
ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ МОСКВЫ В «ОКАЯННЫХ ДНЯХ» И. БУНИНА

ГАЯНЕ ОГАНЕСЯН

«Окаянные дни» И. Бунин пишет в последние годы своего пребывания в России. Это было время, наполненное для писателя горечью, поскольку на глазах менялась Россия и уходила та, которую он любил. «Старая Москва, которой вот-вот конец навеки»¹ – это слова, которыми он заканчивает московскую часть своего дневника.

Произведение начинается с московской главы, она охватывает записи за январь, февраль и март 1918-го года. Писатель выражает своё неприятие революции, гражданской войны и новой власти, готовой сесть «на шею народа». Описания его наполнены злобой, желчью, резкой критикой. Лозунги свободы, равенства, братства он воспринимает как «издевательскую вывеску», в человеке «просыпается обезьяна», убийство стало делом одной минуты. «Как потрясающе быстро все сдались, пали духом!» (15) – разочарованно восклицает писатель. В научной литературе по русскому зарубежью есть случай, когда проводится параллель между «Окаянными днями» и «Божественной комедией» Данте, и бунинская «окаянная» пора характеризуется как время, в которое «движение жизни по смыслу оказывается падением, схождением в «ад»².

Исследователи бунинского творчества часто обращаются к тому, как именно писатель использует память. В случае с Буниным память – феномен его творчества. Ведь известно, что многие свои крупные произведения писатель создал, живя во Франции и описывая Россию, в которую больше не вернулся, по памяти. «Окаянные дни» он писал, находясь ещё на территории России, физически писатель пока находится на родине, но из-за происходящего психологически чувствует себя отстранённым от неё, он её не узнаёт. Фред Хёнцш пишет об этом так: «Переживая ужасающую историческую трагедию своего народа, Бунин дозревает до последнего смысла и тайны всей литературы: вызвать *из глубин метафизической памяти* к обновленной жизни то, что стало прошлым, спасти его из распада под властью времени, из "могилы забвения"

¹ Бунин И. А. Окаянные дни. М., 1990, с. 33. Далее в скобках будет указываться только страница данного издания.

² Булакова Т. П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. М., 2003, с. 31.

для бессмертной поэтической формы. Сила метафизической памяти – сделать прошедшее современным – стала с некоторых пор корнем его творчества... Так постигает Иван Бунин с некоторых пор собственное художественное послание»³.

Относительно жанровой принадлежности «Окаянных дней» в буниноведении есть разные точки зрения в основном из-за эмоциональности произведения, наличия в нём личной оценки событий. Публицистичность этого произведения обрамлена определённым влиянием лирических приёмов. Его называют «дневниковыми записями», «художественным дневником», «оригинальным произведением в форме дневника», другие называют «публицистически страстным дневником», «дневником-памфлетом»⁴. Трусова А.С. называет его «дневником-воспоминанием»⁵. Мы рассматриваем память как стержнеобразующий фактор, который продиктовал образную структуру произведения. Через её призму можно усмотреть чёткое разделение на прошлое и настоящее. Об этом разделении О.В. Сливицкая говорит так: «Способ изображения подводит к одной из важнейших содержательных категорий мировосприятия Бунина, а именно – проблеме времени и связанной с ней проблеме памяти. По Бунину, настоящее – это ещё нерасчленённый сплошной гул... Чтобы восприятие стало полноценным, должен рассеяться шум»⁶. Если описание «большевицкой, красной» Москвы воспринимается Буниным именно как шум, то старая Москва выступает в тексте как *воспоминание**: «память не деформирует жизнь, а обнажает её сущность»⁷. Психологи определяют воспоминание как «воспроизведение субъектом локализованных во времени и пространстве образов прошлого»⁸. Образы прошлого навеяны Бунину городскими пейзажами, культурно-религиозными ценностями. Это ключи к воспоминаниям и текстообразующие символы, диктующие своеобразную поэтику произведения.

Первая, московская, часть дневника, занимает 33 страницы (глава называется «Москва, 1918»). Если посчитать на этом пространстве текста «появления» Москвы, то они оказываются фрагментарными и очень малочисленными (их насчитывается 20). Эти «появления» – сег-

³ Хёнци Ф. Иван Бунин, певец ушедшей России, 1934 г. // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И. А. Бунина. (Критические отзывы, эссе, пародии, 1890-е – 1950-е годы). Антология под общей редакцией Н. Г. Мельникова. М., 2010, с. 760.

⁴ Приводится по: Трусова А. С. Мифопоэтическая парадигма «Окаянных дней И.А. Бунина» // Автореферат диссертации, 2004
<https://www.dissertcat.com/content/mifopoeticheskaya-paradigma-okayannykh-dnei-ia-bunina>

⁵ Там же.

⁶ Сливицкая О. В. Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина. М., 2004, с. 48.

* Здесь и далее курсив наш – Г.О.

⁷ Сливицкая О. В. Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина. М., 2004, с. 49.

⁸ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. И. Николюкина. М., 2001, с. 715.

менты, равные абзацу, а иногда предложению, и в этом «московском тексте» произведения есть тематическое повторение в описаниях Москвы. Эти темы: 1) природа, 2) религия (с сопровождающей её символикой и артефактами: иконы, кресты, тексты из Библии, купола церкви), 3) литература (книги) и живопись как проявление истинной культуры. Эти вещи являются для Бунина частью личного кода, основой для самоидентификации, сферой «актуальной деятельности сознания и самосознания»⁹.

В произведении присутствует текст в тексте или два текста: описание сиюминутного, преходящего хаоса и – вечности, не поддающейся «окаянизированию». Это переключение разлито на протяжении рассматриваемой нами главы и сопровождается соответствующей формой, грамматическими, стилистическими характеристиками, структуризацией отдельных кусков и всего текста в целом. Этот эффект обеспечивает выразительность авторского послания. Характерный для публицистики рублённый синтаксис площадных лозунгов, цитация, лексика канцелярского стиля, ругательная лексика, со всем этим соответствующий пунктуационный строй – и с другой стороны всё это обрывается лиричностью определённых тематических вкраплений с соответствующей образностью и грамматикой текста. Они находят своё выражение в метафоричности, поэтизации фонетики (гармоничном сочетании звуков), поэтизации синтаксиса (присутствии перечислений, повторов). Эти куски обладают обрывчатостью, поскольку являются вспышками памяти.

Покажем всё это на тексте.

В московском тексте произведения присутствуют приёмы усиления внимания, это происходит через различные языковые средства – проводники авторской модальности.

1. Лексика с семой меры, ограничения пространства (в том числе временного, зрительного и проч.), что подчёркивает авторское внимание и неравнодушие к деталям:

Ещё по-зимнему блестящий снег, но небо синее ярко, по-весеннему (13). До этого речь идёт об убийстве бывшего начальника штаба генерала Янушкевича (о чём напечатано в «Русском слове»), об арестах, военном трибунале, красногвардейцах. А потом с новой строки – **ещё по-зимнему блестящий снег**. Слово переключает тему и внимание, создаёт разрядку, одновременно фокусируя (к этому слову мы будем возвращаться) зрение на новой детали.

Опять несёт мокрым снегом. Гимназистки идут облепленные им – красота и радость. **Особенно** была хороша одна (17). Перед этим: «Итак, мы отдаем немцам 35 губерний, на миллионы пушек, броневи-

⁹ Дмитровская М. А. Философия памяти // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991, с. 84.

ков, поездов, снарядов...». И потом в новом абзаце – *опять*, а потом *особенно*: фокус сужается дважды, сильно отдаляя нас от немцев, губерний и миллионов пушек. А после гимназисток возвращение к природе: *К вечеру всё по-весеннему горит от солнца. На западе облака в золоте. Лужи и ещё не растаявший белый мягкий снег* (18). **Всё** – оптика снова раздвигает зрительные границы, от детали к общему, а затем идёт дистантный повтор слова **ещё**, который, безусловно, выстраивает внутреннюю содержательную связь между соответствующими отрывками текста, является средством когезии.

В кабинете разрываю телеграмму: «Вместе со всей Стрельной пьём славу и гордость русской литературы!» Вот из-за чего двадцать вёрст стучалась Махоточка по ухабам (20) – обида за усилия простой женщины, которая мучаясь преодолела большое расстояние, чтоб довести весть об этой, как уже предполагается из контекста, глупости.

И далее: *Неужели всей этой силе, избытку конец?* (21), *Очень странно кажется это теперь* (24). Внимание сосредоточивается на мелкой детали, потом идёт к укрупнению и наоборот – выстраивается образ. *Я как раз смотрел в это время на удивительное зелёное небо над Кремлём, на старое золото его древних куполов... Великие князья, терема, Спас-на-Бору, Архангельский собор – до чего всё родное, кровное и только теперь как следует почувствованное, понятное! Взорвать? Теперь всё возможно* (22). Темпоральное наречие *теперь*, встречающееся дважды в пределах одной строки, разделено в своих границах на разные «теперь». Водоразделом служит риторический вопрос *Взорвать?*, который переключает время, деля его на *до* и *после*. С одной стороны это *теперь*, которое помогает в полной мере оценить и заново полюбить близкое, родное, это *теперь* со знаком плюс (при нём выделительная частица *только*), а с другой стороны это *теперь*, несущее в себе взрывоопасную угрозу, разрушительную силу.

Отдельным большим примером служит запись «Ночью». Она единственная, для рубрикации которой не использована дата. В начальной её части использован временной локализатор *сейчас*. Это слово встречается единственный раз в главе. Есть *теперь*, но не *сейчас*. Нужно оговорить стилистическое различие между этими словами: непроемное разговорное *теперь* и стилистически книжное *сейчас*, сложное по образованию, восходящее в своём корне к архаичному местоимению *сей*. Слово обладает благозвучностью. В рамках этой записи Бунин приводит две свои найденные заметки (*Сейчас сижу и разбираю свои рукописи, заметки*) – от февраля 15-го года и зимы 16-го. Во второй описывается приводимая ниже месячная ночь и Махоточка с лошадейкой, а в первой эпизод с книгами: «Наша горничная Таня, видимо, очень любит читать. Вынося из-под моего письменного стола корзину с

изорванными черновиками, кое-что отбирает, складывает и в свободную минуту читает, – медленно, с тихой улыбкой на лице. А попросить у меня книжку боится, стесняется... Как жестоко, отвратительно мы живём!» (19). Эта запись идёт с начала главы на 11-ой странице и после неё ещё 13 страниц. Своеобразно расположившись почти в центре, она в слове *сейчас* обозначила время и условия, в которых живёт писатель. Время маргинальное, тихое – ночь, условия – воспоминания, в которых остались истинные ценности.

2. С телеграфным стилем (*Из редакции «Русских ведомостей»: Троицкий – немецкий шпион*), которым описываются политические события контрастирует **метафорика**: *горит от солнца, облака в золоте, светлое поле, обросшая изморозью, огненный ветер, золотые маковки церквей, груды домов, вся площадь блестит золотом, зеркалами*. Она также контрастирует с эмоционально маркированной ругательной лексикой: *дурацкое самоутешение, намазанная сучка, всё одна сволочь*. Метафора не только поэтизирует образ, но и создаёт в нём глубину, иногда содержит в себе конденсированное, скрытое содержание. Это отлично от ситуации с описанием революционных событий, где всё на поверхности, эмоционально выплёскивается. В природе, в отличие от революции и её шума, есть тишина, одухотворённость, тайна. Для примера возьмём предложение *К вечеру матовым розовым золотом светились кресты церквей* (20). В *розовом золоте* мы имплицитно видим солнце. Золото крестов розовое, поскольку в нём отражаются закатные лучи солнца. Или: *Проходя назад по гостиной, смотрю в окна: ледяная месячная ночь так и сияет на снежном дворе* (19). Бунин предпочитает поэтический эпитет *месячная* его синониму *лунная*, через это определение передавая силу *сиять* ночи (слово выдвинуто на позицию субъекта). Явлению придаётся ширина, всеохватность. Поэтизация того, что видит глаз, даёт импульс воображению. Далее мы читаем: *«И тотчас же представляется необозримое светлое поле, блестящая ухабистая дорога, промёрзлые розвальни, стучающие по ней, мелко бегущая бокастая лошаде́нка, вся обросшая изморозью, с крупными, серыми от изморози ресницами... О чём думает Махоточка, сжавшись от холоду и огненного ветра, привалившись боком в угол передка?»*. Воображению рисуется целая законченная картина, любовно описанная в деталях.

Другая интересная метафора – это **зелёное небо над Кремлём** (22). Оригинальный оттенок, которым писатель описывает небо, свидетельство его пристального внимания и желания видеть и наблюдать красоту. Объективно небо может быть зелёным при соответствующих небесных явлениях, например, Северном сиянии, которое, разумеется, здесь не предполагается. В метафорическом эпитете подчёркивается тонкий оттенок, который небо может принять на доли секунды во время

заката и который может усугубиться какими-то отблесками соседних глазу предметов. Позже в тексте встречается градация: *бирюзовое небо* (33). Через уточнение поэтизируется образ и подчёркивается пристальность рассмотрения (фокусировка). Цветовая градация присутствует и в примере: *серые от изморози ресницы у лошади* и *сизая даль*. Подобная своеобразная, *речевая, контекстуальная*, метафора встречается в тексте и с противоположным содержанием – с целью негативного описания, например: *жёлтые и мышинные волосы*.

В ряду приёмов, основанных на метафоре, присутствует олицетворение, одухотворение предметов: *Нынче весь день стояла на возу возле подъезда большая пальма, вся мокрая от дождя и снега, глубоко несчастная* (29). В сложные времена обостряются чувства: сочувствие вызывает любое живое существо. Это выражается в гиперболизации эпитета: *глубоко несчастная*. Другой пример: *На обратном пути слепит идущая прямо на солнце улица* (22). В метафоре есть переданное ощущение единения с городом, с любимыми улицами. Она *слепит* как нечто радужное, вселяющее надежду, яркое, дышащее и *идёт прямо*: причастие заключает в себе сему действия, а наречие ассоциирует с ощущением свободы и полёта. Постпозиция подлежащего, выдвигая ремю предложения на первый план, акцентирует внимание на лексемах, описывающих движение. Улицы Москвы Бунин называет в тексте по их «именам», как людей: Ильинка, Воздвиженка и другие. Все они – достояние старого города.

Вообще, в московском тексте произведения разлита «золотая», «блестящая» метафора. Любимый город писателя золотится, блестит: *ещё по-зимнему блестящий снег, облака в золоте, золотом светились кресты церквей, слепит идущая на солнце улица, золото древних куполов, стёкла домов блестят, нынче пасмурно, хотя в облаках много свету, месячная ночь так и сияет, блестящая ухабистая дорога, площадь блещет золотом, зеркалами. Блеск* иногда эксплицирован в метафоре, а иногда скрыт, как, например, в случае *улица слепит*. Слепит, потому что *блестит* от падающего на неё солнца. Взаимно переплетены в метафорах золото и солнце, очень часто солнце подчёркивает золотой блеск куполов церквей, а иногда, наоборот, через метафору *золота* передаётся солнце: *облака в золоте*. При этом особо нужно подчеркнуть «розовость» золота, которая встречается многократно. Здесь, как и в случае с *бирюзовым небом*, присутствует тонкое градуирование оттенка, приём является повтором. Розовый цвет – отдельная «музыка» в тексте. Его можно увидеть в различных примерах, приведённых у нас. *Солнце* и *блеск* являются продолжением друг друга, иногда в своём перерастании образуя интересное переключение, к примеру: *Опять зима. Много снегу, солнечно, стёкла домов блестят*. Первые три предид

ката *Опять зима, много снега, солнечно* описывают природу через природные явления – зима, снег, солнце, в то время как последний, *стёкла домов блестят*, описывает состояние в природе уже опосредованно. Здесь нужно понимать: *солнечный свет, отражаясь в белизне снега, создаёт в атмосфере свет, из-за которого блестят стёкла домов*. Продолжает описываться яркий зимний день, но через стёкла домов это происходит опосредованно, в стёклах непосредственно не содержится ни солнца, ни снега. Последний сегмент содержательно неоднороден предыдущим, но взаимно сливается с ними в описании: покой и те вещи на земле, которые готовы служить гармоничному, созидательному соотношению *природа-человек-вещный мир человека*, милы взгляду и сердцу автора.

3. Маркированные нами фрагменты обладают зачастую особой **фоникой**, гармоничным **звуковым оформлением**, в них выражает себя Бунин-поэт. Гармоничное звучание создаёт гармоничный образ. Рассмотрим это на примере предложения *К вечеру матовым розовым золотом светились кресты церквей*; чтоб дать почувствовать переключение звучания считаем целесообразным привести целиком фрагмент (запись от 18-го февраля), в который оно погружено, а, вернее, который оно заканчивает, «венчает»: *Утром собрание в «Книгоиздательстве писателей». До начала заседания я самыми последними словами обкладывал большевиков. Клестов-Ангарский, - он уже какой-то комиссар, - ни слова.*

На стенах домов кем-то расклеены афиши, уличающие Троцкого и Ленина в связи с немцами, в том, что они немцами подкуплены. Спрашиваю Клестова:

- *Ну, а сколько же именно эти мерзавцы получили?*

- *Не беспокойтесь, - ответил он с мутной усмешкой, - порядочно...*

По городу общий голос:

- *Мир подписан только со стороны России, немцы отказались подписать...*

Дурацкое самоутешение.

К вечеру матовым розовым золотом светились кресты церквей (20).

После накопления таких слов и выражений, как *собрание, заседание, книгоиздательство, комиссар, мерзавцы, дурацкий* – номенклатурной, социально-политической и даже ругательной лексики – ***матовое розовое золото и кресты церквей*** звучат другим космосом. Предложение обладает характеристиками поэтической строки: в нём есть эстетическое созвучие гласных и согласных звуков. Фраза закольцована двумя аффрикатами в начале и конце: *к вечеру* и *церквей* – два резких звука,

которые очерчивают круг её отдельного от всего существования, оторванность описываемого в ней от шума суеты. Внутри мы видим скопление сонорных звуков *р-м-м-р-м-л-м-л* – к вечеру **матовым розовым золотом светились**, а также повторение щелевых и взрывных *св-т-с-ст* (**светились кресты**), *з-з* (**розовым золотом**), *в-в-в-в* (**матовым, розовым, светились, церковей**). А в центре, оставив по обе стороны по три слова, звучит, как перезвон колоколов: **розовым золотом** – аллитерация на *р, л, з* с перестановкой *розо – золо* (как движение маятника: в одну и другую стороны), а также *м* в конце обоих слов и повторяющееся ударное *о*, в первом слоге каждого. Сочетание обладает своей мелодикой, и, с другой стороны, если взглянуть шире, входит в трёхчастную ритмическую фигуру **матовым розовым золотом**, где все три слова трёхсложные, с первым ударным слогом, с равномерным нарастанием и спадом звука. Причём повторение **матовым розовым** (*овым – овым*) звучит как прелюдия на входе в сегмент, а уже замена щелевого звонкого *в* на взрывной глухой *т* на конце у **золотом** – как завершение, спад. Фраза построена по принципу нарастания и спада ритма, который обеспечивается не только количеством слогов и звуков, но и их качеством – акцентологическими и акустическими характеристиками. Помимо этого **матовым розовым золотом** – второй кольцевой повтор внутри первого, обозначенного аффрикатами. Если схематично показать эту фразу, то в центре будет **розовое золото**, а от него концентрическими кругами будут расходиться два кольцевых повтора.

Другой интересный пример – это приведённый уже кусок с лошадкой. Посмотрим на него с точки зрения фоники: *И тотчас же представляется необозримое светлое поле, блестящая ухаби́стая доро́га, проме́рзлые розва́льни, стука́ющие по ней, мелко бе́гущая бока́стая лошаде́нка, вся оброси́ая изморозью́, с крупными, серыми от изморози ресни́цами... О чём ду́мает Махоточка, сжавши́сь от холоду́ и огненного ветра́, приваливши́сь боком в угол передка́?* Повторение губных и взрывных согласных (*б-д-т*) создаёт эффект глотания воздуха. А сочетание сонорных и щелевых (*роз – рз – росш*) – напоминает звук скрипящего под ногами снега вперемешку со свистом *огненного ветра*.

4. Переключение ритма, которое находит своё выражение и в содержательном аспекте, и в формально-структурном. Слово «ритм» следует понимать в широком смысле, как ритмическое движение темы (или тем), образов с их формальным выражением, перенос центра тяжести, ритм как характерная особенность расположения фигур. Переключение ритма есть и в пределах предложения (*Очень, даже слишком солнечно и лёгкий мороз* – соседствующая образная контрастность, а также соединённые союзом *и* предикаты различного генезиса – глагольного и номинативного класса, долгий сегмент из четырёх слов –

короткий сегмент из двух слов), и в пределах подглав, «записей». Примером последнего может служить любая единица из приведённых нами, если показать её в контексте, в котором она выступает (если записи от той или иной даты приводить целиком). Покажем это на следующем примере и на этот раз приведём его в окружающем контексте. Это запись от 23-го марта:

Вся Лубянская площадь блестит на солнце. Жидкая грязь брызжет из-под колёс. И Азия, Азия – солдаты, мальчишки, торг пряниками, халвой, маковыми плитками, папиросами. Восточный крик, говор – и какие все мерзкие даже и по цвету лица, жёлтые и мышинные волосы! У солдат и рабочих, то и дело грохочущих на грузовиках, морды торжествующие.

Старик букинист Волнухин, в полушубке, в очках. милый, умница: грустный внимательный взгляд.

Именины Н. Говорили, что все слова на «ны» требуют выпивки. Крепок ещё «старый режим».

«Кабак» Премирова. Несомненно, талант. Да что с того? Литературе конец. А в Художественном Театре опять «На Дне». Вовремя! И опять этот осточертевший Лука.

К.П. (Пешкова, жена Горького) до сих пор твёрдо убеждена, что Россию может спасти только Минор.

Меньшевицкая газета «Вперёд». Всё одно и то же, всё одно и то же!

Жёны всех комиссаров тоже все сделаны комиссарами.

Рота красногвардейцев. Идут вразнобой, спотыкаясь, кто по мостовой, кто по тротуару. «Инструктор» кричит: «Смирно, товарищи!»

Газетчик, бывший солдат:

- Ах, сволочь паскудная! На войну идут и девок с собой берут! Ей-Богу, барин, гляньте – вот один под ручку со своей шкурой!

Очень чёрная весенняя ночь. Просветы в облаках над церковью, углубляющие черноту, звёзды, играющие белым блеском.

Особняк Цетлиных на Поварской занят анархистами. Над подъездом чёрная вывеска с белыми буквами. Внутри всюду освещено – великолепные матовые люстры за гардинами (33).

Последние два абзаца, начинающиеся с буквы *О*, визуально выбираются из общей графической картины и обозначают границы некой отстоящей от остального территории, являясь в своей взаимосвязи определённой общностью. Картина, если её выстроить горизонтально, такая: *В, С, И, знак кавычек + К, К.П., М, Ж, Р, Г, А, О, О*. Являясь очень разными внешне, при более пристальном рассмотрении эти два фрагмента – про звёздное небо и особняк – обнаруживают сходство. В обоих

колористически присутствуют свет и чернота: очень чёрная ночь и звёзды – чёрная вывеска дома, внутри освещенного люстрами, чёрное небо и белые звезды – чёрная вывеска и белые буквы. Подчёркнутая контрастность в первом случае: просветы *углубляют* черноту – особняк на Поварской занят анархистами, что переносно является отражением «чёрного» времени, смуты. Параллелизм формального выражения содер­жится во взаимном сопровождении элементов: **чёрная ночь** – **чёрная вывеска** (лексическое повторение и, соответственно, звуковой повтор ч-ч), **Просветы** в небе (*просветы* с заглавной буквы, поскольку в начале предложения) – **Поварская** (сопровождается вновь звуковым повтором п-р-с-в), **белый блеск** – **белые буквы**, облака **над** церковью – вывеска **над** подъездом. Эмоционально содержание и там, и там движется от знака минус к знаку плюс: чёрная ночь (в начале) – звёзды, играющие белым блеском (радужность в конце) / анархисты в доме (в начале) – внутри дом *всюду* освещён *великолепными* матовыми люстрами (свет в конце). Но и здесь в метафоре *звёзды, играющие белым блеском* скрыта авторская оценка ситуации. Если в небесных высях, даже среди черноты ночи, происходит *игра*: звёзды, как маленькие дети, резвятся, *играя блеском*, то в особняке в этой грешной, братоубийственной реальности, на земле, в освещении дома всё равно содержится тревожность. Зеркально особняк отражает небо, но пародийно: внешне похоже, но концептуально содержит в себе другие интенции и другой мир. Любопытным образом пейзажная зарисовка здесь «перепрыгнула» вперёд, отодвинув особняк в конец и отделив его таким образом от остального хаоса. Вообще, зеркальная метафора присутствует в тексте произведения, зеркальность в приведённом примере мы встречаем не впервые. Например, читаем ранее: *площадь блестяет золотом, зеркалами*. Также не единичен в тексте мотив «срастания» земли и неба, взаимоотражения: *Очень велики в небе тёмные, сливающиеся в один дома; их освещённые окна мягки, розовы* (32).

5. Передача чувства происходит через **повторы**, которые проходят контрапунктом через текст. Мы упоминаем их в конце, поскольку все перечисленные выше характеристики текста выдвигаются так или иначе посредством повтора. Через него описание приобретает выразительность, иногда повторы сопровождаются нарушением грамматики, непорядочностями. Это может быть также графическое повторение: писатель часто использует тире, двоеточия. Рассмотрим случаи, которые воздействуют на оптику восприятия образов. Например, встречаем: *Очень, даже слишком солнечно и лёгкий мороз* (21). Конверсивное наречие *солнечно*, образованное от относительного прилагательного, не должно допускать сочетания со словами с усилительным значением, но здесь при нём употреблено наречие меры и степени *слишком*, гипербо-

лизация усиливается также словами *очень, даже* (такой же случай – это *Очень чёрная весенняя ночь* (33)). В *слишком солнечно и лёгкий мороз* близко сталкиваются слова, находящиеся в антонимической связи, что усиливает описание.

В доме напротив нас молебствие, принесли икону «Нечаянной Радости», поют священники. Очень странно кажется это теперь. И очень трогательно. Многие плакали (24). *Очень странно и очень трогательно* – повтор выражает обострённое переживание. И потом наблюдение *Многие плакали*, факт соучастия *многих* придаёт силу чувству. Это семантический повтор, через который осуществляется наращивание смысла.

Для текста концептуальны слова *старый, древний*. Чаще всего писатель относит их к Москве и описаниям, связанным с ней: *Старая Москва, которой вот-вот конец навеки* (33), *Я как раз смотрел в это время на удивительное зелёное небо над Кремлём, на старое золото его древних куполов...* (22), *Вдруг все приподнимаются и смотрят: сцена древней Москвы* (22). Два последних примера встречаются нам на одной странице, т.е. повтор обладает присутствием не только горизонтальным, но и вертикальным, что, безусловно, работает на усиление восприятия.

Мы упомянули также графические повторы. Приведём пример: *На обратном пути слепит идущая прямо на солнце улица. Вдруг все приподнимаются и смотрят: сцена древней Москвы, картина Сурикова: толпа мужиков и баб в полушубках, окружившая мужика в армяке цвета ржаного хлеба и в красной телячьей шапке, который поспешно распрягает лежащую и бьющуюся на мостовой лошадь: громадные набитые соломой розвальни, оглобли которых она безобразно вывернула, падая, влезли на тротуар*. Двоеточие – пунктуационный знак уточнения, повторяясь, заставляет внимание не ослабевать, медленно наводя его на картинку, детализируя её. Подобная детальность передачи подчёркивает эмоцию.

Повтор есть и в куске с Махоточкой, уже упомянутом: *И тотчас же представляется необозримое светлое поле, блестящая ухабистая дорога, промёрзлые розвальни, стучающие по ней, мелко бегущая бокастая лошадёнка, вся обросшая изморозью, с крупными, серыми от изморози ресницами... О чём думает Махоточка, сжавшись от холоду и огненного ветра, привалившись боком в угол передка?* Здесь мы видим семантический и лексический многочленный повтор: *промёрзлый – изморозь – от изморози – сжавшись от холоду*. Последнее выражение содержит семантический повтор: метафора, заключённая в глаголе *сжаться*, ассоциирует с холодом, а потом впечатление подчёркивается упоминанием и самого слова *холод*. Подробное красивое описание ло-

шади с характерными эпитетами (*серые от изморози ресницы*), а также девушки Махоточки, и всё это на фоне *необозримого светлого поля* – создаёт образ единения человека и природы, говорит об изначально заложенном в них благородстве.

Вот ещё пример повтора, на последних страницах главы: *Всё читаю, всё читаю, чуть не плача от какого-то злорадного наслаждения, газеты. Вообще, этот последний год будет стоить мне, верно, не меньше десяти лет жизни! Всё читаю, всё читаю* – повторение, открытое взгляду. А если всмотреться, здесь также присутствуют элементы выдвижения: *чуть не плача* – частица с уменьшительным значением присутствует рядом с оксюморонным *злорадное наслаждение*, перенимает его инерцию гиперболизации чувства, и хотя выражение *чуть не плача* фразеологично для русской разговорной речи (частотное), в этом контексте приобретает новое содержание: безусловно, писатель не испытывает никакой радости, и это не плач, а крик. И *чуть* здесь лексема, выражающая нахождение не в преддверии переживаемой эмоции, а в её эпицентре. И в конце аккордом завершает гипербола *не меньше десяти лет жизни!* Семантический повтор – элементы усиления описания (оксюморон, гипербола), контрастный повтор – соседствующие слова антонимического содержания – вступая в линейную, контекстуальную связь, обретают синонимичность, работают на один эффект. И не только. Описательные средства обнаруживают многомерность расположения: как по вертикали и горизонтали, так и вглубь слова – в данном случае слова *злорадный* – которое вобрало в себя и оксюморонность, и гиперболизацию, и контрастный повтор.

Мы увидели, что отдельные эпизоды, рисующие нам бунинскую Москву, связаны единой особенностью – поэтизацией, она находит своё выражение и в содержательном, и в формально-грамматическом плане. Переключения, описанные нами, делают текст «Окаянных дней» своеобразно динамичным. Эмоция писателя актуализирует определённые средства языкового выражения, постепенно приобретающие в тексте регулярность и фокусирующие на себе внимание. Как и любой, этот текст принадлежит и автору, и читателю, и пример с небом и особняком, который мы разобрали, убедителен, если смотреть на этот разбор с точки зрения того, кто смотрит на текст (субъективно-читательского восприятия). Однако подобное формирование художественного образа может происходить под влиянием глубинных переживаний автора. Нужно добавить, что наши наблюдения не ставят точку в этой теме: в ней есть материал для больших обобщений.

Мы знаем из описаний бунинской жизни о личности автора, судим о ней по прочитанным его книгам, но в «Окаянных днях» именно воссозданная им *древняя, его* Москва убеждает нас в окаянности револю-

ционных дней. Даже если ничего не знать о личности писателя, становится понятно, сторонником каких жизненных и общечеловеческих ценностей он является, чем его не устраивает новая действительность. На этом контрасте сделанных им же описаний мы «прочитываем» личность автора: эмоциональная, яростная, эксплицированная оценочность в описании революционных сцен и тихая, глубокая, внутренне богатая красками, скрытая оценочность в описаниях того, что любит, с чем жалеет расставаться. В тексте присутствуют две рубрики: одна на поверхности, это обозначение записей по датам, а вторая – имплицитная, нерегламентированная, это разделение на *своё* и *не своё*, пронизывающее текст. И именно в поле *своего* и содержится, на наш взгляд, концептуальная информация текста, гармоничное автору содержание, которое производит на читателя соответствующий психологический эффект.

Возвращаясь к разговору о памяти и воспоминаниях, приведём высказывание Кубряковой Е.С.: «Сосредоточением воспоминаний, впечатлений, может быть не только сознание, но и сердце, душа, *слово*. ...Память выступает в виде порождающего механизма, источника своих разнообразных *развёрток*»¹⁰. Наш комментарий выше относительно метафоры, основанной на *блеске* и *золоте*, есть пример подобной развёртки. Она в своей концентрации приводит к рождению у художника «внутреннего лексикона»¹¹. К нему можно отнести все из рассмотренных нами фактов текста, в том числе, например, «розовость», «древность».

«Создание интегрального образа повышенной жизни – доминанта всего творчества Бунина, его сверхзадача, его высший и сокровенный смысл»¹², и, к сожалению, его разлад с новой Россией заканчивается тем, что он покидает родину навсегда. «Окаянные дни» – последнее, что написано им на родной земле. Впервые их фрагменты были опубликованы в Париже в 1925-27-х годах. И последующее творческое наследие Бунина создано им в основном во Франции, но оно есть не что иное как воспоминание о покинутой России, о прожитых там замечательных днях детства, юности и молодости, где родители, брат, сёстры, друзья, годы в гимназии, первая любовь. Это веховые произведения писателя, такие, к примеру, как «Жизнь Арсеньева», «Тёмные аллеи».

Ключевые слова: «Окаянные дни», Москва, память, формально-грамматические средства, ритм, звуковой и лексико-синтаксический повтор

¹⁰ Кубрякова Е. С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова *память* // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., «Наука», 1991, с. 87.

¹¹ Там же.

¹² Сливцкая О. В. Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина. М., 2004, с. 11.

ԳԱՅԱՆԵ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍՅԱՆ – Մոսկվայի պատկերման լեզվական առանձնահատկությունները Ի. Բունինի «Անիծյալ օրեր»-ում – Հոդվածում դիտարկվում են Իվան Բունինի «Անիծյալ օրեր» ստեղծագործության լեզվական միջոցները հին ավանդական Մոսկվայի նկարագրություններում: Դրանք կերտում են քաղաքի յուրահատուկ կերպար նոր՝ հեղափոխական Ռուսաստանի համատեքստում՝ արտահայտելով հեղինակի դիրքորոշումը քաղաքական, բարոյական, կրոնական արժեքների փոփոխվող համակարգում:

Բանալի բառեր – *«Անիծյալ օրեր», Մոսկվա, հիշողություն, ձևաբերականական միջոց, ռիթմ, հնչյունային և բառաշարահյուսական կրկնություն*

GAYANE HOVHANNESYAN – *The Language Tools of Moscow Description in I. Bunin's "Cursed Days" Essay.* – This article deals with some features of the language of Ivan Bunin's political essay “Cursed Days”. Much attention is paid to the way the author describes old traditional Moscow in the context of new revolutionary Russia. The research is devoted to the analysis of different grammatical tools that reflects the author's position on the changing system of politics, morality, and religion.

Keywords: *“Cursed Days”, Moscow, memory, formal grammatical means, rhythm, sound replay, lexical-syntactic replay*

Поступление: 27.09.2020, Рец.: 09.10.2020, Принято к печати: 25.12.2020