

**Министерство науки и высшего образования Российской Федерации**  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Воронежский государственный университет»

*На правах рукописи*



**Митина Галина Владимировна**

**ПОЭТИКА ЗАГОЛОВОЧНОГО КОМПЛЕКСА  
В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы  
народов Российской Федерации

**Диссертация**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук,  
профессор Бердникова Ольга Анатольевна

Воронеж – 2026

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ЗАГЛАВИЕ И ЗАГОЛОВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА.....</b>	<b>19</b>
1.1. Заглавие. Принципы классификации .....	19
1.2. Заголовочный комплекс .....	34
1.3. Первая строка и заглавие.....	43
<b>ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ЗАГОЛОВОЧНОГО КОМПЛЕКСА В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА .....</b>	<b>52</b>
2.1. Заглавие .....	52
2.2. Подзаголовки, посвящения, эпитафии .....	67
2.3. Датировка.....	87
2.4. Первая строка в качестве заголовка .....	92
2.4.1. Особенности первой строки.....	92
2.4.2. Снятие заглавия и актуализация первой строки .....	106
<b>ГЛАВА 3. ПОВТОРЯЮЩИЕСЯ И ВАРИАТИВНЫЕ ЗАГЛАВИЯ В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА .....</b>	<b>115</b>
3.1. Повторяющиеся заглавия. К вопросу о мотивном заголовочном комплексе (МЗК) .....	115
3.1.1. Природно-онтологический МЗК .....	121
3.1.2. Культурно-мемориальный МЗК .....	132
3.2. Повтор заглавия как жанровый маркер .....	150
3.2.1. Песни .....	151
3.2.2. Эпитафии. ....	158
3.2.3. «Портреты города» .....	161
3.3. Вариативные заглавия .....	168
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>190</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>200</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Творческое наследие И. А. Бунина уже на протяжении десятков лет находится в зоне основательного научного изучения и читательского интереса.

При этом мировое признание И. А. Бунина как прозаика, автора романа «Жизнь Арсеньева», несколько затеняет его поэтическое наследие. Однако сам И.А. Бунин высоко ценил свои стихи, утверждая, что он, прежде всего, поэт.

Усилиями современных литературоведов эта – своего рода – несправедливость постепенно устраняется, но степень изученности поэзии И.А. Бунина, в отличие от прозаического наследия, несравнимо мала.

Вместе с тем в последние годы внимание ученых к поэзии Бунина возросло. В работах буниноведов охвачены разные аспекты изучения поэзии И. А. Бунина. Одни ученые пишут о жанровых и стилистических особенностях его лирики (Ю. Г. Иншакова, О. Н. Владимиров) [111, 82], другие исследуют религиозную составляющую его творчества (О. А. Бердникова, Г. Ю. Карпенко, Т. А. Кошемчук, Н. В. Пращерук, А. И. Смоленцев) [62, 117, 127, 191, 211], третьи сосредоточены на выявлении соотношения модернистского и классического начал в его художественном сознании (Т. М. Двинятина, И. Б. Ничипоров) [97, 176].

На наш взгляд, повышенный интерес к поэзии И. А. Бунина связан, прежде всего, с выходом в свет в 2014 году академического собрания стихотворений в двух томах, которое было подготовлено Т. М. Двинятиной и другими учеными Института русской литературы Российской Академии наук в издательстве Пушкинского дома «Вита Нова». Научно выверенное издание является уникальным по следующим причинам:

1. Единственное академическое издание, где собрана только поэзия автора.
2. Составлено по новому текстологическому принципу.
3. Корпус текстов расширен по сравнению с предыдущими изданиями.

Пополнение стало возможным благодаря новым архивным материалам.

4. Вмещает раздел «Другие редакции и варианты», где представлена полная история текстов.
5. Приведен раздел с подробными примечаниями к каждому стихотворению, где даны сводные комментарии из разных источников, существенная часть которых была ранее не известна. Наличие литературоведческой справки способствует усвоению содержания текста.
6. Примечания включают данные, касающиеся датировки и места написания стихотворения, что существенно проясняет контекст создания текста.
7. В отдельные разделы вынесены наброски, черновые варианты и стихотворения, не включенные поэтом в авторские сборники, что дает возможность сравнить раннюю и позднюю, а также снятую и отобранную для будущего издания версии, а также поразмышлять о причинах исключения той или иной редакции.

Так составителям удалось воссоздать творческую «лабораторию», в которой работал поэт. У исследователей поэзии И. А. Бунина появилась возможность проследить историю каждого отдельного стихотворения и реконструировать процесс работы автора над текстом и его заголовком.

Примечательно, что изменения, касающиеся текста, могли осуществляться поэтом параллельно с правками заглавия, но часто работа с заглавием проводилась независимо от редакции текста. Поэт тщательно подбирал заглавие: менял, повторял, снимал, возвращал исходное или давал новое. Исключительным авторским приёмом можно считать повтор заглавия: два, три и четыре разных текста носят одинаковые заглавия. Важно уточнить, что при снятии стихотворения из будущего издания, поэт отдельно вычеркивал заглавие, что еще раз акцентирует внимание на том, какое значение имело заглавие для поэта.

В двухтомном собрании стихотворений 2014 года был применен новаторский текстологический подход. Для того, чтобы понять принцип построения издания, оказавший прямое влияние на логику данного диссертационного исследования, необходимо попытаться взглянуть на

художественный текст глазами текстолога, что отнюдь не просто, ведь «обычное читательское восприятие произведения диаметрально противоположно текстологическому» [146, с. 5].

Критическое отношение к художественному произведению рождается из осмысления того факта, что текст и зависим от автора, и одновременно автономен. Пока автор жив, его авторитет распространяется на произведения, вышедшие из-под его пера. Не желая пускать читателя «за кулисы» творческого процесса, писатель представляет его вниманию «парадный» текст [146, с. 5]. Об этом нередко свидетельствуют конкретные авторские указания на то, что именно этот вариант текста должен остаться в истории. Писатель, несомненно, делает это, рассчитывая на соблюдение его последней авторской воли. Читатель (ученый) же со своей стороны убежден в том, что он должен иметь возможность всестороннего изучения творчества автора и испытывает неподдельную радость при знакомстве с черновыми набросками, автографами, дневниками и другими материалами. Действительно, такие «находки» существенно влияют на понимание произведения. Так проблема объективности предлагаемого чтения лежит на плечах текстолога, задача которого заключается в попытке найти баланс между авторской волей и интересами читателя.

На заре развития текстологии предпочтение отдавалось указаниям автора, которые служат путеводителем для публикации по принципу «последней авторской воли». Одним из ярких приверженцев этой точки зрения является пушкинист М. Л. Гофман, провозглашавший, что автор имеет полное право «на то, чтобы в потомстве сохранился его подлиннопоэтический лик “взыскательного художника”, а также на то, чтобы «скрыть от читателя свои черновые тетради, свои неосуществленные замыслы, свои неудачные и незаконченные стихи...» [94, с. 52].

На первый взгляд утверждение кажется безукоризненным, но работа с художественным текстом выходит за рамки слепого следования пометам автора. Та же пушкинистика показывает, как тяжело дается художнику

решение о закреплении одного из вариантов и отсеивании других: творческие сомнения зачастую подталкивали А. С. Пушкина к тому, чтобы вернуться к ранее «забракованным» вариантам текста. При явном уважении к М. Л. Гофману другой пушкинист, Б. В. Томашевский, все-таки спорит с оппонентом: «Ведь каждое обращение поэта к поэтической форме есть, безусловно, поэтический факт, зафиксированный поэтическим документом. Каждое поэтическое произведение может быть объектом художественного восприятия. Деление произведений на поэтические и технические не может быть оправдано никаким объективным критерием» [220, с. 172–173]. Утверждение применимо и к произведениям других авторов, таких как Е. А. Баратынский, И. С. Никитин, Н. В. Гоголь, тексты которых представлены в нескольких редакциях. Последний из указанных писателей, например, оставил после себя пять вариантов «Ревизора».

Полемизируя с категоричностью М. Л. Гофмана, с одной стороны, и с «глубоким субъективизмом» Б. В. Томашевского – с другой, Г. О. Винокур предпринимает попытку сформулировать методику по установлению канонического текста и преуспевает в этом [81, с. 21]. По мнению ученого, определение основного текста должно осуществляться на основе всех доступных редакций и источников текста. Будучи противником механистического подхода к изучению текста, он настаивает на том, чтобы работа по восстановлению хронологических этапов текста и выбору канона производилась в контексте общей истории и соотносилась с художественным видением автора. Окончательному решению о выборе текста для будущего издания должен предшествовать филологический анализ текста, выявляющий не последнюю авторскую волю, а «последнюю творческую волю» – термин для установления наиболее сильного в художественном плане варианта текста. Считается, например, что хронологически последняя редакция повести в стихах «Душенька» И. Ф. Богдановича с художественной точки зрения «проигрывает» более ранним версиям. Так Г. О. Винокур ставит во главу угла филологическое понимание текста, сочетающее в себе

литературоведческое мастерство и навыки текстолога, который «явится в весьма жалком виде, если он не будет литературоведом, то есть не сумеет разобраться в смысле изучаемого и издаваемого текста» [221, с. 413].

Иллюстрацией подобного филологического опыта, проявленного в заботе о читателе, может служить описанный И. Л. Андрониковым эпизод из его текстологического расследования, когда ему после долгих поисков удалось расшифровать заглавие одного стихотворения М. Ю. Лермонтова:

«И тут я понял, что по существу-то я ничего не узнал! Ну и что из этого, что Н.Ф.И. звали Наталией Федоровной Ивановой? А что нового вынесет из этого читатель? Что это откроет ему в стихах Лермонтова? Что скажет его уму и сердцу?» [39, с.62].

Так взгляд текстолога постепенно разворачивается в сторону читателя, ради которого создаются и переиздаются художественные тексты. В книге «Основы текстологии» С. А. Рейсер перечисляет причины, по которым текстологу приходится намеренно обходить «завещание» писателя, чтобы читателю стал доступен текст произведения или «лучшая» его редакция. Среди множества противоречивых описаний, автор приводит в пример случай намеренного нарушения авторских предписаний, когда произведения выходили в свет вопреки наложенным автором запретам, как в случае с наследием Ф. Кафки. Более подробно автор останавливается на других факторах, препятствующих исполнению принципа последней авторской воли, благодаря которым стал формироваться альтернативный текстологический подход, при котором «текст художественного произведения признаётся фактом национальной культуры», и поэтому «в известном смысле принадлежит не только автору, но и народу в целом» [196, с. 3].

Решение текстологического вопроса является основополагающим в выборе основного текста стихотворений И. А. Бунина – дилемме, уже долгое время занимающей умы издателей посмертных собраний сочинений автора. Первым стало собрание сочинений в пяти томах, подготовленное в

московском издательстве «Правда» и увидевшее свет в 1956 году<sup>1</sup>. Его составители придерживались текстологического принципа, основанного на последней авторской воле. В 1965 году выходят первые тома одного из самых известных и до сих пор наиболее цитируемых собраний сочинений – девятитомного издания под редакцией А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова и А. Т. Твардовского<sup>2</sup>. Здесь функционирует та же текстология, что и в первом посмертном издании. Стихотворения были включены в первый и пятый тома собрания. Избранный его составителями текстологический подход лег в основу большей части последующих сборников стихотворений и собраний сочинений. Поэтому до появления в 2014 году двухтомного издания и читатели, и исследователи поэзии И. А. Бунина были знакомы в основном с текстами, напечатанными по принципу последнего волеизъявления автора.

Но с обнаружением новых источников стало очевидно, что отнюдь не все замечания И. А. Бунина были учтены в собрании сочинений 1965 года, то есть заявленный принцип не был исполнен в полной мере. Этот недочет перешел в последующие собрания сочинений, которые ориентировались на издание в девяти томах.<sup>3</sup>

Составители двухтомного академического собрания стихотворений постарались учесть ошибки издателей вышеуказанных сборников и не повторять их. Этому способствовало накопление архивного материала, благодаря которому новое издание превратилось в творческую лабораторию. У текстолога, работающего над собранием, а впоследствии и у читателей, появилась уникальная возможность заглянуть в «святая святых» – непостижимый творческий процесс. Оказалось, что работа по совершенствованию текстов стихотворений велась И. А. Буниным практически непрерывно и продолжалась до самой смерти. Он вносил исправления как при подготовке к очередной публикации, так и после

---

<sup>1</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1956.

<sup>2</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965–1967.

<sup>3</sup> О других недостатках посмертных собраний сочинений, изданных по принципу последней воли автора см. текстологическую статью Т. М. Двинятиной в двухтомном собрании стихотворений [I, с. 374–395].

выхода сборника в свет. Любопытно, что поэт имел обыкновение работать сразу с несколькими экземплярами одного и того же тома. При этом часто вносил разные изменения в одни и те же тексты. Согласно архивным данным, указанным в двухтомном собрании стихотворений, последние правки Бунина, затронувшие в основном собрание сочинений 1915 года и берлинское издание «Петрополис», датируются 1953 годом, где помимо разночтений отмечается незавершенность правки.

Тщательное изучение всех редакций и источников показало, что «каждое восьмое стихотворение, включенное в основной корпус, не имеет итоговой версии, и уже одно это делает невозможным воплощение в научном издании принципа последней авторской воли», а поздняя предсмертная правка может быть расценена как «факт самосознания автора», который «так и не стал фактом истории литературы» [99, с. 8].

По этим причинам текстологический подход двухтомного академического собрания стихотворений изменен по сравнению с предшествующими изданиями: он выстроен не по принципу последней воли автора, а на основе сверки всех доступных прижизненных авторских изданий, в результате которой была определена «главная прижизненная публикация». Учитывались не только отечественные, но и зарубежные архивные источники. Отобранные по этому принципу тексты были включены в данное собрание стихотворений. Правки, которые И. А. Бунин вносил уже позже, не отражены в тексте стихотворения, а вынесены в раздел с комментариями.

Принимая во внимание убедительность данного текстологического решения, мы в большей степени опираемся на собрание стихотворений в двух томах<sup>4</sup>, но также учитываем и обращаемся к изданиям, подготовленным по принципу последней авторской правки. В целом мы рассмотрели восемь

---

<sup>4</sup> В работе тексты стихотворений цитируются по двухтомному собранию стихотворений: Бунин И. А. Стихотворения. В 2 т. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома; Издательство «Вита Нова», 2014 (Серия «Новая библиотека поэта»). Тексты стихотворений цитируются с указанием тома римской цифрой и страницы. Цитирование по другим изданиям оговаривается особо.

посмертных источников, представленных собраниями сочинений автора, а именно:

- 1) первый, второй, третий и четвертый тома собрания сочинений (далее – СС) в 5 томах 1956 года издательства «Правда» [3, 4, 5, 6];
- 2) первый (1965) и восьмой тома (1967) СС в 9 томах 1965-1967 годов издательства «Художественная литература» (Библиотека «Огонек») [7, 10];
- 3) первый том трехтомного собрания 1982 года издательства «Художественная литература», переизданного в 1984 году [11];
- 4) первый том шеститомного СС 1987–1988 годов того же издательства [12];
- 5) первый том СС в 4 томах 1988 года издательства «Правда» [13];
- 6) пятый том СС в 6 томах 1993–1994 годов издательства «Лисс, Бионт» [15];
- 7) первый (1997) и пятый тома (1996) шеститомного СС 1996-1997 годов издательства «Терра» [17, 16];
- 8) первый том СС в 8 томах 1993–2000 годов издательства «Московский рабочий» [14].

Часть поэтических текстов представлена в двух и более вариантах. Например, один и тот же текст в двухтомном издании размещен под заглавием «Невестка», а в других собраниях сочинений озаглавлен как «Отрава». Так обе текстологические практики соседствуют друг с другом, функционируя в читательской и литературоведческой рецепции.

В связи с вышесказанным наше диссертационное исследование лежит в области интерпретации текста и выявления его «сильных позиций», в числе которых заглавие занимает первое место [42, с. 24]. Это научное направление, несомненно, является одним из наиболее перспективными.

**Степень разработанности темы исследования.** Проблемой заглавия и отдельных аспектов заголовочного комплекса в творчестве И. А. Бунина занимались такие ученые, как М. Ю. Иванова, Е. А. Сотникова, Е. В. Нестерова, Е. Р. Пономарев, В. Г. Тимофеева [214, 174, 190, 219]. М. Ю. Ивановой и Е. А. Сотниковой проведено общее исследование

феномена заглавия на материале рассказов, входящих в цикл «Темные аллеи». Е. В. Нестерова рассматривает ночной мотив в прозе И. А. Бунина, уделяя особое внимание заглавиям рассказов. Е. Р. Пономарев исследует варианты заглавия, которые автор дает прозаическому циклу «путевых заметок». В. Г. Тимофеева в своей работе «Две “Старухи” И. А. Бунина» приходит к выводу о «программности» парных заголовков. Она пишет о том, что такое «удвоение» необходимо для создания объемного образа старухи, который метафорически соотносится с Россией.

В отношении поэзии этот вопрос – как отдельная проблема – поднимался в работах О. А. Бердниковой, О. Н. Владимирова, Т. М. Двинятиной, О. С. Шуруповой [56, 82, 97, 244].

О. А. Бердникова напрямую затрагивает проблему заглавия и заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина. Исследователь выявляет ряд особенностей в работе поэта над заглавием, устанавливает предположительную причину смены или снятия заголовка, определяет тематику и частотность заголовков. О. А. Бердникова – одна из первых – обратила внимание на феномен повторяющихся заголовков в поэзии и прозе автора. Кроме того, её научный интерес коснулся проблемы адресации в заглавиях стихотворений, которая заключается в намеренном снятии автором ряда заглавий-посвящений, а также исключении отдельных стихотворений с такими заголовками из авторских изданий. Исследователь приходит к выводу, что в целом в работе с заглавием поэт избегает излишней декларативности, назидательности и прямоты. В вопросах датировке ею обнаружены любопытные факты: поэт возвращается к наиболее значимым, впоследствии программным текстам в разные периоды творчества, «словно проверяя себя» [65, с. 24]. Важно отметить, что автор рассматривает поэзию И. А. Бунина в рамках христианской духовной традиции, которая, по мнению исследователя, отчетливо прослеживается во всем его творчестве.

В работах О. Н. Владимирова вопрос о взаимосвязи заглавия и текста исследуется в контексте изучения жанрового и стилистического своеобразия

поэзии И. А. Бунина. Буниновед обнаруживает закономерности между стилистическими средствами и жанровыми формами, к которым поэт обращается в разные периоды творчества, и отличительными чертами художественного видения поэта. Устойчивыми для поэтического творчества И. А. Бунина жанрами, по мнению ученого, можно считать раннюю пейзажную лирику 1886-1899 годов, сонет, расцвет которого приходится на период с 1900 по 1910 годы, балладу, наиболее частотную с 1910 по 1916 год, и, наконец, «просто стихотворения», написанные в более поздний период. Осмысливая жанр как «формулу добытой эстетической истины, которая отражает момент «конечности» определенного этапа развития художественного сознания», О. Н. Владимиров утверждает, что смена жанровых предпочтений свидетельствует о динамике творческого мышления [82, с. 6]. Так, например, антиномичность авторского мироощущения соотносится с диалектической сонетной формой, а на уровне стилистики выражается в избытке оксюморонов.

Исследования Т. М. Двинятиной в области поэзии И. А. Бунина уникальны. Многие вопросы, связанные с заглавием, впервые были подняты именно в её работах. В фундаментальном диссертационном исследовании Т. М. Двинятина рассматривает весь корпус стихотворений автора с позиции литературоведа и текстолога. Она же является редактором единственного академического собрания стихотворений. Благодаря её скрупулезной работе с различными видами источников, включающих редакции стихотворений разных лет, черновики, автографы, наброски и другие материалы, перед читателем и исследователем раскрывается творческая история текста стихотворения и его заглавия.

Т. М. Двинятина также уделяет внимание изучению других компонентов заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина: датировке, подзаголовку и другим его составляющим [96, 97]. Продолжая работу с архивными материалами, обнаруженными уже после выхода в свет собрания

стихотворений, исследователь уточняет некоторые аспекты, связанные с поэзией И. А. Бунина.

Кроме того, Т. М. Двинятина внесла значительный вклад в осмысление поэтики И. А. Бунина. Акцентируя внимание на тех или иных особенностях лирики Бунина, характерных для разных этапов его творчества, проявленных в сочетании модернистского и классического начал, исследователь выявляет устойчивые черты всего художественного видения автора. В целом можно утверждать, что усилиями Т. М. Двинятиной о Бунине как о поэте снова заговорили в полный голос.

О. С. Шурупова в работах, посвященных поэзии И. А. Бунина, затрагивает вопрос о заглавии стихотворений с природными и фольклорными мотивами. По мнению исследователя, растительные образы указывают на единение поэта с природой, посредством которой он выражает как вещественные реалии, так и метафизические величины. Исследователь отмечает, что обилие фольклорных средств как маркеров национальной культуры обусловлено проекцией содержания стихотворений на трагические события в России.

Несмотря на некоторое количество работ, посвященных отдельным аспектам изучения феномена заглавия, полного и систематического исследования заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина нет, что делает наше обращение к данной проблеме **актуальным**. Появление собрания сочинений в двух томах в 2014 году, о котором говорилось выше, стало толчком для данного исследования. Краткий обзор исследований, относящихся к интересующей нас теме, показал, что проблема требует дальнейшего изучения.

**Актуальность** нашего исследования исходит из тенденции современного литературоведения к интерпретации поэтического текста, его сильных позиций, ключевой из которых является его заглавие.

**Цель диссертационной работы:** выявить специфику заголовочного комплекса в поэтическом наследии И. А. Бунина.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- изучить теоретические положения литературоведения, относящиеся к проблеме заголовочного комплекса и классификации заглавий;
- выявить основные компоненты заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина;
- рассмотреть вопрос о статусе первой строки в неозаглавленных стихотворениях;
- исследовать принцип повторяемости и вариативности заголовков в стихотворениях поэта;
- предложить новую научную дефиницию – мотивный заголовочный комплекс (МЗК) для обозначения специфики авторской творческой стратегии в работе с заголовками.

**Объектом диссертационного исследования** является поэтическое наследие И. А. Бунина.

**Предметом исследования** стали особенности заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина.

**Материалом исследования** послужил корпус стихотворений И. А. Бунина, размещенный в двухтомном собрании стихотворений, которое было составлено в 2014 году Т. М. Двинятиной и другими учеными Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (ИРЛИ РАН) в серии «Новая библиотека поэта». Выбор данного издания обусловлен научной достоверностью и полнотой. К анализу привлекаются также 8 посмертных собраний сочинений, в которых помещены стихотворения поэта, указанные выше.

**Научная новизна** работы состоит в том, что впервые осуществлено целостное исследование поэзии И. А. Бунина в аспекте заголовочного комплекса. Предложена новая научная дефиниция – «мотивный заголовочный комплекс», позволившая обозначить такую специфическую особенность его поэзии, как повтор ключевых мотивов в заголовках.

**Методологическую основу** диссертационного исследования составляют труды: по теории вопроса заглавия и заголовочного комплекса С. Д. Кржижановского, Ю. М. Лотмана, Н. А. Веселовой, Н. А. Фатеевой и др.; по текстологии Г. О. Винокура, С. А. Рейсера, Б. В. Томашевского и др.; по теории стиховедения М. Л. Гаспарова, В. М. Жирмунского, Т. И. Сильман, Ю. Н. Тынянова и др.; по творчеству Бунина О. А. Бердниковой, О. Н. Владимирова, Т. М. Двинятиной, Г. Ю. Карпенко, Т. А. Кошемчук, С. Н. Морозова, И. Б. Ничипорова, Н. В. Пращерук, А. И. Смоленцева и др.

В исследовании мы прибегаем к сравнительно-сопоставительному, структурно-системному и мотивному методам.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в уточнении ряда терминов и теоретических аспектов, связанных с систематизацией понятийного аппарата в изучении поэтики заглавия и заголовочного комплекса. В диссертации предлагается новая теоретическая дефиниция – «мотивный заголовочный комплекс», актуальная и для исследования поэтического творчества других авторов.

**Практическое применение результатов работы.** Материалы работы могут быть полезны в вузовских курсах по истории русской литературы XX века, теории литературы, спецкурсах по творчеству И.А. Бунина и поэзии Серебряного века. При условии адаптации материалов также возможно их применение в рамках школьной программы.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Работа И. А. Бунина с заглавием имеет целенаправленный характер: поэт варьирует, повторяет, снимает заголовки стихотворений как при повторных публикациях в прижизненных изданиях, так и в поздней предсмертной правке.
2. Заголовочный комплекс в поэзии Бунина сохраняет основные элементы, однако они получают оригинальные формы воплощения: в посвящениях – черты эпистолярного жанра, в подзаголовках – точность в указании конкретных имен («Г. Лонгфелло»), в выборе эпитафий – включение

большого количества разнообразных источников из разных культур и религий (от древнеиндийского изречения до крымского предания, от цитат из Псалтыри до сур из Корана). У И. А. Бунина появляются новые виды адресации («Из Мюссе», «Мотив Сенкевича»).

3. Основными причинами снятия заглавия являются избыточность заголовка и его несоответствие тексту в тех случаях, когда текст стихотворения подвергался правке. При снятии заголовка часть его функций переходит первой строке стихотворения, при этом функции первой строки и заглавия смежны, но не тождественны.
4. В работе с неозаглавленными стихотворениями И. А. Бунин придерживается классической традиции русской поэзии: первая строка часто коррелирует с содержанием текста, а также дублируется в финале стихотворения, замыкая лирическую композицию. Но в неозаглавленных стихотворениях можно фиксировать и модернистские приёмы, когда между первой строкой и стихотворением образуются антиномичные отношения.
5. Отличительной особенностью заголовков в поэзии Бунина является их повторяемость и частотность: два, три и даже четыре разных текста носят одинаковые заглавия. Именно на основе повторяемости предлагается новая дефиниция – мотивный заголовочный комплекс. Она дает возможность выявить особый метасюжет и проследить эволюцию мотива в стихотворениях разных лет. В поэзии Бунина выделяются два основных мотивных заголовочных комплекса: природно-онтологический и культурно-мемориальный.
6. Повторяющиеся заглавия также указывают на жанровую принадлежность стихотворения: песня, эпитафия, «портрет города». Межтекстовые связи между стихотворениями одного жанра позволяют исследовать соотношение жанрового канона с авторскими жанровыми новациями.
7. Специфической приметой заголовков Бунина является их вариативность: разные заголовки одного и того же стихотворения фиксируются при

повторных публикациях, а также в поздней правке, что существенным образом влияет на восприятие текста. При этом между некоторыми вариативными заглавиями обнаруживается антиномия, и отсюда – кардинальная смена читательской рецепции.

8. В работе с заголовочным комплексом и мотивным заголовочным комплексом в стихотворениях И. А. Бунина сочетаются классические и модернистские тенденции. Приметами модернизма можно считать создание заглавием ошибочного предпонимания («Собака»), смыслового конфликта со стихотворением («Аленушка»). Феномены повторяемости и вариативности также свидетельствуют о модернистских приёмах автора в работе с заглавием.

**Апробация работы:** Основные положения исследования были изложены на Международных, Всероссийских и региональных конференциях:

Международной научной конференции «Творческое наследие И.А. Бунина: контексты понимания на рубеже веков» (Воронеж, ВГУ, 2020), научных сессиях ВГУ (Воронеж, ВГУ, 2021, 2023, 2024), II Международной научной конференции «Лингвокультурные универсалии в мировом пространстве» (Воронеж, ВГТУ, 2021), IX международном молодежном форуме «Нравственные императивы в праве, образовании, науке и культуре» (Белгород, НИУ «БелГУ», 2021), Научной конференции «Русская литература и культура постсоветского периода» (Воронеж, ВГУ, 2021), XXI и XXII Творческих мастерских по изучению наследия И.А. Бунина (Воронеж, ВГУ, 2021, 2022), Шестых Всероссийских (с международным участием) научно-педагогических чтениях «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, МГУ им. Н. П. Огарёва, 2022 (онлайн)), Международной научной конференции «Бунинские чтения» (Елец, Егу им. И. А. Бунина, 2022), VIII ежегодной Международной научно-практической конференции «Слово. Словесность. Словесник» (Рязань, РГУ, 2022), XVIII Международном форуме «Задонские Свято-Тихоновские образовательные

чтения “Роль православной культуры в формировании национально-духовной идентичности”», (Липецк, ЛГПУ, 2022), 12-й региональной научной конференции «Народная культура и проблемы ее изучения» (Воронеж, ВГУ, 2022), Всероссийской научно-практической конференции «По следам нобелевской премии по литературе» (Петрозаводск, ПетрГУ, 2022), Всероссийской научной конференции «Иван Бунин: взгляд из XXI века» (Елец, ЕГУ им. И. А. Бунина, 2023), международной научной конференции «Роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» в современных научных интерпретациях: концепции, идеи, гипотезы» (Воронеж, 2023); Международной конференции «Евангельский текст в русской словесности» (Петрозаводск, ПетрГУ, 2023), III Международной научной конференции «Воронежская филологическая школа: история и современное состояние» (Воронеж, ВГУ, 2024).

По теме исследования опубликовано одиннадцать статей, из них три – в изданиях, рецензируемых ВАК РФ.

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 247 наименований.

## ГЛАВА 1. ЗАГЛАВИЕ И ЗАГОЛОВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

### 1.1. Заглавие. Принципы классификации

Заглавие художественного произведения в том виде, в котором оно предстает перед современным читателем, предварительно прошло длинный исторический путь. Влияние автора на выбор заглавия не всегда имело решающее значение, в некоторые литературные периоды формат заглавия формировался под влиянием существующих канонов. Так особенностями заглавий древнерусской литературы считаются объемность и избыточная описательность. Приведем несколько примеров: «Слово о великом князе Дмитрии Ивановиче и о брате его, князе Владимире Андреевиче, как победили супостата своего царя Мамаю», «Повесть о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году», «Сказание об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы». Как видно из приведенных выше заголовков, авторы стремились дать в заглавной позиции краткое содержание произведения, а также обозначить жанровую разновидность текста.

Такая практика озаглавливания частично сохраняется вплоть до XVIII века («История о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре» неизвестного автора, «Разговор двух приятелей о пользе наук и училищ» В. Н. Татищева), хотя уже появляются и заглавия другого рода («Бедная Лиза» Н. Карамзина, «Недоросль» Д. И. Фонвизина).

Постепенно тенденция к детализации уходит на второй план, и заглавия становятся гораздо лаконичней. В этом отношении писатели золотого века русской литературы щедры на примеры: «Людмила» В. А. Жуковского, «Тень друга» К. Н. Батюшкова, «Полтава» А. С. Пушкина, «Бородино» М. Ю. Лермонтова, «Левша» Н. С. Лескова, «Шинель» Н. В. Гоголя, «Идиот» Ф. М. Достоевского. Поясняющая роль, в целом сводимая к жанроуказательной, переходит второстепенному члену заглавной конструкции – подзаголовку: «Красный карбункул. Дедушкины рассказы» В.

А. Жуковского, «Сон могольца. Баснь» К. Н. Батюшкова, «Медный всадник. Петербургская повесть» А. С. Пушкина, «Демон. Восточная повесть» М. Ю. Лермонтова, «Запечатленный ангел. Рождественский рассказ» Н. С. Лескова, «Заколдованное место. Быль, рассказанная дьячком \*\*\*ской церкви» Н. В. Гоголя, «Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя» Ф. М. Достоевского. В этот период происходит дифференциация по смысловому уровню: заглавие берет на себя основную смысловую нагрузку, подзаголовок становится содержательно нейтральным элементом, выполняющим довольно формальную функцию.

XX век, во временные рамки которого попадает предмет нашего исследования, не поддается однозначным характеристикам. Наличие разнообразных литературных направлений и течений привнесло много нового в литературу в целом и в практику озаглавливания художественного текста в частности.

Первая попытка поставить вопрос о заглавии на научные «рельсы» принадлежит С. Д. Кржижановскому. В лаконичной работе 1931 года «Поэтика заглавий» автор поднимает ряд фундаментальных вопросов. Одним из показателей уникальности заглавия, по мнению автора, является общая с текстом знаковая природа, отличающая его от остальных имен, которые называют предметы внешнего мира, отличные по своей сути с текстовыми знаками. Рассматривая проблему смыслового соотношения заглавия и текста, исследователь полагает, что их содержание должно совпадать. По его убеждению, «слова на обложке не могут не общаться с словами, спрятанными под обложку» [129, с.13]. Кроме того, С. Д. Кржижановский пишет об указании адресата как факультативного элемента заглавия, тем самым очерчивая проблему адресации. Размышляя о важности указания даты и фамилии автора, автор переходит к вопросу о заголовочном комплексе. Для литературоведов ценно утверждение ученого о связи заглавия с художественным миром автора. Обозначив перспективу исследования, С. Д. Кржижановский приходит к следующему выводу: «Вопрос о точной

квалификации заглавия, об его художественной оценке очень труден: даже при соблюдении пропорций, наличии субъекта и предиката, имя книги может быть невыразительно, в то время как иной раз и полузаглавие, логически недовершенное, может производить впечатление законченности и внутренней полноты» [129, с.19].

Так был очерчен круг вопросов, связанных с феноменом заглавия, область изучения которых находится на пересечении литературоведения и лингвистики. Тезисное изложение проблемы, сформулированное в работе С. Д. Кржижановского, пробудило научный интерес к изучению феномена заглавия, что подтверждается значительным количеством трудов, написанных на эту тему.

К ним относятся работы А. А. Брагиной «От загадки к заголовку» (1967), З. Д. Блисковского «Муки заголовка» (1972), З. Я. Тураевой «Заголовок и эпитафия» (1986), Ю. В. Бабичевой «Поэтика заглавия» (2000) и другие исследования.

В небольшой по объему статье А. А. Брагиной «От загадки к заголовку» (1967) поднимается важный вопрос о заголовке и его влиянии на последующее знакомство с текстом. Исследование хотя и касается литературоведческой составляющей, но в большей степени сосредоточено вокруг языкового своеобразия текста. На материале печатных СМИ и отдельных художественных произведений автор работы рассматривает ряд стилистических приемов (эпитеты, инверсия и др.), заявленных в заглавиях, и прослеживает их влияние на формирование у читателя определенной реакции и на создание художественных образов. Наибольшее внимание уделяется такому явлению в заглавиях периодических изданий, как редуцированное определение, когда вместо словосочетания, состоящего из прилагательного и существительного, используется одно или два прилагательных, например, «больничный» или «сверхзвуковой пассажирский». Такое усечение, по мнению ученого, относится к разговорному стилю. Оно призвано не только

оживить публицистический язык, но и активизировать любопытство читателя, нацеливая его на внимательное прочтение текста.

Книга З. Д. Блисковского «Муки заголовка» (1981) имеет большое значение для раскрытия проблемы заглавия. В работе подробно описывается то, как художник делает выбор в пользу того или иного заглавия. Также приводятся все известные черновые варианты заглавия, над которыми размышляет автор произведения. З. Д. Блисковский обращается к комментариям поэтов и писателей, где они поясняют, почему останавливаются именно на этом заглавии. «Закулисные» варианты заглавия, снятые авторами, представляют особый интерес. Так исследователь приоткрывает дверь в мастерскую художника, где создается творческая история заглавия, сопровождаемая то решительностью, то сомнениями автора произведения. В этой связи автор на конкретных примерах рассматривает феномен заглавий-повторов (полных или частичных) и заглавий-двойников, появление которых обусловлено случайным совпадением и в меньшей степени жанроуказательной функцией заглавия. За исключением авторов пародийных произведений, в которых заглавие целенаправленно дублируется, большинство художников стремятся избежать такого явления, оставив в истории литературы «что-нибудь более выразительное и глазастое» [67, с .28]. Случается, что писатель узнает о двойнике постфактум, и его негодование безрезультатно, как в случае с рассказами А. П. Чехова, опубликованными под заглавием «В сумерках» (1887), повторяющим название сборника стихотворений Д. Д. Минаева (1868) [67, с .28].

В работе показано, как заглавие, пройдя путь от черновых набросков до окончательно утвержденного варианта, нередко проживает отдельную от текста жизнь, поскольку работа над текстом к этому моменту уже завершена. Суждение об успешности или провале выбранного варианта подкреплено не только мнением самого автора, но и реакцией критики, широко процитированной в работе. Ориентация на практический материал, который

служит иллюстрацией к умозаключениям исследователя, является заметным преимуществом данной работы.

В статье «Заголовок и эпитафия», входящей в состав исследования «Лингвистика текста» (1986), З. Я. Тураева развивает мысль С. Д. Кржижановского о заглавии как об основной идее текста. Исследователь ставит вопрос о том, насколько возможно постижение этой идеи и делает предположение, что это условие определяется совпадением заложенного автором диапазона понимания с историко-культурным контекстом, в пределах которого способен размышлять читатель. З. Я. Тураева заключает: «В подавляющем большинстве случаев полное осмысление заголовка возможно в мегаконтексте» [225, с. 53]. В работе с заголовком исследователь придерживается лингвистического и семиотического подходов, дифференцируя заглавную позицию как имя текста и знак семиотической системы соответственно. Интересен взгляд ученого на связку «заглавие – эпитафия» как взаимопроникающего единства. З. Я. Тураева с уверенностью заявляет, что в результате взаимной зависимости усложняется семантическая структура обоих элементов.

В основательной статье Ю. В. Бабичевой «Поэтика заглавия» (2000) осуществлена попытка пересмотра взаимоотношений заглавия и текста в том виде, в котором они представлялись С. Д. Кржижановским. Ю. В. Бабичева полагает, что устанавливать момент наибольшего влияния на текст, которое оказывает на него заглавие, не плодотворно, поскольку заглавие сопровождает текст по мере его прочтения читателем. Механизмы раскрытия текста при помощи заглавия, по мнению Ю. В. Бабичевой, различны. Во-первых, заглавие служит шифром, позволяющим расшифровать содержание художественного произведения. Во-вторых, в начальной сильной позиции нередко заключена схема, по которой читателю следует двигаться в постижении смысла текста. В-третьих, заглавие может быть внешне как будто не связанным с текстом, и тогда читателю приходится самому определять характер их взаимоотношений с текстом.

Комплексное видение проблемы стало возможным с возникновением такого смежного филологического направления в науке, как интерпретация текста, которое предполагает выявление в тексте смысловых доминант или «сильных позиций». Термин «сильная позиция» принадлежит И. В. Арнольд, которая исследовала особенности устройства текста в его взаимодействии с заглавием и указала на необходимость рассмотрения текста в общем филологическом ракурсе [42, с. 25].

Уникальность заглавной позиции обусловлена рядом особенностей, которые проявляются как в формальных качествах заголовка, так и связаны с его содержательной стороной.

Итак, законы построения «некой идеальной модели» текста подразумевают определенную структуру [86, с. 25]. Значение заглавной позиции в этой структуре трудно переоценить. По смелому заявлению И. Р. Гальперина, текст приобретает черты текста благодаря наличию заглавия: «Каково бы ни было название, оно обладает способностью, более того, силой отграничивать текст и наделять его завершенностью. Это его ведущее свойство» [86, с. 134]. В. А. Кухаренко будто дополняет высказывание И. Р. Гальперина. Называя помимо завершенности такие качества, как связность, информативность и модальность, проявляемые в озаглавленном тексте, он определяет заглавие как «актуализатор практически всех текстовых категорий» [132, с. 90]. Так заглавие становится неременным маркером текста.

Особый статус заглавной позиции в значительной степени определяется её местоположением, опережающим текст: оно «встречает» читателя первым. В этом отношении заглавие, возможно, даже более важно, чем текст, поскольку в момент «встречи» читатель принимает решение о том, будет ли продолжаться их «знакомство» или нет. На этом этапе проявляется способность заглавия заинтриговать читателя, пробудить в нем интерес, вызвать эмоции.

Свойство заглавия как первичного компонента чрезвычайно важно, поскольку «читательское восприятие получает уже на входе в текст определенную перспекцию» [216, с. 163]. Осмысление заявленного в заглавии слова или словосочетания ещё не дает полного представления о тексте произведения, а лишь формирует предпонимание<sup>5</sup> пока ещё неизвестного текста [85, с. 114]. Вызываемая заголовком ассоциативная рефлексия основывается на читательском опыте, который должен соответствовать заложенной автором смысловой интенции.

В случае если предтекстовый этап успешно пройден, начинается процесс освоения художественного текста, содержание которого открывается читателю далеко не сразу. Заглавию на этом пути отведена главенствующая роль. Сначала заглавная позиция выступает в качестве ориентира, направляющего читательское внимание, но затем всё больше утверждается её смыслообразующее свойство. В постоянном сопоставлении со значением заглавия раскрывается смысл текста всего произведения. В независимости от того входят ли порождаемые смыслы в конфликт или образуют концептуальное единство, целостное содержание произведения расширяется. По мере постижения замысла автора содержание заглавной позиции меняется, уточняется, становится более оформленным. По замечанию Н. А. Фатеевой, «происходит наращение смысла заглавной конструкции: она наполняется содержанием всего произведения» [232, с.32]. «Зеркальные» процессы имеют место и в тексте. Так постижение смысла осуществляется по двум потокам: от текста к заглавию и от заглавия к тексту. Окончательное представление о произведении формируется уже по завершении прочтения, когда возврат к заглавной позиции позволяет установить факт соответствия/несоответствия между заглавием и текстом. Читатель может сделать вывод о том, оправдался ли его предтекстовый прогноз или нет. С повторным обращением к заглавию замыкается рефлексивный круг читателя,

---

<sup>5</sup> Термин Х. Г. Гадамера

для которого текст становится, с одной стороны, объектом реальности, а с другой – предметом ментальной области.

Обрамляя текст, заглавие формирует его как целостную сущность. С озаглавленным текстом происходит два параллельных процесса: отделение от других текстов, памятников искусства и внетекстовых реалий, и одновременная локализация в литературном, культурном и вещественном пространстве. Заглавие оказывается проводником в многоступенчатый контекст, при этом «апеллируя к определенным внетекстовым рядам, оно либо сужает, либо расширяет круг читателей, которым адресован данный текст» [80, с. 33].

Учитывая вышесказанное, можно утверждать, что заглавие одновременно обладает проспективными и ретроспективными качествами, поскольку определяет начальный и конечный «рубежи» текста. Но речь идет не только об установлении внешних границ, но об образовании той формы, которая является носителем смысла всего произведения. Если в начале благодаря заглавию устанавливаются «первоначальные, наиболее широкие границы интерпретации» текста, то ретроспективно происходит окончательное формирование концептуального содержания произведения [186, с. 101]. Это свойство заглавия ещё раз подтверждает его значимость как художественного элемента текста, оказывающего решающее влияние на его интерпретацию.

Рассказ И. А. Бунина «Легкое дыхание» может служить примером двунаправленного движения от заглавия к тексту и обратно. В работе «Психология искусства» Л. С. Выготский подробно разбирает это произведение, уделяя внимание его заголовку: «Название дается рассказу, конечно... не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа... Всякий рассказ... есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается

доминирующий и господствующий элемент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части. И вот такой доминантой нашего рассказа является, конечно, „легкое дыхание“» [84, с. 204].

Произведение начинается с описания того, как герой находится на кладбище апрельским ветреным днем – такова заданная автором перспекция. В конце рассказа автор дважды повторяет словосочетание, заявленное в заглавии, за которым «тянется» и зачин произведения, «смыкая» смысловые доминанты текста: «Теперь это *лёгкое дыхание* снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (курсив Г.М.).

Заметим, что при повторном прочтении «легкое дыхание» уже не воспринимается в прежнем значении. Читательский ум силится разгадать, что же имел в виду автор под этим посмертным дыханием: возможно, это полёт души умершей Оли или её избавление от тяжести земного пребывания. Для нас ни так важна точность толкования, как сама возможность интерпретации текста, которая открывается путем выявления смысловых доминант начиная с заглавной позиции. Любая подобная разгадка исследователя (читателя) – результат следования по заранее подготовленному автором «маршруту», вдоль которого расставлены смысловые ориентиры, включающие затекстовые и внутритекстовые компоненты.

Постижение метафорического смысла свидетельствует о важном сдвиге в читательском осмыслении – переходе на уровень подтекста. На этом этапе любая «подсказка» автора, например, повтор «сильной позиции», особенно ценна. Об этом размышляет Т. Сильман: «Подтекст основан по крайней мере на двухвершинной структуре, на возвращении к чему-то, что уже в том или ином виде существовало либо в самом произведении, либо в той проекции, которая направляется из произведения на действительность» [204, с. 84].

Как правило, потенциал заглавия раскрывается только в финале: две пограничные точки «замыкают» текст и одновременно формируют смысловую законченность всего произведения. Учитывая тот факт, что финал представляет собой не менее «сильную позицию», чем заглавие, авторы нередко выдвигают основную структурно-содержательную доминанту лишь в конце текста. Одним из способов такого акцентирования является финальный повтор, к которому прибегает И. А. Бунин в вышеупомянутом рассказе. Е. Фарино подтверждает, что «последнее звено, стоящее в позиции последнего повтора, в рамках собственной парадигматики текста являет собой наиболее существенную или наиболее глубокую экспликацию отправного мотива и, собственно, уравнивается с заглавием» [231, с. 536].

В получении обратной связи, которая исходит от заглавия по прочтении текста, можно усмотреть сходство с теорией М. М. Бахтина о диалогичности высказывания, согласно которой каждое слово художественного текста «установлено на ответное понимание, только эта установка не обособляется в самостоятельный акт и композиционно не отмечается» [51, с. 94]. В случае заглавия можно утверждать, что такое обособление имеет место и на уровне композиции в силу того, что заглавие дистанционно отстоит от текста, и на уровне содержания, поскольку заключает в себе собственное значение.

Проблема диалога между заглавием и текстом связана с вопросом об автономности заглавной позиции, который затрагивается в работе Ю. М. Лотмана. Исследователь так описывает взаимосвязь заглавия и текста: «С одной стороны, они могут рассматриваться как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях в иерархии «текст – метатекст»; с другой, они могут рассматриваться как два подтекста единого текста» [148, с. 6]. Это означает, что в первом случае, между текстом и заглавием существует определенная субординация, а во втором – она отсутствует. Если заглавие – это такой же текст, то мы говорим о синергии двух равнозначных текстов.

Диалогизация отношений заглавия и текста усиливается, что подтверждается заключением Ю. М. Лотмана: «В результате между заглавием и обозначаемым им текстом возникают сложные смысловые токи, порождающие новое сообщение» [148, с. 7]. Предложенный подход открывает более широкий ракурс исследования, а вовлеченность заглавия в процесс порождения новых смыслов дает возможность всестороннего изучения данной «сильной позиции» как категории поэтики художественного текста.

### **Принципы классификации**

Одной из насущных проблем, относящихся к многостороннему изучению феномена заглавия, является вопрос о классификации. С учетом свойств заглавия ученые предлагают различные принципы классификации.

В работе Е. В. Джанджаковой «Поэтика заглавий» (1979) автор на примере лирики рассматривает заглавие как категорию поэтики и предлагает классификацию по принципу поэтичности/ непоэтичности заглавия [100, с. 207]. Первый тип заглавий, по мнению исследователя, относится к культурному поэтическому коду. Он состоит из слов и словосочетаний, которые легко идентифицируются «культурно-историческим сознанием народа», вызывая у читателя определенные ассоциации [100, с. 208]. Такие заглавия, как правило, содержат аллюзию и отсылают к другим художественным текстам. Данный тип заглавия представлен довольно широко и встречается у поэтов, принадлежащих к разным литературным периодам. Второй тип, который выделяет Е. В. Джанджакова, определен исследователем как непоэтичные заглавия. Их отличает нехарактерный для поэзии язык: производственные термины, разговорные выражения, описания бытовых предметов и др. Соответственно аллюзивный потенциал таких заглавий весьма ограничен.

Автор одного из первых комплексных исследований, посвященных феномену заглавия, Н. А. Веселова, в своей типологии учитывает внешнюю

способность заглавной позиции взаимодействовать с внетекстовой реальностью [80, с. 13-19]. В зависимости от объекта вещественного мира, к которому отсылает заголовок, он может относиться к следующим группам:

- заглавия, описывающие факты бытовые или биографические;
- заглавия с отражением географических реалий;
- заглавия, вмещающие культурные символы;
- заглавия, отсылающие к другим текстам;
- заглавия с указанием на жанр и другие типы заглавий.

Авторы учебного пособия по теории литературы Т. Т. Давыдова и В. А. Пронин подробно останавливаются на нескольких типах самых распространенных заголовков. Как утверждают ученые, наиболее часто встречаются заглавия-повествования и именные заголовки. К повествовательному типу они относят такие жанрообразующие заглавные позиции, которые содержат слова «история», «записки», «повести» и др. Именные заглавия вбирают не только имена героев, но и указание на обстоятельства их жизни. Среди частотных исследователи также отмечают заглавия-цитаты. Так в своей классификации они в большей степени опираются на композиционные и жанровые особенности заглавий [95, с.206].

А. В. Ламзина, приняв за основу классификации тематический (мотивный) принцип, предлагает разветвленную типологизацию заглавных позиций [135, с. 97-100]:

- 1) заглавия, повествующие об основном мотиве произведения;
- 2) заглавия, задающие сюжетную перспективу:
  - 2.1) фабульные (характерны для описательной манеры XVIII века),
  - 2.2) кульминационные (часто встречаются в литературе XX века);
- 3) персонажные заглавия:
  - 3.1) антропонимы,
  - 3.2) заглавия, содержащие другую информацию о персонаже;
- 4) заглавия-хронотопы:
  - 4.1) реальные:

- 4.1.1) точные,
- 4.1.2) абстрактные;
- 4.2) вымышленные:
  - 4.2.1) точные,
  - 4.2.2) абстрактные.

Так в классификации А. В. Ламзиной основные группы заглавий сосредоточены вокруг общих мотив, в то время как следующая градация отражает более конкретную тематику.

Иной принцип лежит в основе классификации Е. Ю. Афоной. В исследовании, которое посвящено изучению прозаических циклов, представлены две категории заглавий: первая указывает на «множественность эпизодов», а вторая содержит метафоры и символы [44, с.10]. Разделение происходит по формальному признаку.

Взяв за основу типологию Е. Ю. Афоной, Ю. П. Агеева продолжает систематизировать заглавия циклов в прозе (микроциклов 1920 годов). Её классификация имеет следующий вид [35, с.257-261]:

- заглавия, содержащие множественность;
- заглавия, объединенные в «комбинированный тип»;
- символично-метафорические заглавия;
- заглавия с указанием на число;
- заглавия, отражающие характер произведения и указывающие на хронотоп.

Различные способы классификации заглавий художественного текста приводит Н. А. Фатеева в работе «Синтез целого» [232, с. 40-43]. В самом общем виде типология заглавий выглядит так: внешние и внутренние заглавия, точнее заглавия, в которых проявляются внешние/внутренние качества. Такая дифференциация исходит из того факта, что заглавие одновременно отсылает к внетекстовым реалиям и взаимодействует с пространством текста. Кроме того, заглавие – это связующее звено между автором и текстом, а также между текстом и читателем, в чем проявляется

его внутренний (с автором) и внешний (с читателем) потенциалы в соответствии с участниками взаимодействия.

Итак, по мнению Н. А. Фатеевой, репрезентативная, соединительная и воздействующая на читательское восприятие функции относятся к внешним, а номинативная, обособляющая и текстообразующая – к внутренним. Поскольку заглавие как амбивалентное явление одновременно функционирует внутри текста и вне его, то свойства заглавия, распределенные по двум категориям, являются зеркальным отражением друг друга, и должны рассматриваться в совокупности.

Начальный этап знакомства с текстом характеризуется при помощи первой пары функций номинативная/репрезентирующая. Автор, называя текст, не только представляет его миру, но и создает замещающее имя текста. Для читателя заглавие служит формальным репрезентантом текста до тех пор, пока не трансформируется в смысловой его эквивалент.

Заглавие – это первый «рубеж» на границах текста. В том случае, если он пройден, читатель вступает в новую стадию – взаимодействует с текстом, присоединяется к авторскому замыслу. Здесь «срабатывает» соединительное свойство заглавия. Параллельно происходит формирование текста как отдельной субстанции, его изоляция. Так соединительная и обособляющая функции «соседствуют» друг с другом на протяжении всего знакомства с текстом произведения.

Окончательное становление текста как явления литературы и культуры приходится на завершающий этап, когда читатель проделывает обратный путь от текста к заглавию. Вместе с тем в отношении читателя текст становится отдельным смысловым единством, вызывающим его способность к рефлексии. Так функция воздействия на читателя оказывается симметрична текстообразующей роли заглавия.

Попытка систематизировать заглавия поэтических текстов принадлежит Н. Г. Петровой. В статье, посвященной поэзии отдельных представителей символистов (В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта и З. Н.

Гиппиус), автор предлагает различные принципы классификации заглавий стихотворений [184, с.45]. Во-первых, по принципу восприятия текста читателем заглавия, по мнению автора, целесообразно разделить на те, которые не требуют комментария, и заглавия-лакуны. Первая подгруппа составляет заглавия, которые не вызывают трудностей у русского читателя. Вторая – содержит ряд препятствий, сдерживающих смысл заглавия, и, в свою очередь, снова делится на подгруппы: заглавия на иностранном языке; заглавия, отсылающие к другой культуре; заглавия-историзмы. Вторым критерий – жанровый, согласно которому заглавия могут указывать на послания, посвящения, баллады, сонеты, песни и другие типы. В ограниченном корпусе текстов, рассматриваемых в статье, наиболее частотными оказались заглавия-послания и заглавия-посвящения. Третьим принципом, на котором основывается классификация, выбран фактор адресации и его отсутствие. Так автор статьи выделяет заглавия-посвящения и заглавия без адресации. Четвертая и пятая группы интересуют нас в меньшей степени, поскольку подпадают под принципы, основанные исключительно на лингвистическом подходе.

С. А. Голубков в статье о заголовке художественного произведения касается вопроса об отношениях заглавия и текста, которые соотносятся друг с другом как код и дешифровка [92, с.27]. С учётом того, каким образом раскрывается этот код, автор определяет тип взаимоотношений между текстом и его сильной позицией и на его основе систематизирует заглавия.

По мнению исследователя, «диалог» заглавия и текста может строиться на основе игры, что характерно для юмористических текстов. Показателем гиперусловности будет служить заглавие такого текста, которое должно уведомить читателя об особом типе художественного устройства. По замечанию С. А. Голубкова, в таких текстах нередко наблюдается обратное явление: вместо того, чтобы психологически подготовить читателя, заглавие «обманывает» его, выполняя роль «провокатора» [92, с.28]. Так комический код не сразу поддается расшифровке, а требует читательской догадки.

Следующий тип «диалога», обнаруженный исследователем, имеет символическую природу. Здесь заглавие становится символом, расширяющий содержание текста.

Кроме того, автор полагает, что связь между заглавием и текстом может устанавливаться с учетом сквозных смысловых ориентиров в тексте произведения, к которым апеллирует заглавие. Такое заключение имеет под собой тезис о соответствии содержательной нагрузки заглавия концептуальному наполнению всего текста. Заглавие служит «точкой пересечения» сквозных мотивов текста.

Работа С. А. Голубкова не претендует на комплексную классификацию, а лишь знакомит с ещё одним подходом к систематизации заглавий.

## 1.2. Заголовочный комплекс

Одной из первых работ, в которой была поставлена проблема **заголовочного комплекса**, стала работа Н. А. Веселовой. Исследователь предлагает такой ракурс исследования, в котором заголовочный комплекс (далее ЗК) рассматривается как понятие, расширяющее термин «заглавие». Так в данном аспекте заглавие и ЗК могут употребляться как взаимозаменяемые понятия. В ЗК исследователь выделяет подзаголовок, эпиграф, посвящение, дату, место написания, а также графическое оформление – обложку. Любопытно, что включение последнего элемента в ЗК не связано с именем автора или выходными данными, размещенными на обложке, а обусловлено фактом эстетического воздействия на читателя.

Аналогичный подход при использовании другой терминологии обнаруживается в исследованиях В. Е. Хализева, посвященных широкой проблеме текста. Ученый пишет о том, что помимо основного текста произведения существует побочный или **рамочный текст**, в который входят «заглавия, и примечания <...>, жанровые подзаголовки, эпиграфы, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания, а в

драматических произведениях также перечни действующих лиц и ремарки» [235, с.96]. Заметим, что в целом компоненты ЗК совпадают за исключением тех, что относятся к драме. В указании на подзаголовок В. Е. Хализев сразу сообщает основную функцию данного компонента.

Ю. Б. Орлицкий предлагает разделить предтекстовые и послетекстовые факультативные компоненты текста. Для первой категории применяется уже известное понятие заголовочного комплекса, куда, по мнению Ю. Б. Орлицкого, входят имя автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф, а также подпись под эпиграфом и преамбула [180, с.263]. Так к стандартным элементам в заголовочный комплекс добавляется подпись под эпиграфом и преамбулу. Для второй группы, включающей помимо даты, места и комментария финальную часть текста, исследователем вводится новый термин – «финальный комплекс». Вместе они образуют **«заголовочно-финальный комплекс»<sup>6</sup>**, который в целом соотносится с понятием рамочного текста [180, с. 264]. Существенное отличие заключается в том, что в заголовочно-финальный комплекс наряду с затекстовыми элементами, по мнению исследователя, входят и внутритекстовые составляющиеся – последняя строка или фраза.

Изучение того, как функционируют все компоненты ЗФК, осуществляется исследователем в основном на примере поэтического текста. Все компоненты ЗФК ученый распределяет по двум подгруппам: дистантные, то есть удаленные от текста стихотворения, и контактные, то есть «соседствующие» с текстом. К контактным Ю. Б. Орлицкий относит все составляющие ЗК. Примечательно, что такие «открывающие» текст элементы, как имя автора, заголовок, посвящение и эпиграф, в зависимости от местоположения могут быть одновременно контактными и дистантными единицами. Внешние атрибуты книги, нанесенные на обложку, образуют дистантные компоненты ЗФК.

---

<sup>6</sup> Термин также принадлежит Ю. Б. Орлицкому

В работах А. В. Ламзиной сосуществуют два термина «заголовочный комплекс» и «рама» [136, с.103-104]. ЗК вмещает ограниченный набор элементов, предваряющих текст. Термин «рама» – более широкий, вбирающий в себя понятие ЗК. В состав «рамы» наряду с компонентами ЗК входят стандартные элементы, располагающиеся после текста (дата, место, примечания и послесловие). С точки зрения А. В. Ламзиной, основанием для выделения рамочного компонента служит «графическое отделение» от текста. Исследователь также обращает внимание на художественное воздействие на читателя, которое оказывает рамочный компонент.

Э. А. Лазарева вводит понятие **заголовочного ансамбля** как терминологического эквивалента заголовочного комплекса. Для исследователя определяющим фактором становится «выдвинутое» положение элемента по отношению к тексту. Адаптируя её наблюдения к художественному тексту, можно заключить, что перечень составляющих в основном совпадает с тем, что представлен в вышеуказанных исследованиях.

В работе С. А. Голубкова, посвященной проблеме заглавия, затрагивается вопрос о ЗК. Отметим, что ученый не делает разграничения между заглавием и ЗК. В стандартный «набор» ЗК добавляется такой компонент ЗК, как вариант заглавия – ключевое понятие для изучения вопроса о вариативности заглавной позиции [92, с.27]. В свете настоящего диссертационного исследования факт включения данного элемента в состав ЗК приобретает особую значимость, что будет проиллюстрировано в следующей главе на материале стихотворений И. А. Бунина.

В связи с вышесказанным можно определить постоянный состав ЗК: заглавие, подзаголовок, эпитафия, посвящение, дата и место написания, а также предисловие и послесловие. Поскольку заглавию как наиболее «сильной позиции» было уделено отдельное внимание, в данном разделе настоящей работы речь пойдет исключительно о служебных компонентах ЗК. Учитывая нерелевантность последних двух компонентов в отношении материала текущего исследования и малую содержательную нагрузку места

написания, остановимся на таких основных компонентах ЗК, как подзаголовок, эпиграф, посвящение и датировка. Рассмотрим отдельно каждый из них.

Наиболее значимым из них является **подзаголовок**, поскольку это единственный элемент, приравнивающийся к заглавию. Согласно словарю Ожегова подзаголовок – это «второй, дополнительный заголовок» [178]. Такой статус объясняется фиксированной предтекстовой позицией и максимальным сближением с заглавием. Вместе с тем существует определенная иерархия между заглавием и подзаголовком. Если основная концептуальная нагрузка накладывается на заглавие, то общая информирующая роль отдается «помощнику» заглавия, благодаря которому автор дополняет, уточняет, конкретизирует, поясняет. В связи с разной степенью взаимодействия с текстом, характер информации, которую несет каждый из компонентов, также отличается. По замечанию Н. А. Кожинной, «заглавие и подзаголовок чаще всего делят между собой текстовую и метатекстовую информацию» [124, с. 170]. Под последней понимается указание на жанр («Евгений и Юлия. *Русская истинная повесть*<sup>7</sup>» Н. М. Карамзина), «Сон смешного человека. *Фантастический рассказ*» М. Ф. Достоевского), стиль («Три пальмы. *Восточное сказание*» М. Ю. Лермонтова, «Пастух и пастушка. *Современная пастораль*» В.П. Астафьева), тематику («На краю света. *Рождественский рассказ*» Н. С. Лескова), композицию («Облако в штанах. *Тетраптих*» В. Маяковского) и другую недостающую информацию, необходимую для адекватного восприятия текста. Сообщение о принадлежности к тому или иному жанру – основное предназначение данного элемента. Исторически так сложилось, что именно подзаголовку передалась эта функция в связи с постепенным сокращением заглавных конструкций, в которых изначально содержались сведения о жанре<sup>8</sup>. К указывающим на жанр подзаголовкам относятся: «Белый орел.

<sup>7</sup> Курсивом выделены подзаголовки

<sup>8</sup> Примеры длинных заглавий приведены в подразделе 1.1.

*Святочный рассказ*» Н. С. Лескова, «*Картины и голоса. Драматическая повесть*» С. И. Липкина, «*Чудесный доктор. Истинное происшествие*» А. И. Куприна.

Нужно учитывать, что «подчинение» подзаголовка заглавию весьма условно. Это может быть следствием индивидуального авторского решения («*Двойник. Приключения господина Голядкина*» (1846) Ф. М. Достоевского, «*Бессонница. Ночной момент*» (1873) Ф. Тютчева) или общей тенденцией, данью литературной моде. Так, например, в произведениях многих авторов начала XX века, тяготеющих к новаторству и нарушению канонов, иерархия между заглавием и подзаголовком была изменена. Например, «*Ночная фиалка. Сон*» А. Блока, «*Собачь сердце. Чудовищная история*» М. А. Булгакова, «*В прекрасном и яростном мире. Машинист Мальцев*» А. П. Платонова, «*Путем всея земли. Китежанка*» А. А. Ахматовой. В перечисленных примерах основным смыслообразующим затекстовым элементом становится подзаголовок, замещающий заглавие, для которого автор предусмотрел сугубо номинальную роль.

**Эпиграф** – это, как правило, носитель «чужого слова» в тексте произведения [181, с. 300]. Желание больших художников выразить свое через чужое и чужое через свое приводит к различным способам заимствования, одним из которых является эпиграф. В основном для этого прибегают к цитированию фрагмента из другого текста.

Помимо того, что эпиграф вмещает «чужое слово», он является «способом подключения к тому или иному литературному или культурному контексту» [181, с. 301]. От пропорции своего и чужого, а также от характера слова будет зависеть тип взаимоотношений между текстом и эпиграфом. Сложность этой связи обеспечивается неоднородностью данных компонентов, когда, например, к прозаическому произведению добавляется стихотворный эпиграф, и, наоборот, к лирическому тексту подключается «чужое слово» в прозе. Близость жанра и структуры текста и эпиграфа, напротив, способствует их неразрывной связи и максимальной

«контактности» [181, с. 301]. Возможности эпитафия как значимого элемента заголовочного комплекса проистекают из его особенностей. Ю. Б. Орлицкий выделяет следующие типы эпитафия:

по происхождению:

- литературные,
- документальные,
- авторские;

по жанру:

- лирика,
- проза,
- драма;

по функциональному принципу:

- диалогические,
- замкнутые.

Диалогическая природа эпитафия раскрывается путем встраивания чужого слова в эпитафию оригинального текста, что позволяет установить «диалог» между текстами, принадлежащими разным авторам, эпохам и культурам. Так эпитафию раздвигает внешнюю границу между текстом и внетекстовой реальностью.

На смысловом уровне эпитафию может отражать авторское отношение к тексту. «Маскируясь» под чужое слово, писатель посредством эпитафия часто формулирует основную мысль произведения. Но нередко эпитафию указывает на альтернативное мнение, которое идет в разрез с авторским, тем самым усиливая диалектику читательского восприятия.

В целом по сравнению с другими факультативными компонентами ЗК эпитафию несомненно более содержателен. Представляя собой текст, точнее фрагмент текста, он устанавливает более сложные структурно-смысловые взаимоотношения с другими компонентами ЗК и основным текстом.

Рассмотрим следующий важный компонент ЗК – **посвящение**, под которым понимают «указание автором лица, честь или память которого он

желает почтить своим произведением» [145]. Объем посвящения варьируется от нескольких слов до полновесного текста, как, например, у А. С. Пушкина в поэме «Полтава». Посвящение как предтекстовый указатель может предварять текст, который по жанровому признаку относится к тексту-посвящению. Полное жанровое соответствие между текстом и компонентом ЗК наблюдаем в стихотворении «Коробейники» Н. Некрасова, посвященное другу автора. Но такая корреляция не обязательна. Например, И. А. Бунин в стихотворении «В отъезде поле», которое в одной из редакций печаталось в сопровождении посвящения «В. Я. Брюсову», намечая другие художественные цели, не стремился выдержать жанровый канон. Впоследствии опубликованное без посвящения стихотворение ничего в смысловом плане не потеряло.

Посвящение как содержательная единица относится к наименее значимым. Если в классической поэзии посвящение как компонент текста выполняло жанрообразующую роль, что влияло на восприятие текста, то в более поздние периоды эта практика сохранялась лишь частично. В литературе XX века функция посвящения стала ограничиваться указанием на историю взаимоотношений автора и адресата, изучение которой, как правило, происходит за счет привлечения автобиографического материала. Отсыл к фактам из автобиографии, а также связь с историческим и культурным контекстом – еще одна из характерных черт посвящения наряду с жанровой. Довольно расхожим явлением в поэзии XX века становится посвящение, адресованное другому поэту. Оно свидетельствует о диалоге между двумя авторами, которые могут принадлежать к одной литературной традиции. Если авторы – приверженцы разных подходов к поэзии, их диалог не так созвучен. В любом случае адресация такого типа – это «всегда столкновение двух поэтических миров и в каком-то смысле перевод» [104, с. 30]. Под «переводом» имеется в виду возможная вариация на стихотворение оппонента или единомышленника. Текст посвящения может содержать аллюзии на творчество другого автора или включать открытые цитаты из его

текста. В последнем случае посвящение функционально сближается с эпитафией.

Рассмотренные элементы ЗК при всей ограниченности потенциала бесспорно обладают художественными свойствами. Эпитафия – в большей, подзаголовок и посвящение – в меньшей степени, но каждый из них обогащает смысл художественного произведения. **Датировка**, по мнению большинства учёных, входящая в состав ЗК, как представляется на первый взгляд, лишена таких признаков. Трудно усмотреть в автоматическом проставлении дат некий творческий посыл, а в скупых цифрах – художественное начало.

Однако некоторым ученым удается это сделать. Автор одной из первых работ по датировке, Г. Минц, утверждает, что факт включения автором даты в состав художественного текста наделяет его художественными качествами. Исследователь подчеркивает важность проставления дат самим автором, а не редактором, текстологом или кем-то другим. Только в этом случае происходит включение датировки в творческий замысел автора, а сама дата становится «знаком со своей особой эстетической семантикой и функцией» [159, с.389]. Указание даты, по мнению учёного, – не автоматический процесс, а результат взвешенного решения автора, который может датировать произведение или оставить его без даты.

На материале лирики А. А. Блока исследователь прослеживает процесс постижения смысла стихотворений, который постепенно раскрывается благодаря сопоставлению текста с тем, что происходило в это время с поэтом и с Россией. Как подтверждает Г. Минц, основанием для такого сопоставления служит дата, которая в отношении лирики А. А. Блока становится «знаком неоспоримой укорененности реального события и текста о нем в «земном» времени, то есть знаком его внеличностности, объективности» [159, с.392]. Такое умозаключение чрезвычайно важно, поскольку позволяет уточнить особенности символизма А. А. Блока. Поэт целенаправленно сопровождает датировкой некоторые стихотворения,

обеспечивая читателя необходимым инструментом для понимания своего текста. Исследователь приходит к выводу о том, что датировка – это «указатель на то, в каком направлении могут разворачиваться намеки, обильно разбросанные в «загадочных» стихах»<sup>9</sup> поэта» [159, с. 401].

Многие вопросы по теме датировки впервые освещаются в диссертационном исследовании И. Э. Карлы. Рассматривая проблему на обширном корпусе текстов, созданных в период с VIII по XXI век, исследователь подмечает особенности датирования текстов в различные литературные периоды. Выбор поэзии в качестве материала исследования объясняется «удобством» лирического текста для изучения датировки: отражение реального события в тексте в большей степени характерно для поэзии, чем для прозы [116, с. 7].

Учитывая тот факт, что композиционное расположение даты существенно влияет на его интерпретацию, исследователь уделяет основное внимание тем текстам, в которых дата указана после стихотворения, считая их наиболее показательными. Проставление даты в конце текста стихотворения И. Э. Карлы называет датировкой, отграничивая этот термин от понятия даты. На конкретных примерах доказывается, что значение датировки для восстановления необходимого контекста и понимания содержания текста очень велико. Исследователь убеждает, что благодаря этой важной способности датировки «периферийный мотив может трансформироваться в доминантный» [116, с. 11]. С точки зрения И. Э. Карлы, игнорирование или преуменьшение смыслообразующей роли датировки недопустимо, поскольку может привести исследователя или издателя к неизбежным ошибкам.

К важным достижениям И. Э. Карлы также относятся две классификации датировок, представленные в работе. Первая учитывает два критерия: контекст, к которому отсылает датировка, и реальность или

---

<sup>9</sup> Здесь под загадочными стихами З. Г. Минц имеет в виду «Стихи о Прекрасной Даме» и «Распутья» А. А. Блока.

фиктивность проставленной даты. Вторая классификация основана на принципе наличия/отсутствия прямого взаимодействия между датировкой и текстом. В исследовании уделяется отдельное внимание изучению организующей функции датировки, которая отчётливо проявляется при объединении произведений в лирические циклы. Благодаря «скрепляющей» датировке внутри циклового единства выявляются межтекстовые параллели.

### 1.3. Первая строка и заглавие

Опираясь на утверждение Ю. М. Лотмана о том, что заглавие – это отдельный текст, можно развить мысль дальше таким образом: заглавие и текст образуют новые смысловые связи, которые проявляются на различных уровнях восприятия произведения. Чем больше устанавливается таких смысловых цепочек, тем сложнее семантика текста и тем богаче содержание произведения. Можно заключить, что наличие заглавия обогащает текст произведения, поэтому авторы стремятся озаглавить все свои творения.

Повод для сомнения в данном утверждении дает практика построения лирического текста, который далеко не всегда бывает озаглавлен. При этом отсутствие заглавия никак не «обедняет» стихотворение. Ученые связывают неозаглавленность лирического текста с отсутствием в нем эпической (сюжетной) составляющей. И наоборот, наличие заглавия соотносится с феноменом прозаизации стиха. Изучая данный вопрос, Л. Я. Гинзбург пишет о том, что «сюжетные заглавия» характерны в большей степени для «опосредованной лирики», тогда как чистая лирика «обходится без заглавий» [91, с. 330]. К последней исследователь относит, например, поэзию А. А. Фета. Аналогичным образом размышляет Н. А. Кожина: «Потребность в заглавии связана <...> с сюжетностью, с повествовательным началом в лирике» [123, с. 47].

Однако на практике эта гипотеза не всегда верна. Поэтические тексты, которые можно отнести к лирике чистого типа, зачастую озаглавлены, а стихотворения в прозе нередко не имеют заглавий.

Сложности, связанные с феноменом заглавия в поэзии, имеют исторические предпосылки. Заглавие прошло долгий путь прежде, чем за ним закрепился статус сильной позиции текста лирического текста. Традиция озаглавливания в поэзии связана с жанровыми особенностями лирики. Поскольку в рамках классической литературной парадигмы важно было соответствовать установленному канону, авторы стремились следовать этому правилу, начиная с заглавия. Большинство названий стихотворений XVIII века и первой половины XIX века были довольно однотипны («Сонет», «Элегия» и др.). Так исторически формируется отношение к заглавию как к необязательному элементу поэтического текста.

В поэзии рубежа XIX-XX веков потребность в соблюдении жанрового канона частично отпадает, что сопровождается усилением авторского, индивидуального начала в лирическом повествовании. В результате повышается ценность самого стихотворного текста, который не нуждается в заголовке. Одновременно с этим зарождается и другая тенденция: поэты подчеркивают художественное своеобразие своих творений при помощи заглавия, которое становится дополнительной авторской приметой.

Кроме исторических причин особый статус заглавия в поэзии обусловлен самой природой лирического текста. Лирика отличается от других видов художественного текста по целому ряду критериев. Опуская тонкости жанрового и видового разнообразия, остановимся на основной градации, предполагающей разделение всех художественных текстов на прозу и поэзию.

Дело в том, что природа художественной прозы диктует определенные законы, по которым текст должен быть озаглавлен. Это обусловлено в первую очередь особенностями человеческого понимания: читатель не способен взаимодействовать со всем текстом сразу. Заглавие служит

предварительным этапом к ознакомлению с текстом, на котором происходит визуальная, когнитивная и психологическая подготовка. Во-вторых, осознание любого предмета или явления происходит только тогда, когда человек «оформляет» его в слово. Для текста «смысловым знаком», выделяющим его среди других объектов действительности, является его заглавие [149, с.6]. В-третьих, заглавие зачастую играет роль той смысловой доминанты, которую стремится выявить читатель во время прочтения или по его завершении, в чем также проявляются особенности понимания текста.

В отличие от прозы, где наличие заглавной позиции непреложно, неозаглавленность поэтического текста – общепринятый литературный факт. Проза допускает ознакомление по частям, в то время как поэзия как «мгновение лирической концентрации» требует одномоментного прочтения [204, с.28]. В противном случае впечатление от стихотворения «рассыпается» или становится не адекватным содержанию текста. Так «неозаглавленность воспринимается здесь как норма, обусловленная спецификой рода» [91, с. 334].

Структурные особенности поэтического текста также накладывают отпечаток на наличие или отсутствие в нем заглавной позиции. В стихотворении связь между составляющими настолько сильна, что оно предстает неразрывным единством. При этом взаимодействие происходит не только на уровне слов, но реализуется через сочетание ритма, звука, композиции, графического оформления, что в комплексе и передает сущность текста, его смысл. «Теснота стихотворного ряда» обеспечивает «сцепленность» внутренних компонентов, направленных на целостность восприятия [226, с. 40]. Плотность лирического текста отвергает дальнейшую компрессию в виде заглавия, и текст остается неозаглавленным. При такой «спаянности» всех элементов текста добавление или снятие даже одного из них непременно повлечет за собой тотальные изменения в восприятии. Наличие сильной заглавной позиции может привести к смещению смысловых акцентов или нарушению внутритекстовой гармонии.

В содержательном плане поэзия также имеет ряд отличительных черт. Поиск смысловой доминанты остается прерогативой прозаического текста, посыл лирики – во «внушении настроения» [204, с.35]. Вследствие этого наличие заглавия в прозе способствует этой задаче, а озаглавленность лирического текста может отвлекать от целостного восприятия. Зарождающееся у читателя чувство может быть едва уловимо.

Поэзия в целом менее буквальна и логична, чем её прозаический «спутник». То, что невозможно выразить при помощи одного или нескольких слов, воплощается во внутритекстовом сцеплении. Стихотворение замыкается на себе и само себя именуется – такова особенность лирического текста [204, с. 48]. Цельность и самодостаточность повествования «вытесняют» внетекстовую сильную позицию.

Для осмысления лирики как особого литературного рода важно рассмотреть проблему сюжета в лирическом тексте. И хотя тезис о том, что лирика «бессюжетна» или «лишена фабульного напряжения» уже стал общим местом в литературоведении, вопрос о родовой дифференциации остается открытым [222, с.231].

Альтернативный подход к изучению проблемы одним из первых предложил Ю. М. Лотман, который не отрицал наличия сюжета в лирике, но заявлял о сюжете как об эквиваленте лирического повествования, которое значительным образом отличается от прозы, поскольку является отражением лирических сущностей [148, с.105].

Более объемное видение этой проблемы стало возможным благодаря усилиям Т. И. Сильман. В исследованиях ученых есть немало общего. Автор работы «Заметки о лирике», как будто продолжая тезисы Ю. М. Лотмана, заявляет об особых свойствах поэтического текста. С её точки зрения, описания в лирике при всей его предметности и схожести с действительностью относятся не столько к реальным вещам, сколько к лирическому миру. Поэтому даже в стихотворениях, где фабула очевидна, событие рассматривается вне пространственно-временных категорий как

онтологически преобразованное обобщение. Т. И. Сильман убедительно доказывает: сюжет в лирике – это не происходящее, а то, что об этом происходящем сообщается и каким образом воспринимается лирическим субъектом [204, с. 9]. Исследователь предлагает рассматривать лирического субъекта как некую фиксированную позицию, с которой открывается «вид» на все лирическое «пространство». Степень освоения данного пространства определяет сюжетное движение. Т. И. Сильман подчеркивает, что процесс постижения лирического бытия протекает не линейно, а произвольно, как и переживание лирического субъекта. Совпадение или несовпадение читательского восприятия с рефлексией лирического субъекта определяет напряженность лирического повествования, которая довольно часто сохраняется до самого финала стихотворения – другой сильной позиции лирического текста.

Так сюжет в поэзии рассматривается не через призму фабульной составляющей, а с позиции осмысления лирическим субъектом того, о чем сообщается в повествовании. Ведь при полном отсутствии фабулы, как утверждает исследователь, очевидным остается одно – меняется отношение лирического субъекта, происходит сдвиг в его сознании, возникает новое чувство. Неотъемлемым условием зарождения такого переживания является активная рефлексия лирического субъекта, которая выстраивается вокруг соотношения предмета осмысления и его отражения в сознании лирического субъекта. В основе рефлексивного движения заложена «художественная динамика» – ключевое отличительное качество лирического текста, обеспечивающее смену смысловой парадигмы в сознании лирического субъекта [226, с.79].

В связи с вышесказанным задача поэта – актуализировать динамичную природу лирического текста. Снимая заголовок, а вместе с ним и затекстовые границы, которые предполагает заглавие, поэт создает «воздушную», открытую структуру текста, тем самым придавая ему свойство неокончательного, развивающегося, живого. По утверждению Н. А.

Веселовой, «чем больше в книге или цикле неозаглавленных стихотворений, тем больше энтропия и степень свободы связей внутри нее» [79, с. 25].

В отсутствие заглавия его роль передается первой строке. Однако нельзя заявлять о тождестве первой строки и заглавия. Действительно, многие лирические тексты озаглавлены по первой строке, которая номинативно представляет текст, например, «Уж небо осенью дышало...» (А. Пушкин), «Зима недаром злится...» (Ф. Тютчев), «Жди меня, и я вернусь...» (К. Симонов), «Ты меня не любишь, не жалеешь...» (С. Есенин) и другие не менее известные стихотворения. Но её содержательная нагрузка несколько слабее, чем у заглавия, которое обладает большим потенциалом и вступает со стихотворением во взаимоотношения на правах текста. Если заглавие вмещает смысловое наполнение текста, то первая строка чаще лишь приближает читателя к постижению основной мысли. Первая строка, по мнению В. С. Баевского, является «своеобразной моделью целого», которая предваряет текст и задает ему ритм, слог, темп и жанр [47, с. 22]. Н. А. Веселова предлагает рассматривать первую строку как тему или основной мотив стихотворения [80, с. 42]. Она проводит параллель с темой музыкального произведения, которое уже с первых нот завладевает вниманием слушателя или же, напротив, не вызывает у него интерес. В этом аспекте роль первой строки максимально схожа с той, что играет заглавие, поскольку обе позиции призваны должным образом подготовить читателя, который еще не знаком с текстом стихотворения. С целью привлечения внимания авторы прибегают к различным средствам:

- ярким образам («Сжала руки под темной вуалью...» (1911) А. Ахматовой, «Низкий дом с голубыми ставнями...» (1924) С. Есенина);
- экспрессии («О, весна без конца и без краю» (1907) А. Блока, «В смешную ванну падал друг...» (1927) Д. Хармса);
- срыву читательского ожидания («Вечер темнел над рекой...» (1914) Д. Бурлюка, «Человеку надо мало ...» (1974) Р. Рождественского);

- фонетическому составу («Отмыкала ларец железный...» (1916) (М. Цветаева), «Вредная, неверная, наверное...» (1962) Н. Рубцова);

- синтаксическим приемам («Снова один я... Опять без значенья...» (1979) И. Анненского) «Февраль. Достать чернил и плакать!...» (1912) Б. Пастернака)

и другим способам.

В процессе вовлечения читателя в ритмику и фоническое устройство текста первая строка играет главенствующую роль. Эвфонический зачин, определяющий начальный звук в мелодике стихотворения, особенно важен, учитывая устное восприятие лирического произведения. Более того, наличие заглавие может препятствовать той музыкальной «настройке», которая осуществляется благодаря «аккорду» первой строки. Этот тезис наглядно иллюстрирует творческая история стихотворения О. Э. Мандельштама «Дано мне тело, что мне делать с ним...» (1913), которое в первой редакции было озаглавлено. Вероятной причиной снятия заглавия «Дыхание» стало несовпадение ритмики двух сильных позиций – заглавия и первой строки. В подобных случаях, когда заглавие обедняет последующее восприятие, некоторые поэты прибегают к оригинальному приёму: они дают формальный заголовок, но фактически не называют текст. Например, «Без названия» (1956) Б. Л. Пастернака, «Без названия» (1963) А. А. Ахматовой, «Без названия» (1989) А. Галича.

Одновременно с этим есть немало стихотворений, где заглавие имеет обратную силу. В такой поэзии заглавная позиция, совпадающая с первыми словами стихотворения или частично повторяющая его зачин, способствует усилению звукового эффекта. В качестве примера можно привести целый ряд озаглавленных лирических текстов К. Д. Бальмонта: «Камыши» (1895), «Фея» (1905), «Моя душа» (1925). Так заглавие стихотворения «Ночной дождь» (1921) частично дублируется в первой строке «Я слушал дождь. Он перепевом звучным...», тем самым приобщая читателя к симфонии природы.

Еще одна отличительная черта первой строки обусловлена её расположением: она является частью текста и поэтому лишь дополняет его целостное содержание. Заглавие же, несколько дистанцируясь от стихотворения, занимает «сверхпозицию» и соотносит его с другими текстами, тем самым расширяя смысл исходного, вписывая его в больший поэтический контекст. Можно говорить о разных векторах заглавия и первой строки: заглавие направлено в том числе и за пределы текста, первая строка – в большей степени внутрь. Поэтому, как отмечает Г. М. Колеватых, «степень связанности первой строки с последующим текстом намного выше, чем у заглавия» [126, с. 19]. Это умозаключение не противоречит тому, что заглавие существует во взаимодействии с текстом стихотворения, которое в некоторых случаях чрезвычайно плотно, но внешний потенциал заглавия гораздо больше, чем у первой строки.

Обратной стороной тесной связанности с текстом стихотворения может служить несамостоятельность первой строки. Между тем для заглавия свойственны автономность и большая свобода, которые проявляются на содержательном и структурном уровнях. В силу своего независимого местоположения заглавие обладает свойством отделять текст, очерчивать его границы. Исследователи усматривают здесь основное предназначение заглавной позиции, поскольку происходит дифференциация между данным текстом и другими текстами, а также между текстом и тем, что текстом не является [123, с. 48]. Возможность соотнесенности с другими контекстами напрямую зависит от содержательной стороны заглавия, которое «регулирует» семантический объем многих полнозначных слов текста» [177, с. 202]. Определяющим фактором также служит кругозор читателя, позволяющий ему расшифровать заявленные в заглавии литературный и культурный «коды».

Наличие заглавия как надтекстовой сильной позиции структурирует повествование, наделяя его определенной иерархией. Лирическая композиция как будто «подсказывает» читателю, где находится главное и

второстепенное. При этом заглавие нередко аккумулирует основные доминанты текста, соединяя их в одной точке. В этом проявляется ретроспективная функция заглавия, когда читатель по мере продвижения по тексту и после его прочтения возвращается к заглавию. Первая строка, напротив, чаще нивелирует субординацию содержательных и композиционных элементов, уравнивая внутритекстовое пространство. Ведь в лирике не всегда целесообразно устанавливать соподчинительные отношения.

Так последовательно рассмотрев отличительные черты двух сильных позиций текста – первой строки и заглавия, мы выявили ряд схожих качеств. Во-первых, самым главным свойством как заглавия, так и первой строки является номинация: обе сильные позиции называют поэтический текст. Во-вторых, данные сильные позиции выполняют общую для них предтекстовую функцию, о которой подробно говорилось выше. В-третьих, одно из ключевых качеств обоих элементов заголовочного комплекса – это способность к развитию. Первая строка так же, как и заглавие служит первоначалом стихотворения, его исходной «точкой развертывания». Отсюда – ещё одна значимая черта, объединяющая две сильные позиции – это воспроизводимость в тексте в виде повторов или вариаций. Повторы часто включают основные мотивы и образы, составляющие доминанты текста. Соотнесенность с заглавием или первой строкой делает возможным их выявление и интерпретацию.

Возвращаясь к начальному гипотетическому утверждению об интенсификации содержания за счет добавления заглавия, можно заключить, что усложнение смысловых взаимоотношений между текстом и надтекстовой сильной позицией нередко приводит к ослаблению или даже разрушению концептуального единства внутри лирического текста.

## ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ЗАГОЛОВОЧНОГО КОМПЛЕКСА В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА

### 2.1. Заглавие

Актуализация проблемы заглавия в поэзии И. А. Бунина тесно связана с выходом в 2014 году двухтомного собрания стихотворений, которое было составлено Т. М. Двинятиной и другими учеными Института русской литературы (ИРЛИ РАН) в серии «Новая библиотека поэта». Благодаря новому разделу с комментариями к стихотворениям стало возможно ознакомиться с историей каждого текста и его заглавия. Собрание открыло доступ к творческой лаборатории поэта, где велась нескончаемая правка текстов. Изменения в тексте могли повлечь за собой правку заглавия, но часто работа с заглавием осуществлялась независимо от редактуры текста. И. А. Бунин скрупулезно подбирал заглавие: менял, снимал, повторял один и тот же заголовок в разных текстах. Смена заглавий могла осуществляться поэтом довольно часто (до шести раз). В том случае, когда решением поэта стихотворение исключалось из авторских изданий, заглавие снималось отдельно. Так выбор заглавия для И. А. Бунина – это ключевой творческий момент.

Несмотря на влияние эпохи И. А. Бунин сохранял приверженность классической традиции, что отразилось в его работе над текстом стихотворения и его заглавием. Классические приёмы в большей степени применялись автором к стихотворениям с традиционными мифологическими и библейскими образами и сюжетами, для которых характерна смысловая корреляция между заглавием и текстом.

В стихотворении «Океаниды» (1903 или 1905) связь заглавие-текст раскрывается в традиционном ключе. Здесь на первый план выходит не содержательно-философская нагрузка заглавия, а его эстетическая функция. В свободном изложении Бунин заимствует из мифа-оригинала только то, что создает впечатление неповторимого морского пейзажа. Заглавие является его

частью и продолжением основного текста, где нимфы слились воедино со стихией воды:

Как звучно море под скалами  
 Дробит на солнце зеркала  
 И в пене, вместе с зеркалами,  
 Клубит их белые тела! [I, с.158]<sup>10</sup>

Главные образы этого фрагмента – женские тела и пена. Так создается ассоциация с мифом о рождении богини любви Афродиты из пены морской. А если посмотреть вглубь, то можно рассмотреть вечное рождение из «белоснежной пены» жриц любви. Таким образом, заголовок стихотворения, в котором одновременно присутствуют водные и женские мотивы, актуализирует и подчеркивает образ моря как мифотворческой стихии. Эта связь и аллюзия закреплены метафорой зеркал с постоянно рождающимися отражениями. Взаимосвязь величественного моря и женской красоты усиливает эстетическую функцию данного стихотворения, показывая то «сочетанье прекрасного и вечного», которое воспевал Бунин<sup>11</sup>.

Заглавие стихотворения «Эсхил», созданного в 1905 году, не требует дополнительных пояснений, так как его выбор обусловлен прямой корреляцией со стихотворением. Такой прием разрешает поставить знак равенства между заглавием и остальным текстом. Стихотворение дает представление о величине фигуры Эсхила для мирового искусства и для самого автора. Трепет к «отцу трагедии» выражается сразу в первой строке – «я содрогаюсь» – и усиливается в последующем тексте с помощью повтора «ты страшен». Бунин показывает уважительное отношение к традициям и придерживается античных канонов стихосложения, что выражается при

---

<sup>10</sup> Как было указано выше, тексты стихотворений цитируются по двухтомному собранию стихотворений: Бунин И. А. Стихотворения. В 2 т. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома; Издательство «Вита Нова», 2014 (Серия «Новая библиотека поэта»). Тексты стихотворений цитируются с указанием тома римской цифрой и страницы. Цитирование по другим изданиям оговаривается особо.

<sup>11</sup> Результаты данного раздела апробированы в: Митина, Г. В. Культурные символы Древней Греции в поэзии И. А. Бунина: нравственный аспект. Белгород, 2021. С. 257.

помощи стилизации: переносы, размер, отсутствие рифмы. Подражая великому творцу трагедий, он становится ближе к «строгой мудрости» великих предков.

Бунин настаивает, что «бесконечно далеки дни», когда жил «старец», и «мифом теперь те дни нам кажутся», но его наследие «незримо ... присутствует донине». Перед «древней простотой» и «славой легендарной» «бессильно время». Бунин как будто утверждает, что славная судьба Эсхила является не только результатом воплощения гениальности поэта, храбрости воина, но и характера человека, который, проявляя почти христианское смирение, «пред Адрастеей/ склонил чело суровое с таким/ Величием, с такою мощью духа» [Ш, с.13]<sup>12</sup>.

Следуя философии Эсхила, только благодаря подчинению «Року» и «Судьбе» люди могут познать законы справедливости, и поэтому «благо поклоняющимся ей». А высокомерие и своеволие всегда приводят к нарушению равновесия и тщеславию. Знаменитый древнегреческий драматург часто озвучивал этот тезис в своих произведениях:

Карает за гордыню карой грозною  
Судья крутого нрава, беспощадный Зевс  
("Персы", 472 г. до н.э.) [33]

Мировоззренческие взгляды Эсхила оказались близкими Бунину. Следуя им, поэт, который в стихотворении покорился Богам, становится с ними на одну ступень. В этом произведении заглавие получает дополнительные смысловые акценты: имя поэта несет аллюзию на его философские суждения, новаторские для того времени. Посвящая своего рода оду Эсхилу, автор одновременно отдает дань уважения древним мастерам слова. Лирическое повествование близко описанию «великого певца» в стихотворении А. А. Фета «Бюст» (1842), посвященном

<sup>12</sup> Об этом ранее отмечалось в статье: Митина, Г. В. Культурные символы Древней Греции в поэзии И. А. Бунина: нравственный аспект. Белгород, 2021. С. 255.

неизвестному гению прошлого. Концептуальная схожесть проявляется также и на тематическом уровне. В обоих текстах поднимается тема бессмертия поэтического слова и искусства в целом:

Когда — из мрамора иль гипса — предо мною  
Ты в думы погружен венчанной головою, —  
Верь, не вотще глаза устремлены мои  
На изваянные кудрей твоих струи,  
На неподвижные, изваянные думы,  
На облик гения торжественно-угрюмый,  
Как на пророчество великого певца —  
На месяц, день и год печального конца!  
Нет! мне не верится, что жил ты между нами,  
Что — смертный — обладал небесными дарами,  
Что ты так мало жил, что ты не умирал —  
И никому даров небес не завещал! [31]

(«Бюст» А. А. Фет)

Я содрогаюсь, глядя на твои  
Черты немые, полные могучей  
И строгой мысли. С древней простотой  
Изваян ты, о старец. Бесконечно  
Далеки дни, когда ты жил, и мифом  
Теперь те дни нам кажутся. Ты страшен  
Их древностью. Ты страшен тем, что ты,  
Незримый в мире двадцать пять столетий,  
Незримо в нем присутствуешь доньше,  
И пред твоею славой легендарной  
Бессильно Время. - Рок неотвратим,  
Все в мире предначертано Судьбою,  
И благо поклоняющимся ей,  
Всесильной, осудившей на забвеньё  
Дела всех дел. Но ты пред Адрастеей  
Склонил чело суровое с таким  
Величием, с такою мощью духа,  
Какая подобает лишь богам  
Да смертному, дерзнувшему впервые  
Восславить дух и дерзновенье смертных!  
[II, с.13]

(«Эсхил» И. А. Бунин)

Бунин прибегает к аналогичному композиционному приему – лирический субъект вглядывается в бюст древнегреческого поэта. Есть предположение, что это статуя Эсхила в капитолийском музее в Риме [II, с.348]. Но, в отличие от своего предшественника, Бунин дает в заглавии имя великого древнегреческого мыслителя и поэта, и, возможно, благодаря этому создает смысловую многоуровневость. В кульминационной части стихотворения в строке «с таким/ Величием, такую силой духа» заметна связь с цитатой «Эсхила гений величавый» из финальной строфы безымянного отрывка Пушкина. На этом уровне в названии видится собирательным образ Поэта, а весь текст уточняет и подсвечивает идею о его предназначении, истинном таланте и высокой миссии. Первое впечатление о

заглавии как прямой смысловой корреляции всего стихотворения сохраняется до конца, хотя и преобразовывается в диалогическое прочтение. В результате у Бунина в этом соединении разных эпох и традиций рождается гармоничный межкультурный диалог<sup>13</sup>.

Стихотворение «Тезей» (1907) включает сразу несколько мифов, хотя заголовок в первую очередь отсылает ко всем известному мифу о Тезее – победителе Минотавра, сыне, забывшем про обещание отцу. Бунин красиво и умело переплетает сюжетные линии, накладывает один мифологический образ на другой, и в итоге получается совершенный текст. На первом плане показана история возвращения Тезея. Но вместо побежденного Минотавра Бунин неожиданно вплетает в сюжет персонаж из другого мифа – Кентавра, который следует за Тезеем на пути домой: сначала в виде созвездия «светит зеленым светом», затем в виде ужасающего существа – «вновь пропитал Кентавр ткань праздничной одежды палящим ядом змей». Здесь речь идёт об эпизоде, когда Кентавр Несс уговаривает жену Геракла умертвить супруга с помощью отравленного плаща. На поверхности отсылка к детальному изучению мифологического сюжета, а на самом деле, поэт мастерски апеллирует к ветхозаветному повествованию о грехопадении первых людей. Они отказались от «праздничных одежд» и последовали за змеем. Такое же решение было принято и первыми людьми. И Тезей не послушал отца. Он не нашёл в себе сил для сопротивления «сладкой дремоте» и ушёл в мир грёз «в венке из мирт и лавра», позабыв про обещание, которое дал. В это время «один Эгей не спал над морем в звездном свете» и ждал возвращения сына. И уже выстраивается целый ассоциативный ряд по отношению к тексту Евангелия: притча о блудном сыне и моление о чаше. В Эгее прослеживается образ Христа, Кентавр описан как воплощение зла. В итоге, в стихотворении четко просматривается столкновение двух начал: радости и печали, сладости

---

<sup>13</sup> Материал ранее был представлен в: Митина, Г. В. Культурные символы Древней Греции в поэзии И. А. Бунина: нравственный аспект. Белгород, 2021. С. 255-257.

и горького яда, вечной памяти и забвения. Предпоследний и первый глаголы в тексте противопоставляются друг другу – «не спал» и «уснул». Точечные сопоставления ведут к общей философской антиномии. В заключении на мифологической основе формируется новая смысловая интенция: через мифологическое – к Православию, причем христианская и мифологическая традиции соединены воедино мотивом отвержения заветов отцов, небрежения вечными ценностями<sup>14</sup>.

Заглавие поэтического текста «Гальциона» (1908) содержит имя героини мифа, в котором переплетаются любовный и морской контексты. Уже в заглавной позиции заявлен мотив самопожертвования во имя любви, который является определяющим фактором в выборе жанровой формы. Здесь Бунин обращается к характерному для любовной лирики жанру – сонету.

Описание верной своему любимому главной героини, проявившей стойкость, контрастирует с мифологизированной изменчивой морской стихией. Эпитеты «крутая зыбь», «пучина» символизируют меняющиеся состояния моря, подвластного «воле Эола». Крики Гальционы и ее супруга, обращенных в «двух белых чаек», служат оповещением и предупреждением для моряков о сложностях и превратностях морских путешествий (супруг Гальционы, согласно мифу, погиб в кораблекрушении). Поэтому два раза повторяется характеристика моря: «И высоко возносит их волна», но, возможно, это характеризует и высоту их подвига любви и верности. Согласно мифу «семь мирных дней» в году, когда «светло морское лоно», отец Гальционы Эол «сторожит свои ветры», и море на время затихает. Образы тишины и покоя подкреплены мотивом степи, как это часто происходит в «морской» поэзии автора<sup>15</sup>:

Чернеет степь, на солнце дремлет вол.

---

<sup>14</sup> См. подробнее: Митина, Г. В. Культурные символы Древней Греции в поэзии И. А. Бунина: нравственный аспект. Белгород, 2021. С. 258

<sup>15</sup> Там же. С. 257-258

Семь мирных дней проводит Гальциона

В камнях, в гнезде. И внуков ждет Эол [II, с.56]

В финале сонета Бунин делает отсылки к семейным ценностям и спокойствию – это те столпы бытия, которые способны спасти во время любых бедствий. Поэт утверждает, что так важно иметь опору, когда всё вокруг рушится и меняется. Предсказуемо, что стихотворение датировано столь значимым для многих поэтов Серебряного века 1908 годом – только что пережиты Россией бури первой революции 1905-1907 годов. Интересно, что в самые сложные времена Бунин выбирает тему любви. В данном случае заглавие и жанр настраивают на сугубо лирическое содержание стихотворения<sup>16</sup>.

Однако для поэта также характерен такой приём, при котором заглавие вступает с текстом в антиномичные отношения. Это проявляется в разных аспектах читательского восприятия: читатель получает как будто ложное представление о предстоящем содержании стихотворения, намеренно вводится в заблуждение, вовлекается в своего рода игру, когда читатель должен отгадать истинный смысл текста или «достроить» недостающее содержание.

В стихотворении «Собака» (4.08.1909) заглавие, на первый взгляд, соответствует лирическому повествованию, навеянному знакомством с собакой М. Горького [171, с.467]. Тем не менее отношения заглавия и текста далеко не однозначны. Заявленное в заглавии слово с общеизвестным денотативным значением формирует читательское предпонимание, которое разрушается по мере проникновения в пространство текста.

Первый катрен данного сонета посвящен описанию животного, наблюдающего за вьюгой, «снегом, прилипшим к раме». Природная стихия описана глазами собаки, что уже на этом этапе объединяет лирическое «я» с

---

<sup>16</sup> Об этом подробнее: Митина, Г. В. Культурные символы Древней Греции в поэзии И. А. Бунина: нравственный аспект. Белгород, 2021. С. 257-258

«героем» стихотворения. Второй катрен, где появляется полновесное «мы», отражает схожесть двух одиноких существ, способных мечтать и тосковать, вспоминать и думать. Более того, именно собаку Бунин наделяет метафизическими качествами: в другом более позднем стихотворении «Полночный звон степной пустыни...» (1916), автор скажет: «Что слушает моя собака? Вне жизни мы и вне времен». Можно вспомнить и начало рассказа «Сны Чанга», где пес Чанг является главным действующим персонажем: «Не все ли равно, о ком говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле. Некогда Чанг узнал мир и капитана, своего хозяина, с которым соединилось его земное существование...»

В стихотворении «Собака» поэт охватывает различные способы познания мира: от созерцания до глубокой внутренней рефлексии. Родство душ постепенно «разбавляется» их различием, и первый терцет открывается строкой – «Ты вспоминаешь то, что чуждо мне». Расхождение нарастает к финальному терцету, где тоска приобретает новый смысл – духовное видение, отличающее человека от других существ своей творческой способностью и, тем самым, сближающее его с Творцом. Вывод, заключенный в сонетном замке, становится доминантой всего поэтического творчества И. А. Бунина:

Я человек: как Бог, я обречен

Познать тоску всех стран и всех времен [II, с.71].

Происходит выход за рамки стихотворения. Так масштабный финальный посыл вступает в диссонанс с ожиданием, порожденным заглавием. Антиномичность связи «заглавие – текст» указывает на модернистские приемы в работе автора над заглавием.

Подобным образом выстроено стихотворение «Алёнушка» (1915 год), написанное под влиянием песен из сборника Киреевского и обнаруживающее «следы» сказки. Заглавие вызывает ряд положительных ассоциаций,

связанных с известной русской народной сказкой, что поддерживается характерным зачином стихотворения:

Алёнушка в лесу *жила*,  
 Алёнушка смугла *была* <...>  
 Пошла она в леса гулять,  
 Желалось любовь понять,  
 Да кто в лесу встречается?  
 Одна сосна качается! [Ш, с.118]

Ожидая увидеть скромную, любящую, заботящуюся о своем брате девочку, мы встречаем совсем иную Алёнушку. Эта героиня не преодолевает трудности, а напротив, следует своим пагубным страстям: «пьёт с отцом – до донушка» и «сожгла леса» «до пёнушка». Слова с суффиксом с уменьшительно-ласкательным значением, образующие рифмы с именем, несут саркастический оттенок, подсвечивая внутренний надлом героини и масштаб нанесенного ей вреда. О её душевной дисгармонии свидетельствуют лишённые спокойствия и надежды «горячие, блескучие, стоячие» глаза. Состояние героини тождественно с внешними описаниями – «лесной жарой» и «сушью» – которые стали «благодатной» почвой для распространения «большого костра». Он уничтожает всё «на тыщу верст» и, скорее всего, забирает с собой героиню. Вместо изначально заложенной жертвенности «инстинкт разрушения и саморазрушения движет поступками и поведением» героини [82, с. 11], что соотносится с историческим контекстом: стихотворение было написано в 1915 году, когда война шла полным ходом. Так антиномия отношений «заглавие – текст» создает напряженность и усиливает драматизм повествования.

Если в рассмотренных текстах отмечалась полная антиномия заглавия и текста, то в стихотворении «Бегство в Египет» (1.01.1916) прослеживается частичное расхождение между порожденными заглавием ассоциациями и текстовым содержанием. Стихотворение хронологически относится к самому

плодотворному творческому периоду Бунина-поэта, когда, по словам Б. Зайцева, были созданы «самые сильные, мрачные и полновесные пьесы», которые написаны накануне гибели России [105, с. 411]. Оно является частью своего рода цикла евангельских путевых сюжетов, связанных с передвижением Иосифа, Богородицы и Богомладенца Христа. В отличие от библейского повествования, которое указывает на то, что Иосиф «встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет» (Мф. 2:14), Бунин убирает главу Святого семейства из лирического сюжета. Оставляя Богородицу одну на руках с Младенцем, поэт делает «героев» более беззащитными, а сюжет максимально драматичным:

По лесам бежала Божья Мать,  
 Куньей шубкой запахнув Младенца.  
 Стлалось в небе Божье Полотенце,  
 Чтобы Ей не сбиться, не плутать [II, с. 121]

Заявленные в начале стихотворения «герои» больше не фигурируют в тексте, что не мешает читателю внимательно следить за их передвижением. Этому способствует заполнение художественного пространства легко узнаваемыми русскими реалиями, что для изображения сцены из Евангелия весьма непривычно. Уже из первой строки мы неожиданно для себя узнаем, что Богородица бежит по лесам. Во второй строфе становится ясно, что действие происходит ночью в мороз. Такое путешествие-преодоление напоминает русскую сказку, где, как и в стихотворении, встречаются «дремучие заросли», дикие звери и творятся «дивы дивьи». Другие проявления родной культуры содержат ёмкие фольклорные образы («кунья шубка», «Божье полотенце») и стилизацию под простую речь («плутать», «впотымах»)<sup>17</sup>. Характерная для сказки борьба добра и зла заключена в противопоставлении сверкающих «волчьих очей» и дрожащих «зверей с

<sup>17</sup> Материал раздела апробирован в статье: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.300-301.

бородами и в рогах», которые как будто хотят согреть маленького Христа, как это было в Его Светлое Рождество. Страшное и трогательное соседствуют бок о бок, указывая на перевес то одних, то других сил. В схватке двух седых медведиц «на дыбах», напоминающих два созвездия, которые отражаются ночью на снегу, можно усмотреть противостояние между землей, заселенной злом «без числа», и Небесным Покровом, позволяющим героям продолжать свое «бегство». Вовлеченность Неба в сюжет содержится ещё в первой строке, где «Божье Полотенце» предстает третьим действующим лицом помимо Богородицы и Христа. Зачину вторит последняя строфа, указывающая на небесного ангела с мечом, который летит «главу на Ироде отсечь».

Финал хоть и восстанавливает справедливость, но не снимает напряжение до конца. Новозаветная история проецируется автором на события в России, а именно на войну, которая в 1916 году шла полным ходом. Обновленный сюжет, представленный в стихотворении, дает читателю возможность посмотреть на происходящее глазами матери, которая старается спасти сына. Добавление евангельскому повествованию русского колорита делает сюжет более близким и родным, а значит, заслуживающим особого внимания<sup>18</sup>.

Так между известным евангельским сюжетом, заявленным в заглавии, и авторским повествованием обнаруживаются антиномичные отношения, что свидетельствует об усилении модернистских черт в поэзии 1910-х годов. В этой связи заглавие остается отдельным текстом, сопоставление с которым рождает дополнительные и неожиданные смыслы.

В стихотворении «Псалтырь» (10.02.1918) поэт также обращается к библейскому источнику. Но здесь И. А. Бунин снова проявляет себя как поэт-классик и последователь русской псалмодической традиции.

---

<sup>18</sup> Об это подробнее: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.300-301.

Стихотворение написано по случаю смерти С. Резвой, в которую был влюблен гимназист Бунин [II, с. 432]. Установление границ между жизнью и смертью служит принципом построения лирического текста, где первые две строфы визуализируют «картину покойника» со стороны живого наблюдателя, а последующий текст, не имея ничего общего с земным восприятием, «совершенно естественно инспирирует выражение состояния души, предстоящей перед Богом» [151, с.37]. Две части символически разделены знаком «тире», который знаменует онтологический переход:

Бледно-синий загадочный лик  
На увядшие розы поник,

И светильники гроб золотят,  
И прозрачно струится их чад.

— Дни мои отошли, отцвели,  
Я бездомный и чуждый земли:

Да возрадует дух мой господь,  
В свет и жизнь облечет мою плоть [II, с.137]!

В стихотворении псалмодическое пение занимает основную часть текста. Ученые обнаруживают цитаты из целого ряда псалмов и их переложение. Н. П. Саблина утверждает, что Бунин ориентировался на псалом 138 «о вездесущии Божьем <...>, об обновлении твари телесной в Духе» [198, с.15]. Её замечание особенно важно для адекватной интерпретации финальной строки стихотворения. Т. М. Двинятина помимо уже упомянутого псалма указывает на 24 и 101 псалмы, переклички с которыми очевидны [II, с.432]. Изначальный стих «Укажи мне, Господи, пути твои, и научи меня стезям твоим» свернут у поэта в строке «Укажи мне правые пути», которая по законам текста подпадает под ударную позицию [194, с.79]. О. А. Бердникова выделяет псалом 118 как источник творческого вдохновения поэта. Этот псалом занимает особое место в Псалтыри. Поминальная 17 кафизма, к тексту которой не мог не обращаться поэт во

время написания стихотворения, целиком и полностью состоит из этого псалма, который отличается разнообразием поэтических форм и образов. Среди наиболее частотных снова отмечается мотив пути (слово «путь повторяется 19 раз»): «Блажени непорочнии в путь, ходящии в законе Господни», «Дабы исправилися путие мои, сохранить оправдания Твоя» [194, с. 430]. Ясность и простота изложения исключает двусмысленность понимания – «только читай или слушай: толковать нечего»<sup>19</sup>.

Псалмодический «сплав», «отлитый» поэтом из песен отдельных псалмов, имеет целью озвучить «сущность всей Книги Псалмов, утверждающей единение человека с Божьей волей, требующей исполнения законов Божьих, что, в конечном счете, определяет истинное блаженство христианина» [151, с.107]. При помощи художественных средств поэт соединяет содержание отдельных стихов в единое целое, приравнивая псалом к кафизме, кафизму к Псалтыри – суммируя смыслы в заглавии. Обретая духовную опору и «обильное утешение»<sup>20</sup> в священной книге, Бунин демонстрирует преодоление «онтологического разрыва между тварным миром и Богом» [191, с.75]. Так утверждается его православная позиция, которую он проявляет через собственное «делание». Посредством создания этого текста он будто сам читает Псалтырь, желая «вечной памяти» подруге детства.

Заглавие стихотворения «Вход в Иерусалим» (29.07.1922 или 29.08.1922) как будто подпадает под традиционную форму, указывая на поворотный момент в жизни Христа и на христианский праздник, напоминающий об этом событии. Однако после прочтения стихотворения вместо чувства радости появляется горький осадок. По мнению Антония Сурожского, это «один из самых трагических праздников церковного года» [41]. Поэт по-настоящему осознает эту трагедию, раскрывая её суть через

---

<sup>19</sup> Цит. по толкованию Св. Иоанна Златоуста См. URL: <https://svyatye.com/otcy/O-psaltiri/1.html>

<sup>20</sup> Там же

противопоставление торжественной встречи Христа с истинным посылом приветствовавших Его людей. Для большинства израильтян в Иерусалим входил не Бог, а царь, от которого они ожидали разрешения наболевших проблем и победы над римскими завоевателями. Не получив того, что хотели, люди очень скоро разочаровались в том, кого считали царем, так и не услышав Его слов: «Царство Мое не от мира сего» (Ин. 18:33). О нежелании расслышать главное и увидеть во Христе Бога заявляет авторское заглавие. Из общепринятого «Вход Господень в Иерусалим», поэт убирает имя Бога, намекая на Его «ненужность»<sup>21</sup>.

Текст стихотворения начинается с «озвучивания» события: ликующая толпа сливается в одном многоголосии «Осанна!», ставшем со временем частью молитвы на литургии. Как бы всматриваясь в толпу, приветствующую Спасителя, авторский взор выделяет одного из встречающих – это «щербатый» хриплый калека с «гнойными глазами». Признаки болезни указывают на сходство с прокаженным, исцеленным Христом, о чем повествуется на страницах Евангелия. По силе прошения этот герой близок другому участнику новозаветных событий – выздоровевшему расслабленному, который по одной из версий впоследствии оказался среди тех, кто кричал: «Распни!». СобираТЕЛЬНЫЙ образ калеки, вобравший в себя разные евангельские истории отречения от Христа, в большей степени иллюстрирует состояние всей «обманувшейся черни». Поэт наглядно изображает, как накопившаяся злость и одержимость местью делает человека выходцем из ада:

И с яростным хрипом в груди,  
С огнем преисподней  
В сверкающих гнойных глазах,  
Вздувая все жилы на шее,  
Вопя все грознее,

---

<sup>21</sup> Материал раздела представлен в статье: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.302.

Калека кидается в прах

На колени [II, с. 187]

Динамика сюжета отражает неконтролируемую ненависть больного. Его обращение к Богу, обрамленное в тексте знаками тире, играет роль кульминационного сообщения. Оно заполняет тот же звуковой фон события, что и первое славословие, но не имеет ничего общего с молитвой. Произнесенная в пене просьба, исполненная мечтой о «пире кровавом», из «мольбы о мщении» угнетателям «перерастает» в проклятие Христу<sup>22</sup>.

После символически ёмкого тире художественный ракурс изображения переключается на Христа, который всё видит, слышит и не оказывает сопротивления. Разнесенные в разные части текста глаголы в разных наклонениях «гряди» и «грядешь» передают требование толпы и реакцию Христа. Автор подчеркивает Его готовность вступить «на позор» голосом человека, того одного из всей толпы, который ждал Христа, для которого Он и пришёл. В его обращении, открывающемся словами «И Ты, Всеблагодать, Свете тихий вечерний...» нет просьбы, а лишь устремленность к Богу. Трижды повторенное местоимение «Ты» указывает на искренность монолога. Кроме того, оно может служить подтверждением того, что этот один признает в Христе Бога – одного из лиц Святой Троицы. Молитва «Свете тихий вечерний», которая в православных храмах читается на вечернем богослужении, указывает на состоявшуюся встречу со Христом на авторском уровне.

Все три возгласа – первое приветствие, хриплый вопль калеки и молитва автореферентного героя – адресованы Христу и передают неоднозначность восприятия происходящего. Полярные мнения в авторском тексте образуют одно пространство, объединенное неожиданным союзом «и». Противоречащие друг другу точки зрения пересекаются в одном моменте евангельской истории, запечатленном в заглавии, и создают

---

<sup>22</sup> Об этом подробнее изложено в: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.303-304.

мажорно-минорную полифонию данного события. Последняя строка, выдержанная в одном пунктуационном регистре с первой, замыкает круг событий, позволяя проследить путь Христа от торжественного «Входа в Иерусалим» до восхождения на Голгофу. Финальное восклицание служит интонационной «точкой невозврата», на которой завершается трагический сюжет. Бунин соединяет в одном тексте малое и большое время, отобразив в отступлении от Бога отдельного народа трагедию человечества<sup>23</sup>.

Так поэзия И. А. Бунина, стремившегося дистанцироваться от модернистских течений, неизбежно вобрала в себя черты той литературной эпохи, в которой жил и творил поэт.

В рассмотренных текстах с «классическими» заглавиями прослеживается частичная или полная смысловая корреляция между текстом и его заглавием, призванная усилить индивидуальное авторское прочтение известного сюжета.

В целом в работе с заглавием И. А. Бунин применяет различные приемы: поэт работает в традиционном ключе с заглавиями, в которых заявлены мифологические и библейские мотивы, и как «в меру модернист» с «ложными» заглавиями различной тематики.

## **2.2. Подзаголовки, посвящения, эпитафии**

Понятие «заголовочный комплекс» подразумевает, что наряду с заглавием в тексте функционируют дополнительные компоненты, а именно подзаголовки, эпитафия, посвящение, а также дата написания текста. В стихотворениях И. А. Бунина с большей или меньшей частотностью представлены все перечисленные компоненты, что делает возможным постановку проблемы и ее научное изучение.

---

<sup>23</sup> См. подробнее: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.304.

*Подзаголовок* имеет место в 27 стихотворениях И. А. Бунина, два из которых исключены из авторских изданий. Из 25 стихотворений, вошедших в авторские сборники, в 21 тексте подзаголовок точно указывает на иноязычный источник, что подтверждается текстом стихотворения, содержащим «включения» из другого текста. При сопоставлении ранних текстов с более поздними наблюдается ряд закономерностей. В подзаголовках стихотворений, написанных молодым И. А. Буниным в период с 1890 по 1902 годы, заявлен другой автор, что прямо указывает на заимствование из «чужого» текста. В стихотворениях, датированных 1904 годом и позже, источником, заявленным в подзаголовке, становится миф или религиозное предание. Так эволюционно И. А. Бунин тяготеет к отсылке на источник более высокого, метафизического уровня.

Подзаголовки ранних текстов включают фамилии различных иностранных авторов, произведения которых настолько увлекли юного И. А. Бунина, что ему захотелось перевести их на русский язык. Известно, что Бунин много переводил. Одни произведения были, вероятно, знакомы поэту в переводе других авторов («Исповедь сына века» А. де Мюссе), другие – в оригинале (Мистерия Дж. Байрона «Каин»), третьи сподвигли к изучению очередного иностранного языка для того, чтобы прочесть текст в подлиннике (сонеты А. Мицкевича). И. А. Бунин признавался: «ради Мицкевича я даже учился по-польски» [10, с. 261].

Уровень владения языком и художественные задачи определяли степень переложения источника: от перевода до свободного авторского изложения с опорой на исходный материал. Соответственно, при общем единообразии подзаголовка формулировка может варьироваться<sup>24</sup>: «Астры. А. Асныка» (1893), «Вечерняя молитва. Мотив Сенкевича» (1895)<sup>25</sup>, «Завещание. Из Шевченко» (1900). При этом именно заголовок является

<sup>24</sup> О единообразии подзаголовка в прозе см. автореферат диссертации к. филол. н. Я. В. Баженовой «Поэтика имени в творчестве И. А. Бунина» [48].

<sup>25</sup> О стихотворениях «на мотив» см. Т. М. Двнятина «Бунин на мотив: О статусе переводов в ранней лирике И. А. Бунина» [96].

ориентиром в определении источника. Например, стихотворение, которое у И. А. Бунина озаглавлено «Лилии», в польском варианте носило название «Паночка», но благодаря подзаголовку «*А. Асныка*», содержащему фамилию автора оригинала (Аснык), связь с подлинником сохраняется. Для молодого И. А. Бунина было важно открыто заявить о том авторе, на которого он опирался, и закрепить преемственность.

Самый ранний текст из стихотворений с подзаголовками – «Отрывок. *Из Мюссе*» (1890) – в оригинале был представлен прозой, а в «переплавке» И. А. Бунина стал поэтическим «отрывком». Такой переводческий приём свидетельствует о новаторстве Бунина как переводчика, опередившего принятую позже «технику сокращения» [89, с. 26].

Источником послужил роман А. де Мюссе «Исповедь сына», созданный автором в духе раннего романтизма, что определило слог бунинского текста:

И хоть не раз горячих впечатлений  
 Душа недетская в томлении ждала,  
 Но было пусто все! И только по селенью  
 Гудели медленно вдали колокола... [I, с.128]

Специфической чертой оригинала является уход от сюжетного повествования в сторону психологизма, благодаря чему ярко выраженное в романе лирическое начало «не растворяется в прозаической структуре, <...> что и определяет родство исповедального романа с романтической поэмой»<sup>26</sup>. Эта особенность французского текста позволила Бунину облечь его в стихотворную форму.

Среди стихотворений с подзаголовком выделяется стихотворение «Последние дни. *Отрывки из дневника*» (1891). Здесь в подзаголовке заявлен не внешний, а внутренний источник – дневник автора. При этом отрывочный,

---

<sup>26</sup>Цит. по диссертации Шевякиной Э.Н. «Специфика романтизма в романе А. де Мюссе "Исповедь сына века"» [240].

фрагментарный характер записи поддерживается в тексте на уровне пунктуации, избыточной многоточием:

...Сегодня в первый раз один брожу в аллее...  
 Сегодня в первый раз подумать мне пришлось,  
 Что счастье наших дней и светлые мгновенья  
 Мы не умели, может быть, ценить ... [I, с.137]

Кроме автобиографических переключек исследователи отмечают связь стихотворения с поэзией С. Я. Надсона, в частности с его «дневниковым» циклом [141, с.124]. Действительно, при внимательном сопоставлении обнаруживается сходство на уровне исповедальной интонации, передачи сиюминутного переживания, раскрытия романтических мотивов. Уже в первой строке бунинского текста очевиден отсыл к стихотворениям С. Я. Надсона, которые часто открываются словами «сегодня». Так данное стихотворение также свидетельствует о поэтическом творческом наследии, на которое опирался И. А. Бунин в начале творческого пути.

Стихотворение с одноименным с подлинником заглавием «Псалом жизни» 1898 года (в оригинале «A Psalm of Life») в ранней редакции имело подзаголовок «Из цикла стихотворений “Voices of the Night”», указывающий на название сборника («Ночные голоса»), в котором впервые было напечатано стихотворение американского поэта Г. Лонгфелло. Окончательный вариант подзаголовка содержит только фамилию поэта («Г. Лонгфелло»), оказавшего на творчество И. А. Бунина существенное влияние. С «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло началось знакомство совсем ещё юного Бунина с миром литературы. С ней же связан один из первых творческих успехов – за перевод этого произведения И. А. Бунин удостоился Пушкинской премии. Его перевод, впечатливший в свое время профессора Оксфордского университета, до сих пор считается эталонным. Его умение передать «простоту и музыкальность речи» подлинника стало результатом большой работы [9, с. 45]. О своей работе над переводом «Песни о Гайавате»

И. А. Бунин писал: «Я всюду старался держаться возможно ближе к подлиннику, сохранить простоту и музыкальность речи, сравнения и эпитеты, характерные повторения слов и даже, по возможности, расположение стихов» [9, с. 45]. По всей видимости, аналогичной стратегии поэт придерживался при переводе стихотворения Г. Лонгфелло «Псалом жизни». Авторский текст, совпадающий в построчном объеме с оригиналом, отражает сладкозвучность последнего:

<p>Tell me not, in mournful numbers,          Life is but an empty dream! -          For the soul is dead that slumbers,          And things are not what they seem.<sup>27</sup>          [34]</p>	<p>Не тверди в строфах унылых:          «Жизнь есть сон пустой!» В ком спит          Дух живой, тот духом умер:          В жизни высший смысл сокрыт [I,          с.180]</p>
---	--

Любопытно, что И. А. Бунин не выносит это стихотворения в отдельный раздел переводов, как он это делает в отношении «Песни о Гайавате». Размещение текста в потоке собственного творчества, вероятно, объясняется поэтическим родством текстов, объединенных схожими образами и мотивами. Способность поэта гармонизировать свое и чужое нашла отражение при составлении единственного прижизненного полного собрания сочинений 1915 году, в которое вошли все тексты более ранних публикаций [97, с. 321]. Здесь среди авторских стихотворений много других «подражаний» поэтам-предшественникам: молодой поэт стремится очертить круг учителей, к которым наряду с отечественными авторами, разумеется, относит и зарубежных художников слова. Не случайно в раннем творчестве автора много переложений и переводов, ведь «переводы оказались тем же, чем для многих других начинающих авторов, – поэтической школой» [96, с.162]. В таких стихотворениях подзаголовки служат важным инструментом

<sup>27</sup> Цит. по URL: <https://poets.org/poem/psalm-life>

в обозначении ключевых поэтов, оказавших значительное влияние на его становление как поэта.

Стихотворение с *посвящением* – довольно редкое явление в поэзии И. А. Бунина. Такие тексты составляют чрезвычайно малую долю от общего числа стихотворений И. А. Бунина. Тем не менее в силу «раритетности» они заслуживают внимания.

В результате изучения корпуса стихотворений, размещенных в двухтомном собрании стихотворений 2014 года, к текстам с посвящениями можно с точностью отнести всего два стихотворения – «В степи. *Н. Д. Телешову*» (1889-1897) и «В феврале. *А. М. Жемчужникову*» (1892). Тот факт, что стихотворения имеют заглавия, позволяет однозначно определить последующий за заглавием элемент как посвящение.

Ещё в трех текстах посвящения, обрамленные в круглые скобки, занимают заглавную позицию: («(Посв. Г. А. Лукину)» (30.01.1889), «(В.В.П)» (28.04.1890), «(Ю. А. Бунину)» (1891)). В связи с таким оформлением вопрос о статусе элемента, который можно отнести как к заглавию, так и к подзаголовочному посвящению, остается открытым<sup>28</sup>.

Во всех случаях адресат – это человек, с которым И. А. Бунин связывали теплые личные отношения: друг семьи Г. А. Лукин, близкий друг Н. Д. Телешов, возлюбленная В. В. Пашенко, старший брат Ю. А. Бунин, наставник А.М. Жемчужников.

В двух текстах «В степи. *Н. Д. Телешову*» (1889-1897) и «В феврале. *А. М. Жемчужникову*» (1892), где посвящения определяются однозначно, адресаты – это ещё и собратья по перу. Совместное обсуждение творческих успехов и неудач с Н. Д. Телешевым во многом способствовало укреплению их отношений, которые со временем переросли в настоящую дружбу: «они проявляли искреннее участие в жизненных обстоятельствах, тонко улавливали друг друга» [108, с.86.] Дружественные узы не разорвала даже

<sup>28</sup> Проблеме заглавий-посвящений посвящена работа О. А. Бердниковой «Поэтика адресованных жанров в творчестве И. А. Бунина» [58].

эмиграция И. А. Бунина. Н. Д. Телешов – один из немногих людей, оставшихся в России, кому И. А. Бунин адресует свои письма. После долгой разлуки в тяжелый для поэта период в мае 1941 года он пишет другу, рассчитывая на его поддержку: «Дорогой Митрич, довольно долго не писал тебе – лет 20. Ты, верно, теперь очень старенький – здоров ли?». Стиль письма и ироническая интонация указывают на то, что И. А. Бунин уверен во взаимности их дружбы даже спустя столько лет [142, с. 624].

О своем отношении к А. М. Жемчужникову, который стал для поэта наставником и ходатаем перед издателями, И. А. Бунин упоминает в своих воспоминаниях: «меня поражала его неизменная ласковость ко мне, чисто отеческая заботливость к каждому стихотворению, которое я печатал при его содействии в “Вестнике Европы”» [141, с.188].

Так посвящение в стихотворениях И. А. Бунина служит элементом, занимающим пограничное положение между текстом и внетекстовой реальностью, отсылая к личной жизни поэта. Они написаны автором в знак признательности и в подтверждение дружбы между автором и адресатом. Автобиографический аспект находит отражение в текстах стихотворений, которые отличаются эмоциональностью и особым лиризмом:

Меж золотыми листьями берез

Синеет наше ласковое небо! [I, с. 121] («В степи. *Н. Д. Телешову*» (1889-1897),

Вы, как брат, сердечно были другом мне,

Другом, с кем делил я радость и печали. [I, с. 113] («(Посв. Г. А. Лукину)» (30.01.1889)

И оттого-то любовью, мечтами

Больше, чем думами, полон мой стих,

И оттого-то от песен моих

Веет осенними, светлыми днями! [I, с. 135] («(Ю. А. Бунину)» (1891)

Как правило, доброжелательные отношения И. А. Бунина с адресатом имели продолжительный характер, что и служило поводом для посвящения. Отдельный случай – первая любовь поэта В. В. Пашенко. Их во многом мучительный для И. А. Бунина страстный роман продолжался недолго. Датировка (28.04.1890) указывает на то, что посвященное ей стихотворение написано еще в период их дружбы. Решение поэта оставить этот текст в авторских изданиях, скорее всего, продиктовано желанием сохранить светлые воспоминания о том времени.

Отличительной чертой текстов с посвящениями является их жанрово-стилистическое своеобразие: три стихотворения представляют собой письма в стихах, остальные два написаны от первого лица, что также является приметой эпистолярного жанра. Приведенные ниже строки напоминают выдержки из писем:

Светлый день сегодня, милый друг, у вас;

Всяких благ и счастья все вам пожелали [I, с. 114]

...Нет, друг мой. Не верьте сомненьям своим;

Пусть они вас не тревожат [I, с. 125]

Роль посвящения как маркера эпистолярности текста подтверждается тем фактом, что между поэтом и адресатом стихотворения действительно велась длительная переписка.

Еще одно стихотворение с посвящением – «(Посвящ. К. Д. Бальмонту)» (1899) – было исключено поэтом из авторских изданий. Стихотворение, открывающееся строкой («Да, томит наше сердце предчувствие странное...») (1899) было написано И. А. Буниным в период активного личного общения с К. Д. Бальмонтом и их сотрудничества в газете «Южное обозрение». Оно было единожды опубликовано в 1899 году в журнале «Север» и затем решением автора воспрещено к изданию. В двухтомном собрании 2014 года оно вынесено в отдельный раздел для не вошедших в авторские издания текстов.

Посвящение, занимающее позицию заглавия, предваряет текст, составленный в творческом диалоге с К. Д. Бальмонтом:

Да, томит наше сердце предчувствие странное  
 Предрассветной поры красота и печаль;  
 Широко перед нами синеет туманная  
 Безграничная ширь, бесконечная даль.

Тщетно мы от нее ожидаем пророчества,  
 Ожидаем ответа несмелой душой...  
 Солнца нам не видать! И тоска одиночества,  
 Бесконечная грусть – наш удел вековой [II, с.230].

Узнаваемая образность, тон стихотворения и его «певучая сила»<sup>29</sup>, отсылающие к лирике К. Д. Бальмонта, в полной мере соответствуют жанру стихотворения-посвящения [68, с. 119]. Творческий интерес И. А. Бунина к собрату по перу не был односторонним. Более того, К. Д. Бальмонт первым посвятил И. А. Бунину стихотворение («Ковыль», 1895). О взаимном влиянии поэтов друг на друга писали П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова, Т. М. Двинятина [131, 168, 97]. Исследователи очерчивали целый «бальмонтровский» цикл в поэзии И. А. Бунина. Однако в своих основах «Бунин во многом противоположен Бальмонту»: по замечанию В. Я. Брюсова, И. А. Бунин, в отличие от «стихийно-разрешенного» К. Д. Бальмонта, «строг, сосредоточен и вдумчив» [73, с. 267]. Можно предположить, что нежелание включать в свой поэтический корпус чужеродные «уклоны», скорее всего, движет поэтом при снятии стихотворения из прижизненных изданий.

Так посвящение в поэзии И. А. Бунина не только содержит автобиографический отсыл, но и служит отражением его художественных предпочтений.

---

<sup>29</sup> Характеристика А. А. Блока, которую он дает поэзии К. Д. Бальмонта в статье «О лирике» (1907). Цит. по Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 1971. С. 117–145.

Поэт не часто прибегает к практике эпитафирования, что не лишает его эпитаф оригинальности. Все *эпитафы* включают точную или вольную цитату из другого источника. Из 21 стихотворения с эпитафом одиннадцать текстов содержат эпитаф из восточных источников: девять – из Корана, один – из сирийского предания, и ещё один относится к индуизму. Остальные девять представлены источниками из произведений европейской поэзии авторов – Г. Гейне (1) и Л. де Лиля (2), древнерусской литературы (2), псалтыри (1), древнего крымского предания (1), древнеегипетского текста (1), русской поэзии (1)<sup>30</sup>. По разнообразию приведенных источников можно судить о широте кругозора поэта.

Эпитаф ранних стихотворений функционально сближается с подзаголовком, указывая на этапы становления Бунина-поэта. Как уже отмечалось в разделе о подзаголовке, эти стихотворения часто создавались на мотив произведений других авторов.

Стихотворный диптих «Из пережитого» (1891) с эпитафом «Es ist eine alte Geschichte... *H. Heine*» (пер. с нем. «Это старая история... *Г. Гейне*») был опубликован в 1891 году. Нужно отметить, что поэтические произведения, состоящие из нескольких частей – не распространенное явление в лирике И. А. Бунина. Помимо данного диптиха, у автора есть ещё пять подобных образований: четырехчастные полиптихи «Отрывки» (<1890>) и «Из песен казанских татар» (1891), диптих «Ковыль» (1894; <1898>), четырехчастный полиптих «В крымских горах» (1896), а также диптих «Из анатолийских песен» (1907). В большинстве данных «циклов» прослеживается песенное начало, что отчасти относится и к стихотворениям, объединенным в поэтическом диптихе «Из пережитого».

«Зрелое» заглавие «Из пережитого» в сочетании с датировкой «1891 год» (автору 21 год!) вызывает у читателя ироническую улыбку. Но благодаря эпитафу становится ясно, что лирическое повествование навеяно

---

<sup>30</sup> Цифрой в скобках отмечено количество стихотворений с эпитафом, относящемуся к указанному источнику.

творчеством Г. Гейне – культового поэта-романтика, которому И. А. Бунин даже внешне хотел подражать. Одна из современниц И. А. Бунина вспоминала их встречу в 1896 году: «Иван Алексеевич сидел у окна и, опустив свою красивую голову, рассматривал свои новенькие блестящие щиблеты и спрашивал нас: — Не правда ли, я похож на Гейне?» [18, с. 162]

Эпиграф задает рамки для восприятия, а цитата из стихотворения Г. Гейне «Ein Jüngling liebt ein Mädchen» (пер. «Красавицу юноша любит»)<sup>31</sup> конкретизирует контекст, отсылая к «старинной сказке» о несостоявшейся любви молодых людей [30].

В первой части диптиха романтический лирический субъект возглашает о своей первой юношеской любви, которая совпадает с наступлением весны:

И открылося сердце впервые  
 Нежной ласке апрельских ночей,  
 И они переполнили душу  
 И любовью, и грустью своей [I, с.144].

Добавление автором апрельского хронотопа в романтический сюжет вносит пасхальное настроение в лирическое повествование, которое в значительной степени соответствует описанию «светлого праздника весеннего счастья». Но соотнесенность с фабулой Г. Гейне предвещает драматичный исход любовной истории, о котором напоминают последние строки, почти повторяющие финал немецкого источника:

Это старая-старая песня,  
 Но всегда она будет нова... [I, с.144]

Перевод с немецкого полисемичного слова «geschichte» (пер. с нем. «история, сказка, событие...») как «песня», вероятно, связан с жанровой особенностью авторских диптихов.

---

<sup>31</sup>Цит. по переводу А. Н. Плещеева

Вторая часть диптиха начинается с описания «мартовского теплого тумана», что говорит о том, что для лирического субъекта прошел год. За это время ему пришлось пережить и любовь, и смерть возлюбленной, разрушавшую их любовь. О пережитом он вспоминает новой весной. Так начинают проявляться компоненты авторского сюжета «легкого дыхания».

Сочетание весны, смерти и обновления жизни снова вызывает у лирического субъекта ассоциации с Пасхальными переживаниями:

Воскресает природа весной,  
 Воскресает и память. И вот,  
 Невеселая жизнь предо мною,  
 Невеселая юность встает [I, с.144].

Несмотря на то, что романтический канон с его склонностью к меланхолии приглушает звучание пасхального мотива, все же можно отметить зарождение дихотомии «смерть – Воскресение», которая станет впоследствии устойчивой авторской приметой.

Стихотворение «Вечерняя молитва» (1895) – единственное стихотворение, в котором представлены и подзаголовок «Мотив Сенкевича», и эпиграф «Небеса проповедуют славу Божию, и о делах рук Его вещает твердь. День дню передает речь, и ночь ночи открывает знание (Псал.18.)».

Благодаря подзаголовку легко установить, что стихотворение создано И. А. Буниным на основе рассказа Г. Сенкевича «Идиллия. Лесная картинка». С подлинником И. А. Бунин, по всей видимости, познакомился, в «образцовом»<sup>32</sup> переводе В. Лаврова, опубликованном в 1890 году в журнале «Русская мысль», в котором последний был редактором и издателем [72]. В этом же журнале в 1896 году было впервые опубликовано стихотворение И. А. Бунина.

В отличие от подзаголовка, который лишь служит указателем на источник, вдохновивший И. А. Бунина, эпиграф с цитатой из Псалтыри

<sup>32</sup>Цит. по в словарной статье Л. Шепемевича в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона

является «прецедентным текстом»<sup>33</sup>, совместно с заглавием, задающим духовный ракурс восприятию стихотворения.

Мотив молитвы содержится уже в тексте оригинала, где он звучит от лица юных влюбленных Яся и Каси, гуляющих по лесу. Им вторят голоса природы, которые на исходе дня благодарят Бога за уходящий день. И даже пес радуется тому, что происходит вокруг. Все проникнуто одним внутренним посылом – возвестить «о делах рук Его» [194, с. 27].

Для описания всеобщего прославления Бога И. А. Бунин находит емкий эквивалент, отражающий метафизическую сущность происходящего – Псалтырь как свод хвалебных молитв и песнопений. В авторском переложении из всей «идиллии» остаются только деревья, голоса которых сливаются в «торжественные хоры»:

"Сестры, возрадуйтесь! День благодатный,  
Тихий и теплый, Господь даровал.  
Славой господней огонь предзакатный,  
Славой небесною Запад пылал. [I, с.165]

Бунин переносит ракурс с главных героев на природу, которая созвучна чистым душам Яся и Каси. В одной из версий стихотворения, вынесенной в двухтомном собрании стихотворений в раздел «Другие редакции и варианты», это созвучие становится очевидным благодаря финальной строфе:

Как дивно он звучал, ее благословенный  
Гимн славе Господа, величию Творца...  
Его глубокий смысл, великий, сокровенный,  
Одни поймете вы, невинные сердца! [I, с. 347]

Так эпиграф, усиливая христианский «контекст понимания», предварительно созданный заглавием, позволяет проследить за тем, как поэт

---

<sup>33</sup> Термин Караулова Ю. Н., означающий текст, известный большому количеству читателей.

работает с оригиналом, отбирает образы и мотивы, слагает собственный лирический сюжет.

Не менее значимое положение занимает эпиграф в стихотворении «Жена Азиза» (1903), в некоторой степени замещаая заглавие. В ранней публикации был указан источник эпиграфа, оканчивающийся в этой редакции восклицательным знаком, который был впоследствии изменен автором на точку: «Неверную меняй на рис! (Крымская старина)». С добавлением источника эпиграф воспринимается с долей иронии. Но в поздней версии автор находит другой способ подчеркнуть саркастический тон стихотворения. Заявленная в эпиграфе фраза «меняй на рис» в разных наклонениях повторяется в тексте (сначала в конце первой строфы, а затем в финальной строке), и с каждым разом интонация меняется:

Уличив меня в измене,  
 Мой Али, — он был Азис,  
 Божий праведник, — в Сюрени  
*Променял меня на рис.*

<...>

Вот и роща, и пригорок,  
 Где зарыт он... Ах, Азис!  
 Ты бы должен был раз сорок  
*Променять меня на рис* (курсив Г.М.) [I, с.269]

Такой внутритекстовый «каскад» необходим автору для отражения спектра эмоций, которые переживает лирическая героиня стихотворения — неверная жена, насмехающаяся над мужем на его могиле.

Здесь эпиграф, тесно взаимодействуя с текстом и смыкаясь с финальной строкой, подпадает под статус даже более сильной позиции, чем заглавие.

Стихотворение «За измену» (<1903-1905>) первоначально было опубликовано в 1905 году в журнале «Знание» без эпиграфа. Затем поэт

добавляет эпиграф «Вспомни тех, что покинули страну свою ради страха смерти. *Коран*», который указывает на суру из Корана, повествующую об иудеях, покинувших свою страну «из страха перед чумой, или с целью избежать военной службы» [I, с.510]. И. А. Бунина, по всей видимости, интересуется вторая причина.

Эпиграф тесно связан с первой строкой стихотворения. Она открывается местоимением «их», отсылая к «тем», о которых предварительно сообщается в эпиграфе. Ударная фраза первой строки «за измену» вынесена в заглавие стихотворения. При помощи трех сильных позиций – заглавия, первой строки и эпиграфа – Бунин обозначает основную тему:

Их Господь за измену несчастной отчизне

Он костями их тел, черепами усеял поля.

Воскресил их Пророк: он просил им у Господа жизни.

Но позора Земли никогда не прощает Земля [I, с.275].

Помимо указания на коранический источник, в первой строфе угадывается также аллюзия на книгу пророка Иезекииля, где говорится о воскрешении им иудеев как свидетельства милости Божьей.

Вторая и третья строфы, скорее, навеяны апокрифическими преданиями, которые привлекли поэта красивыми легендами. По одной из них «воскрешенные пали в бою», что видится лирическому «я» как награда свыше. Согласно второй, «жестокой» легенде оставшиеся «по слову Пророка» в живых «до гроба» сохранили печаль и «безжизненный цвет» лица. И здесь уже Бог изображен как карающий Господь. Жизнь становится наказанием «за измену» отчизне земной, а, значит, и небесной. Тем самым понятия жизни и смерти заменяются метафизическими категориями. Милость и наказание Бога определяются наличием или отсутствием таких нравственных качеств лирических героев, как верность Отечеству и готовность к самопожертвованию. Так, «думая словами Корана», поэт

заявляет о ключевых христианских добродетелях, обнаруживая общие для этих религий духовные ценности [8, с.317].

Стихотворение «Тэмджид» (1905) с эпиграфом «Он не спит, не дремлет. *Коран*» навеяно воспоминаниями автора от пребывания в Скутари – пригороде «сказочного» Стамбула. Смысл эпиграфа остается отчасти закрытым даже после знакомства с текстом стихотворения. Разгадку находим в «Жизни Бунина», где В. Н. Муромцева описывает местный мусульманский обычай молиться о страдающих бессонницей, который «трогал» и «восхищал» И. А. Бунина, и добавляет: «он часто вспоминал о нем в свои бессонные ночи в последние годы своей жизни» [21, с.148]. Лирическое описание насыщено восточными реалиями:

На середине между ранним утром  
И вечерним сумраком встают  
Дервиши Джелвети и на башне  
Древний гимн, святой Тэмджид поют [I, с.313].

В двухтомном собрании стихотворений приведены примечания, благодаря которым становится понятно, что Джелвети – это название мусульманского суфийского ордена, к которому принадлежит монастырь, где читают Тэмджид – молитву о неспящих. Автор же не дает каких-либо пояснений, напротив, он сознательно вводит читателя в незнакомый контекст. Его способность говорить на языке другой культуры как на своем объясняется не только редким «артистическим типом художественного сознания», но и фактом личного знакомства [192, с. 31]. Побывав в новом инокультурном пространстве, оставившем в нем сильные впечатления, Бунин пытается создать новое художественное пространство для выражения того, что он увидел и почувствовал там. Этими инструментами становятся слова и образы, относящиеся к этой другой культуре. Для поэта это самый естественный и достоверный способ передачи пережитого.

Стихотворение «Тайна» (1905) с эпитафией «Элиф. Лам. Мим. *Коран*» создано поэтом под впечатлением от первого в жизни путешествия в Стамбул, которое он совершил в 1903 году. Перед тем, как отправиться в Турцию, И. А. Бунин впервые полностью прочитал Коран, который «очаровал его» [171, с. 222]. Цитатой из Корана, состоящей из букв арабского алфавита, согласно стихотворению «украшен» «ятаган» лирического субъекта. В обладателе кинжала некоторые ученые усматривают турецкого воина (В. Г. Дорохина) [101, с.1 64], другие видят в нем имама, совершающего намаз с мечом в руках по древней мусульманской традиции (О. Н. Фенчук) [234, с. 60]. В последней трактовке О. Н. Фенчука важен духовный статус лирического субъекта, который дает потенциальную возможность постижения человеком смысла тайного шифра «Элиф. Лам. Мим». Г. Ю. Карпенко при рассмотрении данного стихотворения не допускает такую возможность: «смертному не дано перейти предел: разгадка связана с Богом» [117, с.7]. Т. М. Двинятина придерживается схожей точки зрения. Комментируя выбор эпитафии поэтом, она пишет: «И. Бунин знал, что в коранической традиции они (буквы «Элиф. Лам. Мим» (пояснение Г.М.) обладают скрытым мистическим смыслом, не могут быть переведены ни на один язык и потому лучше других могут не объяснить, но дать почувствовать тайну тайн мусульманства» [97, с.101].

Таинственный смысл этой надписи привлекает внимание собеседника лирического субъекта стихотворения. Он спрашивает: «Каким девизом твой клинок украшен?», на что тот дает ответ: «Девиз мой страшен. Он – тайна тайн: Элиф. Лам. Мим», из которого становится понятно, что он знает что-то, что другим не ведомо [I, с.314]. Их диалог продолжается:

«Элиф. Лам, Мим? Но эти знаки  
Темны, как путь в загробном мраке:  
Сокрыл их тайну Мохаммед...»  
«Молчи, молчи! – сказал он строго, -

Нет в мире Бога, кроме Бога.

Сильнее тайны – силы нет» [I, с.314]

Прерывая вопрошающего, лирический герой цитирует суру из Корана «Нет в мире Бога, кроме Бога», заключающую в себе основной постулат ислама о единобожии Аллаха. Примечательно, что эту суру предваряют таинственные «знаки», поэтому для лирического героя они являются путеводительными, в то время как для его собеседника они «темны». Эти же буквы открывают и другие суры Корана. Так сокрытый смысл тайного кода «заключается не в значении самих букв арабского алфавита, а в их соотнесённости с различными частями «ясного писания» [37, с.7]. Повторяющиеся в стихотворении буквенные обозначения соотносятся с их многократным повтором в сурах Корана, где они, отсылая к прочитанному, становятся знаками «испытания веры» [37, с.7].

Причастность к «тайне тайн» чрезвычайно ценна для лирического субъекта. Об этом свидетельствует описание его почтительного обращения с кинжалом: он не отпускает его из рук, прикладывает к нему «чело», не отводит взгляд на протяжении всего повествования. Финальное указание на то, что он «тихо синие ресницы опять склонил на ятаган» отсылает к первой строке – «он на клинок дохнул» [I, с.314]. Так предположение о духовном статусе лирического героя, которому открывается тайное знание, подтверждается логикой лирического повествования.

Стихотворение «Ночлег» (1911) с эпиграфом «Мир – лес, ночной приют птицы. *Брамыны*» было написано И. А. Буниним во время путешествия по Индийскому океану на о. Цейлон в 1911 году с 13 февраля по 2 марта по старому стилю. Это отражено в указании места создания стихотворения – «Индийский океан», которое обозначено рядом с датой «февраль – март 1911». Поэт редко указывает место, где было написано стихотворения, но здесь оно чрезвычайно важно. Стихотворение было

опубликовано в семи прижизненных изданиях, и в пяти из них автор делал затекстовую помету «Индийский океан».

Текст стихотворения не отличается избытком экзотизмов. Напротив, он вполне вписывается в традиции русской пейзажной лирики:

В вечерний час тепло во мраке леса,  
И в тёплых водах меркнет свет зари.  
Пади во мрак зелёного навеса —  
И, приютясь, замри. [II, с. 79].

Но благодаря затекстовой раме в виде эпитафии и места написания текста создается инокультурный контекст. Эпитафия представляет собой высказывание браминов – индуистских мудрецов, представителей высшей касты. Оно отсылает к словам Будды, которые И. А. Бунин напишет на фотографии, подаренной Д. Л. Талькову: «Как птица, вспорхнувшая из кустарника, летит в лес, обильный плодами, так, покинув людей мелкого понимания, достиг я великого моря» и дальше припишет «Ах, как следовало бы всякому почаще вылетать из кустарника!» [II с. 397]. Очевидно, И. А. Бунин сумел проникнуть в смысл этих слов, и оттого, примеряет их на себя и на человека в целом.

Духовно-культурное родство связано, прежде всего, с географией этих мест – о. Цейлоном как прародиной всего человечества и Индийским океаном как первостихией при сотворении мира Богом. Именно поэтому И. А. Бунин настойчиво указывает в стихотворении помимо даты ещё и место написания текста. Сразу по возвращении из путешествия в письме к брату Юлию от 6 марта (ст. ст.) поэт напишет о своих впечатлениях: «Ни на что не похоже – и хорошо, одуряюще хорошо так, что начинаешь верить, что здесь (на Цейлоне) (пояснение Г.М.) был Рай, и всем существом чувствуешь, что перенесен в древность, на землю первобытных богатств и роскоши» [141, с. 93]. Так и душа лирического «я» отзывается на красоту первозданной природы, устремляясь к небесному раю как духовной родине:

А ранним утром, белым и росистым,  
Взмахни крылом, среди листвы шурша,  
И растворишься, исчезни в небе чистом —  
Вернись на родину, душа [II, с. 80]

В стихотворении сочетаются далекое и близкое, чужое и родное, экзотическое и привычное, гармоничное сочетание которых достигается благодаря выдающимся качествам поэта – особой чувствительности и всеотзывчивости.

Так в поэзии И. А. Бунина эпиграф – это значимый компонент заголовочного комплекса, занимающий сильную позицию текста и нередко «вытесняющий» заглавие. Эпиграф в рассмотренных стихотворениях служит показателем отношения поэта к другой культуре, сформированного в ходе поездки и отражающего артистический взгляд автора. Эпиграф также предстает рефлектором кругозора поэта, его художественного чутья и творческой проницательности. В текстах с эпиграфом Бунин пробует себя в новых формах, прибегая к широкому спектру языковых средств, необходимых ему для передачи той палитры, которую запечатлел его острый глаз во время того или иного путешествия. Одновременно с этим поэт проявляет постоянство в концептуальном плане: он ищет общее и родственное для разных культур и религий.

Довольно часто эпиграф, в отличие от подзаголовка, не содержит пояснений, напротив, он нередко затемняет смысл повествования. Такой сознательный прием подчеркивает самобытность и аутентичность изображаемого. Эпиграф, по определению содержащий чужую точку зрения, у И. А. Бунина отражает его собственное видение как результат личного переживания и дальнейшего присвоения другой культуры.

### 2.3. Датировка

Для полноты читательской рецепции необходимо учитывать такой элемент заголовочного комплекса в поэзии И.А.Бунина, как дата написания стихотворения, которая нередко порождает «новые проекции понимания стихотворения» [116, с.13].

Все стихотворения И. А. Бунина, опубликованные в двухтомном собрании стихотворений 2014, датированы. Примечательно, что некоторые даты уточнены по сравнению с предыдущими посмертными изданиями. Отличительной особенностью И. А. Бунина является тот факт, что поэт возвращается к своим текстам в разные периоды творчества, внося правки в текст.

В стихотворении «Искушение» (30.01.1916, 1952) указанная в двухтомном собрании стихотворений 2014 года датировка имеет принципиальное значение для восприятия текста. Благодаря точной дате 30.01.1916 стихотворение можно соотнести с текстами, написанными в один день с ним («Сон», «Дурман», «Поэтесса»), в которых выявляется общий мотив наваждения.

Более широкий контекст отсылает стихотворение к 1916 году – одному из самых плодотворных периодов в поэтическом творчестве Бунина. Почти все стихотворения, созданные в это время, объединены предчувствием надвигающейся катастрофы, всеобщей беды, которую Бунин осмысливает в аспекте христианской истории.

Первая редакция, датированная 1916 годом, состоит из трех строф и носит заглавие «Райское дерево». Заглавие заявляет тему рая, столь излюбленную И. А. Буниным, раскрывающуюся в тексте во второй строфе<sup>34</sup>:

А какие на Древе цветы и плоды наливные!

А какие кусты, кипарисы и пальмы вдали!

Спит Адам у ручья. Носороги, медведи ручные,

<sup>34</sup> Эту строфу поэт снимает в сборнике «Избранные стихи» 1929 года.

Лани, тигры и барсы в тени полегли [II, с. 309].

Обращает на себя внимание символический образ спящего праотца. С учетом авторской трактовки исторических событий, можно заключить, что поэт таким образом указывает на то, что русский «Адам» не осознает всю глубину предстоящей трагедии.

Образ древа в сильной заглавной позиции обостряет оппозицию двух противоборствующих сил (змея на Древе и Евы), на которой основан лирический сюжет. Эти слова «Древо» и «Ева» завершают строки первой и третьей строфы и образуют основную рифму стихотворения.

В отличие от библейской истории о соблазнении Евы змеем в авторский сюжет помимо змея добавлены лев и павлин – апокрифические персонажи из древнего предания [II, с.131]. Обольстители обступают Еву со всех сторон: лев – снизу, павлин – сверху, змей – на её уровне. Возникает ощущение неотвратимости грехопадения. Такое прочтение, закреплённое датировкой, соответствует авторскому предчувствию русской беды и принимает пророческую интонацию.

В последней прижизненной публикации данного стихотворения в сборнике «Весной, в Иудее» (1953) проставлена дата 1952 год, что придает тексту статус итогового в творчестве автора. Заглавие изменено на «Искушение». Сюжет искушения, по всей видимости, поразивший Бунина ещё в детстве<sup>35</sup> и послуживший источником для многих его произведений, остается в его памяти на склоне лет.

Окончательное заглавие способствует созданию звукового эффекта: в сочетании с причастиями в действительном и страдательном залогах («искушающий, «искушаемых») оно при помощи аллитерации имитирует шипение змея, интенсифицируя мотив искушения. В этой редакции

<sup>35</sup>Главный герой романа «Жизнь Арсеньева» вспоминал какое сильное впечатление произвела на него иллюстрация райского сада в детской книжке, на которой были изображены змей и «длинноволосая Ева»: «я тотчас же вообразил, почувствовал да так и остался на весь век с чувством. Что и я был в этом «прекрасном» саду». Этот фрагмент был исключен из окончательной версии романа [II, с.428].

стихотворение становится на четыре строки короче: автор снимает вторую центральную строфу, приведенную выше [II, с. 428]. Исключая образ Адама, поэт оставляет Еву одну в окружении искусителей, тем самым как будто оправдывая её поступок.

Художественно обоснованная, но противоречащая христианскому канону трактовка, по всей видимости, подверглась сомнению самого автора. В ходе правки собрания сочинений издательства Петрополис Бунин в 1953 году, просматривая почти одновременно три авторских экземпляра, в каждом из них делает одинаковую правку стихотворения: сначала вычеркивает текст построчно, а затем зачеркивает полностью. Характер правки говорит о том, что Бунин далеко не сразу решается исключить текст из своего творческого «багажа».

Стихотворение «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (7.04.1916; <1944>, 1947) привлекает внимание не только единственным заглавием на иностранном языке, но и тройной датировкой. Стихотворение было впервые напечатано без заглавия в 1947 году. Отсутствие заглавной позиции делает акцент на лирическом тексте, представляющем собой воспоминание И. А. Бунина о весенних садах в Неаполе – картина, вызывающая столь дорогую для поэта райскую «сладость». Холод и сырость – неперенные «спутники» весеннего хронотопа, символизирующие первозданность «Божьего мира» как источник радости бытия – связывают стихотворение с более ранним текстом «Оттепель» (1901), где они заявлены в первой строфе:

Еще и холоден и сыр  
Февральский воздух, но над садом  
Уж смотрит небо ясным взглядом,  
И молодеет Божий мир [I, с.215]

При помощи межтекстовых переключек автор актуализирует сформулированную в молодости формулу: в розовых красках итальянских

садов также «светит» «любовь и радость бытия». Между тем итальянский пейзаж «обрастает» зарисовками из жизни русской деревни:

Селенья черные молчали,  
 Ракиты серые торчали,  
 Вдыхая в полусне дурман  
 Земли разрытой и навоза ... [II, с. 142]

Подобные образы отсылают к таким описаниям «русской весны», как «Конским размокшим навозом / В тумане чернеется шлях...» («Русская весна», 1905), «Туманный серп, неясный мрак...» («Апрель», 1906), «В голых рощах веял холод...» («Ландыш», 1917), широко представленных в стихотворениях с русскими реалиями [I, с. 291; II, с. 16; II, с. 174]. Воспоминание о самом прекрасном, что было в жизни, у И. А. Бунина всегда связано с Россией.

Для издания 1953 года «Весной, в Иудее» поэт добавляет заглавие, повторяющее начало «Божественной комедии» Данте, оставляя его на языке оригинала. Проставленная датировка – 1947 год. В этой редакции текст был опубликован в посмертных собраниях сочинений И. А. Бунина. Именно дата 1947 год, когда поэту уже было 77 лет, придает стихотворению статус финального аккорда.

Заглавие «Nel mezzo del cammin di nostra vita» меняет восприятие «на входе». Учитывая лексический объем и языковое оформление, можно считать заглавие отдельным текстом. Первая строка «Божественной комедии» как будто объединяет двух поэтов, между которыми больше пяти столетий, в творческий диалог. Так заглавие задает более широкий исторический контекст. Одна из языковых особенностей итальянского зачина заключается в том, что лирическому герою в единственном лице соответствует притяжательное местоимение во множественном числе. Дословно это можно перевести как «земную **нашу** жизнь пройдя на половину». Именно надындивидуальный характер дантовского текста,

вероятно, привлек И. А. Бунина. Так же, как и «высшего поэта» средневековой Италии, И. А. Бунина тревожит вопрос: не утерял ли человек способность видеть прекрасное и отзываться на свет? Непреложность такого качества становится для И. А. Бунина критерием творческого сознания – «заповедью» поэта.

Между тем рассмотренные опубликованные варианты стихотворения дополнились еще несколькими редакциями, о которых сообщается в двухтомнике в комментариях к стихотворению. Дело в том, что в ходе работы с архивными материалами Т. М. Двинятиной были обнаружены две другие редакции стихотворения. Первая из них – черновой автограф – датируется 7.04.1916 и имеет заглавие «Абрикосы», что кардинальным образом меняет отношение к тексту. Поэт заявляет о сладости Божьего мира в апреле 1916 года – накануне «гибели» России – в этом контексте наличие русских реалий в тексте ощущается еще острее. Для поэта это было способом сохранить хотя бы в памяти то, что вот-вот исчезнет. Заглавие «Абрикосы» соединяет итальянский и русский топосы, усиливая мотив весны: абрикосовое дерево одним из первых цветет в Средней полосе России, где жил И. А. Бунин. С другой стороны, заглавие как будто обманывает читателя, не соответствуя философскому содержанию текста, в чем видятся модернистские приметы авторского стиля. Текст этой редакции отличается от последующей несколькими строками, частой смене подверглась первая строка. Вторая редакция отличается от рассмотренных только датой – 1944, подписанной рукой Бунина карандашом.

Такой разброс в датировке подтверждает значимость текста для поэта. Провозгласив еще в 1901 году в стихотворении «Оттепель» в возрасте тридцати лет о красоте и любви, которой «всё живое в мире живет», поэт подтверждает свое кредо «на половине жизни земной» в 1916 году в стихотворении с игривым заглавием «Абрикосы». Поэт окончательно закрепляет за собой Слово о «любви и радости бытия» в 77 лет, что соответствует окончательной дате стихотворения – 1947 год. Так в разные

годы жизни И. А. Бунин сверяет свое внутреннее «чувство весны» с заданной однажды им «формулой» [19, с.24].

Так дата как элемент заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина вступает в диалогические отношения с текстом и его заглавием, оказывая существенное влияние на расстановку концептуальных акцентов в стихотворении. В зависимости от датировки осуществляется трансформация мотивов (переход из основного в факультативный или в обратном направлении из факультативного в основной), а также порождение новых мотивов. Кроме того, датировка становится одним из ключевых инструментов в процессе реконструкции творческой истории текста. Наличие нескольких дат в датировке, разнесенных по времени, позволяет проследить за тем, как менялись художественные и мировоззренческие установки автора.

## **2.4. Первая строка в качестве заголовка**

### **2.4.1. Особенности первой строки**

В незаглавленных текстах роль заглавия «примеряет» на себя первая строка. В отличие от заглавия, первая строка одновременно является непосредственной частью текста и её началом, которое служит своего рода моделью всего текста. Сам И. А. Бунин писал об этом так: «Да, *первая фраза* имеет решающее значение. Она определяет, прежде всего, размер произведения, звучание всего произведения в целом. И вот еще что. Если этот изначальный звук не удастся взять правильно, то неизбежно или запутаешься и отложишь начатое, или просто отбросишь начатое, как негодное...» [13, с. 4]. Следовательно, поэт придавал большое значение началу будущего текста.

В двухтомном сборнике стихотворений И. А. Бунина под редакцией Т. М. Двинятиной в авторские издания входят 754 стихотворения. Из них

около трети (229 стихотворений) представлены в оглавлении первой строкой. Значительное число неозаглавленных текстов говорит о целенаправленной творческой стратегии автора. Так отсутствие заглавия не менее концептуально для поэта, чем его наличие.

В корпусе стихотворений, обозначенном выше, существует ряд закономерностей. Большинство неозаглавленных текстов (122 стихотворения) написаны на природные мотивы, что совпадает со стратегией работы в озаглавленных стихотворениях. Поэтических текстов с лирическим «я», обозначенным в первой строке, существенно меньше, чем безличных. Кроме того, особенностью таких текстов можно считать наличие предлогов в первой строке. Наиболее частотный предлог «в» предваряет временно-пространственную перспективу, заданную в первой строке. В неозаглавленных текстах поэт так же, как и в отношении с озаглавленными, проводит классическую и модернистскую линии, которые, как правило, проявляются в антиномичности или синонимичности отношений между первой строкой и заглавием. Все приемы и средства, применяемые поэтом, направлены на главную задачу первой строки, которая, на наш взгляд, заключается в том, чтобы задать параметры того мира, где будет происходить действие и находиться лирический субъект. Первая строка служит своего рода «кулисой», которая открывается перед основным «представлением».

В этом аспекте показательны стихотворения, в зачине которых заявлен хронотоп, определяющий временно-пространственные границы лирического текста. К ним относятся «Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес...» (1900), «Гроза прошла над лесом стороною...» (1901), «В мелколесье пело, глухо строго...» (1909), «В жарком золоте заката Пирамиды...» (1915), «Вид на залив из садика таверны» (1917), «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» (1922), «В полночный час я встану и взгляну...» (1922), «В гелиотроповом свете молний летучих...» (1922), «“Опять холодные седые небеса...”...» (1923).

Примером характерного авторского «вступления» служит стихотворение «Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес...» (1900). Первая строка – это «сильная позиция» как на композиционном уровне в силу взаимоотношений с основным текстом, так и в содержательном плане, поскольку содержит в себе эмоциональный посыл. Ночной лес одновременно манит и отталкивает лирического субъекта:

Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес.  
 Но мирно розовый мерцает Антарес  
 На южных небесах, куда прозрачным дымом  
 Нисходит Млечный Путь к лугам необозримым [I, с. 206]

Уже во второй строке тон стихотворения смягчается из-за эпитета «мирно». Далее через все стихотворение красной нитью проходит умиротворяющая интонация, привнесенная «мерцаньем кротких звезд», согревающим «дыханием ночи», «спокойным и дремотным» звоном колокольчика. «Враждебный» лес как будто остается позади, лирический субъект понимает, что он не один в этой ночи, и делает финальное признание: «сердце верит».

Благодаря антиномии «заглавие-текст» в повествовании создается конфликт, который в конце концов разрешается. Перерождение лирического «я» вызвано ещё и тем, что ночной мотив у поэта располагает к раскрытию некой высшей тайны. Исследуя ночную природу, лирический субъект замечает в ней отражение Божьего промысла. Именно поэтому прозрачный дым «нисходит» словно благодать, колосья нив оказываются «божьими», а звезды – «кроткими». Указание на «валдайское серебро» помогает в «беззаботном напеве» расслышать и звон ямщицкой упряжи, и радостный благовест<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Материал данного раздела был апробирован в статье: Митина Г. В. Неозаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. №4. С. 36

Поэтический текст «Гроза прошла над лесом стороною...» (1901) в одной из редакций был озаглавлен «После дождя» [I, с. 486]. Принимая решение о снятии заглавия, поэт не только сохраняет момент «после», но и создаёт более объемное восприятие. Читатель укрепляется в своём ощущении, что нечто значительное должно было случиться, но не случилось. Зачин текста содержит в себе свернутый сюжет всего стихотворения, «рассказанного» с использованием природных реалий:

Гроза прошла над лесом стороною.  
 Был теплый дождь, в траве стоит вода...  
 Иду один тропинкою лесною,  
 И в синеве вечерней надо мною  
 Слезою светлой искрится звезда [I, с. 218]

Поэт создает противостояние, которое прослеживается в том числе и на уровне синтаксических конструкций: «гроза прошла» – это первый «участник» события, «иду один» – второй. Вектор движения совпадает, но временной план показывает, что совпадение невозможно. Используя этот приём, автор тонко указывает на несостоявшиеся романтические отношения. Не случайно все природные «спутницы» лирического героя – женского пола. Их олицетворение – звезда искрится слезою, туча дышит «жарким дыханием» – переходит в прямое сравнение с женским образом. Парадоксальные чувства лирического субъекта передаются при помощи расхождения между его мыслями и чувствами. С одной стороны, он утверждает, что «всё пронеслось», а с другой – по-прежнему любит<sup>37</sup>. Возвращаясь к тому, чего уже нет, он окунается в «нерациональную стихию памяти», которая «создает внутренний “противоток” линейному развитию сюжета» [176, с. 148]. Так классическое повествование отмечено проявлением модернистского влияния.

---

<sup>37</sup> См. подробнее: Митина Г. В. Неозаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. №4. С. 36-37.

Стихотворение «В мелколесье пело глухо, строго...» (25 мая 1909) образует с двумя вышеупомянутыми текстами («Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес...» и «Гроза прошла над лесом стороною...») своего рода тематический триптих. Три лирических повествования складываются в объемное изображение леса. В отличие от первых двух текстов, в которых ощущается реальное движение во времени и пространстве, в стихотворении «В мелколесье пело глухо, строго...» (25 мая 1909) жизнь как будто останавливается, о чем заявлено уже в первой строке. Она не подпадает под ударную позицию, а, наоборот, плавно включена в общее содержание текста. Визуальный образ «мелколесья» отнесён на второй план, уступая место музыкальному сопровождению. Акустический эффект начинает звучать с прямого указания «пело глухо», а затем поддерживается общим гулом:

Леший зорко в темь глядел с порога.  
 Он сидел и слушал, как кукушки  
 Хриплым смехом где-то хохотали,  
 Как визжали совы и с опушки,  
 После блеска, гулы долетали... [Ш. с. 68]

«Природа старая, сказочная» содержит знакомые с детства образы злых сил и вселяет страх [36, с. 20]. Этому ощущение способствует приём сужения пространства от панорамного обзора на лес и небо до точки на окне в виде мухи. Зрительный фокус сопряжен со звуковым воздействием, позволяющим услышать тревожное глухое жужжание, знакомое с первой строки. О таком психологическом приёме писал символист А. Белый, подчеркивая важность «соединения образа с ритмом переживания» [54]. Единственный персонаж, кто по-прежнему глух к кричащим о буре звукам – это дед-колдун. На этой музыкальной антитезе строится повествование. Это, в свою очередь,

подтверждается комментариями к стихотворению, где указывается на то, что в ряде изданий поэт оставлял заглавие «Колдун» [II, с. 416]<sup>38</sup>.

Стихотворение «В жарком золоте заката Пирамиды» было издано 13 сентября 1915 года. Первая строка служит художественным «ракурсом» для того, кто желает рассмотреть и почувствовать то же, что и лирический субъект, а вместе с ним и сам поэт. Вера Николаевна вспоминала, как в 1907 году в Каире Бунин повез её «взглянуть на закат, на грациозные пальмы, раскинувшие перистые ветви свои по алому небу, на кровавые отблески Нила, на пирамиды, ставшие фиолетовыми» [171, с. 348]. Излюбленное природное явление, к которому автор возвращается во многих своих произведениях, обладает в данном стихотворении восточным колоритом.

Здесь лирический субъект смотрит за происходящим откуда-то сверху, и поэтому ему доступно сразу несколько перспектив. Он как будто находится над пространством, что позволяет ему видеть и луксорский пароход, и здания в Каире, и нубийские дали. Приведенные в определенной последовательности образы выстраиваются в маршрут по Нилу с севера на юг, то есть с тех мест, которые известны человеку с древних времен до заповедной «Земли луков». Время и пространство соединяются в нераздельный хронотоп, который получает развитие с того «часа, когда за Нилом пальмы четки», и разворачивается в целое историческое полотно. Получается, что лирический субъект путешествует уже в «большом времени» [51, с. 392]. Он с легкостью перемещается от эпохи Хеопса (Хуфу) к более поздним событиям, не встречая какого-либо «сопротивления среды» [146, с. 80]. Видимо, под впечатлением от стойкости лучших африканских воинов, которых не смог подчинить себе даже жестокий Камбиз, он скупает местные сувениры:

... Я привез

Лук оттуда и колчан зелено-медный,

---

<sup>38</sup> См. подробнее: Митина Г. В. Неозаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. №4. С. 37

Щит из кожи бегемота, дротик гибкий,  
 Мех пантеры и сеть заржавленной кольчуги,  
 Но какая мне в них надобность – вопрос [II, с. 113]

Но по сравнению с вневременным закатом, который соединяет времена и страны, они не являются ни эстетической, ни исторической ценностью. Так время суток, зафиксированное в первой строке, «растекается» до масштаба вечности.

Несомненно, первая строка может выступать в качестве заглавия. Из комментариев становится понятно, что перед тем, как решить, что текст будет неозаглавленным, поэт использовал два названия – «На крыше отеля у Пирамиды», «У Пирамид» [II, с. 416]. Первое заглавие помогает подтвердить возможность нашей интерпретации взгляда лирического «я»<sup>39</sup>.

Стихотворение «Вид на залив из садика таверны...» написано 10 сентября 1917 года. Минула Февральская революция, совсем скоро случится Октябрьский переворот, а поэт вспоминает безмятежный отдых на Капри и рисует царившую там атмосферу во всех красках. Удивительным образом у Бунина именно «в осенние дни 1917 года появляются райские мотивы <...>, образы рая-сада» [64, с. 19]. Примечательно, что «для полноты передачи райской «сладости Божьего мира» лирический субъект пропускает все проявления окружающей действительности через собственные ощущения. Восхищаясь средиземноморским побережьем, он дегустирует вино [II, с. 176]. «Странный» «виноградно-серный вкус» вина прибавляет субъективности его чувствам, преобразуя лирический «рассказ» в более личный, почти дневниковый [II, 172]. Он прислушивается к тому, как капает дождь по деревьям, ощущает аромат миндаля, смешанного с запахом свежести, любит его «райским» цветением, а затем снова фиксирует взгляд на «синеватой мгле залива» [II, с. 172].

---

<sup>39</sup> Результаты данного раздела были представлены в: Митина Г. В. Неозаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. №4. С. 37

Интересно, что автор не предоставляет каких-либо комментариев или оценок, а «старается передать нам в непосредственном виде само ощущение, заразить нас, загипнотизировать чувством» [155, с. 112]. Сюжетная схема «вид – вкус – звук – запах – вид», замыкается в круг и напоминает по своей форме воспоминание. Структура повествования свидетельствует о традиционном устройстве авторского текста. Возвращаясь к началу стихотворения, автор в классической манере подчеркивает равноправие членов текста, которое «вторит» душевной гармонии и спокойствию лирического субъекта стихотворения, в котором, разумеется, узнаётся сам автор»<sup>40</sup>.

Стихотворение И. А. Бунина «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» (25. 06. 1922) создано поэтом уже в эмиграции. Начальные строки обеих строф представляют собой переложение евангельской цитаты «Иисус сказал ему: лисицы имеют норы, и птицы небесные – гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Лк. 9: 58). Так первая строка становится вторым текстом и в этом отношении приравнивается заглавию.

Первая часть посвящена юности лирического героя, который в данном тексте сближается с личностью автора. Перефразированное по сравнению с библейским источником начало первой строфы акцентирует внимание на образе птичьего гнезда. Такой зачин соотносится с тем, что лирический герой покидает семейное «гнездо» для того, чтобы подобно оперившемуся слётку совершить свой первый полет. Действительно, поэт покидает отчий дом в 1889 году и начинает самостоятельную жизнь [97, с.40–41]. Горечь «сердца молодого» отражает глубокую привязанность поэта к «отцовскому двору», но в то же указывает на неизбежное отделение и возможность обрести свой дом:

---

<sup>40</sup> Об этом подробно: Митина Г. В. Незаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. №4. С. 38

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора.  
 Как горько было сердцу молодому,  
 Когда я уходил с отцовского двора,  
 Сказать прости родному дому! [II, с.186]

В отличие от первой строфы, которая относится с событиями прошлого («Когда я уходил...»), вторая строфа указывает на настоящее лирического героя:

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.  
 Как бьется сердце, горестно и громко,  
 Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом  
 С своей уж ветхою котомкой! [II, с.186]

За плечами уже немолодого автора расставание с Россией, которое он тяжело перенес, и переезд во Францию. В поздней правке поэт делает отметку о месте создания стихотворения: «В день приезда в Шато Нуаре, в Амбуазе (Турэн)» [II, с.462]. Автор описывает чувства, которые испытал сам, когда в очередной раз вынужден был менять «наёмный дом».

Так вторая строфа является продолжением того, о чем заявлялось в первой строфе. Эмоциональное прощание с родным домом в первой строфе, которое в молодости звучит как надежда на будущее, соотносится с финалом второй строфы, где образ «ветхой котомки» олицетворяет несбывшиеся мечты и желания, о которых констатирует пожилой лирический герой. Сопоставление двух строф затрагивает и другие аспекты: временной (было/стало), чувственный (горечь сердца), образный (дом, путь). Отсюда – полная симметрия обеих строф: повторяется ритмика, выдерживается аналогия в содержательной части, совпадают синтаксические конструкции и пунктуация. И даже графическое оформление с чередующимися отступами способствует «сцеплению» двух частей, которые образуют концептуальное целое, «закрепленное» отсутствием заглавия.

Из ритмического единства выпадает деепричастие «крестясь». Таким приёмом поэт обычно указывает на смысловую доминанту текста. Здесь она противопоставлена общему послылу стихотворения, который передается при помощи безутешности лирического героя, чье сердце бьется «горестно и громко». Слово «крестясь», актуализирует религиозный контекст, заданный первой строкой стихотворения, и служит маркером христианского отношения лирического героя, который вспоминает пример Спасителя, находя в этом прибежище духовное.

Первая строка стихотворения «В полночный час я встану и взгляну...» (25.08.1922) отражает способ познания мира лирического субъекта. Всегда тихий «полночный час» – более ёмкое описание «безмолвного полуночного бденья» – означает в лирике Бунина время, посвященное Богу. Идеальный и безграничный пейзаж, на который смотрит лирический герой, символизирует Вечность, где нет ни начала, ни конца. Движение прекратилось, время исчезло. Во второй строфе автор фиксирует результат познания мира путем богообщения. После ночного созерцания в «состоянии должной духовной сосредоточенности» [102, с. 51] всё земное становится «ничтожным», «пустым», «ненужным» и даже «бессмысленным»<sup>41</sup>. Как результат, в сильную финальную позицию выносятся описание состояния лирического героя:

И эти одинокие часы  
 Безмолвного полуночного бденья,  
 Презрения к земле и отчужденья  
 От всей земной бессмысленной красы [II, с.189]

Усматривая высший смысл в красоте божественной, а не земной, автор провозглашает духовную основу мирозерцания. На интонационном и образно-мотивном уровнях стихотворение напоминает такие стихотворения

---

<sup>41</sup> Результаты данного раздела были представлены в: Митина Г. В. Неоаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. №4. С. 38

А. С. Пушкина, как «Погасло дневное светило...» (1820) и «Воспоминание» (1828), отсылая к отдельным цитатам из них – «часы томительного бденья», «желаний и надежд томительный обман», которые почти повторяются в тексте И. А. Бунина. В целом элегический тон стихотворения сближает его с другими образцами золотого века русской поэзии [97, с. 232–233]. Так, поэт снова заявляет о своей приверженности классической традиции<sup>42</sup>.

Совсем в другой технике выполнена лирическая зарисовка «В гелиотроповом свете молний летучий ...» (30.08.1922), написанная всего через несколько дней после предыдущего поэтического текста. Категоричное звучание, стилистическая обрывистость, отдельные фантастические образы задают планку «искусства высокого напряжения» и напоминают поэзию модернизма [245, с. 6]. Первая строка, являясь точкой развертывания ритмико-фонетической композиции, выступает в роли музыкальной темы произведения:

В гелиотроповом свете молний летучих  
 На небесах раскрывались дымные тучи,  
 На косогоре далеко - призрак дубравы,  
 В мокром лугу перед домом - белые травы [II, с. 192]

Такие традиционные образы, как косогор, дубрава, луг, дом, трава, гуси, описаны в непривычном и неестественном виде. При помощи «спецэффектов» («гелиотроповый свет», «призрак дубравы», «белые травы», металлический, дикий крик гусей) поэт, скорее всего, указывает на искажающую всё вокруг силу гражданской войны. Уникальная способность поэта замечать то, что другие не видят, накладывается на редкий дар предвидения всеобщей катастрофы<sup>43</sup>. Динамика повествования стремительно движется к трагическому финалу: «на небесах раскрылись», «мраком

---

<sup>42</sup> Результаты данного раздела были представлены в: Митина Г. В. Неозаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. №4. С. 38

<sup>43</sup> Там же. С.39

топило», «ливень свергался», «из мрака кричали». По всей видимости, поэт воспринимает бедствия, выпавшие на его Родину, как наказание свыше.

Стихотворение «“Опять холодные седые небеса...”...» (7.06.1923) входит в состав трех поэтических текстов 1923 года. «Пейзажный» хронотоп первой строки «растягивается» на всю первую строфу, выстраивающую нисходящую «вертикаль», которая служит у поэта для обозначения мироустройства. При помощи чувственно воспринимаемых образов и постепенно сужающегося от неба до «слуг на пороге» пространства поэт меняет крупный художественно-философский план на уровень личного переживания:

«Опять холодные седые небеса,  
 Пустынные поля, набитые дороги,  
 На рыжие ковры похожие леса,  
 И тройка у крыльца, и слуги на пороге...» [II, с. 194]

Появляющийся позже в тексте лирический герой продолжает линию частного опыта, к которому, по всей видимости, обращается сам поэт. По предположению Т. М. Двинятиной автоцитация приближенно напоминает первый поэтический этюд Бунина 1883 года, родившийся в детстве на фоне вынужденного отъезда в Елец:

Клубился туман над землею  
 Густою, густой пеленой,  
 Когда я поутру зарею  
 О<зёрки> оставил с тоской...  
 И северный ветер холодный  
 В лицо мне порывисто бил,  
 Когда я, закрывшись шинелью,  
 Оставил всё то, что любил... [II, с. 199]

О. Н. Владимиров допускает наличие у поэта той самой «старой наивной тетради», откуда и был процитирован отрывок, вошедший в

стихотворение. Тот факт, что в издании 1924 года поэт озаглавил стихотворение «Старая тетрадь», делает эту версию небезосновательной [П, с. 467]. Как бы то ни было, очевидным становится слияние лирического «я» с автором, художественного пространства с миром поэта. Между глубоким юношеским потрясением, которому посвящена первая половина текста, и зрелым взглядом на прошлое – целая жизнь, заключенная в знаке тире. Мотив дороги, встречающийся в обеих частях текста, указывает на тот пройденный путь, позволивший осознать, что «те годы» и были счастьем. «Осенняя дорога» одновременно отсылает к детскому воспоминанию и к предстоящей старости.

Оставив стихотворения без названия, поэт предлагает более широкую интерпретацию текста, «высвечивая» необходимые акценты. Ритмически выделенное «опять» задает мотив обновления, присущий поздней лирике Бунина. Но повторяемость тут же пресекается категоричным утверждением: «Уж больше не писать мне этого «опять»...». Прерывая цикличность жизни, поэт ещё раз переживает те проводы, прощаясь не только с детством, но и с той частью жизни, которая уже не вернется. Мотив расставания усиливается невозможностью вернуться домой, увидеть родных.

Находясь в эмиграции, Бунин пытается воссоздать в творчестве то, что связывает его с Родиной. В данном стихотворении пространство, очерченное в первой строке, становится русским благодаря упоминанию «тройки у крыльца». В вышеуказанных стихотворениях автор прибегает к аналогичным приемам: в тексте «В гелиотроповом свете молний летучий» национальные черты проявляются через знакомые с детства образы, а в случае со стихотворением «В полной час я встану и взгляну» погружение в родную культуру происходит за счет обращения к поэтам-предшественникам.

Воссозданный поэтом микромир, «параметры» которого обозначаются в зачине стихотворения, эволюционирует путём применения авторских «оптических» приёмов: расширения (реже сужения)

художественного ракурса, а также созданию вертикали. Пространственно-временные рамки отчетливее просматриваются в ранних стихотворениях, где художественный мир предметен и реален. Но постепенно его границы раздвигаются, увеличиваясь до масштаба «большого времени» и пространства. Такой эффект достигается благодаря тому, что в отсутствие заглавия текст становится обособленным, не связанным с категориями места и времени.

По сравнению с ранними текстами в стихотворениях 1920-х годов пространство настолько «растекается», что становится безграничным. Лирическое повествование поздней лирики, описываемое вне временных пределов, приобретает признаки Вечности. Широта взгляда лирического «я», наблюдающего за происходящим сверху, говорит о творческой свободе автора, а вневременные сюжеты являются иллюстрацией духовного роста поэта.

Различные приёмы автора, проявленные в рассмотренных текстах, подтверждают представление об авторе как классике и «в меру» модернисте. Важная особенность поздних стихотворений И. А. Бунина – это более равномерное распределение смысловой нагрузки внутри поэтического текста, которое можно обнаружить уже в стихотворениях 1917 года. Первая строка является важной составляющей тщательно выверенного художественного пространства. Если в ранних лирических произведениях потенциал первой строки сравним с заглавием (она является противовесом последующего хода событий, содержит в себе мини-сюжет, устанавливает условия для объемной интерпретации содержания), то в поздних текстах её статус как «сильной позиции» в некоторой степени редуцируется. Выполняя служебную роль, первая строка повышает ценность лирического текста как особого жанра и литературного феномена и интенсифицирует его концептуальность.

### 2.4.2. Снятие заглавия и актуализация первой строки

Незаглавленный поэтический текст у И. А. Бунина отличается внутренней целостностью и подчеркнутой самодостаточностью. В целях актуализации этих особенностей автор снимает заглавия в ряде стихотворений. Отсутствие заглавия определяет расстановку смысловых акцентов, оказывая влияние на читательское предпонимание и восприятие текста стихотворения.

Стихотворение «В полях сухие стебли кукурузы...» (1908) изначально имело заголовок «Летаргия», под которым и было впервые напечатано в 1908 году в сборнике «Зарницы». Затем поэт принимает решение о снятии заглавия. Первая строка дает характеристику пространства. При этом модель, образованная первой строкой, проецируется на весь текст. Характерный для автора образ поля, обычно указывающий на различные проявления жизни, здесь напротив обозначает безжизненность природы. Не менее излюбленный у И. А. Бунина морской мотив также представлен в нетипичном для автора ракурсе. Аналогично сухому полю морская стихия как будто лишена воды, а, следовательно, движения и звука. Точное определение, которое дает поэт такому явлению, подпадает под ударную позицию:

Поля и осень. Море и нагие  
 Обрывы скал. Вот ночь, и мы идем  
 На темный берег. В море – летаргия  
 Во всем великом таинстве своем [II, с. 68]

Неподвижный морской осенний пейзаж создает ощущение звенящей тишины. Её нарушает диалог двух людей – единственных движущихся существ в повествовании, что подчеркивается при помощи глагольной конструкцией «мы идем». Их беседа подтверждает летаргическое состояние окружающего их мира, вызывая чувство тревоги за лирических героев.

Самодостаточность лирического повествования, в котором легко выявляется смысловая доминанта, должно быть, повлияла на снятие заглавия, которое автор, видимо, счел избыточным.

Факт снятия заглавной позиции также имеет место в творческой истории стихотворения «За степью, в приволжских песках...» (27.06.1916), опубликованного в такой редакции в двухтомном собрании стихотворений. В нескольких прижизненных публикациях оно было озаглавлено «Орда». Зачин служит подготовительным элементом для читателя: после его прочтения взгляд читателя устремляется далеко за горизонт. В том же направлении смотрит женщина с ребенком, которая любуется закатом – центральный образ стихотворения. Параллельные описания «лежавшего» солнца и ребенка на руках у матери, объединенные мотивами радости и света, указывают на надежды, которые мать возлагает на свое дитя. Вечернее зарево, находящееся между небом и землей, символизирует выбор будущего жизненного пути, который для этого ребенка осложняется тем, что он растет среди воинов-кочевников. Опасения матери отражены в движении её взгляда вниз на землю, пропитанную кровью, после чего она обращает взор вверх, как будто с мольбой, и чувствует «сладкую отраду степного, сухого тепла». Лирический субъект спрашивает её о судьбе сына и сам дает категорический ответ:

Ты знала ль в тот вечер, садясь на песок,  
 Что сонный ребенок, державший твой темный сосок,  
 Тот самый Могол, о котором  
 Во веки веков не забудет земля?  
 Ты знала ли, Мать, что и я  
 Восславлю его, – что не надо мне рая,  
 Христа, Галилеи и лилий её полевых [II, с.143]

Его заявление звучит от лица сына, сознательно отвергающего Бога и желающего стать ещё одним великим и жестоким «моголом». Страшное признание лишает мать последней надежды, что получает выражение в

безвозвратности природных изменений – «погасла слюда», «солнце потонуло», «небо померкло».

Согласно поздним правкам поэта стихотворению необходимо вернуть заглавие. Но если в ранних изданиях оно было озаглавлено «Орда», то в соответствии с последней авторской волей оно исправлено на «В Орде». Заглавие «В Орде» задает хронотоп, заранее определяющий будущее ребенка, чем несколько снижает градус драматизма. С другой стороны, хронотоп служит оправданием сыну, избравшему неверный путь, поскольку он с детства не видит ничего, кроме грабежа и насилия. В таком прочтении описание быта «великого стана» получает более детальную прорисовку и из второго плана переходит в основной. Благодаря по-новому расставленным акцентам монолог лирического субъекта воспринимается как речь человека из Орды, находящегося среди таких же, как он.

Заглавие «В Орде» обладает ещё одним уникальным свойством. Найденная Буниным формулировка с указанием на то, что события, описываемые в стихотворении, относятся к далекому прошлому и происходят с кем-то другим, позволяет дистанцироваться от богоборческих размышлений лирического субъекта, которые идут вразрез с личным мироощущением поэта.

Стихотворение «Шепнуть заклиние при блеске ...» (28.07 или 28.08.1922) в одной из прижизненных публикаций – в альманахе «Медный всадник» (Берлин, 1923) – было озаглавлено «Ночью». Образ ночи у И. А. Бунина почти всегда символизирует метафизическое пространство, в котором лирический герой обращается к Богу с молитвой. Но здесь состояние лирического субъекта не соответствует должному духовному настрою, поэтому, по всей видимости, автор решает снять такое концептуальное заглавие.

В двухтомном собрании стихотворений 2017 года оно печатается по первой строке «Шепнуть заклиние при блеске ...» по другим прижизненным публикациям. А в восьмитомном посмертном собрании сочинений 1993-2000

годов, составленном по принципу последней авторской воли стихотворение вполнину сокращено и озаглавлено по строке «Уж нет возврата...».

Обращаясь к первому неозаглавленному варианту, отметим, что первая строка «Шепнуть заклятие при блеске ...» сообщает о тайном желании лирического героя – «заклятии», прошептанного при виде падающей звезды. Выбор слова «заклятие» с полярной семантикой не случаен: его восприятие зависит от понимания внутреннего состояния лирического субъекта. Сильная в образном плане строка, вероятно, также стала возможной причиной снятия заглавия. Популярный в русской поэзии образ «падающей звезды» как «залога союза вечного Неба с грустью земной»<sup>44</sup> [29] указывает на то, что лирический субъект адресует свою просьбу «осуществить надежды» Небу, но неожиданно обрывает этот разговор. Осознание собственной порочности и темноты души препятствует богообщению и исполнению заветного желания, что порождает в нем ощущение бессилия и отчаяния. Чувства лирического субъекта, несомненно, отражают отношение поэта к изменившей навсегда судьбу России революции 1917 года, свершившейся, по мнению поэта, из-за «наших темных душ». И. А. Бунин, осмысливая события через призму христианской парадигмы, выявляет духовные причины произошедшего и называет революцию «отречением от Христа»:

<...> Уж нет возврата  
 К тому, чем жили мы когда-то  
 Потерь не счесть, не позабыть,  
 Пощечин от солдат Пилата  
 Ничем не смыть — и не простить,  
 Как не простить ни мук, ни крови,  
 Ни содроганий на кресте  
 Всех убиенных во Христе,

---

<sup>44</sup> Цит. по стихотворению И. П. Мятлева

Как не принять грядущей нови  
 В ее отвратной нагоде [II, с. 187]

Именно эту часть стихотворения с отредактированной первой строкой («Да, уже не будет, нет возврата...»)<sup>45</sup> И. А. Бунин решает оставить в окончательном варианте, которому уже не суждено было быть опубликованным при жизни поэта. Об этом решении свидетельствует поздняя правка автора.

Лишенное поэтической образности повествование соответствует его содержанию. Невозможность вернуться к прежнему и неспособность принять новое рождает особенно резкий и категоричный тон. Последняя строка ещё раз напоминает о духовных пороках русского человека, «обнаженных» революцией и вызывающих у лирического субъекта отвращение. Схожие настроения характерны для хронологически близких стихотворений автора, где лирический субъект ощущает «презрение к земле и отчужденье» («В полночный час я встану и взгляну...») или жаждет справедливого возмездия («Вход в Иерусалим», «О, слез невыплаканных яд!..»), что проецируется автором на революционные события.

Помимо этого, последняя строка усиливает библейскую трактовку: по аналогии с грехопадением праотцев нагота понимается как необратимое последствие греха, отдалившего человека от Бога. Акцент на бесповоротности исторического момента, заявленный ранее в первой строке («Да, уже не будет, нет возврата...»), делает драматичный финал сильной позицией текста.

Стихотворение «О, слез невыплаканных яд...» (22.08.1922) в прижизненных авторских изданиях было опубликовано без заглавия. При поздней правке в 1953 году, которая носила несогласованный характер, И. А. Бунин добавляет заглавие: в один авторский экземпляр – «России» и параллельно в другой – «России Ленина». Составители посмертных собраний

---

<sup>45</sup> В других авторских экземплярах правка первой строки отличается – «Уж нет, не может быть возврата...», а также «Уже не будет, нет возврата...».

сочинений, учитывающие последнюю волю автора, не могли удовлетворить рекомендациям автора по общественно-политическим причинам. Стихотворение увидело свет лишь в восьмитомном собрании сочинений 1993-2000 годов, где было напечатано под заглавием «России». Текст с вариантом заглавия «России Ленина», отмеченный в другом экземпляре того же издания, до сих пор находится в зарубежном архиве, и стал доступен российскому научному сообществу только в последнее время. Вторым посмертным изданием, в котором было опубликовано стихотворение стало двухтомное собрание стихотворений 2014, подготовленное на основе «главной прижизненной публикации» и, соответственно, озаглавленное по первой строке. Так обличительное авторское заглавие стало причиной издательского табу, наложенного на текст на многие годы.

По единодушному признанию ряда ученых [198, 59, 98] стихотворение «О, слез невыплаканных яд...» является художественным переложением 136 псалма. Безусловно, он не раз становился предметом исследования и получал разные трактовки [156, 236]. Общий мотив псалма – покаянный плач по Родине – звучит особенно пронзительно из уст поэта, находящегося в момент написания стихотворения в вынужденной эмиграции<sup>46</sup>.

О, слез невыплаканный яд!  
 О, тщетной ненависти пламень!  
 Блажен, кто раздробит о камень  
 Твоих, Блудница, новых чад,  
 Рожденных в лютые мгновенья  
 Твоих утех – и наших мук!

Блажен тебя разящий лук  
 Господнего святого мщенья! [II, с. 188]

---

<sup>46</sup> Материал раздела представлен в статье: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.304.

Под разрушенным Иерусалимом понимается измученная Россия, а в потерянном Сионе читается утрата Православной веры. Зачин первоисточника «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали...» в стихотворении видоизменяется в первой строке, которая принимает роль сильной позиции в отсутствие заглавия [194, с. 477]. «Невыплаканные слезы» можно трактовать как неспособность русского человека раскаяться и признать свои ошибки даже после свалившихся на его долю бед. За эту духовную несостоятельность русский народ, по мнению поэта, заслуживает «Господнего святого мщенья».

Чувство «тщетной ненависти», вероятно, было не чуждо самому поэту, который так и не смог простить советской власти того, что она сделала с его Россией, что отражено в правке, вместившей последнюю волю поэта. Фактор адресации, заявленный в обоих вариантах заглавия («России», «России Ленина»), обнажает личное отношение поэта к России 1922 года и полностью меняет тон повествования. Через более, чем тридцать лет Бунин возвращается к порицающей интонации «Окаянных дней», написанных в один год со стихотворением<sup>47</sup>.

Обвинение «новым воинам» России предъявлено в поэтическом наброске от 24 августа 1922, который почти совпадает по времени написания со стихотворением «О, слез невыплаканных яд...» (22.08.1922), что позволяет привлечь его к рассмотрению:

Голгофа не всегда свята:  
И воры ведь распяты были,  
Но ни Голгофы, ни Креста  
Они ничуть не освятили. [II, с. 276]

Текст опубликован впервые в академическом собрании стихотворений 2014 года в разделе «Неоконченное». Но однажды поэт уже озвучил

---

<sup>47</sup> Об этом в статье: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.304-305.

вышеуказанное четверостишие. Это произошло в эмиграции на одном из поэтических вечеров, предположительно, в 1933 году в Италии, когда представители новой власти в России, сидевшие в первом ряду, попросили посвятить им стихи. После прочтения поэтом этих строк «люди в сапогах направились к выходу» [133].

Христианские образы и понятия вносят ясность в затуманенное сознание «обманувшейся черни», а обличительный тон призван «встряхнуть» общество от духовного забвения. Аллюзия на евангельский эпизод распятия Христа имплицитно указывает на необходимость выбора: остаться «вором» или стать «благоразумным разбойником» – раскаяться и пойти за Христом. Поэт прибегает к евангельскому сравнению в поисках незыблемых основ, позволяющих увидеть истинную суть вещей<sup>48</sup>.

Стихотворение «Уж как на море, на море» (10.05.1923) в первых двух публикациях было озаглавлено «Морская краса». В двух последующих автор снимает заглавие. В этой версии функцию заглавия выполняет первая строка. Её ритмическое построение становится жанрообразующим началом. Благодаря ударному «на море» устанавливается связь с классическим зачином «Ветер на море гуляет...» и персонажами из сказки Пушкина. Тема морского странствия неизбежно ассоциируется с самым известным «корабельщиком» – Одиссеем. Но Бунин ставит во главу угла не мореплавателя, а морскую диву, призывающую послушать её песни. Вероятно, по этой причине стихотворение изначально носило «морской» заголовок [II, с. 467]. Аллюзивно отсылая к мифу о сиренах, поэт поэтапно «прорисовывает» цельный образ. Описание «нагой красы» с женской верхней частью тела и «ногами легкими», «лядвиями тяжелыми» указывает на прямое сходство с «существами с грудью и головой женщины, с птичьими ногами», которые «своим волшебным пением увлекают мореходов» [164]. У Гомера

---

<sup>48</sup> См. подробнее: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.306

сирены обладали ещё одной способностью, на которую, видимо, обращает внимание Бунин: они знают «то, что на всей происходит земле жизнедарной» [26].

Так Бунин подчеркивает вселенский масштаб трагедии России XX века, ещё раз призывает задуматься о её первопричине. Катастрофа затронула всех, даже самых стойких, устоявших перед «унывными песнями» искусителей.

Во всех представленных стихотворениях решение автора озаглавить текст или оставить его без заглавия обусловлено не только внутренним художественным видением поэта, но и его реакцией на внешние исторические события. Обличительные заглавия, которые поэт давал неозаглавленным текстам уже в поздней правке, были призваны обозначить его однозначную личную позицию по отношению к революционным событиям и нередко становились препятствием для публикации данных текстов. В неозаглавленных стихотворениях первая строка часто заслоняет собой политическую подоплеку и дает зеленый свет публикации. Однако в некоторых неозаглавленных текстах обличительный тон все-таки сохраняется. Это касается тех стихотворений, где категоричный тон, привносится самим лирическим «повествованием». Его замкнутость, актуализованная отсутствием заглавия, способствует раскрытию внутритекстового смыслового потенциала.

## **ГЛАВА 3. ПОВТОРЯЮЩИЕСЯ И ВАРИАТИВНЫЕ ЗАГЛАВИЯ В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА**

### **3.1. Повторяющиеся заглавия. К вопросу о мотивном заголовочном комплексе (МЗК)**

Проблема мотивного заголовочного комплекса тесно связана с такими понятиями, как «мотив» и «мотивный комплекс».

У истоков зарождения теории мотива стоит работа А. Н. Веселовского, в которой он писал об «исстари завещанных поэтических образах», которые служат отправной точкой развития мотива как устойчивого и повторяющегося элемента текста [78, с. 216]. Несмотря на то что его тезис о неразложимости мотива не раз подвергался критике, он по-прежнему остается одним из основополагающих в литературоведении.

Идеи А. Н. Веселовского были подхвачены в исследовании А. Л. Бем, который расширил литературоведческую проблему мотива до общего филологического ракурса. Его определение мотива следующее: мотив – это «предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей словесной формуле» [55, с. 13]. При этом изыскания ученого были настолько глубоки, что оказали существенное влияние как на языкознание, так и на литературоведение.

Ориентировались на тезисы исторической поэтики и представители формального подхода. Так В. Б. Шкловский размышлял о роли мотива в становлении и развитии сюжета [214]. Б. В. Томашевский развивал теорию мотива совместно с понятием темы [222]. Для Ю. Н. Тынянова главное свойство мотива – динамика, что соотносится с осмыслением поэзии учёным как динамичной категории [227]. Исследователь обозначил ещё одну важную особенность мотива – его способность проявляться в разных текстах.

Новое развитие получает теория мотива на рубеже XX-XXI веков. В исследованиях Б. М. Гаспарова наблюдаем обобщенную характеристику

мотива: «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...» [87, с. 30-31].

Значительный вклад в теорию мотива был сделан учеными из Новосибирского института СО РАН, на базе которого был подготовлен словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы, куда вошли исследования таких российских ученых, как Э. А. Бальбуров, В. И. Тюпа, И. В. Силантьев и других авторов [49, 228, 203].

Отдельного внимания заслуживают работы И. В. Силантьева, который поставил теоретическую проблему мотива на новый научный уровень. Ученый определял мотив как единицу сюжета [202, с. 192]. Размышляя о межтекстовых свойствах мотива, он писал: «мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство, – такова наиболее общая формула интертекстуальной трактовки мотива» [201, с. 62].

Развитие теории мотива способствовало появлению нового теоретического понятия – мотивный комплекс, рассмотрению которого посвящены работы А. Н. Русановой «Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца "Тень" и "Дракон"» (2006), О. В. Васильевой «Мотивный комплекс раннего творчества Н.С. Лескова» (2009), О. М. Близняк «Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы: на материале творчества А. Барковой, О. Фокиной, Н. Ключаревой» (2011), А. С. Париновой «Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX - XXI веков» (2018).

А. Н. Русанова определяет мотивный комплекс как «притяжение семантически релевантных мотивов», обладающее большей семантикой, чем отдельные мотивы [197, с. 9]. Исследователь акцентирует внимание на том факте, что после объединения в комплекс мотивное единство приобретает новую богатую семантику, приумноженную каждым из мотивов и их

взаимосвязью. Выявляя мотивные связи на материале эпической драмы, А. Н. Русанова утверждает, что характер отношений внутри одного комплекса может варьироваться от намеренно эксплицитного до имплицитного или скрытого автором. Соответствующим проявлением таких мотивов могут служить как открытые высказывания героев произведения, так и едва заметные их действия. Исследователь приходит к выводу, что мотивные комплексы с одной стороны являются композиционной основой рассмотренных произведений, а с другой – инструментом управления читательской вовлеченности.

Исследование О. В. Васильевой, посвященное изучению мотивного комплекса в произведениях Н. С. Лескова, проведено в том же ключе [75]. По мнению О. В. Васильевой, неотъемлемым свойством мотивного комплекса можно считать наращивание смыслового потенциала по сравнению с содержанием мотива. Ученый разделяет такие понятия, как мотив, мотивный комплекс и система мотивов. Если термин мотивный комплекс применяется О. В. Васильевой в отношении определенного творческого периода Н. С. Лескова, то мотивные связи служат для характеристики всей его творческой деятельности в историко-культурном контексте. О. В. Васильева выявляет две группы мотивов в произведениях писателя. К первой она относит такие устойчивые метафизические мотивы, которые подвергаются меньшим изменениям на протяжении творческой жизни автора. Вторая группа включает мотивы, отражающие взгляды писателя на определённый момент времени. В целом мотивный комплекс одновременно свидетельствует об устойчивой мировоззренческой стабильности писателя и жанровой трансформации.

О. М. Близняк заявляет об амбивалентной природе мотивного комплекса: мотивный комплекс – это не только генерализация объединенных мотивов, но и их уточнение, поскольку «мотив в определенном ракурсе абстракции оказывается более обобщенным, чем комплекс» [66; 4]. Оригинальным, но весьма сомнительным можно признать тезис О. М.

Близняк о гендерных свойствах мотивных комплексов. Но её заключение о систематичности и внутренней направленности мотивного комплекса имеет большое значение для понимания данного термина.

Следует отметить в русле этого вектора исследования и диссертацию А. С. Париновой «Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX - XXI веков» (2018), доказавшую, что само понятие «мотивный комплекс» активно разрабатывается в первой четверти XXI века и становится актуальной научной проблемой. В частности, автор диссертации указывает, что мотив рая прямо или аллюзивно содержится и в заголовочных комплексах произведений современной прозы [183].

В поэтическом наследии И. А. Бунина встречается такое явление, как повтор заглавных позиций в разных стихотворениях.

Отметим, что повтор заглавий у разных поэтов весьма распространен. Как правило, такие заглавия определяют жанр стихотворения, например, «Элегия» А. П. Сумарокова (1760), М. Ю. Лермонтова (1829), А. С. Пушкина (1830), Н. А. Некрасова (1874). Но применительно к поэзии Серебряного века, нацеленной на индивидуализм, повторение заглавия – редкость.

Повтор автором заглавия, которым было названо стихотворение предшественника, может свидетельствовать о преемственности, которую желает подчеркнуть поэт (стихотворение «Памятник» М. В. Ломоносова (1747), Г. Р. Державина (1795), А. С. Пушкина (1836)) или, наоборот, о некотором конфликте с традицией («Памятник» В. Я. Брюсова (1912)). Кроме того, довольно частой причиной повтора у разных авторов становится совпадение заглавий.

Совсем другое дело – одинаковые заглавия в творчестве одного автора. Это явление не имеет примеров в истории русской поэзии. В отношении И. А. Бунина – «лучшего стилиста современности», поэта, терзавшегося долгими творческими поисками нужного слова – говорить о случайном совпадении заглавий не приходится. Подробности того, как тщательно автор работал над текстом и его заглавием (заменял, возвращался к исходному,

снимал), полностью исключают возможность непредвиденного повтора заглавной позиции.

Все вышесказанное указывает на то, что феномен повторяющихся заглавий в поэзии И. А. Бунина является результатом сознательной и целенаправленной творческой стратегии.

Вопрос о парных и повторяющихся заглавий ставился в работах таких ученых, как О. А. Бердникова, Л. Г. Кихней, Е. В. Нестерова, Т. А. Тернова, В. Г. Тимофеева [56, 120, 173, 218, 219].

В целом стихотворения с повторяющимися заглавиями насчитывают около 40 текстов. Нами были выявлены самые частотные стихотворения с повторяющимися заглавиями: это тексты с природными и культурными мотивами, что соотносится с литературно-философской парадигмой, сформировавшейся в начале XX века. Далее внутри каждого мотивного единства были определены наиболее устойчивые образы и мотивы, о которых заявлялось в заглавии. Так, изучая стихотворения с природными мотивами, мы остановили свой выбор на текстах с заглавиями «Закат» и «Рассвет». В группе стихотворений с культурными мотивами выбор текстов производился на основании заявленного в заглавии мотива памяти – одного из центральных в творчестве И. А. Бунина. В первой части стихотворений заглавия напрямую отражают данный мотив («Памяти друга»), а в заглавиях стихотворений, принадлежащих ко второй части, содержится образ могилы/гробницы, который служит художественным воплощением данного мотива, что подтверждается в ходе рассмотрения текстов.

В результате комплексного изучения каждой группы текстов на основе заглавия нами были выявлены устойчивые межтекстовые мотивы с преобладанием определенной семантики. При этом мотивные связи обнаруживались как между текстами одного уровня – «Закат» – «Закат» и «Памяти» – «Памяти друга», – так и между текстами разных уровней «Закат» – «Рассвет», «Памяти М. Е. Салтыкова» – «Над могилой С. Я. Надсона». В связи с наличием различных устойчивых межтекстовых мотивных связей

нами предложена новая дефиниция «мотивный заголовочный комплекс» (далее МЗК).

Мы выделяем два мотивных заголовочных комплекса:

1) природно-онтологический МЗК, образованный текстами «Закат» (1900), «Закат» (1901), «Закат» (1903–1904) и «Рассвет» (1900), второй текст «Рассвет» (1900), полностью совпадающий в обозначении с первым по причине одинаковой датировки, но исключенный из авторских изданий, «Рассвет» (1909). Всего 6 текстов.

2) культурно-мемориальный МЗК, включающий стихотворения «Памяти М. Е. Салтыкова» (1889), «Памяти Н. И. Пирогова» (1897), «Памяти» (1906), «Памяти друга» (1916), «День памяти Петра» (1925), а также «Над могилой С. Я. Надсона» (4.02.1887), «Надпись на могильной плите» (1901) «Гробница Сафии» (1904-1905), «Могила поэта» (1905), «Гробница Рахили» (1907 или 08.1908), «Могила в скале» (6.08.1909), «Гробница» (10.08.1912), «Могильная плита» (6.09.1913), «У гробницы Вергилия» (31.01.1916). Данный МЗК более многочисленный (14 стихотворений), что обусловлено количеством текстов, в заглавии которых прямо или косвенно содержится мотив памяти.

В первом МЗК наблюдается полное совпадение заглавий. Сохраняется даже грамматическая форма слов «рассвет» и «закат». Вторым МЗК условно можно разделить на две группы. Первая группа текстов сформирована по ключевому мотиву, вынесенному в заглавие. Во второй группе наблюдаются некоторые отличия. В заглавиях этих стихотворений мотив памяти выражен имплицитно, воплощаясь в образе могилы/гробницы. При этом допускаются различные грамматические формы (как имя существительное, так и имя прилагательное – «могила», «могильная», «гробницы»), но семантическое единство сохраняется.

### 3.1.1. Природно-онтологический МЗК

Природные образы и мотивы наиболее частотны в творчестве автора. Большая часть стихотворений содержат упоминание природных реалий. В этой связи критики упрекали его в «описательстве» [239, с. 94], на что И. А. Бунин дал убедительный ответ в стихотворении «Оттепель» (1901):

Нет, не пейзаж влечет меня,  
 Не краски жадный взор подметит,  
 А то, что́ в этих красках светит:  
 Любовь и радость бытия [I, с. 215]

Авторский постулат, провозглашающий духовно-онтологический статус природного мира, имеет первостепенное значение для понимания той роли, которую играет пейзаж в его стихотворениях.

В ряду природных образов, воспетых в поэзии И. А. Бунина, закат занимает особое место. Но образ вечерней зари обязан своему широкому распространению еще и литературным веяниям эпохи. На рубеже веков стали популярны образы заката, луны, звезд и сумерек, ночи. Как будто отвечая на запрос времени, поэт создает три стихотворения с заглавием «Закат»: «Закат» (1900), «Закат» (1901), «Закат» (1903-1904).

В парадигме творческого сознания поэта, для которого характерно воспринимать мир в его нераздельности и целостности, невозможно одностороннее представление какого-либо явления. И хотя тезис об антиномичности его мироощущения стал общим местом в буниноведении, поэтическое наследие автора снова и снова свидетельствует о его стремлении к единению и гармонизации. Это стремление выльется в появление ответного «рассветного» триптиха, состоящего из двух стихотворений «Рассвет» (1900), совпадающих по датировке, одно из которых будет затем снято поэтом, и ещё одного стихотворения «Рассвет» (1909).

Мы объединили все указанные стихотворения в один корпус, который будем рассматривать как единый природно-онтологический мотивный

заголовочный комплекс. Такое решение основывается на том факте, что внутри данной группы выявляются характерные для «закатно-рассветной» тематики мотивы и образы, подробное рассмотрение которых представлено ниже.

Первое стихотворение «Закат» (1900) открывает природно-онтологический комплекс. В силу преобладающей интонации скорби и безысходности оно соотносится с упадническими настроениями, господствующими в литературе начала XX века, и в некоторой степени отражает модернистские тенденции.

Лирический сюжет точно визуализирован. На фоне уходящего яркого солнца выплывают корабли, которые как будто подсвечиваются «багряным заревом» и от этого окрашиваются в черный цвет [I, 203]. Потемневшие мачты становятся похожи на кресты, а корабли приобретают вид могил. Зрительный ряд усиливается образом «фрегата в черных парусах» [I, 203]. Символичная цветопись служит метафорическим указанием на приближение смерти и бесповоротность момента.

Образная выразительность, достоверность описания и эстетическая ценность изображаемого – всё свидетельствует о том, что лирический сюжет выстроен по принципу живописной техники. Поэт всерьез интересовался изобразительным искусством и творчеством разных художников, но в отношении поэтического слова для него особенно ценна реалистичность художественного образа. И. А. Бунин утверждал: «Я только того считаю настоящим писателем, который, когда пишет, видит то, что пишет, а те, кто не видят, – это литераторы, иногда очень ловкие, но не художники...» [18, с. 180].

В подтверждение того, что поэту удалось создать живописную лирическую картину, отметим такое её свойство, как одномоментность. Действительно, поэт целенаправленно применяет приём упразднения времени, что подчеркивается при помощи глагольных форм настоящего времени. Единоновременное пребывание лирического «я» и наблюдаемого им

природного явления снимает дистанцию между субъектом и объектом. Они оказываются частью природного мира, который становится проявлением онтологических сущностей и олицетворяет переход от жизни к смерти. Отсюда – устойчивое ощущение конечности земного существования, которое рождает данное стихотворение:

Медленно плывет он в зареве далеком  
 И другой выводит в лоно темных вод...  
 Скажешь: это снялся в трауре глубоком  
 Погребальный флот [I, 203]

Мотив смерти, воплощенный в образе заката, раскрывается в том числе и в мифологическом аспекте. Описание черных кораблей в «пламени» заката отсылает к погребальному языческому обряду, когда погибших воинов отправляли в последний путь на горящих судах [205, с. 80]. Данный ракурс обогащает содержание ключевого мотива.

Так широко представленная визуальная составляющая позволяет выявить визуальную поэтику данного стихотворения, а техника живописания делает возможным конкретизацию абстрактных понятий, для которых поэт находит интермедиаальную форму воплощения.

Стихотворение «Закат» 1901 года обрело текущее заглавие не сразу. В первой редакции оно было озаглавлено «На закате», ещё в одной из последующих публикаций носило заглавие «Вечерняя звезда» [I, с. 490].

Стихотворение отличается от одноименного поэтического текста 1900 года, рассматриваемого ранее, в первую очередь радостной интонацией. Первое заглавие акцентирует внимание на той «отраде сладкой», которую испытывает лирический субъект «На закате».

Приподнятый тон роднит стихотворение с «рассветным» триптихом, входящим в природно-онтологический МЗК. В завершении дня лирический субъект исполнен чувства благодарности Богу за прожитый день. Ощущение счастья сопровождается удивительным видением:

<...>

Но вот закат разлил свой пышный пламень,

И тает в нем Вечерняя Звезда

Дрожа насквозь, как самоцветный камень [I, с.225]

Это природная метаморфоза, напоминающая радужное сияние, которое появляется вместо растаявшей звезды, несомненно занимает центральное место в тексте. Отсюда и выбор заглавия, который автор делает в собрании сочинений 1903 года, останавливаясь на варианте «Вечерняя звезда». Примечательно, что и в тексте «Вечерняя Звезда» написана поэтом с прописной буквы, чтобы подчеркнуть метафизический смысл образа как символа жертвенности.

Парадоксально, но счастье лирического субъекта проистекает из осознания своего одиночества – особого состояния души, о котором он неоднократно заявляет: «я одинок», «я один», «всем я чужд». Так в лирике автора начинает зарождаться духовно-антропологическая связка «только я да Бог». Именно разговор с Богом, уверенность в Его присутствии, по мнению автора, придает жизни высший смысл и дарит человеку блаженство. Чувство благодарности, посетившее лирического субъекта, проистекает из духовного знания, о котором А. Д. Шмеман говорит так: «Знание Бога претворяет нашу жизнь в благодарение» [242, с.217].

Метафизическая составляющая отчетливо прослеживается и в третьем стихотворении «Закат» (1903-1904). В ряде сборников оно издавалось без заглавия, а в публикации в «Новом журнале» в 1911 году вышло под общим заглавием «Закат» со стихотворением «Две радуги – и золотистый, редкий...» [I, с.506]. Такое объединение служит поводом для привлечения к анализу стихотворения, не входящего в данный МЗК, и позволяет более объемно изучить мотив вечерней зари.

Мы уже отмечали присутствие радужных переливов в стихотворении «Закат» 1901 года. Аналогичным образом в стихотворении «Две радуги – и

золотистый, редкий...»<sup>49</sup>, озаглавленным в двухтомном собрании как «Две радуги» (19.03.1905), заметен образ заката:

Две радуги – и золотистый, редкий...  
 Весенний дождь. *На западе вот-вот*  
*Блеснут лучи.* На самой верхней ветке  
 Садов, густых от майских непогод  
 На мрачном фоне тучи озаренной  
 Чернеет точкой птица. Всё свежей  
 Свет радуг фиолетово-зеленый  
 И сладкий запах ржей. [I, с.293] (курсив Г.М.)

В текстах обнаруживается ряд общих образов и мотивов (свет, птица, запах, цвета), ключевым из которых является образ света, благодаря которому текст несет на себе «следы» сакральности. Г. Ю. Карпенко, рассматривая данное стихотворение совместно со стихотворением «Радуга» (15.07.1922), открывающееся строкой «Свод радуги – Творца благоволенья» [II, с.186], утверждает, что радуга в лирике И. А. Бунина – это христианский символ, означающий согласно книги Бытия «знамение завета» между Богом и «всякою душою живою» [118, с.40], (Бытие: 9: 12-15). Ученый проводит параллели и с другими религиозными источниками, убедительно доказывая, что образ радуги в лирике автора означает «Творца благоволенья», «знак Его присутствия», «Его обещание в виде природного чуда», «радость переживания абсолютно сокровенной связи человека и Бога» [118, с.41- 42].

Такая интерпретация, по нашему мнению, справедлива и для стихотворения «Закат» (1903-1904), связанного со стихотворением «Две радуги – и золотистый, редкий...» одним заглавием в одной из публикаций. Согласно лирическому сюжету стихотворения за вечерней зарей, закатившейся за «синь лесов», наблюдают монахи из окон монастыря, а отблески заката озаряют их кельи, то есть закат соединяет подобно радуге

---

<sup>49</sup>Стихотворение озаглавлено по первой строке в «Новом журнале» (1911), где публиковалось под общим для двух стихотворений заглавием «Закат» [I, с.506].

две точки, отдаленных друг от друга. Кроме того, такое изображение может символизировать духовное переживание – некую раздвоенность, которую чувствуют люди, оставившие в прошлом все земное и посвятившие свою жизнь служению Богу в надежде на спасение души в будущем. Имплицитно присутствующий мотив радуги также служит олицетворением монашеского обета, как обратного обещания (завета) человека перед Богом.

Здесь образ заката получает мифологизированное воплощение, поскольку представлен автором в виде загоревшегося гнезда Жар-птицы, но финальная строфа восстанавливает христианский контекст:

Вся келья в жарком, красном блеске:

Костром в далеком перелеске

Гнездо Жар-Птицы занялось

И за сосною тонет вкось.

Оно сгорает, но из дыма

Встают, слагаются незримо

Над синим сумраком земли

Туманно-сизые кремли [I, с.271]

Оставляя после себя «туманно-сизые кремли», Жар-птица, погибая, дает начало чему-то новому. Так снова в закатном «цикле» возникает мотив жертвенности, который поддерживается описанием восходящих к небу «туманно-сизых кремлей» и выбором символического цветового решения. Концептуальная связь двух образов – заката и радуги – позволяет расшифровать цветовой «код» стихотворения – сочетание красного и «определенно синего», которые согласно сюжету переходят один в другой [97].

Учитывая талант Бунина как живописца и его стремление к точности, можно с уверенностью утверждать, что он предполагал, что смешение этих цветов дает фиолетовый цвет.

Этому закону цветоведения соответствует догматическая расшифровка, на которую обращает внимание Г.Ю. Карпенко. Опираясь на трактовку из настольной книги православного священнослужителя, исследователь цитирует: «Если спектр солнечного представить в виде круга, чтобы концы его соединились, то окажется, что фиолетовый цвет является средоточением двух противоположных концов спектра – красного и голубого (синего). <...> Таким образом фиолетовый цвет объединяет в себе начало и конец светового спектра. Этот цвет усвоен воспоминаниям о Кресте и великопостным службам <...>. Присущий памяти о Кресте и Распятии фиолетовый цвет, содержа в себе красный и голубой цвета, обозначает, кроме того, некое особое присутствие всех Ипостасей Святой Троицы в крестном подвиге Христа. И в то же время фиолетовый цвет может выразить мысль о том, что Своею смертью на Кресте Христос победил смерть, так как соединение вместе двух крайних цветов спектра не оставляет в образовавшемся тем самым цветовом замкнутом круге никакого места черноте, как символу смерти» [118, с.51]. Это пояснение позволяет выявить метафизическую составляющую, присутствующую в тексте, и осознать глубину религиозного чувства автора.

Так цветовая раскладка фиолетового цвета в рассматриваемом стихотворении служит напоминанием о жертве Христа как основе монашеского служения и жизни христианина в целом.

В качестве логического продолжения закатного триптиха поэт создает три стихотворения «Рассвет»: два стихотворения «Рассвет» с одинаковой датировкой – 1900 год, одно из которых будет изъято автором из авторских изданий, и «Рассвет» 1909 года. Такая творческая «симметрия» служит подтверждением особого мировидения поэта.

Если в закатном «цикле» прослеживается устойчивый межтекстовый мотив смерти, то «рассветная» лирика призвана обозначить мотивное единство с семантикой жизни и радости бытия.

В стихотворении «Рассвет» (1900) данный мотив, получивший яркое художественное выражение, раскрывается в христианском «контексте понимания». Стихотворение можно трактовать как славословие наступающему дню как предвестнику всего нового, что привносит жизнь. Этому послы подчинены композиция, образный строй и ритмика текста.

Природные образы окрашены в основном в белый, голубой и зеленый цвета. Преобладание зеленого связано с религиозной трактовкой цвета, символизирующего Святую Троицу и животворящую благодать Святого Духа [172, с. 154]. Если вспомнить о христианской символике фиолетового цвета, господствующего в стихотворении «Закат» (1903-1904), то можно заявлять о намечающейся на уровне цветописи оппозиции «жизнь-смерть» – ключевой дихотомии в творчестве автора.

Сопоставление стихотворения с текстами из «закатного» цикла позволяет обнаружить ряд «симметричных» закономерностей, образующих межтекстовое единство. Наибольшее количество переключек обнаружено в сравнении данного текста со стихотворением «Закат» (1900). Они проявляются в том числе и на уровне динамики сюжета. Если в уже рассмотренном первом стихотворении «закатного» триптиха движение замедляется настолько, что едва ощутимо, то здесь динамическое развитие усиливается с каждой строфой, набирая полноту к финалу:

Выйди в небо, солнце, без ненастья,  
 Возродися в блеске и тепле,  
 Возвести опять по всей земле,  
 Что вся жизнь – день радости и счастья! [I, 201]

Глагольные формы в повелительном наклонении завершаются глаголом «возвести» с высокой стилистикой, что привлекает особое внимание к той вести, которая оказывается кульминационной фразой стихотворения. Провозглашению «радости и счастья» предшествует славословие воскресенья как первоначалу и источнику жизни. Именно в

момент пасхального утверждения в сюжете появляется звуковое сопровождение - «серебряное пенье» колокольного звона, обозначающее смысловую доминанту. Этот приём служит антитезой безжизненному и поэтому беззвучному описанию в стихотворении «Закат» (1900).

Но основное различие лежит в области содержания. Если образ заката олицетворяет феномен смерти, то образ рассвета, осмысленный через связь смысловых доминант текста с сильной позицией заглавия может интерпретироваться как природно-онтологический символ победы жизни над смертью. Дихотомия «жизнь-смерть» преобразуется в «жизнь-воскресенье», в которой проявляется христианское миропонимание автора.

Так между двумя текстами 1900 года обнаруживаются явные антиномичные переключки на уровне образов, ритмико-звукового устройства, и смыслового наполнения, при совмещении которых образуются межтекстовые мотивные связи.

Второе стихотворение «Рассвет» (1900), датированное тем же годом, что и первое, было впоследствии снято поэтом из дальнейших публикаций. Оно составляет концептуальное единство с предыдущим текстом и обнаруживает переключки со стихотворениями, образующими «закатный» триптих.

Наиболее очевидны сходства и различия в зрительных образах в данном тексте и в первом «Закате» (1900). В обоих текстах большую часть описаний занимают водные и небесные пространства, но за счет нового цветового решения («лазурный туман», «зари позолота») в данном тексте они визуализируются по-другому.

Общность с первым стихотворением «Рассвет» заключается в следовании христианскому вектору, который преобладает в обоих текстах (1900). Феномен жизни воспринимается в парадигме православного вероучения.

Благодаря оригинальному художественному ракурсу происходит взаимопроникновение земного и небесного: утренняя заря ложится на

«зелень полян», а вода служит отражением неба. Все это подводит к мысли о том, что мир создан Богом и несет на себе следы сакральности, что роднит данный текст со вторым и третьим стихотворениями из «закатного» «цикла». Одухотворенность природы подтверждается антропологическими свойствами природных реалий:

Улыбаясь в них смотрят леса,  
Точно снятся им юные грезы,  
И горит, и сверкает роса,  
Точно радости светлые слёзы!.. [II, 231]

Поводом для снятия могло послужить осознание поэтом невыразительности образов и стилистическое сходство с поэзией авторов-предшественников.

Третье стихотворение «Рассвет» (13.08.1909) как будто выпадает из смыслового ряда, образованного стихотворениям обеих групп. Оно отстоит от остальных текстов и хронологически: датировка указывает на более зрелый период в поэтическом творчестве автора. В это время появляется экзотическая лирика, к которой благодаря обилию восточных атрибутов (пустыня, форт, золото востока) можно отнести данный текст. Для передачи реалий автор использует неожиданные цвета и разные оптические приёмы.

Но расхождение касается не только образной составляющей, стилистика текста также отличается: синтаксические переносы делают описание прерывистым и замедленным. Эта статичность изображения сближает стихотворения с первым текстом первой группы «Закат» (1900), где автор применяет приём, заимствованный из изобразительного искусства. Здесь «словесная картина» создается за счет фактурности и цветового разнообразия, а также при помощи вводного слово «Вот...», которое по мнению одного из ведущих буниноведов Н. В. Пращерук, является маркером визуальной поэтики автора [193, с.27].

В первом собрании сочинений 1910 года стихотворение было озаглавлено «До солнца» [II, с. 393]. Действительно первые две строфы, выполненные в технике живописания, посвящены тому времени, когда «рейд солнца ждет», а с появлением солнечного света визуальные образы уступают место звуковым элементам, сигнализирующим о наступлении нового дня.

Привлекает внимание форма стихотворения – это единственный сонет в рассматриваемом мотивном заголовочном комплексе. Такая композиция подчеркивает напряженность описания, которая разрешается лишь в финальном терцете. В основе диссонанса – противоборство мира природы и цивилизации – основная тема стихотворения. Отсюда – множество урбанистических описаний: пароход, дым, сажа, трубы. Основным свойством городских реалий становится неподвижность. Динамика привносится с появлением «первого луча», что соотносится с окончательным заглавием, содержащем образ света, который оживляет все вокруг:

Вот первый луч. Все окна на борту  
 Зажглись огнем. Вот пар взлетел — и трубы  
 Призывно заревели в высоту.

Подняв весло, гребец оскалил зубы:  
 Как нежно плачет колокол в порту  
 Под этот рев торжественный и грубый! [II, с.73]

Тот факт, что природа берет верх над цивилизацией, обусловлен её единением с метафизическим миром, о чем свидетельствует «нежный плач колокола», звонящего подобно пасхальному благовесту.

Наряду с преобладающими в данном стихотворении модернистскими элементами автор использует устойчивые традиционные образы, при помощи которых он утверждает близкую его видению онтологическую истину: жизнь побеждает смерть.

Так в природно-онтологическом мотивном заголовочном комплексе межтекстовые связи прослеживаются на нескольких уровнях. В

художественном плане преобладают схожие графические образы и знаковые цветовые решения. Природные пейзажи выполнены Буниным в живописной технике. Такой интермедиаальный приём позволяет сократить дистанцию между объектом повествования (природным явлением) и лирическим субъектом (сознанием человека), благодаря чему природа и человек становятся неразрывным единством. Кроме того, это дает возможность автору найти предметную форму воплощения для онтологических сущностей. Статичность изображения, характерная для словесных картин автора, способствует восприятию метафизических категорий.

В концептуальном плане мотив рассвета является закономерным продолжением мотива заката, олицетворяя полноту бытия, где жизнь и смерть сменяют друг друга, что соотносится с авторской способностью видеть мир в его целостности. Объединяющим началом всего мотивного комплекса является образ света как христианский символ, указывающий на Божье присутствие. Религиозный контекст поддерживается сопутствующими мотивами неба и воды как первоначальных стихий, созданных Творцом. Благодаря заметному присутствию в рассветном цикле пасхального мотива меняется отношение к феномену смерти, получившему художественное воплощение в образе заката. Смерть показана как переход к вечной жизни и предвестник Воскресения Христова, что свидетельствует о христианском типе сознания автора. Прослеживается трансформация мотивов: от мифологизации к христианской символике (закаты) и, наоборот, от духовных сверхсмыслов к визуальным образам (рассветы).

### **3.1.2. Культурно-мемориальный МЗК**

Феномен памяти, наиболее полно отвечающий ретроспективному типу творческого сознания И. А. Бунина, обозначает центральный мотив в поэзии автора и дает основание для отбора стихотворений, принадлежащих данной тематике.

Мотив памяти получает широкое распространение в стихотворениях с повторяющимися заглавиями и служит своего рода стержнем, вокруг которого выстраиваются стихотворения, в заглавии которых заявлен данный мотив.

По принципу частотности нами были отобраны стихотворения с повторяющимися заглавиями, которые образуют две группы. Заглавия первой части поэтических текстов содержат точное именование мотива: «Памяти М. Е. Салтыкова» (1889), «Памяти Н. И. Пирогова» (1897), «Памяти» (1906), «Памяти друга» (1916), «День памяти Петра» (1925). Вместе с тем все заглавные позиции данных стихотворений содержат адресацию, актуализирующую данный мотив.

В другой группе стихотворений мотив памяти находит воплощение в образах могилы и гробницы, заявленных в заглавии. Это следующие стихотворения: «Над могилой С. Я. Надсона» (4.02.1887), «Надпись на могильной плите» (1901), «Гробница Сафии» (1904-1905), «Могила поэта» (1905), «Гробница Рахили» (1907 или 08.1908), «Могила в скале» (6.08.1909), «Гробница» (10.08.1912), «Могильная плита» (6.09.1913), а также «У гробницы Вергилия» (31.01.1916). Так в состав второй группы входят девять текстов. Всего культурно-мемориальный комплекс насчитывает четырнадцать текстов.

В ходе изучения текстов стихотворений в их взаимосвязи с заглавием был обнаружен целый ряд общих мотивов. Наличие устойчивых межтекстовых переключек между текстами данной группы дает основание для выделения культурно-мемориального мотивного заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина.

Самое раннее стихотворение первой группы стихотворений комплекса, в заглавии которого прямо заявлен мотив памяти – «Памяти М. Е. Салтыкова» (1889). Его единственная публикация в 1890 была приурочена к годовщине смерти «русского Свифта». Эта проба пера девятнадцатилетнего И. А. Бунина, не лишенная банального пафоса, и оттого, видимо, не

опубликованная автором впоследствии, имеет важное значение как для наблюдения за тем, как формируется мотив памяти в поэзии Бунина, так и для понимания мировоззренческой позиции поэта.

Поэт провозглашает добродетели, благодаря которым будет жива память об ушедшем – это любовь и служение Родине. Мотив памяти также сопряжен с творчеством как силой, противостоящей смерти, и раскрывается в поэтологическом аспекте.

Как известно, адресат стихотворения снискал немалую славу и удостоился разных, порой противоречивых оценок. А. П. Чехов писал уже после смерти М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Обличать умеет каждый газетчик, но открыто презирать умел один только Салтыков. Две трети читателей не любили его, но верили ему все» [32, с. 212-213]. При неоднозначности отношения современников к М. Е. Салтыкову-Щедрину молодой И. А. Бунин смог сформировать свое мнение и выявить главное, что было для него ценно в старшем собрате по перу:

Кончен путь. Засыпана могила...  
 Для могучего, для нового труда  
 Светлый ум и творческая сила  
 Не воскреснут больше никогда...  
 <...>  
 И сегодня с искренней печалью  
 И с любовью скажет не один:  
 Мир тебе в могиле молчаливой,  
 Мир тебе, великий гражданин [II, с. 211]

Так Бунин сохраняет в памяти потомков представление о великом сатирике как о человеке, преданном Отечеству – «великом гражданине».

Стихотворение «Памяти Н. И. Пирогова» (1897) размещено в двухтомном собрании в разделе «Стихотворения, не вошедшие в авторские издания». Здесь оно датируется по дате отправки письма брату Юлию, в

котором поэт сетует на то, что редактор журнала «Мир Божий» не пропускает его стихотворение «Памяти Н. И. Пирогова» в печать. В соответствии с другим источником – «Друзья мои – книги» В. Г. Лидина – вероятной датой создания стихотворения мог быть 1891 год, когда отмечалась десятилетняя годовщина смерти Н. И. Пирогова. Это дата во многом проясняет контекст создания стихотворения (Бунину 21 год). В. Г. Лидин пишет о том, что обнаружил рукописный автограф данного стихотворения Бунина, который был кем-то неизвестным вклеен в «Собрание литературных статей» Н. И. Пирогова [140].

Согласно комментариям В. Г. Лидина, а также примечаниям к тексту в двухтомном сборнике стихотворение ни разу не было опубликовано [II, с. 472-473]. Вероятно, И. А. Бунин все же признавал незрелость и несовершенство своего стихотворного опыта.

Но для наших целей не столько важны художественные средства, сколько установки молодого поэта, ставшие для него впоследствии ориентиром. Бунин рассуждает о счастье, отталкиваясь от чужого мнения. Первая строфа открывается перефразированным высказыванием Н. И. Пирогова, которое от первого лица звучало следующим образом: «Я принадлежу к тем счастливым людям, которые помнят свою молодость. Еще счастливее я тем, что она не прошла для меня понапрасну. От этого я, старясь, не утратил способности понимать и чужую молодость, любить и, главное, уважать ее» [153].

Так И. А. Бунин из оригинала выделяет связку «помнить – понимать – любить», тем самым, связывая возможность быть счастливым с категорией памяти:

Я счастлив тем, – не раз он говорил, –  
 Что вот, имею голову седую,  
 А юности своей не позабыл  
 И уважать привык чужую! [II, с. 226]

Любопытно, что заявленный с самого начала текста мотив памяти актуализируется поэтом через адресата стихотворения, точнее его речь, после чего лирический субъект резюмирует: «Да, это счастье!», соглашаясь с «определением» «старого врача». И дальше его размышления уже строятся на основе этого понимания счастья как способности помнить «чужую молодость» и сочувствовать другому. Посвященное памяти Н. И. Пирогова стихотворение звучит как гимн тому, кто «оберегал святое в человеке» и «смерть своей любовью победил» [II, с. 226]. В этом раннем тексте также значима связь памяти с мотивом преодоления беспамятства смерти.

Стихотворение «Памяти» (декабрь 1906), вероятно, посвящено памяти отца поэта, который умер 6 декабря 1906 года [II, с. 355]. Заглавие с фактором адресации кажется неполным в силу отсутствия адресата. Вместе с тем заявленный в заглавной позиции мотив памяти приобретает абстрактно-философское значение.

Нет прямого указания на адресата и в тексте стихотворения, но по стилю обращения становится ясно, что умерший человек был близок и дорог лирическому субъекту. Мотив памяти отождествляется с мыслью, которая остается вне времени. Под этим тождеством имеется в виду «то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том, и в другом одновременно» [130, с. 300]. Носителем мысли в первой строфе оказывается ель как символ вечности и живое свидетельство того, что смерть преодолима благодаря силе памяти. И в знак победы над смертью звучит её «певучий звон», напоминающий колокол.

Вторая строфа в большей степени актуализирует мотив памяти как метафизической категории, что соотносится с заглавием стихотворения:

То, что лежит в могиле, разве ты?  
 Разлуками, печалью был отмечен  
 Твой трудный путь. Теперь их нет. Кресты  
 Хранят лишь прах. Теперь ты мысль. Ты вечен [II, с. 23]

Память становится единственным способом противостоять забвению и воссоздать образ того, кого знал лирический субъект. Так он вспоминает умершего и осознает разительное несоответствие между тем «прахом», что «лежит в могиле», и обликом реального человека, «силою памяти воскрешенном и ставшем достоянием вечности» [207, с.244].

Стихотворение «Памяти друга» (12.08.1916), также содержащее адресацию, написано И. А. Буниним по случаю смерти близкого друга поэта, художника В. П. Куровского, который покончил с собой. Бунин с В. П. Куровским были «связаны общностью черт художественного мышления» [108, с.260], вместе в 1900 году они отправились в первое для Бунина путешествие по Европе [97, с.90]. Стихотворение, во многом повторяющее их переписку [108, с.262-266], строится как воспоминание об их совместном прошлом.

Зачин стихотворения с описанием вечернего морского пейзажа помещает читателя в пространство Вечности:

Вечерних туч над морем шла гряда,  
 И золотисто-светлыми столпами  
 Сияла безграничная вода,  
 Как небеса лежавшая прел нами  
 И ты сказал: «Послушай, где, когда  
 Я прежде жил? Я странно болен — снами,  
 Тоской о том, что прежде был я Бог...  
 О, если б вновь обнять весь мир я мог!» [II, с.163]

Здесь морская гладь окрашена в особые светлые тона. С одной стороны, это отражение небесного светила и метафорическое указание на духовный мир. Но, с другой – такое как будто выцветшее море в поэзии автора, как правило, олицетворяет неживую субстанцию и свидетельствует о смерти, как, например, в стихотворениях «В полях сухие стебли кукурузы...» (1908) и «Бывает море белое, молочное...» (1916).

Монолог умершего друга возвращает читателя в привычный мир с его временно-пространственной перспективой. Отсюда – вопросы «где?», «когда?». Звучащее слово из уст умершего служит связующим звеном между тем, кто остался жив, и тем, кого уже нет. А непринужденная интонация обращения подтверждает то, что они были очень дружны при жизни.

В этом монологе уже ощущается «сладостная боль соприкасания душой со всем живущим», о которой скажет лирический герой стихотворения чуть позже. Именно эту основополагающую для творческой личности способность чувствовать родство со всем миром особенно ценил И. А. Бунин в своем друге. И. А. Бунин вспоминал: «я пережил с ним то, чего не переживал ни с кем – опьянение от мира» [18, с.196]. Таким образом в данном тексте центральный мотив раскрывается более масштабно: это уже «не просто память, а прапамять, пробуждающаяся в человеке в снах и творческих состояниях антиципации» [65, с.54].

К финалу эмоциональный настрой лирического героя сменяется недоумением и признанием неспособности найти словесное выражение своим чувствам:

Зачем я этот вечер вспоминаю,

Зачем ищу ничтожных слов, – не знаю [II, с.163]

Но это не утверждение тезиса о том, что «поэзия темна, в словах невыразима», а констатация творческого кризиса. Подобное заявление встречаем в письме И. А. Бунина П. А. Нилусу, где он делится печальным известием: «А смерть Павлыча прямо сбила меня с ног <...>. И не дивись, что я ничего не написал тебе об этом. Ничего не могу выразить» [108, с.260]. Такой внутренний надлом связан с осознанием неестественности и нелепости смерти друга, который сам прервал свою жизнь и вместе с ней и уникальный творческий дар. Примечательно, что способность памяти напрямую коррелирует с творческим потенциалом, то есть для поэта эта звенья одной цепи.

Мотив памяти получает мощное развитие в стихотворении «День памяти Петра» (28.01.1925). Это единственное стихотворение, созданное поэтом в 1925 году. Полная датировка 29 января 1925 года соотносится с днем смерти Петра I, умершего двести лет назад. Первое заглавие «В день памяти Петра» ещё более точно отражало факт посвящения текста Петру Великому [II, с. 467].

Стихотворение начинается с цитаты из поэмы «Медный всадник» А. С. Пушкина. Таким образом Бунин вводит в текст фигуры обоих создателей Санкт-Петербурга. Лирический герой предаётся иллюзиям и пытается представить, что бы сказали «Поэт и Царь» о том, что происходит с городом в страшное послереволюционное время. Мотив памяти раскрывается в разных аспектах. Лирический герой, вспоминая о великих создателях города, пытается найти опору в тех, кто верил в русский народ, Россию и был ей предан. Вместе с тем он не забывает о том, что он как потомок должен оправдать возложенные на него надежды и дать ответ за содеянное, и поэтому находится «в страхе своей недостойности <...> и перед всем тем, что породило нас» [24].

Он называет тех, кто надругался над твореньем Петра «царством Сатаны», который «восстал на Божий строй и лад». Так поэт вскрывает духовные пороки, которые стали причиной беспорядка и «хаоса». Решение, которое находит лирический герой с отсылкой на идеалы, провозглашенные А. С. Пушкиным, также лежит в области духовных сущностей. И поэтому снова звучит призыв к памяти, но уже как метафизической категории:

Россия! Помни же Петра.  
 Петр значит Камень. Сын Господний  
 На Камени созиждет храм  
 И скажет: «Лишь Петру я дам  
 Владычество над преисподней» [II, с. 196]

Финал напоминает об этимологии слова «Санкт-Петербург», указывая на имя апостола Петра, в честь которого и назван «Град Петров». Последние строки содержат переложение евангельской цитаты, которая служит ответом на возглас о неколебимости России, с которого начинается стихотворение. В этом разрезе заглавие «День памяти Петра» получает религиозное прочтение и может интерпретироваться как время, когда русский человек вспомнит о своей вере и вернется к духовным корням.

Вторая часть стихотворений культурно-мемориального комплекса представлена текстами, в заглавии которых заявлены образы могилы или гробницы – «вещественные знаки памяти», актуализирующие ключевой мотив [65, с.57]. Она открывается стихотворением «Над Могилой С. Я. Надсона» (4.02.1887), исключенным впоследствии из авторских изданий<sup>50</sup>. Оно было написано в связи со смертью С. Я. Надсона, творчеством которого восхищался юный И. А. Бунин. Это первое опубликованное стихотворение И. А. Бунина<sup>51</sup>. Текст стихотворения представляет стилизацию на стихотворение «Смерть поэта» М. Ю. Лермонтова, что подтверждается автографом с эпиграфом из данного текста, а также имеет явное сходство со стихотворением «Для берегов отчизны дальней» А. С. Пушкина [II, с.468]:

Угас поэт в расцвете силы,  
Заснул безвременно певец;  
Смерть сорвала с него венец  
И унесла под свод могилы.

<...> [II, с.200]

Несамостоятельность поэтического слова компенсируется юношеской смелостью И. А. Бунина, проявленной в желании посмертно поддержать «безвременно погибшего» кумира молодости при помощи не менее трагичных примеров из истории русской поэзии, а также начать свой

<sup>50</sup> Большинство стихотворений «надсонского» цикла были сняты из авторских изданий И. А. Буниным.

<sup>51</sup> Несмотря на установленный хронологический порядок печати стихотворений («Над могилой С. Я. Надсона» – 22 февраля 1887 года, «Деревенский нищий» - 17 мая 1887 года) сам И. А. Бунин вел отсчет от стихотворения «Деревенский нищий», которое и считал своим дебютом [97, с.27].

творческий путь с такой пронзительной ноты, заявив о себе как о продолжателе классической традиции [9, с. 122].

Заглавие не только позволяет восстановить исторический контекст, но и указывает на то, что лирический субъект, находясь над могилой поэта, является его живым потомком. Текст стихотворения, исполненный переложений из произведений мастеров прошлого, отсылает к истокам русской поэзии. Так при помощи заглавной позиций устанавливается преемственность между поколениями поэтов, усиливающая поэтологический мотив стихотворения.

Категория памяти по-разному раскрывается в лирике И. А. Бунина. В стихотворении «Надпись на могильной плите» (1901) заглавие синонимически указывает на то, что текст представляет собой эпитафию. Но в стихотворении нарушается привычный для эпитафии порядок построения текста. Здесь умерший человек обращается к живущим на земле посредством молитвы. Начало стихотворения напоминает одновременно исповедь и хвалебную песнь Богу. В более поздней публикации 1902 года поэт добавляет после первой строфы ещё одну строфу, которую впоследствии снимает:

«Да не застанет солнце Вас во гневе!..»  
 Стремясь к одной великой красоте,  
 Сливайтесь все в одном её напеве,  
 В одной любви, молитве и мечте [I, с.359]

Четверостишие звучит как призыв к потомкам, а открытая цитата из Послания апостола Павла к ефесянам – «Гневаясь, не согрешайте: солнце да не зайдет во гневе вашем;» (Еф. 4:26) – вероятно, и есть та надпись на надгробье, заявленная в заглавии, на которую должен обратить человек, стоящий на могиле. Заклучая в себе концептуальную доминанту, эта строка предупреждает людей о разрушительной силе греха и о том, что нужно успеть покаяться.

В отсутствие этой строки монолог лирического «я» становится более уравновешенным, а центральное место занимает «завет любви», исполнение которого при жизни ведет к достойной смерти. Находясь уже за чертой жизни, познавший «гробовую тишину» лирический субъект как бы подтверждает правомерность первостепенной из заповедей. Это тайное знание как плод праведной жизни дает ему право подобно апостолу Павлу благовествовать «глаголы Незакатной Красоты».

Сочетание красоты духовной с красотой телесной находим в образе Сафии – «героини» стихотворения «Гробница Сафии» (1904-1905). Иудейка Сафия, принявшая ислам ради любви, осталась в памяти потомков красивой, скромной, мудрой и преданной женой Мухаммеда.

Три строфы с описанием природных реалий отражают эти черты Сафии. Кроме того, они указывают на благоговейное предстояние лирического героя перед её гробницей, где он произносит: «Мир тебе, о, юная!». Приветствие, принятое у христиан, распространено и среди мусульман – «Ас-сальмуалейкум» буквально переводится «мир Вам». Такой лексический синтез необходим для того, чтобы подчеркнуть стремление Сафии объединять и примирять людей разных религий.

Как и в более позднем стихотворении «Гробница Рахили» (1907 или 08.1908) лирический герой желает приобщиться к пятивековой истории, «смирненно» целуя «белое тюрбэ». Лирический герой убежден, что благодаря такой жизни Сафия удостоилась счастливой кончины и надежды на пребывание душой в вечности:

Счастлив тот, кто жизнью мир пленяет.

Но стократ счастливей тот, чей прах

Веру в жизнь бессмертную вселяет

И цветет легендами в веках! [I, с.218]

Устойчивый мотив преодоления смерти, но уже посредством творческой силы слова, раскрывается в стихотворении «Могила поэта»,

которое датируется маем 1905 года. Заявленное в заглавии слово «могила» в первой строке заменяется на «гробница», акцентируя внимание на особом статусе личности поэта. «Скорбная толпа кипарисов» высвечивает ту радость, которая нисходит от неба, что говорит о духовном сближении погибшего поэта с миром вечности. Образ ангела с «ярко пылающим» огнем в руках отсылает к теме поэта-пророка, который даже после смерти в своих произведениях продолжает «глаголом жечь сердца людей».

Мотив памяти полновесно звучит в стихотворении «Гробница Рахили» (1907 или 08.1908). Оно создано автором во время путешествия на Восток, оказавшее на него сильнейше впечатление. Текст открывается ветхозаветным упоминанием о Рахили, вернее, о её смерти, за которым следует описание её гробницы – фокус повествования меняется: от внутреннего ракурса к описанию со стороны:

«И умерла, и схоронил Иаков  
Ее в пути...» И на гробнице нет  
Ни имени, ни надписей, ни знаков [II, с.55]

Анафоре «и» соответствует также трижды повторенная анафора «ни». В этой симметрии обнаруживается вневременная памятная связь между Рахилью и её детьми-потомками, почитающих праматерь и приходящих на её могилу без надписей и знаков.

Вторая строфа с указанием на посещение гробницы Рахили, совпадающее с записью В. Н. Муромцевой-Буниной («небольшая белая ротонда под куполом», «в крошечные окошечки виден свет»), постепенно переводят впечатления на уровень личного восприятия [171, с.326]. Отсюда, третья строфа уже содержит местоимение «я» и отражает тот «трепет», который испытывает лирический герой, целующий «прах и пыль» белого камня. При помощи интенсификации белого цвета одновременно подчеркивается чистота и святость Рахили как матери, а также волнение лирического «я». Так при помощи описания трепетного отношения к

праотцам и воссоздания родовой памяти поэт провозглашает о бессмертии Рахили.

Образ могилы, соединяющий собой настоящее и прошлое, особенно ярко проявляется в стихотворении «Могила в скале» (6.08.1909). Написанное в форме сонета, стихотворение в то же время имеет ряд отступлений от установленной формы. Первый катрен, необычный уже тем, что в нем 5 строк, задает «границы» восприятия: время, место, обстоятельства четко определены. Здесь же описывается само событие – «Нашли живой и четкий след ступни» – в обезличенной форме.

Второй укороченный до трех строк «катрен» повествует об опыте свидетеля этого события и поэтому вводит лирического героя, от лица которого и ведется повествование:

Я, путник, видел это. Я в могиле  
 Дышал теплом сухих камней. Они  
 Сокрытое пять тысяч лет хранили [I, с.71]

Повтор личного местоимения, а также «прерванные» переносом строки передают волнение лирического «я», который рассказывает о том, что он пережил там в могиле. О ярких впечатлениях говорят глаголы «видел», «дышал», а «тепло сухих камней» отражает эмоциональный подъем лирического «я». Эта строфа соединяет первую и третью строфы, а, значит, настоящее и прошлое, которые совмещаются в опыте лирического героя.

Третий катрен, на месте которого должен быть терцет, обращен в прошлое – а именно к тому, «кто узкою стопою <...> вдавил свой узкий след». Акцент на узости противопоставляет след тому широкому значению, которое он имеет для истории и вне её. Глагол «вдохнул» отсылает к лирическому «я», который «дышал теплом сухих камней», соединяя истории обоих в одну, тем самым размывая временные рамки.

Следствием такого метаисторического слияния становится перенос лирического «я» во времени и пространстве, описанный в финальной кульминационной строфе:

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет  
Умножил жизнь. Мне данную судьбою [II, с.72].

Так в сознании лирического субъекта, способного сочувствовать далекому путнику, происходит сжатие пятитысячной истории до точечного события. Заглавие подтверждает, что могила – это то место, где раскрывается эта способность героя, а конкретизация «в скале» как указание на высоту, которая у поэта всегда связана с метафизическими факторами, отсылает к духовным предпосылкам такого переживания.

Желание «познать тоску всех стран и всех времен» воплотилась в конкретном примере. Интересно отметить, что стихотворение «Собака» (4.08.1909), из которого взята популярная цитата, было написано почти одновременно с «Могилой в скале» и будто предваряет последнее. Если в «Собаке» поэт дает общий философский ракурс, то здесь поэт подробным образом иллюстрирует свой тезис.

Мы уже отмечали, что во всех стихотворениях, в заглавии которых заявлен образ «гробницы», подчеркивается особый статус умершего. Так в стихотворении «Гробница» (10.08.1912) изображена открытая гробница некогда знатного человека, на что указывает целый ряд атрибутов (порча, порфир, серебряный венец). Описание носит подчеркнуто резкий тон: «клоки парчи», «два крутых ребра», «блестящий и пустой» лоб, тем самым акцентируется беспощадность смерти ко всем, даже к известным и богатым. Повествование смягчается к финалу, который преломляет угол восприятия:

И тонко, сладко пахнет из гробницы  
Истлевшим кипарисовым крестом [II, с.92].

Здесь явным образом проявляется христианская парадигма понимания: указание на кипарисовый крест, вероятно, говорит о его принадлежности

иноку, а тот факт, что крест благоухает может служить свидетельством святости усопшего.

Мотив памяти получает новое прочтение в стихотворении «Могильная плита» (6.09.1913), обнаруживающее явное сходство со стихотворением Н. П. Огарева «Опять знакомый дом, опять знакомый сад...» (1856). По всей видимости, оно было приурочено к 100-юбилею со дня рождения поэта-предшественника. И хотя творчество Н. П. Огарева, возможно, не оказало решающего влияния на И. А. Бунина<sup>52</sup>, отдельные его произведения заслужили пристальное внимание поэта<sup>53</sup>[43, 182].

В обоих текстах лирический герой вспоминает свою молодость и размышляет о близких ему людях, «которых больше нет». При удивительном совпадении образов, ритмики и даже графического исполнения внутреннее движение противоположно.

В тексте XIX века лирический герой, охваченный воспоминаниями, очевидно, находится в саду возле родного дома. Повествование строится по угасающей: от упоминания о детском счастье в зачине до финальных строк «Все будто пред мной могильная доска/ Какого-то отвергнутого друга...».

Полный сомнений лирический герой стихотворения Н. П. Огарева не может выразить свои чувства словами: «неясный звук преданья», «тоска – припадок безымянного недуга», «будто предо мной», «какой-то отвергнутый друг». Но задаваясь вопросом «Люблю ли я людей, которых больше нет?», он однозначно и без сомнений отвечает, что «в памяти моей давно остыл/ Как след любви случайной и ненужной», сознательно отвергая тех, кого уже нет.

Займованный у Огарева образ могильной плиты обретает четкие признаки «врастающей в землю доски» и становится центральным в бунинском тексте. Он не только вынесен в заглавие, но и открывает основной текст стихотворения. Данный мотив первой строки дает толчок лирическому

<sup>52</sup>Атаманова Е. Т. в своем исследовании говорит о менее сильном влиянии Н. П. Огарева на И. А. Бунина по сравнению с поэтами пушкинской плеяды.

<sup>53</sup> О других реминисценциях с произведениями Н. П. Огарева см. статью Панченко Т.Ф. «Рассказ И. А. Бунина «Тёмные аллеи» и стихотворение Н. П. Огарёва «Обыкновенная повесть»: интертекстуальный диалог».

сюжету, который имеет обратный порядок: от настоящего к прошлому. Лирический герой не желает терять связь с прошлым, о чем открыто заявляет:

Могильная плита, железная доска,  
         В густой траве растающая в землю,  
 И мне печаль могил понятна и близка,  
         И я родным преданьям внемлю.  
 И я «люблю людей, которых больше нет»,  
         Любовью всепрощающей, сыновней [II, с.102].

Примечательна четвертая строка «И я родным преданьям внемлю», контрастирующая со строкой «Подслушивать неясный звук преданья» в тексте 1856 года. Глагол «внимать», который означает «прислушиваться, жадно поглощать слухом; усваивать себе слышанное или читанное, устремлять на это мысли и волю свою; слушаться, применять наставления к делу» наилучшим образом выражает отношение героя к родному преданью (курсив Г.М.) [178]. Последующее признание в любви несомненно является доминантой текста, определяющей его смысл – «всепрощающая, сыновняя» любовь преодолевает смерть. Могила становится притягательной для лирического героя, поскольку соединяет с близкими людьми.

Мотив всепрощенья, укрепившийся в поэзии автора к 1922-м годам, уже здесь указывает на необходимое условие для возникновения такой любви, актуализируя христианское мировосприятие. Но если в других стихотворениях («Зачем пленяет старая могила...» (1922), «Венеция» (1922)) опыт всепрощенья не доступен лирическому герою, то здесь сын «родного преданья» способен на такое высокое чувство.

Подчеркнутая связь с первоисточником актуализирует общность текстов и дает возможность их объединения в один «текст» – диалог между поэтами. При таком прочтении сам Бунин становится «сыном родного преданья», который отдает дань уважения своим предшественникам.

Финальная строка «Приду я лечь – и тихо лягу – с краю» озвучивает желание поэта закрепить свою принадлежность русской поэтической традиции, а образ «могильной плиты» воспринимается как памятник русским поэтам.

Описание густой прорастающей травы, сопровождающее образ могилы, указывает на продолжение творческой линии, а также на животворную силу памяти. Так центральный мотив стихотворения раскрывается не только посредством сознания лирического «я», но и находит выход в природном воплощении: мир природы выступает хранителем памяти.

Тесно связанный с темой памяти поэтологический мотив объединяет данный текст со стихотворением «У гробницы Вергилия» (31.01.1916), которое в автографе озаглавлено как «Могила Вергилия», а затем «У гробницы Вергилия, весной». Весенний троп, затем исключенный из заглавия, соотносится со способностью «жить отрадой земною», которая наряду с умением почувствовать то же, что и «пращур» «в древнем детстве» отличает творческую личность. Стихотворение «В горах» будет создано И. А. Буниным через несколько дней после «У гробницы Вергилия». Общие образы и мотивы – «дым», соединяющий века и души, его «сладкий аромат», библейский пейзаж с козами/овцами на бугре, взволновавший лирического героя-поэта – со временем станут «визитными карточками» автора.

По мнению И. А. Бунина, между истинными поэтами не может быть временных границ:

Без границы и без края  
 Моря вольные края...  
 Верю – знал ты, умирая,  
 Что твоя душа – моя [II, с. 132].

В финале общность с автором «Энеиды», которую, видимо, ощутил И. А. Бунин, расширяется до объединения в одно целое всех великих художников:

...Счастлив я,  
 Что моя душа, Вергилий,  
 Не моя и твоя [II, с. 132].

Так И. А. Бунин писал в дневнике, что во время путешествия, находясь у гробницы Вергилия, он почему-то вспоминал Пушкина [10, с.455]. Но памятью о поэтах прошлого и умением жить настоящим не ограничивается творческого сознание: оно непременно должно быть устремлено в будущее. Помимо указанных цитат из текста стихотворения на размышление о потомках наталкивает и заглавие стихотворения. Благодаря предлогу «у» становится ясно, что над могилой Вергилия стоит один из тех, о ком думал и «знал поэт». Схожий образ поэта-потомка отражен в уже упомянутых стихотворениях комплекса – «Памяти М. Е. Салтыкова», «День памяти Петра», «Над могилой С. Я. Надсона».

Так память становится вневременным пространством, где встречаются настоящее и прошлое. Диалогизация текста посредством разного рода адресации способствует установлению открытого или имплицитно выраженного диалога между ушедшим из жизни человеком и его живым потомком. Когда диалог вербализован, инициатором общения нередко выступает умерший. В этом случае озвученная мысль, преисполненная высшим знанием, приобретает статус заповеди. Письменное слово как свидетельство памяти часто указывает на поэтологический аспект, который устойчиво прослеживается в ряде стихотворений комплекса.

Визуальным проявлением категории памяти является могила или гробница, где раскрывается одна из вечных загадок человечества – тайна смерти, чрезвычайно волновавшая И. А. Бунина. Для ряда текстов данного МЗК характерен такой авторский приём как «оживление» того места, где находится надгробье. Поэт достигает этого эффекта различными способами: добавляет образ зеленой прорастающей травы, описывает тепло, исходящее от могилы, указывает на радость лирического субъекта, которую он

испытывает, находясь на кладбище. Так он акцентирует внимание на проявлениях жизни там, где всё свидетельствует о смерти. Лирический сюжет подразумевает различные способы её преодоления: творчество, служение Отечеству, любовь и красота, сопряженные с памятью как метафизической категорией. Указанные мотивы почти всегда рассматриваются в рамках христианского «контекста» понимания, подразумевающего факт бессмертия души. Установление общих межтекстовых мотивных связей подтверждает наш тезис о наличии культурно-мемориального мотивного заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина. В его основе – единое для всех текстов мироощущение лирического «я», для которого вид надгробья не отталкивает, а наоборот, притягивает его взгляд (могила становится местом пребывания памяти, ностальгии, исторической, философской и религиозной рефлексии, внутреннего духовного сосредоточения), а осознание смерти служит эманацией памяти в разных её проявлениях.

### **3.2. Повтор заглавия как жанровый маркер**

Повторяющиеся заглавия служат не только маркером межтекстового мотивного единства, но и указателем на жанр стихотворения. В этом случае повтор заглавия акцентирует внимание на жанровой природе текста, актуализируя значение жанра в поэзии автора. К стихотворениям с повторяющимися жанровыми заглавиями, образующим жанровое единство относятся четыре стихотворения «Песня» («Песня» (1905), «Песня» (1907), «Песня» (1911), «Песня» (1916)), два стихотворения «Эпитафия» («Эпитафия» (1902), «Эпитафия» (1917)), заглавия которых указывают на жанры песни и эпитафии соответственно. К этой же категории также целесообразно отнести два стихотворения «Венеция» («Венеция» (1913), «Венеция» (1922)). Основанием для этого может служить предложенное В. В. Вейдле понятие «портрет города», которым исследователь обозначил отдельный жанр.

Применяя термин к поэзии О. Э. Мандельштама, ученый пишет, что его «портреты городов» «изобразительны, предметны, и притом так, что предмет их не только узнаваем, но и – мы чувствуем это сквозь все наслоения смыслов – "похож"» [77, с. 107]. Выделенные жанровые признаки – предметность и изобразительность – в полной мере отражают свойственную И. А. Бунину правдивую описательность, благодаря которой тоpos в его поэзии всегда реалистичен, что позволяет отнести «городскую» поэзию И. А. Бунина к жанру «портрета города».

### 3.2.1. Песни

Песенная народная традиция глубоко укоренилась в русской поэзии. Русская песня служит «коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным» [78, с. 213].

В поэтическом творчестве И. А. Бунина песенная лирика представлена довольно широко: «Из песен казанских татар» (1891), «Нынче ночью кто-то долго пел...» (1899), «Песни бури» (1900), «Ночная песня» (1900), «Из анатолийских песен» (1907), «Песенка» (1916). Вопрос о жанре русской народной песни в контексте поэзии И. А. Бунина поднимался в работах А. А. Боровской, Ю. Г. Иншаковой, Э. В. Померанцевой [70, 111, 187]. Ю. Г. Иншакова определяет жанр песни как ведущий в поэзии автора [111, с.6]

Особого внимания заслуживают четыре стихотворения с одинаковыми заглавиями – «Песня» («Я – простая девка на баштане...») (1905), «Песня» («Зацвела на воле...») (1907), «Песня» («На пирах веселых...») (1911), «Песня» («Мне вечер, молодой, скучен терем был...») (1916), объединенные устойчивыми жанровыми признаками.

Сам факт наличия четырех стихотворений с одинаковыми заглавиями актуализирует то значение, которая имеет русская песня в творчестве И. А. Бунина. Кроме того, такой многократный повтор – это не только указание на жанр, но и способ подчеркнуть влияние самых известных её авторов –

воронежских поэтов А. В. Кольцова и И. С. Никитина, в поэзии которых наблюдается аналогичный повтор заглавий «Песня». Сказанное И. А. Буниным о своем земляке И. С. Никитина в статье «Памяти сильного человека» применимо и к А. В. Кольцову, поскольку здесь для поэта важна не столько личность, сколько связь с родной землей: «Он в числе тех великих, кем создан весь своеобразный склад русской литературы, ее свежесть, ее великая в простоте художественность, ее сильный простой язык, ее реализм в самом лучшем смысле этого словами. Все гениальные ее представители – люди, крепко связанные с своей почвой, с своей землей, получающие от нее свою мощь и крепость» [10, с. 505-506]. Так тема землячества, напрямую связанная с творчеством, служит для автора дополнительным импульсом.

Все четыре «Песни» объединяет то, что все они написаны от лица русской женщины. Ей некогда о чем-то рассказывать, но она поёт во время работы о своей тяжелой судьбе, о неволе, на которую обречена, о том, что навсегда её насильно разлучили с любимым. По жанровой специфике произведения относятся к типу лирической песни, по тематическому принципу подпадают под бытовые или любовно-семейные песни.

В «Песне» 1905 года парень уезжает от «простой девки на баштане», уходя в море, напоминая «белый парус». Когда возникает лермонтовский образ, в стихотворении появляются два мира – «страна далекая» и «край родной». На родине молодого человека ждёт верная невеста, но на вид она «черна, худа». А на чужбине «веселый человек» увлекается «гречанками на Босфоре». Приём антитезы используется и дальше: баштан противопоставляется морю, отчаяние девушки – веселью юноши, белый парус – черной косе. Драматизм подчеркивается и усиливается и через отдельные единицы текста, и посредством всего повествования, выстроенного по канонам русской народной сказки с зачином, завязкой, кульминацией и развязкой. Отчаянье девушки постоянно нарастает, в итоге она думает: «Может, не вернется никогда». И беда ведь не в том, что парень

нашёл другую, а в том, что русская женщина согласна всё терпеть и ждать своё счастье несмотря ни на что «в погоду, в непогоду». Сюжет совпадает с «Песней» («Ковыль, моя травушка...») (1855) И. С. Никитина, которая исполняется от лица юноши. Отсыл к «сыну родной земли» очень важен для поэта, поскольку «именно на примере И.С. Никитина И.А. Бунин показывает символическую связь русской литературы с почвой, с землей как основой (истоком) ее, русской литературы, силы» [211, с.59]

В то же время страдальческий тон стихотворения имеет сходство с «Русской песнью» А. В. Кольцова, у которого вводное сочетание «может быть» используется для того, чтобы передать последнюю надежду брошенной невесты:

Ну, господь с тобой, мой милый друг,  
Я за обман не сержуся...  
Хоть и женишься — раскаешься,  
Ко мне, может быть, воротисься [27, с. 171]

Но если Кольцова всё заканчивается мирно, то у Бунина напряжение увеличивается: парень со временем забывает и перестает вспоминать о невесте, это прослеживается не только на смысловом, но и на структурно-синтаксическом уровне: «тонет – утопает – не вернется». В итоге мы получаем максимально трагичный финал:

Выйду к морю, брошу перстень в воду  
И косою черной удавлюсь [I, с. 313]

В ударной позиции находится образ косы, обычно у автора этот мотив служит описанием девичьей красоты, а здесь коса – это символ горя невесты.

В «Песне» 1907 года квинтэссенция истории молодой красавицы сводится к одной строчке: «Да не смотрят в душу милые глаза» [II, с. 36]. Остальное написано для того, чтобы лучше представить и понять этот взгляд. Поэт отказывается от внешних описаний, превалирующих в первой «Песне», и идёт по пути имплицитного выражения и «искусно скрытых внутренних

рифм» [83, с. 256]. Автор чётко осознает, что понять тоску главной героини сможет исключительно русский человек, поэтому Бунин вырисовывает легко узнаваемый образ родного края. Традиционный трехстопный хорей и реминисценции на поэтов-земляков (А. В. Кольцова и И. С. Никитина) помогают сформировать «домашний» хронотоп<sup>54</sup>. Обращение к А. В. Кольцову закономерно, ведь в его песнях отражается взаимосвязь описания глаз лирических героев с теми чувствами, которые они испытывают. Кольцов всегда эмоционален:

Если **взглянешь**, душа, —

Я горю и дрожу [27, с.51].

За нежный поцелуй, за встречу,

За **блеск приветливых очей**,

За жар любви, за звук речей

Я б голову понес на сечу [27, с. 76].

Я смотрел тогда

На туманную

Даль волшебную!

Там светился свет

**Голубых очей ...** [27, с. 76]

Хрестоматийные тексты Кольцова становятся базой для сочинения нового ёмкого образа. Акцентируя внимание на характерной для Бунина рифме «глаза / бирюза/ слеза», Т. М. Двинятина пишет, что в данном тексте бирюза – это уже не метафора слезы или глаз, а описание синего льна. [91, 153]. При всём обилии природных красок для изображения девичьей тоски поэт предпочитает «нежный безмятежный лён». На протяжении нескольких столетий русские мастерицы умело обращаются со льном, готовя волокно

---

<sup>54</sup> Материал данного раздела апробирован в статье: Митина Г. В. «Зацвела на воле в поле бирюза...»: песенная лирика И. А. Бунина. Саранск, 2022. с.150-152.

для пряжи: «Пряли все женщины, но больше, разумеется, доставалось молодым, которые меньше уставали за день. Они собирались в больших избах. Тут и был, что называется, русский дух. Запевались длинные песни, выдумывались частушки, начинались нехитрые пересказы легенд, небылиц, смешных и грустных, и даже страшных, толкование снов, а то и просто тихое шушуканье про свое девичье» [137, с. 9]. Получается, что носители культурного кода легко строят ассоциативный ряд, реконструируя недостающие детали. Это говорит о несомненном преимуществе включения фольклорного компонента<sup>55</sup>.

В рассмотренном выше стихотворении девушка поёт тихо, не решаясь от смущения «поднять ресницы». Но уже в следующем, в «Песне» 1911 года легко узнаётся плач и страдания женщины. Важно, что основную роль в осмыслении содержания стихотворения играет заглавие. Контрастируя с основным текстом, оно переносит читателя из любовной лирики в жанр песен-причитаний. Жестокий муж взял в плен собственную жену, тем самым обрекая её на одиночество. Лирическая героиня вопрошает:

Я в лесу сидела  
 Да в окно глядела  
 На кусты и пни.

<...>

Я ли не любила?

Я ли не молила,

Чтоб Господь помог? [II, с. 80]

Глаголы прошедшего времени придают повествованию музыкальность и определенным образом актуализируют женское лирическое «я». И. А. Бунин жадно искал «сближения с народом, жадно слушал песни, душу его» [155, с. 7]. Так сосредоточением израненной русской души стал женский

---

<sup>55</sup> Об этом подробнее: Митина Г. В. «Зацвела на воле в поле бирюза...»: песенная лирика И. А. Бунина. Саранск, 2022. с.151-153.

образ. Казалось бы, после смерти супруга, героиня стихотворения должна была наслаждаться свободой, но нет, привыкшая к горькой доле, она решает ничего не менять, смирившись со своей судьбой <sup>56</sup>:

Да душа не смеет  
Кинуть долгий плен [II, с. 80]

На парадокс в сюжете указывает Владимиров, объясняя его таким образом: «Человек в стихах Бунина предреволюционных лет неизбежно подчиняется неподвластной ему иррациональной, тайной силе, предreshена как его участь, так и судьбы страны и мира» [83, с. 85].

В 1916 году, в преддверии судьбоносной и страшной для страны революции Бунин гостит у родных в Глотова и создаёт ещё одну «Песню» (1916), в ней тема утраты звучит ещё сильнее, так как главная героиня - сирота <sup>57</sup>:

Мне вечер, молодой, скучен терем был,  
Темен свет-ночник, страшен Спасов лик.  
Вотчим-батюшка самоцвет укрыл  
В кипарисовый дорогой тайник!

А любезный друг далеко, в торгу,  
Похваляется для другой конем,  
Шубу длинную волочит в снегу,  
Светит ей огнем, золотым перстнем [II, с. 126]

Сюжет, в котором несчастная сирота ждёт возвращения неверного любимого, больше других интересовал поэта. Изучая книгу П. В. Киреевского, он выписывает «песню сироты при отпуске к венцу», которую пели в Орловской губернии, где и находилось с. Глотова – родина поэта [141,

---

<sup>56</sup> См. подробнее: Митина Г. В. «Зацвела на воле в поле бирюза...»: песенная лирика И. А. Бунина. Саранск, 2022. с. 152-153.

<sup>57</sup> Там же. С. 153-154.

с. 402]. Этот мотив популярен и в поэзии автора («Мачеха», «Шла сиротка пыльной дорогой...»), и в его прозе («Деревня»). В свою «Песню» поэт включает такие важные фольклорные образы, как «терем», «вотчим-батюшка», а также атрибуты православной тематики – «Спасов лик», собирая из них свой авторский портрет современной России. Первая строфа указывает на то «темное и страшное», что принесла война, вторая составлена с учётом размышлений о предстоящем переезде. Примечательно, что в посмертных пометах поэт снимает название «Песня», оставляя это стихотворение незаглавленным. Бунин, уделявший большое значение заголовку, намеренно «переключает» читателя на сам текст, изобилующий народными мотивами. Без «подсказки» автора, по стилю и интонации, несложно определить жанр, кроме того, история разлуки с любимым и трагическая участь попавшей под власть жестокого отчима девушки-сироты – традиционный песенный сюжет русской фольклорной традиции [161, с. 150-155].

«Песни» И.А. Бунина написаны в то самое судьбоносное для российской истории десятилетие (1905-1916), которое во многом предопределило «русский катаклизм 1917 года». Основные сюжеты песен – разлука с любимым и гибель лирической героини проецируются на «расставание» с Родиной и на духовное вымирание русского народа<sup>58</sup>. Повторяющиеся заглавия служат жанровым маркером песни, а также аллюзивной скрепой с поэзией земляков – А. В. Кольцова и И. С. Никитина, что свидетельствуют о стремлении поэта «воскресить» образ русского человека посредством восстановления связи с родной землей, которую И. А. Бунин считал источником силы и возрождения.

---

<sup>58</sup> Результаты раздела представлены в: Митина Г. В. «Зацвела на воле в поле бирюза...»: песенная лирика И. А. Бунина. Саранск, 2022. с.154-155.

### 3.2.2. Эпитафии

Эпитафия, в переводе с греческого буквально означающая «надгробная надпись» – один из старейших жанров [69]. Некоторые исследователи полагают, что жанр зародился ещё до появления письменности, когда эпитафией считался устный отклик на смерть, произнесенный на могиле [71, с. 123-124]. Русская литературная традиция в большей степени опирается на понятие об эпитафии как «изображенном слове» [175, с.53]. При этом нередко происходит размывание жанровых форм: в эпитафии отчетливо прослеживается эпиграммное начало, нередко эпитафия отождествляется с «кладбищенской» элегией [119, 175]. Наличие межжанровых связей не исключает специфику эпитафического жанра, которая, по мнению В. И. Козлова, заключается в «напоминании живым об умершем и его деяниях» [125, с. 93]. Изучением русской стихотворной эпитафией занимались А. В. Ложкова, С. И. Николаев, Т. С. Царькова, [147, 175, 237]. В работе Т. С. Царьковой сформулированы основные признаки русской стихотворной эпитафии как отдельного жанра: тематическая направленность (стих «на кончину»), внутренний диалогизм, посвященность (адресация), лапидарность [216, с. 61].

Значение данного жанра для И. А. Бунина акцентировано одинаковыми заглавиями стихотворений, созданных в разное время «Эпитафия» (1902) и «Эпитафия» (1917). Такое решение автора, по нашему мнению, стратегически обосновано: жанровая природа, проявленная в данных текстах во всей полноте, претерпевает преобразования, отражающие особенности авторского мироощущения.

Сонет «Эпитафия» (1902) представляет собой автоэпитафию, поскольку написан в форме монолога умершей девушки, которая размышляет о своей жизни. Её память избирательна: она вспоминает «его» и его слова о ней: «Он говорил, что я была прекрасна». Через её монолог мы как будто слышим его голос, его признание в любви. Видимо для того, чтобы

акцентировать внимание на нем, поэт при первой публикации дает другое заглавие – «На кладбище», имплицитно указывающее на того, кто пришел к своей «невесте». Тот факт, что о его любви, о которой «лишь мечтала страстно», она узнает уже после смерти, дает основание считать его признание эпитафией. Так многослойность авторского повествования способствует определению основных смысловых доминант текста включая заглавную позицию.

Окончательное заглавие «Эпитафия» преобразует значение эпитафии, расширяя границы жанра. К союзу «он» и «она» присоединяется ещё один участник лирического повествования – весенний ветер на «кладбищенской аллее» – «легкое дыхание», которое остается после смерти той, что «невестой умерла». Узнаваемая фабула позволяет актуализировать характерное для Бунина сочетание весны и смерти, вызывающее всеобщее ликование, когда «всё говорит о счастье и весне». Голос природы, который возводит их любовь в метафизическую категорию, именуется поэтом «сонетом любви на старом мавзолее» и соотносится с заглавной позицией. Так в отличие от канонического понятия эпитафии, Бунин наделяет звучащее посмертное слово особой поэтикой, и в этом его уникальность.

Поэтизация красоты и смерти имеет продолжение во втором стихотворении «Эпитафия» (19.09.1917), написанным И. А. Буниным по воспоминаниям о поездке в Константинополь, в котором поэт за свою жизнь побывал 13 раз! Первый раз он приехал туда в 1903 году. В посмертных пометах в одном из экземпляров Петрополис он приписывает к заглавию «На Скутарийском погосте», а в другом экземпляре Петрополис добавляет запись после текста «При воспоминании о кладбище в Скутари». Поэт счел это уточнение важным: кладбище в Скутари – самое древнее и масштабное в Стамбуле (Константинополе), о нем писали Байрон, Готье, Андерсен и другие. Отсыл к «древним пращурам» заранее поэтизирует лирическое пространство. Гробница такого некрополя – её вид, местоположение – не менее концептуальны, чем надпись на ней, что свидетельствует об интересе

автора к самым древним дописьменным проявлениям жанра. Помимо этого, авторское указание задает ракурс лирического героя, находящегося на огромном кладбище, обильно засаженного кипарисами. «Среди золоченных гробниц» его взгляд останавливается на одном надгробье, привлекающее его внимание надписью – эпитафией.

Смерть юной девушки вызывает ассоциации с чистотой, а восточный колорит способствует эстетизации момента и появлению экзотических сравнений. В результате рождается образ «дивной райской птицы», голос которой звучит «как в полуденной роще цевница». Полифоничный мотив полудня, нередко сопутствующий описанию рая в поэзии автора, здесь указывает на пограничное состояние между временным и вечным. Образ цевницы в силу многозначности слова отсылает как к различным музыкальным инструментам, так и к виду поэзии. Появляется поэтическое слово, звучащее в сопровождении райских мелодий – ещё одна эпитафия, составляющая первую строфу.

Композиционно строфа, состоящая из четырех строк, подпадает под канон, установленный для малой лирической формы еще в античности. Как отмечает М. Л. Гаспаров: «Четыре строки сам Платон считал предельным объемом для хорошей надписи» [88, с. 260]. Одновременно с этим строфа имеет вид катрена, открывающего сонет. Но сонет внезапно сворачивается: за катреном сразу следует финал, напоминающий сонетный замок и совпадающий с интонационным переломом:

Рок отметил тебя. На земле ты была не жилица.

Красота лишь в Эдеме не знает запретных границ [II, с. 120]

Несовместимость высшей красоты с земной жизнью актуализирует дихотомию земное/ небесное, придавая ей максимально трагическое звучание, что вполне вписывается в исторический контекст 1917 года.

Так в целом придерживаясь жанровых канонов, И. А. Бунин значительным образом преобразует природу эпитафического жанра.

Отношение автора к эпитафии как устному высказыванию соотносится с древними проявлениями жанра. Для И. А. Бунина эпитафия – это звучащее слово с особой поэтикой, созданной дыханием природы и воскресшей памятью, звучание которого сопровождается тишиной или «райским» пением. На уровне текста подчеркнутый антиномизм авторской эпитафии, соответствующий мироощущению автора, достигается путем диалектической сонетной формы, смыкая две жанровые природы.

### 3.2.3. «Портреты города»

В поэзии И. А. Бунина весьма заметны названия стран, городов и других топонимов, обращение к которым, как правило, вызвано личными впечатлениями поэта от путешествий. Городам посвящена немалая часть стихотворений автора («Стамбул» (1905), «В Москве» (1906), «Каир» (1907), «На пути под Хевроном...» (1907) и др.), что позволяет говорить о феномене городского текста в поэзии автора. Проблема городского текста освещена в работах Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Н. В. Шмидт и других ученых [150, 223, 243]. Как отмечал исследователь петербургского текста В. Н. Топоров, городской текст понимается как «гетерогенный текст, которому приписывается некий определенный смысл, и на основании которого может быть реконструирована система знаков, реализуемая в тексте» [223, с. 227].

Вопрос о жанровой природе городских «картин» затрагивался в работах Н. А. Беловой, М. С. Каган, В. В. Вейдле [53, 112, 77]. Для нашего исследования наиболее важным является термин, введенный В. В. Вейдле для жанрового обозначения – «портрет города». Обнаруживая в поэзии О. Э. Мандельштама 1910-х годов «изображение в стихах», которому он научился у Н. Гумилева, исследователь пишет: «Мандельштам <...> сразу же превзошел своего в учителя остротой штриха, прелестью улыбки и той полнотой «вхождения в игру» (по-французски *enjouement*), которая для заданий всего нужнее» [77, с.107]. В этих стихотворениях поэта В. В. Вейдле

отмечает большую «портретность» и преобладание города над лирическим «я».

Так под определение «портрет города», несомненно, подпадают стихотворения «Венеция» (1913) и «Венеция» (1922), которые будут рассматриваться в единстве жанровых связей.

На сегодняшний день существует ряд исследований, посвященных литературному освоению города-загадки. Наиболее известные труды принадлежат Н. Е. Меднис, А. Соболеву и Р. Д. Тименчик, а также Т. В. Цивьян [157, 213, 238]. В буниноведении тема Италии и Венеции поднималась в работах О. А. Бердниковой, Т. М. Двинятиной, Т. А. Терновой [62, 97, 218].

На рубеже XIX-XX веков «венецианский текст» русской поэзии литературы получает новое развитие. Если у поэтов XIX века (Лермонтова, Тютчева, Апухтина) поэтический образ города-загадки, сформировавшийся под влиянием итальянской культуры того времени, отражает понятие об идеале и красоте, то венецианский топос в лирике XX века (у Блока, Брюсова, Гумилева, Ахматовой) более противоречив и многогранен. В силу необычного географического местоположения город на воде изображается одновременно замкнутым и открытым пространством, в котором равномерно представлены мотивы жизни и смерти, любви и печали, света и тьмы.

В плеяде поэтов Серебряного века, посвятивших стихи Венеции, И. А. Бунин - один из последних. Как и большинство его современников И. А. Бунин написал стихотворение «Венеция» (1913), которое в одной из публикации было названо им поэмой, по воспоминаниям от поездки в Италию, которую он впервые посетил во время путешествия по Европе в 1903-1904 году. Этот город не мог оставить Бунина равнодушным, побудив на новые поэтические размышления. Образ Венеции как нельзя лучше передает контрастное «острое мироощущение» автора, и в то же время продолжает «шлейф» венецианского поэтического текста, «сотканного» из произведений русских и зарубежных авторов.

Еще на уровне заглавия читатель погружается в атмосферу города, «над которым не властно время», представляет полотна Тициана и как будто слышит мелодии из лучших итальянских опер. Подобно неповторимой цветной архитектуре города, где одно здание не похоже на другое, его история пестрит событиями разных эпох. Связь настоящего и прошлого реализуется и на личном опыте героя. Повествование в поэме начинается со строки: «Восемь лет в Венеции я не был...», которая частично дублируется в зачине второй строфы: «Восемь лет... Я спал в давно знакомой/ Низкой, старой комнате...».

Феномен памяти тесно переплетается с темой пути или путешествия, тем самым сближая «городской» текст с жанром травелога. Благодаря вынесенному в заглавие топониму поэт априори вводит читателя в состояние движения, в котором пребывают гондольер и его пассажиры, «проплывающие» навстречу им здания и лица. Лирический герой поэмы перемещается по каналам города, любит пейзажем, рассматривает «дома и церкви» и наблюдает за сценами из жизни людей, которые постоянно сменяют друг друга, напоминая о событиях минувших дней. Поток превращается в «диафильм» времени, в котором сложно отличить реальность от выдумки или сна.

Повествование в поэме циклично: лирический герой проводит в городе на воде полные сутки, начиная путешествие с вокзала Санта-Лючия вечером, где оно и заканчивается приблизительно в то же время. Но по возвращении он как будто заново знакомится с тем, что уже видел: «Здравствуй, небо, здравствуй, ясный месяц...».

Утреннее приветствие подхватывает «девушка с раскрытой головою,/ стройная и тонкая...», напомнившая "Грациеллу", юную героиню одноименного романа, который они с Верой Николаевной переводили на Капри. Благодаря аллюзии на известный роман Ламартина авторский текст приобретает жанровые черты дневниковой записи.

Образы молодых венецианок усиливают романтическую интонацию. Описание приятной утренней встречи переходит в изображение полуденного действия на площади Св.Марка:

Солнце, улыбаясь в светлой дымке,  
 Перламутром розовым слепило.  
 Солнце пригревало стены Дожей,  
 Площадь и воркующих, кипящих  
 Сизых голубей, клевавших зерна  
 Под ногами щедрых форестьеров... [II, с. 99]

Наблюдая за происходящим из галереи, лирический герой наслаждается настоящим моментом и приходит к мысли: «...Тот, кто молод,/ Знает, что он любит. Мы не знаем -/ Целый мир мы любим.../» Несколько дистанцируясь от сиюминутных наслаждений, лирический герой смог ощутить более высокое чувство. По мере прохождения большого пути, лирический герой меняется. Так штрихи городского «портрета» не только отражают чувства лирического героя, но и передают нюансировку внутреннего движения его души.

Вечерний туман у лирического героя вызывает очередные ассоциации с англичанами, которые «покупают ... книжки/ С толстыми шершавыми листами, В переплетах с золоченой вязью», где автор, вероятно, актуализирует сюжет из нашумевшего романа Оскара Уайльда<sup>59</sup>, снова включаясь в поэтическое наследие Венеции [II, с. 99]. Вечером же происходит встреча с юной арабкой, «прелестный жаркий взгляд» которой поэт «долго вспоминал». Туманные сумерки становятся переходным этапом, когда на смену «радости и счастья» приходят нежный запах моря и «вонь» канала [II, с. 100].

Переводя все действие на воду и замедляя движение, поэт готовится к встрече с ночью, раскрывающей тайны и обнажающей пороки. На контрасте

---

<sup>59</sup> В этом эпизоде Дориан Грей зачитывал из книги в шикарном переплете стихи о Венеции, написанные Теофилом Готье.

с описанием «чадной жизни» звучит песня гондольера, которую может услышать только «та душа, что любит»<sup>60</sup>. Этот музыкальный лейтмотив помогает соединить начало и конец поэмы, а тема любви – расставить финальные акценты. Завершается путешествие размышлениями о счастье:

Молодость груба, жадна, ревнива,  
 Молодость не знает счастья - видеть  
 Слезы на ресницах Дездемоны,  
 Любящей другого... [II, с. 101]

Уличив молодость в нравственной незрелости, поэт ставит способность сочувствовать и прощать выше остальных.

Тема молодости и зрелости, проходящая красной нитью в тексте стихотворения, метафорически соотносится с описанием жизни человека. Каждый период совпадает с одним из представленных в поэме хронотопов. Так в утреннем повествовании мы замечаем детский взгляд снизу-вверх на потолок, «расписанный цветами», «розовое солнце» и «сиреневые клочья» облаков. Полдень соответствует юности в образе весенних «светлых нарядах» и зрелости в «сиявшем», но уже «тусклом блеске». В уже упомянутом выше вечернем отрывке «туман, молочно-серый, дымный, непроглядный» напоминает седину, «шершавость» и «грубость» рук венецианских мастериц, символизирующих старость [II, с. 99]. По мере того, как совершается путешествие по времени, краски сгущаются. В период, предвещающий конец жизни появляется «траурно Большой канал... в россыпи огней, туманно-красных», а ночь встречает «длинным черным катафалком гондолы» [II, с. 100].

Визуальные решения Бунина характеризуются не только богатой цветопередачей, но и уникальными оптическими приемами. Интересно то, что автор всё время меняет перспективу, то рассматривая что-то вблизи, то устремившись вдаль. Разный ракурс символизирует неоднородный

---

<sup>60</sup>Ср. как В. Н. Муромцева описывает песню гондольера, которую они слушали с И. А. в Венеции в 1909 года в «Беседы с Памятью» [171, с. 207].

временной план. Так, увидев днём, как «щурились глаза» и «сверкали зубы» людей на площади Св. Марка, герой разглядывал всё, что окружало его здесь и сейчас, а «зарывшись глазами вдаль» Апеннин, он погружается в далекую историю Венецианской Республики [II, с. 99]. Смена перспективы указывает на ещё один художественный приём, применяемый автором для изображения «портрета города» в историческом и культурном срезе.

«Портрет города», прописанный «кистью» И. А. Бунина в поэтическом тексте 1913 года со всей реалистичностью, изображен в позднем стихотворении «Венеция» (1922) в другой технике. В первой редакции И. А. Бунин оставляет текст без названия, но в «главной прижизненной публикации» оно было озаглавлено. Решение поэта дает возможность рассматривать два стихотворения как поэтический диптих, а также выявить общие жанровые признаки «портрета города».

Первая строфа позднего стихотворения воссоздает аналогичную раннему тексту структуру, отсылая к описанию начала дня лирического героя поэмы:

Венеция (1913)	Венеция (1922)
Утром слышу, - колокол: и звонко	Колоколов средневековый
И певуче, но не к нам взывает	Певучий зов, печаль времен,
Этот чистый одинокий голос,	И счастье жизни вечно новой,
Голос давней жизни, от которой	И о былом счастливый сон.
Только красота одна осталась!	[III, с. 191]
[III, с. 98]	

Повествование соответствует реальности: основным звуком Венеции помимо убаюкивающего шума воды является звон колокола, уже много лет «отсчитывающего» каждый час на площадях города. Так поэт остается верным жанру. Звон через века будит героя поэмы 1913 года, но в данном тексте он «не к нам взывает». Конкретизируя зов как «средневековый», поэт проясняет этот конфликт. В «чистом одиноком голосе» угадывается «напев

Торкватовых октав» в исполнении гондольера, понятный каждому в период Средневековья и описанный во многих литературных произведениях. Тем самым автор помещает свой текст в огромное пространство русской и мировой венецианы, размывая границы времени и сливаясь воедино с поэмами Пушкина, Байрона, Шекспира. Особенно важной можно считать аллюзию на Гете: звон такого колокола возвращает к жизни Фауста в пасхальную ночь. В этом прочтении «колоколов средневековый певучий зов» у Бунина звучит ещё более полифонично.

Цикличность повествования также переносится в текст 1922 года. Здесь лирическое «я» определит этот круговорот как «счастье жизни вечно новой», что перекликается с дневниковыми записями поэта того же года, где он пишет о Венеции как «мертвой в своей вечной весне» [141, с.388]. Тема вечности и смерти «опредмечена» при помощи природных реалий: Венеция предлагает поэту особую разновидность морского пейзажа, в котором водная стихия рассматривается не только как первозданная материя, хранящая память о днях сотворения мира, но и как последний путь земного странствия. Семантика погребения возникает также в связи с художественным видением города в его отражении, в погружении всего, что радовало глаз, «под катафалком водяным». Так, в позднем «кристаллизованном» тексте нивелируются детали, и одновременно укрупняется мировоззренческий план. Несмотря на отсутствие прямого описания путешествия и безличность повествования возникает ощущение, что долгий путь завершён. Финальный акцент подтверждает наличие межжанровой диффузии, которая проявляется в соединении «портрета города» и путешествия как пройденного жизненного пути, начавшегося со звона колоколов и завершающегося «катафалком», что говорит об усилении онтологической позиции автора. Все ранние впечатления лирического героя поэмы сводятся к одной фразе – «всё пройдет!», занимающей позицию доминанты текста. Эта эсхатологическая установка отличает позднее произведение от первой «Венеции», указывая на его принадлежность к лирике 1920 годов.

Так оба стихотворения – «Венеция» (1913) и «Венеция» (1922) – отвечают жанровым критериям «портрета города», а также соответствуют более широкому понятию городского текста, поскольку подтверждают статус венецианского текста, занимающего в русской и мировой поэзии особое место. Описательность и предметность, превалирующие в раннем стихотворении, сменяются абстрактной образностью в более зрелом тексте, что свидетельствует об эволюционном сдвиге внутри жанра. Привлечение межжанровых включений способствует обогащению жанровой природы «портрета города».

### **3.3. Вариативные заглавия**

Такой элемент заголовочного комплекса, как вариант заглавия является весьма актуальным для поэзии И. А. Бунина, поскольку поэт мог неоднократно менять заглавие стихотворения, снимать, а затем восстанавливать. В прижизненных изданиях автора один и тот же текст в разных публикациях мог быть переозаглавлен до пяти раз, как в стихотворении «Москва» (<1916> - 12.09.1919).

Поздние пометы автора, указывающие на последнюю волю поэта, также содержат правку заглавия. Большинство из них отражены уже в тех посмертных собраниях сочинений, которые были составлены с учётом последнего волеизъявления автора. К ним не относится академическое собрание стихотворений 2014 года, подготовленное по другому текстологическому принципу – «главной прижизненной публикации». В результате текстологических расхождений в посмертных изданиях можно встретить одно и то же стихотворение под разными заглавиями. Так, к прижизненным вариантам заглавия добавляются те, которые были указаны поэтом при поздней правке. Например, уже упомянутое стихотворение «Москва» (<1916> - 12.09.1919), творческая история которого будет

представлена в последующем разделе, «обрастает» двумя более поздними вариантами заглавия («Москва 1919 года», «Москва в царствии Ленина»).

Феномен вариативности наглядно иллюстрирует заглавие стихотворения «Спор», созданного 17 августа 1909 года. Стихотворение обозначено самим Буниным как «послесловие» к поездке на Капри, которую он совершил весной того же года [II, с. 394]. Он отправляет это стихотворение Горькому, с которым они вместе проводили там время, и сопровождает его письмом, в котором вполшутку сравнивает себя с Овидием. Действительно, он подражает итальянскому мастеру не только в вольном обращении с греческими сюжетами, но и в выбранном ритме. Гексаметром написаны и поэмы Гомера, выстроенные в качестве диалогов, где Одиссей нередко назван хвастуном, что также соотносится с текстом стихотворения:

— Счастливы мы, фессалийцы! Черное, с розовой пеной,  
Пахнет нагретой землей наше густое вино.

<...>

«Крит позабыл ты, хвастун! Мастика хмельнее и слаще:

Палуба ходит, скользит, парус сияет, как снег <...>» [II, с.76]

При первой публикации стихотворение носило название «Вино» – образ, объединяющий две средиземноморских культуры, способствует тому, что диалог воспринимается как непринужденный разговор двух встречных, которым «вино язык развязало» [26, с. 153]. Собеседники – это жители из разных частей Греции, рассуждающие о том, что такое счастье. Каждый находит радость в привычном укладе жизни. И здесь уже усматривается столкновение мировоззрений: материковая Греция «спорит» с островом Крит, спокойствие и гастрономические наслаждения контрастируют с опасностью и жаждой приключений. Конфликт имеет исторические корни: обе части борются за право называться прародиной греков. Внимание поэта к

этой теме, вероятно, было инициировано научными открытиями начала XX, в частности, раскопками Кносского дворца.

Такое масштабное видение ситуации предполагает смену заглавия, что и произошло при последующей публикации в 1915 году. Новое название «Спор» в сочетании с ярким образом «сияющего паруса» отсылает к одноименному стихотворению М. Ю. Лермонтова, где через диалог двух горных хребтов описаны два исторических подхода: цивилизационный путь развития и следование стихии. В бунинском тексте это отражено через динамику образов: устойчивые земля и горы противопоставляются «пляшущим волнам» [II, с.76]. В отличие от предшественника Бунин оставляет поединок без победителя и проигравшего.

Так исключительно за счет смены заглавия текст «наполняется» новым содержанием. Между первым вариантом стихотворения под заглавием «Вино», воспринимаемым как фамильярная беседа, и второй редакцией, озаглавленной «Спор», повествующей о непреходящем столкновении двух культур, ощущается концептуальный сдвиг. Он обусловлен «подключением» исторического и литературного контекста и способствует расширению читательского сознания. Границы между двумя разномасштабными версиями стираются, сливаясь в один инвариант стихотворения, отличающийся особой динамикой.

Заглавие стихотворения «Мать» (31.07.1912) также вариативно. Опубликованное под данным заглавием в издании 2014 года, стихотворение одновременно вмещает две сюжетных линии: странствие лирического героя и возвращение Святого Семейства в Назарет. Их пути пересекаются во время «встречи», которую лирический герой описывает во всех красках, уделяя особое внимание «Святой деже». Эта встреча заставляет лирического героя переосмыслить всю свою жизнь, о которой он размышляет как о долгом и нелегком путешествии. Главные воспоминания связаны с различными образами «Матери Бога», которую он везде «встречал с восторгом тайным». Выдержанный высоким слогом («О, Мария...»), искренний монолог

лирического героя представляет собой «дивный гимн Богородице» как образцу матери [128, с. 16]. Эта мысль подкрепляется Буниным на уровне заглавия: образ матери, вынесенный над текстом, воспринимается как недостижимый идеал. Заглавию вторит последнее слово финальной строфы – «Мать», написание с заглавной буквы и сохраняющее полноту звучания славословия вплоть до самого конца стихотворения<sup>61</sup>.

Содрогался я от счастья  
 У святых его преддверий:  
 О, Мария, сладко сердцу  
 Вспоминать и поминать, —  
 Что, блуждая, все мы ищем  
 Преклониться пред любовью,  
 Галилейской нищетою  
 И сладчайшим словом: Мать [II, 2 с. 87]

Архивные материалы с правкой Бунина открывают нам историю создания нового измененного варианта данного стихотворения, который был опубликован в большей части собраний сочинений, вышедших после смерти поэта. Во всех четырех авторских экземплярах издательства Петрополис (последнем прижизненном собрании сочинений), Бунин дает заглавие «На пути из Назарета» и зачеркивает тринадцатую строфу, приведенную выше. В двух из четырех экземплярах он также убирает четвертую строфу, а в трех из четырех – вычеркивает одиннадцатую. С учетом всех исправлений, которые совпадают в двух экземплярах, текст становится короче на три строфы, чем версия, опубликованная в двухтомном собрании 2014 года. Бунин устраняет строфы, напрямую посвященные «Галилейской Жене», а в новый финал привносит восклицательную интонацию<sup>62</sup>:

Человечество, венчая

<sup>61</sup> Материал апробирован в: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.296-297.

<sup>62</sup> Восклицательный знак также относится к тем изменениям, которые внесены поэтом в правках [II, с. 400].

Властью божеской тиранов,  
 Обагрят руки кровью  
 В жажде злата и раба,  
 И само еще не знает,  
 Что оно иного жаждет,  
 Что еще раз к Назарету  
 Приведет его судьба! [II, с.86]

Финальные строки, содержащие призыв не только ко всему человечеству, но и к каждому человеку, образуют с зачином концептуальное целое. Кольцевая композиция усиливает заявленный в заглавии мотив пути, начальной и конечной точками которого является Назарет – город, где родилась Богородица, но известный благодаря Христу. Происходит сдвиг смысловой доминанты: в фокусе читателя оказывается не архетип матери, а образ Спасителя, за которым следует лирический герой, повторяющий маршрут Святого семейства<sup>63</sup>.

Стихотворение «Невестка» (20.08.1913) в посмертных изданиях можно встретить под разным заглавием. Первое заглавие «Невестка», под которым оно опубликовано в двухтомном академическом собрании стихотворений 2014 года, соотносится с лирическим повествованием, которое ведется от лица невестки – главной героини сюжета. Но нейтральная коннотация заглавия не раскрывает трагическую суть повествования: невестка усыпляет свекровь и становится хозяйкой в доме.

В коралл, в костенику я косы свои заберу  
 Шальною и дикой завьюсь, заматаюсь в бору! [II, 96]

Последняя строка, указанная выше, возвращает к началу рассказа невестки о том, как она купила у колдуна в лесу яд. Циклическая композиция

---

<sup>63</sup> См. подробнее: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.297-299.

не дает сюжету продвижения вперед, тем самым указывая на невозможность будущего для невестки, совершившей страшный поступок.

Второй вариант заглавия – «Отрава» – подчеркивает «отравленность» невестки и совпадает с общим тоном лирического переживания. В сочетании с новым заглавием монолог невестки прочитывается как песня-заклинание, усиливающая звучание к финалу. Во взаимоотношениях героев усматривается проекция на русскую действительность 1913 года: богатая свекровь-госпожа олицетворяет мощь предвоенной уходящей России, невестка – «шалунью» молодежь, сын - ещё богатую предвоенную Россию. Стихотворение с заглавием «Отрава», добавленным поэтом в одном из авторских экземпляров Петрополис, было опубликовано во всех собраниях сочинений, изданных на основе последней авторской воли.

Стихотворение «На пути из Египта» (24.03.1914)<sup>64</sup> сохранило это заглавие только в газете «Русское слово», где было впервые опубликовано в подборке пасхальных материалов. Оно образует тематический диптих со стихотворением «Мать» (31.07.1912), вторым вариантом заглавия которого является «На пути из Назарета», написанным двумя годами раньше. Но если в раннем стихотворении мотив пути отражает духовный поиск человека, то здесь он является метафорическим указанием на историю взаимоотношений Бога и человека от древних времен до прихода в мир Спасителя. Направление маршрута «из Египта», заявленное в заглавии, содержит аллюзию на преодоление человечеством ветхозаветного языческого рабства.

Большая часть стихотворения обрамлена в кавычки и представляет собой обращение Бога к Иосифу, а вместе с тем ко всему человечеству. Через указание главе Святого Семейства на путь в Назарет, Бог заключает с человеком Новый завет:

Иосиф! Я расторг с жестокими завет.

Исполни в радости Господнее веленье:

---

<sup>64</sup> Дата дается не по первой публикации в газете «Русское слово», а по собранию стихотворений в двух томах 2014 года.

Встань, возвратись в Мой тихий Назарет –  
И всей земле яви Мое благоволение [II, с.105]

Эти строки приобретают большой смысловой акцент после замены заглавия на «Новый завет», под которым Бунин печатает это стихотворение во всех последующих изданиях. Выстроенный в соответствии с христианской хронологией текст стремится к кульминационному финалу. Подпадающая под ударную позицию фраза «всей земле» несёт богословскую нагрузку, открывая перспективу на спасение не только богоизбранному народу, но и всем людям<sup>65</sup>.

Подобным образом посредством заглавия раскрывается потенциал текста в стихотворении «Богом разлученные» (25.01.1916). Стихотворение, как и датированные днем раньше стихотворения – «Песня» (24.01.1916) и «Ты, светлая ночь, полнолунная высь!..» (24.01.1916) – продолжает серию стихотворений о молодой влюбленной девушке, оказавшейся в неволе.

Героиня стихотворения «юная княжна» разлучена с миром и людьми, поскольку попадает в монастырь, где она впоследствии умирает. Но заглавие, содержащее множественное число, предполагает, что речь пойдет о ком-то ещё. В финале появляется монах, стоящий у гроба «княжны», которого также отделяют от внешнего мира стены монастыря. Его описание не характерно для поведения монаха:

Но бледнеет он, читая,  
И скользит слеза, блистая,  
Вдоль сухих ланит [II, 126]

Слез на щеке и бледность лица выдают его чрезмерную чувствительность и волнение по отношению к той, что «не дышит». Первоначальное заглавие «Чернец» привлекает внимание к личности монаха и акцентирует причину, по которой влюбленные были разлучены: указанием

<sup>65</sup> Результаты данного параграфа представлены в: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С. 299.

на «черные ризы» открывается зачин стихотворения, в котором соединительный союз «и» разъединяет историю двух влюбленных.

В сюжете стихотворения заметно влияние любовной лирики Жуковского. Исследователи отмечают переключки сразу с несколькими поэтическими произведениями В. А. Жуковского («Альпина и Альсим», «Светлана», «Пустынник», «Рыцарь Тогенбург») [40, с.117]. Но если у Жуковского влюбленные несмотря на не менее трагичные финалы все-таки встречаются при жизни, то у Бунина свидание происходит уже когда один из героев умирает.

Описание монахини после смерти указывает на её святость: она лежит «в кипарисной дивной раке», окруженная светом от «воинства святого», лицо названо ликом. Однажды разлученная с любимым, молодая женщина становится «невестой Христовой», что соотносится с окончательным заглавием «Богом разлученные», которое подчеркивает роль Бога в судьбе героев.

Так внутритекстовая логика, определяющая расстановку смысловых акцентов в стихотворении, выстраивается на основе взаимоотношений текста и варианта заглавия.

Среди вариантов заглавия встречаются такие заглавия, которые вступают с друг другом в антиномичные отношения. Такие заглавия создают кардинально другое восприятие текста. Антиномия между вариантами заглавий особенно показательна для понимания антонимичного творческого сознания поэта.

Этот тезис наглядно иллюстрирует заглавие в стихотворении «Смерть» (1907). Из всех рассмотренных нами посмертных изданий только в собрании стихотворений 2014 года оно озаглавлено таким образом, в остальных изданиях оно публикуется под заголовком «Воскресение».

Заголовок является ключевым фактором не только в расстановке сильных позиций, но и в декодировании сюжета.

Первые после заглавия смысловые доминанты приходятся на зачин стихотворения, тематически растянувшийся на четыре строки. Их функция – впустить читателя в художественное пространство текста, созданное автором под влиянием недавних поездок по святым местам Ближнего Востока и ранее – в европейские страны. «Жаркий полдень», «кремнистая дорогая», упоминание «синего южного моря», вероятно, передают впечатления от Италии (путешествие 1903-1904 годов). Цветущий весенний макромир вступает в резкий диссонанс с мотивом смерти, заявленным в заглавии. За счет смысловой коллизии обостряется настороженность читателя, возникает потребность в глубоком проникновении в текст, который приводит к разгадке лишь в последней строке. Так, эмпирическая часть текста стремится к обобщению, которое «основной своей энергией и значительностью обращено к концовке стихотворения» [204, с. 17]:

Тогда монах сорвал с ограды розу,  
Швырнул во двор – и с недовольным видом  
Пошел назад. А роза за оградой  
Рассыпалась на мрамор черным пеплом [II, 54]

Финал является основной сильной позицией, поскольку «переворачивает» весь текст. Описание розы в «чёрном пепле» символизирует траур и возвращает к заглавию. Становится очевидным, что под видом «высокого Францисканца» скрывается смерть. Монаху, за которым она пришла, удастся её избежать, поскольку «он нынче занят – пишет Воскресенье» [II, с. 54]. При помощи экфрасиса поэт отсылает к европейской живописной традиции, когда картины на религиозную тему писались католиками-монахами. Такие работы нередко становились мировыми шедеврами, не подвластными времени («Воскресение Христово и Женщины у Гроба» Фра Анжелико (1439-1441), «Положение во гроб» (1516) Бартоломео и другие работы). Но преодоление смерти как историко-культурный феномен в искусстве, вероятно, интересует поэта в меньшей

степени, чем богословская трактовка. Провозглашение Воскресения победой над смертью есть не что иное, как пасхальное утверждение о том, что Христос «смертию смерть поправ», составляющее основу православной веры<sup>66</sup>.

С богословской точки зрения важно то, что францисканец целенаправленно выбирает «Брата Габриэля», то есть возникает легко узнаваемая аллюзия на Архангела Гавриила. Дьявол пытается не допустить распространения благой вести о воскресении Христа, а имя несет еще и мотив вести о грядущем рождении Христа, создавая насыщенную «эмблематику смыслов» [54]. Таким образом, злые силы стремятся перекрыть человеку путь к спасению. Но, бессильный против силы Воскресения, посланец зла в ярости уходит – смерть проходит мимо, что соотносится с этимологией слова «Пасха»: как известно, на древнееврейском оно звучит как «пейсах» и переводится «проходить мимо».

Как было нами отмечено: «определение сильных позиций позволяет выявить значимую для авторского сознания дихотомию «смерть – Воскресение». Заглавие является «путеводителем» в пространстве текста и помогает интерпретировать сюжет как утверждение пасхального догмата о сокрушении смерти Христовым Воскресением. По сути, это стихотворение можно истолковать как пасхальный текст. Мотив, заявленный в заглавии, создает напряжение, побуждая читателя искать образ смерти. На таком эмоционально трагическом фоне мотив воскресения звучит весьма убедительно и наглядно.

Не случайно, при пересмотре стихотворения в 1953 году, Бунин предлагает другое заглавие – «Воскресение», что и послужило поводом для разбора стихотворения в разрезе евангельского сюжета. Сглаживая резонанс между заглавием и основным стихотворением, поэт делает его уже открытым пасхальным текстом. Под заглавием «Воскресение» стихотворение стало

---

<sup>66</sup> Об этом подробнее: Митина Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина. Петрозаводск, 2023. С.294 - 296.

известно широкому кругу читателей после его публикации в 1965 году в первом томе посмертного собрания сочинений в 9-ти томах, и до сих пор этот вариант является приоритетным в читательском восприятии» [163, с 296].

Стихотворение «Москва» (<1916>-1919), опубликованное под данным заглавием в двухтомном собрании стихотворений 2014 года, издавалось при жизни автора десять раз под четырьмя разными заголовками («Пост» (1916), «Москва» (1918), «Темный час» (1921), «Рассвет» (1924)). При этом текст стихотворения также существенно менялся. Ещё два заглавия поэт добавляет уже в посмертных правках, оформляя таким образом свою последнюю авторскую волю.

В первой еще дореволюционной публикации 1916 года стихотворение было озаглавлено «Пост». И хотя текста этой редакции нет в открытом доступе, заглавие задает определенный ракурс восприятия, характеризующийся христианской доминантой.

После революции И. А. Бунин возвращается к этому тексту, публикуя его в изданиях 1918, 1919 годов и уже 1920 году под новым заглавием «Москва». Эта вторая редакция представлена в двухтомном издании 2014 в полном виде в разделе «Другие редакции и варианты». Автор изображает «невзрачный», «неприметный», опустевший храм, где на паперти «нищие в лохмотьях руки прячут», внутри которого изображает фигуры странника и пожилой женщины:

Темень. Холод. Предрассветный  
 Ранний час.  
 Храм невзрачный, неприметный  
 В узких окнах россыпь красных глаз.  
 Нищие в лохмотья руки прячут,  
 С паперти глядят в стекло дверей,  
 В храме стены потом плачут

Тусклы ризы алтарей.

Обеднела, оскудела паперть.

Но и в храме скорбь и пустота.

Черная престол покрыла скатерть

За завесой Царские врата.

Вот подрясник странника-расстриги.

Он в скуфейке, длинный и прямой.

Рыжий ранец, палку и вериги

В храм приносит нагло, как домой.

Вот в углу, где княжий гроб, под красной

Трепетной лампадой, на полу

Молится старушка, в муке страстной

Всю щепоть прижав к челу.

Матушка! Убогая, простая,

Бедная душа! Молись! Молись!

Чуть светает эта ночь глухая,

*И лишь ты одна глядишь, вздыхая,*

С теплой верой в сумрачную высь.

Темень. Холод. Буйных галок

Ранний крик.

Древний город темен, мрачен, жалок...

И велик! [II, с. 324-325].

Можно с уверенностью предположить, что третья строфа свидетельствует о первой редакции под заглавием «Пост», поскольку отображает то, как выглядит храм во время Великого поста.

В создании образа странника-расстриги – бывшего монаха или священника, лишённого монашества или сана, слышится тонкая ирония, при помощи которой автор высмеивает фальшивость и притворность персонажа.

Поэт метафорически указывает на непостоянство и способность русского человека «играть роли».

Второй задействованный персонаж – это простая и убогая старушка, в описании которой присутствуют признаки света и тепла в противопоставление холодному городу. Как это часто бывает в поэзии автора, из ритмического рисунка выбивается строка («И лишь ты одна глядишь, вздыхая...»), несущая главную концептуальную нагрузку. Тот факт, что в храме, который пока ещё открыт, молится одна единственная «матушка», проецируется поэтом на всю Москву. А учитывая значимость Москвы-столицы как «звука», в котором так много «для сердца русского слилось», то и на всю страну.

В 1921 году для публикации в газете «Новая русская жизнь» автор, не меняя текст, дает другое заглавие «Темный час», актуализируя «темные» фрагменты текста, «связывая» в единую смысловую «нить» первую и финальную строфы стихотворения, открывающиеся одинаково «Темень. Холод...». Благодаря такому замыканию все описания как будто погружаются в темноту: опустевший храм становится еще более неприметным, ризы алтарей – совсем тусклыми, ночь – глухой, а трепетная лампадка вот-вот потухнет, оставив старушку в полном мраке. Уникальным образом только за счет смены заглавия поэт меняет восприятие текста.

Третья редакция 1924 года, опубликованная в 192-м номере газеты «Сегодня»<sup>67</sup>, снова переименовывается автором. Новое заглавие «Рассвет» можно считать антиномичным по отношению к предыдущему «Темный час» и могло бы вписать его в закатно-рассветный комплекс. Но в отличие от заглавий стихотворений данной группы, где рассвет представлен реальным природным явлением, здесь «рассвет» метафорически означает надежду: ведь пока не умолкает молитва, еще теплится надежда на возрождение России.

---

<sup>67</sup> Данные о публикации приводятся в соответствии с подробным примечанием к данному стихотворению, размещенном в двухтомном собрании стихотворений 2014 года [II с. 451].

Если заголовок «Тёмный час» «затемняет» лирическое повествование, то в этот раз обратного эффекта «рассвечивания» не происходит. После прочтения остаются чувства бесприютности и «немой тоски» [II, с. 324-325]. Этому способствуют авторские правки, внесенные в текст стихотворения, благодаря которым усиливаются мотивы холода и пустоты. Автор снимает строфу, где описывается приходящий в храм странник-расстрига, тем самым отставляя молящуюся «старушку» в полном одиночестве, помещая её в притворе храма:

*А в притворе, под лампадкой красной*

*На сыром и ледяном полу*

Молится старушка, в муке страстной

Всю щепоть прижав к челу.

Матушка, убогая, простая,

*Скорбная душа! Молись! Молись!*

Чуть светает эта ночь глухая,

И лишь ты одна глядишь, вздыхая,

*С крепкой верой в сумрачную высь.*

Темень, холод, ранних галок

*Шумный крик.*

*Снежный город, древен, мрачен, жалок...*

*Нищ и дик!* [II, с. 324-325] (курсив Г.М.)

Образ столицы из великого города трансформируется в «дикий» и «нищий», что совпадает с его передачей в книге «Окаянные дни», фрагменты из которой готовились к печати в то время, когда данная редакция стихотворения увидела свет:

«Москва, жалкая, грязная, обесчещенная, расстрелянная и уже покорная, принимала будничные вид...» [19, с.3]

«Москва мерзка как никогда. Ходил по переулкам возле Арбата. Разбитые стёкла и т. д. Сильно плакал. Восемь месяцев страха, рабства,

унижений, оскорблений! Этот день венец всего! Разгромили людоеды Москву!» [19 с.92]

Образный финал выводит мотив города на первый план, что подтверждает значимость этой темы для И. А. Бунина. В более раннем стихотворении «В Москве» (1906) поэт наделяет «совсем особый город» статусом духовной столицы с «крестами на древней церковке» [II, с.31]. Настоящее же стихотворение служит художественным отражением столкновения уже почти ушедшей Родины, воплощенной в описании последней русской молящейся престарелой женщины, и новой России с её дикостью и нищетой. Желание запечатлеть эту невыносимую метаморфозу, по всей видимости, двигает поэтом, когда он принимает решение вернуть тексту заглавие «Москва», под которым он будет напечатан в последующем издании 1924 года в сборнике «Роза Иерихона». И это уже в пятый раз, когда И. А. Бунин меняет заглавие стихотворения! Правки текста практически не последовало<sup>68</sup>.

Для двух последних прижизненных публикаций в «Избранных стихотворениях» 1929 года и в восьмом томе собрания сочинений 1935 года И. А. Бунин оставляет заглавие «Москва» и вносит значимые изменения в текст. По этим двум изданиям стихотворение печатается и в двухтомном собрании стихотворений 2014 года. Поэт сокращает текст до четырех строф вместо шести, снимая две программных строфы с описанием молящейся «с крепкой верой» старушки. Четыре строфы, вошедшие в текст, представлены в версиях второй и третьей редакций с небольшими изменениями и перестановками:

Темень, холод, предрассветный

Ранний час.

Храм невзрачный, неприметный

В узких окнах *точки желтых* глаз.

<sup>68</sup> Правка отдельных слов отмечена в разделе «Другие редакции и варианты». См. [II, с.325- 326]

Опустела, оскудела паперть.  
 В храме тоже пустота.  
 Черная престол покрыла скатерть  
 За завесой Царские врата.

В храме стены потом плачут  
 Тусклы ризы алтарей.  
 Нищие в лохмотья руки прячут,  
 Робко жмутся у дверей.

Темень, холод, ранних галок  
*Ранний* крик.  
 Снежный город, древен, мрачен, жалок...  
 Нищ и дик! [II, с. 170].

Такое представление Москвы без последнего христианина указывает на признание полного безбожия русского народа, в котором с годами утвердился автор.

Работая над заключительным собранием сочинений, которому при жизни поэта не суждено было увидеть свет, И. А. Бунин принимает решение дать новое заглавие. В разных авторских экземплярах, которые поэт корректировал почти одновременно, представлены два варианта заглавия: в одном – «Москва 1919 года», а в другом – «Москва в царствии Ленина». Заглавие «Москва 1919 года» соотносится со второй датой создания стихотворения и хронологически точно отсылает к тому времени, когда поэт, находясь в Москве, лично наблюдал за необратимым послереволюционным последствиями. «Москва в царствии Ленина» – самое политически окрашенное из всех рассмотренных вариантов. Выбор церковнославянизма «царствие» не случаен. В сочетании с фамилией Ленина, крайне негативное отношение к которому И. А. Бунин не скрывал, слово «царствие» создает определенный диссонанс. Так поэт указывает на ошибочную «веру» русского

народа в то, что «начнется царство социализма, царство мира, царство трудящихся» и в другие обещания вождя.

В целом поэт семь раз меняет заглавие, подбирая шесть разных вариантов, четыре из которых были отражены в прижизненных публикациях. Как было отмечено выше, правка заглавия в ряде случаев была сделана независимо от редакции текста стихотворения, что подтверждает особую скрупулезность и ответственность автора при выборе заглавия.

Данное стихотворение – наиболее яркий пример того, как часто поэт может править заглавия и текст стихотворения. Все прижизненные публикации переходят одна в другую: первая редакция под заглавием «Пост» задает христианский «контекст понимания», вторая («Москва», 1919) конкретизирует события на примере персонажей – странника и молящейся старушки, последующие, озаглавленные «Темный час» (1921) и «Рассвет» (1924), создают объемное антиномично-гармоничное описание, третья («Москва», 1924), совпадающая по заглавию со второй, но отличающаяся значимыми изменениями в тексте, указывает на отсутствие молящихся в храме, что проецируется И. А. Буниным на всю страну. Факт снятия автором строфы с упоминанием горячо молящейся старушки осознается только при сопоставлении всех версий текста. Подобным образом становятся различимы новые состояния городского пейзажа и храма.

Авторский текст формируется под влиянием всех равнозначных редакций и представляет собой обобщенный инвариант стихотворения. Такой «сборный» текст становится не только отображением творческой истории, но и ярким примером генетической поэтики (или поэтики генезиса) [158, с. 38], [185, с. 388–389]. В рамках данного направления текст рассматривается в развитии, выявляются общие закономерности творческой работы автора. Так, для генетической поэтики И. А. Бунина характерны особая динамика и открытость текста.

Показательно, что И. А. Бунин перед смертью в 1953 году продолжает творческую историю стихотворения, добавляя ещё два полемичных заглавия,

что ещё раз подтверждает тезис о пластичности и незавершенности авторского текста. Кроме того, редактирование уже опубликованного текста, а также его поздняя глубокая правка указывают на сверхдинамичное творческое сознание автора, соразмерное природе поэзии. В связи с этим можно заключить, что И. А. Бунин – в первую очередь поэт.

Стихотворение «У ворот Сиона над Кедром...» (16.09.1917) в двух ранних публикациях было напечатано с заглавием. В первом издании 1918 года оно носило заглавие «Радость», а в 1924 году поэт дает другое заглавие – «На гноище». На наш взгляд, факт кардинальной смены заглавия дает основание для отнесения данного текста к стихотворениям с антиномичными заглавиями.

Первый вариант заглавия «Радость» кажется избыточным: в другой сильной позиции – финале – дважды заявлен мотив радости:

*Радостны калеки, идиоты,*

Прокаженный *радостнее* всех [II, с. 173] (курсив Г.М.)

Объяснение начинается с первой строки, где образ Сиона или Горнего Иерусалима символизирует рай, а указание на водный поток Кедрон готовит к некоторому переходу. В пограничном состоянии эйфории оказывается прокаженный, «евший зерна спелой белены» [II, с. 173]. Находясь у ворот «рая», он улыбается и благодарит Бога за возможность быть рядом с Ним. Благостное чувство, распространившееся на лирического героя, не дает ему отсечь от больного, испускающего «невывразимый смрад». Заглавие, по всей видимости, указывает на радость лирического героя, а также на возможность испытать радость каждому, кто при прочтении мысленно захочет остановиться перед прокаженным.

Второй вариант заглавия «На гноище» конкретизирует христианский контекст. Заглавие отсылает к книге Иова, повествующей о Святом Иове Многострадальном, пораженном «проказою лютою от подошвы ноги его по самое темя его» и сидевшем «на гноище вне города» [121]. Аллюзия

позволяет ещё раз взглядеться в бунинского героя. Интересно, что у него есть реальный прототип, о котором вспоминает поэт: «я действительно видел однажды в Иерусалиме, под Восточной стеной, – на мусоре, «на гноище», – нищего в ужасающих лохмотьях... Жевал зерна белены и блаженно ухмылялся» [II, с. 173]. Но по авторскому замыслу нищий становится больным страшной болезнью – проказой, которую Иоанн Златоуст, комментируя книгу Иова, называет «спасительной раной, победной язвой; язвой, по внешности источающей гной, а по смыслу – полной благословения. Гноение раны продолжалось недолго, а благословения, которые породила борьба, не оскудеют во все веки». Бунин акцентирует внимание на очищающей силе болезни и почти приравнивает прокаженного к святому Иову. Поэт выводит более совершенную формулу радости: через боль и мучения к духовному преображению.

Антиномичные заглавия, позволяющие затенить одни акценты и высветить другие, способствуют выявлению новой концептуальной оппозиции «радость – страдание» в лирике Бунина, раскрывающей его христианское видение.

Но всё же окончательное решение автора было снять заглавие. Дело в том, что в данном стихотворении неозаглавленность повышает интенсивность содержания и обращает читателя внутрь текста. Помимо сильных позиций зачина и финала, о которых уже шла речь, смысловой доминантной оказывается фраза «Благословен Аллах!», разворачивающая читательское восприятие в другую сторону. Мусульманин, прославляющий Бога, является «иноплеменником» в Иерусалиме как и самарянин в притче о десяти прокаженных. Он единственный возвратился, чтобы отблагодарить Христа за исцеление. Благодаря интонационно выделенному обращению поэт подчеркивает, что безусловная благодарность приближает человека к Богу и от того делает его по-настоящему счастливым.

Стихотворение «Потерянный рай» (12.09.1919) в полной мере относится к поэтическим текстам с антиномичными вариантами заглавия.

Стихотворение – одно из немногих, если не единственное, опубликованное в 1919 году. По меньшей мере в двухтомном собрании 2014 года только оно датируется 1919 годом. Уже этот факт придает стихотворению особый статус. Оригинален и выбор источника, на основе которого написано стихотворение – это духовный стих, который исполнялся нищими странниками, каликами переходжими. Такое исполнение предполагает свободу рифмы и размера, отсюда, обращение Бунина к нехарактерному для его лирики верлибру. Форма духовного стиха позволяет поэту вложить свое слово в уста калика переходжего, к которым было особое отношение на Руси: к ним прислушивались, относились как к пророкам. Кроме того, совмещение авторского слова с песней странника обусловлено автобиографическим контекстом.

Исследователи полагают, что в основе сюжета лежит духовный стих «Плач Адама» [179, с.102], [97, с. 180]. В отличие от оригинала у И. А. Бунина Адам скорбит не один, а с «Еввой». Совместная скорбь, вероятно, проецируется на русский народ, который подобно библейским героям подвергся искушению революцией. Аллюзия на русского «Адама» прослеживается и в композиции стихотворения: если в начале текста звучит причитание прародителей, отмеченное пунктуационно, то второе двоеточие меняет лирического героя. С мольбой о возврате «в обитель отчую» обращается русский человек, для которого к моменту написания стихотворения дореволюционная Россия становится потерянным раем.

Стилистические особенности, проявленные в искажении ряда слов («Еввой», «купарисы»), соотносятся с подчеркнуто пафосным описанием того, что осталось за запретной стеной. Далекое от догматического, даже лубочное изображение рая символически указывает на затуманенное сознание русского народа, которого поэт обвиняет в «самой противоестественной и самой нелепой «нелепице» русской истории» [20, с.3].

При первой публикации стихотворение было озаглавлено «У райской стены». Заглавие, призванное вызвать приятные ассоциации с раем, напротив способствует тому, что текст стихотворения отталкивает читателя с первой строки: «У райской запретной стены...». В силу неполного повтора с заглавием слово «запрет» задерживает на себе внимание читателя, сподвигая сопоставить с ним остальной текст как с сильной позицией и прочувствовать драматизм повествования.

Окончательное заглавие «Потерянный рай», под которым стихотворение издано в двухтомном собрании 2014 года, антиномично по отношению к раннему варианту заголовка. С его помощью И. А. Бунин подчеркивает безвозвратность революционных событий в России, которые воспринимаются им через призму христианской парадигмы. Такое отношение поэта подтверждается его лекцией «Великий дурман», подготовленной в одно время со стихотворением и впервые прочитанную в Одессе 21 сентября 1919 года – спустя девять дней после публикации стихотворения. В ней Бунин прямо говорит о революции как о величайшем грехе русского человека.

Помимо интенсификации смысла автор при помощи заглавия «Потерянный рай» расширяет адресата. Посредством аллюзии с одноименной поэмой Джона Мильтона, пользующейся немалой популярностью в России, он обличает русскую интеллигенцию, находящую, подобно Мильтону, красивые оправдания революции.

В этом случае неграмотная простонародная речь, которая звучит в стихотворении, становится как бы насмешкой над образованной частью русского общества, на которой, по мнению поэта, лежит вина за «отрешенность от живой действительности, незнание ее и даже нежелание знать ее» [20, с.4].

Подобно тому как строится лирическое повествование – от искаженного понимания христианских основ до прямого обращения к Спасителю – должно измениться и духовное состояние русского человека от

осознания греха к искренней молитве ко Христу, которой завершается стихотворение. В основе такой метаморфозы – покаянный плач, к которому всеми средствами призывает поэт:

Белый собор апостольский,  
 Белый храм в золоченых маковках,  
 Обитель отчая,  
 Со духи праведных,  
 Убиенных антихристом:  
 - Иисусе Христе, миленький!  
 Прости душу непотребную!  
 Вороти в обитель отчую! [II, с.184].

Финальная простосердечная молитва, звучащая от лица юродивого «пророка», становится одновременно и оправданием русского народа, и надеждой на спасение России. Так за счет расстановки смысловых и композиционных доминант автор побуждает читателя – русского человека – к духовному возрождению. Обращение к духовному стиху с редкой покаянной интонацией позволяет автору затронуть самые глубокие чувства русского человека.

Так феномен вариативности заглавий по-разному проявляется в стихотворениях И. А. Бунина и служит отличительной чертой лирики автора. В зависимости от варианта заглавия меняется и угол восприятия всего текста: от актуализации дополнительных акцентов до радикального смыслового преобразования.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение теоретического материала по теме исследования позволило обобщить опыт учёных-предшественников, чьи работы были посвящены феномену заглавия и заголовочному комплексу, и выявить основные тезисы.

Во-первых, заглавие является «сильной позицией» текста, заключая в себе основной смысловой акцент и коррелируя со структурно-смысловыми доминантами текста.

Во-вторых, заглавие также может рассматриваться в качестве самостоятельного текста. Следовательно, взаимоотношения заглавия и текста нередко напоминают диалог между двумя текстами.

В-третьих, исследователи предлагают различные типы классификаций заглавий, в основе которых лежат формальные и содержательные принципы. С учетом имеющихся классификаций в ходе нашей работы был выработан объективный подход к классификации и изучению заглавий на основе формального критерия.

В-четвертых, с учетом предмета исследования был дополнен состав заголовочного комплекса. К устоявшемуся «набору» элементов, включающему заглавие, подзаголовок, эпиграф, посвящение и датировку, был добавлен введенный А. С. Голубковым термин «вариант заглавия». Введение данного компонента имеет принципиальное значение для нашей работы, поскольку отражает одну из важных особенностей авторского текста. К основным компонентам заголовочного комплекса относятся заглавие и его вариант, остальные компоненты принято считать факультативными или дополнительными.

И наконец, в неозаглавленных стихотворениях часть функций берет на себя первая строка, не являясь полноценной заменой заглавию. Структурные отношения заглавия с текстом существенно отличаются от «сцепления» первой строки с текстом, что отражается на смысловом потенциале заглавия и первой строки. Последняя составляет концептуальное целое с текстом

стихотворения. Она служит «вступительным аккордом» всего произведения, намечая композицию, ритм и стиль текста.

Проведенное исследование показало, что заголовочный комплекс в поэзии И. А. Бунина представляет собой общепринятый «набор» элементов: заглавие, вариант заглавия, подзаголовок, эпиграф, посвящение, датировка, получившие оригинальные формы воплощения.

Самым значимым компонентом заголовочного комплекса в поэзии И. А. Бунина является заглавие – «сильная позиция» текста. Характер связи «заглавие–текст» определяет угол восприятия стихотворения. Поэт применяет различные приёмы в работе с заглавием. Нередко заглавие составляет антиномию тексту, заведомо «обманывая» или дезориентируя читателя, в чем проявляются модернистские приёмы И. А. Бунина, применяемые к стихотворениям разной тематической направленности. Обманутое читательское ожидание переходит в напряженное активное чтение и порождает резонансное отношение к тексту. В то же время И. А. Бунин, лишь «в меру модернист», настойчиво продолжает классическую линию: заглавие и текст могут быть близкими и даже синонимичными по смысловому наполнению. Такая техника, как правило, отражена в стихотворениях с традиционными культурными, мифологическими и религиозными заглавиями.

Подзаголовок, заявленный в двадцати семи стихотворениях – самый частотный факультативный элемент заголовочного комплекса. Как правило, он отражает факт переложения автором «чужого» текста и содержит название оригинала и фамилию автора. Степень переложения варьируется от дословного перевода до стихотворения «на мотив», что отражено в подзаголовке. Точное указание на оригинал в ранних стихотворениях, вероятно, служит подтверждением признательности поэта за тот опыт, что он приобрел в ходе переложения шедевров мировой поэзии, оказавших влияние на формирование его неповторимого языка.

Стихотворение с посвящением – это практически единичное и от того неординарное явление в поэзии И. А. Бунина, находящееся на границе творчества и биографии поэта. Только два текста однозначно принадлежат к стихотворениям с посвящениями. Еще три условно можно отнести к таковым. В данных стихотворениях адресаты – близкие люди поэта, с которыми у автора завязалась не только личная, но и творческая дружба. Эти тексты, как правило, отличаются повышенной эмоциональностью и нередко несут следы эпистолярного жанра.

Эпиграф представлен в двадцати стихотворениях, больше половины из которых могут быть охарактеризованы как «восточные» или «экзотические» стихотворения. Это самый содержательный факультативный элемент заголовочного комплекса. Эпиграф включает цитату из другого источника, то есть, по сути, является ещё одним текстом. Поэтому взаимосвязь эпиграфа с текстом аналогична той, что устанавливается между заглавием и текстом. Это подтверждается фактом замещения заглавия эпиграфом: в ряде стихотворений эпиграф получает статус «сильной позиции» текста.

Цитата, заявленная в эпиграфе, довольно часто свидетельствует о принадлежности текста другой культуре. Как правило, появлением экзотической лирики поэт обязан путешествию. Побывав в разных странах, поэт сумел вобрать и даже присвоить их самобытность. Так эпиграф отражает способность автора перевоплощаться в представителя иной культуры и расширяться до масштаба его видения мира, что становится возможным благодаря «артистическому типу» сознания автора [192, с. 31]. В результате личного знакомства чужое становится для поэта отчасти своим, отсюда, уверенное полновесное звучание его уже обретенного поэтического голоса.

Авторской особенностью можно считать намеренное «затемнение» смысла эпиграфа и стихотворения с эпиграфом. Такая стратегия объясняется желанием поэта дать читателю возможность естественного, интуитивного погружения в инокультурное пространство. Применительно к текстам с

эпиграфом из Корана закрытость эпиграфа служит указанием на загадочность восточной культуры, её недоступность европейскому менталитету и вместе с тем притягательность.

В поэзии И. А. Бунина задействован ещё один элемент заголовочного комплекса – датировка, замыкающая все стихотворения автора. В двухтомном собрании стихотворений 2014 года проставлена более точная дата по сравнению с предшествующими ему посмертными изданиями. Особенно значимы в аспекте изучения датировки тексты, содержащие двойную и тройную датировку, которая соотносится с правкой текста, которую поэт осуществляет в тот или иной период. При этом временной промежуток между датами может быть значительным. Разброс в датировке, как правило, указывает на программность текста. Различная датировка меняет восприятие стихотворения, вписывая его в историко-литературный контекст эпохи, а также в творческую хронологию самого автора, внутри которой оно «обрастает» межтекстовыми переключками с другими стихотворениями. Изменения, которые поэт вносит в текст и его заглавие в разные годы позволяют реконструировать творческую историю текста, а также проследить за эволюцией Бунина-поэта. Так представление о датировке как о формальном несодержательном атрибуте текста во многом опровергается.

В отсутствие заглавия под статус «сильной позиции» текста подпадает первая строка стихотворения, которая подобно заглавию вступает с текстом в антиномичные и синонимичные отношения, указывая на модернистские и классические приёмы автора. Отличительной особенностью стихотворений И. А. Бунина, озаглавленных по первой строке, является повышенная плотность повествования. Кроме того, факт отсутствия заглавия наделяет лирическое пространство такими качествами, как замкнутость и обособленность, что способствует независимости текста от внешних связей, порождаемых заглавием, и большей погруженности читателя в текст.

И. А. Бунин уделяет заглавию особое внимание: повторяет, меняет, снимает, снова возвращает. Одним из наиболее характерных является такой авторский приём, как повтор заглавия. Поэт дает одинаковые заглавия разным текстам: повтор может распространяться на два, три и даже четыре разных стихотворения. Это беспрецедентный случай в истории русской литературы. Непреходящее стремление поэта к совершенству, подтвержденное материалами, содержащими множественные исправления заглавия и текста, может служить доказательством того, что повторяющиеся заглавия – это не случайное совпадение, а результат сознательной и целенаправленной авторской стратегии.

Нами было выявлено, что между текстами с одинаковыми заглавиями устанавливаются устойчивые мотивные связи, образующие комплексное единство, что позволяет сформулировать новое теоретическое понятие – мотивный заголовочный комплекс, актуальность которого в аспекте изучения поэзии И. А. Бунина убедительно доказывается в ходе исследования.

Под **мотивным заголовочным комплексом** мы понимаем группу стихотворений, объединенных повторяющимися заглавиями или повторяющимися в заглавиях ключевыми мотивами и образами, которые формируют устойчивые межтекстовые связи.

С учетом частотности заявленных в повторяющихся заглавиях мотивов нами были выделены два наиболее показательных мотивных заголовочных комплекса (далее МЗК): природно-онтологический и культурно-мемориальный.

Первый МЗК состоит из стихотворений, повторяющиеся заглавия которых полностью совпадают. Внутри комплекса обнаруживаются переключки между стихотворениями с заглавиями «Рассвет» и «Закат» соответственно, а также надтекстовые мотивные связи следующего уровня «закат-рассвет». Объединяющим общим мотивом «закатно-рассветной» лирики является мотив света как неперенный атрибут «идеального пейзажа», вызывающий у лирического героя особую радость и желание

созерцать красоту внешнего мира. С появлением света меняется движение в лирическом сюжете: он или ускоряет, или замедляет переход природы из одного состояния в другое. В целом единство образов заката и рассвета в авторской трактовке метафорически указывает на неразрывность жизни и смерти, которое остро ощущал поэт.

Тексты, образующие культурно-мемориальный мотивный заголовочный комплекс, объединены на основе мотива памяти. В первой группе текстов он буквально обозначен в заглавии («Памяти...»). Фактор адресации актуализирует различные проявления феномена памяти мотива, расширяя его структуру. Заглавия стихотворений, которые относятся ко второй группе, содержат образы «могилы/гробницы», которые служат «вещественными знаками памяти». Во всех текстах могила описывается как притягательное место, где «оживает» память. Это место общения между живым потомком и умершим предком, поводом для которого почти всегда становится потребность в творческом обмене и желание быть достойным своего поэтического наследия.

Помимо указания на общность мотивных межтекстовых связей повторяющиеся заглавия также служат обозначением жанра. В этом аспекте правомерно выделить три жанровых единства, объединенных одинаковым заглавием: песенная лирика, жанр эпитафии, «портрет города». При обозначении последнего жанра мы опираемся на формулировку В. Вейдле, который понимал под «портретом города» жанр, характеризующийся повышенной описательностью и подчеркнутой предметностью.

Все четыре стихотворения И. А. Бунина разных лет с заглавием «Песня» (1905, 1907, 1911, 1916) характеризуются особым лиризмом и наличием фольклорного компонента, проявленного в описании русских народных реалий. Жанр русской песни в поэзии И. А. Бунина, сформировавшийся при непосредственном знакомстве с творчеством воронежских поэтов-песенников (А. В. Кольцова и И. С. Никитина), тесно связан с идеей землячества.

Жанр эпитафии, в котором написаны два стихотворения «Эпитафия» 1902 и 1917 годов, в некоторой степени преобразован поэтом. Вынесенное на надгробье слово, составляющее основу жанрового канона, обретает голосовое или музыкальное звучание в вышеупомянутых стихотворениях И. А. Бунина. Кроме того, в классический эпитафический сюжет добавляется фабула «Легкого дыхания», актуализирующая характерное для поэта сочетание весны, молодости, красоты и смерти. Диалектичная по своей жанровой природе сонетная форма, в которую заключена эпитафия И. А. Бунина, указывает на взаимоисключающий характер этих элементов. Так при помощи жанровой синергии поэт подчеркивает драматизм повествования.

Под жанровое определение «портрета города» подпадает два стихотворения поэта с одинаковым заглавием «Венеция» 1912 и 1922 годов. Художественная изобразительность раннего текста сменяется кристаллизированным описанием Венеции в более позднем с сохранением основных образов, совпадающих в обоих текстах. Учитывая принадлежность «портрета» города-загадки венецианскому тексту в русской поэзии, можно указать на такие жанровые проявления, как описания достопримечательностей Венеции, образы водной стихии, мотивы сна, тему смерти и любви – всё это имеет место в обоих текстах И. А. Бунина.

Тот факт, что «портрет города» является частью городского текста, также накладывает отпечаток на жанровую природу стихотворения, в котором отражены такие приметы городского текста, как урбанистические описания, противопоставление лирического героя городскому пространству, конфликт внутреннего и внешнего.

Помимо характерных черт городского текста, в стихотворениях обнаруживаются признаки жанра травелога, во многом схожего с городским текстом, но в большей степени актуализирующего мотив пути. Жанровая диффузия, образованная взаимодействием «портрета города» с венецианским

и городским текстами, с одной стороны, и с травелогом – с другой, способствует более сложному объемному представлению жанра.

Факт неоднократной замены заглавия приводит к появлению такого феномена, как вариативность заглавия, который не только имеет место в прижизненных изданиях И. А. Бунина, но и получает распространение в посмертных сборниках автора. Дело в том, что правка текста и заглавной позиции, которую вносит поэт, не прекращается вплоть до 1953 года. Эти поздние пометы автора были восприняты исследователями как его последняя воля и учитывались при подготовке уже посмертных собраний сочинений и других изданий И. А. Бунина. Спустя время с обнаружением новых – в том числе зарубежных архивных источников – выяснилось, что авторские тома, доступные постсоветским издателям – не единственные экземпляры, содержащие позднюю правку. Обретенные материалы указывали на несогласованный характер авторской правки: одни и те же тексты и их заглавия в разных экземплярах подвергались поэтом неоднородным исправлениям. Как следствие, издатели вышедшего в 2014 году академического собрания стихотворений отказались от принципа последнего волеизъявления поэта в пользу альтернативного текстологического подхода на основе «главной прижизненной публикации». В результате на данный момент сосуществуют две текстологические практики, а это означает, что читателю может встретиться один и тот же текст в разных редакциях и под разными заглавиями, что служит благодатной почвой для исследования феномена вариативности заглавия в поэзии И. А. Бунина.

Мы предприняли попытку понять причину смены заглавия, а также проследить за тем, что влечет за собой правка заглавия, которая у автора нередко осуществляется независимо от изменений текста. Благодаря другому варианту заглавия автору удается сместить имеющиеся смысловые акценты и актуализировать новые. В некоторых случаях исключительно за счет смены заглавной позиции создается «новый» текст.

Широко представлены примеры стихотворений, в которых правка заглавия сопровождается редактированием текста. Здесь феномен вариативности позволяет не только «посмотреть» на лирическое пространство с разных ракурсов, но и, совместив все заглавные «проекции», почувствовать объемность и многослойность изображения. Каждый вариант заглавия оказывается значимым звеном в творческой истории стихотворения, восстанавливая которую мы становимся ближе к постижению логики автора.

Среди вариативных заглавий встречаются те, которые вступают в антиномичные отношения с друг другом. Если ранее мы отмечали антиномию заглавия и текста стихотворения, для которого данное заглавие – единственное, то теперь речь идет об антиномии между двумя и более вариантами заглавий, принадлежащих одному и тому же тексту: заглавные позиции противоречат друг другу по своей семантике. Кардинальная смена заглавия приводит к тому, что внутритекстовая логика перестраивается в соответствии с надтекстовой «сильной позицией». Антиномичное заглавие создает эффект негатива, «высвечивая» то светлые, то темные «участки» текста. Это уникальное явление точным образом отражает особенности мироощущения И. А. Бунина.

Бунину-поэту присущи постоянные творческие сомнения, сподвигающие его на подбор альтернативного заглавия и составление новой редакции текста. Апогеем творческого поиска можно считать стихотворение «Москва» (<1916> - 1919), претерпевшее неоднократное обновление текста стихотворения и семикратную замену заглавия. При таком разбросе выбор одного окончательного варианта как текстологическая проблема значительно усложняется. Более того, смысловые доминанты обнаруживаются только посредством сличения всех редакций, которые в результате воспринимаются как один обобщенный инвариант стихотворения. Это позволяет рассматривать текст с точки зрения генезиса как динамичный, развивающийся феномен, а также выявить особенности поэтики И. А. Бунина – общие закономерности творческого процесса автора. Стратегия работы И.

А. Бунина над текстом, явленная в многочисленных примерах, подтверждает заключение о повышенной динамичности авторского сознания, соразмерной природе лирического текста. Из этого следует, что у И. А. Бунина доминирует поэтический тип художественного сознания.

Так заглавие становится для поэта основным смыслообразующим фактором создания и восприятия текста, а также средством управления читательским вниманием.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ****Художественные тексты**

1. Бунин, И. А. Стихотворения / И. А. Бунин. – Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома; Издательство «Вита Нова», 2014. – Т. 1. – 544 с.
2. Бунин, И. А. Стихотворения / И. А. Бунин. – Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома; Издательство «Вита Нова», 2014. – Т. 2. – 544 с.
3. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 5 т. / И. А. Бунин – Москва: Правда, 1956. – (Библиотека «Огонёк»). – Т. 1. – 456 с.
4. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 5 т. / И. А. Бунин – Москва: Правда, 1956. – (Библиотека «Огонёк»). – Т. 2. – 424 с.
5. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 5 т. / И. А. Бунин – Москва: Правда, 1956. – (Библиотека «Огонёк»). – Т. 3. – 399с.
6. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 5 т. / И. А. Бунин. – Москва: Правда, 1956. – (Библиотека «Огонёк»). – Т. 4. – 471 с.
7. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. – Москва, 1965–1967. – Т. 1. – 1965. – 594 с.
8. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. – Москва, 1965–1967. – Т. 3. – 1965. – 502 с.
9. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. – Москва, 1965–1967. – Т. 8. – 1967. – 470 с.
10. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. – Москва, 1965–1967. – Т. 9. – 1967. – 621 с.
11. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 3 т. / И. А. Бунин. – Москва: Художественная литература, 1982. – Переизд. в 1984 г. – Т. 1. – 582 с.
12. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. / И. А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1987–1988. – Т. 1. – 1987. – 686 с.
13. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 4 т. / И. А. Бунин– Москва: Правда, 1988. – Т.1. – 477 с.

14. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / И. А. Бунин– Москва: Московский рабочий, 1993–2000.–Т.1. –1993. – 540 с.
15. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 6 т. / И. А. Бунин – Санкт-Петербург: Лисс, Бионт, 1993–1994. – Т.5. – 1994. – 480 с.
16. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 6 т. / И. А. Бунин – Москва: Терра, 1996–1997. – Т.5. –1996. – 558 с.
17. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 6 т. / И. А. Бунин. – Москва: Терра, 1996–1997. – Т.1. –1997. – 350 с.
18. Бунин, И. А., Бунина, В. Н. Устами Буниных. Дневники: в 3 т. Т. 1 / И. А. Бунин, В. Н. Бунина. – Посев, 1977. – eBook, 2008. Т.1 – 367 с.
19. Бунин, И. А. Окаянные дни; Воспоминания; Статьи / И. А. Бунин. – Москва: Советский писатель, 1990. – 414 с.
20. Бунин, И. А. Великий дурман: неизвестные страницы / И. А. Бунин. – Москва: Совершенно секретно, 1997. – 351 с.
21. Бунин, И. А. Жизнь Арсеньева: сборник / И. А. Бунин. – Москва: Издательство АСТ, 2021. – 448 с.
22. Бунин, И. А. Захар Воробьев / И. А. Бунин [Электронный ресурс]. – URL: <http://bunin-lit.ru/bunin/rasskaz/zahar-vorobev.htm> (дата обращения: 21.08.2022).
23. Бунин, И. А. Лирник Родион / И. А. Бунин [Электронный ресурс] – URL: <http://bunin-lit.ru/bunin/rasskaz/lirnik-rodion.htm> (дата обращения: 24.03.2023).
24. Бунин, И. А. Думая о Пушкине. Публицистика 1918-1953 годов / И. А. Бунин [Электронный ресурс] – URL: <https://sv-scena.ru/Buki/Publitsistika-1918-1953-godov.66.html> (дата обращения: 12.05.2024).
25. Бунин, И. А. Критика и публицистика 1911–1953 годов / отв. редактор А. В. Бакунцев; сост. А. В. Бакунцев, С. Н. Морозов, О. А. Коростелев; предисл., подгот. текста и коммент. А. В. Бакунцева, С.Н. Морозова. – М.: ИМЛИ РАН, 2025. – 1144 с.

26. Гомер. Одиссея / Гомер; перевод В. В. Вересаева [Электронный ресурс] – URL: <http://www.infoliolib.info/flit/gomer/odisver12.html> (дата обращения 1.08.2022)
27. Кольцов, А. В. Полное собрание стихотворений / А. В. Кольцов. – Ленинград: Советский писатель, 1958. – 311 с.
28. Мандельштам, О. Э. Разговор о Данте / О. Э. Мандельштам [Электронный ресурс] – URL: [https://rvb.ru/20vek/mandelstam/slovo\\_i\\_kultura/01text/01text/13.htm](https://rvb.ru/20vek/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/13.htm) (дата обращения: 07.08.2022).
29. Мятлев, И. П. Стихотворения / И. П. Мятлев [Электронный ресурс] – URL: <https://russian-poetry.ru/PoetF.php?PoetId=251> (дата обращения 4.10.2025).
30. Плещеев, А. Н. Стихотворные переводы. / А. Н. Плещеев [Электронный ресурс] – URL: <https://plescheev.lit-info.ru/plescheev/stihi/perevody/perevod-76.htm?ysclid=mgw3i0gues646006616> (дата обращения 18.10.2025)
31. Фет, А. А. Полное собрание сочинений / А. А. Фет [Электронный ресурс] – URL: [ruslit.traumlibrary.net](http://ruslit.traumlibrary.net) (дата обращения: 23.03.2022).
32. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. – М.: Наука, 1976. – 576 с.
33. Эхил. Персы / Эхил [Электронный ресурс] – URL: <https://royallib.com/book/eshil/persi.html> (дата обращения: 08.05.2021).
34. Longfellow, Henry Wadsworth. A Psalm of Life / Henry Longfellow [Электронный ресурс] – URL: <https://poets.org/poem/psalm-life> (дата обращения: 11.12.2025).

### Научные и критические работы

35. Агеева, Ю. П. Заголовочно-финальный комплекс как формообразующий элемент в поэтике прозаических микроциклов / Ю. П.

Агеева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2014. – № 1 (124). – С. 255-264.

36. Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд – М.: Республика, 1994. – 589 с.

37. Алейников, О. Ю. «Потаённые» смыслы в лирике И. Бунина о мусульманском Востоке/ О. Ю. Алейников // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2020. – № 4. – С. 5-7.

38. Алехина, И. В. Крымский текст в творчестве И.А. Бунина / И. В. Алехина // Ученые записки Орловского государственного университета имени И.С. Тургенева. – 2024. – № 3 (104). – С.92-95.

39. Андроников, И. Л. Рассказы литературоведа / И. Л. Андроников – Москва: Дет. лит., 1969. – 456 с.

40. Анисимова, Е. Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Евгения Евгеньевна Анисимова. – Красноярск, 2015. – 492 с.

41. Антоний Сурожский, митрополит. Проповеди [Электронный ресурс] // Электронная библиотека «Митрополит Антоний Сурожский». – URL: [http://www.mitras.ru/inname/in\\_92.htm](http://www.mitras.ru/inname/in_92.htm) (дата обращения: 06.08.2023).

42. Арнольд, И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 24-27.

43. Атаманова, Е. Т. Русская литература XIX века в контексте художественной прозы И. А. Бунина: проблема реминисценций: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Тихоновна Атаманова – Елец, 1998. – 20 с.

44. Афолина, Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Елена Юрьевна Афолина – Тверь, 2005. – 22 с.

45. Бабичева, Ю. В. Поэтика заглавия / Ю. В. Бабичева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2000. – Вып. 6 (22). – С. 61-64.
46. Бабореко, А. К. И. А. Бунин. Материалы к биографии / А.К. Бабореко. – М., 1967. – 334 с.
47. Баевский, В. С. Стих русской советской поэзии: пособие для слушателей спецкурса / Баевский, В. С. – Смоленск, 1972. – 145 с.
48. Баженова, Я. В. Поэтика имени в творчестве И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Яна Вячеславовна Баженова. – Томск, 2021. – 23 с.
49. Бальбуров, Э. А. Мотив и канон / Э. А. Бальбуров // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск: Наука, 1998. – С. 6-20.
50. Бахрах, А. В. Бунин в халате / А. В. Бахрах. – Москва: Согласие, 2000. – 243 с.
51. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 502 с.
52. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров. – 2 е изд. – Москва: Искусство, 1986. – 444 с.
53. Белова, Н. А. Концепт «город» в современном литературоведении / Н. А. Белова // Вестник Югорского государственного университета. – 2012. – Вып. 1 (24). – С. 87-91.
54. Белый, А. Проблема культуры: сборник очерков и статей / А. Белый [Электронный ресурс] – 2022. – URL: [https://thelib.ru/books/belyu\\_andrey/problema\\_kultury\\_sbornik\\_ocherkov\\_i\\_statey\\_read-16.html](https://thelib.ru/books/belyu_andrey/problema_kultury_sbornik_ocherkov_i_statey_read-16.html) (дата обращения: 11.02.2023).
55. Бем, А. Л. К уяснению историко-литературных понятий / А. Бем. – Пг., 1918. – 22 с.

56. Бердникова, О. А. К вопросу о поэтике заглавий в поэтическом наследии И. А. Бунина / О. А. Бердникова // Известия Уральского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2020. – Т. 22, № 4 (202). – С. 238-256.

57. Бердникова, О. А. Об одной метафизической загадке в стихотворениях И. А. Бунина 1917–1919 годов / О. А. Бердникова // Метафизика И. А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2018. – Вып. 4. – С. 14-28.

58. Бердникова, О. А. Поэтика адресованных жанров в творчестве И. А. Бунина / О. А. Бердникова // Проблемы исторической поэтики: научный журнал. – 2019. – Т. 17, № 4. – С. 215–241.

59. Бердникова, О. А. Реминисценции, цитаты и мотивы Псалтири в творчестве И. А. Бунина / О. А. Бердникова // Проблемы исторической поэтики: научный журнал. – 2012. – № 10. – С. 315-327

60. Бердникова, О. А. «Религиозный вектор» современного литературоведения (проблемы изучения русской литературы в православном контексте) / О. А. Бердникова // «Свет Христов просвещает всех»: материалы VI Международного форума «Задонские Свято Тихоновские образовательные чтения». – Липецк, 2011. – С. 126-128.

61. Бердникова, О. А. Возвращение в «потерянный рай» (некоторые аспекты художественной антропологии И. А. Бунина) / О. А. Бердникова // Вестник Тамбовского университета. – 2008. – № 5. – С. 289-295.

62. Бердникова, О. А. «Так сладок сердцу Божий мир». Творчество И. А. Бунина в контексте христианской духовной традиции: монография / О. А. Бердникова. – Воронеж: Воронежская областная типография – издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. – 272 с.

63. Бердникова, О. А. Христианская антропологическая парадигма в русской прозе рубежа XX–XXI веков / О. А. Бердникова // Православие и русская культура: прошлое и современность. – Тобольск: Славянский печатный дом, 2011. – С. 159-162.

64. Бердникова, О. А. Духовные проблемы русской литературы XX века. Часть 1: учебное пособие / О. А. Бердникова. – Воронеж: Издательский Дом ВГУ, 2016. – 156 с.
65. Бердникова, О. А. «Богъ оставить тайну – память обо мнѣ»... Творчество И. А. Бунина: векторы прочтений: монография / О. А. Бердникова. – Воронеж: НАУКА ЮНИПРЕСС, 2022. – 240 с.
66. Близняк, О. М. Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы (на материале творчества А. Бараковой, О. Фокиной, Н. Ключаревой): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Михайловна Близняк. – Армавир, 2011. – 159 с.
67. Блисковский, З.Д. Муки заголовка. /З.Д. Блисковский – Москва: Книга, 1972. – 157 с.
68. Блок, А. А. О лирике. Собрание сочинений: в 6 т. / А. А. Блок. – Москва, 1971. – Т. 5. – С. 117-145.
69. Большая российская энциклопедия, 2004–2017: [Электронный ресурс]/ науч.-ред. совет: Ю. С. Осипов [и др.]. – URL: <https://bigenc.ru> (дата обращения: 1.12.2023).
70. Боровская, А. А. Песенная традиция в лирике И. А. Бунина / А. А. Боровская // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2015. – № 4 (45). – С. 306-308.
71. Брагинская, Н. В. Эпитафия как письменный фольклор // Текст: семантика и структура. – Москва: Наука, 1983. – С. 119-139.
72. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь: В 86 т. [Электронный ресурс] / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. - Репр. изд. - Санкт-Петербург: ПОЛРАДИС, 1993 – URL: [https://modernlib.net/books/brokgauz\\_f\\_a/enciklopedicheskiy\\_slovar\\_s/read\\_24/](https://modernlib.net/books/brokgauz_f_a/enciklopedicheskiy_slovar_s/read_24/) (дата обращения 17.08.2025).
73. Брюсов, В. Я. Ив. Бунин/ В. Я. Брюсов // Иван Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных

мыслителей и исследователей: антология. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГИ, 2001. – С. 266-267.

74. Василий Великий, святитель. О Святом Духе к Амфилохию (глава 29) [Электронный ресурс] // Азбука веры: православная энциклопедия. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij\\_Velikij/o\\_svyatom\\_duhe/#0\\_29](https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/o_svyatom_duhe/#0_29) (дата обращения: 21.12.2021).

75. Васильева, О. В. Мотивный комплекс раннего творчества Н. С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Васильевна Васильева. – Йошкар-Ола, 2009. – 20 с.

76. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец. – Москва: Высшая школа; Академия, 1999. – 556 с.

77. Вейдле, В. В. О поэтах и поэзии / В. Вейдле. – Paris: YMCA-Press, Cop. 1973. – 203 с.

78. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва: Высшая школа, 1989. – 327 с.

79. Веселова, Н. А. Онтология заглавия в лирике / Н. А. Веселова // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. К 60-летию И. В. Фоменко. – Тверь: ТвГУ, 1997. – Вып. 3. – С. 57-61.

80. Веселова, Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Наталья Анатольевна Веселова. – Тверь, 1998. – 234 с.

81. Винокур, Г. О. Критика поэтического текста. вып. 10. / Г. О. Винокур – Москва: Госуд. акад. худож. наук, 1927. – 133 с.

82. Владимиров, О. Н. Жанровое движение в лирике И. А. Бунина 1886–1952 годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Олег Николаевич Владимиров. – Томск, 1999. – 18 с.

83. Владимиров, О. Н. Фольклорные мотивы в поэзии Бунина 1910-х годов / О. Н. Владимиров // Фольклор в контексте современной культуры. Юдинские чтения – 2005: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Курск, 2006. – С. 82-85.
84. Выготский, Л. С. «Психология искусства» / Л. С. Выготский. – Москва: Издательство Юрайт, 2023. – 414 с.
85. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: основы философии герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
86. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – АН СССР, Институт языкознания. – Москва: Наука, 1981. - 139 с.
87. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX в. / Б. М. Гаспаров. – Москва, 1994. – 397 с.
88. Гаспаров, М. Л. Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика / М. Л. Гаспаров. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 480 с.
89. Гаспаров, М. Л. Записи и выписки / М. Л. Гаспаров. – Москва: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
90. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. – Москва: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
91. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград, 1974. – 408 с.
92. Голубков, С. А. Смысловые горизонты литературного текста: очерки / С. А. Голубков – Самара: Самарский ун-т, 2015. – 231 с.
93. Гончарова, Е. А. Интерпретация текста: учебное пособие по немецкому языку / Е. А. Гончарова, И. П. Шишкина. – Москва: Высшая школа, 2005. – 368 с.
94. Гофман, М. Л. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине / М. Л. Гофман. – Петроград: Атеней, 1922. – 160 с.

95. Давыдова, Т. Т. Теория литературы: учебное пособие / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – Москва: Логос, 2003. – 232 с.
96. Двинятина, Т. М. Бунин на мотив: О статусе переводов в ранней лирике И. А. Бунина / Т. М. Двинятина // Метафизика И. А. Бунина: межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству И. А. Бунина – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – Вып. 2. – С. 148-167.
97. Двинятина, Т. М. Поэзия И. А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Михайловна Двинятина – Санкт-Петербург, 2015. – 441 с.
98. Двинятина, Т. М. «За стенами разрушенного и поруганного Сиона»: И. А. Бунин в 1917–1921 годах / Т. М. Двинятина // Русская литература. – Москва: ИРЛИ (РАН), 2020. – № 3. – С. 117-129.
99. Двинятина, Т. М., Морозов, С. Н. Проза И.А. Бунина 1917–1920 гг. К вопросу об основном тексте/ Т. М. Двинятина, С. Н. Морозов // Литературный факт. –Москва: ИМЛИ (РАН), 2021.– № 3 (21). С. 68-79.
100. Джанджакова, Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика. – Москва, 1979. – С. 207-214.
101. Дорохина, В. Г. Темы, мотивы, образы и сюжеты Корана в лирике И. А. Бунина / В. Г. Дорохина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Волгоград, 2008. – С. 164-167.
102. Есаулов, И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности / И. А. Есаулов // Проблемы исторической поэтики: научный журнал. – 1998. – № 2. – С. 42-53.
103. Жирмунский, В. М. Композиция лирических стихотворений / В. М. Жирмунский. – Петроград: ОПОЯЗ, 1921. – 107 с.
104. Жолковский, А. К. К описанию смысла связного текста / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Приемы выразительности. Ч. 2 / – Москва: 1974. – 92 с.

105. Зайцев, Б. К. Бунин (Речь на чествовании писателя 26 ноября 1933 года) / Б. К. Зайцев // Иван Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология. – Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 2001. – С. 409-413.

106. Зайцев, Кирилл, архимандрит. И. А. Бунин. Жизнь и творчество / К. Зайцев. – Берлин: Парабола, 1934. – 267 с.

107. Зеленцова, С. В. Функции пейзажа в малой прозе И. А. Бунина: на материале произведений 1892 - 1916 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Светлана Владимировна Зеленцова. – Орел, 2013. – 22 с.

108. И. А. Бунин и его окружение: к 140-летию со дня рождения писателя / О-во любителей российской словесности, Ассоц. «Бунинское наследие»; сост.: Т. М. Бонами и др. – Москва: Русский импульс, 2010. – 303 с.

109. И. А. Бунин и его время: контексты судьбы – история творчества / отв. Ред.-сост. Т.М. Двинятина, С.Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2021. 1040 с. (Академический Бунин; 3)

110. Ильин, И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин – Ремизов – Шмелёв / И. А. Ильин // Собр. соч.: в 10 т. – Москва: Русская книга, 1996. – Т. 6, кн. 2. – 209 с.

111. Иншакова, Ю. Г. Жанровая система поэзии И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Юлия Григорьевна Иншакова. – Елец, 2005. – 23 с.

112. Каган, М. С. Культура города и пути её изучения / М. С. Каган // Город и культура. – Санкт-Петербург, 1992.

113. Капинос, Е. В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е. В. Капинос, Е. Куликова; Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 2006. – 335 с.

114. Караганова, М. М. Проблема человеческого существования и её образное воплощение в лирике И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марина Михайловна Караганова. – Вологда, 2000. – 23 с.

115. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов, М: Наука, 1987. – 261 с.

116. Карлы, И. Э. Датировка в лирике: типология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Ирина Энверовна Карлы. – Тверь, 2010. – 18 с.

117. Карпенко, Г. Ю. Творчество И. А. Бунина и религиозное сознание рубежа веков: учеб. пособие «Литература и религиозное сознание» для студентов дневного и заочного отделений специализации «Русский язык и литература» / Г. Ю. Карпенко. – Самара: Изд-во «Универс-групп», 2005. – 68 с.

118. Карпенко, Г. Ю. Сакральное и маргинальное в русской классике / Г. Ю. Карпенко. – Самара: ООО «САМАРАМА», 2024. – 220 с.

119. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 358 с.

120. Кихней, Л. Г. Два одиночества Бунина: к вопросу о путях развития жанра лирической новеллы / Л. Г. Кихней // И.А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству писателя. – Воронеж: Издательский дом «Кварта», 2005. – С. 15–25.

121. Книга Иова [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Job.2&> (дата обращения: 10.08.2024).

122. Ковалева, Т. Н. Художественное время-пространство романа И.А. Бунина "Жизнь Арсеньева": автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Николаевна Ковалева. – Ставрополь, 2004. – 22 с.

123. Кожина, Н. А. В поисках гармонии (о заглавиях в лирике) / Н. А. Кожина // Русская речь. – 1985. – № 6. – С. 45–50.

124. Кожина, Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX–XX вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Наталья Александровна Кожина. – Москва, 1986. – 230 с.

125. Козлов, В. И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории / В. И. Козлов. – Москва: Языки славянской культуры, 2013. – 280 с.

126. Колеватых, Г. М. Заглавие в русской поэзии 1980-1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Галина Михайловна Колеватых. – Елец, 2008. – 247 с.

127. Кошемчук, Т. А. Русская литература в православном контексте / Т. А. Кошемчук. – Санкт-Петербург: Наука, 2009. – 278 с.

128. Кошемчук, Т. А. О новозаветной перспективе ветхозаветной темы в историософии И. А. Бунина / Т. А. Кошемчук // Орловский текст российской словесности: творческое наследие И. А. Бунина. – Орёл, 2010. – Вып. 2. – С. 11-18.

129. Кржижановский, С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – Москва: Никитинские субботники, 1931. – 32 с.

130. Кузнецова, Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. А. К. Бабореко. – М.: Московский рабочий, 1995. – 410 с.

131. Куприяновский, П. В. Бальмонт / П. Куприяновский, Н. Молчанова. - Москва: Молодая гвардия, 2014. – 345 с.

132. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: учебное пособие. / В.А.Кухаренко. – Ленинград: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1979. – 327 с.

133. Лавров, В. В. Холодная осень: Иван Бунин в эмиграции (1920–1953) : роман-хроника / В. В. Лавров. – Москва: Молодая гвардия, 1989. – 382 с. – URL: <https://www.rulit.me/books/holodnaya-osen-ivan-bunin-v-emigracii-1920-1953-read-679058-106.html>] (дата обращения: 14.04.2023).

134. Лазарева, Э. А. Заголовочный комплекс текста – средство организации и оптимизации восприятия / Э. А. Лазарева // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 40. – С. 158-166.

135. Ламзина, А. В. Заглавие / А. В. Ламзина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под редакцией Л. В. Чернец. – Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999. – 556 с.

136. Ламзина, А. В. Рама / А. В. Ламзина // Введение в литературоведение: учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под редакцией Л. В. Чернец. – Москва: Высшая школа, 2004. – 680 с.

137. Лён в русском фольклоре / А. В. Рогаева, Н. В. Уваров, В. М. Шестаков; Международная академия бизнеса и новых технологий. – Вологда, 2010. – 64 с.

138. Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. Т. 1: 1870–1909 / Учреждение Российской академии наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького; сост. С. Н. Морозов. – Москва: ИМЛИ РАН, 2011. – 943 с.

139. Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. Т. 2 (1910-1919) / Учреждение Российской академии наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького; сост. С.Н. Морозов. Москва: ИМЛИ РАН, 2017. – 1184 с.

140. Лидин, В. Г. Друзья мои – книги: рассказы книголюбца / В. Г. Лидин – Москва: Современник, 1976. – 381 с. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://rb.rbook.club/book/4117050/read/page/78> (дата обращения: 10.05.2025).

141. Литературное наследство. Т. 84, кн. 1: Иван Бунин – М.: Наука, 1973. – 698 с.

142. Литературное наследство. Т. 84, кн. 2: Иван Бунин – М.: Наука, 1973. – 560 с.

143. Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования. Кн. 1 / ред.- сост. О. А. Коростелев, С. Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 1183 с.

144. Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования. Кн. 2 / ред.- сост. О. А. Коростелев, С. Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2022. – 984 с.

145. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. [Электронный ресурс]. – URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/fc/slovar-207-5.htm#zag-4811> (дата обращения: 10.05.2025).

146. Лихачёв, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачёв // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.

147. Ложкова, А. В. Литературная эпитафия: проблема жанровой специфики / А. В. Ложкова // Уральский филологический вестник. – 2018. – № 4. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-epitafiya-problema-zhanrovoy-spetsifiki> (дата обращения: 11.08.2025).

148. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л., 1972. – 271 с.

149. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры / Ю. М. Лотман. – Тарту: ТГУ, 1981. – 118 с.

150. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблема семиотики города / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – С. 208-220.

151. Луцевич, Л. Ф. Псалтирь в ранней книжности в литературе XVIII в. / Л. Ф. Луцевич // Христианство и русская литература. Сборник четвертый – СПб.: Наука, 2002. С. 24-67.

152. Лю Миньцзе. Фольклорные мотивы в рассказах И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 5.9.1. / Миньцзе Лю. – Владивосток, 2024. – 24 с.

153. Малис, Ю. Г. Н. И. Пирогов: его жизнь и научно-общественная деятельность / Ю. Г. Малис – С.-Петербург: Тип. и хромолит. П. П. Сойкина, 1893. - 96 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://mybook.ru/author/yulij-germanovich-malis/nikolaj-pirogov-ego-zhizn-nauchnaya-i-obshestvenna/read/> (дата обращения: 08.08.2025).

154. Малишевский, И. А. Морской код в творчестве И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Игорь Александрович Малишевский. – Воронеж, 2015. – 20 с.

155. Мальцев, Ю. В. Иван Бунин: 1870–1953 / Ю. В. Мальцев. – Frankfurt am Main; Москва: Посев, 1994. – 432 с.

156. Мальчукова, Т. Г. Парафразы псалмов в русской поэзии 1820-х годов / Т. Г. Мальчукова // Проблемы исторической поэтики: научный журнал. – 2001. – Т. 3, № 6. – С. 91-115.

157. Меднис, Н. Е. Венеция в русской литературе / Н. Е. Меднис – Новосибирск, 1999. – 391 с.

158. Минц, Б. А. Поэтика генезиса и проблемы циклизации в ранней лирике О. Мандельштама / Б. А. Минц. – Саратов: 2017 – С. 38–44.

159. Минц, З. Г. Поэтика Александра Блока / З. Г. Минц. – Санкт-Петербург: Искусство–СПб, 1999. – 727 с.

160. Митина, Г. В. Культурные символы Древней Греции в поэзии И. А. Бунина: нравственный аспект / Г. В. Митина // Нравственные императивы в праве, образовании, науке и культуре: Материалы IX международного молодежного форума. – Белгород: ИД «БелГУ» НИУ «БелГУ», 2021. – С. 254-260.

161. Митина, Г. В. «Зацвела на воле в поле бирюза...»: песенная лирика И. А. Бунина / Г. В. Митина // Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры: Материалы Всероссийской научной конференции. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2022. – С. 150-155.

162. Митина, Г. В. Неозаглавленные стихотворения И. А. Бунина: художественные функции первой строки / Г. В. Митина // Вестник

Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2022. – № 4. – С. 35-39.

163. Митина, Г. В. Поэтика евангельских заглавий и их вариативность в поэзии И. А. Бунина / Г. В. Митина // Проблемы исторической поэтики: научный журнал. – 2023. – Т. 21, № 4. – С. 290-311.

164. Мифологический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <https://myth.slovaronline.com/1123-SIRENYI> (дата обращения: 07.08.2022).

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

166. Михеичева, Е. А. Работа И. А. Бунина над текстом: Четыре варианта рассказа "Аглая" / Е. А. Михеичева // Творческое наследие И.А. Бунина и мировой литературный процесс – Орел: Орловский гос. педагогический ун-т (ОГПУ), 1995. – 53-56.

167. Михеичева, Е. А. Мотив одиночества в раннем творчестве И.А. Бунина / Е.А. Михеичева // Труды Санкт–Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 222. – С.33-39.

168. Молчанова, Н. А. Путевые книги И.А. Бунина и К.Д. Бальмонта: «Тень птицы» и «Край Осириса» / Н.А. Молчанова // И. А. Бунин в диалоге эпох. – Воронеж: ВГУ, 2002. – С. 55-61.

169. Морозов, С. Н. Периодизация творчества И.А. Бунина / С. Н. Морозов // Метафизика И.А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2018. – Вып.4. – С. 7-13.

170. Морозов, С. Н. Подготовка тома «И.А. Бунин. новые материалы и исследования» в серии «Литературное наследство» (в 4 книгах). Проблемы и перспективы / С. Н. Морозов // Метафизика И.А. Бунина: Сборник научных трудов, посвященный 150-летию со дня рождения И.А. Бунина. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2021. – Вып.5. Юбилейный. – С. 20-29.

171. Муромцева-Бунина, В. Н. Жизнь Бунина, 1870–1906. Беседы с памятью / В. Н. Муромцева-Бунина. – Москва: Советский писатель, 1989. – 509 с.

172. Настольная книга священнослужителя: в 7 т. – М.: Издание Московской Патриархии, 1983. Т.4. – 824 с.

173. Нестерова, Е. В. «Парные тексты» в поэзии И. А. Бунина (к проблеме заголовочного комплекса) / Е. В. Нестерова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2016. – № 1. – С. 39–42.

174. Нестерова, Е. В. Об особенностях заголовочного комплекса И. А. Бунина в рассказах 1909–1914 годов // «Воронежский текст» русской культуры: провинциальность как эстетический код русской литературы XX века – Воронеж, 2013. – С. 209–216.

175. Николаев, С. И. Проблемы изучения малых стихотворных жанров. (эпитафия) / С. И. Николаев // XVIII век. Сб. 16. Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Л.: Наука, 1989. – С. 44–55.

176. Ничипоров, И. Б. «Поэзия темна, в словах невыразима...»: Творчество И. А. Бунина и модернизм / И. Б. Ничипоров. – Москва: Метафора, 2003. – 256 с.

177. Новгородов, Р. Т. Заглавие и текст (на материале стихотворений А. А. Ахматовой) / Р. Т. Новгородов // Текст: варианты интерпретации: материалы VI межвузовской научно-практической конференции. – Бийск: НИЦ БГПИ, 2001. – Вып. 6. – С. 202-207.

178. Ожегов, С. И. Толковый онлайн-словарь URL: <https://slovarozhegova.ru/?ysclid=macgia3e9v282297627> (дата обращения 4.05.2025)].

179. Орлицкий, Ю. Б. Стихотворение И. А. Бунина «Потерянный рай»: ритмическая природа, истоки и окружение / Ю. Б. Орлицкий // И. А. Бунин: Диалог с миром. Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: Полиграф, 1999. – С. 100-106

180. Орлицкий, Ю. Б. Заголовочно-финальный комплекс текста в русской поэзии XX века: ритмическая природа, функции, семантика / Ю. Б.

Орлицкий // Художественный язык эпохи. – Самара: Самар. ун-т, 2002. – С. 263-278.

181. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – Москва: 2002. – 685 с.

182. Панченко, Т. Ф. Рассказ И. А. Бунина «Тёмные аллеи» и стихотворение Н. П. Огарёва «Обыкновенная повесть»: интертекстуальный диалог / Панченко Т. Ф. // Известия Восточного института. – 2020. – № 3.– С. 31-40.

183. Паринова, А.С. Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX - XXI веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анна Сергеевна Паринова – Воронеж, 2018 – 172 с.

184. Петрова, Н. Г. О некоторых особенностях заглавий поэтического дискурса акмеистов / Н. Г. Петрова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – № 10 (125). – С. 180-183.

185. Подкаецкая, И. Ю. Генезис поэтического произведения: Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Марина Цветаева // Избранные статьи. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009 – С. 388-403.

186. Подковырин, Ю. В. Заглавие / Ю. В. Подковырин // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2 (17). – С. 101-110.

187. Померанцева, Э. В. Фольклор в прозе Бунина / Э. В. Померанцева // Литературное наследство. – Москва: Наука, 1973. – Т. 84, кн. 2. – С. 139-152.

188. Пономарев, Е. Р. Преодолевший модернизм: Творчество И.А. Бунина эмигрантского периода / Е. Р. Пономарев – М.: Литфакт, 2019. – 340 с. (Академический Бунина; вып. 2).

189. Пономарев, Е. Р. Травелог vs. путевой очерк: постколониализм российского извода // НЛЮ. – 2020. – № 6 (166). – С. 562-580.

190. Пономарев, Е. Р. «Храм Солнца» или «Тень Птицы»? Поэтика «путевых поэм» И.А. Бунина // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2021. – № 69. – С. 298-320.

191. Пращерук, Н. В. Духовное измерение жизни человека: репутация Бунина художника и реальность текста / Н. В. Пращерук // Филологический класс. – 2019. – № 2 (56). – С. 73-77.

192. Пращерук, Н. В. О типе художественного сознания И. А. Бунина / Н. В. Пращерук // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2020. – № 4. – С. 6-11.

193. Пращерук, Н. В. Литературный пикториализм как форма интермедальности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» / Н. В. Пращерук // Компаративные филологические исследования в XXI веке – Екатеринбург: 2024. С. 26-36.

194. Псалтирь на церковнославянском языке с параллельным переводом на русский язык. – Москва: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2003. – 512 с.

195. Раннее творчество И. А. Бунина (1883–1902 гг.): поэтика, текстология, комментарий / отв. ред. С. Н. Морозов; ред. А. В. Бакунцев, Т.М. Двинятина, Е. Р. Пономарев. – М.: ИМЛИ РАН, 2024. – 342 с. – (Академический Бунин; вып. 4).

196. Рейсер, С. А. Основы текстологии. / С. А. Рейсер – Изд. 2-е. – Л.: Просвещение. Ленингр. отд, 1978. – 176 с.

197. Русанова, О. Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы (на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Оксана Николаевна Русанова. – Новосибирск, 2006. – 22 с.

198. Саблина, Н. П. «Не слышатели забытливны слова, но творцы». Органическое православие русской поэзии / Н. П. Саблина // Христианство и русская литература. – СПб.: Наука, 1999. – С. 3-25.

199. Святитель Иоанн Златоуст. Беседы на псалмы / святитель Иоанн Златоуст. – Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2005. – 633 с.

200. Семёнова, С. Г. Метафизика русской литературы. Т. 1 / С. Г. Семёнова. – Москва: Издательский дом «ПоРог», 2004. – 512 с.
201. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
202. Силантьев, И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии / И. В. Силантьев. – Новосибирск: ИДМИ, 1999. – 104 с.
203. Силантьев, И. В. Мотив в системе категорий нарратива / И. В. Силантьев // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 4: Интерпретация текста: сюжет и мотив. – Новосибирск, 2001. – С. 13-35.
204. Сильман, Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Москва, 1977. – 223с.
205. Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии – М.: Наука, 1980. – 207 с.
206. Скрипникова, Т. И. Смысловые константы пейзажной лирики И. А. Бунина / Т. И. Скрипникова // И.А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству писателя. – Воронеж: Издательский дом «Кварта», 2005. – С. 62-68
207. Сливицкая, О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина / О. В. Сливицкая. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. – 270 с.
208. Сливицкая, О. В. Космическое мироощущение И. А. Бунина / О. В. Сливицкая // Труды Объединённого научного центра проблем космического мышления. – 2009. – Т. 2. – С. 213-239.
209. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы / Рос. акад. наук. Сиб. отд-ние. Ин-т филологии СО РАН, Этнокультур. взаимодействие в Евразии – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – 145 с.
210. Смоленцев, А. И. «Ты приглядишься, там не совсем темно...» (о некоторых аспектах религиозного символизма в творчестве И. А. Бунина) //

Метафизика И. А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству И. А. Бунина. – Воронеж: Воронежская областная типография – издательство им. Е. М. Болховитинова, 2008. – С. 51-61.

211. Смоленцев, А. И. Роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: «контексты понимания» и символика образов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алексей Иванович Смоленцев. – Воронеж, 2012.

212. Смоленцев, А. И. Созерцание Неуловимого Света (анализ одного стихотворения И. Бунина) // Метафизика И. А. Бунина: Сборник научных трудов, посвященный творчеству И. А. Бунина – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2014. – Вып. 3. – С. 29-33.

213. Соболев, А. Л., Тименчик, Р. Д. Венеция в русской поэзии: опыт антологии, 1888–1972 / А. Соболев, Р. Тименчик. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 1104 с.

214. Сотникова, Е. А., Иванова, М. Ю. «Особенности использования онимов в текстах рассказов И. А. Бунина (на материале рассказов, входящих в первую часть цикла „Тёмные аллеи“)» / Е. А. Сотникова, М. Ю. Иванова // «Филологические науки. Вопросы теории и практики». – 2020. – №1. Т. 13. – С. 246-249.

215. Спивак, Р. С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский / Р. С. Спивак. – 2-е изд. – Москва: Флинта; Наука, 2005. – 408 с.

216. Столярова, И. В. Многозначность «сильных позиций» текста (на материале рассказов Т. Толстой) / И. В. Столярова // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2014. – № 3 (19). – С. 162-170.

217. Творчество И. А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология) / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. – М.: Литфакт, 2019. – 895 с. – (Академический Бунин; вып. 1).

218. Тернова, Т. А. Природное и урбанистическое в «венедианском» тексте И. Бунина («Венеция», 1913) / Т. А. Тернова // Метафизика И. А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству И. А. Бунина. – Воронеж: Воронежская областная типография – издательство им. Е. М. Болховитинова, 2008. – С. 130-139.

219. Тимофеева, В. Г. Две «Старухи» И. А. Бунина // // И.А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству писателя. – Воронеж: Издательский дом «Кварта», 2005. – С. 176-180.

220. Томашевский, Б. В. Новое о Пушкине / Б. В. Томашевский // Литературная мысль. Альманах. I. – Пг., 1922. – С. 171-186.

221. Томашевский, Б. В. Десятая глава «Евгения Онегина» // Литературное наследство. – М.: Журнально-газетное объединение, 1934. – Т. 16–18. – С. 379-420.

222. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б. В. Томашевский. – Москва: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.

223. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему). / В. Н. Топоров // Петербургский текст русской литературы: избранные труды. – Санкт-Петербург: Искусство, 2003. – С. 7-118.

224. Трубицина, Н. А. Музыка в жизни и творчестве И. А. Бунина / Н. А. Трубицина – Елец: Елецкий государственный университет И. А. Бунина, 2018. – 159 с.

225. Тураева, З. Я. Лингвистика текста: учебное пособие. / З. Я. Тураева – Москва: Просвещение, 1986. – 127 с.

226. Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка: статьи / Ю. Н. Тынянов. – Москва, 1965. – 301 с.

227. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Ю.Н. Тынянов – М. 1977. – 578 с.

228. Тюпа, В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В. И. Тюпа // Дискурс2'96. – Новосибирск, 1996. – С. 52-54.

229. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. – Москва: Лабиринт, 2001. – 226с.

230. Тюпа, В. И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С. 49-55.

231. Фарино, Ежи. Введение в литературоведение: учебное пособие для студентов вузов / Ежи Фарино; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ, 2004. – 639 с.

232. Фатеева, Н. А. Синтез целого. На пути к новой поэтике / Н. А. Фатеева. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 351 с.

233. Фенчук, О. Н. Структура и функции памяти в поэзии И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Олег Николаевич Фенчук. – Воронеж, 2012.

234. Фенчук, О. Н. Священные тайны Корана в сборнике стихотворений И. А. Бунина «Ислам» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2024. – № 4. – С. 59-62.

235. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва: Высшая школа, 2002. – 438 с.

236. Химич, Г. А. Стихотворные переложения псалмов в отечественной поэзии XVII–XX веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Галина Александровна Химич. – Москва, 2002. – 249 с.

237. Царькова, Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков: Источники. Эволюция. Поэтика / Т. С. Царькова – СПб.: Рус.-Балт. информ. центр БЛИЦ, 1999. 198 с.

238. Цивьян, Т. В. «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия. – СПб., 2001. – С. 40-50.

239. Чуковский, К. Ранний Бунин (1914) / К. Чуковский К. // Собр. соч.: В 6 тт. – М.: Худож. лит., 1965–1969. – Т. 6. – С. 91-116.

240. Шевякина, Э. Н. Специфика романтизма в романе А. де Мюссе "Исповедь сына века": дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Эвелина Николаевна Шевякина – М., 1984. – 225 с.

241. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. 1929. – 265 с.

242. Шмеман, А. Д., Евхаристия. Таинство Царства / Протопресвитер А. Шмеман. – 2-е изд. – М.: Паломник, 1992. – 304 с.

243. Шмидт, Н. В. "Городской текст" в поэзии русского модернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Васильевна Шмидт. – Москва, 2007. – 17 с.

244. Шурупова, О. С. Фольклорные мотивы в лирике И. А. Бунина/ О. С. Шурупова // Россия Ивана Бунина и культура русского подстепья – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2020. – С. 91-97.

245. Эткинд, Е. Г. Поэзия и перевод / Е. Г. Эткинд. – Ленинград, 1963. – 432 с.

246. Эпштейн, М. Н. Стихи и стихии. Природа в русской поэзии, XVIII–XX вв. (серия «Радуга мысли») / М. Н. Эпштейн. – Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2007. – 352 с.

247. Marullo, T. G. If You See the Buddha: Studies of Ivan Bunin / T. G. Marullo. – Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. – 208 с.