



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Концепция личности художника в романе И.А. Бунина
«Жизнь Арсеньева»**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**
код, направление

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

93 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 4 » июня 2020г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Маркова Т.Н.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ОФ-515-075-5-2
Худякова Ольга Дмитриевна
Научный руководитель:
д-р филол. наук, доцент
Голованов Игорь Анатольевич

Челябинск
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ СИМВОЛИЗМА XIX И XX ВЕКОВ	13
1.1 Образ художника в русской литературе первой трети XIX века	13
1.2 Образ художника в русской литературе второй трети XIX века	18
1.3 Образ художника в русской литературе третьей трети XIX века	21
1.4 Образ художника в литературе символизма	26
1.5 Выводы по главе 1	29
ГЛАВА 2. КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА И СРЕДСТВА ЕЁ ВЫРАЖЕНИЯ В РОМАНЕ И.А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА».....	30
2.1 Роль впечатлений детства в формировании личности художника	30
2.2 Феномен смерти в контексте формирования личности художника	37
2.3 Категория «память» и её роль в концепции личности художника	41
2.4 Влияние феномена любви на личность и творчество художника.....	45
2.5. Проблема «художник – общество» в эстетической концепции романа.....	47
2.6 Средства выражения концепции личности художника в романе	48
2.7 Выводы по главе 2.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	54
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	56
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Методические рекомендации по изучению прозы И.А. Бунина в старших классах	65

ВВЕДЕНИЕ

Роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (1927-1929 гг., 1933 г.) – одна из самых светлых, лиричных и поэтичных книг в отечественной литературе. Новаторская по лаконизму, образной выразительности, жанровой принадлежности и поэтике. Словно следуя фундаментальному положению эстетики о связи формы и содержания, высокохудожественный текст описывает процесс рождения и становления творца. Наша работа посвящена исследованию концепции личности художника, нашедшей свое отражение в романе.

Актуальность исследования определена тем, что концепция личности художника, воплощенная в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», не была глубоко изучена в литературоведении.

Первым на «мысль о творчестве, чувстве творчества» [цит. по 4; с. 63] в романе указал культуролог В.В. Вейдле (1939г.). Затем долгое время литературоведы обращались, как правило, к автобиографической стороне романа [3;7;14;27;47;48;72;73;84], однако сам писатель утверждал, что его книга автобиографична лишь настолько, насколько автобиографично любое художественное произведение, в которое автор непременно вкладывает часть себя. Бунин назвал книгу «автобиографией вымышленного лица» [65; с. 572].

Пути исследования проблемы личности художника в романе «Жизнь Арсеньева» были намечены в статье А.А. Ачатовой (1974 г.) [4]. К средствам раскрытия концепции личности художника исследователь относит хронотоп, философскую проблематику, особенности мировосприятия героя, любовь и вопрос о свободе личности художника. В качестве истоков художественного восприятия мира героем автор выделяет:

- 1) «жизнь человека в непосредственной близости к природе»;
- 2) «наличие “атавистической памяти”»;

3) «чувство утраты» [4; с. 65].

Термин «атавистическая память» в данном контексте нам представляется не совсем точным, так как порождает синонимический ряд «пережиточный, анахроничный». Более подходящим, на наш взгляд, является термин Ю.В. Мальцева [44] «прапамять», о чем будет сказано далее. В целом названные в статье категории поэтики становятся основополагающими для рассмотрения в последующих работах.

Б.В. Аверин в книге «Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции» (2003) обращается к проблеме памяти. Память поколений, по мнению исследователя, «для художника является побудительным стимулом к творчеству» [1; с. 179]. Следуя за категориями «природа», «эрос», «смерть», «время», Б. Аверин выделяет моменты в романе, когда у Арсеньева зарождается творческое воображение. Потребность творческого самовыражения в слове связывается с «раздвоением между всепоглощающим переживанием жизни и отчужденным наблюдением ее, а также и собственных душевных реакций на нее» [1; с. 211]. Исследователь обращает внимание на тему неосуществимости искусства и любви, которые все же сходятся воедино в финальном сне героя благодаря возможностям памяти и воображения.

В качестве наиболее обстоятельного труда об эстетике И. Бунина на сегодняшний день нам представляется монография О.В. Сливицкой «Повышенное чувство жизни» (2004) [67]. Образ «повышенной жизни», вынесенный в название, понимается исследователем как «доминанта всего творчества Бунина, его сверхзадача» [67; с. 10]. Сравнивая эстетические воззрения Л. Толстого и И. Бунина, О.В. Сливицкая приходит к выводу о тесной связи и ориентации Бунина на толстовскую традицию, и в то же время диалог с ней. В качестве иллюстративного материала используется рассказ «Неизвестный друг» (1924), однако исследователь отмечает и присутствие эстетической мысли в романе «Жизнь Арсеньева». Манера письма Бунина определяется как установка на размышления о

художественных истинах. В центре этих размышлений оказывается проблема памяти: «Тот, кто наделен ею [прим. памятью] в наивысшей степени (для Бунина – это Лев Толстой), тот художник. Смысл эстетического акта в том, чтобы пробудить в каждом дремлющую в нем генетическую память» [там же; с. 23]. По Бунину, искусство лишь побуждает к воспоминанию-узнаванию истин, скрытых в каждом человеке, истин универсальных, восходящих общей мировой душе в понятии восточных философов, «высвобождает в чувственном облике обыденной жизни скрытую в ней божественность» [там же; с. 24]. Жизнь божественна, потому что прекрасна, по мнению исследователя, Бунин опровергает толстовскую мысль о превосходстве этики над эстетикой – «Красота онтологична, она связана с самой сущностью бытия» [там же; с. 29]. Положения монографии об эстетических принципах И. Бунина являются значимыми, в своей работе мы постараемся развить их на материале конкретного романа.

XX в., век великих научных открытий и масштабных социальных потрясений, с новой остротой поставил перед наукой и искусством проблему личности. Прежде чем перейти к исследованию концепции личности художника, обратимся к самому определению понятия.

Трактовка понятия «личность» до сих пор является предметом научной дискуссии. Многомерность данного понятия изучают философия, социальные и естественные науки.

Личность – это:

- 1) участник историко-эволюционного процесса, носитель социальных ролей и программ социотипического поведения (социология);
- 2) диалогическое и деятельностное существо, сущность которого порождается, преобразуется и отстаивается в совместном существовании с другими людьми (философия);
- 3) субъект свободного, ответственного, целенаправленного поведения (психология) [49; с. 401].

Литература как вид искусства разрабатывает проблему личности с помощью художественного образа, выявляет многообразие внутренних связей мира и человека в их художественной целостности. Концепция личности входит в эстетический идеал художника в качестве важнейшей его составляющей, включает в себе и оценку, и задачу, и осознание возможностей человека [29; с. 16]. Само понятие от латинского «persona» первоначально обозначало театральную маску, служащую для усиления звука голоса. Таким образом, личность – возможность высказать свои мысли и чувства об окружающем мире и об идеале человека в нем, возможность быть услышанным.

Понятие личности художника в искусстве чаще относится к объекту, а не к субъекту изображения [26]. Так рефлексия на процесс творчества проявляется в создаваемой писателем концепции художника, которая имеет эстетическую ценность, так как организует особую точку зрения, восприятия и переживания окружающего через призму художественного мышления. Характерными параметрами этого мышления становятся метафоричность, парадоксальность, ассоциативность, многозначность, недосказанность. Однако внесем поправку в толкование понятия «художник», в нашей работе мы будем понимать его в значении «тот, кто создает произведения искусства, творчески работает в области искусства» [68; с. 630], профессионально занимается искусством.

Постижение мира посредством образов невозможно без философского фундамента, определяющего методологию, мировоззрение и художественные принципы творца.

В связи с этим целесообразно рассмотреть идеи психологии и философии, раскрывающие природу личности художника.

К проблеме личности художника в конце XIX в. обращались ассоциативная психология и гештальтпсихология, крупнейшие на тот момент школы. Ассоцианизм признает в качестве основной составляющей мышления творческой личности ассоциацию как продукт сознания.

Причем ассоциация художника, по мнению представителей этой школы, направлена на борьбу против догм, клише, в том же направлении развивается гештальтпсихология, призывая художника к критическому отношению к сложившейся традиции и комплексному рассмотрению проблемы, однако противопоставляя ассоциации «инсайт» (единственно необходимый гештальт в данной ситуации) [70].

Крупнейшие достижения отечественной лингвистики, психологии и философии середины XIX в. связаны с именем А.А. Потебни [53]. В своих лингвистических трудах исследователь развивает учение В. Гумбольдта о внутренней форме слова, наделяя её психологическим наполнением. Внутренняя форма слова, по мнению А. Потебни, содержит в себе элемент иносказательности, художественной переработки явлений окружающей действительности на язык образный, метафорический. Разгадывание этого художественного элемента и его порождение, то есть речь и мыслительная деятельность, есть процесс индивидуального творчества человека. Человек использует слово для самовыражения и познания окружающего мира, художнику же свойственен повышенный потенциал генерирования художественных образов, эта количественная характеристика отличает его от простого человека.

Мысль о познании действительности посредством языка продолжил Д.Н. Овсяннико-Куликовский [51]. В этой связи особую задачу творческой личности ученый видел в содействии пониманию между людьми, в развитии человечности. Чувство нравственной ответственности перед окружающими входит в сущность творческой личности и дает ей право на нравственную оценку и формулирование нравственного идеала. Однако эти этические цели могут быть достигнуты разными методологическими путями. В связи с различной методологией художника, Овсяннико-Куликовский предложил своеобразную классификацию творческой личности. По убеждению ученого, каждому художнику дано знание о его эмоциональном состоянии, и в то же время, способность чувствовать это

состояние у другого. Преобладание одной из этих способностей формирует субъективный или объективный метод. В первом случае художник погружен в индивидуальные переживания и самоутверждается за счет собственного духовного потенциала. Второй же способ связан со «симпатическим воображением», умением увидеть в другом, пусть даже прямо противоположном по характеру человеке, отражение собственных чувств и мыслей. Способность к симпатическому воображению, сопереживанию обогащает личность и дает возможность для более точного воссоздания действительности.

На материале мемуаров живописцев, писателей и мыслителей О.С. Грузенберг создает собственную концепцию природы художника в своей работе «Гений и творчество» [18]. В качестве характерной черты художника О. Грузенберг выделяет неповторимость в его душе творческого процесса и невозпроизводимость его в эксперименте. Широта охвата исследуемого материала позволила ученому выделить четыре типа творчества:

- 1) творчество как демонизм;
- 2) творчество как сомнамбулизм;
- 3) творчество как эманация божества;
- 4) творчество как эстетический эрос.

Каждый из типов определил сущностные черты личности художника:

- 1) отказ от собственного авторства в пользу некоей демонической силы, резиньяция воли, раздвоение личности;
- 2) подверженность стихийным вторжениям в душу бессознательного;
- 3) вера в присутствие в собственной душе божества, избравшего его орудием своих творческих замыслов;
- 4) потребность к замещению полового влечения посредством творческого самовыражения.

Окказионалистическая концепция творчества О. Грузенберга послужила основой для полемики в трудах советских психологов, отрицавших бессознательное в акте творчества.

Крупнейшим исследованием в отечественной психологии творчества выступила книга Л.С. Выготского «Психология искусства» (1925) [15]. Чертой истинного художника, по мнению автора исследования, является способность находить в окружающей действительности и перерабатывать взятый из жизни материал в той единственно верной пропорции и тех бесконечно малых моментах, из которых складывается произведение искусства. Эта скромная функция проводника является по сути фундаментальной, так как художник своей избирательностью, композиционным построением, формой исполнения окрашивает факты окружающей действительности личным отношением.

Современная психология объясняет природу творческой личности совокупностью способностей к эффективному оперированию информацией: способность к «усеченному» перебору понятий, открытость процессов мышления для дополнений и изменений, правильно расставленная система приоритетов, формирование новых понятий [46]. Таким образом, из трактовок современных ученых исключен мистический подход к творчеству в пользу рационалистического истолкования.

Философская мысль рубежа XIX-XX вв. на фоне всемирной индустриализации резко противопоставляет творчество механически-технической деятельности, подчеркивая в нем духовно-личностное начало, выдвигая на первый план личность художника как субъект порождения принципиально нового, составляющего сущность жизни (Бергсон «Творческая эволюция»), не только в области искусства, но культуры и истории (Дильтей). Философия экзистенциализма привнесла в трактовку личности художника понятие экзистенции, то есть выхода за пределы обыденного, таким образом, признавая интуитивный характер творческой личности [70].

Неудовлетворенность рационалистическим взглядом на человека в XIX в., интерес к табуированным темам личной жизни и неоднозначному эмоциональному опыту индивида подготовили рождение в начале XX в. психоанализа. З. Фрейд полагал, что в основе всякого творчества лежат неудовлетворенные желания, постоянное психическое влечение к эросу и смерти, опыт детских впечатлений. Художника отличает сила этих влечений и способность к их сублимации, то есть реализации в виде духовной деятельности [77]. З. Фрейд и его последователи связывали творчество с «управлением интуицией через архетипы» (К. Юнг), «результатом компенсаторных проектов жизненных целей» (А. Адлер). Теория психоанализа получила широкое распространение в культуре XX в. в силу своего провокационного характера. Развенчанию фрейдистской теории в искусстве посвящена глава «Психологии искусства» Л. Выготского, в качестве слабого места теории отечественный ученый называет эгоцентризм, ориентацию на частную жизнь, тогда как искусство – деятельность социальная. Современными экспериментальными исследованиями было доказано, что невротические расстройства снижают творческую активность.

В начале XX в. широкое поле для методологических, философских, в том числе эстетических, исследований через возврат к феноменам представило направление феноменологии в Германии, основоположником которой выступил Э. Гуссерль [20].

Философия XXI в. связывает природу творческой личности с высокой интуитивностью, умением эффективного использования противоречивой информации, уверенностью в себе и в то же время неудовлетворенностью ситуацией, в которой субъект себя обнаруживает, открытостью восприятия, высокой мотивацией, рефлексивным мышлением и низким уровнем социализации [50].

Как мы видим, проблема личности художника в психологии и философии, несмотря на многочисленные достижения науки в этой

отрасли, сохраняет дискуссионный характер. Литература как вид искусства разрабатывает собственное видение личности художника через призму эстетических категорий.

Таким образом, *объектом исследования* выступает сюжетно-образная структура романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева».

Предмет исследования – концепция личности художника в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева».

Своей *целью* мы видим выявление специфических черт концепции личности художника, по мнению И.А. Бунина.

Для достижения этой цели в работе ставились следующие *задачи*:

- 1) Выявить круг классических литературных текстов, в которых отразились концепции личности художника;
- 2) Определить средства создания концепции личности художника в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»;
- 3) Выявить функцию и семантику выявленных мотивов и образов, составляющих концепцию личности в романе;
- 4) Выявить вклад И.А. Бунина в трактовку личности художника в романе «Жизнь Арсеньева»;
- 5) Разработать методические рекомендации для изучения концепции личности художника И.А. Бунина на материале малой прозы писателя в старших классах.

Характер исследования обусловил применение наряду с общенаучными *методами* анализа, синтеза, обобщения и систематизации историко-культурного и сравнительно-типологического метода.

Гипотеза нашего исследования состоит в следующем утверждении: новаторство концепции личности художника И.А. Бунина заключается в привнесении феноменологической категории памяти, обогащающей и воскрешающей жизненный материал в акте художественного творчества.

Под феноменологической категорией памяти мы вслед за последователем философии феноменологии в России С.Л. Франком будем

понимать сферу, в которой абсолютное всеединство бытия соприкасается с частным потенциальным всеединством духовной жизни личности [76; с. 152].

Структура работы определена основной целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, методического приложения, заключения, списка использованной литературы. Первая глава посвящена рассмотрению концепции личности художника в русской литературной традиции. Во второй главе раскрывается концепция личности художника в романе «Жизнь Арсеньева» и способы её выражения. В приложении даны методические рекомендации к изучению концепции личности художника И.А. Бунина на материале малой прозы писателя в старших классах.

ГЛАВА 1. КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ СИМВОЛИЗМА XIX И XX ВЕКОВ

1.1 Образ художника в русской литературе первой трети XIX века

Вопрос о понимании природы личности художника – одна из важнейших проблем мировой литературы, поскольку решение её определяет границы человеческих возможностей в духовной сфере и само положение человека в мире.

Классическая литература как корпус эталонных авторских текстов, составляющих базис культуры и написанных на литературном языке, формируется в России в начале XIX в.

В конце XVIII – начале XIX вв. романтизм в качестве нового художественного метода утвердил человека-творца, демиурга или соперника Бога, равного природе и прозревающего тайны мироздания. Романтизм как мировоззрение явился реакцией против рационализма эпохи Просвещения, творчество отныне рассматривалось с позиций высоких идеалов, самовыражения особо одаренной, гениальной личности, отличающейся от других людей. Произведение искусства становится личной исповедью художника, воплощением его представлений об идеале. Наследуя и переосмысляя традиции немецкого романтизма, русские писатели 1820-х гг., многие из которых впоследствии были связаны с декабристским движением (К.Ф. Рылеев, В.К. Кюхельбекер, А.А. Дельвиг и др.), в центр своей литературно-эстетической программы поставили личность художника как идеал благородного человека, пример высокой нравственности и верности идее служения. Нравственный облик декабриста-человека в быту неотделим от чувства собственного достоинства, которое базируется на высокой требовательности к себе и чувстве долга. Собственную жизнь писатели и поэты выстраивали по

литературным канонам рыцарского поведения, с этим связан феномен, получивший название жизнетворчества.

Писателем, в чьей творческой эволюции наиболее полно отразился дух эпохи, а в литературном наследии был заложен мощный импульс к величайшим художественным открытиям XIX и XX вв. стал основоположник русской классической литературы А.С. Пушкин. Отношение к фигуре А.С. Пушкина в истории русской культуры таково, что качества его творческой личности воспринимаются как эталонные, применяемые в качестве меры к восприятию творчества любых других авторов [25]. Представления А.С. Пушкина о личности художника отразились в его поэтических и прозаических произведениях. Художник в лицейской лирике предстает беспечным ленивцем, эпикурейцем, насмешником, вольнолюбивым мыслителем, чуждым проповедничества («Певец», «Моему Аристарху», «К другу стихотворцу»). Исследователи и критики отмечают «протеизм» (Н.И. Гнедич), всеотзывчивость (В.Г. Белинский) [6], уникальную способность мыслить чужими стилями (В.В. Виноградов) [12], обобщая сказанное, можно судить об игровом начале в личности художника. В петербургский период творчества в содержание лирики проникают гражданские идеи декабризма, художник мыслится как борец за политические права и свободы («К Чаадаеву», «Вольность», «Деревня» и др.). Стихотворение «Пророк» (1826) манифестирует доступность художнику обостренного видения действительности («И внял я неба содраганье, И горний ангелов полет...» [63; с. 68]), его избранничество. Мотив благословенности будет развит в позднем стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836), однако с привнесением высокой этической оценки творца: «И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал» [63; с. 5]. В 1830-е гг. необходимым условием творчества, по А. Пушкину, для поэта становится гордое одиночество («Поэт», «Поэт и толпа»).

Отдельного внимания заслуживает пушкинская мысль о личности художника в творчестве 1830-х годов. «Роман в стихах» «Евгений Онегин», связанный с романтической поэтикой, в процессе своего создания входит в противоречие с ней, тем самым отражая масштабную общеевропейскую тенденцию поворота к реализму в литературе. В многочисленных лирических отступлениях автор-повествователь с легкостью делится с читателем тайнами своей творческой лаборатории: произведение – «Небрежный плод моих забав, Бессонниц, легких вдохновений, Незрелых и увядших лет, Ума холодных наблюдений И сердца горестных замет» [61, с. 7]. Начало восьмой главы романа содержит не только внешние факты биографии поэта, но и внутренний его мир, развитие творческой мысли и личности от безмятежного созерцания к поэтическому вдохновению. Автора-повествователя отличает независимость взглядов и оценок, ироничность, мудрость.

Реализм ставит под сомнение привычные формы художественной репрезентации, перестраивает их. При этом окончательно рушится идентификация творческой личности как существа исключительного, жреца, носителя риторического «готового слова» (А.В. Михайлов), художник оказывается поставлен в один ряд с окружающими его людьми. Первый опыт А. Пушкина в этом ключе – создание образа нового русского писателя Ивана Петровича Белкина [43]. Автор «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» в жизни непрактичен в вопросах хозяйства, не отличается экспрессивностью, страстностью натуры, имеет непримечательную внешность. Отметим, что сюжеты своих будущих произведений он услышал от разных людей, а не сочинил сам – в этом факте эстетическая позиция Белкина, его установка на доверие действительности, признание её ценности.

Трагическое столкновение эстетических концепций, двух художественных культур Просвещения и Романтизма – пьеса «Моцарт и Сальери». А.С. Пушкин предлагает два полюса художественного

мышления: «моцартианское» начало в искусстве и «сальеризм», признание жизни выше искусства и подчинение жизни художника искусству. Личность истинного художника, по мысли А. Пушкина, проникнута пафосом этическим: «гений и злодейство – две вещи несовместные» [62; с. 280].

С новой остротой вопрос о добре и зле в русской литературе поставил М.Ю. Лермонтов. В большинстве произведений поэта лирический герой автобиографичен, доминанта его личности – воля, повышено-личностное отношение к миру, ощущение себя борцом с несовершенством действительности («Смерть поэта») [38]. Героя-художника М. Лермонтова отличает нравственный максимализм: в вечном конфликте поэта и толпы он выбирает гордо хранить в собственной душе святое начало («Пророк»). При этом верность своим идеалам служит залогом творчества («Поэт»), то есть залогом права художника требовать разгадку тайн мироздания. Окружающее несовершенство земной жизни, бездушные общества побуждают героя к поискам идеала в забвениях-воспоминаниях, снах наяву («Как часто, пестрою толпою окружен...»).

Черты красоты и истины для художника заключены в материнской любви, детстве, природе, жизни диких племен. Воспоминания детства о первой в своей жизни поездке на Кавказ становятся источником представлений о чистой любви и красоте.

Другая форма устремленности к идеалу – мечта о действии, требующем максимального напряжения духовных сил, в противовес атмосфере застоя и безвременья николаевской России после 1825 года. Внутренний мир личности творца, по мысли М. Лермонтова, неоднороден: рядом с детской ранимостью, душой, смягченной созерцанием гармонии природы («Когда волнуется желтеющая нива...») и высшим духовным просветлением, уживается демоническая гордость и эгоизм.

Предисловие ко второму изданию романа «Герой нашего времени» вводит тему отношения художника и общества, права первого обличать

общественные пороки, быть философом и нравственным цензором своего времени: «Герой Нашего Времени <...> это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» [37; с 456].

Н.В. Гоголь седьмую главу поэмы «Мертвые души» открывает рассуждением о двух типах писателей: того, кто «чудно польстил <...> сокрыв печальное в жизни, показав <...> прекрасного человека» [17; с. 156] и того, кто озирает жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» [17; с. 157], талант второго не пользуется успехом в обществе, расценивается в качестве низшего дарования. Речь идет о соотношении эстетического и этического в искусстве, добра и красоты, во второй редакции повести «Портрет»(1842) в назидании художнику звучит мысль о тесной связи этики и эстетики: «Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою» [16; с. 110]. Таким образом, перед художником встает задача самовоспитания, способность видеть все в истинном и глубоком свете дается постоянным внутренним самоочищением [45; с. 373]. Идеал такой нравственности к концу жизни Н. Гоголь увидел в Христе («Выбранные места из переписки с друзьями»). В представлении писателя, художник должен своим творчеством и образом жизни возвестить вечные христианские истины.

Русская классическая литература первой трети XIX в. прошла путь от провозглашения творческой активности художника-борца и его права на обостренно-личностное преобразование реальности до становления художника на одну позицию с обыкновенным человеком, но с сохранением прерогативы на определенный отбор материала и концептуальную его организацию и переработку. Представление об исключительности личности художника трансформируются в представления о глубине таланта, взгляда на мир, которым наделен человек.

1.2 Образ художника в русской литературе второй трети XIX века

Под влиянием творчества Н.В. Гоголя и благодаря содействию В.Г. Белинского в русскую литературу 1840-х гг. входит плеяда писателей, ориентированных на скрупулезное, по образцу научных исследований, изображение общественной и социальной жизни. Объединение получило название натуральной школы (Д.В. Григорович, В.И. Даль, А.В. Дружинин и др.) и было теоретически обосновано в статьях В.Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1846 года», «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Характерно название одного из сборников натуральной школы: «Физиология Петербурга» (1845), вышедшего под редакцией Н.А. Некрасова. Художник в век развития позитивизма становится ученым-естественником, «физиологом», изучающим живой организм современного ему общества, характеристиками личности художника становится склонность к аналитической мысли, рациональность.

Эпоха 1860-х гг. связана в истории русской культуры со временем реформ и бурной полемикой практически во всех областях общественной жизни. В центре развернувшихся дискуссий закономерно оказались вопросы этики и эстетики. Изменение философских основ привело к рождению «нового человека».

Важнейшим документом эпохи явилась диссертация Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Задача художника, по мнению Н.Г. Чернышевского, – взять на себя роль ученого и «завершить» художественный анализ действительности, придав ему объективность подлинно научного анализа и таким образом надежного руководства к действию [52; с. 13]. Литература становится катализатором изменений в жизни общества, художник наделяется правом через исследование жизни выявить её пороки и вынести им приговор. Этими теоретическими установками объясняется тон повествователя в предисловии к роману Н.Г. Чернышевского «Что

делать?»: «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! Прочтешь не без пользы» [81; с. 40].

Поэзия Н.А. Некрасова, обращенная к острым социальным вопросам, выдвигает образ художника-гражданина, который творит на благо ближнего («Поэт и гражданин»). Новаторство Н.А. Некрасова в реалистической лирике, по мнению Б.О. Кормана [32], в привнесении сознания человека из народа в самую структуру лирической системы. В этом приеме отражается демократизм воззрений художника, внимание его к жизни широких слоев народа.

В противоположность резко критической манере эпохи творчеству И.А. Гончарова свойственна пушкинская мудрая гармоничность, интерес к вечным темам и образам в искусстве. Вопрос, который занимает И.А. Гончарова в «Обрыве»: дилетант и истинный художник [33]. Настоящее искусство немислимо без полной самоотдачи и физических, и душевных сил. В этой связи Борис Райский с импульсивностью и поверхностностью собственной природы обречен на дилетантизм. Виолончелист через годы упорного труда добивается совершенства исполнения, божественных минут вдохновения для него не существует, а если они и приходят, то в награду изнуряющей работы. Райский же откладывает свои занятия до этих самых желанных минут, которые проходят бесследно на неподготовленной трудом и муками душе. Реалистические представления о том, что искусство рождается из ремесла призваны развенчать идеалистический романтический идеал искусства-божественного откровения. Настоящий творец, Васюков во время игры на скрипке полностью отдается во власть искусства, погружается в состояние художественного вдохновения, но и эти минуты оправданы подготовительной работой. Образцом подобного служения искусству может считаться учитель Кирилов, подчинивший всю свою жизнь избранной цели.

Герой И.С. Тургенева, Гагин из повести «Ася» в своих стремлениях сделаться живописцем во многом напоминает Райского. Его пейзажи поверхностны, он и сам признается, что ему не хватает «учебы». На фундаменте основательных знаний рождается талант, но не гений. «Свой голос» как главная отличительная черта гения, в представлении И.С. Тургенева [35], – тонкая категория, необъяснимо связанная с судьбой человека, её расположением или нерасположением. Показателен образ композитора Лемма в романе «Дворянское гнездо», в котором воплотилась мечта И.С. Тургенева об искусстве, возвышающемся над прозой жизни [40]. Вопреки неудачам и неустроенности собственной жизни старый учитель музыки создает мелодию счастья и любви. В моменты творческого вдохновения им овладевает бессознательное, интуитивное начало: «Вы меня слышали, <...> разве вы не поняли, что я все знаю» [75; с. 209] – в этом признании Лемма Лаврецкому способность художника уловить созвучные движения души другого человека и выразить их в своем произведении. Творческая интуиция роднит художника с окружающим миром и позволяет прозревать музыку высших сфер.

Глобальными категориями в своей поэзии мыслит Ф.И. Тютчев: бытие – хаос, природа – человек, жизнь – смерть и др. [42]. Лирический субъект Ф. Тютчева лишен конкретных человеческих характеристик, биографии. Картина мира, представленная через его восприятие, позволяет судить о диалектичности, философичности его мышления. Под непосредственным влиянием немецкой классической философии, в частности, учения Шеллинга, формируется взгляд поэта на одаренную личность. В истинном художнике воплощен природный Абсолют, заключающий в себе единство и борьбу противоположных сил. Задача истинного творца – объединить все противоположности мира через художественный образ.

Природа для лирического субъекта Ф.И. Тютчева служит предметом

философских размышлений о законах мироздания, для лирического субъекта А.А. Фета – это источник наслаждения и красоты. Лирический герой растворен в мире, в центре внимания неповторимое мгновение, красота и гармония. Именно воспроизведение мира как красоты, поэтическое восприятие действительности – главная черта поэта: «Только художник на всем чует прекрасного след» [64; с. 188]. Школа «чистого искусства» в русской поэзии XIX века (А.А. Фет, А.Н. Майков и др.) сделала предметом искусства вневременные нравственно-психологические вопросы человеческого бытия, в центре внимания оказался артистизм природы художника, его повышенная впечатлительность, внутренняя отзывчивость движениям природы, врожденный эстетизм.

Новые общественные и эстетические программы русской литературы второй трети XIX в. явили собой многообразие представлений о личности художника. От рационального ученого-физиолога в натуральной школе и неистового судьи-критика (Н.А. Некрасов, Н.Г. Чернышевский) к философу (Ф.И. Тютчев), служителю красоты и гармонии высших начал (И.С. Тургенев, А.А. Фет).

1.3 Образ художника в русской литературе третьей трети XIX века

Расцвет русской литературы третьей трети XIX в. связан с именами крупнейших гениев мирового искусства: Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова, в творчестве которых скрестились традиции всей мировой культуры и проблемы всей мировой истории. С небывалой остротой поставлены коренные морально-этические и эстетические вопросы человеческого существования: о вере и безверии, о прекрасном и безобразном, о страдании и счастье.

Ф.М. Достоевский в неоконченном романе «Неточка Незванова» продолжает проблему «гибнущего таланта», начатую в повести Н.В. Гоголя «Портрет». Однако Егора Ефимова, в отличие от Чарткова,

губят не богатство и слава, тлетворное воздействие общества, а собственная мелочная подлость, неумеренность, нетерпеливость – следствие расплаты за загубленный талант. Совет, который дает ему Б.: «Что тебя мучит? бедность, нищета? Но бедность и нищета образуют художника. Они неразлучны с началом» [23; с. 226] впоследствии подтверждается целым рядом возможностей вернуться к достойной жизни, которые Ефимов не использует. Художника губит не среда, как в представлении писателей натуральной школы, но личное безволие. Примечательно, что сам Ефимов свое сближение с итальянским капельмейстером и полученную в наследство скрипку оценивает как нечто дьявольское: «Это все с тех пор, как тот дьявол побратался со мною... Многому он меня научил на мою погибель» [23; с. 219]. В истории Ефимова его нереализованный творческий потенциал становится источником трагедии семьи Неточки. Этот мотив наглядно воплощает идею нравственной ответственности творческой личности, которой отпущено больше по сравнению с обыкновенным человеком, ответственности перед собой и окружающими.

В контексте романов «пятикнижия» тема искусства модифицируется в проблему повествования. Ф.М. Достоевский в романе «Идиот» формулирует свой творческий метод «фантастического реализма»: «Писатели в своих романах и повестях большею частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, – типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком, и которые тем не менее почти действительнее самой действительности» [22; с. 435]. Художник, деятель в области искусства, обладает способностью подниматься в своем творчестве над фактами действительности и через призму художественного видения и анализа представлять преображенную жизнь, «действительнее самой действительности». В «Дневниках писателя» и работе над «Бесами» идеал художника для Ф.М. Достоевского заключается в способности увидеть за

фактами действительности потенциал будущего человечества, стремлении найти человека в человеке, способствовать обретению человечеством новой «гармонии», нового «золотого века» [78; с. 163]. При достижении этих задач художник вмещает в своем сознании противоположные, взаимоисключающие на первый взгляд начала: не только гармонию Золотого века и нравственное здоровье, но и дисгармоничность современной ему жизни, хаос и разлад между людьми, не пытаюсь обойти вниманием или сгладить трагические конфликты и противоречия.

В контексте нашего исследования особое внимание следует уделить взглядам Л.Н. Толстого на творчество и личность художника, поскольку И.А. Бунин неоднократно указывал на свое родство с его поэтикой: «Толстому надо подражать, подражать, подражать самым бессовестным, самым беззастенчивым образом. Если меня будут упрекать в подражании Толстому, я буду только рад» [5; с. 131].

Книга, с которой Л.Н. Толстой начал свой путь в литературе, – автобиографическая трилогия «Детство. Отрочество. Юность» о моральном становлении человеческой личности в сложных связях с действительностью. Главный герой, Николенька Иртеньев, мальчик из дворянской семьи с открытым сердцем, в ходе своего взросления он открывает новое в себе и в окружающем мире. Основным критерием психологического анализа Л.Н. Толстого становится, по определению Н.Г. Чернышевского, «диалектика души» как условие прорастания в герое нравственного чувства. На первый план выходят подробности чувств и переживаний, сфера душевной жизни, а не внешние события. Писателя интересуют, прежде всего, универсальные законы личности растущего человека. Детство становится временем господства в душе маленького героя стихии переживаний, бессознательного, отрочество связано с вторжением в душевный мир страстей и противоречий, которые должны разрешиться в юности. Основной источник художественного таланта автора-повествователя этой книги в знании человеческого сердца,

непосредственности и свежести сердца художника [80]. Знание человеческого сердца достигается наблюдением не только за окружающим миром и другими людьми, но прежде всего, самонаблюдением и рефлексией мыслей, чувств. Восхищение жизнью, вера в доброе и прекрасное, «чистота нравственного чувства» (Н.Г. Чернышевский), стремление объединить людей, «заразить» их своим искусством – константы внутреннего мира художника.

Мысль о том, что источник вдохновения истинного художника заключен в самой жизни будет продолжена в романе «Анна Каренина». Вронскому не сравняться в мастерстве живописи с художником Михайловым, потому что «он [Вронский] не мог себе представить того, чтобы можно было <...> вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе <...> Так он не знал этого и вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно, жизнью уже воплощенную искусством» [74; с. 459].

Герой повести «Альберт», одаренный музыкант, частную жизнь которого нельзя назвать нравственной. Однако своим мастерством он облагораживает души слушателей и свою собственную, привносит в мир красоту и гармонию.

1880-1890-е гг. стали переломными для мировоззрения Л.Н. Толстого. Духовный перелом отразился в его поздней повести «Крейцера соната», а также философских трактатах, крупнейший из которых «Что такое искусство?» (1898). Пафос поздних трактатов об искусстве – народная польза художественного творчества. Если художник искренен в своих творческих порывах, работает непреднамеренно, то его произведение обладает заразительностью – мощным средством нравственного воспитания общества. Напротив эстетизм, элитарность, эгоистическое наслаждение в искусстве служит человеческому порабощению и развращению, а значит, разъединению людей. В повести «Крейцера соната» музыка Трухачевского становится inferнальной

силой, неподвластной человеку, раздражает мысли Позднышева о неверности жены. Важнейшей основой личности художника, по мысли Л.Н. Толстого, должна стать моральная чистота, целомудрие и стремление к нравственному самоусовершенствованию.

Реформатором тем, сюжетов, языка русской литературы конца XIX в. выступил А.П. Чехов. В своих ранних юмористических рассказах он вскрывает стереотипы мышления современной ему литературы («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?», «Летающие острова»), высмеивая шаблоны письма автора и восприятия читателя, А.П. Чехов создает контрастный имманентно присущий его текстам образ художника слова, которому присущи критичность мышления и юмор.

«Дом с мезонином» имеет жанровый подзаголовок «рассказ художника». В центре повествования история любви главного героя и Мисюсь, а также его идейный конфликт со старшей сестрой Лидией, исповедующей толстовскую теорию «малых дел». Но за внешним спором героев стоит выражение скрытых чувств ревности к младшей сестре со стороны Лидии. Для автора не так важна правота в идейном плане, как духовная состоятельность. Именно гармоничная личность, состоявшаяся духовно, способна строить планы по освобождению других людей, мечтать о собственном счастье и заниматься искусством.

Размышления А.П. Чехова о художественном таланте, новаторстве и поиске в искусстве звучат в пьесе «Чайка». Законы искусства, по мнению А.П. Чехова, сродни законам жизни. И Треплев, предлагающий новые формы, дискредитирован несчастной любовью и несостоявшимся талантом, позже к нему приходит понимание, что «дело не в старых и новых формах, а в том, что дело человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» [82; с. 476]. Тяготится своим талантом Тригорин, считая его фальшивым, неспособным сказать о главном – о правах и страданиях, о будущем человека. Нина Заречная в конце пьесы признается Треплеву: «в нашем деле <...> главное

не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй» [82; с. 479].

Таким образом, по А.П. Чехову, в своем становлении художник отказывается от автоматизма творчества и восприятия, самолюбивых притязаний на новаторство формы и стремления самоутвердиться перед лицом окружающих в пользу изображения действительной жизни, окрашенной «большой мыслью», служения искусству.

Философско-эстетическая мысль русской классической литературы третьей трети XIX в. сформировала собственный взгляд на особенности личности художника. Обратив взор творческой личности внутрь себя и в глубины человеческой психологии, она показала сложность и противоречивость внутреннего мира художника как существа свободного и несущего нравственную ответственность за свою свободу и творчество.

1.4 Образ художника в литературе символизма

Культура XIX в. – культура классическая, для которой характерны иерархичность картины мира, логоцентризм и целостность человеческого сознания. Классическая русская литература XIX в. признает приоритет жизни над искусством и стремится к реализму, т.е. более или менее точному воспроизведению черт действительности [34]. Однако уже в 1880-90-х гг. появляется ощущение «безвременья», идейного тупика, атмосферы «сумеречности» эпохи. Интерес науки и искусства к сфере подсознательного в человеке, столкновение с таинственным в мире и самом себе ставит под сомнение рационалистические принципы и существовавшую ранее эстетическую систему. В результате пересмотра философских основ и творческих принципов художественной культуры XIX в. сформировалась эстетическая концепция модернизма. Новое направление в искусстве рубежа XIX-XX вв., модернизм одной из своих главных задач провозгласил разработку новых форм и стиля, полемичных

по отношению к классической традиции. В центре новой системы координат оказывается искусство, превалирующее над жизнью. Представление о том, что судьбу человека формируют непреодолимые обстоятельства, исторический пессимизм, индивидуализм и разорванность сознания характеризуют художественные установки модернистской литературы. Модернизм в России сформировался в сложном взаимодействии с художественным методом реализма через отталкивание и притяжение, обоюдное обогащение и взаимовлияние.

У истоков русского модернизма стоял символизм, выразивший мировоззрение эпохи кризиса и послуживший мощным импульсом к обновлению культуры. Свою эстетику символизм как художественная система конца XIX – начала XX вв. основал на понятии символа, который должен был заменить конкретный образ. Считалось, что символ связывает «здешнее» с миром «иным», земное с небесным. Символизм унаследовал от классической культуры XIX в., в частности, романтизма, феномен житнетворчества и трансформировал его, связав с религиозно-мистическими категориями [79]. Мифологизированная игра в кружке «аргонавтов» с участием А. Белого, артистизм Вяч. Иванова, поведенческая игра М. Волошина и обитателей его коктебельского дома [31; с. 4] служат яркими примерами претворения в жизнь идеи искусствоцентризма. Важнейшей чертой поэтики символизма является принцип двоемирия на всех уровнях художественной формы. При этом постижение высшего мира доступно художнику лишь в момент творческого акта.

Провозгласив искусство новой религией и сделав его независимым от нравственности и социальных задач, «старшие» символисты (К.Д. Бальмонт, Д.С. Мережковский, Ф. Сологуб и др.) подчеркнуто выделяли «не человеческую» сущность художника, его свободу от моральных норм. Эллис (Кобылинский Л.Л.) писал о «великом достоинстве отверженности художника и его абсолютной бесполезности в

утилитарном смысле» [85; с. 29].

В своей теоретической практике «младосимволисты» (Вяч.Иванов, А. Белый, А.А. Блок, Вл. Соловьев) сравнивают творческую личность с теургом, способным магически воздействовать на окружающий мир. Идеолог младосимволизма, Вяч. Иванов в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) вслед за философией Вл. Соловьева, говорит о «поэтах и художниках будущего как теургах <...> Необходимо для этого, <...> чтобы прежде всего религиозная идея владела ими, как некогда она владела древними учителями ритма и строя божественного» [цит. по 54; с. 66].

Эстетические взгляды и поэтическая практика символизма в его мистицизме, культе искусства и нравственном релятивизме, а главное, отрицании «миметической поэтики» (А. Флиер) вызывала у И.А. Бунина крайнее неприятие. Для И.А. Бунина, как для продолжателя традиций русской реалистической литературы, жизнь была неизмеримо выше искусства.

В 1933 г. решением Шведской академии Нобелевская премия по литературе была вручена автору «Жизни Арсеньева» с формулировкой «за строгое мастерство, с которым он развивает традиции русской классической прозы». Исследование творчества И.А. Бунина, его мировоззрение, собственные статьи и выступления позволяют говорить о нем как о младшем и последнем русском классике.

В связи с этим, рассмотрение образа художника в русской литературе конца XIX – начала XX вв. нам кажется логичным завершить художественной системой символизма как модернистского течения, представляющего оппозицию классической культуре.

Русский модернизм в лице символизма сформулировал взгляд на природу личности художника как на иррациональную и мистическую. Творец – медиум высших идей, посредник между двумя мирами.

1.5 Выводы по главе 1

Рассмотрение концепции личности художника в русской классической литературе XIX в. позволяет нам представить комплекс устойчивых мотивов, сопровождающих данный образ:

- 1) мотив детства;
- 2) мотив исключительности, избранности;
- 3) мотив гражданского служения;
- 4) мотив нравственной чистоты;
- 5) мотив воли, повышенно личностного отношения к миру;
- 6) мотив игры, игрового начала;
- 7) мотив жизнелюбия;
- 8) мотив внутренней свободы;
- 9) мотив доверия к жизни, мудрости;
- 10) мотив философичности мышления.

Названные характеристики и мотивы каждый писатель-классик трансформирует в своем творчестве в соответствии с общественно-историческими и литературными процессами, индивидуальным мировосприятием и своеобразием поставленных художественных задач.

Литература модернизма в лице русского символизма предлагает качественно иной характер постановки общеэстетических проблем. Для творчества И.А. Бунина характерно неприятие эстетики символизма. Рассмотрение взглядов писателей-символистов на личность художника позволит нам в дальнейших главах исследования определить положения полемики И.А. Бунина и специфику его позиции.

ГЛАВА 2. КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА И СРЕДСТВА ЕЁ ВЫРАЖЕНИЯ В РОМАНЕ И.А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

2.1 Роль впечатлений детства в формировании личности художника

Первое воспоминание «Я помню большую, освещенную предосенним солнцем комнату, его сухой блеск над косогором, видимым в окно, на юг...» [10; с. 326] способно многое поведать читателю о самом авторе-повествователе и его мироощущении. Сознание героя вспыхивает от, казалось бы, произвольно запечатленной картины. Однако, не давая себе в том отчета, он уже наблюдает как художник: «освещенная предосенним солнцем комната», «сухой блеск» – эмоциональный сгусток щемящей грусти порожден зрительным впечатлением и окрашен чувствами героя. Перед нами выстроенный художественный образ, проекция субъекта в объекте [2], на зрительное восприятие накладывается и его толкование – легкая грусть от неуловимости и хрупкости момента. У Арсеньева-ребенка состояние окружающего мира запечатлевается в памяти как глубоко личное переживание, факт душевной жизни. Красота для него заключена в самой жизни как неотъемлемая часть её. То есть речь идет о художественном методе реализма, отражении в художественном произведении объективной действительности в её подлинной сущности.

Первая вспышка сознания ассоциативно отсылает читателя к библейскому тексту: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» [8;1:3]. Воспоминание о своем детстве автора-повествователя созвучно с агиографическими мотивами детства святых: «Младенчество свое я вспоминаю с печалью» [10; с. 327]. В детстве будущий святой отличается скромностью, послушанием, чуждается игр со сверстниками [19], например, «Житие Феодосия Печерского». Дальнейшее повествование разворачивается в параллели с Книгой Бытия: «Но грустит ли в тишине, в

глуши какой-нибудь сурок, жаворонок?» [10; с. 327] ср. «И создал Бог зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их.» [8;1:25]; «Где были люди в это время?» [10; с. 327] ср. «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему...» [8;1:26]. Лирическое «Я» одиноко в этом мире и мечтает о воссоединении с Богом: «я (совсем, совсем один в мире) лежу на его зеленой холодеющей траве, глядя в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно свое» [10; с. 327]. От обжигающих острой грустью впечатлений герой познает радость уединенного созерцания, которое Гёте считал основой своего творчества [2]. Созерцание становится источником познания окружающего мира и самого себя. Картина ночного неба рождает душевный резонанс: «Что надо было ей [прим. звезде] от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?» [10; с. 328]. Внутренний монолог героя ассоциативно повторяет знаменитую реплику Гамлета об актерской игре, часто цитируемую в качестве примера эмоционального вживания, присвоения чувств извне: «Что он Гекубе? Что ему Гекуба? А он рыдает» [83; с. 80].

Постепенно заявляет о себе мир вещей и людей. Героем в фольклорной парадигме «свое–чужое» осмысляется пространство. Маленьким героем, будто героем сказки, движет сладость и страх познания нового, яркость впечатлений от познания окружающего мира примиряет «Я» с земной жизнью: «Эта поездка [в город], впервые раскрывшая мне радости земного бытия, дала мне ещё одно глубокое впечатление» [10; с. 328]: «свое» (отцовская усадьба) и «чужое» (город) пространство, искушение увидеть ту «заповедную страну» – главный герой начинает мыслить себя в парадигме мифа, сказки, как первых форм художественного освоения мира человеком. Фольклорное и христианское мироощущение тесно переплетены в сознании маленького Алеши: отец как глава рода одновременно воспринимается детским сознанием как Бог всего этого мира: «Вот я уже не только заметил и почувствовал отца, <...> но и

разглядел его, сильного, бодрого, беспечного, вспыльчивого, <...> он [отец] проводил свои дни в той счастливой праздности...» [там же; с. 331] ср. «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмый от всех дел Своих, которые делал» [8;2:2].

Сотворение мира маленького Алеши завершено, теперь герой начинает его освоение с определения временных и пространственных координат. Познание мира происходит не только вещественно, но и абстрактно, образно.

«Я уже заметил, что на свете, помимо лета, есть ещё осень, зима, весна...» [10; с. 332], «Дни слагались в недели, месяцы...» [там же; с. 344] – в этом наблюдении звучит фольклорный мотив цикличности, повторяемости жизни. Пространство вокруг героя гармонично, миролюбиво открыто ему: «Познаю мир и жизнь в этом глухом и все же прекрасном краю, в долгие летние дни его, и вижу: жаркий полдень, белые облака плывут в синем небе, дует ветер то теплый, то совсем горячий, несущий солнечный жар и ароматы нагретых хлебов и трав <...> там зной, блеск, роскошь света, там, отливая тусклым серебром, без конца бегут по косогорам волны неоглядного ржаного моря» [там же; с. 333]. Пейзаж обращает на себя внимание чередой подчеркнута повторяющихся образно-знаковых деталей, создающих представление об идиллическом мире, исполненном гармонии, меры и абсолютного комфорта для человека. Представленная высшая гармония, сохраняющая меру и одновременно силу, свежесть новизны, полноту жизни ассоциативно соотносима с гармонией Рая, Золотого века. Наряду с освоенным «своим» пространством существует и «чужое»: «За людской избой и под стенами скотного двора росли громадные лопухи, высокая крапива – и «глухая», и жгучая...» [там же; с. 334]. Характеристики этого пространства наполнены деталями, воспринимаемыми как атрибуты «нечистой силы», темной стороны мира. Обитателем этого антимира становится мальчишка-подпасок, выполняющий функцию беса, который искушает автора и его

сестру Олю «преступной дружбой» и заманчивыми играми: «Кроме того, он удивительно хлопал, стрелял своим длинным кнутом и бесовски хохотал, когда пробовали и мы хлопать, пребольно обжигая себя по ушам концом кнута...» [там же; с. 334]. Герои благодаря бесу-искусителю «приобщались самой земли, всего того чувственного, вещественного, из чего создан мир» [там же; с. 335]. В их мир входят языческие верования, сказки, былички.

Взросление героя сопровождается мотивом искушения, ассоциативно-знаковым образом в этой связи выступает учитель Баскаков. Портрет учителя: «он был худ, сутул, горбонос, темнолик «точно черт», как говорили про него: характер у него был сумасшедший» [там же; с. 346] с подчеркнута демоническими чертами «глаза у него были рачьи, близорукие и всегда красные, какие-то огненно-карие» [там же; с. 347] позволяет соотнести его с нечистой силой, в христианской традиции – с образом Змея. Баскаков искушает героя новым знанием, и что самое важное, для чувственной, художнической натуры Алёши Арсеньева – искусством: «Он [прим. Баскаков] рисовал акварелью – и пленил меня страстной мечтой стать живописцем» [там же; с. 347]. Уже взрослый автор-повествователь, оценивает творчество и художественное видение мира как важнейший итог жизни.

Ярким примером художественного мирозерцания служит эпитет «синей грязью»: «выдернув редьку, жадно куснул ее хвост вместе с синей густой грязью, облепившей его» [там же; с. 335]. Естественный природный черный цвет грязи вытеснен художественным образом – грязью «синей». Физиология восприятия цвета (при ярком свете солнца и многочисленных бликах и каплях на листьях) не может дать объяснения новому эпитету. Образ создан не столько визуальным восприятием, сколько художественной задачей показать чудо природы в свежести, оригинальности взгляда на неё [15]. Своим восприятием Арсеньев-художник создает иную, художественную реальность.

От младенческой грусти, томления в незнакомом, оторванном от Вечности мире герой, взрослея, «вживается» в земной мир чувственный, страстный, греховный. Талант Баскакова-художника искушает, то есть испытывает, соблазняет (примечательно, что «искусство» от старославянского «искоушь» – «искушение»). Теперь уже соблазненная, страстная, земная душа Алёши осваивает земной мир, испытывает пределы дозволенного, пробует новые запретные ощущения, с позиции временной дистанции автор-повествователь замечает: «Я был в детстве добр, нежен – и однако с истинным упоением зарезал однажды молодого грача с перебитым крылом» [10; с. 348]. Поступок остается без моральной оценки, поскольку в центре внимания автора – острота, степень и интенсивность проявления чувства.

Обращает на себя внимание эпизод из жизни маленького Алёши: Баскаков и он ищут «дедовскую, или прадедовскую саблю», которая в сознании ребенка представляется волшебным предметом, мечом-кладенцом. По законам сказочного жанра, объект поисков находится в «ином» царстве – на чердаке, «В мире было небо, солнце, простор, а тут – сумрак и что-то задавленное, дремотное <...> шум [ветра] доходил глухо, превращаясь в какой-то иной, колдовской, зловещий» [там же; с. 348]. Баскаков выполняет сказочные функции помощника [60]: пространственное перемещение героя (помогает забраться на чердак), трансфигурацию героя – «заражает» его книгами о приключениях и путешествиях. Соблазнительно неизвестным становится мгновенный проблеск незнакомо чувства к дворовой девушке Сашке, возлюбленной старшего брата Николая – первое чувственное ощущение.

Особое внимание привлекает рефлексия юного Алёши Арсеньева напрочитанное, механизм восприятия его зарождающимся художественным сознанием стихотворений А.С. Пушкина: «Пушкин поразил меня своим колдовским прологом к “Руслану” <...> В том-то и сила, что и над самим стихотворцем колдовал кто-то неразумный,

хмельной и “ученый” в хмельном еле...» [10; с. 351]. Примечательно, что представление о поэзии у юного героя реализуется в лексемах с семантикой «колдовское», в христианской парадигме связанной с бесовским, нечистым. Но одновременно искусство с его необъяснимой колдовской природой приобщает душу героя к божественным началам: «“Страшная месть” пробудила в моей душе <...> чувство священнейшей законности возмездия, священнейшей необходимости конечного торжества добра над злом...» [там же; с. 354].

Первым рубежом жизни героя, отмеченным в повествовании упоминанием возраста (7 лет), становится его встреча с собственным отражением в зеркале. Новый ракурс зрения на мир и себя («увидал как посторонний» [там же; с. 344]) поражает Алешу Арсеньева возможностью оценки со стороны, отстраненного видения предмета. Это открытие чрезвычайно важно формирующемуся творческому сознанию, потому что дает возможность увидеть вещи по-новому, возвыситься над заданными обстоятельствами. Увидеть, оценить и толковать. Повзрослевший герой отмечает, что «в этом открытии было, неизвестно почему, даже что-то грустное», «внезапно увидал, одним словом, что я уже не ребенок, смутно почувствовал, что в жизни моей наступил какой-то перелом и, может быть, к худшему» [там же; с. 345] – взросление, утрата детской чистоты, новизны и остроты восприятия подсознательно ассоциируются у автора-повествователя и читателя с мотивом утраты Золотого Века, Рая, первозданной гармонии. Ср. «И выслал его [прим. Адама] Господь Бог из сада Едемского...» [8;3:23].

Искушенное, страстное сознание лирического «Я» обостренно воспринимает окружающий мир и природу всеми органами чувств: «зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги» [10; с. 400]. Юный герой научился интуитивно чувствовать теперь уже не только жизнь природы в её изменениях, но и

жизнь народа, его историю. Впечатления от красоты родной природы, переживание прекрасного в услышанных преданиях рождает в душе желание «сказать, выдумать что-то чудесное» [там же; с. 380]. Отметим, что импульсом к возникновению потребности выразить, высказать, понять, выдумать служит приобщение к народной жизни, размышления о национальном характере: «Ах, эта вечная русская потребность праздника!<...> Однако разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших причин русской революционности?» [там же; с. 392]. Душа русской земли словно проговаривает себя в слове автора-повествователя. Поводом для рефлексии также становятся высказывания отцов церкви: «Пройдет дурное, пройдет и хорошее, как сказал Тихон Задонский, – все пройдет!» [там же; с. 397]. Цитаты приведены в тексте не дословно, так как возникают в памяти автора-повествователя непосредственно при реакции на какую-либо ситуацию, при переживании определенного состояния.

Первая книга романа открывает для читателя механизм зарождения поэтического взгляда на мир от произвольных впечатлений к осознанному созерцанию и рождению художественного образа. Многообразие и острота детских впечатлений с позиции взрослого автора-повествователя осмысливается как необходимое условие всего последующего творчества.

Герой в этой книге предстает натурой впечатлительной, страстной. Впечатлительность вызвана ни сколько необычностью, экзотичностью увиденного и услышанного (рассказы Баскакова), сколько открытием нового в повседневных вещах. Таким образом, следующая черта художника – ясность, свежесть, «непредписанность» восприятия.

Эпизод с зеркалом как первый опыт стороннего наблюдения и оценки себя впоследствии переносится на восприятие окружающего мира («В мире было небо, солнце, простор, а тут – сумрак и нечто задавленное, дремотное») [там же; с. 348]. Смена угла зрения влечет за собой смену

изображаемого и его оценки – это открытие становится важнейшим и приводит автора к мысли о том, что творческая личность и её поступки находятся за гранью категорий добра и зла (эпизод с убийством грача).

Библейские и агиографические мотивы, образующие ассоциативный пласт текста, раскрывают метафору «художник – Адам». Подобно первому человеку на Земле художник в своем мышлении творит из окружающей его природы вторую реальность, окрашенную его личным отношением к изображаемому.

Рассказ о детстве, первых впечатлениях насыщен риторическими вопросами. Автор-повествователь даже с позиции временной дистанции не готов и не может дать четкого ответа на них ещё и потому, что самоцелью художественного поиска становится не его результат, но сам процесс узнавания и постижения.

2.2 Феномен смерти в контексте формирования личности художника

Тема смерти многообразно представлена на страницах романа «Жизнь Арсеньева». Умирают дворовой Сенька, младшая сестра Надя, бабушка, соседский приказчик, Писарев, Великий князь и Лика. Встреча героя с этой областью неизведанного рождает новые мысли и чувства в формирующемся художественном сознании.

Первая книга открывается размышлениями взрослого автора-повествователя: «У нас нет чувства своего начала и конца. <...> Не рождаемся ли мы с чувством смерти?» [10; с.325]. В истории языка известна конверсивная антонимическая пара «начало – конец», которая имеет общий индоевропейский корень «*kon» со значением предела. Мысль о неразрывной связи начала и конца, жизни и смерти организует авторские представления о человеческом бытии.

С воспоминаниями детства связано первое понятие о смерти («Сенька на всем скаку сорвался вместе с лошадью в Провал» [там же;

с. 341]). Потрясение от этого события заставляют уже взрослого автора-повествователя вспомнить параллель из древнерусской литературы «Жития протопопа Аввакума», наиболее точно описывающую его состояние: «Аз же некогда видех у соседа скотину умершу и, той ноци восставши, пред образом плакався довольно о душе своей, поминая смерть, яко и мне умереть...» [там же; с. 341]. Содержание православных текстов находит личный отклик в душе лирического «Я», приводится в параллель собственным чувствам и поступкам, становится предметом рефлексии. Однако в основе такого обращения и параллелей лежит не просто эмоциональное и тематическое сходство.

«Люди совсем не одинаково чувствительны к смерти» [там же; с. 341] – высшая степень душевной чувствительности, по мысли автора, определяет личность художника, в данном случае, протопопа Аввакума. Восприимчивость к страданиям ближних, проекция их переживаний на себя углубляют душевное чутье художника, обогащают его эмоциональный опыт страдания и сопереживания – в категориях психологии искусства речь идет о вживании.

Размышления маленького героя о смерти, бренности существования приводят его к мыслям о Боге, о неразрывной связи Бога и смерти: «Смерть, увы, была как-то соединена с Ним <...> Соединено с Ним было и бессмертие» [там же; с. 342].

Смерть сестры Нади, а затем и бабушки подается преимущественно через реакцию на неё окружающих. В этом замечании – одно из положений полемики с эстетикой символизма, трактующей смерть как индивидуальный, малый апокалипсис и преображение души в инобытие. Для И.А. Бунина и его героя смерть лишь составляющая жизни, фрагмент земного жизненного пути. Герой видит мертвое тело сестры, в котором для него нет ничего ужасного: «лежала недвижная нарядная кукла с ничего не выражающим бескровным личиком» [там же; с. 357], необычен для него непривычный собственный душевный отклик на произошедшее и само

сознание собственной смертности.

Болезнь вновь обращает Алешу к мыслям о божественном и бренном: «впервые узнал то удивительное, что привыкли называть просто тяжелой болезнью и что есть на самом деле как бы странствие в некие потусторонние пределы» [там же; с. 365]. Болезненное состояние мальчика «внезапное ослабление всех своих душевных и телесных сил <...>, а затем – целые дни и ночи как бы несуществования» [там же; с. 365] позволяет вспомнить обмирание христианских святых, следующей параллелью становятся апокрифические мотивы схождения во ад (ср. «Хождения Богородицы по мукам», «Сошествие Христа во ад»): «безобразные, нелепо-сложные <...> как бы сосредоточившие в себе всю телесную грубость мира [там же; с. 365] видения сопоставимы с изображением мучений грешников в аду. Путешествие юной души в ад запечатлевает на ней след страданий и обращает к жизни праведной: «стал жадно, без конца читать копеечные жития святых и мучеников» [там же; с. 358] (ср. «Рос он телом, а душой тянулся к любви Божьей, и ходил каждый день в церковь Божью, со всем вниманием слушая чтение божественных книг» из «Жития Феодосия Печерского»). Агиографический идеал праведников, отрекающихся от радостей жизни, недостижим для юного героя, логика жизни берет свое, и Алеша Арсеньев возвращается к жизни земной.

Своеобразной реализацией темы смерти становится мотив инициации: «Просто Алёши не стало – теперь был Арсеньев Алексей, ученик первого класса какой-то мужской гимназии» [там же; с. 359]: умирание в роли ребенка и возрождение в новом качестве гимназиста.

Впоследствии смерть как значительное событие, некий экстремум человеческой жизни становится импульсом для воображения. После известия о смерти соседского приказчика, которого убило упавшим деревом, герой представляет себе обстановку и саму картину произошедшего в мельчайших подробностях.

Запустенье и распад семейной усадьбы становятся синонимами её медленного умирания, которое также осмысляется в поэтическом ключе. В четвертой книге отец говорит матери: «Разлетается, душа моя, наше гнездо!» [там же; с. 448]. Во фразе отца выражена поэтическая символика русских народных лирических песен, природный образ птичьего гнезда употребляется в переносном поэтическом значении, выражает чувство грусти, опустошенности, которое возбуждает картина опустения родительского дома [36]. Образ гнезда, птицы повторяется далее рефреном по законам композиции протяжной лирической песни: «И с бессмысленно-жуткой радостью голосили кругом соловьи, и с колдовской настойчивостью куковала вдали кукушка, тщетно весь свой век взыскующая какого-то заветного гнезда» [10; с. 451], в результате семантического приращения «заветное гнездо» становится не только символом родительского дома, но и тоски по утраченной целостности, по Раю.

Смерть Писарева поражает героя той непреодолимой чертой, которая отделяет покойного от живущих: «в том самом зале, где две недели тому назад он стоял и улыбался на пороге <...> он лежал с закрытыми глазами» [там же; с. 410]. По какой-то непреодолимой воле родной человек превращается в недвижимое тело, тогда как мир вокруг продолжает существовать в привычном своем течении. Столкновение с границей смерти по психическому закону контрастов заставляет юного художника все больше ценить жизнь и её удовольствия. После событий похорон Арсеньев с нетерпением и благоговением представляет свое свидание с Анхен, чтобы уравновесить все печальное и трагическое.

Ф.А. Степун, чье мнение высоко ценил И. Бунин, высказал точное замечание по поводу образа смерти в произведениях писателя. По мысли Ф. Степуна, существует две смерти: смерть как физический конец жизни человека и смерть, как «неустанно происходящее в нас умирание нашего прошлого и настоящего» [71; с. 96]. Способность преодоления смерти

посредством памяти принадлежит художнику. Художественная память не пытается спорить со временем и уже произошедшими событиями, отрицая их, потому что памяти принадлежит власть над временем.

Настоящий художник способен через призму своего мышления воскресить в своем сознании, а затем и в произведении события и образы прошедшей жизни. При этом действительность в воспоминании и действительность, отраженная в художественном произведении эстетичны.

2.3 Категория «память» и её роль в концепции личности художника

Роман открывает цитата деятеля, писателя и историка старообрядчества Ивана Филиппова (XVIII в.) «Вещи и дела, аще не написаннии бывают, тмою покрываються и гробу беспамятства предаются, написаннии же яко одушевленнии...» [10; с. 325]. Предпосланная всему произведению в целом данная цитата метафорически выражает цель книги – одушевить, воскресить в написанном слове прошлое. Такое выражение мысли говорит об убеждении автора в том, что письменный текст и реальная действительность находятся в тесной связи настолько, что писатель-создатель художественной реальности способен в своем тексте влиять на действительную реальность. Ответ на вопрос о том, как это воздействие происходит, призвано дать само произведение. В результате библиографических изысканий А.В. Блюм установил, что Бунин заимствовал эти строки из книги Ивана Филиппова «История Выговской обители», изданной в 1863 г. в Петербурге, так как другие издания имели хождение почти исключительно в старообрядческой среде [9].

Повествование начинается с определения художественного места и времени: «Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе» [10; с. 325]. Автор-повествователь устанавливает свою связь с семьей, родом, впоследствии мы увидим, что герой осмысляет себя через отношение к родным. В первых строках лирического повествования

через призму памяти рассказчика звучит свойственная древнерусской литературе мысль о скоротечности, бренности человеческой жизни. Смысл этой бренной жизни повествователь видит в том, чтобы «с каждым рождением должна все более очищаться кровь рождающихся и возрастая их родство, близость с ним, единым отцом всего сущего» [там же; с. 326]. Род осмысливается, прежде всего, как христианская категория, и история этого рода мыслится как восхождение, возрастание сопричастности к Богу.

Лирический герой произведения – человек глубоко верующий, обретающий в вере жизненную опору. Он объясняет многие события повседневности божественным промыслом: смягчение наказания для брата Георгия за то, что мать взамен дала обет вечного поста, собственную удачу в учении – Божьей помощью за усердие и труд («Бог непременно поможет мне даже в аористах» [там же; с. 403]).

Категория памяти связана не только с индивидуальной жизнью, но и с жизнью культуры в её литературных традициях. В этой связи термин А.А. Ачатовой «атавистическая память» представляется не совсем точным стилистически, так как речь идет об актуальной культурной памяти человечества.

Примечательно, что в сильную позицию текста, заголовок вынесено слово «жизнь», соотносимое в древнерусской литературе с «житием». Слово и Житие – знаковые жанры древнерусской литературы для И.А. Бунина. Писатель, как и его герой Арсеньев, влюблен в древнерусскую словесность. Можно ли сказать, что Бунин подобным жанровым определением, заключенном в названии, прямо соотносит образ Алексея Арсеньева с христианскими святыми? Вряд ли, главный герой – натура противоречивая и страстная, не подходящая под агиографический канон. Смысловая нагрузка в названии отнесена к слову «жизнь».

Известно, что роман первоначально имел подзаголовок «Истоки дней», что указывает на цель автора: показать, как начинается жизнь в земном мире и как она протекает во всем своем многообразии,

переменчивости и необычности судьбы. Уровень художественного обобщения, введения в текст библейских мотивов позволяет говорить, что это истоки не только судьбы Алексея Арсеньева, а человеческого бытия вообще. Это подтверждает сказанное Буниным в интервью белградскому журналисту (1933 г.): «"Жизнь Арсеньева" можно было бы вполне назвать "Жизнью Дипона" или "Жизнью Дирана". Я хотел показать жизнь одного человека в узком кругу вокруг него. Человек приходит в мир и ищет в себе в нем место, как и миллионы ему подобных: он работает, страдает, мучается, борется за свое счастье и в конце концов или добивается его, или, разбитый, падает на колени перед жизнью. Это все!.. Арсеньев, Дипон, Диран, можете назвать героя как угодно, суть дела от этого нисколько не изменится» [цит. по 24; с. 414].

Элементы древнерусской литературной традиции широко представлены в романе «Жизнь Арсеньева» в его связях с агиографическими мотивами, однако отдельное место в структуре повествования отведено «Слову о полку Игореве». В четвертой книге молодой Арсеньев совершает поездку по местам действия этого памятника древнерусской литературы, «"Слово о полку Игореве" сводило меня с ума» [10; с. 476], отмечает герой. «И вскоре я опять пустился в странствия. Был на тех самых берегах Донца, где когда-то кинулся из плена Князь «горностаем в тростник, белым гоголем на воду»...» [там же; с. 477]. Как мы видим, автор щедро цитирует «Слово», эти строки выполняют роль пролога к дальнейшему развитию лирического сюжета – скитанию героя, испытанию любовью. Интерес взрослого автора-повествователя неслучаен: установка автора в начале романа воскресить в написанном прошлое вызвана горячо личным переживанием судьбы родной земли, эта же побудительная причина лежит и в создании «Слова о полку Игореве»: «Не пристало ли нам, братья, начать старыми словами печальные повести о походе Игоревом, Игоря Святославича?» [69; с. 49].

«Те весенние дни моих первых скитаний были последними днями

моего юношеского иночества» [10; с. 487] – скажет о себе герой в пятой книге. Ироничное замечание о том, что период иночества завершен (буквально «уединенное, одинокое жительство») связано с тем, что герой знакомится с Ликой. Пережитые сильные впечатления от путешествия (мотив дороги) порождают рефлексию лирического героя на собственный жизненный путь, которая словесно воплощается в цитировании библейского текста: «“Верую Авраам повиновался призыванию идти в страну, обетованную ему в наследие, и пошел, не зная, куда он идет...” Да, не зная! Вот так же, как и я! “Верую повиновался призыванию...” Верой во что? Влюбую благодать Божьего веленья» [там же; с. 526]. Отметим, что в отрывке цитирование библейского текста перемежается с внутренней речью самого героя, что говорит о том, что эти цитаты становятся средствами выражения его взгляда на мир. Цитаты выступают одним из художественных средств создания цельного образа-впечатления, своего рода апперцепцией, а цитирование – литературным приемом повествования, этот образ воскрешающего [59; с. 508-509].

Циклическая композиция романа возвращает Алексея Арсеньева в родной дом в Батурино, но уже в новом качестве, перерожденным: «На все я смотрел теперь другими глазами» [10; с. 568]. Интересно наблюдение Н.В. Пращерук о том, что имя Алексей актуализирует мотив возвращения под родительский кров неузнанным (история Алексия, человека Божьего) [55]. Используя этот мотив узнавания, Бунин включает себя не только в древнерусскую, но и в общекультурную мифологическую традицию, реализующую в разных вариациях известную мифологему «жизнь – путешествие».

Таким образом, память – вторая культура, воздвигаемая творческими усилиями художника в ответ на явление смерти с целью воскресить прекрасное.

2.4 Влияние феномена любви на личность и творчество художника

В русской классической литературе герой проходит испытание любовью, роман И.А. Бунина продолжает эту традицию. Однако в «Жизни Арсеньева» читателю показаны история детской влюбленности в Анхен, поэтическое, романтическое увлечение Лизой Бибиковой, страсть к горничной брата Тоньке и истинная любовь к Лике, вбирающая в себя всю гамму чувств. Каждый этап влюбленности знаменует собой взросление и изменение героя.

Чувство к Анхен связано с приобщением к поэзии Сумарокова, Державина, Батюшкова, Жуковского, Баратынского и открытием поэтичности жизни в её особенные минуты праздника и радости.

В 16 лет (второе упоминание возраста героя и второй рубеж) впервые опубликованы стихи Алеши Арсеньева. Как и всякий юноша в этом возрасте, герой увлекается поэзией романтизма. Стихи, лунная ночь, сад – все это становится объектом любования. Поэтичность жизни распространяется теперь не только на праздники и минуты веселья, но на само её течение, на быт дворянской усадьбы.

В третьей книге семнадцатилетний герой переживает страстное увлечение горничной старшего брата Тонькой. Описание эпизода грехопадения сопровождается цветами и символами, ассоциативно отсылающие читателя к царству грешников – Аду: «В прихожей, совсем темной, особенно сверху, сумрачно и фантастично, точно в черной пещере, краснела грудой раскаленных углей только что истопленная печка» [10; с. 443]. Нарушение чистоты, невинности оценивается религиозным сознанием лирического героя как грех, «страшная, непоправимая катастрофа» [там же; с. 444], одновременно с этим страстное искушенное сознание испытывает наслаждение от содеянного, «какого-то ликующего, победоносного торжества» [там же; с. 444]. С точки зрения фольклорного сознания, герой проходит инициацию, перерождаясь из мальчика в

мужчину: «я какими-то совсем новыми глазами взглянул вокруг» [там же; с. 444], с точки зрения религиозного – «помешательство» [там же; с. 445].

Однако главным событием в жизни Арсеньева стала встреча с Ликой. Любовь, как и искусство, требует от человека полной самоотдачи, и закономерно сюжетом пятой книги романа становится конфликт любви и творчества. В своем увлечении толстовской теорией опрощения Арсеньев пытается на практике опробовать положение Л.Н. Толстого о том, что искусство способно своей силой «заражать»: «Я <...> хотел заразить её своим беспощадным отношением к окружающему и с отчаянием видел, что выходит нечто совершенно противоположное моему желанию сделать ее соучастницей своих чувств и мыслей» [там же; с. 509]. Личным открытием для формирующегося художника становится то, что искусство не может «заразить» и внести в душу человека то, что он сам никогда не прочувствовал. Эта позиция становится полемичной по отношению к эстетике Л.Н. Толстого, утверждающей способность искусства объединить людей, «заразить» их единым чувством.

С этим же периодом связаны первые попытки писать прозу. Усиливается наблюдательность героя, его жадность до впечатлений, стремление сохранить в памяти встреченное когда-либо лицо прохожего или детали окружающего мира, чтобы увиденное не пропало даром. Арсеньев осознает способность искусства сохранять мгновение во времени. Материалом для художественных произведений становится сама действительность в её субъективном видении героем: «Образовать в себе из даваемого жизнью нечто истинно достойное писания – какое это редкое счастье – и какой душевный труд!» [там же; с. 519]. Эстетическое кредо Алексея Арсеньева – «Жизнь должна быть восхищением...» [там же; с. 546], вопреки увлечению модернизма мистическими мирами.

Однако фотографичность, точность воспроизведения действительности не порождает искусство, в основе которого лежит всегда личное видение и отношение: «во мне такое мучительное стремление туда,

где мне что-нибудь представилось, то есть к чему-то тому, что за этим представлением, – понимаешь: за! – что я не могу тебе выразить!» [там же; с. 554]. Жизненный материал обогащается личным отношением в механизмах памяти, благодаря такому свойству памяти, как избирательность.

Последнее упоминание возраста героя (двадцать лет) – момент, когда Лика покидает его и лишь через некоторое время Арсеньев и сам читатель узнают о её смерти. Любовь и творчество сходятся в одну точку в финальном сне и связывают двадцатилетнего героя и пятидесятилетнего автора-повествователя: «Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» [там же; с. 570]. Любовь, пусть даже воспоминание о ней, облагораживают душу человека, обогащают действительность личным чувством.

Воссоздание образа возлюбленной в сновидении происходит благодаря памяти, замыкающей в себе категории любви, творчества и времени. На этой точке гармоничного схождения роман завершен – перед читателем состоявшаяся гармоничная личность художника.

2.5. Проблема «художник – общество» в эстетической концепции романа

Всякая личность, реализующая себя в искусстве, в то же время существует в рамках определенной исторической эпохи. В контексте времени и индивидуальных взглядов писателя проблема «художник и общество» приобретает своеобразное звучание.

1880-1890 гг. в России связаны с осмыслением народной жизни в контексте процессов становления российского общества и государства. Ведущим становится публицистический взгляд на проблему народа, художественная литература признается потенциально значимым

общественным институтом.

Атмосфера эпохи в романе связана с деятельностью, а затем и арестом брата Георгия, участника революционного народнического движения. Юноша Арсеньев, впервые покинув родительский дом, приезжает к брату в Харьков и знакомится с его окружением. Примечательно, что герой не вступает с народниками в споры по политическим вопросам, источник его негативного предубеждения к ним и другим кружкам сугубо эстетический. Тонкая натура будущего писателя улавливает фальшь в поведении тех, кто называет себя борцами за народное благо: «неискренность выдуманных на всю жизнь чувств и мыслей» [10; с. 467], несостоятельность их в личном плане, неразвитость их эстетического вкуса и читательских предпочтений, неспособность видеть дальше своего предмета.

В беседе с отцом Лики Арсеньев заявляет: «Общественность не дело поэта» [там же; с. 498]. Отрицание демократической направленности литературы ведет к утверждению искусства самоценного, вневременного. Впечатления от наблюдения жизни города и его сословий несет на себе печать эстетическую. Окружающее оценивается не с позиций социальной справедливости, а в парадигме «прекрасное – безобразное», где «прекрасное» не закреплено за определенным классом.

Арсеньев-писатель признает за художником право не участвовать в общественной полемике времени, таким образом, признавая свободу личности художника в обществе и в объекте художественного изображения.

2.6 Средства выражения концепции личности художника в романе

Ключевыми средствами проникновения в концепцию личности художника в «Жизни Арсеньева» становятся образы и мотивы, которые обращены к важнейшим феноменам – «смерть», «любовь», «творчество» –

и тем самым выводят автора и читателя к широким эстетическим обобщениям в онтологическом масштабе.

Вторая глава нашей работы выстроена в соответствии с феноменологической сущностью романа И.А. Бунина, на которую указывают ученые Ю.В. Мальцев [44], Л.А. Колобаева [30], Н.В. Пращерук [56].

Феноменология – учение Э. Гуссерля о феноменах как «чистых» содержаниях, «единствах» сознания, которые могут быть исследованы абстрактно [50]. Это философское направление в начале XX в. дает благодатную почву для гносеологических, онтологических и эстетических исследований действительности через возврат к феноменам.

В России первой трети XX в. учение немецкого философа осваивали и критически интерпретировали Г.Челпанов, Г. Ланц, С. Франк, Л. Шестов, с которым Бунин был связан дружбой и творческой полемикой [28] Б. Яковенко, Г. Шпет и др. И.А. Бунин не получил системного философского образования, как например, Б.Л. Пастернак, в этом отношении стоит говорить скорее о веянии основных принципов феноменологической философии.

В основе феноменологии лежит убеждение, что всякое изначально данное созерцание является истинным источником познания [20]. Как мы помним, первая книга романа подробно раскрывает то, как созерцание природы и окружающих формирует картину мира маленького героя. При этом философия феноменологии исходит из неразрывной связи субъекта и объекта. В романе «Жизнь Арсеньева» читаем: «нет никакой отдельной от нас природы, <...> каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» [10; с. 505]. Философия становится эйдетической наукой об усмотрении сущностей, то есть действительность мыслится как совокупность феноменов – «чистых» содержаниях и «единствах» сознания, по мысли Э. Гуссерля. За конкретной реальностью стоит реальность феноменов, реальность идеальная. Для произведения

И. Бунина – это «вещи и дела» [там же; с. 325] человеческие, которые высвечиваются в памяти и воскрешаются её силой.

Для того чтобы проникнуть к феноменам реальности и очистить собственное сознание, нужно совершить процедуру, получившую название феноменологической редукции. Стереотипы восприятия, социальные оценки должны остаться за пределами мышления, чтобы дать возможность вещам говорить самим за себя. В пятой книге романа Арсеньев приводит спор с воображаемым оппонентом: «На Московской я заходил в извозчицью чайную <...> смотрел на мясистые алые лица, на рыжие бороды, на ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мной два белых чайничка с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибаетесь – только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!» [там же; с. 523].

На всем протяжении романа становление героя-художника происходит через соприкосновение с важнейшими феноменами человеческого бытия – смертью, любовью и творчеством [21]. Уединенное созерцание в детстве становится источником художественного познания реальности. Встреча с феноменом смерти привносит в структуру личности опыт страдания и по психологическому закону контраста заставляет любить жизнь и земной мир. Любовь облагораживает душу художника, делает её восприимчивой к прекрасному. Творчество становится средством самореализации личности, выражением её потребности выразить, высказать, осмыслить испытанное и увиденное.

Организует целостность и внутреннее единство описанных феноменов категория памяти, позволяющая прозревать и переживать указанные феномены вопреки течению времени. Более того, в своей способности к воскрешению память обогащает жизненный материал, делает его эстетичным, что важно для настоящего художника.

Разумеется, роман И.А. Бунина – это не сама философия Э. Гуссерля и не ее художественная иллюстрация. Философские постулаты,

представленные в учении Э. Гуссерля, не стали для писателя единственным критерием в оценке мироздания. Если философские суждения и присутствуют в его творчестве, то они преломляются, отражаются, во-первых, сквозь «магический кристалл» художественного видения И. Бунина; во-вторых, эти философские воззрения перенесены на русскую национальную почву, связаны с традициями русской классической литературы.

Частным проявлением средств выражения концепции личности художника в романе становятся библейские мотивы, которые пронизывают весь текст, и в особенности, первую книгу. Воспринятые как часть духовной культуры народа, они становятся органической составляющей художественного мира писателя.

Под мотивом вслед за И.В. Силантьевым мы будем понимать повторяющуюся формально-содержательную единицу, которая является компонентом сюжета и обладает собственным смысловым содержанием; мотив непосредственно или опосредованно относится к персонажу, связан с определенным хронотопом, вариативен в своих проявлениях [66].

Выделим основные функции указанных мотивов в тексте:

1. Универсализация семантики образов. Границы существования героя расширяются до Вечности, первоначальный подзаголовок романа «Истоки дней», что указывает на цель автора: показать, как начинается жизнь в земном мире и как она протекает во всем своем многообразии, переменчивости и необычности судьбы. Уровень художественного обобщения, введения в текст библейских мотивов позволяет говорить, что это истоки не только судьбы Алексея Арсеньева, а человеческого бытия вообще.

2. Сюжетообразующая функция. Цитаты из Библии и высказывания отцов церкви становятся импульсом к дальнейшему развитию лирического сюжета – скитанию героя, испытанию любовью.

Важнейшей становится функция

3.Формирование концепции мира и человека. В мировоззрении главного героя романа заключена христианская антропологическую модель. Искушающим началом в художественном мире Бунина, вполне в соответствии с библейской традицией, является открывшаяся в результате грехопадения сама родовая принадлежность человека. Художник, выражающий собой максимальные возможности развития человека, в то же время несет на себе печать человеческого грехопадения.

Таким образом, в романе представлено глубинное самоопределение личности художника через отношение к феноменам смерти, любви и творчества. Организующая роль в этом процессе принадлежит памяти.

2.7 Выводы по главе 2

Рассмотрение образа Алексея Арсеньева, истории взросления и формирования героя как писателя позволило нам сделать некоторые наблюдения над спецификой концепции личности художника в романе «Жизнь Арсеньева».

Характеристики личности художника и мотивы, связанные с этим образом, выделенные нами в первой главе, в своем сопоставлении с материалом романа И.А. Бунина отражают комплекс представлений писателя, вбирающей в себя следующие черты:

1) мотив детских впечатлений, выступающих первоосновой творчества;

2) мотив исключительности, избранности, раскрывающийся в обостренной чувствительности, интенсивности переживания фактов действительности;

3) мотив доверия к жизни, реализующийся в признании жизни и её законов выше искусства;

4) мотив внутренней свободы художника в выборе предмета творчества и своих отношениях с обществом.

Специфической для произведения И.А. Бунина является феноменологическая сущность романа и связанный с ней мотив памяти как категории, способной обогащать жизненный материал в акте художественного творчества. Роман завершается в своей высшей точке: с помощью памяти во сне героя соединяются воедино важнейшие категории романа – любовь, творчество, смерть. Обращение к категории памяти в романе становится закономерным в условиях первой волны русской эмиграции.

Средствами раскрытия концепции личности художника в произведении становится обращение к онтологическим феноменам «смерть», «любовь», «творчество», а также библейские мотивы, раскрывающие авторскую метафору «художник – Адам».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская литература в своем развитии начиная с классической культуры XIXв. и завершая модернистской культурой начала XXв. сформировала систему представлений о личности художника. К числу устойчивых мотивов, составляющих этот образ, принадлежат:

- 1) мотив детства;
- 2) мотив исключительности, избранности;
- 3) мотив гражданского служения;
- 4) мотив нравственной чистоты;
- 5) мотив воли, повышенно личностного отношения к миру;
- 6) мотив игры, игрового начала;
- 7) мотив жизнелюбия;
- 8) мотив внутренней свободы;
- 9) мотив доверия к жизни, мудрости;
- 10) мотив философичности мышления.

Вступая в диалог с классической традицией и отталкиваясь от эстетики символизма, И.А. Бунин предлагает индивидуально осмысленные мотивы, организующие концепцию личности художника:

1) мотив детских впечатлений, выступающих первоосновой творчества;

2) мотив исключительности, избранности, раскрывающийся в обостренной чувствительности, интенсивности переживания фактов действительности;

3) мотив доверия к жизни, реализующийся в признании жизни и её законов выше искусства;

4) мотив внутренней свободы художника в выборе предмета творчества и своих отношениях с обществом.

Специфической для произведения И.А. Бунина является феноменологическая сущность романа и связанный с ней мотив памяти как

категории, способной обогащать жизненный материал в акте художественного творчества. Таким образом, мы можем говорить о глубинном самоопределении личности художника через отношение к феноменам смерти, любви и творчества.

Средствами раскрытия концепции личности художника в произведении становится обращение к онтологическим феноменам «смерть», «любовь», «творчество», а также библейские мотивы, раскрывающие авторскую метафору «художник – Адам».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аверин Б. В. Дар Мнемозины : Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. В. Аверин. – Санкт-Петербург : Амфора, 2003. – 399 с. – ISBN 5-94278-471-X.
2. Арнаудов М. Психология литературного творчества / М. Арнаудов. – Москва : Прогресс, 1970. – 656 с.
3. Афанасьев В. Н. И. А. Бунин (к 100-летию со дня рождения) / В. Н. Афанасьев. – Москва : Знание, 1970. – 47 с.
4. Ачатова А. А. Концепция личности художника в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева» / А. А. Ачатова // Проблемы метода и жанра. Труды Томского государственного университета имени В. В. Куйбышева. – Томск, 1974. – Т.252. – С. 62–72.
5. Бабореко А. К. Бунин о Толстом / А. К. Бабореко // Яснополянский сборник : статьи и материалы. 1910-1960. – Тула : Книжное издательство, 1960. – С. 131–132.
6. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина / В. Г. Белинский // Избранные статьи. – Москва : Детская литература, 1973. – С. 110–185.
7. Белозерцев Е. Иван Бунин и образование / Е. Белозерцев // Мир образования. – 1996. – № 2. – С. 84–88.
8. Библия / синодальный перевод. – Москва : Российское Библейское Общество, 2007. – с. 1057. – ISBN 978-5-85524-071-9.
9. Блюм А. В. Из бунинских разысканий / А. В. Блюм // И. А. Бунин : proetcontra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – Санкт-Петербург : Издательство русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 681–682.

10.Бунин И. А. Малое собрание сочинений / Иван Бунин. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.– 800 с. – ISBN 978-5-389-01226-4.

11.В мире литературы. 5–11 классы. Программа по литературе для общеобразовательных учреждений / под ред. А. Г. Кутузова. – Москва : Дрофа, 2010. – 80 с. – ISBN 978-5-358-06462-1.

12.Виноградов В. В. Стиль Пушкина / В. В. Виноградов. – Москва : ОГИЗ Художественной литературы, 1941. – 620 с.

13.Воителева Т. М. Русский язык и литература (базовый уровень) : программа для 10-11 классов : среднее общее образование / Т. М. Воителева, И. Н. Сухих. – Москва : Издательский центр «Академия», 2014. – 94 с. – ISBN 978-5-4468-1130-4.

14.Волков А. А. Проза Ивана Бунина / А. А. Волков. – Москва : Московский рабочий, 1969. – 448 с.

15.Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов-на-Дону : Издательство «Феникс», 1998. – 480 с. – ISBN 5-222-00256-X.

16.Гоголь Н. В. Повести; Драматические произведения / Н. В. Гоголь. – Ленинград : Художественная литература, 1983. – 328 с.

17.Гоголь Н. В. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5. Мертвые души / Н. В. Гоголь. – Москва : Художественная литература, 1967. – 623 с.

18.Грузенберг С. О. Гений и творчество : Основы теории и психологии творчества / С. О. Грузенберг. – Москва : ЛЕНАНД, 2016. – 262 с. – ISBN 978-5-9710-3265-6.

19.Гудзий Н. К. История древней русской литературы / Н. К. Гудзий. – Москва : Аспект-пресс, 2003. – 590 с. – ISBN 5-7567-0259-8.

20.Гуссерль Э. Идея феноменологии : пять лекций / Э. Гуссерль / пер. с нем. Н. А. Артеменко. – Санкт-Петербург : Издательский центр Гуманитарная Академия, 2008. – 224 с. – ISBN 978-5-93762-055-2.

21. Демидов А. Б. Феномены человеческого бытия : пособие для студентов вузов. / А. Б. Демидов. – Минск : ЗАО Издательский центр «Экономпресс», 1999. – 180 с. – ISBN 985-6479-13-4.

22. Достоевский Ф. М. Идиот : Роман в четырех частях / Ф. М. Достоевский. – Москва : Художественная литература, 1983. – 607 с.

23. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 1. Бедные люди. Белые ночи. Неточка Незванова / Ф. М. Достоевский. – Москва : Правда, 1982. – 385 с.

24. Жуков И. Все впечатленья бытия. О романе «Жизнь Арсеньева» / И. Жуков // Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Роман (1927-1929 гг.; 1933 г.); Божье древо. Рассказы (1927-1931 гг.). – Москва : Воскресенье, 2006. – С. 409–419.

25. Злотникова Т. С. А. С. Пушкин как модель творческой личности / Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 1999. – № 3(21). – С. 6–14.

26. Злотникова Т. С. Философия творческой личности: монография / Т. С. Злотникова – Москва : Согласие, 2017. – 918 с. – ISBN 978-5-906709-74-5.

27. Киреев Р. Бунин: «Мы в последний раз обнялись» / Р. Киреев // Огонек. – 1994. – № 6-7. – С. 17–19.

28. Колобаева Л. А. Иван Бунин и Лев Шестов. Проблемы духовного обмена / Л. А. Колобаева // И. А. Бунин и его окружение: к 140-летию со дня рождения писателя / сост. Т. М. Бонами [и др.]. – Москва : Русский импульс, 2010. – С. 51–68.

29. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. / Л. А. Колобаева. – Москва : Издательство МГУ, 1990. – 336 с. – ISBN 5-211-00862-6.

30. Колобаева Л. А. От временного к вечному (Феноменологический роман в русской литературе XX в.) / Л. А. Колобаева // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 132–144.

31. Колобаева Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – Москва : Издательство Московского университета, 2000. – 296 с. – ISBN 5-211-04207-7.
32. Корман Б. О. Лирика Некрасова / Б. О. Корман. – Ижевск : Удмуртия, 1978. – 300 с.
33. Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров : Мир творчества / Е. А. Краснощекова. – Санкт-Петербург : Издательство «Пушкинского фонда», 2012. – 528 с. – ISBN 978-5-89803-182-4.
34. Культурология. Энциклопедия. В 2 т. Т.1. А-М / глав. ред. С. Я. Левит. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 1392 с. – ISBN 978-5-8243-0838-9.
35. Курляндская Г. Б. Эстетический мир И. С. Тургенева / Г. Б. Курляндская. – Орел : Издательство государственной телерадиовещательной компании, 1994. – 341 с. – ISBN 5-86615-008-5.
36. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора / С. Г. Лазутин. – Москва : Высшая школа, 1989. – С. 105–136.
37. Лермонтов М. Ю. Сочинения в двух томах. Т. 2. Драммы. Проза / М. Ю. Лермонтов. – Москва : Правда, 1990. – 704 с.
38. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 784 с.
39. Литература : программа по литературе для общеобразовательных учреждений. 5–11 класс / под ред. Т. Ф. Курдюмовой. – Москва : Дрофа, 2011. – 96 с. – ISBN 978-5-358-10262-0.
40. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX в. : истоки и эстетическое своеобразие / Л. М. Лотман. – Ленинград : Наука, 1974. – 348 с.
41. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре : Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX вв.) / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 1994. – 399 с. – ISBN 5-210-01468-1.

42. Магина Р. Т. «Все звуки жизни благодатной» (философская поэзия Ф. И. Тютчева) / Р. Т. Магина // Русский философско-психологический романтизм. – Челябинск, 1982. – С.32–49.

43.Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е г. (1830-1833 гг.) / Г. П. Макогоненко. – Ленинград : Художественная литература, 1974. – 376 с.

44.Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870-1953 гг. / Ю. В. Мальцев. – Москва : Посев, 1994. – 432 с. – ISBN 5-85824-007-0.

45. Манн Б. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Б. В. Манн. – Москва : Сода, 1996. – 474 с. – ISBN 5-89344-002-1.

46.Мещеряков Б. Г. Большой психологический словарь / Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. – Санкт-Петербург : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. – 633 с. – ISBN 5-93878-086-1.

47. Михайлов О. Н. И. А. Бунин: Жизнь и творчество / О. Н. Михайлов. – Тула : Приокское книжное издательство, 1987. – 317 с.

48. Никулин Л. Роман или автобиография?: «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина / Л. Никулин // Москва. – 1961. – № 7. – С. 146–148.

49.Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 2. Е-М / научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, зам. предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семгин, уч. секр. А. П. Огурцов. – Москва : Мысль,2010. – 634 с. – ISBN 978-2-244-01117-3.

50.Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 4. Т-Я / научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, зам. предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семгин, уч. секр. А. П. Огурцов. – Москва : Мысль,2010. – 736 с. – ISBN 978-2-244-01119-7.

51.Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. В 2 т. Т. 1. Статьи по теории литературы / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. – Москва : Художественная литература, 1989. – 542 с. – ISBN 5-280-00726-9.

52. Паперно И. Семиотика поведения : Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / И. Паперно. – Москва : Новое литературное обозрение, 1996. – 205 с. – ISBN 5-86793-015-7.

53. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – Москва : Искусство, 1976. – 614 с.

54. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – Москва : Высшая школа, 1988. – 368 с. – ISBN 5-06-001128-3.

55. Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен / Н. В. Пращерук. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2012. – 232 с. – ISBN 978-5-7996-0744-9.

56. Пращерук Н. В. Феноменология И. А. Бунина : Авторское сознание и его пространственная структура : автореф. дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Пращерук Наталья Викторовна. – Екатеринбург, 1999. – 34 с.

57. Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5-11 класс (базовый уровень) 10-11 класс (профильный уровень) / под ред. В. Я. Коровиной. – Москва : Просвещение, 2007. – 255 с. – ISBN 978-5-09-016449-8.

58. Программы общеобразовательных учреждений. Программа литературного образования 10-11 класс / под ред. В. Г. Маранцмана. – Москва : Просвещение, 2007. – 176 с. – ISBN 978-5-09-016304-0.

59. Пронин А. А. Судьба цитат из христианских источников в книге И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева. Юность» / А. А. Пронин // Проблемы исторической поэтики. – 1998. – № 5. – С. 506–513.

60. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. – 168 с.

61. Пушкин А. С. Евгений Онегин: роман в стихах / А. С. Пушкин. – Москва : Детская литература, 2018. – 206 с. – ISBN 978-5-08-005812-7.

62. Пушкин А. С. Проза. Драматические произведения / А. С. Пушкин. – Москва : Современник, 1974. – 335 с.
63. Пушкин А. С. Стихотворения. Поэмы / А. С. Пушкин. – Москва : Современник, 1974. – 304 с.
64. Русская поэзия XIX века / сост. Е. Винокурова, В. Коровина. – Москва : Художественная литература, 1974. – 734 с.
65. Саакянц А. Проза позднего Бунина / А. Саакянц // Бунин И. А. Именины / Собрание сочинений в 6 т. Т.4. Произведения 1914-1931 гг. – Москва : Художественная литература, 1988. – С. 571–593. – ISBN 5-280-00056-6.
66. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с. – ISBN 5-94457-172-1.
67. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина / О. В. Сливицкая. – Москва : РГГУ, 2004. – 270 с. – ISBN 5-7281-0699-4.
68. Словарь русского языка. В 4 т. Т. 4. С-Я / под ред. А. П. Евгеньевой. – Москва : Русский язык, 1988. – 800 с.
69. Слово о полку Игореве / пер. А. Югов. – Москва : Детгиз, 1961. – 228 с.
70. Сорокин Б. Ф. Философия и психология творчества : научно-методическое пособие для аспирантов и молодых преподавателей / Б. Ф. Сорокин. – Орел : Издательство ОГУ, 2000. – 100 с.
71. Степун Ф. А. Встречи : Достоевский, Л. Толстой, Бунин, Зайцев, В. Иванов, Белый, Леонов / Ф. А. Степун. – Мюнхен : Товарищество зарубежных писателей, 1962. – 202 с.
72. Стерлина И. Д. Иван Алексеевич Бунин / И. Д. Стерлина. – Липецк : Книжное издательство, 1960. – 23 с.
73. Тарасенков А. Поэзия Ивана Бунина / А. Тарасенков // Бунин И. А. Стихотворения. – Ленинград, 1956. – С. 5–27.

74. Толстой Л. Н. Анна Каренина : роман / Л. Н. Толстой. – Москва : Вече, 2017. – 800 с. – ISBN 978-5-4444-3884-8.

75. Тургенев И. С. Рудин. Дворянское гнездо. Накануне. Отцы и дети / И. С. Тургенев. – Москва : Художественная литература, 1983. – 543 с.

76. Франк С. Л. Реальность и человек / С. Л. Франк / сост. П. В. Алексеев; прим. П. К. Медведевой. – Москва : Республика, 1997. – 479 с. – ISBN 5-250-02566-8.

77. Фрейд З. Введение в психоанализ / З. Фрейд. – Москва : Наука, 1989. – 456 с. – ISBN 5-02-013357-4.

78. Фриндлендер Г. М. Эстетика Достоевского / Г. М. Фриндлендер // Достоевский – художник и мыслитель / ред. И. Михайлова. – Москва : Художественная литература, 1972. – С.97–165.

79. Худенко Е. А. Жизнетворческие стратегии в русской литературе XIX-XX вв.: романтизм и символизм / Е. А. Худенко // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 6(25). – С.68–71.

80. Чернышевский Н. Г. «Детство и отрочество». Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого / Н. Г. Чернышевский // Полное собрание сочинений в 15 т. Т. 3. Очерки гоголевского периода русской литературы. Статьи и рецензии 1856 г. – Москва : Гослитиздат, 1947. – С.421–431.

81. Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях: роман / Н. Г. Чернышевский. – Москва : Детская литература, 1979. – 462 с.

82. Чехов А. П. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 9. Пьесы 1880-1904 гг / А. П. Чехов. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1963. – 732 с.

83. Шекспир В. Гамлет, принц Датский / В. Шекспир. – Москва : Детгиз, 1942. – 192 с.

84. Шумаков Ю. Д. Первая Любовь Ивана Бунина / Ю. Д. Шумаков // Известия Воронежского государственного педагогического института. – Т. 114-й. И. А. Бунин. – Воронеж, 1971. – С. 20–26.

85. Эллис (Кобылинский Л. Л.) Русские символисты / Эллис (Л. Л. Кобылинский). – Томск : Водолей, 1998. – 288 с. – ISBN 5-7137-0026-7.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Методические рекомендации по изучению прозы И.А. Бунина в старших классах

На уроках литературы в 11 классе изучение прозы И.А. Бунина предлагается на материале рассказов «Господин из Сан-Франциско», «Чистый понедельник», «Легкое дыхание» и цикла «Темные аллеи» (два рассказа по выбору учителя) – эти тексты рекомендованы в программах по литературе базового уровня В.Я. Коровиной [57], Т.Ф. Курдюмовой [39], А.Г. Кутузова [11], В.Г. Маранцмана [58], И.Н. Сухих [13]. С точки зрения истории и теории литературы внимание учителя и учащихся акцентировано на развитии традиций русской классической литературы в прозе И. Бунина, психологизме бунинской прозы и роли в ней художественной детали. Роман «Жизнь Арсеньева» ввиду своего большого объема не входит в школьную программу.

В целом, программы охватывают важнейшие тексты И.А. Бунина о связи человека с миром, счастье и трагедии любви. На наш взгляд, знакомство с малой прозой писателя, отражающей эстетические взгляды И.А. Бунина, составляет не менее важное условие для постижения глубины его творчества: становятся понятны философские основы поэтики писателя и его концепция человека.

Изучение концепции личности художника в малой прозе И. Бунина требует от учащихся знаний по теории литературы, в частности, сформированных начальных представлений об эстетической природе литературы. Также необходимо владеть развитым понятийным аппаратом и уметь выделять и самостоятельно интерпретировать структурные элементы в тексте художественного произведения. Все это требует серьезной подготовки учащихся, которая в основном достигается в старшем звене (10-11 классах). Мы предлагаем разработку урока

внеклассного чтения в одиннадцатом классе по рассказу И.А. Бунина «Неизвестный друг», в котором отразились мысли автора о личности истинного художника [Таблица 1].

В условиях дистанционного обучения урок может быть проведен на платформе видеоконференции «Zoom».

«Искусство – молитва, музыка, песня человеческой души»

Тип урока: урок анализа прозаического текста.

Цели:

1. *предметные:*

- определить особенности поэтики И.А. Бунина;
- рассмотреть авторские приёмы раскрытия личности художника в рассказе;
- развивать навыки анализа прозаического текста.

2. *метапредметные:*

- *регулятивные УУД:* формулировать вопросы к тексту произведения;
- *познавательные УУД:* характеризовать сюжет произведения, его тематику, проблематику;
- *коммуникативные УУД:* давать устные ответы по тексту произведения;
- *личностные:* формировать навыки исследовательской деятельности, готовности и способности вести диалог и достигать в нем взаимопомощи.

Предварительное домашнее задание: прочитать рассказ Ю. Нагибина «Учитель словесности» и рассказ И.А. Бунина «Неизвестный друг».

Оборудование: художественный текст рассказа И.А. Бунина «Неизвестный друг», презентация.

Продолжение таблицы 1

1	2	3
<p>Формулировка целей (Ц)</p>	<p>– Как вы думаете, какова цель нашего урока?</p>	<p>Понять, кто, по мысли И. Бунина, может быть назван настоящим художником.</p>
<p>Работа с литературным материалом</p>	<p>– Дома вы познакомились с рассказом И. Бунина «Неизвестный друг». Рассказ «Неизвестный друг» имеет автобиографические истоки. Благодаря исследователям стало известно, что в основу положена переписка Бунина с некоей Н.Н. Эспозито.</p> <p>Работа с архивными данными показала, что Бунин лишь с малыми изменениями включал в рассказ отрывки из писем корреспондентки.</p> <p>1) Как вы думаете, в чем необычность рассказа в контексте нашего разговора о художнике?</p> <p>*2) Может возникнуть закономерный вопрос: Как мы можем судить о личности героя, который не появляется в рассказе?</p> <p>3) Однако непосредственно в письмах высказывается сама героиня. Что мы узнаем о ней? По цитатам восстановите её биографию.</p> <p>4) Как меняется состояние героини в течение переписки?</p> <p>Письма Бунина не сохранились, но из ответов Н.Н. Эспозито следует, что это была именно переписка. В рассказе же (и это принципиальный момент!) – это <i>безответные</i> письма.</p> <p>То, что ответа не приходит заставляет почувствовать значимость молчания, тонкую, но существенную разницу между отсутствием ответа и безответностью.</p> <p>Её письма заканчиваются примиренностью: «Прощайте, мой неведомый друг. Кончаю свои безответные письма тем же, чем и начала, – благодарностью».</p>	<p>1) Рассказ необычен тем, что в нем приведены письма читателя, того, кто воспринимает искусство, а не само творца.</p> <p>2) Образ писателя представлен опосредованно, через восприятие героини.</p> <p>3) Эмигрантка, второй родиной для неё стала Ирландия. Слаба здоровьем, замужем, трое детей, старшей дочери 15 лет. Много читает, вела дневник «как неудовлетворенный жизнью человек».</p> <p>4) Вначале героиня как будто и не рассчитывала на ответ. Затем появляется ни к чему не обязывающее желание ответа, затем все настойчивее звучит «напишите мне», перерастая в болезненное желание, наваждение и лишь в конце – смирение.</p>

Продолжение таблицы 1

1	2	3
<p>Беседа с элементами аналитического чтения</p>	<p>5) Почему ответ бы все испортил?</p> <p>Мы подошли с вами к личности самого творца. Найдите в тексте характеристики художника и прокомментируйте их.</p> <ul style="list-style-type: none"> • «отклики ...тех человеческих душ, для которых и творите Вы» • «Вы знаете лучше других, как это трудно, почти невозможно – высказывать себя». • «Ваш талант, действующий как печальная, но возвышенная музыка». • «потребность человеческого сердца разделить неискоренима». • «исчезает пространство, время, разность судеб и положений, и Ваши мысли и чувства становятся моими, нашими общими. Поистине только одна, единственная душа есть в мире», «Ведь и я – Вы». <p>По отношению к двум последним цитатам нужно сделать пояснение.</p> <p>В своем творчестве И.А. Бунин последовательно вступает в диалог с предшествующей ему литературной традицией и одним из крупнейших имен литературы XIX века, с Львом Толстым.</p> <p>Эстетика Толстого исходит из того постулата, что все люди разные. Поэтому задача искусства – преодолеть автономность личностей. Бунин же исходит из того, что в <i>основе лежит общая душа</i>. ... Мироощущение Бунина близко к индийским учениям о сущностном единстве индивидуальной души (атман) с общей для всех мировой душой.</p>	<p>5) Потому что это письма к художнику, общение с которым на житейском уровне и не нужно. Это рассказ об общении на уровне более высоком – уровне искусства.</p> <p>Небрежение материальными благами, создание художником вневременных ценностей.</p> <p>Бунин в разработке темы наследует традицию «невыразимого» В.А. Жуковского, муки слова.</p> <p>Художник облагораживает своим талантом свою собственную душу и души окружающих.</p>

Продолжение таблицы 1

1	2	3
	<p>По Бунину же, искусство принципиально не может заразить, т.е. принести в душу нечто ей чужеродное. («...Я никогда не писал под воздействием привходящего чего-нибудь извне, но всегда писал «из самого себя»).</p> <p>Рассказ «Неизвестный друг» становится своеобразным ответом И.А. Бунина на вопрос «Что такое искусство?». Подтвердите это положение цитатами из текста.</p> <p>– Выделите кульминацию произведения. С чем она связана?</p> <p>– Почему рассказ имеет такое название?</p> <p>Искусство – не только «самовыражение» творца. Читатель – такой же участник эстетического акта, поэтому в рассказе об искусстве так важны его размышления. Единство творца и адресата основано на том, что ими движет одна и та же потребность счастья.</p>	<p>«Что побуждает писать Вас? Желание рассказать что-нибудь или высказать (хотя и иносказательно) себя? Конечно, второе».</p> <p>«А что такое искусство? Молитва, музыка, песня человеческой души».</p> <p>«И что вообще испытывают люди, подвергаясь воздействию искусства? Очарование от человеческой умелости, силы? Возбужденное желание личного счастья, оторое всегда, всегда живет в нас <...> Или же это радость ощущения божественной прелести человеческой души...».</p> <p>Кульминацией становится сон героини, в котором она видит своего собеседника. Наивысшая точка повествования – воображение создает образ собеседника. Это значит, что она сама становится сродни художнику, способна в своем воображении создавать образ.</p>

Продолжение таблицы 1

1	2	3
	<p>В глубине общечеловеческой души лежит жажда счастья. Это вечное томление, вечное ожидание того, чего нет, что как будто обещано человеку и принадлежит ему по праву. Искусство, возбуждая жажду счастья, отчасти ее и насыщает. Насыщает тем, что высвобождает в чувственном облике обыденной жизни скрытую в ней божественность.</p> <p>Уже в 1927–1933 годах в главной книге своего творчества, романе «Жизнь Арсеньева» Бунин скажет о том, что «навсегда проникся глубочайшим чувством истинно божественного смысла и значения земных и небесных красок».</p> <p>Рассмотренный нами сегодня текст выступает своеобразной увертюрой к дальнейшему творчеству И.А. Бунина и развитию эстетических взглядов писателя.</p> <p>Подведем итог урока и вернемся к главному вопросу: «Каков истинный художник, по мысли И.А. Бунина?» Предлагаю обобщить изученный материал в виде кластера или схемы.</p>	<p>Составление кластера или схемы со следующими характеристиками: «творит для человеческой души», «испытывает потребность разделить», объединяет, облагораживает души людей и др.</p>
Рефлексия	Что было на уроке сложным? Непонятным? О чем бы вы хотели ещё поговорить в связи с рассказом?	