

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Журавлев Максим Андреевич

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**Северо-восток в имажинативной географии И.А. Бунина
(литературоведческий и методический аспекты)**

Направление подготовки/специальность: 44.03.05 Педагогическое
образование (с двумя профилями подготовки)
Направленность (профиль) образовательной программы:
Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой

д-р филол. наук, доцент Подуэктова Т.А.

«17» мая 2026 г. _____
(дата, подпись)

Научный руководитель

д-р филол. наук, профессор Анисимов К.В.

«15» июня 2026 г. _____
(дата, подпись)

Дата защиты: «15» 06 2026 г.

Обучающийся: Журавлев М.А.

«15» июня 2026 г. _____
(дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск 2026

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основания работы: проблемы пространственности и образности литературного текста.....	6
1.1. Геопоэтика как практика образного освоения пространства.....	6
1.2. Синкретизм: кумуляция и параллелизм.....	13
1.3. Неосинкретизм: мотив и эквивалентность.....	18
Глава 2. Геопоэтика северо-востока в прозе и поэзии И.А. Бунина	24
2.1. Пыль, снег и огонь. Северо-восток в прозе писателя: образотворчество, функции, контекст.....	24
2.2. «А куда и спешить против холода, ветра и снега?»:	38
тема северо-востока в поэзии И.А. Бунина.....	38
Глава 3. Материалы для элективного курса для обучающихся 10–11 классов «Художественная география первого русского нобелевского лауреата по литературе: от описаний к смыслу».....	52
3.1. Содержание элективного курса	52
3.2. Конспект урока по теме «Рассказ И.А. Бунина “Пыль” (1913): русский пыльный Восток»	56
Заключение	62
Библиографический список.....	64

Введение

Актуальность работы обусловлена, во-первых, все возрастающим (в том числе содержащим отчетливый теоретический аспект) вниманием исследователей к творчеству И.А. Бунина, во-вторых, усиливающимся интересом современной филологии к литературным воображенным пространствам. В методическом отношении актуальны оба аспекта: творчество писателя – неотъемлемое слагаемое школьного канона, а изучение хронотопа – один из наиболее эффективных подходов к анализу художественного текста.

Новизна работы заключается в первом системном, т.е. основанном на сплошном прочтении стихов и прозы писателя, обращении к теме северо-востока в бунинской имагинативной географии, восполняющем исследовательскую лакуну и выявляющем особенности конструирования художественного пространства и авторской картины мира в целом.

Цель работы – определить художественные функции и семантику северо-восточной топографии в творчестве И.А. Бунина.

Достижение поставленной цели реализуется посредством решения следующих **задач**:

1. Отбор в наследии И.А. Бунина тех текстов, которые наиболее полно репрезентируют образ имагинативного северо-востока.
2. Выявление мотивного каркаса, а также семантических подтекстов пространственных образов в бунинской прозе и поэзии.
3. Реконструкция сюжетного инварианта текстов, в художественном пространстве которых задействована северо-восточная топография.
4. Разработка элективного курса по литературе для обучающихся старших классов на основе результатов проведенного исследования.

Объектом выпускной квалификационной работы является имагинативная география как слагаемое поэтики художественного произведения.

Предмет – функции и семантика бунинских образов северо-востока.

В ходе работы были использованы следующие **методы**: структурно-семиотический, метод мотивного анализа, некоторые подходы, характерные для квантитативного литературоведения, в частности, составление частотного словаря корпуса художественных текстов.

В качестве **материала** работы путем сплошного прочтения бунинского творчества были отобраны следующие произведения в стихах и прозе: рассказы «Новая дорога» (1901), «Сны» (1903), «Идол» (1930), «Канун» (1930), «Пожар» (1930), «Постоялец» (1930), *повесть* «Деревня» (1910); *стихотворения* «Крещенская ночь» (1886–1901), «Помню – долгий зимний вечер» (1887), «Метель» (1887–1895), «Пустыня, грусть в степных просторах» (1888), «Ветер осенний в лесах подымается» (1888–1895), «Как все вокруг сурово, снежно» (1889), «Один встречаю я дни радостной недели» (1889), «Первый снег» (<1891; 1898>), «Вот – будто в небе посветлело» (1893), «Мать» (1893), «Ночная вьюга» (1895), «Родина» (1896), «Вьется путь в снегах, в степи широкой» (1897), «Скачет пристяжная, снегом обдаёт...» (1897), «На Дальнем Севере» (1898), «Эпиталама» (1901), «Морозное дыхание метели» (1901), «Кустарник» (1901), «Северная береза» (15.01.1903 / 15.01.1906), «Первый утренник, серебряный мороз» (<1903–1905>), «Послушник» (1904–1905), «Вершина» (1905), «Мороз» (1905), «Густой зеленый ельник у дороги» (1905), «Полярная звезда» (1906), «Проснусь, проснусь – за окнами, в саду» (1906), «Дядька» (1906), «Памяти» (1906), «Иней» (1907), «Безнадежность» (1907), «Трясина» (1907), «Кружево» (<Март 1908>), «Вино» (<1908>), «Собака» (1909), «Ночь зимняя мутна и холодна» (1912), «Дуб» (1913), «Зазимок» (1915), «Сон» (1915), «Зеркало» (1916), «Снег дымился в раскрытой могиле» (1916).

Теоретическая значимость работы заключается в систематизации образа северо-востока в имажинативной географии И.А. Бунина. В работе реконструировано несколько целостных, характерных для бунинских сочинений, мотивных цепей и на этой основе предложена расшифровка

энигматического содержания ряда произведений, содержащих в своих хронотопах северо-восточную топику.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы и выводы могут быть использованы для разработки элективного курса по литературе для обучающихся старших классов «Художественная география первого русского нобелевского лауреата по литературе: от описаний к смыслу» (*рабочее название*).

Структура работы включает Введение, три главы, Заключение, Библиографический список, насчитывающий 54 источника.

Апробация. Исследование проводилось, в том числе, в рамках гранта Российского научного фонда № 25-18-00071, <https://rscf.ru/project/25-18-00071/> Апробация результатов исследования представлена серией научных докладов: 1) «Пыль, снег и огонь. Северо-восток в геопоэтике и образотворчестве Бунина: функции, контекст» на всероссийской конференции «Общие места. Территориальность русской литературы: опыты прочтения» (Красноярск, 17 октября 2025, КГПУ им. В.П. Астафьева) и международной конференции «VI Воропановские чтения» (Красноярск, 31 октября 2025, КГПУ им. В.П. Астафьева); 2) «А куда и спешить против холода, ветра и снега?»: тема севера в поэзии И.А. Бунина (к постановке вопроса) на конференции с международным участием «Актуальные проблемы современной филологии» (Красноярск, 15 апреля 2026, КГПУ им. В.П. Астафьева). По материалам исследования также была опубликована статья: Анисимов К.В., Журавлев М.А. Пыль, снег и огонь. Северо-восток в геопоэтике и образотворчестве Бунина: функции, контекст // Вестник Томского государственного университета. 2026. № 522. С. 5–12. (РИНЦ, «Белый список», ВАК, WoS).

Глава 1. Теоретические основания работы: проблемы пространственности и образности литературного текста

1.1. Геопоэтика как практика образного освоения пространства

Жизнь человека немислима в отрыве от пространства и времени – фундаментальных онтологических категорий, определяющих все сферы человеческой деятельности. Как утверждал Д.Н. Замятин: «Пространство и время – наиболее естественные и органичные координаты культуры» [Замятин, 2006, с. 7]. В нашем исследовании мы сосредоточимся на первой составляющей этой диады, на категории *пространства*.

Вторая половина XX века отмечена устойчивым интересом социально-гуманитарных наук к пространственным моделям, явлению, также известном как «пространственный поворот» (*spatial turn*)¹. Существенную роль в формировании исследовательской парадигмы стала работа А. Лефевра «Производство пространства» (1974). Пользуясь метаязыком русской формальной школы, можно сказать, что в концепции французского социолога «нейтральный» материальный мир *деавтоматизируется*, превращается в сложный символический конструкт: за утилитарной, но семантически, как кажется, пустой «формой» обнаруживается содержательная глубина, что обеспечивается декодированием социального значения этого конструкта, а также попытками автора развернуть «историю пространства» – от Древнего мира до современного Лефевру капиталистического общества.

Оставив за скобками идеологическую составляющую теории французского ученого², выделим ключевые положения его труда. Во-первых, установление *рукотворного* характера пространства³: «([С]оциальное) пространство есть (социальный) продукт» [Лефевр, 2015, с. 44]. Ландшафт при этом становится фактором, предшествующим пространству, зачастую,

¹ См. подробнее: [Бахманн-Медик, 2017, С. 339–395].

² Заглавная концепция напрямую связана с марксистским дискурсом.

его фундаментом, «сырьем» [Там же: с. 44]. Как видно, пространство и природа соотносятся как сотворенное (автор уподобляет пространство *произведению искусства*) с несотворенным. Во-вторых, *диалектический* характер пространства: «Будучи продуктом, пространство интерактивно или ретроактивно влияет на сам процесс производства: организацию производительного труда, транспорт, потоки сырья и энергии, сети распространения продуктов. Оно по-своему продуктивно и производительно, оно (будучи хорошо или дурно организованным) включено в производственные отношения и производительные силы» [Лефевр, 2015, с. 10]. В-третьих, пространство, будучи продуктом производства, вместе с тем являет собой систему правил, задающих в согласии со своей спецификой некоторую систему отношений внутри этого пространства.

Кроме того, важно обозначить лефевровскую триаду «восприятие – осмысление – переживание», которая в пространственной модели задана как соотношение пространственной практики, репрезентации пространства и пространства репрезентации. Коротко охарактеризуем каждый из этих аспектов.

Во-первых, пространственная практика – это то, что охватывает повседневную реальность, воспринимаемую в процессе жизнедеятельности. Как пишет Лефевр, «пространственная практика любого общества порождает свое пространство; она полагает и предполагает его в диалектическом взаимодействии: медленно, но верно производит его, господствует над ним и присваивает его себе» [Лефевр, 2015, с. 52].

Во-вторых, репрезентация пространства осмысляется как «пространство задуманное, пространство ученых, планировщиков, урбанистов, “кроящих” и “организующих” технократов, некоторых художников, близких к научным кругам и отождествляющих переживание и восприятие с замыслом» [Там же: с. 52]. Такие репрезентации проникнуты знанием и идеологией, они абстрактны и тяготеют к системе вербальных знаков.

Наконец, в общем виде, пространство репрезентации предстает как пространство «творчества» (метафорически) и пространство рецепции: «Это пространство подчиненное, то есть претерпеваемое, пространство, которое пытается изменить и присвоить себе воображение. Оно покрывает собой физическое пространство, используя его объекты в качестве символов» [Там же: с. 52].

В свою очередь, символическое измерение создаваемого пространства станет предметом глубокой рефлексии в рамках другого направления в рамках пространственного поворота, получившего название *геопэтика*, или *имажинальная / имагинативная* география. В нашей работе мы не разграничиваем эти понятия. Как будет отмечено далее, геопэтика не является строгим термином, что позволяет объединять под ее эгидой другие смежные области. Тем самым можно говорить о «зонтичности» геопэтики.

Ведущую роль в распространении понятия геопэтики сыграла книга Кеннета Уайта «Альбатросова скала: Введение в геопэтику» (1994). Отметим, что работа Уайта была лишена научной строгости: автор намеренно избегал точных дефиниций, язык изложения был ближе к поэтическому, нежели к научному. Попытку истолкования понятия проводит А.А. Кораблев, считавший, что «основополагающим принципом геопэтики является единство природы и человека, их взаимоотношество» [Кораблев, 2015, с. 22].

По наблюдениям И. Сиды, концепция К. Уайта стала выражением «синкретического восприятия реальности, призванным соединить в себе “поэзию, философию и науку”» [Сид, 2015, с. 158]. К геопэтическим относились тексты, «посвященные географическим пространствам и путешествиям, заряженные экологическими идеями и мистическими переживаниями» [Там же: с. 158].

Определяя роль геопоэтики для «ландшафта» современной российской науки⁴, И. Сид подчеркивал интегративное значение теории Уайта. Геопоэтика сумела объединить вокруг себя такие направления, как «геокультурология, геокритика, картография культуры, культурная география, мифогеография, гуманитарная география, метафизическая география, метагеография и прочие геотеории, геодисциплины и геодоктрины» [Сид, 2015, с. 156]. Такому эффекту способствовала существующая по сей день неопределенность границ между направлениями современной гуманитарной географии, каждое из которых, в конечном счете, направлено на изучение «взаимоотношений между географическими сторонами реальности и механизмами их ментального освоения» [Там же: с. 156].

Учитывая сказанное, вспомним слова Ю.М. Лотмана из его статьи «Художественное пространство в прозе Гоголя» (1988): «Наивное читательское восприятие стремится отождествить [локальный континуум] с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому)» [Лотман, 1988, с. 251]. Здесь же стоит привести точную формулировку ученого: «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке пространственных представлений» [Лотман, 1988, С. 252–253]. Географическому образу в искусстве свойственна автономизация, наибольшая же самобытность образа проявляется именно в рамках словесного творчества. Так, ключевым итогом развития пространственной теории стало открытие автономного характера художественной топографии литературных произведений, ее суверенизации от скрупулезного воспроизведения пространства-прототипа.

⁴ Необходимо заметить, что поворот отечественной науки к категории пространства в первую очередь связывался с идеями российских исследователей. Развитие направления было связано с классическими работами В.Н. Топорова [1983] и Ю.М. Лотмана [1988]. Важно также упомянуть концепцию хронотопа М.М. Бахтина [1975], в определенном смысле предвосхитившего пространственный поворот гуманитарных наук во второй половине XX века. Теоретические построения исследователей продолжают развиваться в трудах современных исследователей – В.В. Абашева [2001], Д.Н. Замятина [2006] и др.

Выше мы уже употребили центральное понятие геопоэтики, а именно географической образ. Д.Н. Замятин определял его, как «систему взаимосвязанных, достаточно простых и в то же время ярких, знаков, символов и характеристик, отражающих и/или выражающих какое-либо реальное пространство (территорию)» [Замятин, 2006, с. 389].

М.П. Абашева и В.В. Абашев связывали генезис географического образа с моментом, «когда территория, ландшафт в своем собственном бытии осознаются как значимая инстанция в иерархии уровней природного мира и становятся предметами эстетической и философской рефлексии» [Абашев, Абашева, 2012, с. 143]. Именно такое символическое насыщение пространственных образов, по мысли исследователей, и составляет «водораздел» между геопоэтическим образом и «обычной картиной природы в произведении» [Абашев, Абашева, 2012, С. 143–144].

Продолжая различие «ландшафта» и «геопоэтического образа», сошлемся на наблюдение Д.Н. Замятина: «Содержательное происхождение ГО [географического образа. – М.Ж.] во многом обуславливает его форму, а, следовательно, и дальнейшие способы репрезентации и интерпретации. Как правило, практически любой ГО в содержательном отношении гетерогенен. Это значит, что в его составе есть как чисто географические, так и пара-, и негеографические элементы (знаки, символы)»⁵ [Замятин, 2006, с. 170]. Тем самым, описанный географический образ перестает быть простым фактом действительности, его естественная и семиотическая природа сливаются, обогащая будущее прочтение еще большими потенциальными смыслами.

Другую грань такой двойственной природы геопоэтического образа осмысляла Е.А. Худенко, обратившая внимание на цепь взаимовлияний субъекта и объекта в процессе формирования геопоэтического образа: «Сознание субъекта так же выступает как пространство, в качестве так называемого ментального пространства, в котором географический образ

⁵ Впрочем, исследователь замечает, что ГО могут выполнять и сугубо «декоративную функцию (функцию украшения)», что, по всей видимости, и подразумевают Абашевы под «картиной природы» [Там же: с. 170] в художественном тексте.

“созревает”. Ландшафт, в свою очередь, “корректирует” формы мышления и поведения субъекта, воздействуя на него через знаки этой территории, так что в сознании субъекта складывается определенный стиль мышления и тип поведения, связанные с данной территорией» [Худенко, 2017, с. 6]. Такой взгляд на сущность геопоэтического образа корреспондирует с ее собственным определением геопоэтики: «Геопоэтика как область научной мысли связана с исследованием того, как формируются географические образы средствами поэтического слова, с определением механизмов участия ландшафта в процессе художественного смыслообразования» [Худенко, 2017, с. 5].

Между тем важно учитывать *до-освоенность* геопоэтического образа. Под до-освоенностью мы подразумеваем практику образно-символического освоения территории, содержащуюся в творчестве того или иного художника. В этом аспекте геопоэтика пересекается с понятием интертекстуальности: индивидуально-авторский опыт изображения не может не надстраиваться над опытом предшественников, опираться на него или же отталкиваться⁶. Главенство субъекта над объектом подмечалось Д.Н. Замятиным: «Одно и то же реальное пространство порождает множество различных географических образов – в зависимости от исторической эпохи, конкретных культурных, политических, социально-экономических ситуаций, определенных авторов этих образов» [Замятин, 2006, с. 389]. Многообразие геопоэтических практик, «взаимно усиливающих», «дополняющих друг друга» или «борющихся между собой» [Там же: с. 389] в результате складывается в обобщенный образ места в культуре, кроме того, задает его имидж внутри страны и на международной арене.

⁶ На что, в частности, указывала Е.А. Худенко: «Геопоэтика имеет дело прежде всего с культурным ландшафтом, в который включен природный ландшафт. Геопоэтический образ строится поэтому не только на взаимодействии автора непосредственно с землей, но и с местом, к которому были ранее прикреплены разные опознавательные культурные знаки, то есть с местом, семантически нагруженным до его освоения в индивидуально-авторском опыте» [Худенко, 2017, с. 6].

Существенны также идеи Д.Н. Замятина об устройстве географического образа. «В ядро образа входят несколько (3–4) наиболее важных (базовых) и устойчивых знаков и символов реального пространства. Далее, по мере удаления от ядра, в образ входят менее важные знаки и символы, группируемые в соответствующие оболочки. В ядро образа чаще всего входят сравнительно долговременные исторические, культурные и природные архетипы, знаки и символы реального пространства. В различные оболочки образа чаще всего входят менее долговременные (более ситуативные) политические и социально-экономические знаки и символы» [Замятин, 2006, с. 390].

Переходя к выводам по параграфу, обозначим связь изложенной теории с творчеством И.А. Бунина. В этапной работе «Пространство и текст» (1983) В.Н. Топоров выделял два психологических типа художника в отношении к пространству: «Первый характеризуется равнодушием, безразличностью к пространству, незаинтересованностью в нем (в этом случае смысл пространства практически не выходит за рамки фоновой функции); второй, напротив, связан с особым интересом к пространству, со способностью понимать его смыслы (“прислушиваться” к пространству) или вживать их в него» [Топоров, 1983, с. 251]. Ко второму типу автор относит таких «пространственно одаренных» писателей, как «Гете, Гофмана, Гоголя, Достоевского, Кафку, Т. Манна, Андрея Белого, Платонова, Вагинова и др.» [Там же: с. 251]. Отсутствие в этом перечислительном ряду имени И.А. Бунина нам представляется досадным упущением.

Текстам Бунина «пространственность» присуща органически. Эта черта творчества писателя была описана О.В. Сливацкой, выразившей всю полноту его поэтики посредством формулы «повышенное чувство жизни». Суть этой метафоричной конструкции исследовательница определяла как «неразрешающееся напряжение [жизни], нетускнеющую яркость, высокую самооценку любого мига и любой частности, отсутствие пустот, падающего тона и беглых проговариваний» [Сливацкая, 2004, с. 10].

Воплощение такого мировидения требовало от Бунина выработки релевантного инвентаря поэтических средств. Так, ключевым принципом бунинского письма стал примат «внешней изобразительности» – ослабление сюжетности в пользу описательности. Отсюда проистекает характерное для бунинских текстов непрерывное осложнение истории избыточными, на первый взгляд несущественными деталями – внимание нарратора подолгу задерживается на предметах окружающего мира, общее постигается не в виде «идеи», некоего целого, а предстает разрозненным набором частных. Выходит, что созерцание внешнего мира (портретного, пейзажного, вещественного), как бы это не противоречило классическим нарративам, по преимуществу вызывает у нарратора больший интерес, чем событийный ряд.

Бунинское пространство при этом не является пустой «декорацией»: с годами, по мере развития писательского мастерства пространственные образы все усложнялись, насыщались ассоциативными смыслами и эстетически дистанцировались от предметной действительности. Такой тип творчества требует чрезвычайно внимательного отношения к геопоэтическому уровню организации текстов – подробное рассмотрение этого аспекта будет предпринято в соответствующей главе выпускной квалификационной работы.

1.2. Синкретизм: кумуляция и параллелизм

При анализе образа в аспекте исторической поэтики необходимо учитывать специфику определенной эпохи. В череде сменяющих друг друга историко-культурных этапов самым продолжительным был период синкретизма. Важность обращения к этой теме определяется наличием отчетливых неосинкретических тенденций как в художественной словесности постклассического времени, так и в творческой системе Бунина.

В архаическом сознании слово не отделялось от называемого им предмета. Согласно В.Я. Малкиной, «первобытные люди считают

изображения существ столь же реальными, как и сами изображаемые существа, и потому способными занять место оригинала и обладать его свойствами» [Малкина, 2008, с. 229]. Описанное свойство С.Н. Бройтман называл «субстанциональностью» [Бройтман, 2004, с. 32].

Кроме того, слово в синкретизме наделялось парадоксальной полисемантической (так называемая «дипластия»): оно использовалось для обозначения многообразных, не связанных между собой, а иногда прямо противоположных явлений [Бройтман, 2004, с. 33].

Также подчеркнем, что синкретическое слово не обладало переносным значением. Это, в свою очередь, блокировало развитие тропеического языка. По мысли С.Н. Бройтмана, тропы в изучаемой эпохе «невозможны по самому определению: для того, чтобы они появились, слово необходимо отделить от предмета и должны дифференцироваться сами понятия прямого и переносного смысла» [Там же: с. 33]. Привычным нам тропам предшествовали кумуляция и параллелизм.

Работа «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898) А.Н. Веселовского является первоосновой теории параллелизма, а вместе с тем теории синкретизма как таковой. Ученый характеризует словесное творчество эпохи синкретизма посредством описания анимистического типа мышления. Именно в рамках анимизма зарождается интересующий нас принцип параллелизма [Веселовский, 1989, с. 101]. А.Н. Веселовский делает известную оговорку: в статье разбирается понятие *психологического параллелизма – ритмический параллелизм*, лишенный синкретичного содержания, сознательно отодвигается в сторону [Веселовский, 1989, с. 107]. Психологический параллелизм определялся автором как сопоставление субъекта и объекта по признаку *движения, действия* как признака волевой жизнедеятельности, в котором субъектом предстал человек, а объектом – органическая или неорганическая природа [Там же: с. 101]. Между тем синкретическая природа образа заключалась в том, что параллелизм не подразумевал «отождествления человеческой жизни

с природою», а вместе с тем и сравнения, предполагавшего «сознание раздельности сравниваемых предметов» [Там же: с. 101].

В результате анализа широкого материала народных поэтических текстов (песен, заговоров, загадок и т.д.) Веселовский выводит следующие типы психологического параллелизма: *двучленный, формальный, многочленный, одночленный, отрицательный*. Из них наиболее распространенным типом является параллелизм *двучленный*, представляющий собой слияние двух компонентов – картин природы и человеческой жизни: «Они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего» [Там же: с. 107]. К примеру:

Зеленая березонька, чему бела, не зелена?

Красна девочка, чему смутна, не весела?

[Веселовский, 1989, с. 109]

Итак, древняя образность, главным образом создаваемая на основе психологического параллелизма, состояла в соположении событий жизни человека с отражающими эти события картинами природы. Такой принцип образотворчества объяснялся анимистическим, как его называет Веселовский, мировидением первобытного человека, однако активизацию близкого по своей структуре алгоритма мы обнаруживаем в сознании человека эпохи модерна, в (словами О.В. Сливичкой) «антропокосмичном» (противопоставленном «антропоцентристскому») сознании Бунина-творца, а также его героев. Достаточно лишь вспомнить хрестоматийные слова из «Жизни Арсеньева», чтобы подтвердить этот тезис: «Нет никакой отдельной от нас природы», «каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» [Бунин. Т. 5, 1988, с. 183].

Претерпевший многовековую эволюцию психологический параллелизм становится характерным бунинским приемом. Как подчеркивала О.В. Сливичкая, «Бунин ослаблял сюжетную мотивировку и усиливал роль внесюжетных элементов», отчего «описательность – единственная – взяла на

себя функцию психологического анализа, заменив собой все иные его приемы» [Сливицкая, 2004, с. 139]. Именно этой стороне бунинской поэтики посвящены работы Б. Лённkvист [2013], Д.М. Магомедовой [2008], Е.А. Михеичевой и С.В. Зеленцовой [2012].

Вернемся к теории словесного образа в эпоху синкретизма. Открытый А.Н. Веселовским психологический параллелизм долгое время воспринимался как первоначальная форма образности, однако в современной исторической поэтики принято оспаривать данный факт, отдавая историческое первенство не параллелизму, а *кумуляции* [Бройтман, 2004, с. 41]. Как отмечает С.Н. Бройтман, кумуляция – «более архаическая образная структура, основанная на “мышлении тождествами”, на “восприятии мира в форме равенств и повторений”» [Бройтман, 2004, с. 39].

Характеризуя первообраз, А.Н. Веселовский писал о (воспользуемся концепцией С.Н. Бройтмана) нераздельности-неслиянности окружающих явлений в представлении архаического субъекта и лишь за редким исключением упоминал о существовании идеи тождества между ними⁷. Напротив того, О.М. Фрейденберг в своих диахронических построениях провозглашала принцип семантического тождества: «Все эти формы мифа настолько семантически едины, что производят впечатление неразрывных. Веселовский принимал этот кажущийся их характер за присущий им синкретизм. Но все их своеобразие в том, что они совершенно различны и генетически независимы. Основная их черта объясняется тем, что первобытное мышление отождествляло все явления жизни и повторяло свои представления в поливариантных друг к другу формах» [Фрейденберг, 1998, С. 101–102].

⁷ «Когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно, или устанавливалось их несколько, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм, склонялся к идее уравнивания, если не тождества. Птица движется, мчится по небу, стремглав спускаясь к земле; молния мчится, падает, движется, живет: это параллелизм. В поверьях о похищении небесного огня (у индусов, в Австралии, Новой Зеландии, у североамериканских дикарей и др.) он уже направляется к отождествлению: птица приносит на землю огонь-молнию, молния = птица» [Веселовский, 1989, С. 103–104].

Другим доказательством того, что параллелизм является гораздо более поздней формой мысли, состояло в «выраженности» соположения внутри параллелизма: «Образная форма несет в себе идею единства человека и природы в тот исторический момент развития сознания, когда эта идея перестает быть само собой разумеющейся: выраженность обоих членов параллели говорит о том, что тождество здесь стремится быть представленным, разыгранным, а следовательно, уже нуждается в “доказательстве”» [Бройтман, 2004, с. 43–44].

Кумуляция является наиболее архаичным языком образности, а вместе и наименее исследованной, наименее понятной формой для восприятия рациональным человеком. С.Н. Бройтман выделял три ее признака: «1) простое нанизывание отдельных и самостоятельных слов-образов; 2) отсутствие иной выраженной связи, кроме сочинительного присоединения, рядоположения; 3) семантическое тождество при внешнем различии форм» [Бройтман, 2004, с. 42].

Связь обеспеченного «внешней изобразительностью» бунинского «паратаксиса» с описанным выше явлением очевидна: «Бунин создает свой интегральный образ жизни простым способом: он называет и перечисляет», – сквозь Бунинский «паратаксис» просвечивается кумулятивная логика построения образов, отмечает О.В. Сливичкая [Сливичкая, 2004, с. 38]. О том же принципе бунинской поэтики повествования говорят С.Н. Бройтман и Д.М. Магомедова в специальной статье о Бунине: «Замечено, что преобладающим конструктивным принципом повествования у него становится “техника блоков” или “сегментная структура”, монтаж (обычно контрастный), разъятие действия на “независимые параллельные ряды”, “равно-положение независимых элементов”. Такая же смысловая структура характерна и для синтаксиса Бунина: у него “отдельные фразы не подчиняются, а сочиняются; они нанизываются, как бусы, а не развиваются в мерный, расчлененный и сочлененный организм”» [Бройтман, Магомедова, 2001, С. 566–567].

Знаменательны слова Ю. Мальцева, в которых он отмечает нерациональную (как бы мы сказали, *до-рациональную*) природу бунинского творчества: «Бунин движется не путем логических переходов, связей и выводов. Рациональный анализ и синтез для него низшая и неадекватная (искажающая своей искусственностью и ограниченностью) форма познания по сравнению с интуицией и созерцанием, питающимися более глубокими источниками (такими как подсознание, прапамять, чувства и т. д.)» [Мальцев, 1994, с. 108].

Таким образом, специфика слова в эпоху синкретизма определяется его субстанциональностью, «дипластичностью», отсутствием переносных значений, что делает невозможным существование тропов в их классическом понимании. Исторически кумуляция и психологический параллелизм предшествуют тропам, причем в понимании современной исторической поэтики, именно кумуляция, основанная на семантическом тождестве и рядоположении образов, признается наиболее архаичной формой. Существенно также, что архаичные языки образотворчества имеют непосредственное отношение к поэтике И.А. Бунина, рождающейся на границе художественных парадигм, когда рационально-каузальная систематика классического реализма вступает в пору острого кризиса. Опосредованный параллелизмом психологизм, кумулятивность-паратактичность позволяют рассматривать творчество писателя как актуализацию принципов синкретической образности в рамках эпохи художественной модальности.

1.3. Неосинкретизм: мотив и эквивалентность

В завершающем теоретический раздел параграфе мы хотим обратить внимание на связь первобытного построения образа с концепциями, сложившимися в русле структурализма и постструктурализма.

Начнем со статьи Р.О. Якобсона «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» (1966). Подобно А.Н. Веселовскому, Якобсон изучает явление параллелизма/эквивалентностей на материале древней народной поэзии. Исследователь покидает намеченные Веселовским рамки психологического параллелизма с его основным критерием сопоставления картин человеческой и природной жизни по признаку действия. Задача Якобсона – провести целостный анализ поэтического произведения, выявить структуру текста, а значит и отношение элементов внутри этой структуры.

Ученый идентифицирует параллелистические конструкции на всех уровнях языка: семантическом, фонемном, просодическом, морфологическом, синтаксическом и проч. Параллелизм предстает как «существо поэтической техники» [Якобсон, 1987, с. 99], определяется же как «некоторое соотношение инвариантов и переменных» [Якобсон, 1987, с. 121–122].

Параллелизм достаточно близок, хотя и не тождественен повтору – благодаря параллелизму варианты унифицируются, приобретают характер взаимоподобия: «Параллелизм есть не просто стилистический прием синтаксического дублирования по заданной формуле, его применяют для создания эффекта, подобного бинокулярному зрению, – происходит наложение друг на друга двух синтаксических образов с тем, чтобы наделить их объемом и глубиной, повторяются конструкции, в результате чего воедино связываются синтагмы, которые поначалу представляются лишь свободно следующими друг за другом» [Якобсон, 1987, С. 101–102]. При этом Якобсон решительно отвергает идею сведения параллелизма к чисто мнемонической технике или тавтологии. Главное, на что мы хотим обратить внимание в концепции ученого – структурообразующий, а в более развитых литературных формах и смыслообразующий характер этого приема. Данное положение является ключевым для методологии нашей работы.

Вот как сам Якобсон характеризует обозначенный поэтический принцип: «Любое слово или предложение, попав в построенное на

последовательном параллелизме поэтическое произведение, сразу же вовлекается под давлением этой системы в плотную шеренгу связанных друг с другом грамматических форм и компонентов смысла. Метафорическое образное выражение “строки-сироты” придумано сторонним наблюдателем, эстетически глухим к словесному искусству непрерывных соответствий. Для поэзии последовательных параллелей выражение “строки-сироты” несет в себе логическую несообразность, ибо, каков бы ни был статус у строки, все в ней – ее структура и функции – неразделимо связано с ближайшим и отдаленным словесным окружением, и задача лингвистического анализа – обнаружить рычаги этого взаимодействия» [Якобсон, 1987, с. 127].

Стоит отметить, что параллелизм свойственен не только поэзии, но и прозе. Как показал В. Шмид, изучение организации повествовательного текста также требует обращение к категории параллелизма / эквивалентности. Сопоставляя прозу и поэзию, Шмид приводит слова Якобсона, рассуждавшего, что в поэзии «самый строй стиха диктует склад параллелизма» и «звук верховодит значением», а в прозе «первенство в организации параллельных структур принадлежит «семантическим единицам различной емкости» [Шмид, 2008, с. 230]. Согласно определению Шмида, эквивалентность является «вневременным принципом, объединяющим мотивы воедино» по принципу со-противопоставленности – «одновременно и сходство, и оппозицию затрагиваемых элементов» [Шмид, 2008, С. 230–231].

Не обращаясь напрямую к концепции А.Н. Веселовского, Шмид тем не менее воспроизводит логику древнего параллелизма, в то же время перенося ее на почву современной прозы. Закономерны также наблюдения нарратолога о вневременном характере эквивалентных образов: так, Шмид подчеркивал «симультанную, своего рода *пространственную соотнесенность элементов*, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси текста или на временной оси повествуемой истории», а в примечании к этому пассажи ссылался на концепцию «специализации» Джозефа Франка [Шмид, 2008, с. 231].

Последнее, на что следует обратить внимание: усиление роли эквивалентностей в ткани художественного текста Шмид связывал с явлением орнаментальной прозы, близким к исканиям которой, на наш взгляд, является и И.А. Бунин.

Завершим разговор о методологических основах нашей работы обращением к концепции мотива, предложенной Б.М. Гаспаровым. В работе «Литературные лейтмотивы»⁸ исследователь определяет мотив как повторяющуюся единицу, которая «раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами». Мотивом, по Гаспарову, «может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.»; наконец, «алфавит» лейтмотивного построения текста «формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [Гаспаров, 1993, с. 30–31].

Спорадически прибегая к понятию структуры, Гаспаров в то же время не мыслит в сугубо структуралистской: текст для него предстает как смысловая среда, открытая для приходящих в нее кодов и, как следствие, для разных, в том числе противоречащих друг другу прочтений. Подобно Тесею, текст в провозглашаемом Гаспаровым подходе динамичен, постоянно меняет свои очертания, а главное – «любое изменение в нашем видении фактуры текста вызывает его смысловую “регенерацию”, вносящую изменения в смысл многих его компонентов, а в конечном счете всей картины в целом» [Гаспаров, 1993, с. 301]. Текст возникает из «открытого, не поддающегося полному учету множества разнородных и разноплановых компонентов» [Гаспаров, 1993, с. 283], «заключает в своих пределах открытый, растекающийся в бесконечность смысл (а значит, и бесконечные возможности его интерпретации), – в силу неисчерпаемых потенций

⁸ Как отмечалось, Гаспаров не только не различает понятия лейтмотива и мотива, но и соединяет их [Силантьев, 2004, с. 61].

взаимодействия составляющих этот смысл компонентов и источников» [Там же: с. 283].

Несмотря на бесконечную открытость текста смыслом, Гаспаров призывает не забывать об его «единстве», о «герметической компактности» и, как бы парадоксально после слов выше это не звучало, его «закрытости». Стратегия обращения со смысловым материалом формулируется Гаспаровым, как готовность привлекать любые доступные ресурсы извлечения смысла, избегая при этом иерархизации, в конечном счете, «делать это лишь постольку и таким образом, чтобы все эти разнородные компоненты не уменьшали, а, напротив, увеличивали смысловую слитность текста» [Гаспаров, 1993, с. 300].

В согласии с этим, мотив перестает быть простым предикатом – это такой же «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами», как следствие, генерирующий новые смыслы во всем строении произведения [Гаспаров, 1993, с. 303].

Как нам представляется, потенциал для такой (по выражению Б.М. Гаспарова) «плазменной» среды был сформирован в русле синкретичной поэтики, а впоследствии был на долгое время забыт под влиянием эйдетической эпохи. Обманчивый хаос, на деле, являлся бесконечной семантической потенцией, о чем также писал и С.Н. Бройтман: «Давно замечено, что чем архаичнее искусство, тем оно современнее, а аналогия с хаосом тоже имеет глубокий смысл, если понимать его не просто как беспорядок, а как первичное состояние явления (стадию “яйца”), обладающее архетипическим значением для всей его будущей истории» [Бройтман, 2004, с. 18].

Таким образом, включение в теоретико-методологический фундамент работы подходов Р.О. Якобсона (грамматический параллелизм), В. Шмида (параллелизм в прозе) и Б.М. Гаспарова (лейтмотивное строение текста), продиктовано стремлением лучше понять пространственную поэтику текстов

И.А. Бунина. Подобно описанному А.Н. Веселовским *психологическому параллелизму*, связывавшему образы человеческой и природной жизни, а также описанному О.М. Фрейденберг первообразу-кумуляции (термин уже С.Н. Бройтмана), избранные нами подходы позволяют увидеть в художественном тексте «пространственную» соотнесенность элементов, в свете которой мотивы перестают быть простыми предикатами и, многократно отражаясь друг в друге, образуют компактную, но при этом новую «плазменную» среду. Принимая это во внимание, необходимо переосмыслить роль пространственных образов в бунинской поэтике, т.е. вывести на передний план исследование смыслообразующей роли геопозитического образа, хранящего в себе память о первообразе поэтики синкретизма.

Глава 2. Геопозитика северо-востока в прозе и поэзии И.А. Бунина

2.1. Пыль, снег и огонь. Северо-восток в прозе писателя: образотворчество, функции, контекст

Исходным пунктом исследования является образный параллелизм *снега* и *пыли*, нередко предстающий у Бунина в виде метафоры «снежная пыль». Эту конструкцию мы встречаем на страницах рассказов «Новая дорога» (1901), «Сосны» (1901), «Птицы небесные» (1909), «Пост» (1916), «Зимний сон» (1918), «В некотором царстве» (1923), в стихотворениях «На окне, серебряном от инея...», «Мистику» (1905), в романе «Жизнь Арсеньева» (1933). При этом регулярное повторение метафоры увязано с обширным контекстом истории русской литературы. Так, Национальный корпус русского языка⁹ содержит 117 примеров использования этого образа (с 1793 по 2018 гг.). Впервые формула «снежная пыль», согласно данным корпуса¹⁰, встречается в тексте «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина: «<...> причем на несколько сажен вверх поднялась *снежная пыль*» (курсив везде наш. – К.А., М.Ж.) [Карамзин, 1984, с. 136]. Другие значимые обращения к этому образу фиксируются в творчестве двух принципиально важных для Бунина писателей: в стихотворении А.С. Пушкина «2 ноября» и рассказе Л.Н. Толстого «Метель»¹¹: «Как дева русская свежа в *пыли снегов!*» [Пушкин, 1950, с. 126] и «Кое-где виднелся сереющий бугорок, через который упорно летела мелкая, сухая *снежная пыль*» [Толстой, 1935, с. 141].

Как нам представляется, синкретизм анализируемого образа в бунинской поэтике не является случайным: слагаемые образа (снег и пыль)

⁹ О роли национального корпуса для современных исследований по интертекстуальности см.: [Двинягин, 2018, с. 85].

¹⁰ Собранные в НКРЯ сведения в их части, относящейся к Бунину, неполны: немалое количество бунинских текстов, содержащих искомый образ, в базе данных НКРЯ отсутствует.

¹¹ О рецепции этого рассказа в творчестве И.А. Бунина см. подробнее: [Пономарев, 2024; Анисимов, 2018].

необходимо исследовать в русле поэтики параллелизма¹², а на следующем этапе прояснить идеологический субстрат каждого из них. Предваряя анализ бунинских фикциональных текстов, обратимся к важным для нас наблюдениям, сделанным в науке, а также к фактуальным сочинениям писателя – публицистике и эго-документам.

В своей известной работе Ю. Мальцев подчеркивал идеологическое значение образа пыли: «Символом азиатчины в русской жизни у Бунина постоянно выступает пыль...» [Мальцев, 1994, с. 163]. Общеизвестна бунинская ненависть к восточному – началам «азиатскому», «степному», в особенности усилившаяся после революции. Отсюда постоянное акцентирование соответствующих черт в образах бунинских героев – как в портретах литературных персонажей, так и в воспоминаниях о реальных людях (Горьком¹³, Куприне¹⁴). «Большевизм, советскую власть Бунин прямо называл очередным проявлением азиатчины в русском народе и, подобно многим другим “белогвардейским” и “белоземляцким” писателям, сравнивал с татаро-монгольским игом» [Бакунцев, 2020, с. 8]. Революция 1917 г. подтвердила многочисленные наблюдения Бунина-художника, словно верифицировав задеиствующую на протяжении всего творчества стратегию деидеализации и *де-идиллизации* народа, сюжет о встрече с народным типом¹⁵, подсвеченный оптикой нарратора-наблюдателя, экзотизирующего

¹² Об использовании Буниным психологического параллелизма см. подробнее: [Магомедова, 2008, С. 239–245].

¹³ «Здороваясь, он долго держал твою руку в своей, приятно жал ее, целовался мягкими губами крепко, взасос. Скулы у него выдавались совсем *по-татарски*. Небольшой лоб, низко заросший волосами, закинутыми назад и довольно длинными, был морщинист, как у обезьяны – кожа лба и брови все лезли вверх к волосам, складками» [Бунин, 1950, с. 124].

¹⁴ «Сколько в нем было когда-то этого звериного – чего стоит одно обоняние, которым он отличался в необыкновенной степени! И сколько *татарского*! <...> Александр Иванович очень гордился своей *татарской кровью*. Одну пору (во время своей наибольшей славы) он даже носил *цветную тюбетейку*, бывал в ней в гостях и в ресторанах, где садился так широко и важно, как пристало бы настоящему *хану*, и особенно узко *щурил глаза*» [Бунин, 1950, с. 141].

¹⁵ См. проанализированную Т.Г. Марулло полемику Бунина с тургеневской идеализацией крестьянина: [Марулло, 1994, С. 109–124].

мужика и в то же время обнаруживавшего в нем звериные повадки и затаенный «ресентимент» по отношению к «господам».

Важной частью этой стратегии стало обращение к двум глубоко укоренившимся в русской литературе мотивам, детально описанным Е.К. Никаноровой: бури на море и буране в степи. Впервые политизация «метельного» сюжета, согласно исследовательнице, налицо в повести Н.М. Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода», где метель символизирует «народное возмущение, мятеж» [Никанорова, 2004, с. 21]. Та же художественная матрица будет использована А.С. Пушкиным в романе «Капитанская дочка». Этой традиции наследует И.А. Бунин, активно применяющий образ свирепой стихии для антиципации потрясений, вскоре в действительности захлестнувших Россию.

Цель работы – прояснить природу бунинского отождествления снега с пылью. На переднем плане здесь очевидно находится метафора, т.е. перенос по сходству. Однако с учетом культурного подтекста снега, отсылающего к «метельным» сюжетам русской литературы, и пыли / песка, которые Бунин наделял идиосинкретическим содержанием¹⁶ и ассоциировал с наиболее губительными с его точки зрения местами географической карты (русским степным пограничьем – особенно в «Суходоле», египетской пустыней – в травелоге «Храм Солнца» и т.д.), за внешней похожестью может скрываться глубокое, характерное для поэтики параллелизма, переживание трагического единства мира, противоположные полюса которого соединялись в неметафорических конструкциях¹⁷.

В качестве материала нами были отобраны следующие предельно репрезентативные в очерченном контексте произведения: рассказы «Новая дорога» (1901), «Сны» (1903) «Деревня» (1910), «Канун» (1930), «Пожар» (1930), «Постоялец» (1930).

¹⁶ См. подробнее: [Леннkvист, 2013, С. С. 102–107].

¹⁷ О бунинском мировидении подробнее см.: [Сливицкая, 2004].

Вначале обратимся к бунинскому автобиографическому циклу «Воспоминания» (1950), результирующему важную для нас мотивную линию и содержащему ряд разъяснений писателя по многим мучившим его вопросам. Так, одним из образов, прошедших через все творчество Бунина, становится метель, включенная автором в образную поэтику глав «Третий Толстой» и «Гегель, фрак, метель». В первой содержится объемный, полный резкой критики комментарий к поэме А. Блока «Двенадцать», во второй – противопоставление «поэтической “метели”» [Бунин, 1950, с. 259] ужасам реальной революционной России. Можно сказать, что в сознании Бунина Блок и метель стали явлениями одного ряда, соединились по правилу метонимии. С таким пониманием поэтической «репутации» Блока Бунин был отнюдь не одинок. Показательно стихотворение Ф. Сологуба «Стихия Александра Блока» (1913), в котором еще задолго до бунинских «Воспоминаний» поэт-символист емко и точно сформулировал:

Стихия Александра Блока –

Метель, взвивающая снег.

<...> [Сологуб, 1979, с. 389]

В «Двенадцати» Блок воспроизводит поэтическую триаду *народ – революция – метель*, характерную и для творчества Бунина. Если опустить здесь хорошо известное взаимное неприятие поэтами друг друга¹⁸, то, несколько упрощая, можно сказать, что автор «Воспоминаний» подмечает в характерном блоковском приеме именно метафорическое использование образа, напоминающее Бунину о ненавистных для него «риторике» и «поэтичности».

Принципиальное отличие обнаруживается не в метафоризации истории, а в идеологическом и образотворческом обрамлении рассказа. По Бунину, Блок заигрывает с «народной» темой, эстетизирует революцию, в результате создает насквозь фальшивое (т.е. в логике метафоры –

¹⁸ Подробное исследование полемики Бунина с Блоком см.: [Марченко, 2011].

«переносное»), «кошунственное» произведение о шайке «скотов, грабителей и убийц» [Бунин, 1950, с. 220]. Лицедейство, незнание народа, любование ужасами революции и метели (составного образа революционного текста) – слагаемые, отталкиваясь от которых Бунин выстраивал свою собственную стратегию изображения революционной России.

Как писала М.М. Ланглебен, «самое раннее из предчувствий революции» в творчестве И.А. Бунина фиксируется в рассказе «Сны» [Ланглебен, 2010, С. 503–504]. Согласно исследовательнице, названный рассказ построен как предупреждение: «Надвигается народная революция с жестокими последствиями, – тогда как будущие ее жертвы крепко спят» [Ланглебен, 2010, с. 505]. Предзнаменование революции содержится в истории священника о привидевшихся («то ли спал, то ли в забытии лежал» [Бунин. Т. 2, 1987, с. 240]) ему трех кочетах. Так, красный петух выражает идею поджогов, пожара; ту же идею, по мысли М.М. Ланглебен, выражают «дым от махорки» мужиков [Ланглебен, 2010, с. 513] и рыжий цвет волос «антагониста» [Ланглебен, 2010, с. 506]. Значимы обрамляющие видение темы, содержащиеся в жалобах священника («*везде горя много, ужли никакой тому перемены не будет?*») [Там же: с. 240]) и небольшой реплике «монашка», конец которой читатель так и не узнает: «Не пужайся, служитель Божий, а объяви всему народу, что, мол, означает твоя видение. А означает она ба-альшие дела» [Бунин. Т. 2, 1987, с. 241]). Тем самым, видение о петухах связано с народом. Отметим также, что события сна разворачиваются на Покров: указанный хронотоп специально заостряется в рассказе. «– На *Покров*, говоришь, вышло-то все это? – Да ведь сказали, на *Покров!* – сумрачно перебил сиплым голосом большой рыжий мужик <...> – На *Покров*, на *Покров*, – подтвердил рассказчик» [Там же: с. 240]. Заметим, что по народным представлениям, именно в Покров выпадал первый снег.

Как и в истории рассказчика, в повествуемом времени рассказа ландшафт уже устлан снегом. Кроме того, для описанного в произведении пространства характерны образы со сходной семантикой – сумрак, тьма,

туман, ветер. Перечисленные природные явления создают ситуацию неопределенности, катастрофическое разрешение которой, впрочем, уже содержалось в истории рассказчика. Главным лицом будущего Апокалипсиса¹⁹, по мысли писателя, становился мужик, воплощающий собой скорые кровавые перемены: «Мужик, рассказывавший про петухов, сидел, подавшись вперед к *рыжему*²⁰, и что-то негромко, но горячо говорил, но, когда я настораживался, чтобы расслышать, что он говорит, *из дымного сумрака* против меня ничего не было слышно, только блестели *серьезные и злые глаза*» [Бунин. Т. 2, 1987, с. 243], – помещенный в знаковую позицию конца произведения злой взгляд героя становится выражением реальной угрозы – страшное видение о кочетах для него план, который он вскоре (как покажет история) начнет воплощать наяву.

В постскриптуме к своей статье М.М. Ланглебен отметила: «В 1901 г. Бунин опубликовал рассказ “Новая дорога”, который своими деталями и словесным воплощением разительно напоминает “Сны”» [Ланглебен, 2010, с. 515]. Бунинские прогнозы, по мысли исследовательницы, еще не обрели апокалиптический характер [Там же: с. 515], однако, пользуясь принятой в нашей статье оптикой анализа, можно констатировать, что незамеченный М.М. Ланглебен имплицитный катастрофизм финала «Новой дороги» также коренится в образе мужиков.

Та же «сигнальная» роль отводится и ландшафту – условно северо-восточному: «О, какой белый, чистый снег! Белое безжизненное небо и белое бесконечное поле с кустарниками и перелесками» [Бунин. Т. 2, 1987, с. 197], – выехавший из Петербурга бунинский путешественник описывает словно тундру. «Петербург представляется далеким *оазисом* на окраине огромной

¹⁹ О связи рассказа с текстом «Откровения» см. подробнее: [Ланглебен, 2010, с. 506–512].

²⁰ Позднее в публицистике Бунин «обнажает прием»: «“А вултум витиум” – порок на лице. Сотни древних изречений говорят о всеобщей антипатии к *рыжим и скуластым*. Сократ ненавидел бледных. По уголовной антропологии, у огромного количества так называемых “*прирожденных преступников*” – *бледные лица, большие скулы, грубая нижняя челюсть, глубоко сидящие глаза* <...> Посмотрите же на *рыжего, скуластого, с маленькими косыми глазами Ленина*» [Бунин, 1998, с. 138–139].

снежной пустыни» [Бунин. Т. 2, 1987, с. 201], – «аравийский» юг и русский север образуют параллелистическую пару. Неудивительно появление интересующего нас образа: «Вагон дрожит и дребезжит от быстрого бега, ветер сыплет в лицо *снежной пылью*, свет фонаря в сенях прыгает, мешаясь с тенями. И, качаясь, я хожу от двери к двери по *холодным сеням*, уже побелевшим от *снега* <...> И, *щурясь от ветра*, я с грустью гляжу в эту *темную даль*, где *забытая жизнь родины мерцает такими бледными тихими огоньками*» [Там же: с. 197]. Перед нами уже знакомые по «Снам» ландшафтные слагаемые: актуализирующий «метельный» код ветер, снег (точнее, «*снежная пыль*»), холод, тьма. Сочетание «снежных» образов разрешается историософским пассажем: тьма, обусловленная ландшафтом, переносится на образ «родины» – истинного героя «метельного» сюжета. Финал рассказа строится на кумуляции огненных образов, конкретизирующих неизвестность: «Я гляжу вперед, на этот новый путь, который с каждым часом все *неприветливее встречают угрюмые леса*. Стиснутая *черными чащами* и освещенная впереди паровозом, *дорога похожа на бесконечный туннель* <...> Аллея замыкается *мраком*, но поезд упорно подвигается вперед. И *дым*, как хвост кометы, плывет над ним длинною белесою грядою, полной *огненных искр* и окрашенной из-под низу *кровавым отражением пламени*» [Бунин. Т. 2, 1987, с. 203]. «Искры» и «кровавое отражение пламени» – весьма говорящие образы, им же в тексте вторит дым от махорки мужиков, а также образ кондуктора, так хлопающего дверьми вагона, «точно хочет *заколотить их навек*» [Бунин. Т. 2, 1987, с. 200].

«Петушиная» тема рассказа «Сны» через много лет продолжена в миниатюре «Постоялец» (1930). В ее экспозиции сразу задается модус ужасного. Отказ рассказчицы²¹ сдавать комнату приезжему господину как-то связан с прошлым постояльцем, чье описание, кажется, должно вызывать

²¹ А точнее рассказчиц – субъектом рассказа здесь выступает как бы хор из сестер, сплошной нарраторский голос.

доверие – «скромный», «миловидный», «заикающийся» и «очень хромящий» чиновник [Бунин. Т. 4., 1987, с. 569], который вскоре трансформируется во что-то необъяснимое и страшное. Перед нами как бы «балладный» мертвец, пришедший из загробного мира в закрытый локус дома²², чтобы разрушить его идиллию. Так, зимними ночами («Час уже поздний – по месяцу в окно видно, снег на крышах хоть и блестит еще, а уж мертвеет, и так везде тихо, жутко, как, знаете, только часам к трем, к четырем бывает, а у него вдруг огонь горит!» [Бунин. Т. 4., 1987, с. 570]) «постоялец» неожиданно начинает «обращаться» в петуха²³: «Он как взовьется да как вскинет кренделями руки... Затряс ими да как хлопнет по ляжкам вроде крыльев, да как хватит на весь дом во весь петушиный голос: “Кукареку! Кукареку!”» [Там же: с. 570]. Мотивировок загадочному поведению персонажа автор не дает: повествование представляет собой сказ, разгадка оставлена на усмотрение читателя. Однако знакомство с широким бунинским образным контекстом позволяет прочитывать этот страшный сюжет в качестве еще одной подспудной реализации революционной топики.

Во-первых, отчетливо проступает связь с красным кочетом (словами М.М. Ланглебен, «сигнал революции»). Во-вторых, образная «партитура» «Постояльца» имеет ряд прозрачных параллелей с рассказом о революции «Товарищ Дозорный» (1924). В нем мы также наблюдаем страшную деформацию персонажа: стеснительный, заикающийся и неизменно ходящий с костылем (т.е. хромой; хромота, как известно, бесовская черта²⁴) [Бунин. Т. 7, 1934, С. 117–119], герой встречается со своим старым другом (нарратором истории). После их последней встречи многое поменялось: Костин отныне

²² В доме обитают лишь «одинокие» [Бунин. Т. 4., 1987, с. 569] женщины (почти невестки). Героини, впрочем, называют себя «старушками» [18. Т. 4. С. 569], что рассеивает потенциал любовного сюжета, хотя и не перечеркивает балладный подтекст.

²³ «Петух – вещая птица, наделяемая огненной, солнечной и одновременно хтонической, а также мужской сексуально-брачной символикой и символикой плодородия, способностью противостоять нечистой силе и в то же время демоническими свойствами», – подробнее о петухе как образе огня см.: [Гура, Узенева, 2009, с. 28–35].

²⁴ О связи в славянских народных поверьях хромоты и чертовщины см. подробнее: [Гура, Кривопащова, 2012, С. 471–473].

чекист по кличке «товарищ Дозорный», а главный герой – революционер, приговоренный к расстрелу своим бывшим другом. Несмотря на несходство фабул, хронотоп одного рассказа может уточнять хронотоп другого, а несомненное сходство в изображении типа главного героя (лицо революции) подтверждать основания для сопоставления.

Воплощение темы пожара находим в миниатюре с говорящим названием «Пожар». В аспекте автоинтертекстуальности перед нами реализация крика красного петуха из «Снов», демонстрирующая изнанку «пожара революции»: жертвами разбоя, как уже было отмечено в «Окаянных днях», становились не только буржуи, но и сами мужики, разделявшиеся, как видно из бунта мужиков в повести «Деревня», по принципу, кто богаче, тот враг. Центр истории занимает не обстоятельство поджога хозяйства «злодеями» [Бунин. Т. 4., 1987, с. 554] (эта лаконичная номинация виновников говорит сама за себя, повторяя таковую из рассказа «Третьи петухи» [Бунин. Т. 4., 1987, с. 150]), а передача психологической реакции хозяина на пожар. Сперва к происходящему «аду» [Бунин. Т. 4., 1987, с. 554] мужик относится нарочито спокойно («Бог дал, бог взял» [Бунин. Т. 4., 1987, с. 554]), но после пожара он «рыдает не переставая сутки» [Там же: с. 554]. Примечательно изменение фокуса наррации в финале: тема пожара завершается образом *белого* голубка, возможно, отсылающего к образу «белого»/«белоснежного голубка» [Жуковский. Т. 3., 2008, с. 36] из баллады В.А. Жуковского «Светлана», где голубок выступал как образ божьего провидения, защитника от темных сил. Белый голубок в «Пожаре», однако, описывается «ковыляющим», «опаленным на пожаре» [Там же: с. 554], что еще более обостряет уже заложенный в текст миниатюры трагизм.

В еще одной миниатюре под названием «Идол» Бунин связывает революцию с образом дикаря. В снежном зоологическом саду автор сводит влюбленную пару с «диким мужиком», пожирающим «рыбьим ртом» кровавые куски сырой конины [Бунин. Т. 4., 1987, с. 529]. Согласно Е.А. Яблокову, «глубинная коллизия “Идола” состоит в том, что граница между

“просвещенной” Москвой и “диким” миром проницаема, по существу иллюзорна. Персонаж, поедающий “черное от крови мясо”, возникает на пути каждого посетителя катка и может быть воспринят как “наглядное” *memento mori*» [Яблоков, 2020, с. 103]. Так называемое, *memento mori* встраивается в клубок бунинских ассоциаций: Азия, революция, дикарь. В финале миниатюры содержится типовой для анализируемой группы рассказов перспективный намек: источающий угрозу народный дикарь несет в себе разрушительную темную силу, которая, как известно читателю, вскоре опрокинет всю Россию. Обратим внимание, что этот страшный политический прогноз-диагноз в очередной раз связывается со снежной тематикой. Наравне с образами севера (оленем, чумом и самим идолом) в тексте навязчиво повторяется знакомая пейзажная деталь: «Хижины и павильоны, раскинутые на снежных лугах сада», «[олень] порой бил в снег копытом», «возле чума, прямо на снегу», «с трех часов до позднего вечера сидел себе на снегу» [Там же: с. 529]. На первый взгляд, перед нами бесполезное повторение одного и того же ландшафтного образа, тем более излишнее для сжатого объема миниатюры. Однако столь отчетливое акцентирование снега призвано превратить его в подобие триггера, что подтверждает и последний «кадр» миниатюры, визуализация *memento mori*, «запомнившегося героям на век» [Бунин. Т. 4., 1987, с. 530]: образ идола обрамляется снегом и морозом [Там же: с. 529], несомненно, ассоциируясь для них и с революцией, и с дикарем.

Завершая анализ бунинских миниатюр, обратимся к рассказу «Канун», учитывая его тесную взаимосвязь с повестью «Деревня». Политический подтекст этого сочинения необычайно концентрирован. В нем присутствует сразу два накладывающихся друг на друга мотива дороги, проецируемых на судьбу России и восходящих через «Деревню» к известному гоголевскому афоризму о Руси-тройке²⁵: 1) скачка на лошадях, когда героев «нагоняют» (эхо баллады) белые от муки мужики, 2) дорога в поезде, где некий

²⁵ «И Кузьма вспомнил отца, детство... “Русь, Русь! Куда мчишься ты?” – пришло ему в голову восклицание Гоголя...» [Бунин, 1910, ч. 2, с. 16–17].

«господин», как мещанин из «Снов», не замечает приближения страшного будущего («Шла, однако, уж осень шестнадцатого года» [Бунин. Т. 4, 1987, с. 573]). Обратимся к образам мужиков, как и в предшествующих рассказах, несущих заряд угрозы. Скупые характеристики содержат фирменную «диагностическую» манеру писателя: босяк сравнивается с собакой, он «пожирает из грязной тряпки что-то вроде начинки» [Там же: с. 573]; образ мужиков-«великанов» включает следующие детали – *страшные сапоги, рыжие волосы, красные рубашки, белые от муки лица*. В.В. Мароши реконструировал карнавальным субстрат текста, одним из слоев которого является бунинская повесть «Деревня». Исследователя интересовал мотив муки, по его мысли, восходящий к традиции итальянской *commedia dell'arte*, но отсутствующий в ярмарочном эпизоде «Деревни» [Мароши, 2009, с. 234–240]. Как нам представляется, отсутствие муки компенсируется насыщенностью того же фрагмента пыльной символикой: «*Пыльные, унавоженные переулки между телегами и палатками, лошадьми и коровами, балаганами и съестными, откуда несло вонючим чадом спальных жаровен*» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 11], «*пыльный, истолченный ногами, колесами и копытами, засоренный и унавоженный выгон уже пустел, ярмарка разъезжалась*» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 13]. Отсутствуя в «Кануне», пыль замещает муку, которая, в свою очередь отсутствует в повести «Деревня» (описание ярмарки). Структура и цвет муки повторяют структуру и цвет пыли (а также отчасти и снега). Осознание автором сходств двух образов подтверждается «мучным» эпизодом рассказа «Веселый двор» (1911): «*Глядя на муку, серой пылью сыплющуюся из-под решета*» [Бунин. Т. 3, 1987, с. 261]. Здесь же обнаруживается связь образа пыли/муки и темы смерти: «*[мука] длинной горкой, вроде крышки гроба, росла на столе*» [Бунин. Т. 3, 1987, с. 262]. Аналогичные смыслы актуализируются в описании приехавшего на ярмарку Тихона Ильича: «*Он очень загорел, похудел и побледнел, запылится, чувствовал смертельную тоску и слабость во всем теле*» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 12]. Нетривиальный страдательный глагол

«запылился» наводит на мысль о психологическом параллелизме: состояние героя соотносится с пейзажем, вследствие чего пыльная ярмарка приобретает характер нездорового, гиблого места. Подчеркнем, что в том же эпизоде сплетаются воедино ландшафт и социокультурная проблематика повести: «Тихон Ильич, точно назло кому-то, все держал и держал на *жаре* и в *пыли* непроданных лошадей, все сидел на телеге. Господи боже, что за край! <...> А ярмарка? Нищих, дурачков, слепых и калек, – да все таких, что *смотреть страшно и тошно*, – прямо полк целый!» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 13]. Покинув ярмарку, Тихон не перестает встречать на своем пути ее отголоски. Сначала мимо него проезжает охотник, а после и возвращающиеся с ярмарки пьяные мужики – «рыжие, сивые, черные, но все одинаково безобразные, тощие и лохматые» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 17]: пыль, которую поднимают эти проезжающие и от которой Тихон «все сердитее отвертывался» [Там же: с. 17], становится составным элементом инвективы в адрес всего деревенского мира.

Завершается эта линия сентенциозно: «Эх, и нищета же кругом! *Дотла* разорились мужики, тринки не осталось в оскудевших усадьбишках, раскиданных по уезду... Хозяина бы сюда, хозяина!» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 18] – в этой однозначной декларации нас интересует наречие «дотла», употребляющееся здесь в переносном значении. Если обратиться к прямому смыслу, а именно *сгореть* дотла (т.е. обратиться в *пепел*), окажется, что это очередное обыгрывание темы пыли, ведь, по существу, пепел – это «*пыль*, остающаяся от чего-либо *сгоревшего, сожженного*» [Малый академический словарь. Т. 3, 1987, с. 41].

В образной поэтике «Деревни» обращают на себя внимание известные нам по «Новой дороге» и «Снам» «снежные» мотивы. Они включены в финал повести о Дурновке. «Этот новенький типик, *новая Русь*, почище всех старых будет. Ты не смотри, что он *стыдлив, сентиментален и дурачком прикидывается*, – это такое *циничное животное!*» [Бунин, 1910, ч. 3, с. 37], «зверь, дикарь!» [Бунин, 1910, ч. 3, с. 33] – так характеризует Кузьма

Дениску, одного из «живодеров» Дурновки. За этого «нового человека», читающего брошюрку «Роль проталерията в России» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 56], выходит замуж Молодая. Именно свадьбой ушедшего Дениски и Молодой (за фигурой которой в данном случае может угадываться сама Россия) заканчивается повесть Бунина. Атмосфера ужаса, царящая на этом «празднике» (а женитьба не предвещает обоим молодоженам ничего хорошего), делает этот эпизод практически балладным. Его фоном становится снежный ландшафт (герои буквально тонут в нем [Бунин, 1910, ч. 3, с. 43]), встраивающий свадебный эпизод в «метельный» сюжет русской литературы. Снег, сумрак и ветер (включающий эпитеты «свирепый» и «дикий» – дикость народа сопрягается с дикостью климата, в результате чего и сама деревня приобретает «дикий северный вид» [Бунин, 1910, ч. 3, с. 20]) усугубляют и без того безрадостную картину. Между тем очевидно, что последние события повести подспудно проецируются на будущее России. В качестве подсказки здесь выступает политический фон повествуемого мира, обрамляющий обстоятельства свадьбы: «Дни стояли *темные, туманные*, и Кузьма с утра до вечера читал, сидя у окна. И, кончив, ошеломив себя числом новых “*террористических актов*” и *казней*, оцепенел. Косо неслась *белая крупа*, падая на *черную нищую деревишку*, на ухабистые, грязные дороги, на конский навоз, лед и воду; *сумеречный туман* скрывал беспредельные поля, всю эту *великую пустыню со снегами*, лесами, селеньями и городами, – *царство голода и смерти*» [Бунин, 1910, ч. 3, с. 35].

Вернемся к не менее идеологизированному образу пыли. Уже знакомая смертельная грань пыльного ландшафта наиболее полно проявляется в эпизоде, описывающем приезд губернатора. Это был «*пыльный*, ветренный день»: «Что осталось в памяти от этого дня? Только то, что часов пять ждали возле *элеватора*, что тучей летела *белая пыль* по ветру, что губернатор, длинный и чистый *покойник* в белых штанах с золотыми лампасами, в шитом золотом мундире и треуголке, шел к депутации необыкновенно медленно... что *было очень страшно*, когда он заговорил <...> Теперь губернатора этого

уже нет в живых, нет в живых и Выставкина... А через пять, десять лет также будут говорить и про Тихона Ильича: Покойный Тихон Ильич» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 46]. Полуживой-полумертвый губернатор, в описании которого скрыто сближены пыль, подразумеваемая мука (элеватор задает, как в «Кануне», «хлебную» тему) и угадывающийся за ними снег, приходит в деревню вместе с ветром и точно «забирает» с собой жизни других людей. Примечательно, что на оставшемся от этого события фото запечатлен Выставкин, держащий «перед грудью *хлеб-соль* на деревянной тарелке, покрытой полотенцем, расшитым *петухами*...» [Там же: с. 46].

Пара *пыль / смерть* заметна и в проделках Макара: «Подойдет к кому-нибудь под окно, заунывно затынет “со святыми упокой” или подаст кусочек ладану, *шепотку пыли* – и уж не обойтись тому дому без покойника» [26. С. 49]. Известно, что Макар и Слепой зарабатывают на жизнь прорицаниями. Текст песни, которую они поют Тихону Ильичу, апокалиптичен, в нем возникает знакомый по «Снам» символ огня-расплаты:

Не минуют суда божьего!

Не минуют *огня вечного!*» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 50].

Тесно связана с огнем картинка, подаренная героями Тихону: «Под картинкой, изображавшей гнущиеся от *бури* деревья, белый зигзаг по *тучам* в падающего человека, была подпись: “Жан-Поль Рихтер, убитый *молнией*”» [26. С. 50]. Ранее в повести тема молнии возникала как раз в связи с *пожарами* в Выселках: «Мысль о *пожаре молнией* пронзила Тихона Ильича» [Бунин, 1910, ч. 1, с. 19].

Подведем итоги. Отталкиваясь вслед за Д.М. Магомедовой и Б. Леннквист от идей А.Н. Веселовского, мы обнаружили еще одно проявление древней синкретичной образности в поэтике И.А. Бунина. А.Н. Веселовский определял психологический параллелизм как «сопоставление субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности», где субъект – человек, а объект – органическая или неорганическая природа [Веселовский, 1989, с. 101]. Проанализировав

особенности бунинского параллелизма, можно заключить: выявленный в начале работы синкретизм образов снега и пыли, трансформирующийся у писателя в триаду снег–пыль–огонь, являлся составной частью художественного воплощения революции. Снег, пыль, огонь, а также кумуляция связанных с ними мотивов (ветра и тьмы/метели; пепла и муки; петуха/кочета, символизирующего пожары) на всем протяжении творчества Бунина осложнялись идеологическими коннотациями, становились маркерами ужасного, сопрягаясь с перспективными, а позже ретроспективными «диагнозами» автора, выносимыми русской историей.

2.2. «А куда и спешить против холода, ветра и снега?»:

тема северо-востока в поэзии И.А. Бунина

Настоящий раздел работы является продолжением исследования образного мира И.А. Бунина, предпринятого в статье «Пыль, снег и огонь. Северо-восток в геопоэтике и образотворчестве Бунина: функции, контекст», положенной в основу предыдущего параграфа. Обращение к лирике писателя представляется закономерным: общеизвестно, что вопреки закрепившемуся в литературном процессе реноме прозаика, Бунин на протяжении всей своей творческой деятельности определял себя именно в качестве поэта²⁶.

Перенося внимание с прозы на лирику, мы, более не отвлекаясь на нарративное начало, получаем более точную возможность проследить пути бунинского художественного освоения северо-восточного пространства. Подчеркнем, условно «северо-восточного». Принципиальный характер этой оговорки продиктован рядом встающих перед исследователем проблем: во-первых, глубокой периферийности «северо-восточной» темы в творчестве И.А. Бунина, во-вторых, отсутствия каких-либо исследований по заявленной тематике, наконец, наиболее существенной кажется проблема определения

²⁶ По мысли многих буниноведов, лирическое начало действительно лежало в основании всей его поэтики См. например: [Двинятина, 2015, С. 163–166].

границ «северо-восточного» пространства в творчестве поэта. Попутно заметим, что в исследовательской литературе уже сложилась традиция осмысления бунинских пространств: в частности, Т. М. Двинятина выделяет две пространственные доминанты – «среднерусский» и «экзотический восточный» ландшафты [Двинятина, 2015, с. 12]. Существование доминант, однако не должно препятствовать осмыслению иных топосов в лирическом наследии писателя.

Итак, первостепенной проблемой данной работы является проблема установления границ «северо-восточной» темы в бунинском поэтическом наследии. Наиболее простым решением для нас был бы отбор в группу «северо-восточных» стихотворений лишь тех текстов, в которых «северо-восточный» код был бы напрямую эксплицирован в форме локативов, включающих словоформу «северный». Основная проблема такого подхода заключается в том, что большая часть бунинских стихотворений в принципе лишена топонимической привязки.

С одной стороны, этот фактор препятствует однозначному отнесению текстов к традиции «северо-восточной» топики, с другой стороны, открывает исследователю пространство для выделения «северо-восточного» содержания даже в тех сочинениях, «северо-восточность» которых в первом приближении неочевидна и/или проблематична.

Цель этого параграфа – собрать воедино рассеянный по всему творчеству поэта своего рода несобранный «северо-восточный» цикл, провести его первичную систематизацию, выявить его инвариант, иными словами, комплекс ему присущих образов-мотивов, приемов создания художественного образа и в перспективе обнаружить содержащиеся в нем энигматические смыслы.

Материал исследования. Путем сплошного прочтения двухтомника бунинской лирики, составленного Т.М. Двинятиной, нам удалось выявить 40 стихотворений, подходящих под критерии «северо-восточного» текста (неоконченные сочинения мы в эту выборку не включали).

Нами были отобраны следующие рассеянные по всему творчеству И.А. Бунина тексты: «Крещенская ночь» (1886–1901), «Помню – долгий зимний вечер» (1887), «Метель» (1887–1895), «Пустыня, грусть в степных просторах» (1888), «Ветер осенний в лесах подымается» (1888–1895), «Как все вокруг сурово, снежно» (1889), «Один встречаю я дни радостной недели» (1889), «Первый снег» (<1891; 1898>), «Вот – будто в небе посветлело» (1893), «Мать» (1893), «Ночная вьюга» (1895), «Родина» (1896), «Вьется путь в снегах, в степи широкой» (1897), «Скачет пристяжная, снегом обдает...» (1897), «На Дальнем Севере» (1898), «Эпиталама» (1901), «Морозное дыхание метели» (1901), «Кустарник» (1901), «Северная береза» (15.01.1903 / 15.01.1906), «Первый утренник, серебряный мороз» (<1903–1905>), «Послушник» (1904–1905), «Вершина» (1905), «Мороз» (1905), «Густой зеленый ельник у дороги» (1905), «Полярная звезда» (1906), «Проснусь, проснусь – за окнами, в саду» (1906), «Дядька» (1906), «Памяти» (1906), «Иней» (1907), «Безнадежность» (1907), «Трясина» (1907), «Кружево» (<Март 1908>), «Вино» (<1908>), «Собака» (1909), «Ночь зимняя мутна и холодна» (1912), «Дуб» (1913), «Зазимок» (1915), «Сон» (1915), «Зеркало» (1916), «Снег дымился в раскрытой могиле» (1916)²⁷.

Как отмечалось выше, при отборе материала мы руководствовались целью отобрать исключительно подходящие под топику «северо-восточности» произведения писателя. Так, сообразуясь с принципом точности отбора, мы решили не включать в состав тематического цикла стихотворения, вроде «Призрак Одина» (1903), «Дюны» (<1903–1905>) и других им подобных, в содержание которых хотя и входит «северо-восточная» образность, но которая однако же не относится к так называемому «русскому северу» – в представленных примерах это можно понять даже на уровне паратекста. Становится ясно, что наше понимание имажинативного «северо-востока» ограничивается русской географией

²⁷ В процентном соотношении: за 1 период (1887–1900) Бунин создает 35 % «северных» текстов (14 от 40), за второй (1900–1910) – 50 % (20 от 40), за третий (с 1910 по 1916) – лишь 15 % (6 от 40).

(разумеется, не столько реальной, сколько воображаемой), даже если последний может быть описан тем же мотивным комплексом, что и «север французский».

В основу исследования был положен *квантитативный метод* анализа: для выявления инварианта «северного» текста – с опорой на опыт О. Н. Владимирова [Владимиров, 2016, С. 235–240] и разделяя убеждение Д. М. Магомедовой о том, что «словарь стихотворения – важнейший показатель его художественного мира» [Магомедова, 2004, с. 36]²⁸, – нами был составлен частотный словарь выбранных стихотворений, что позволило обосновать тезис о существовании усредненного мотивного каркаса, анализ которого будет проведен на частных примерах нескольких наиболее репрезентативных произведений «северо-восточного» «цикла».

Прежде, чем представить словарь, сделаем несколько предварительных замечаний:

1) Располагая лексемы, мы выстраивали их порядок по признаку уменьшения частотности, при равной частотности в качестве дополнительного критерия для упорядочивания использовался алфавитный порядок.

2) При количественном подсчете нами учитывались все дериваты одной лексемы (например, снег – ‘снежный’).

3) Мотив, вынесенный поэтом в заглавие, при анализе не учитывался.

4) Выделяя колоративы, мы, в отличие от О. Н. Владимирова, не станем останавливаться на оттенках цветов: сразу оговорим, ведущая роль в цикле отведена белому цвету. Заострение внимания на оттенках (белый это или же серебристый цвет?) представляется нам несущественным.

5) Мы не беремся утверждать, что смогли выявить все ключевые мотивы, кроме того, не станем отрицать потенциальных ошибок в расчетах. Квантитативное исследование несовершенно, как минимум, в том

²⁸ С поправкой на то, что в нашем случае объектом выступает не отдельное стихотворение, а корпус текстов.

отношении, что мотив не всегда проявляет себя в тексте непосредственно: прямая номинация всегда противостоит остраненному, фигуративному изображению объекта – остранение же не может включаться в частотный словарь (во всяком случае, для этого следовало бы создавать отдельный словарь). Предвосхищая потенциальные возражения, сошлемся на исследования творчества Бунина, в которых неоднократно отмечалась ослабленная метафоричность его поэтических сочинений²⁹. С известной долей упрощения можно заявлять, что своеобразие бунинского письма заключалось в отказе писателя от риторичности: в отличие от антиэмфазы (в терминах М.Л. Гаспарова) символистов, творчеству Бунина были присущи лаконизм и ясность в выражении мысли, еще точнее, в назывании вещей. Свообразие его писательской манеры состояло в нарочитой конкретизации изображаемых явлений, разложении их на составные детали: таким образом рождалась характерная для бунинских текстов стереоскопичная описательность. Учитывая все выше сказанное, с нашей точки зрения, Бунин не входит в ряд писателей, для которых составление частотного словаря представало бы заведомо обреченным занятием.

²⁹ См. например: [Двинятина, 2015, с. 84]; [Сливицкая, 2004, с. 40].

Частотный словарь бунинских «северных» стихотворений

Снег – 48 раз (включая 4 ‘сугроба’ и 1 ‘порошу’)

Лес – 26 раз

Ночь – 26 раз (включая ‘полночь’)

Белый – 21 раз (включая сказуемое типа ‘забелеть’)

Метель – 16 раз (включая две ‘пурги’)

Тьма – 16 раз

Вьюга – 15 раз

Даль – 15 раз

Мороз³⁰ – 14 раз

Поле – 14 раз

Темнота – 14 раз

Ветер – 13 раз (включая 1 ‘вихрь’ и 1 ‘сивер’)

Зима – 13 раз

Мертвый – 12 раз (сюда же 2 формы ‘мертвец’ и 1 форма ‘неживой’)

Степь – 12 раз

Холод – 12 раз

Пустыня – 11 раз (сюда же 4 формы типа ‘опустелый’)

Луна – 10 раз (включая 4 ‘месяца’)

Огни – 10 раз

След – 10 раз

Береза – 9 раз

Дикий – 8 раз

Звезда – 8 раз

Луг – 8 раз

³⁰ В стихотворении «Метель» образ мороза персонифицирован: «*Смотрит* в безмолвные избы *Мороз*», «Бродит *Мороз* на погосте глухом» (курсив наш. – К.А, М.Ж) [Бунин. Т. 1, 2014, с. 105].

Сад – 8 раз
Синий – 9 раз (включая сказуемое типа ‘синеть’)
Серебро – 8 раз (включая сказуемое типа ‘серебриться’)
Буря – 6 раз (включая 2 ‘бурана’)
Вечер – 6 раз
Сосна – 6 раз
Тишина – 6 раз
Туман – 6 раз
Блеск – 5 раз
Гул – 5 раз
Ель – 5 раз
Мгла – 5 раз
Погост – 5 раз
Смерть – 5 раз
Сон – 5 раз
Грусть – 4 раза
Деревня – 4 раза
Звон – 4 раза
Кустарник – 4 раза
Тоска – 4 раза
Уныние – 3 раза
Глушь – 3 раза

* * *

Приступая к анализу полученного словаря, констатируем наиболее очевидный факт: мотив снега является абсолютной доминантой «северо-восточного» «цикла». Этот образ можно считать не только метонимией зимнего сезона, но, как кажется, его стоит признать метонимией «северо-восточного» пространства как такового, тем самым допустить возможность определения «северо-восточного» текста как в первую очередь текста «снежного».

Второе место разделят между собой образы леса и ночи. Как видно, наиболее характерный для «северо-востока» хронотоп – ночной лес. Продолжая разговор о хронотопе – следующими за лесом по важности пространственными образами являются поле, степь и пустыня. Объединяет эти пространства их открытость, пустотность / пустынность и мертвенность (см., например, «мертвое поле» в стихотворении «Метель» [Бунин. Т. 1, 2014, с. 105]: они наиболее уязвимы для сурового климата, а вместе с тем они же могут быть противопоставлены лесу как пространству закрытому, наполненному растительностью (преимущественно различного рода деревьями) и живностью (зверями: «Все мне чудится что-то живое, // Все как будто зверьки пробегают» [Бунин. Т. 1, 2014, с. 102]).

Триаду наиболее частотных мотивов закономерно, если учесть первый пункт, замыкает белый цвет: как кажется, здесь не требуются дополнительные комментарии. По частотности за белым цветом следует лишь синий цвет, значительно, однако, уступающий белому по количеству повторений.

Вместе с тем имеющаяся иерархия нуждается в корректировке с учетом двух без труда вычленимых лексико-тематических групп: ветра и холода. В первую наравне с самим ветром (13) также должны входить метель (16), вьюга (15), буря (6), вследствие чего получается, что лексико-тематическая группа «ветер» в «северном текст» встречается не 13, а целых 50 раз (тем самым даже превышая частотность лексемы «снег»). Лексико-тематическая группа холода должна представлять собой контаминацию непосредственно холода (12) и мороза (14), что в сумме даст 26 повторений. Важность этой лексико-тематической группы обнаруживает себя рядом с хроникальными мотивами леса и ночи. Таким образом, ядро «северного» текста, немного перефразировав строчку из бунинского стихотворения «Кустарник» (1901), можно представить в виде следующей формулы: «*А куда спешить ночью в лесу против холода, ветра и снега?*»

Сказанное о мотивно-образном ядре «северо-восточного» «цикла» требует проверки и конкретизации на материале отдельных стихотворений. Для анализа нами были выбраны в определенном смысле случайные, но в то же время строго репрезентативные тексты: «Ночная выюга» (1895), «На Дальнем Севере» (1898), «Кустарник» (1901), «Полярная звезда» (1906).

Прежде всего, обращает на себя внимание хронотоп данных сочинений:

Когда на темный город сходит
В глухую ночь глубокий сон,
Когда метель, кружась, заводит
На колокольнях перезвон [Бунин. Т. 1, 2014, с. 168].

Как небо скучно и уныло,
Так сумрачно вдали,
Как будто время здесь застыло,
Как будто край земли [Бунин. Т. 1, 2014, с. 182].

Жесткой, черной листвою шелестит и трепещет кустарник,
Точно в снежную даль убегает в испуге.
В белом поле стога, косогор и забытый овчарник
Тонут в белом дыму разгулявшейся выюги [Бунин. Т. 1, 2014, с. 238].

Свой дикий чум среди снегов и льда
Воздвигла Смерть. Над чумом – ночь полгода.
И бледная Полярная Звезда
Горит недвижно в бездне небосвода [Бунин. Т. 2, 2014, с. 8].

Во вступлении к каждому из стихотворений задается жуткая, неприветливая атмосфера, сохраняемая и даже усиливающаяся в течение всего лирического монолога. В частных случаях, как нам представляется, такая образность восходит к балладному жанру. Иным узлом, связывающим

указанные стихотворения с балладой, выступает характерный, согласно В.И. Тюпе, для этого жанра, перформатив тревоги [Тюпа, 2024, с. 128] (см. на одну из немногочисленных строк стихотворения, где проявляет себя лирический герой: «Как жутко сердце замирает!»). Также стихотворение «Кустарник»: «убегает в испуге...»). Наиболее полно «балладный» хронотоп воплощается в самом раннем из этих четырех стихотворений – в «Ночной вьюге». Заглавие произведения определяет тематическую доминанту текста, предвосхищает развертывание, в терминах Е.К. Никаноровой, «метельного» сюжета. «Метельность» бунинского стихотворения, однако, лишена своего социального компонента, что объясняется спецификой лирического сюжета: привычные лирический герой, лирическое событие, конфликт, проблематика опущены – их место занимают пейзажные зарисовки, из развертывания которых можно вывести *пространственный сюжет* текста: из-за отсутствия системы персонажей, актантные роли начинают исполнять сами ландшафтные образы. Так, говоря про балладный мотив «вторжения» потустороннего мира в посюсторонний, необходимо отметить, что «балладным мертвецом» здесь выступает метель, что характерно, персонифицированная в образе смерти, о чем мы скажем впоследствии.

Изображая «северо-восточный» хронотоп, Бунин неизменно обыгрывает мотив темноты, как правило, увязанный с ночным временем суток. «Темнота» города из «Ночной вьюги» будто бы является его субстанциональным свойством, лишь усиленным наступлением «*глухой ночи*», что напоминает хронотоп «Полярной звезды», в котором ночь то ли в прямом, то ли в переносном смысле длится «полгода»; «На Дальнем Севере» начинается с образа сумрака, а при дальнейшем развертывании стихотворения возникает упоминание ночи; в «Кустарнике» временная локализация не уточняется, но в финале появляется образ «темного поля», который может сигнализировать если не о ночном, то, по крайней мере, о вечернем времени суток.

Мотивы темноты и ночи являются частными проявлениями богатой визуальной поэтики этих стихотворений. Для передачи характера описываемого пространства применяется прием сужения зрения – безличный лирический субъект этих стихотворений постоянно фиксирует различные помехи, затрудняющие обзор пространства: из ранее не названных – туман в «Полярной звезде», дым в «Кустарнике». В то же время темнота ночи усугубляется снегом и ветром: метель застилает ландшафт, привнося в текст мортальные коннотации.

Говоря о такой природной реалии, как ветер, мы можем выделить два типа стихотворений: 1) «Ночная вьюга» и «Кустарник» – где мы видим настоящий разгул стихии (см. образ «разгулявшейся вьюги» из «Кустарника») стихии, 2) «На Дальнем Севере» и «Полярная звезда» – которые в выделенном аспекте являются противоположным полюсом, поскольку стихия в них проявляет себя пассивно. Отсутствие ветра создает впечатление покоя, который на проверку оказывается обманчивым: его следует прочитывать в качестве маркера уже наступившей смерти, как некоего *застывания* жизни (ключевую роль здесь будет играть образ «льда»).

Заговорив о мотиве смерти, необходимо отметить, что хотя по данным частотного словаря он не принадлежит к числу наиболее употребительных, в структуре «цикла» он выступает как несомненный конструктивный центр произведений. Бунин мифологизирует «северо-восточное пространство»: в трех из четырех стихотворений смерть находит свое выражение не только в суровом климате, но онтологизируется безотносительно к нему.

В «Ночной вьюге» персонифицированная смерть – «Смерть» с заглавной буквы – приобретает макабрические свойства, выступает как активное действующее лицо: «А вьюга *трупы замела*, // И ветром *звезды загасила*, // И бьет во тьме в колокола», «И на пустынном, на великом // *Погосте жизни мировой // Кружится Смерть в веселье диком // И развеивает саван свой!*»

Примечательно в связи с балладным началом отметить парадоксальное соседство в стихотворении страха и смеха – двух антагонистических начал: в «Ночной вьюге» «Смерть», вселяющая страх, сама живет по иным законам, привносит хаос и разрушение именно в «веселье диком», что делает образ смерти-стихии еще более зловещим. Контрастно выделяется и звуковая составляющая образа – «вьюга вопит», звонит «колокольчиками» и это в «глухую ночь», когда вся жизнь прогрузилась в «глубокий сон».

Та же смерть с большой буквы, но уже не хаотическая, а предельно суровая, неподвижная, появляется в центре застывания-умирания природы в «На Дальнем Севере» и «Полярной звезде». Сравним:

И звезды тускло, недвижимо
Горят над головой,
Как будто их зажег незримо
Сам ангел гробовой [Бунин. Т. 1, 2014, с. 182].

Вглядись в туманный призрак. Это Смерть.
Она сидит близ чума, устремила
Незрячий взор в полуночную твердь –
И навсегда Звезда над ней застыла [Бунин. Т. 2, 2014, с. 8].

Отметим, что еще в «Ночной вьюге» Бунин сопрягал «Смерть» и звезды:

Мир опустел... Земля остыла...
А вьюга трупы замела,
И ветром звёзды загасила,
И бьёт *во* тьме в колокола [Бунин. Т. 1, 2014, с. 168].

В приведенных примерах отчетливо варьируется ранее обозначенный мотив темноты, взятый в отношении с образом «света». Своеобразие «северо-восточного» тем самым заключается в том, что свет, источником которого в стихотворениях выступает звездное небо, нейтрализуется «Смертью», таким образом перерастающую в эмблему тьмы.

Любопытно также проследить, как меняется звуковая составляющая пейзажа: от уже отмеченных «воплей бури» в «Ночной выюге» Бунин приходит к совершенной тишине в «На Дальнем Севере» («Немая тишь в глуши сосновой, // Ни звука в море нет»), не артикулированный, но легко выводимый из строк «Он не слышит, идет, только голову клонит» шум ветра в «Кустарнике», наконец, отсутствие каких-либо указаний на звучание северо-востока в стихотворении «Полярная звезда». Последнее представляется целесообразным связать с двустихием стихотворения «На Дальнем Севере»: «Как будто время здесь застыло, // Как будто край земли». Можно говорить о том, что в «Полярной звезде» «застыло» не только время, но и само пространство, а вместе с ним пропали звук, свет и движение: Бунин создает абсолютно статичный, как бы «оледеневший» мир – такая метафора корреспондирует с не самым характерным «северо-восточным» образом – «льдом», возникающем сугубо в зачине стихотворения: «Свой дикий чум среди снегов и льда // Воздвигла Смерть...»

Из наблюдений за описанным пространством складывается вывод, что сам «северо-восточный» в стихотворении (а лучше даже сказать в стихотворениях) хронотоп являет собой идею смерти, включение же в лирический сюжет образа «Смерти» носит функцию «ключа» для выявления идеологического субстрата геопоэтического образа.

Промежуточное положение между стихотворениями занимает «Кустарник»: в нем отсутствует мотивная пара звезда – «Смерть», но в нем сохраняется свойственная ранее разобранным текстам мифологема снежного пространства как «погоста жизни мировой». Эта мысль демонстрируется на примере двух героев (параллелистическая пара), пытающихся выжить в суровом ландшафте – кустарника и некоего «прохожего», который скорее уже не принадлежит земной жизни, но все равно продолжает путь³¹: «Мертвым шагом он мерно и тупо шагает», «Он не слышит, идет, только

³¹ Его бесцельная борьба со Смертью напоминает миф о Сизифе, мотив вечного движения в общих чертах навеивает легенду об Агасфере.

голову клонит... // А куда и спешить против холода, ветра и снега?»³², – обезличенный лирический герой стихотворения осознает печальную истину: «Родились мы в снегу, – выюга нас и схоронит. // Занесет равнодушно, как стог, как забытый овчарник...». Чем эта декларация не уже знакомое, но переведенное в экзистенциальную проблематику:

Мир опустел... Земля остыла...

А выюга трупы замела...

Финальным аккордом стихотворения становятся также уже знакомые строчки:

Хорошо ей у нас, на просторе великом!

Бесприютная жизнь, одинокий над бурей кустарник,

Не тебе одолеть в поле темном и диком!³³ [Бунин. Т. 1, 2014, с. 238].

В сущности, перед нами обыгрывание уже знакомого метафорического образа: «И на пустынном, на великом // Погосте жизни мировой».

Итак, как явствует из проделанного анализа, сквозным приемом в рассмотренных стихотворениях становится мифологизация «северного» пространства: характерные мотивы «цикла», ветер и снег, собираются в персонифицированный образ смерти. Так, в «Ночной выюге» Смерть пляшет на «погосте жизни мировой», сама же его, в сущности, и создавая, безжизненным миром в стихотворении «На Дальнем Севере» правит «ангел гробовой», в «Полярной звезде» Смерть восседает у чума, в «Кустарнике» выюга хоронит все живое. Созерцание северного ландшафта в бунинском творчестве сопрягается с мыслью о неотвратимости конца: холод и ветер несут угрозу, которой практически бессмысленно сопротивляться, поскольку «северное» пространство предстает как сила, приводящая к застыванию жизни, и которая обязательно однажды победит.

³³ Ср. Сибирь как мера «угрюмости» и «дикости» в стихотворении «Пустыня, грусть в степных просторах» [Бунин. Т. 1, 2014, с. 109].

Глава 3. Материалы для элективного курса для обучающихся 10–11 классов «Художественная география первого русского нобелевского лауреата по литературе: от описаний к смыслу»

3.1. Содержание элективного курса

В школьной программе изучение творчества И.А. Бунина представлено двумя этапами: обзорным знакомством с лирикой в 5 классе [ФРП ООО. Литература, 2025, с. 42], после которого творчество Бунина не изучается вплоть до 11 класса, когда обучающиеся наконец обращаются к прозаическому наследию писателя («Антоновские яблоки», «Чистый понедельник», «Господин из Сан-Франциско» и др.) [ФРП СОО. Литература, 2025, с. 59]. Как видно, изучение творчества писателя в школьной программе нельзя назвать системным: из-за колоссального временного разрыва между изучением прозы и поэзии, два целостных полюса его поэтики – проза и поэзия – перестают быть взаимосвязанными, что приводит к искаженному пониманию его творчества.

Помимо фрагментарности, обращает на себя внимание и отсутствие в рамках изучения творчества писателя акцента на пространственной поэтики – геопоэтических образах, специфики их конструирования, их семантики и функций. Пространственность, как отмечалось нами ранее, одна из центральных категорий бунинских текстов, из чего мы делаем вывод, что для формирования глубокого, корректного понимания содержания его произведений обучающимися, учителю-словеснику необходимо заострить данный аспект, ввести в биографический и методологический контексты.

Целям формирования таких представлений служит введение элективного курса по литературе для обучающихся 10–11 классов «Художественная география первого русского нобелевского лауреата по литературе: от описаний к смыслу».

Пояснительная записка

Как уже отмечалось выше, насущность создания элективного курса обусловлена существующими проблемами в изучении творчества И.А. Бунина в школе, а также особенностями поэтики писателя. **Актуальность** элективного курса определяется: 1) необходимостью заполнения смыслового «зазора», являющегося следствием фрагментарного характера рассмотрения творчества Бунина в рамках школьной программы, 2) потребностью введения в образовательную программу анализа художественной географии как важного элемента смыслопорождения текста. Разработанный нами курс подходит для обучающихся гуманитарных классов, в особенности для тех из них, кто после окончания школы планирует получить филологическое образование.

В широком смысле, **цель** курса – формирование у обучающихся 10–11 классов глубокое, системное понимание творчества первого русского нобелевского лауреата по литературе. В узком, формирование у обучающихся 10–11 классов представлений о роли художественной географии в творчестве И.А. Бунина.

Для достижения данных целей были поставлены следующие **задачи**.

Теоретические:

- 1) формирование знаний о категории художественного пространства и ее роли в смыслопорождении литературного текста;
- 2) изучение функционирования геопоэтических образов в художественном мире писателя.

Практические:

- 1) овладение умением проводить целостный анализ пространственной поэтики произведения;
- 2) совершенствование коммуникативных навыков через групповую работу, дискуссию и публичную защиту проекта.

Развивающие:

1) развитие умения обобщать полученные знания, проводить аналогии и делать выводы о семантике пространства;

2) возвращение культуры самостоятельной учебной и исследовательской деятельности обучающихся, развитие читательской культуры и творческого мышления.

Воспитывающие:

1) воспитание уважения к творчеству И.А. Бунина как выдающемуся явлению русской и мировой литературы;

2) воспитание бережного отношения к культурному и историческому наследию, запечатленному в пространственных образах русской классики.

Формы обучения: фронтальная, групповая, подготовка и проведение защиты проектов.

Методы и приемы обучения: лекция (например, рассказ о биографии писателя), беседа, самостоятельная работа учеников, медленное чтение с комментированием учителя, творческое чтение – выразительное чтение текста учителем, художественный пересказ, сравнительная работа.

В завершении элективного курса обучающиеся разрабатывают и представляют исследовательский проект, посвященный особенностям пространственной поэтики выбранного ими текста И.А. Бунина. Проект может быть выполнен как в индивидуальной, так и в коллективной форме.

Критерии оценки проекта:

1) Глубина раскрытия пространственной аспекта в рамках выбранного для анализа произведения.

2) Приближенность исследования к тексту.

3) Логичность построения мысли.

4) Оригинальность проведенного исследования.

5) Научный стиль изложения.

6) Оформление и техническое исполнение.

Учебно-тематический план

№	Тема	Форма занятия	Часы
1	«Я не знаю ничего лучше, чем путешествие»: И.А. Бунин – писатель, путешественник, нобелевский лауреат	Урок-биография, лекция, сочетающая репродуктивное и эвристическое начала	1
2	«За строгое мастерство, с которым он развивает традиции русской классической прозы»: творчество Бунина – темы и приемы.	Урок-лекция: сочетание репродуктивного и эвристического начал; в завершении – письменная рефлексия обучающегося об образе Бунина	2
3	«Художественное пространство как генератор смысла»	Проведение в начале занятия дискуссии о том, настолько ли важна категория пространства в литературном тексте. Затем лекция.	1
4	«Пыль» (1913): русский пыльный Восток	Творческое чтение. Медленное чтение с комментариями учителя. Свободная литературная беседа.	2
5	Куда ведет «Новая дорога» (1901)?	Творческое чтение. Медленное чтение с комментариями учителя. Свободная литературная беседа.	2
6	Ирреальное пространство рассказа «Сны» (1903)	Творческое чтение. Медленное чтение с комментариями учителя. Свободная литературная беседа.	2
7	Мифологизация Востока: «Храм Солнца» (1915)	Творческое чтение. Медленное чтение с комментариями учителя. Свободная литературная беседа.	2
8	«А куда и спешить против холода, ветра и снега?»: северо-	Творческое чтение. Медленное чтение с	2

	восток в бунинской поэзии	комментариями учителя. Свободная литературная беседа.	
9	Подготовка проекта. Консультация с педагогом.	Консультация	1
10	Защита проекта	Урок-контроль: выступления обучающихся с докладами, оценивание проектов	2

3.2. Конспект урока по теме «Рассказ И.А. Бунина “Пыль” (1913): русский пыльный Восток»

Для демонстрации эвристического потенциала описанного нами учебно-тематического плана, нами была выбрана четвертая тема: урок по анализу рассказа «Пыль», призванный приоткрыть дверь для дальнейшего обсуждения пространственного аспекта бунинских сочинений.

Класс: 10–11

Тема: Рассказ И.А. Бунина «Пыль» (1913): русский пыльный Восток

Тип урока: урок открытия нового знания

Планируемые результаты урока:

Личностные. Осознание важности художественной литературы и культуры как средства коммуникации и самовыражения; ориентация на моральные ценности и нормы в ситуациях нравственного выбора с оценкой поведения и поступков персонажей литературных произведений.

Метапредметные.

Познавательные:

Выявление и создание характеристики существенных признаков объектов

(художественных и учебных текстов, литературных героев и другие) и явлений (литературных направлений, этапов историко-литературного

процесса).

Коммуникативные:

Восприятие и формулирование суждений, выражение эмоций в соответствии с условиями и целями общения; сопоставление своих суждений с суждениями других участников диалога, раскрытие различий и сходств позиций.

Регулятивные:

Умение ставить себя на место другого человека, понимать мотивы и намерения другого, анализируя примеры из художественной литературы.

Предметные. Овладение умением анализировать произведение в единстве формы и содержания, определять тематику и проблематику произведения; овладение умением рассматривать изученные произведения в рамках историко-литературного процесса.

Оборудование: презентация, компьютер, проектор

Технологии и методы: Элементы проблемной и интегральной технологий. Проблемный вопрос, метод групповой работы, эвристическая беседа.

Ход урока:

1. Организационный момент (около минуты)

Проверка учителем готовности класса к уроку: наличие текста, тетрадей и письменных принадлежностей, выявление отсутствующих на занятии.

2. Актуализация знаний (10 минут)

Слово учителя: Итак, на прошлом занятии мы с вами прочли рассказ И.А. Бунина «Пыль». Прежде, чем перейти к обсуждению рассказа, давайте вспомним свои первые впечатления:

- Понравился ли вам рассказ? Если да, то чем?
- Чем рассказ мог не понравиться?

• Какие вопросы возникли у вас во время прочтения и так и не остались решенными?

Слово учителя: Спасибо за ваши ответы! Сегодня на уроке мы попытаемся разобраться с возникшими по ходу чтения трудностями.

Давайте начнем с того, что попытаемся вспомнить сюжет рассказа, а затем пересказать его фабулу:

1. Кто герой рассказа? (Путешественник Хрущев)
2. Что он делает? Где он находится? (В начале произведения он садится в поезд)
3. Куда он держит путь? (В родное захолустье, однако точное название место не указано)
4. Как вы считаете, почему автор не называет место, куда направляется герой? (проблемный вопрос, который призван послужить «мостиком» для дальнейшего сближения России с Ближним Востоком)
5. Прибывая в город, герой сообщает, что он направляется к кому?
6. А почему он туда направляется? (он вырос в доме Мухина, давно из него уехал и теперь хочет его проведать)
7. Что происходит дальше по тексту? (герой ищет дом Мухина, но не находит и решает вернуться на станцию, уезжает из того места)
8. Насколько обосновано поведение героя в данном случае? Если герой ведет себя странно, то почему? (Герой приехал проведать Мухина, прошел долгий путь, но в последний момент бросает затею)
9. Теперь давайте перескажем историю, которая происходит в рассказе (Хрущев возвращается в места, где он вырос, идет к Мухину, но внезапно отказался от этой затеи)
10. Можно ли назвать этот сюжет увлекательным? Можно ли в принципе назвать этот рассказ сюжетным? (Нет)
11. Что именно не позволяет нам причислить этот рассказ к числу сюжетных? (обилие отступлений от развертывания событий, в которых повествователь крайне подробно описывает окружающую героя местность; с

героем «ничего» не происходит, потенциальное событие – встреча с Мухиным, также отменяется, поскольку герой отказывается от своего решения, тем самым, фабула рассказа лишена интересных событий, а кроме того, бессмысленна, поскольку так ни к чему и не приводит).

12. Как вы считаете, почему Бунин так назвал свой рассказ?
(Затруднение)

3. Целеполагание (2 минуты)

Спасибо за ваши ответы, а теперь давайте разберемся: почему именно так поступил Хрущев, почему этот рассказ нельзя назвать сюжетным, какое пространство посещает Хрущев и при чем здесь пыль?

Давайте сформулируем тему и цель сегодняшнего урока: тема – Рассказ И.А. Бунина «Пыль»: пейзаж как событие, цель – определить, какие смыслы скрывает в себе описанное Буниным пространство.

4. Предтекстовая работа (5 минут)

Слово учителя: Давайте вспомним биографию писателя: Бунин был страстным путешественником, что не могло не отразиться в его текстах. Давайте посмотрим на слайд, где перечислены страны и города, в которых побывал писатель:

Великобритания – Лондон. Франция – Ницца, Грасс, Париж. Италия – Рим, Флоренция, Венеция, Неаполь, Капри. Швейцария – Женева. Германия – Берлин. Австрия – Вена. Чехия – Прага. Польша – Варшава, Краков, Львов. Болгария. Югославия – Белград. Греция – Афины, острова. Египет – Каир, Александрия, Луксор, Гиза, Ассуан. Турция – Константинополь (Стамбул), Смирна (Измир). Сирия – Дамаск, Бейрут, Баальбек. Ливан. Палестина – Иерусалим, Назарет, Вифлеем, Галилея. Кипр.

Слово учителя: Как вам кажется, образы каких стран могли повлиять на Бунина во время работы над рассказом «Пыль»? (страны Востока)

Давайте назовем восточные страны, которые посетил писатель (Египет, Турция, Сирия, Палестина).

Вопрос учителя: Как Вы считаете, почему Бунин так много путешествовал? (Бунин искал в путешествиях живую красоту мира, древнюю культуру и непосредственное ощущение жизни).

Комментарий: Опыт путешествий лег в основу нехудожественного произведения автора, путевой поэмы «Храм Солнца», в которой писатель запечатлел восточные пейзажи, их красота была омрачена тоской автора по погибшей культуре, мыслями писателя о смерти и опустошении, разлитых в наблюдаемых им картинах природы.

Вопросы учителя:

1) А каким типичным пейзажным образом следует описывать Восток? (Пустыня)

2) Какие географические образы возникают на протяжении текста? (Турция и Азия)

3) Чем захолустье напоминает герою Турцию? (пейзажем, настроением места)

5. Работа с текстом (15 минут)

Учитель дает задание на 7 минут: найти и подчеркнуть все упоминания пыли в рассказе.

Обсуждение: ландшафт покрыт пылью; куда бы ни ехал Хрущев, пыль всюду преследует его – создается впечатление, что пыль как бы вездесущий образ, образ зловещий.

Вопрос учителя: теперь давайте проанализируем эпизод, предшествующий решению героя покинуть город. Как повествователь описывает состояние героя? («Усталость он чувствовал смертельную. Лицо его горело под тенью соломенной шляпы, в голове мутилось от жары»). Герой, безрезультатно слоняющийся в пыльном пространстве, точно умирает по мере приближения к цели. Что говорит о том, что Бунин связывает пространственный образ пыли с мотивом смерти.

Наконец, учитель обращает внимание класса на финальный эпизод, заостряет внимание на финальной строчке: «Пыль, пыль, пыль! Азия, Азия!».

Вопросы учителя: Как меняется состояние героя в купе? (Ему становится гораздо лучше, он чувствует облегчение).

Отчего герой повторяет трижды слово «пыль», а затем дважды повторяет «Азия»? (В сознании автора пыль и Азия / Восток – родственные понятия).

Как можно связать сведения о восточных путешествиях Бунина с этим рассказом? (След смерти, который автор увидел в Египте и других странах, отпечатался в сознании писателя и всплыл вновь, когда он вернулся на родину: он увидел то же самое запустение в русском ландшафте, которое с горечью наблюдал во время путешествий по странам Востока).

6. Обобщение (5 минут)

Учитель возвращает класс к главным вопросам урока: почему рассказ озаглавлен «Пыль» и почему повествователь в рассказе смещает внимание с истории к описаниям. Следом за этим класс понимает причины, по которым главный герой решает оставить поиски дома своего детства.

7. Рефлексия (1 минута)

Учитель спрашивает у класса:

- Понравился ли вам этот рассказ?
- Предавали ли вы ранее символическое значение образу пыли?
- С чем именно у вас ассоциируется данный образ?
- Можете ли вспомнить другие произведения литературы, в которых образ пыли играл бы такую же важную роль?

Заключение

Итак, с опорой на концепции геопэтики (К. Уайт, В.В. и М.П. Абашевы, Д.Н. Замятин, Е.А. Худенко), дополненные созвучными идеями, сложившимися в русле исторической поэтики (А.Н. Веселовский, О.М. Фрайденберг, С.Н. Бройтман), а также теоретическими работами Р.О. Якобсона, Б.М. Гаспарова и В. Шмида, мы постарались предложить новый подход к анализу поэтики И.А. Бунина.

Некогда отмеченный О.В. Сливичкой диктат описательности над сюжетностью в творчестве писателя, закономерно приводит к идее о включении Бунина в ряд, как выразился В.Н. Топоров, «пространственно одаренных» авторов. Геопэтический образ, резонирующий с обликом реального природного объекта, вместе с тем склонен осложняться дополнительной семантической нагрузкой, своеобразие которой укоренено в индивидуально-авторской манере художника, что и демонстрирует корпус бунинских северо-восточных текстов.

Как показало наше исследование, и в прозе, и в поэзии северо-восточное пространство репрезентируется практически идентично: северо-восток – это холодный, снежный, ветреный ландшафт (здесь мы в первую очередь отсылаем к полученному во второй главе частотному словарю северо-восточных мотивов), в сюжетном измерении связанный с понятием пограничной ситуации. Главное, однако, скрывается в образотворческих стратегиях. Специфика ландшафта в бунинской прозе определяется взаимоналожением двух идиосинкратичных образов: метели и мужика. Сопрягая две своих «фобии», бунинский северо-восток превращается в пространство угрозы, обращение к которому для художника является возможностью сперва предвосхитить, а в дальнейшем и вынести приговор событиям революции. При этом ключевым образом здесь становится «снежная пыль», в каждом случае индицирующая о вписанности в строй текста революционной топики. В противовес этой тенденции лирическое наследие И.А. Бунина отличается некоей аполитичностью: в рамках

обнаруженных нами поэтических произведений писателя реализуется путем мифологизации описываемого пространства, а также благодаря вшиванию в тексты «балладного» кода. Так, в некоторых из отдельно проанализированных нами стихотворениях можно отметить стратегию редупликации-персонификации: в бунинский северо-восток приходит «Смерть» – главное действующее лицо таких текстов – приносит с собой либо губительный хаос, либо погибельный покой, тем самым усиливает и довершает мортальный ореол этого ландшафта.

Практическая значимость исследования также отражена в рамках методической разработки. Нами был спроектирован элективный курс для обучающихся старших классов (в первую очередь с гуманитарным профилем) «Художественная география первого русского нобелевского лауреата по литературе: от описаний к смыслу». Курс призван преодолеть фрагментарность в изучении Бунина в школьной программе, а также сформировать у школьников представление о роли пространственных образов в смыслопорождении текста. В соответствующем разделе приведены пояснительная записка, учебно-тематический план (10 занятий, общим объемом 17 часов), а также развернутый конспект урока по рассказу «Пыль» (1913), демонстрирующий эвристический потенциал анализа текста в русле геопоэтики.

Одной из перспектив для дальнейшего исследования может стать работа, направленная на выявление бунинского сюжетного инварианта, отчасти напоминающего балладный: вторжение в локус «дома» потустороннего врага-«мертвеца», разрушающего идиллию места. Как было показано в одном из мест настоящего исследования, роль «антагониста» (словами В.Я. Проппа) может занимать и само пространство. Выдвинутую гипотезу необходимо подтвердить на материале всего корпуса бунинских текстов.

Библиографический список

Источники:

1. Бунин, И. А. Воспоминания / И. А. Бунин. – Париж : Возрождение, 1950. – 273 с.
2. Бунин, И. А. Деревня / И. А. Бунин // Современный мир. 1910. № 3 (март). – С. 3–65.
3. Бунин И. А. Деревня / И. А. Бунин // Современный мир. 1910. № 11 (ноябрь). – С. 3–48.
4. Бунин, И. А. Деревня / И. А. Бунин // Современный мир. 1910. № 10 (октябрь). – С. 3–44.
5. Бунин, И. А. Публицистика 1918–1953. / И. А. Бунин. – М. : Наследие, 1998. – 640 с.
6. Бунин, И. А. Собр. соч.: в 6 т. / И. А. Бунин. – М. : Худ. лит., 1987–1988.
7. Бунин, И. А. Собр. соч.: в 11 т. Т. 7. / И. А. Бунин. – Берлин. : Изд-во «Петрополис», 1934. – 252 с.
8. Бунин, И. А. Стихотворения: в 2 т. / И. А. Бунин; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Т.М. Двинятиной. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014.
9. Жуковский, В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. Баллады. – М. : ЯСК, 2008. – 456 с.
10. Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин ; изд. подг. Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. – Л. : Наука, 1984. – 717 с.
11. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. / А. С. Пушкин. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – 552 с.
12. Сологуб, Ф. Стихотворения / Ф. Сологуб. – Л. : Изд-во «Сов. писатель», 1979. – 680 с.

13. Толстой, Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 3. / Л. Н. Толстой. – М. : Худ. лит., 1935. – 349 с.

Научная литература:

1. Абашев, В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. / В. В. Абашев – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.

2. Абашев В. В., Абашева М. П. Литература и география: Урал в геопоэтике России / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. 2012. №2 (19). С. 143–151.

3. Анисимов, К. В. Толстовская парадигма «Хозяина и работника» у Бунина: «метельный (кон)текст» философии субъекта / К. В. Анисимов // Критика и семиотика. – 2018. – № 1. – С. 187–215.

4. Бакунцев, А. В. Есть ли в «Окаянных днях» И.А. Бунина летописное начало? / А. В. Бакунцев // Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина). Мат-лы Всерос. науч. конф. – Елец : Изд-во ЕГУ им. И.А. Бунина, 2020. – С. 6–9.

5. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: «Худож. лит.», 1975. – С. 234–407.

6. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Д. Бахманн-Медик ; пер. с нем. С. Ташкенова. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.

7. Бройтман, С. Н. Иван Бунин / С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова // Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Кн. 1. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 540–585.

8. Бройтман, С. Н. Поэтика эпохи синкретизма / С. Н. Бройтман // Теория литературы: учеб. Пособие для студ. Филол. Фак. Высш. Учеб. Заведений: в 2 т. Т. 2: Историческая поэтика – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – С. 14–116.

9. Веселовский, А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 101–154.
10. Владимиров, О. Н. Бунин-поэт. Логика творчества : монография / О. Н. Владимиров. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2016. – 256 с.
11. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», – 1993. – 304 с.
12. Гура, А. В. Петух / А. В. Гура, Е. С. Узенева // Славянские древности: Этнолингвистич. словарь в 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 4. – М. : Междунар. отн., 2009. – С. 28–35.
13. Двинятина, Т. М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дис. ... канд. филол. наук / Т. М. Двинятина. – СПб., 1999. – 187 с.
14. Двинятина, Т. М. Поэзия И.А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дисс. ... д-ра филол. наук / Т. М. Двинятина. – СПб., 2015. – 437 с.
15. Двинятин, Ф. Н. Поэтическая традиция – топика – интертекстуальность / Ф. Н. Двинятин // Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сб. ст. / под ред. А.А. Карпова, А.Д. Степанова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, – 2018. – С. 80–92.
16. Замятин, Д. Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов / Д. Н. Замятин. – М. : Фирма Знак, 2006. – 486 с.
17. Кораблев, А. А. Филология земли: принципы и перспективы геопоэтики / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – 2015. – № 53-54. – С. 20–30.
18. Ланглебен, М. Рассказ И. Бунина «Сны» и Откровение Св. Иоанна / М. Ланглебен // Исследования по лингвистике и семиотике: сб. ст. к юбилею Вяч. Вс. Иванова. – М. : ЯСК, 2010. – С. 504–516.

19. Леннквист, Б. Паронимия как текстопорождающий принцип – пыл/пыль у Ивана Бунина. Анализ рассказа «Солнечный удар» / Б. Леннквист // Кленовая Ветвь: статьи разных лет о русской литературе. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – С. 100–107.

20. Лефевр, А. Производство пространства / А, Лефевр ; пер. с фр. – М. : Streike Press, 2015. – 432 с.

21. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

22. Магомедова, Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения : учеб. пособие / Д. М. Магомедова. – М. : Издательство Академия, – 2004. – 192 с.

23. Магомедова, Д. М. Психологический параллелизм и удвоение основной сюжетной ситуации (о специфике сюжета в лирических рассказах Бунина) / Д. М. Магомедова // В свете исторической поэтики... Книга памяти С. Н. Бройтмана. – М. : Изд-во РГГУ, 2008. – С. 239–245.

24. Мальцев, Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. / Ю. В. Мальцев. – М. ; Франкфурт-на-Майне : Посев, – 1994. – 432 с.

25. Мароши, В. В. Гоголевский субстрат карнавального подтекста в миниатюре И.А. Бунина «Канун» / В. В. Мароши // Образы Италии в русской словесности / под ред. О.Б. Лебедевой, Т.И. Печерской. – Томск : Изд-во ТГУ, 2011. – С. 234–240.

26. Марулло, Т. Г. «Ночной разговор» Бунина и «Бежин луг» Тургенева / Т. Г. Марулло // Вопросы литературы. – 1994. Вып. 3. – С. 109–124.

27. Марченко, Т. В. «...Мало бунинской атмосферы, нужна и блоковская»: Поэма А.А. Блока «Двенадцать» в художественном сознании И.А. Бунина / Т. В. Марченко // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. – 2011. № 2. – С. 45–73.

28. Михеичева Е. А., Зеленцова С. В. Пейзаж как форма психологизма в ранних рассказах И. А. Бунина // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. №2. С. 155–159.

29. Никанорова, Е. К. Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Ст. 1-я / Е. К. Никанорова // Мат-лы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы ; под ред. Т.И. Печерской. – Новосибирск : Изд-во НГУ, 2002. – С. 3–36.

30. Пономарев, Е. Р. Опережая Л.Н. Толстого: толстовские темы и толстовский «тон» в ранней прозе И.А. Бунина / Е. Р. Пономарев // *Studia Litterarum*. – 2024. – Т. 9. № 4. – С. 206–221.

31. Сид, И. История понятия «геопэтика» / И. Сид // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2015. №11. – С. 153–170.

32. Силантьев, И. В. Пэтика мотива / И. В. Силантьев. – М: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

33. Сливицкая, О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина / О. В. Сливицкая. – М. : Изд-во РГГУ, 2004. – 270 с.

34. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 3. – М. : Изд-во «Русский язык», 1987. – 752 с.

35. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Академический научно-издательский, производственно-полиграфический центр РАН "Издательство "Наука", 1983. – С. 227–284.

36. Федеральная рабочая программа основного общего образования. Литература (для 5–9 классов образовательных организаций). URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2025/07/frp_literatura_5-9-klassy_2025.pdf (дата обращения: 04.06.2026).

37. Федеральная рабочая программа среднего общего образования. Литература (для 10–11 классов образовательных организаций): [Электронный ресурс]. URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2025/07/frp_literatura_10_11-klassy_baza_2025.pdf (дата обращения: 04.06.2026).

38. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. / О. М. Фрейденберг – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.

39. Худенко, Е. А. Введение / Е. А. Худенко // Геопэтика В.М. Шукшина. – Барнаул: Алтайский государственный педагогический университет, 2017. – 176 с.

40. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.

41. Якобсон, Р. О. Работы по поэтике: Переводы / Р. О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.

СПРАВКА






о результатах проверки текстового документа
на наличие заимствований

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
"КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И.
АСТАФЬЕВА"

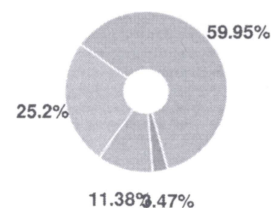
ПРОВЕРКА ВЫПОЛНЕНА В СИСТЕМЕ АНТИПЛАГИАТ.ВУЗ

Автор работы: Журавлев Максим
Самоцитирование
рассчитано для: Журавлев Максим
Название работы: Северо-восток в имажинативной географии И.А. Бунина (литературоведческий и методический аспект)
Тип работы: Выпускная квалификационная работа
Подразделение: Филологический факультет КГПУ им. В.П. Астафьева

РЕЗУЛЬТАТЫ

СОВПАДЕНИЯ		3.47%
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ		59.95%
ЦИТИРОВАНИЯ		11.38%
САМОЦИТИРОВАНИЯ		25.2%
ИИ-КОНТЕНТ		0%

ДАТА ПОСЛЕДНЕЙ ПРОВЕРКИ: 09.06.2026



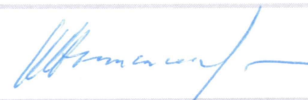
Структура документа: Проверенные разделы: основная часть с.6-52, 55-61, титульный лист с.1, содержание с.2, введение с. 5, 53-54, выводы с.62-63
Модули поиска: Интернет Плюс; Профессиональная лексика. АПК и биотех; СМИ России и СНГ; Профессиональная лексика. Юриспруденция; ИПС Адилет; PubMed; Коллекция НБУ; Сводная коллекция научных работ Беларуси; Профессиональная лексика. Медицина; Цитирование; Патенты СССР, РФ, СНГ; IEEE; Переводные заимствования; Шаблонные фразы; Перефразирования по базе публикаций открытого доступа PubMed; Перефразирования по Коллекции открытых публикаций международных издательств; Перефразирования по коллекции IEEE; Публикации eLIBRARY; Переводные заимствования по коллекции Интернет в русском сегменте; Перефразированные заимствования по коллекции Интернет в английском сегменте; Переводные заимствования по коллекции Гарант: аналитика; СПС ГАРАНТ: аналитика; Переводные заимствования по колле...

Работу проверил: Анисимов Кирилл Владиславович

ФИО проверяющего

Дата подписи:

8.06.26 г.



Подпись проверяю...



Чтобы убедиться
в подлинности справки, используйте QR-код,
который содержит ссылку на отчет.

Ответ на вопрос, является ли обнаруженное заимствование
корректным, система оставляет на усмотрение проверяющего.
Предоставленная информация не подлежит использованию
в коммерческих целях.

Согласие

на размещение текста выпускной квалификационной работы обучающегося

В ЭБС КГПУ им. В.П. Астафьева

Я, Шурьвалев Максим Андреевич
(фамилия, имя, отчество)

Разрешаю КГПУ им. В.П. Астафьева безвозмездно воспроизводить и размещать (доводить до общего сведения) в полном объеме и по частям написанную мною в рамках выполнения основной образовательной профессиональной программы выпускную квалификационную работу бакалавра на тему:

« Северо-восток в имажинативной географии И.А. Бунина
(литературоведческий и методический аспекты) »
(название работы)

(далее ВКР) в сети Интернет в ЭБС КГПУ им. В.П. Астафьева, расположенной по адресу <http://elib.kspu.ru>, таким образом, чтобы любое лицо могло получить доступ к ВКР из любого места и в любое время по собственному выбору, в течение всего срока действия исключительного права на ВКР.

Я подтверждаю, что ВКР написана мною лично, в соответствии с правилами академической этики и не нарушает прав иных лиц.

15.06.2026

(дата)



(подпись)

ОТЗЫВ

научного руководителя д-ра филол. н., доцента
 Анисимова Кирилла Владиславовича
 на выпускную квалификационную работу
 обучающегося филологического факультета
 КГПУ им. В.П. Астафьева
 Журавлева Максима Андреевича
 на тему «Северо-восток в имажинативной географии И.А. Бунина (литературоведческий и
 методический аспекты)»
 Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания
 Направление 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)
 Направленность / Программа
 Русский язык и литература

№	Параметры оценивания	высока	средняя	слабая	отсутствует
1.	Четкость, логичность структуры работы и изложения материала	√			
2.	Знакомство с основными источниками по теме	√			
3.	Способность к самостоятельному анализу, выводам и обобщениям	√			
4.	Степень вхождения в проблематику, владение методологией исследования	√			
5.	Достоверность результатов исследования	√			
6.	Филологическая эрудированность и научный стиль изложения	√			
7.	Количество и качество анализа языкового материала	√			
8.	Глубина раскрытия темы	√			
9.	Личный вклад в раскрытие темы	√			
10.	Ответственность в отношении к работе	√			

Самые высокие баллы в шкале оценки в данном случае не следует считать ни поспешным комплиментом выпускнику, ни формальностью, граничащей с безразличием. М.А. Журавлев действительно представляет собой тип сложившегося молодого исследователя с яркими перспективами. Причем этот вывод можно сделать уже на этапе бакалаврской ВКР, что само по себе – редкий случай. Контекст работы складывался весьма благоприятно: студент работал ритмично, что называется, «без выходных». С удовольствием укажу на то, что сегодня так ценится разными начальственными инстанциями и всевозможными конкурсными комиссиями: за время реализации своего проекта М.А. Журавлев опубликовал ВАКовскую и WoS статью в весьма престижном (и что знаково – бесплатном) издании, честно пройдя процедуру двойного анонимного рецензирования. Кроме того, уже более года выпускник является членом грантового коллектива, деятельность которого финансируется РФ. Как руководитель грантовой группы хочу отметить энтузиазм, стремление к новизне и глубокую вовлеченность студента в работу научного коллектива. Говоря о самой ВКР, прежде всего хочу выделить острую теоретическую сосредоточенность ее автора. В этом смысле ритуальная и для многих «троечников» спасительная так называемая «теоретическая глава», т.е. самая первая, в которой страницах на 20-ти можно говорить ни о чем, складывая туда содержание разных отделов Рунета – смотря по интересам, в данном случае является самой настоящей теоретической главой безо всяких натяжек. В ней выпускник отыскивает и обосновывает тонкие связи между, в общем, по-ломоносовски говоря, «делековатыми» аналитическими категориями: имажинативной географией и пространственностью бунинской поэтики, с одной стороны, и кумуляцией, производным от нее параллелизмом – с другой. Вывод молодого исследователя вполне эвристичен: классический тезис О.В. Сливичкой о «паратактическом» принципе бунинского письма, производном от эффекта «глубокого вдоха», невозможности описать полноту мира, следствием чего является знаменитая «внешняя изобразительность», обогащен весьма здравым ходом – собственно, на основе этого «паратакиса» Бунин и производит кумулятивный перечень. В свою очередь, ряды исчисляемых признаков образуют параллелистические пары. Два раздела второй главы представляют собой, соответственно, ту самую опубликованную статью (параграф 2.1) и новое исследование лирики поэта под тем же углом зрения, т.е. бунинского внимания к экстремальному северо-восточному ландшафту. Перенос в текст ВКР напечатанной в журнале работы, увы, обеспечил невысокий уровень

<p>«оригинальности текста» по данным системы «Антиплагиат», но это курьезное обстоятельство следует отнести к несовершенству технологии проверки. Второй параграф весьма перспективен: составленная студентом статистическая таблица показывает, что в своем лирическом мире Бунин тяготел именно к «северной» знаковой системе, по-видимому, «уводя» восточную образность или в прозу, или в другие подборки стихотворений, в которых фигурирует Восток исламский и буддистский. Этот тезис пока оставлен на уровне гипотезы, однако и он стал результатом кропотливых разысканий. Представленная к защите выпускная квалификационная работа на тему «Северо-восток в имажинативной географии И.А. Бунина (литературоведческий и методический аспекты)» удовлетворяет требованиям, предъявляемым к выпускной квалификационной работе бакалавра, и заслуживает оценки «отлично».</p>	
Рекомендация научного руководителя	Рекомендую допустить ВКР к защите

Анисимов К.В.,
доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры мировой литературы и
методики ее преподавания,
ФГБОУ ВО «Красноярский государственный
педагогический
университет им. В.П. Астафьева»



9.06.2026 г.