

Т. Ю. Зими́на-Ды́рда

МИР ХУДОЖНИКА В РАССКАЗАХ И. А. БУНИНА

В данной статье анализируется отражение личных и творческих связей с художниками в рассказах И. А. Бунина о живописцах. Автором сделан вывод о значительном влиянии творчества художников и их «уроков мастерства» на ряд произведений, что отражено в широком использовании писателем приёма цвето- и светописы и раскрытии глубокого и многогранного мира живописцев.

Ключевые слова: Бунин, рассказы, мир художника, цветопись, светопись, уроки мастерства, личные и творческие связи.

В современном буниноведении всё чаще высказывается мнение, что на творчество признанного классика русской литературы И. А. Бунина значительное влияние оказали личные и творческие связи с живописцами рубежа XIX–XX веков.

Жизнь художников, действительно, была хорошо знакома Бунину. Он прекрасно разбирался в живописи, активно интересовался этим искусством, имел множество знакомств с мастерами кисти, среди которых были М. В. Нестеров, А. М. и В. М. Васнецовы, Г. Г. Мясоедов, Л. С. Бакст, Ф. А. Малявин, К. А. Коровин, И. Е. Репин, В. Д. Поленов, И. И. Левитан... Приятельские отношения с ними, а также многолетняя дружба Бунина с южнорусскими художниками (Е. И. Буковецким, К. К. Костанди, В. П. Куровским, Г. А. Ладыженским, П. А. Нилусом) и их уроки мастерства не только научили его обращать внимание на множество цветов и их оттенков и уметь описывать их, но и подсказали писателю некоторые темы, связанные с жизнью живописцев.

Ещё современная Бунину критика отмечала у него «гипертрофию зрения»¹, характерную для профессиональных художников. Это неоднократно подтверждалось при исследовании бунинских текстов и в наше время. Например, лингвист Л. А. Качаева, изучив язык бунинской прозы, пришла к выводу, что «Бунин улавливает оттенки глазами художника»², а литературовед В. В. Нефедов утверждает, что Бунин «сознает себя представителем живописи в искусстве слова»³.

Сам Бунин считал вполне естественным и закономерным слияние видов искусств и в своем творчестве стремился привить принципы живописи литературе. В воспоминаниях современников писателя и исследовательской

литературе сохранились неоднократные сравнения его художественных произведений с полотнами В. М. Васнецова, И. И. Левитана, М. В. Нестерова, В. А. Серова, И. И. Шишкина и В. Д. Поленова.

Однако понимание цвета и умение применять принципы живописи в литературном произведении пришло к Бунину не сразу. Соприкосновение с творческой лабораторией художников дало ему бесценный опыт как писателю: «Своих друзей-художников Бунин слегка побаивался: очень уж решительно нападали они на него за неумение отличать оттенки цветов, и с большим вниманием прислушивался к их бесконечным разговорам о природе, искусстве. Нужно сказать, что художники любят выражать вслух свои впечатления, и тут-то Бунин особенно живо понял, что небо и море не только голубого цвета, что есть тёплые и холодные тона, что небо отражается не только на крышах и в воде, но облекает все предметы своим отражением, что луна бывает серебряной, и золотой, и красноватой, а ночное небо зеленоватым, и розоватым, и золотистым, и что солнце и луна насыщают светом испарений воздух, землю...»⁴, — пишет его друг, художник и беллетрист П. А. Нилус. В этот же период Бунин интересуется импрессионизмом и начинает воплощать идею взаимопроникновения искусства слова и живописи. Известный биограф И. А. Бунина А. К. Бабореко отмечает, что после общения с южнорусскими художниками «проза и стихи Бунина обретали теперь новые краски»⁵. Таким образом, уроки мастерства южнорусских живописцев легли на благодатную почву: от природы наделённый художническим даром, Бунин стал непревзойдённым мастером цвето- и светописы, а также изучил мир художников изнутри, наблюдая их не только как про-

фессионалов кисти. Он даже неоднократно собирался написать цикл рассказов о жизни живописцев: «Не раз думал написать нечто вроде “Записок художника”, в воображении мелькало то то, то другое, отрывочно»⁶. Замыслу не суждено было осуществиться, однако в ряде произведений рассказчиками или героями становятся художники: «Безумный художник», «Муза», «Галя Ганская», «Руся», «Месть», «Второй кофейник», «Качели»... В них автор затрагивает самые разные проблемы, раскрывая перед читателем глубокий и многогранный мир живописцев.

Малоизученность влияния дружбы с мастерами кисти на особенности творчества И. А. Бунина определила наш интерес к той части наследия писателя, где непосредственно отражена жизнь художников. В данной статье мы сделаем попытку проанализировать, какое отражение нашли личные и творческие связи с живописцами и их уроки мастерства в рассказах о художниках, и, так как мир художника – это преимущественно мир цвета и света, при анализе рассказов мы сделаем акцент на анализе приёма цвето- и светописа, широко использующегося в произведениях.

В рассказе «Безумный художник» (1921) мы попадаем в сложный внутренний мир немолодого живописца, наполненный множеством болезненных противоречий. Первый внутренний конфликт художника связан с глубокой психологической травмой – гибелью жены и неродившегося ребенка во время вынужденной эмиграции из России. С помощью светописа автор делит рассказ на две части: до и после захода солнца. Вся первая часть буквально пронизана светом, её доминирующие цвета – золотой, синий и белый – благородные и связаны с творчеством: «*Золотилось солнце на востоке, за туманной синью далёких лесов, за белой снежной низменностью*» (Т. 4. С. 311) – так начинается рассказ, определяя цветосветовое пространство в произведении. Сам художник также стремится к солнцу: «Ведите меня в самый *светлый* номер <...> В комнатах было тепло, уютно и спокойно, *янтарно от солнца*, смягчённого инеем на нижних стеклах» (Т. 4. С. 311). Солнечный свет необходим ему, чтобы выполнить завет погибшей жены: «Я должен написать Вифлеемскую пещеру, написать Рождество и *залить* всю картину <...> *таким светом*, чтобы это было воистину *рождением нового человека*» (Т. 4. С. 314). Таким образом, смысл написа-

ния картины – передать свет, символизирующий новую жизнь.

Однако судьба неблагоприятна к герою: измученный дорогой, он просыпает полдень. Начинается вторая часть рассказа – торжество сумерек. С приходом ночи художника начинают мучить страшные картины прошлого: «Мы прошли через тысячу всяческих рогаток, не спали, не ели почти шесть недель. А море! А бешеные качки! А этот непрестанный страх, что, того гляди, взлетишь на воздух!» (Т. 4. С. 315). Немного успокоившись, художник вновь жаждет света: «Мне нужна *бездна света!*» (Т. 4. С. 316) – это нужно ему не только для того, чтобы писать картину, но и успокоить растревоженные раны. Однако свет свечей создаёт тревожную и напряжённую атмосферу: «Комната приняла странный, праздничный, но и *зловещий вид* от этого *обилия огней*. Окна *почернели*. Свечи отражались в зеркале над диваном, бросая яркий *золотой свет* на *белое* серьёзное лицо художника» (Т. 4. С. 316). В цветосветовом пространстве художника появляется опасный чёрный цвет, и к тому же за окнами – ночь, а мрак пугает его: «За окнами *чернела* зимняя морозная ночь <...> Лицо художника становилось всё болезненнее» (Т. 4. С. 317). И всё же он пересиливает свой страх и берётся за кисть.

В процессе работы над картиной в сознании художника превалируют цвета, связанные с Богом, творчеством, миром, и цветосветовое пространство представляемого им становится сине-золотым: «Небеса, преисполненные вечного *света*, млеющие эдемской *лазурью* и клубящиеся дивными, хотя и смутными облаками, грезилась ему <...> дева неизреченной прелести <...>, стоя на облачных клубках, сквозящих *синью* земных далей, простёртых под нею, являла миру <...> младенца, блистающего, как *солнце*» (Т. 4. С. 318). Однако подсознание художника играет с ним злую шутку: вместо «Рождения нового человека» на картине изображена страшная сцена из ада: «Дикое, *чёрно-синее* небо до зенита пылало *пожарами, кровавым пламенем* дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удушенниками *чернели* на *огненном* фоне <...>, над всем этим *морем огня* и дыма <...> высился огромный крест с распятым на нём, *окровавленным* страдальцем» (Т. 4. С. 319). Цвета и свет в картине – кровавый красный, чёрный, огненный – являются своеобразными «проводниками» в душу ге-

роя: после смерти жены и ребенка в его сердце постоянно жили боль и отчаяние, трансформировавшиеся в столь ужасную картину в подсознании и «вырвавшиеся» наружу. По мнению буниноведа Т. М. Бонами, подмена произошла, так как «в художественном сознании героя происходит надлом потому, что между искусством и жизнью существуют таинственные связи, воображение питается действительностью»⁷. А действительность, в которой живёт художник, жестока, поэтому и возникшая на картоне картина столь пугающая.

Второй конфликт рассказа, по мнению елецкого литературоведа Н. Н. Комлик, образно-тематически близок пушкинскому «Пророку»: «Безумный художник, бесспорно, имеет своих литературных предшественников “высокого безумия” и прежде всего пушкинского “Пророка”»⁸. Как безумец, бунинский герой воспринимается остальными, т. е. «толпой», что возвращает нас к давней проблеме: непонимание и отвержение поэта / художника-пророка окружающими. Безумный художник стремится воплотить на полотне мировую божественную гармонию, ассоциирующуюся у него с обилием света, но, движимый чьей-то могучей волей, рисует страшную картину жестокого XX века (огненные и чёрные краски второй части рассказа напоминают цветопись пушкинского «Пророка»).

Таким образом, как живописец, широко используя цвет и свет (контраст света и тьмы участвует в формировании композиции, разделяя рассказ на две части; свет становится символом и лейтмотивом произведения), Бунин, во-первых, раскрывает преисполненный трагизма внутренний мир героя и трансформации, происходящие в этом мире, а во-вторых, пополняет ряд героев «высокого безумия», продолжая традиции русской литературы.

Цветосветовые акценты в рассказах «Муза» (1938), «Гая Ганская» (1940) и «Месть» (1944) смещены с мужских на женские образы. Однако повествование ведётся от первого лица, и женщин мы видим именно глазами героев-художников, поэтому используемая автором цветосветовая палитра также помогает раскрыть внутренний и внешний миры центральных мужских образов.

В рассказе «Муза» Бунин приоткрывает не только внутренний мир героя, но и рисует общество и среду, в которой он живёт. Мы встречаемся с двумя типами художников: один – известный, но бездарный живо-

писец, другой – дилетант, не стремящийся стать профессионалом, но разбирающийся в живописи, не приемлющий фальшь в искусстве, наделённый автором способностью к настоящим чувствам и стремлением к прекрасному. Сам герой-рассказчик (второй тип художника) внешне не обрисован, он не имеет прямой цветосветовой характеристики, зато во внешности своего учителя (первый тип художника) он обращает внимание на цвета, «говорящие» о его укладе жизни и мировоззрении и малопривлекательные ему: «Я был тогда уже не первой молодости, но вздумал учиться живописи <...> брал уроки у одного бездарного, но довольно известного художника, неопрятного толстяка, отлично усвоившего себе всё, что полагается: длинные волосы, крупными сальными кудрями закинутые назад, трубка в зубах, бархатная *гранатовая* куртка, на башмаках – *грязно-серые* гетры, – я их особенно ненавижу»⁹. Весь этот период «ученичества» герой характеризует следующим образом: «Неприятно и скучно я жил!»⁹. Это отражает и цветосветовая гамма начала рассказа: отмечена «*сумрачная Столица*», где «валит за окнами *снег*» (то есть, отсутствие солнца, света), «кисло воняет пивом в *тускло освещённом* ресторане».

Но вот на смену мрачной тусклой зиме приходит весенний мокрый март – и цветовое пространство меняется: появляется иной серый цвет – весенний, яркий, зовущий (который по психологическому воздействию очень близок красному), и появляется он в облике молодой девушки, в которую суждено влюбиться герою: «Я встал, отворил: у порога стоит высокая девушка в *серой* зимней шляпке, в *сером* прямом пальто, в *серых* ботинках, смотрит в упор, глаза *цвета жёлудя*», «выпуклые икры в *серых* чулках»¹⁰. Цветовая гамма внешности девушки вполне вписывается в обстановку мастерской, из которой рассказчик выделяет «*серо-серебристое*» зеркало, но в Музе есть два цвета, «выпадающие» из серой гаммы: «глаза *цвета жёлудя*» (жёлто-зеленовато-карие) и «*рыжие* волосы». Рыжий, коричнево-жёлтый цвета вызывают ассоциации с неверностью, вероломством. Бунин вообще отрицательно относился к рыжим людям: в «Окаянных днях» писатель говорит: «Бог шельму метит. Ещё в древности была всеобщая ненависть к рыжим»¹¹. Во внешности Музы эти цвета словно являются намёком на её будущую измену герою. Однако герой

столь изумлён смелым поведением девушки, что не замечает опасности, звучащей в её словах: «Пошла больше потому, что увидела вас на концерте. Вы довольно красивы» (Т. 6. С. 198). Таким образом, её привлекла лишь внешность героя, но не его характер, творчество или внутренний мир.

После её ухода из мастерской, хотя в душе герой ликует, в окружающем его пространстве нет ни цвета, ни света: «В номере было уже *совсем темно*, – только *печальный полусвет от фонарей* с улицы. Что я чувствовал – легко себе представить. Откуда вдруг такое счастье!» (Т. 6. С. 198). Постепенно он полностью подчиняется ей, хотя девушка моложе и менее опытна, а художник, напомним, «не первой молодости»: «Мы не расставались, жили, как молодожёны, ходили по картинным галереям, по выставкам, слушали концерты и даже *зачем-то публичные лекции*... В мае я переселился *по её желанию* в старинную подмосковную усадьбу» (Т. 6. С. 198). Однако в этот период герой счастлив: он остро чувствует краски природы подмосковной дачи, где они живут, которые кажутся ему почти сказочными: «То и дело в *яркой синеве* скопляются *белые облака*», «стоит и стоит *полусвет* запада по неподвижным, тихим лесам», «в лунные ночи этот *полусвет* странно мешался с *лунным светом*, тоже неподвижным, заколдованным», «*заколдованно-светлая ночь*» (Т. 6. С. 199) – в подобном сомнамбулическом состоянии пребывает и герой: счастье его спокойно и недвижимо. Безмятежность и радость переданы также акцентом на солнечном свете в импрессионистическом описании полутеней осеннего дня: «Утром на *лиловой* земле в сырых аллеях пестрели *тени* и *ослепительные пятна солнца* <...>, дрожала <...> *хрустально-золотая сетка* низкого *солнца*» (Т. 6. С. 199). Очарованный красотой природы, художник не замечает, как любимая отдалилась от него. Причиной же отдаления становится – и не случайно! – *рыжий* музыкант (вспомним, что Муза – бывшая консерваторка): «Из соседей чаще всего бывал у нас некто Завистовский, одинокий, бедный помещик, живший от нас верстах в двух, щуплый, *рыженький*, несмелый, недалекий – и недурной музыкант» (Т. 6. С. 200).

В развязке акцент смещается с солнечного на лунный свет, пропадают краски: «Иду, скрипя по наезженному среди снегов пути, блестят слева снежные поля под низкой *блед-*

ной луной...» (Т. 6. С. 200). В доме Завистовского, куда сбежала Муза, темно – темнота словно скрывает их преступление, и лишь обманчивый лунный свет проникает в дом: «в доме *темно*», «тепло и *темнота*... Но *темно* и в зале», «он <...> появился на пороге кабинета, *освещённого* тоже только *луной*», «*сумерничая*, коротаю вечер *без огня*» (Т. 6. С. 200). Последнее сочетание цветов в рассказе – серого, напомнимшего их первую встречу, и золотого обманчивого света луны, похожего на её волосы, – рвёт душу герою: «Я посмотрел на её валенки, на колени под *серой* юбкой, – всё хорошо было видно в *золотистом свете*, падавшем из окна, – хотел крикнуть: “Я не могу жить без тебя, за одни эти колени, за юбку, за валенки готов отдать жизнь!”» (Т. 6. С. 201). В финале цвет отсутствует полностью, что говорит о том, что художник больше не способен воспринимать краски, так как с изменой Музы жизнь для него замерла и потеряла смысл, что равносильно смерти.

В основу рассказа «Галя Ганская» также положена история любви, и в рассказе перед читателем снова предстают два типа художников, но – уже отличных от обрисованных в предыдущем произведении. Во-первых, это отец героини – художник Ганский, именно с его домом мы знакомимся подробно, попадая туда в воспоминаниях рассказчика. Это типичная обитель художника-любителя, о котором герой говорит не без некоторой иронии: «Росла она без матери, при отце, которого мать уже давно бросила. Был он очень состоятельный человек, а по профессии неудавшийся художник, любитель, как говорится, но такой страстный, что, кроме живописи, не интересовался ничем в мире и всю жизнь занимался только тем, что стоял за мольбертом и загромаждал свой дом <...> старыми и новыми картинами, скупая всё, что ему нравилось, всюду, где возможно» (Т. 6. С. 283). Неустроенная личная жизнь художника Ганского может быть объяснена одним интересным воспоминанием В. Н. Буниной: «Лидия Карловна¹² говорила со мной о художниках, о том, что они всегда хотят быть без жён и что многие жёны от этого очень страдают, а некоторые стали жить своей жизнью. Например, жена Заузе все свои досуги отдает карточной игре, у неё постоянная компания, другие заводят романы, иногда бросают мужей, как, например, жена Дворникова»¹³. Таким образом, вполне возможно, что историю брошенного

женой художника Бунин взял из жизни одесских друзей.

Интересна также фамилия персонажа. Среди одесских художников действительно был художник Пётр Павлович Ганский (1867–1942). Отзывы Бунина о творчестве Ганского неизвестны, а в книге «Устами Буниных» Вера Николаевна нейтрально отзывается о нём как о первом русском импрессионисте¹⁴. Но в образе Ганского Бунин сконцентрировал все типичные черты «искушённого любителя искусства», которых в начале XX века, на волне нового подъёма интереса к творческим личностям, появилось в России немало. В этом отношении, по мнению омской исследовательницы творчества И. А. Бунина М. С. Байцак, интересен следующий эпизод рассказа, в котором описана картина немолодого художника: «Летят над какими-то голубыми дюнами огромные золотые лебеди – старается, бедняк, не отстать от века» (Т. 6. С. 286). Как предполагает исследовательница, «это работа А. Л. Рылова, художника, бывшего членом Нового общества художников (1904–1917) <...> руководитель анималистического класса, он пытался соединить в своих полотнах изображение птиц, животных и пейзажные зарисовки. Лебеди над рекой – устойчивый, повторяющийся образ живописи Рылова»¹⁵. Таким образом, персонаж Ганский пытается подражать передовому искусству, но делает это плохо, что и является причиной иронии героя, в которой слышится и ирония автора. Как известно, Бунин хорошо разбирался в живописи. По наблюдению И. С. Жемчужного, «И. А. Бунин легко усваивает их [художников] профессиональные приёмы в отношении к видимому миру»¹⁶. Поэтому к дилетантам, тем более бездарным, писатель относился иронически. Это повлияло на создание образа Ганского: в его внешнем портрете нет красок – и нет ничего примечательного для героя в его личности: «Что-то надоело нам в Отраде – верно, его непрестанные разговоры об искусстве и о том, что он наконец открыл ещё один замечательный секрет, как надо писать» (Т. 6. С. 283) – и молодые художники, в числе которых и рассказчик, прекращают свои визиты к нему.

Противопоставлен Ганскому герой рассказа. По-настоящему талантливый, идущий в ногу со временем, уверенный в себе и своей власти над женщинами, он довольно подробно обрисован автором: «Я как раз в ту пору провел две весны в Париже, вообразил себя

вторым Мопассаном по части любовных дел и, возвращаясь в Одессу, ходил пошлейшим щеголем: цилиндр, гороховое пальто до колен, кремовые перчатки, полулаковые ботинки с пуговками» (Т. 6. С. 283). Прототипом живописца стал близкий друг Бунина, художник П. А. Нилус (1869–1943). Подтвердим это словами из письма В. Н. Буниной Н. П. Смирнову от 30 января 1956 года: «История “Гали Ганской” вся выдумана, и прототип художника – Нилус»¹⁷. Однако больше автор никак не раскрывает его в плане творчества, хотя его герой живёт, постоянно проявляя, как справедливо отмечает М. С. Байцак, «истинно художническую черту – остроту ощущений мира, подаренную ему автором»¹⁸.

Основной цветосветовой акцент в рассказе перенесён на женский образ – дочь Ганского Галю, первый раз появляющуюся в жизни героя ещё ребёнком. Мы видим её только глазами художника, и автор с помощью цветописси передаёт и изменения, происходящие во взрослеющей Гале, и соответственно меняющееся отношение к ней героя. Первая значимая встреча Гали, уже молоденькой девушки, и художника происходит ярким апрельским солнечным днём: «И вот иду я однажды в чудесный апрельский день по Дерибасовской», «эти скворцы, сыплющие немолчным щебетом, точно каким-то солнечным дождем, – и Галя» (Т. 6. С. 284) – яркое солнце станет своеобразным «спутником» всех их дальнейших встреч. В описании повзрослевшей Гали появляется серый цвет – один из любимых «женских» цветов Бунина: «И уже не подросток, не ангел, а удивительно хорошенькая тоненькая девушка во всём новеньком, светло-сером, весеннем. Личико под серой шляпкой наполовину закрыто пепельной вуалькой, и сквозь неё сияют аквамариновые глаза» (Т. 6. С. 284). Галя Ганская одета так же, как и Муза. По наблюдениям шолохова Е. А. Шириной, у Бунина «в серое часто одеты красивые женщины с хорошим вкусом – Галя Ганская, героиня «Речного трактира», Муза, Антигона»¹⁹. Все цвета в описании юной девушки нежные, почти полупрозрачные, словно отражающие неуловимый переход из девочки в женщину. В последовавшем первом визите Гали в мастерскую автор останавливается на деталях, цвет которой символизирует невинность, – белой перчатке: «Взял её ручку в лайковой белой перчатке: можно поцеловать?» (Т. 6. С. 285). И в самом деле, Галя ещё совершен-

но неопытная девушка, впервые оставшаяся с мужчиной один на один. Невинность девушки трогает художника, и он отпускает её.

Спустя год происходит следующая встреча, и белый цвет в облике Гали немного разбавлен рыжим: «Зонт *белый*, кружевной, платье и большая шляпа тоже *белые*, кружевные, волосы сбоку шляпки с прелестнейшим *рыжим* оттенком» (Т. 6. С. 286). Но с увеличением «доли» рыжего цвета повзрослела и Галя: «В глазах уже нет прежней наивности, личико удлинилось...» (Т. 6. С. 286). Через полгода происходит третья встреча, и в поведении Гали мало что осталось от девичьего: «Смотрю, – правда, и, главное, такая весёлость и свобода в разговоре, в смехе и во всём общении, точно замуж вышла» (Т. 6. С. 287). Художник отмечает, как изменились цвета во внешности девушки, отражая её внутреннее состояние уже созревшей женщины, и отношение его к ней уже иное: «*Рыжеватые* волосы подняты на макушку и заколоты стоячим гребнем, на лбу подвитая чёлка, лицо в лёгком ровном *загаре*, глаза глядят бессмысленно-радостно...; <...> скинул с неё шёлковую *белую* блузку; <...> потемнело в глазах при виде её *розоватого* тела с *загаром* на блестящих плечах и *млечности* приподнятых корсетом грудей с *алыми* торчащими сосками» (Т. 6. С. 288) – всё более опытной становится Галя, всё меньше остаётся белого в её портрете, всё большую яркость в глазах художника приобретает её образ. Появляется даже страстный алый – символ любви и страсти. Герой и не замечает, как влюбляется в неё. Трагический же конец этой истории в рассказе художника абсолютно лишён красок. Как и в рассказе «Муза», отсутствие цвето- или светообразов передаёт «смерть» чувств героя, наступившую после смерти Гали.

Цветосветовое пространство рассказа «Месть» также сосредоточено вокруг женщины, но здесь – незнакомки, случайно привлёкшей внимание успешного художника, приехавшего на курорт. Его интерес к ней усиливается благодаря её яркой внешности, в частности, цветом её волос, платья: «*Чёрные* густые волосы, крупная *чёрная* коса, обвивающая голову, сильное тело в *красном* с *чёрными* цветами платье из кретона, *красивое*, грубоватое лицо – и этот *мрачный* взгляд...» (Т. 6. С. 387). **Несоответствие красоты женщины** её агрессивному виду, подчёркнутое контрастными чёрным и красным цветами, всё больше занимает его: «Я жил в пансио-

не уже с неделю и всё ещё с интересом по-сматривал на неё» (Т. 6. С. 387). Однажды из любопытства проследив за ней до моря, герой рассматривает её с интересом художника и одновременно удивляется мрачным цветам в её одежде: «Я лёг на каменистый отвес, под которым она расстегивала своё *мрачно-цветистое* платье, глядел и думал, что, верно, купальный костюм у неё такой же зловещий. Но никакого купального костюма под платьем не оказалось, – была одна короткая *розовая* сорочка» (Т. 6. С. 388–389). Такая неожиданная смена мрачных и кровавых цветов на нежный розовый отражает контраст настроения героини и её внутреннего состояния: она обозлена на весь мир после предательской измены любимого человека, но в то же время нежна и ранима в душе. Её злые фразы «я, правда, занята одной злой мыслью» (Т. 6. С. 390), «**встретиться с ним, дать ему пощёчину**» (Т. 6. С. 393) **во время разговора с художником** сменяются откровенным признанием: «Была, как говорится, потребность в любви, которой я по-настоящему никогда не испытала <...> Ах, милый, никакая я не Медуза, я просто баба и к тому же очень чувствительная, одинокая, несчастная» (Т. 6. С. 394).

Слушая историю несчастной любви своей новой знакомой, художник не видит ни одной краски: её рассказ сух и бесцветен, как чёрно-белое кино, которое, как ей уже начинает казаться, не стоит таких переживаний: «Встретиться с ним, дать ему пощёчину и тому подобное – очень глупая мечта, и знаете, когда я поняла это уж как следует? Вот только сейчас, благодаря вам. Стала рассказывать и поняла...» (Т. 6. С. 393).

Помимо истории обманутой женщины в рассказе есть ещё одна сюжетная линия – личные отношения художника и героини, зарождение которых передано Буниным также с помощью цвета. Художник смотрит на свою новую знакомую сначала как на произведение искусства, которое вдохновляет его. В его описаниях героини и всего, что с ней связано, преобладают свет, блеск, серебро и черты восточной красоты, которую ценил сам автор: «Открытое к югу море *сверкало*, прыгало крупными *серебряными* звездами...» (Т. 6. С. 388), «Она, вся *коричневая* от загара, сильная, крепкая, пошла по голышам к *светлой, прозрачной* воде, <...> блестя *загаром* бедер. У воды она постояла, – должно быть, щурясь от её *ослепительности*, <...> подтянулась,

раскинув ноги, к песчаному побережью, положила на него локти и чѣрную голову. Вдали широко и свободно трепетала *колючим серебром* равнина моря» (Т. 6. С. 389).

Герой постоянно подчѣркивает, что его интерес к её телу профессиональный: «Да, знаю, вы живописец. – Да, а вы живописны» (Т. 6. С. 389), «Ни за что не отвернусь <...> Я художник, и мы не дети» (Т. 6. С. 390), «Прекрасное тело, чудесные волосы, глаза...» (Т. 6. С. 390). Однако красный цвет, цвет любви и страсти, постоянно сопутствующий мыслям художника о героине, подсказывает читателю, что интерес живописца имеет не только профессиональную основу: «И мы обошли полукруг заливчика и сели в светлой и знойной тени под *красными* утесами. Я опять взял её за руку и оставил в своей» (Т. 6. С. 392), «Посмотрите лучше кругом, на эти *красные* скалы, зелёный заливчик, корявые сосны, послушайте этот райский скрежет... Ездить сюда мы теперь будем уж вместе» (Т. 6. С. 393). Последняя фраза – финальная, и акцент на красном цвете здесь также намекает на начало новой, возможно, более удачной любви.

Таким образом, И. А. Бунин создал мир художника таким, каким он долгое время наблюдал его изнутри, общаясь с живописцами. Этот мир сложен и многогранен. Художники в его рассказах предстают и как профессионалы своего дела (автор затрагивает проблемы «художник и толпа», «истинное и фальшивое искусство», «дилетантизм»), и как типичные бунинские герои, наделённые автором способностью к глубоким переживаниям, тонко чувствующие окружающий мир и других людей, а в силу особенностей своей профессии и природного дара часто особенно остро воспринимающие явления жизни преимущественно через цвет и свет. Уроки мастерства, полученные от одесских художников, также отразились в рассказах. Следуя своему принципу внедрения приёмов живописи в литературу, Бунин активно использовал цвето- и светопись: цвет и свет выполняют в рассказах психологическую, характерологическую, символическую, эстетическую функции, функцию предупреждения, а также способствуют построению композиции произведения и являются сюжетообразующим фактором.

Примечания

¹ См.: Белецкий, А. И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 85.

² Качаева, Л. А. Мастер живописания природы // Рус. речь. 1980. № 5. С. 13.

³ Нефедов, В. В. Чудесный призрак : Бунин-художник. Минск, 1990. С. 207.

⁴ Нилус, П. А. Ив. Бунин и его творчество // Лит. наследство. М., 1973. Т. 84, кн. II. С. 430–431.

⁵ Бабореко, А. К. Поэзия и правда Бунина // Муромцева-Бунина, В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007. С. 5–24.

⁶ Бунин, И. А. Собр. соч. : в 8 т. М., 2000. Т. 7. С. 571. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках номера тома и страницы.

⁷ Бонами, Т. М. Вглядываясь в портрет И. А. Бунина // Иван Бунин и общество любителей русской словесности. М., 2007. С. 213.

⁸ Комлик, Н. Н. Александр Пушкин и Иван Бунин. Пушкинские реминисценции в прозе И. А. Бунина // Талисман. 2005. № 16–17. С. 13.

⁹ Там же. С. 196.

¹⁰ Там же. С. 197.

¹¹ Бунин, И. А. Окаянные дни // Бунин и Кузнецова. Искусство невозможного. Дневники, письма. М., 2006. С. 271–272.

¹² Жена писателя и художника А. М. Фёдорова (1968–1949), близкого друга И. А. Бунина.

¹³ Муромцева-Бунина, В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007. С. 432.

¹⁴ Бунин, И. А. Устами Буниных. Дневники : в 2 т. / И. А. Бунин, В. Н. Бунина. М., 2005. Т. 2. С. 149.

¹⁵ Байцак, М. С. «Ретроспективные мечтания» И. А. Бунина и русская живопись начала XX века (по рассказу «Галля Ганская») // Центральная Россия и литература русского зарубежья (1917–1939). Орел, 2003. С. 106.

¹⁶ Жемчужный, И. С. Психологический портрет И. А. Бунина – человека, наделённого даром живописца // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Белгород, 2000. С. 28.

¹⁷ См.: Бунин, И. А. Собр. соч. : в 9 т. М., 1966. Т. 7.

¹⁸ Байцак, М. С. «Ретроспективные мечтания» И. А. Бунина... С. 106.

¹⁹ Ширина, Е. А. Портрет как средство художественной изобразительности : (На примере рассказов И. А. Бунина «Генрих», «Пароход "Саратов"») // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX вв. Белгород, 2000. С. 93.