

ФГБОУ ВПО «ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

НГУЕН ТХИ ТХЫОНГ

АНТРОПОНИМИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ  
И.А. БУНИНА «ТЁМНЫЕ АЛЛЕИ»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ  
И ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук, доцент  
ДЗУЦЕВА НАТАЛЬЯ ВАСИЛЕВНА

Иваново – 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>	C. 3
<b>Глава I. Антропонимическое пространство в рассказах И.А. Бунина</b>	
<b>«Натали» и «Муза»</b>	C. 25
1.1. Антропонимическая семантика в рассказе «Натали»	C. 25
1.2. Муза как антропонимический персонаж в одноименном рассказе И. А. Бунина	C. 48
<b>Глава II. Антропонимическая семантика в рассказах И.А. Бунина</b>	
<b>«Руся», «Антигона», «Таня»</b>	C. 64
2.1. Имя, портрет и пейзаж в рассказе «Руся»	C. 64
2.2. «Антигона» и «Таня»: антропонимическое противостояние	C. 83
<b>Глава III. Антропонимическое пространство рассказа «Натали»</b>	
<b>в переводе на вьетнамский язык: обретения и потери</b>	C. 107
3.1. Литературоведческие аспекты художественного перевода	C. 107
3.2. И.А. Бунин во Вьетнаме	C. 113
3.3. Лексика перевода рассказа, транскрибирование имен героев и географических названий	C. 115
3.4. Портрет Натали на вьетнамском языке	C. 118
3.5. Пейзаж рассказа «Натали» в переводе на вьетнамский язык.	C. 138
<b>Заключение</b>	C. 154
<b>Список литературы</b>	C. 158

## Введение

Иван Алексеевич Бунин ещё при жизни был причислен к классикам русской литературы. Он является одним из самых известных русских писателей, творчество которых стало достоянием мировой художественной культуры. Его произведения – важный этап развития русской литературы XX века, но, по словам Ю.В. Мальцева, искусство Бунина «антиисторично, или, вернее, метаисторично, оно погружено в извечные циклы»<sup>1</sup>.

При всей справедливости этих слов, необходимо помнить, что творческое сознание Бунина сосредоточено прежде всего на философско-эстетическом постижении мира и человека. По словам О.В. Сливичкой, «мир Бунина дает ощущение красоты как субстанции, автономной от конкретики любого произведения... Это самое первое и самое верное впечатление о нем, ибо оно связано с глубинами философии и эстетики Бунина, его представлением о том, “что такое искусство”»<sup>2</sup>.

Это во многом определило то значительное и неоспоримое место в литературном ряду, которое по праву занимает имя Бунина.

Над рассказами, которые вошли в сборник «Тёмные аллеи», Иван Алексеевич Бунин работал с 1937 по 1945 год. Работа над ним служила писателю в какой-то мере уходом, спасением от ужаса, творящегося в мире. Более того, она была противостоянием художника кошмару Второй мировой войны. В этом смысле можно сказать, считает Ю.В. Мальцев, что работа над книгой «Темные аллеи» была безусловным писательским подвигом. «Но ещё более, чем мастерство, поражает в этой последней книге Бунина её свежесть и молодая сила чувств»<sup>3</sup>, – пишет он.

---

<sup>1</sup> Мальцев Ю.В. Иван Бунин 1870-1953. – Посев, 1994. – С. 131.

<sup>2</sup> Сливичкая О.В. Основы эстетики Бунина // И. А.Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 475.

<sup>3</sup> Мальцев Ю.В. Указ.соч. – С. 324.

У исследователя были все основания для такого заключения. Основной темой цикла становится тема любви, но это уже не просто тема, – это мир любви, раскрывающий самые потаённые уголки человеческой души. Как правило, этот мир воссоздается Буниным в особом пространстве дворянской усадьбы, память о которой символизирует прошлую Россию, которая оказалась потерянной Буниным навсегда. Об этом пишет Л.В. Ершова: «В более поздней бунинской прозе, вошедшей в сборник “Тёмные аллеи”, усадебная тема представлена значительным количеством рассказов <...> В них загородное имение становится тем местом действия, где раскрываются чувства и качества души центральных героев. Поэзия дворянских гнёзд, живописность и мелодичность окружающей их природы, садов, озёр и лесов выявляет глубинные свойства характеров действующих лиц, их потребность наслаждаться красотой, любить, переживать, страдать и испытывать счастье. Эмоциональность и чувствительность свойственны как описаниям поместий, так и психологическому рисунку образов персонажей»<sup>4</sup>.

Рассказы цикла «Тёмные аллеи», отмеченные необыкновенной поэтизацией человеческого чувства, раскрыли способность писателя проникать в самые глубины сердца с их неизведанными и непознанными законами. По словам А.А. Саакянц, «эту книгу поистине можно назвать энциклопедией любви. Самые различные моменты и оттенки чувств, возникающих между мужчиной и женщиной, занимают писателя; он вглядывается, вслушивается, угадывает, пытается вообразить всю гамму сложных отношений героя и героини»<sup>5</sup>. Современные исследования показывают еще большую глубину цикла, скрытую в его названии: «Тёмные аллеи – символ всего мистического, непонятного, алогичного, что мы видим у большинства бунинских персонажей.

---

<sup>4</sup> Ершова Л. В. Усадебная проза И.А. Бунина // Филологические науки. – 2001. – № 4. – С. 21.

<sup>5</sup>Саакянц А.А. Проза позднего Бунина // Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Художественная литература, 1988. – Т. 5. – С. 585.

Этот символ пронизывает все рассказы цикла, являясь ключом к пониманию замысла автора».<sup>6</sup>

Часто причиной крушения любви, надежд героев становится смерть, любовь и смерть связаны неразрывно. Л.В. Крутикова размышляет о «гибельной власти стихийных страстей и инстинктов, приводящих к неожиданным катастрофам и взрывам»<sup>7</sup> в судьбах бунинских героев, а О.Н. Михайлов пишет, что «позднему Бунину близость любви и смерти, их сопряженность представлялась частным проявлением общей катастрофичности бытия, непрочности самого существования»<sup>8</sup>.

Сборник «Тёмные аллеи» Бунина достаточно хорошо освещен в научно-критической литературе<sup>9</sup>. Ещё в советское время были написаны монографии о его творчестве О.Н. Михайлова, В.А. Афанасьева, А.А. Волкова, Н.М. Кучеровского, в которых была доказана связь писателя с традициями русской классической литературы. Однако поздняя проза Бунина рассматривалась без должной глубины.

Новый этап в изучении бунинского наследия был ознаменован книгой Ю.В. Мальцева «Иван Бунин 1870-1953» (1994). Автор последовательно излагает свои взгляды о месте писателя в литературе XX века, о его художественном методе, анализирует бунинский хронотоп, рассматривает проблемы памяти (прапамяти), понимание Буниным любви, смерти и природы. Ю.В. Мальцев отводит большое место «Темным аллеям», считая, что в этом цикле воссоздаётся художественная философия Бунина, выводимая из его мировоззрения.

---

<sup>6</sup> Круглова А.А. «Тёмные аллеи» И. Бунина: поэтика заглавия // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2008. – № 1. – С. 116.

<sup>7</sup> Крутикова Л.В. Проза Бунина 1907-1914 годов // Бунин И.А. Собр. соч.: в 6т. – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 3. – С. 604.

<sup>8</sup> Михайлов О.Н. И.А. Бунин. Очерк творчества. – М.: Наука, 1967. – С. 237.

<sup>9</sup> См. приведенный в конце работы список научной литературы.

Проблемы философско-эстетической концепции бунинского творчества стали предметом исследований О.В. Сливацкой. Ещё в советские годы ею был написан ряд статей, в которых освещались эстетико-философские вопросы бунинского художественного сознания. В своей монографии «Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина» (2004) автор рассматривает мир Ивана Бунина как целостность, имеющий одну основу – «чувство повышенной жизни». Творчество Бунина рассматривается исследовательницей с учетом жизненных, философских, культурологических ориентиров писателя. В цикле «Темные аллеи», как и во всем творчестве Бунина, автор исследует характер отношений между человеком и космосом и объясняет их с позиций мировых философских учений. По мысли О.В. Сливацкой, природа-космос и человек – два полюса бунинского художественного мира, взаимосвязанные и взаимовлияющие.

В последнее время намечается новый подход к творческому наследию И.А. Бунина, и в частности к его творчеству эмигрантского периода<sup>10</sup>. Поздняя проза писателя прочитывается с учетом под- и над-текстовых смыслов повествования, она выводится за пределы критического реализма к новому пониманию взаимосвязи природы и человека с учетом опыта литературы модернизма. Так, Т.В. Марченко рассматривает рассказы цикла «Тёмные аллеи» в широком историко-культурном, литературном и фольклорно-мифологическом контексте. Исследовательница вскрывает архетипические, мифологические и культурологические аспекты художественного сознания Бунина. «Переписать классику в эпоху модернизма», – так называется одна из статей Т.В. Марченко, и это название соответствует, по её мнению, художественной задаче И.А. Бунина. «На рубеже веков в монолитность реализма вторгаются натуралистичность и символизация. В годы эмиграции Бунин достигает небывалой натуралистической достоверности в изображении при-

---

<sup>10</sup>См., например: Пращерук Н.В. Проза И.А. Бунина как художественно-философский феномен. – Екатеринбург: Уральский Университет, 2012; Капинос Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). – Новосибирск: РАН Сибирское отд., 2012.

роды и отважно вторгается в физиологию бытия; в воплощении психологии человеческих взаимоотношений возобладала символическая тенденция»<sup>11</sup>, – пишет Т.В. Марченко. Не случайно она использует слова А.В. Михайлова, говоря о «позднем» творчестве И.А. Бунина, когда символизация неизменно «нагружает вещь, деталь, жест несвойственным им глубоким смыслом – таинственностью, проникновенностью и непонятной роковой предопределенностью»<sup>12</sup>.

Добавим к перечисленному ещё и *имя*, – во многих рассказах цикла «Тёмные аллеи» оно наделено той же «таинственностью, проникновенностью и непонятной роковой предопределенностью». Проблема *имени* применительно к «Тёмным аллеям» ставится впервые, хотя отдельные подходы к ней уже были намечены исследователями<sup>13</sup>. На наш взгляд, следует обратить особое внимание на то, что имя героини рассказа становится одновременно и его заглавием<sup>14</sup>. Ю.А. Карпенко уделяет внимание особому типу собственных имён, которыми автор называет своё произведение. Он пишет: «Эта особенность особого типа собственных имён делает заглавия, так сказать, сверхзначимыми для произведений. Здесь есть и информативный смысл, и оценочный момент. То и другое усложняется, работает на тему, идею, художественный

---

<sup>11</sup> Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Известия РАН. Серия литературы и языка. –2010. – Т. 69. –№ 2. – С. 29.

<sup>12</sup> Михайлов А.В. Методы и стили литературы. – М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2008. – С. 71.

<sup>13</sup> Николаева З.В. Русская антропонимия в прозаических произведениях И.А. Бунина // Бунинский сборник. Орел, 1974 ; Зверев А.Д., Лукина М.В. Семантика и функции антропонимов в языке произведений И.А. Бунина// Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX-XX вв. Белгород, 1998.

<sup>14</sup> «Заглавие можно рассматривать как минитекст, приглашающий к чтению, дающий предварительное общее представление о произведении». Чернец Л.В. Литературное произведение как художественное единство// Введение в литературоведение. Литературные произведения: основные понятия и термины. – М.: Наука, 1999. – С. 154.

замысел, имеет несколько смысловых слоев, указывающих на разные стороны произведения, разные смыслы и оценки писателя»<sup>15</sup>.

«Поэтика названий в произведениях Бунина как целостная проблема ещё не поставлена, – отмечает О.В. Сливацкая. – Подавляющее большинство названий конкретно и предметно – место, время действия, имя персонажа и т. д.<...> тем самым они нейтральны по отношению к содержанию и не раскрывают его суть. Такие названия не содержат в себе никакой символики, и бессмысленно трактовать их подобным образом, но на их фоне особое значение приобретают названия символические. Эти символы обычно очень ёмкие и указывают на глубинные основы бунинского мирозерцания»<sup>16</sup>. Соглашаясь с исследовательницей, всё-таки следует заметить, что имя заглавного персонажа в большинстве рассказов «Тёмных аллеи» совсем не нейтрально, а также символично и связано с поэтикой рассказа<sup>17</sup>.

В последние годы творчество И.А. Бунина многократно становилось предметом исследования и в кандидатских диссертациях. Исследовались и особенности языка, и стилевые характеристики, и сюжетное новаторство, и психология героев. Подробный обзор всего корпуса диссертаций в нашем случае был бы излишним, поэтому обратим внимание лишь на те, которые прямо связаны с нашей темой и в которых содержатся идеи и находки, использованные нами.

---

<sup>15</sup> Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе// Филологические науки 1986. – № 4. – С. 39.

<sup>16</sup> Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. – М.: РГГУ, 2004. – С. 207

<sup>17</sup> А.А. Круглова ставит проблему заглавия цикла «Тёмные аллеи» как основную для его понимания, но она не затрагивает названий входящих в него рассказов, в заглавиях которых стоит имя их героинь.// Круглова А.А. «Тёмные аллеи» И. Бунина: поэтика заглавия // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2008. – № 1. – С. 116.

Так, в диссертации Е.Л. Грудциной<sup>18</sup> в третьей главе подчеркивается как одна из особенностей поэтики цикла символичность названий рассказов, в том числе и имен собственных. В диссертации В.А. Ефремова<sup>19</sup> прослежена ассоциативная связь заглавий рассказов и показано, что на ассоциативной связи имен и концептов во многом держится единство цикла.

В диссертации Т.Ю. Яровой<sup>20</sup>, прямо посвященной исследованию личных собственных имен у Бунина, проведен систематический анализ частотности употребления писателем личных имен и отмечена их роль в художественном мире писателя. Правда, автор исследует дооктябрьское творчество Бунина, и «Темные аллеи» не анализирует. Работа носит более лингвистический характер. В то же время наблюдения и выводы Т. Ю. Яровой позволили нам взглянуть на антропонимическую семантику писателя более объемно.

В нашей же работе актуализируется именно философско-эстетические аспекты **проблемы имени** заглавной героини и связанная с этим **антропонимическая семантика** в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи».

Рассматривая проблему имени собственного, прежде всего, нельзя не сказать о богословском и религиозно-философском подходе к феномену имени, который сформировался в начале XX века и получил название *имяславие*. Он затронул практически все философские и эстетические системы этого времени. Яркими примерами служат работы о философии имени П.А. Флоренского (1882-1937), С.Н. Булгакова (1871-1944) и А.Ф. Лосева (1893-1988). Наша работа далека от проблем имяславия, но сказать о том, как рассматривалась у этих философов имя собственное, необходимо.

---

<sup>18</sup> Грудцина Е.Л. Поэтика И. А. Бунина, «Темные аллеи»: дисс... канд.филол наук. – Ижевск, 1999.

<sup>19</sup> Ефремов В.А. Ассоциативно-вербальная организация цикла лирических новелл И.А. Бунина «Темные аллеи»: дисс... канд.филол наук. – СПб.,1999.

<sup>20</sup> Яровая Т.Ю. Личные собственные имена в дореволюционном творчестве И. А. Бунина: дисс... канд. филол. наук. – Воронеж, 2000.

О. П. А. Флоренский в своей работе «Имена» утверждает, что имя – не случайный знак некоторой вещи, а некая субстанция, сущность, имеющая реальное бытие. Более того, имя является тем инструментом познания действительности, который, обладая большой обобщающей силой, формирует человеческую личность. В своих размышлениях о. П. А. Флоренский уделяет внимание и имени собственному. По его мнению, имя дается человеку по его природе и определяет сущность личности и ее судьбу. «Имя оценивается Церковью, а за нею – и всем православным народом, как тип, как духовная конкретная норма личностного бытия, как идея, а святой – как наилучший ее выразитель, свое эмпирическое существование соделавший прозрачным так, что чрез него нам светит благороднейший свет данного имени»<sup>21</sup>. Имена собственные, по мнению Флоренского, формируют носителей, каждое имя – особый замкнутый мир. Они являются инвариантами личностей, выражают типы личностей – самые главные линии личностного строения в их индивидуальной целостности, поэтому в них содержатся предсказания судьбы и биографии. В своей работе Флоренский обосновывает эту теорию имени, для которой он выделяет специальную область знаний – ономатологию, с точки зрения, в первую очередь, филологической, что для нас особенно важно, приводя данные из области художественной литературы и народной словесности. «В литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что в творческом воображении имеют силу личностных форм»<sup>22</sup>. Имя, несущее в себе скрытые смыслы, дает всему произведению свою сущность: «Все пространство произведения служит проявлением духовной сущности и, следовательно, именуя её, может быть толкуемо как её имя»<sup>23</sup>.

В работе «Философия имени» о. С. Н. Булгаков отмечает, что «имя выражает особой духовный тип, строение, разновидность человека, по именам

---

<sup>21</sup> Флоренский П. А. Малое собрание сочинений. Имена. Кострома: Купина, 1993. – Вып. 1. – С. 34-35.

<sup>22</sup> Флоренский П. А. Указ. соч. – С. 26-28.

<sup>23</sup> Флоренский П. А. Указ. соч. – С. 26.

человеческий род распадается на семейства и группы, это есть естественная классификация его». По его мнению, всякое имя имеет смысл, это и составляет так называемую внутреннюю форму имени. «Имя есть сила, корень индивидуального бытия, по отношению к которому носителем землею или почвой является именуемый, и для него именование имеет фатальный, определяющий характер». По словам философа, «имя есть слово, слово человека о человеке. Человек устанавливает закономерность имён и каждого имени, индивидуиды – конкретные экземпляры идеи – имени, которое есть для них и тема, и задача, и скрытая духовная сила»<sup>24</sup>.

А.Ф. Лосев в своем труде «Философия имени» говорит о сущности имени вообще и отмечает: «Без слова и имени человек – вечный узник самого себя, по существу и принципиально анти-социален, необщителен, несоборен и, следовательно, также и неиндивидуален, не сущий, он чисто животный организм, или, если ещё человек, умалишенный человек»<sup>25</sup>. Он особо подчеркивает роль имени: « В любви мы повторяем любимое имя и взываем к любимому через его имя. И молимся мы, и проклинаяем через имена, через произнесение имени»<sup>26</sup>.

Интерес к тайне имени и руководство в выборе имени для ребенка вызвало появление популярных изданий<sup>27</sup>, которые далеки от научной мысли и предназначены для широкого читателя. Чтобы прояснить научный характер поставленной проблемы, необходимо осветить некоторые ее теоретические аспекты.

Существует специальная наука, которая изучает собственное имя – это ономастика. Термин этот связан с греческим словом «онома» – имя. В толковом словаре С.И. Ожегова ономастика толкуется так: «1. В языкознании: со-

---

<sup>24</sup> Булгаков С.Н. Философия имени. – СПб.: Наука, 1999. – С. 241, 239-240, 255-256.

<sup>25</sup> Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Московский университет, 1990. – С. 49.

<sup>26</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч. . – С. 166.

<sup>27</sup> Бобров А.А. Имя – судьба: Книга для родителей и крестных. – М.: Современный писатель, 1993; Тайна имени: сборник. – Харьков: Торсинг, 1995.

вокупность собственных имён какого-нибудь языка. 2. Раздел языкознания, который изучает собственное имя»<sup>28</sup>. Имена людей относятся к ведению антропонимики (от греч. *антропос* – человек). Лингвистический энциклопедический словарь под редакцией В.Н. Ярцевой даёт такое объяснение слова «антропонимика»: «антропонимика (от греч. *anthrohos* – человек и *онума* – имя) – раздел ономастики, изучающий антропонимы – собственные именованья людей: имена личные, патронимы (отчества или иные именованья по отцу), фамилии, родовые имена, прозвища и псевдонимы, криптонимы (скрываемые имена). Изучаются также антропонимы литературных произведений, имена героев в фольклоре, в мифах и сказках □...□ Антропонимика изучает информацию, которую может нести имя: характеристику человеческих качеств, связь лица с отцом, родом, семьей, информацию о национальности, роде занятий, происхождении»<sup>29</sup>. В специальном исследовании А.В. Сусловой и А.В. Суперанской «О русских именах» подчеркивается необычайно богатая сфера функционирования имен собственных: «Имена людей – часть истории народов. В них отражают быт, верования, чаяния, фантазия и художественное творчество народов, их исторические контакты»<sup>30</sup>.

Среди многочисленных определений антропонимики выделяется особая её область – имя в художественном произведении. В литературном энциклопедическом словаре под общей редакцией В.М. Кожевникова и П. А. Николаева читаем: «Антропонимика – раздел ономастики, изучающий антропонимы (собственные имена людей), их происхождение, развитие и функционирование. Функционирование имен личных в художественной литературе изучает антропонимика поэтическая. Выбор имени персонажа произведений обусловлен художественными задачами. Имя входит составной

---

<sup>28</sup>Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1998. – С. 453.

<sup>29</sup> Подольская Н.В. Антропонимика // Лингвистический энциклопедический словарь под редакцией Ярцевой В.Н. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. – С. 36.

<sup>30</sup> Сулова А.В., Суперанская А.В. О русских именах. . – Л.: Лениздат, 1985. . – С. 3.

частью в характер персонажа, выполняя назывную, или стилистическую, иногда и социально-идеологическую функции»<sup>31</sup>. Автор словаря русской ономастической терминологии, Н.В. Подольская также настаивает на выделении направления, без которого в современной науке не обойтись, – антропонимики поэтической. «Антропонимика поэтическая – раздел антропонимики, изучающий поэтические антропонимы, их художественное использование»<sup>32</sup>. В этом же словаре даётся толкование понятия «поэтический антропоним»: «поэтический антропоним – это антропоним художественного произведения, который несёт, кроме номинативной функции, стилистическую; может иметь социальную и идеологическую нагрузку, обычно служит характеристикой героя произведения»<sup>33</sup>.

Еще В.В. Виноградов в свое время писал о роли имени собственного в художественном тексте. Он неоднократно указывал на «специфику образно-художественного осмысления» собственных имен, которые «значимы, выразительны и социально характерны как прозвища», могут играть сюжетно-композиционную роль и даже выступать в качестве лейтмотива, «сопровождающего ход рассказа и образующего его концовку»<sup>34</sup>. А Ю.Н. Тынянов в своей работе «Архаисты и новаторы» писал, что «каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которое оно способно»<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Нерознак В.П. Антропонимика // Кожевников В.М., Николаев П.А. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 31.

<sup>32</sup> Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978. – С. 33.

<sup>33</sup> Подольская Н.В. Указ. соч. – С. 31.

<sup>34</sup> Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – С. 245.

<sup>35</sup> Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – С. 27. О том, какую роль собственное имя играет в произведении и о роли личных имён в романе «Евгений Онегин» Тынянов писал в работе «Проблемы стихотворного языка» // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 91.

Исследование антропонимических особенностей художественного произведения – одна из актуальных проблем современного литературоведения. Ряд учёных, – Ю.А. Карпенко, В.Н. Никонов, А.В. Суперанская, О.И. Фоякова, Э.Б. Магазаник, М.В. Горбаневский, В.Д. Бондалетов, А.Б. Пеньковский, Е.В. Душечкина и др. изучают специфику собственного имени в художественном тексте. Так, Ю.А. Карпенко в ряде своих последних работ исследует специфику ономастики, в частности литературную ономастику. В статье «Имя собственное в художественной литературе» Ю.А. Карпенко пишет: «Причинная обусловленность литературных имён отличается от положения дел в реальной ономастике. Писатель подбирает либо конструирует не только личные имена, но и компоненты ономастического пространства произведения. Он знает характеры, занятия, душевные и физические данные персонажей. И в этой ситуации имя не может не войти в какие-то связи с уже известными свойствами персонажа и задачами писателя. Эти связи могут оказаться многоплановыми и разнообразными, но они не всегда специально запланированы, осознанно введены автором. Имя в художественном произведении может “сказать” больше, чем задумал писатель»<sup>36</sup>.

Точный выбор имени персонажа во многом определяет смысловую и эмоциональную нагрузку произведения. Русские писатели очень многогранно, тонко и глубоко используют разнообразные антропонимы. Н.М. Каухчишвили на основе теории имен П.А. Флоренского доказывает, что личные имена персонажей способствуют познанию сущности, то есть они имеют в творческом воображении силу личностных форм»<sup>37</sup>. То же отмечает В.Н. Михайлов: «Входя в тот или иной структурно-содержательный, речеконпозиционный, тематический контекст, собственные имена многосторонне способствуют формированию образной структуры произведения, реализации

---

<sup>36</sup> Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе// Филологические науки 1986. – № 4. – С. 36.

<sup>37</sup>Каухчишвили Н.М. Теория имен П.А. Флоренского и древнерусский оно-мастикон в художественной литературе XIX в.// Русский язык за рубежом. – 1992. – №1. – С. 85

конкретной художественной задачи: характеристике персонажей, созданию образа автора, выражению идейной позиции писателя»<sup>38</sup>.

Интересна и другая позиция. Так, В.А. Кухаренко отмечает: «Имя собственное входит в текст семантически пустым, готовым принять любое наполнение. Его содержательное насыщение происходит постепенно. В него включаются все квалификации персонажа, даваемые ему автором (другим персонажем)»<sup>39</sup>. Вряд ли можно согласиться с тем, что «имя собственное входит в текст семантически пустым». Гораздо убедительнее выглядит позиция Р.Д. Тименчика, который считает, что сюжетные судьбы персонажей часто predeterminedены выбранным для него именем. При изучении «говорящих» имени, по мнению исследователя, «надо выходить за пределы изучаемого текста и определить, как звучало это имя в конкретную эпоху и в конкретной среде и какими предпочтениями характеризуется ономастическое пространство данного писателя»<sup>40</sup>.

Таким образом, учёные сходятся в одном: имена собственные, как пишет Т.А. Иванова, наряду с языком и стилем произведения, занимают особое место в системе художественно-изобразительных средств. Многочисленные варианты антропонимов, служащие прежде всего для индивидуализации образа, в художественных текстах, могут приобретать и социально-оценочные и контекстно-стилистические функции. Как правило, обе эти функции взаимосвязаны»<sup>41</sup>.

Однако для нас важен ещё один аспект феномена имени собственного. Его раскрывает Э.Б. Магазаник в книге «Ономапоэтика, или “говорящие имена” в литературе». Как ни странно, автор считает, как и В.А. Кухаренко, что имя собственное трудно представить себе значимым, ведь оно не имеет

---

<sup>38</sup> Михайлов В.Н. Специфика собственных имён в художественном тексте// Вопросы стилистики. – 1988. – Вып. 22. – С 18.

<sup>39</sup> Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. – С. 105.

<sup>40</sup> Тименчик Р.Д. Имя литературного персонажа// Русская речь. – 1992. – № 5. – С. 27.

<sup>41</sup> Иванова Т.А. «Звала Полиною Прасковью...»// Русская речь. – 1993. – № 6. – С. 3.

лексического значения и не играет в тексте заметной литературно-эстетической роли. Но, вместе с тем, Э.Б. Магазаник приводит авторитетнейшие свидетельства иного отношения к возможностям ономастики в литературе. Например, Эмиль Золя утверждает, что имя – «становится в наших глазах как бы душою персонажа...». Не боясь обвинений в преувеличении, он рискует прибавить, что в имени «нередко даже в сочетании слогов мы видим весь характер человека». Другой мастер – Г. Флобер говорил о важном значении собственного имени в творчестве писателя: «Когда нет имени – нет романа». В.Г. Белинский отмечает, что «в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, невидимая самим автором»<sup>42</sup>. В итоге Э.Б. Магазаник делает вывод, что необходимо говорить о явлении «онамопоэтических» функций собственного имени, роли имени в подтексте произведения. Учёный подчёркивает, что подтекстовые функции поэтической ономастики теснейшим образом связаны с художественно-методологической системой реализма: «Только в связи с подтекстом имена собственные способны играть в произведении важную для последнего как целого роль, когда они выступают уже не как явления ономастики, а как явления ономапоэтики»<sup>43</sup>.

Признавая достоинства концепции Э.Б. Магазаника, следует сказать и о ее ограниченности, связанной с несколько линейно понимаемым реализмом. Гораздо шире и убедительнее эту проблему освещает О.И. Фонякова в книге «Имя собственное в художественном тексте». По мнению исследовательницы, имя собственное в художественном тексте, во всех возможных типах и разновидностях, всегда выступает семантически значимым, воплощенным, благодаря тесной связи с денотатом – художественным образом, и является важным стилеобразующим элементом в ономастической системе текста и всего творчества писателя. Имена собственные играют важную роль в реали-

---

<sup>42</sup> Цит. по: Магазаник Э.Б. Ономапоэтика или «говорящие имена» в литературе. – Ташкент: Фан, 1978. – С. 8.

<sup>43</sup> Магазаник Э.Б. Указ. соч. – С. 32.

зации главных и самых общих универсалий художественного текста: человек – событие – время – пространство<sup>44</sup>. Работа О.И. Фоняковой открывает большие возможности изучения и функционирования имени собственного в художественном тексте, и это подтверждает Ежи Фарино, который считает, что все собственные имена, вместе взятые, составляют ономастическое пространство или ономастикон текста. Он пишет, что «в художественном произведении выбор имени для персонажей – это один из элементов моделирующей системы»<sup>45</sup>.

Таким образом, антропонимическая семантика является одним из важнейших элементов создания художественного произведения. Специальный труд посвятила этой проблеме Е.В. Душечкина – «Светлана: культурная история имени». В этой книге исследуется судьба одного имени на фоне истории русской культуры<sup>46</sup>. К той же категории относится книга О.С. Крюковой «Ономастикон в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин”», где приводится значение всех имен собственных в тексте романа.<sup>47</sup> Одна из интереснейших и тонких статей, посвященных антропонимической семантике, – «К проблеме имени собственного в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин”» – принадлежит В.Н. Турбину. В ней автор подробно исследует смыслы, скрытые в имени и фамилии героя пушкинского романа<sup>48</sup>.

Проблеме исследования антропонимического пространства художественного произведения посвящены и другие современные работы. Н.В. Виноградова отмечает: «Имя персонажа имеет свой дотекстовый потен-

---

<sup>44</sup> Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Л.: ЛГУ, 1990. – С. 71.

<sup>45</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 131.

<sup>46</sup> Душечкина Е.В. Светлана: культурная история имени. – СПб.: Европейский университет, 2007.

<sup>47</sup> Крюкова О.С. Ономастикон романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – М.: МИК, 1999.

<sup>48</sup> Турбин В.Н. К проблеме имени собственного в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»// Russian Literature XXIV. – 1988.

циал, который включает разнообразные и многочисленные ассоциации и оттенки значений, накопленные именем за многовековую историю бытования»<sup>49</sup>. Важную роль антропонимического пространства в художественном произведении исследуют на материале иностранной литературы В.Л. Лунина<sup>50</sup> и М.Р. Цицкиева<sup>51</sup>; А.Н. Таганов исследует магию имени в творчестве М. Пруста<sup>52</sup>; как «целостную антропонимическую мегасистему»<sup>53</sup> рассматривает его И.А. Королева.

Наиболее разработанной, глубокой и новаторской является концепция имени собственного и связанного с ним контекста, представленная выдающимся филологом-лингвистом А.Б. Пеньковским в монографии «Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении» (2003). В ней автор выявляет значимость многосоставной функции имени собственного в контексте художественного произведения. Он пишет: «Персонажные имена образуют поверхностный, но самый представительный слой художественного текста и составляют целостное единство со всеми признаками структурно-системной организации, которая оказывается моделью художественного мира, задает координаты места и времени несет информацию и об авторе, и о тексте: о его жанре, о сюжете, о героях, об их отношени-

---

<sup>49</sup>Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: Функционально-семантическая типология: автореф. дисс. ... канд.филол.наук – Тверь, 2001. – С. 12.

<sup>50</sup> Лунина В.Л. Антропонимическое пространство романа Мартина Эмиса «Мёртвые младенцы» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2.

<sup>51</sup> Цицкиева М.Р. Антропонимическое пространство романов И. Базоркина “Из тьмы веков” и А. Бокова “Сыновья Беки”// Известия ВПГУ. – 2013. – Вып. 6.

<sup>52</sup> Таганов А.Н. Магия имени в творчестве М. Пруста // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1993.

<sup>53</sup> Королева И.А. Ономастическое пространство в поэме А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» // Материалы юбилейной конференции, посвященной 60-летию филологического факультета ВГУ. – Вып. 1: Языкознание. – Воронеж, 2002.

ях и судьбах»<sup>54</sup>. А.Б. Пеньковский предлагает идти путем комплексного филологического анализа той части художественной системы, которую он называет **антропонимическим пространством**.

Чтобы решить загадку имени *Онегин*, раскрыть двуимённость героини лермонтовского «Маскарада», А.Б. Пеньковский выходит к разработке теории художественной антропонимии, что сделало возможным открытие и реконструкцию сложившегося в русском культурном сознании на рубеже веков и сохранявшего власть над умами до середине XIX века «мифа о Нине». «Этот сложный культурно-языковой комплекс, в котором соединены имя героини, её детально разработанный образ и чётко определенный сюжет её жизни, обнаруживает все признаки мифа нового времени, черпающего своё содержание как из текстов литературы и искусства, так из живой жизни и в то же время задающего ей жизнетворческую модель и образец»<sup>55</sup>, – считает автор.

В свете сказанного наша задача предполагает рассмотрение тесной взаимосвязи **имени собственного** в связи с соответствующими ему **портретом и пейзажем** как действующими компонентами **антропонимического пространства**. Такой подход к рассказам И.А. Бунина из цикла «Тёмные аллеи» – «Натали», «Муза», «Руся», «Антигона», «Таня» – представляется нам наиболее целесообразным. Рассмотрение антропонимической семантики в этих произведениях, на наш взгляд, соответствует тому пониманию бунинской поэтики, которое наметилось в ряде последних работ, посвященных «Тёмным аллеям». Как и О.И. Фонякова, мы полагаем, что всякое имя в семантическом фокусе представляет собой **«определенную загадку, шифровку, которую необходимо раскрыть, опираясь на общеязыковые и культурно-психологические коннотации имени собственного в человеческом**

---

<sup>54</sup>Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы. – М.: Индрик, 2003. – С. 584.

<sup>55</sup>Пеньковский А.Б. Указ. соч. – С. 583.

**сознании и эстетические задачи писателя»<sup>56</sup>**. В состав антропонимического пространства анализируемых нами рассказов, входят **портрет** и **пейзаж**, т.е. те его компоненты, которые в названных бунинских рассказах наиболее репрезентативны в свете темы нашей работы. Обозначенные рассказы представляют собой структурно-семантические инварианты организации антропонимического пространства, другие произведения цикла привлекаются в диссертации как возможные реализации антропонимических моделей.

**Актуальность** выбранной нами темы связана прежде всего

– с повышенным интересом к феномену имени собственного в современном литературоведении и, в связи с этим, недостаточной проработанностью проблем антропонимической семантики в творчестве И.А. Бунина;

– с отсутствием специальных работ, посвященных указанной проблематике и взаимосвязи имени героини, её портрета и пейзажа в цикле рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи»;

– с немалыми сложностями проблем перевода цикла рассказов Бунина «Тёмные аллеи» на вьетнамский язык.

**Новизна** работы определяется непосредственно актуальностью темы. Проблема *имени* применительно к циклу рассказов «Тёмные аллеи» И. Бунина ставится впервые, хотя отдельные подходы к ней уже интересовали исследователей. Нами решается проблема имени в его тесной взаимосвязи с портретом заглавных героинь бунинских рассказов и соответствующим пейзажем. Мы стремимся показать неслучайность этой взаимосвязи, рассматривая имя, портрет и пейзаж как составные компоненты антропонимического пространства, играющего важную роль в художественной концепции автора. Но при этом важно иметь в виду, что антропонимическая семантика особенно ярко и глубоко проявляет себя в названии рассказа, которое носит имя заглавной героини. Новизну нашего исследования определяет также поставленная проблема перевода рассказов И. Бунина, в частности рассказа

---

<sup>56</sup> Фоянкова О.И. Имя собственное в художественном тексте. –Л.: ЛГУ, 1990. – С. 39.

«Натали», на вьетнамский язык с учётом возникающих при этом сложностей перевода антропонимического пространства.

**Объект исследования:** цикл рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи» на русском и вьетнамском языках.

**Предмет анализа:** рассказы «Натали», «Муза», «Руся», «Антигона», «Таня» в свете антропонимической семантики, выраженной в этих рассказах; связь имени заглавной героини с её портретом и соответствующим ему пейзажем как составными компонентами антропонимического пространства; перевод антропонимического пространства в рассказе «Натали» на вьетнамский язык.

**Цель работы:** всесторонний анализ имени как целостной мегасистемы, связь имени с портретом и пейзажем в указанных выше рассказах; выявление роли антропонимики в воплощении художественной мысли писателя; раскрытие ошибок, неточностей и удач в переводе антропонимического пространства рассказа «Натали» на вьетнамский язык.

Достижение поставленных целей требует решения следующих **задач:**

– раскрыть антропонимическое своеобразие имен героинь в выбранных нами рассказах;

– показать зависимость художественной структуры рассказа от имени заглавного персонажа;

– раскрыть своеобразие портретной характеристики бунинских героинь и установить внутреннюю связь имени героини и ее портрета;

– проследить проявления жизни природы в бунинских рассказах в связи с антропонимической семантикой; установить семантические корреляции;

– выявить особенности перевода антропонимического пространства рассказа «Натали» на вьетнамский язык и дать комментарии к сопоставительному анализу; проанализировать содержательно-стилистические особенности транслирования рассказа «Натали» на вьетнамский язык.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в разработке понятий антропонимической семантики и антропонимического пространства,

имеющих непосредственное значение для изучения литературных произведений. Материал диссертации позволяет углубить представление о специфике художественного мышления и художественной индивидуальности писателя.

### **Практическое значение работы:**

Материалы исследования могут быть использованы в преподавании русской литературы в высших и средних специальных учебных заведениях в качестве спецкурсов и спецсеминаров по проблемам теории литературы, истории русской литературы XX века, а также в школьной практике. Материалы и выводы нашей работы могут стать основой для дальнейшего изучения не только творчества И. Бунина, но и других авторов в избранном аспекте.

**Методологической и теоретической базой** исследования послужили философские работы П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Loseва, труды В.В. Виноградова, Ю.Н. Тынянова, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, а также работы по проблемам художественной антропоники и антропонимического пространства Ю.А. Карпенко, О.И. Фоняковой, Э.Б. Магазаника, Е.В. Душечкиной, А.Б. Пеньковского. В качестве общетеоретической основы привлекаются литературоведческие работы, различные по направлению и проблематике, Е. Фарино, В.Е. Хализева, М.Н. Эпштейна об имени, портрете и пейзаже в художественном произведении; используются ряд работ буниноведов, среди которых особо необходимо выделить труды О.Н. Михайлова, Ю.В. Мальцева, О.В. Скрипичевой, Е.В. Кашлыковой, Д.В. Марчаджо. исследование является анализ переводов произведений И.А. Бунина на вьетнамский язык, мы опирались и на наиболее значимые исследования, связанные с теорией перевода художественного текста. Это прежде всего труды Я.И. Рецкера, Л.С. Бархударова, В.Н. Комиссарова, А.Д. Швейцера, С. Влахова и С. Флоренского. Исследования – метод системного анализа, одной из важных особенностей которого является раскрытие внутренних связей произведения, и сравнительно-типологический метод литературоведческого анализа.

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

– Имя в анализируемых рассказах цикла «Тёмные аллеи» наделено «таинственностью, проникновенностью и непонятной роковой предопределенностью», требующей определенной расшифровки. Именем заглавной героини назван рассказ, и, таким образом, имя заключает в себе в свернутом виде художественную мысль писателя.

– Антропонимическая семантика в рассказах «Натали» и «Муза» диктует тот тип характера, который проявляется в сюжете рассказа и определяет судьбу заглавных героинь.

– В рассказах «Натали» и «Муза» антропонимическая семантика влияет на наполнение таких художественных категорий, как портрет и пейзаж, образуя антропонимическое пространство рассказа. Художественный сплав имени, портрета и пейзажа определяет концепцию этих рассказов.

– В рассказе «Руся» имя, портрет и пейзаж находятся в тесной взаимосвязи, и это создает особое художественное единство, которое позволяет говорить о присутствии в нём антропонимического пространства.

– Рассказы «Антигона» и «Таня» являют собой антропонимическое противостояние, существуют в антинимической противоположности имён заглавных героинь, которая находит своё подтверждение в их портретных описаниях и обусловлена разностью женских типов.

– В переводе рассказа «Натали» на вьетнамский язык антропонимическое пространство в целом транслируется аутентично оригиналу, хотя отдельные описания природы и детали портрета вызывают серьезные затруднения у переводчика и не получают адекватного выражения в переводе из-за недостатка лексического запаса вьетнамского языка, а также из-за сложности синтаксических конструкций русского языка и объясняются, кроме того, разной культурой, менталитетом двух народов.

Диссертация соответствует паспорту специальности 10.01.01 – русская литература, в частности, следующим его пунктам: п. 4 – История русской литературы XX – XXI веков; п. 8 – Творческая лаборатория писателя, индиви-

дуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве; п. 9 – Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; п. 17 – Взаимодействие русской и мировых литературы, древней и новой.

**Апробация работы:** Материалы диссертации прошли апробацию на Фестивале студентов, аспирантов и молодых учёных «Молодая наука в классическом университете» (Иваново 2011, 2013).

**Структура работы:** Диссертационная работа состоит из введения, трёх глав, разделенных на параграфы, заключения и библиографического списка, включающего 149 наименований.

## Глава I.

### Антропонимическое пространство в рассказах «Натали» и «Муза»

#### 1.1. Антропонимическая семантика в рассказе «Натали»

Рассказ И.А. Бунина «Натали» не раз привлекал внимание исследователей, но обычно он рассматривается в контексте раскрытия общей концепции любви наряду с другими рассказами из «Тёмных аллея». Одним из первых к нему обратился А.А. Волков в своей монографии «Проза Ивана Бунина», сделав акцент на борьбе героев с собственными чувствами<sup>57</sup>. М.И. Иофьев видит в героине рассказа «Натали» тургеневскую героиню и говорит, что, в отличие от И.С. Тургенева, И.А. Бунин «вывел своих героев не в область социальной причинности, а в область, где действует бесконтрольная и мрачная судьба»<sup>58</sup>.

Анализируя рассказ «Натали», Л.А. Смирнова большее внимание уделяет образу героя, который «несёт в своей душе редкий дар обожания возлюбленной, обладает способностью понять свои заблуждения»<sup>59</sup>, однако образ главной героини остается за скобками. О.В. Сливицкая, одна из самых глубоких и тонких исследователей Бунина, также обходит вниманием главную героиню рассказа «Натали». Так, исследуя сюжетную схему произведения Сливицкая, отмечает, что «развязка не вытекает из логики событий, но обусловлена всем бунинским восприятием мира как целостности»<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Волков А.А. Проза Ивана Бунина. – М.: Московский рабочий, 1969. – С.343-349.

<sup>58</sup> Иофьев М.И. Поздняя новелла Бунина// Профили искусства. – М.: Искусство, 1965. – С. 281.

<sup>59</sup> Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1991. – С. 176.

<sup>60</sup> Сливицкая О.В. Повышенная чувство жизни: мир Ивана Бунина. – М.: РГГУ. 2004. – С. 166-167.

В своей статье Е.Е. Анисимова обращает внимание на то, что эстетические и биографические коды творчества В.А. Жуковского «определяют архитектуру рассказа “Натали”»<sup>61</sup>.

Глубокий и по-своему оригинальный взгляд на рассказ «Натали» принадлежит Т.В. Марченко. Исследовательница раскрывает в рассказе соотношение реалистического и модернистского начал, что выводит на новый уровень осмысление творчества И.А. Бунина: своеобразное сочетание натуралистического изображения действительности и её символического осмысления в бунинском рассказе является ключом к поэтике произведения. Мельком Т.В. Марченко коснулась и имени героини: «Сама форма имени Наталья, избранная Буниным для героини этого рассказа, не просто отзывается галломанией начала XIX века, но также напоминает о Пушкине – не о творчестве, о судьбе»<sup>62</sup>. Это наблюдение, несомненно, точное, но, на наш взгляд, это не единственная из возможных ассоциаций, связанных с именем Натали.

Как видим, при том, что в целом рассказ «Натали» изучался разносторонне, никто из исследователей не ставил вопрос о глубинной взаимосвязи имени, вынесенного в заглавие, и художественной структуры произведения. В то время как, на наш взгляд, именно имя-заглавие во многом определяет композицию, сюжет, проблематику рассказа. Рассмотрим подробнее, как выстраивается антропонимическое пространство этого произведения.

Рассказ «Натали», как и другие, входящие в цикл «Темные аллеи», посвящен теме любви. Однако в этом рассказе любовь предстает перед нами не только как психологическое переживание, – здесь явлена её иррациональная сторона, ее непостижимая сущность, вторгающаяся в жизнь героев,

---

<sup>61</sup> Анисимова Е.Е. «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали»// Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 2. – С. 78.

<sup>62</sup> Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали»// Известия РАН. Серия литературы и языка. –2010. – Т. 69. –№ 2. – С. 36.

меняющая логику их судеб. Именно так складывается любовный треугольник: Виталий – Соня – Натали.

Завязка рассказа традиционна и даже мелодраматична: Виталий Мещерский, молодой человек, недавно поступивший в университет, приезжает на каникулы домой, воодушевленный желанием найти «любовь без романтики», приезжает в дом своего дяди, где встречает кузину Соню, и которой у него немедленно начинается роман. Упоминание о Натали во время первого разговора молодых людей подготавливает подлинную коллизию рассказа.

С самого начала становится очевидно, что в рассказе присутствуют две главных героини – Соня и Натали, обе имеют своеобразную, неповторимую красоту. Но не случайно рассказ назван именем второй: именно ее образ становится центральным, сюжето- и смыслообразующим. По нашему убеждению, её имя и ее внешний облик во многом определяют художественную мысль автора. Обратимся прежде всего к семантике имени заглавной героини.

Имя *Натали* – отличается специфической утонченной аурой, несущей в себе следы изысканного, куртуазного общения, принятого в высших кругах дворянского общества. Как известно, это французский вариант традиционного русского имени Наталия (Наталья), которое в словаре личных имён Н.А. Петровского трактуется так: «Натальй, -я, м. Стар, редк. лат. *Natalis* – *родной*», а женская форма – Наталия. Имя Наталия имеет такие ласкательные формы, как: «Натальюшка, Наташа, Наталя, Натуня, Натуся...»<sup>63</sup>. И.В. Кублицкая толкует имя Наталья так: «Женственная, мягкая, лиричная, застенчивая и снисходительная»<sup>64</sup>.

Имя *Наталья* возникло на заре христианства, в первые века нашей эры (от Рождества Христова) и происходит от латинского *Natalis Domini*, что означает: *Рождество Господне*, Рождество – рождение Христа. Суть имени

---

<sup>63</sup> Петровский Н.А. Словарь русских имён. – М.: Русские словари, 2000. – С. 204.

<sup>64</sup> Кублицкая И.В. Имена и фамилии. Происхождение и значение. – СПб.: Питер, 2009. – С. 144.

также тесно переплеталась с значениями латинского слова *natalis* – *родной, родимый и родина, род, происхождение*. 8 сентября поминают мученицу Наталию Никомидийскую, которая проживала с супругом Адрианом в Никомидии, при императоре Максимиане. Адриан был начальником судебной палаты, и с детства воспитывался как язычник, однако, видя мучения первых христиан, обратился в новую веру. Он открыто объявил себя христианином, был заточен в темницу и подвергнут пыткам. Наталия была тайной христианкой, очень радовалась обращению мужа, и в его страданиях старалась, как могла, поддержать новообращенного. После того, как Адриан мученически скончался, она вскоре тоже умерла, и ее почитают как бескровную мученицу, которая страдала горем своего супруга.

Это тот внешний социо-культурный код, с которым имя входит в рассказ. Однако в художественном тексте антропонимическая семантика приобретает дополнительные коннотации.

Заметим, что семантика имени *Наталья*, восходящая к латинскому названию праздника Рождества, придает ему особый свет свершившегося чуда, ставшего причиной появления одного из центральных праздников христианского календаря. Не случайно и у героини бунинского рассказа по имени Натали, отмеченной необычной земной красотой, в роковые трагические моменты появляется ореол святости, о чем мы скажем ниже.

Однако начнем с того, что И.А. Бунин называет свою героиню не русским именем, а принятым в высшем свете именем *Натали*, так как все герои рассказа принадлежат дворянской культуре, где офранцуженная форма русского имени была привычной. На наш взгляд, в этой замене заключена подтекстовая коллизия рассказа, повествующего о высокой любви и ее трагическом конце.

О том, как данное автором имя персонажа предопределяет его судьбу, пишет Р.Д. Тименчик, отмечая, что и «сюжетные судьбы персонажей часто

предопределены выбранным для него именем»<sup>65</sup>. О художественном смысле двойного имянаречения персонажа говорится в книге А.Б. Пеньковского «Нина. Культурный миф золотого века русской литературы», где автор анализирует трансформацию традиционно-русского женского имени в драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Он раскрывает смысл двойного имени героини драмы: Нина и Настасья. Имя Настасья использовано в тексте лишь однажды, а с именем Нина героиня вошла в сознание и память читателей. Почему же? Вот как об этом пишет А.Б. Пеньковский: «Поскольку имя Настасья, которое в XVIII веке входило в общерусский женский именник, но было особенно широко распространено среди крестьянок, в XIX веке должно было восприниматься как сниженное и провинциальное»<sup>66</sup>. А имя Нина тогда было модным, романтическим, светским, входило в русскую поэзию с полунарицательным значением «возлюбленная», «милая», «дева».

А.Б. Пеньковский подчёркивает, что «это имя – метка чужого мира, яркая и нарядная маска, чуждая той, что соблазнилась её надеть и заплатила за это ценою жизни». Нина – это роковое имя, которое обречено на трагедию: «Переименование Настасьи Павловны в Нину, что одно уже – в связи с отказом от крестного имени и, следовательно, от небесного покровительства и защиты – таило в себе определённую угрозу и роковое отождествление имени и объекта наречения»<sup>67</sup>.

Здесь уместно вспомнить, что Наталья Николаевна Пушкина тоже носила имя Натали, которое станет знаком не только женской красоты, но и трагедии. Как известно, Наталья Николаевна познакомилась с французским подданным Жоржем Дантесом и была вовлечена в интригу о её предполагаемой связи с ним, что впоследствии привело к дуэли между Пушкиным и

---

<sup>65</sup> Тименчик Р.Д. Имя литературного персонажа: О языке художественного произведения // Русская речь. – 1992. – № 5. – С. 27.

<sup>66</sup> Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы. – М.: Индрик, 2003. – С. 36

<sup>67</sup> Пеньковский А.Б. Указ. соч. – С. 62, 65.

Дантесом 27 января 1837 года, на которой был смертельно ранен великий поэт. Гибель мужа не просто повергла Наталью Николаевну в отчаяние – она ошеломила ее наивную душу своей полной неожиданностью. И в раскладе пушкинской судьбы оставшаяся без святой защиты имени, данного при крещении, переназванная в «*Nathalie*», женщина отмечена трагической метой рока.

Не исключено, что имя Натали Пушкиной, ставшее частью пушкинского мифа, активно живущего в национальном читательском сознании, повлияло и на выбор Буниным имени для главной героини одноименного рассказа. Избрав это имя, И.А. Бунин как бы настраивает читателя на трагическую ноту. Автор словно чувствует, что офранцузенное имя приносит объекту наречения роковую предопределённость. Таким образом, можно сказать, что Натали – оказывается заложницей своего имени.

Такое двойное имя-маска – характерный для цикла «Темны аллеи» художественный прием: Руся на самом деле – Маруся (Мария), Генрих – Елена, Антигона – Катерина. Можно предположить, что двойственность имен помогает раскрыть амбивалентный характер образов героинь. Иными словами, рассказ «Натали» – один из инвариантов художественного решения корреляции «имя-текст» в сборнике И.А. Бунина.

Нет сомнения, что имя Наталья дорого автору. В своей ранней повести «Суходол» он тоже даёт героине такое имя. Душу героини повести Натальи Бунин называет «прекрасной и жалкой». Наверное, красота ее внутреннего мира в том, что она способна на глубокие и благородные чувства. Хотя Петр Петрович жестоко поступил с ней, она не затаила злобу, а пронесла свою любовь через всю жизнь. Нет у нее зла и на барышню, которая «измывает» над ней: то говорит, как с равной, то набрасывается за малейшую провинность, «жестко и с наслаждением» вырывая ей волосы. Но Наталья не испытывает ненависти к своей мучительнице. Более того, она «души в ней не чаёт», жалеет ее, считает себя ответственной за нее, становясь, по существу, ее нянькой и подругой. Наталья готова разделить несчастную судьбу

барышни, и Бунин настойчиво акцентирует роковое начало её судьбы, заключенное уже в её имени: «...видно, на роду написано ей погибать вместе с барышней»<sup>68</sup>, «...сам Бог отметил их с барышней губительным перстом своим»(III, 182). Но в отличие от героини с тем же именем из «Темных аллей» в этой роковой предопределённости Бунин видит одну из особенностей славянской души – стремление к самопожертвованию, к страстной самоотверженной любви, покорности и даже обожанию своих обидчиков. В рассказе «Натали» имя, на наш взгляд, несёт в себе ту же роковую черту, что в повести «Суходол», но в ином варианте, в ином сюжете, в ином антропонимическом пространстве.

Укажем ещё на одно важное для понимания сути рассказа «Натали» обстоятельство: имена обеих главных героинь явно контрастируют друг с другом. Соня – это бытовой вариант имени, лишенный возвышенных обертонов. Обратим внимание, что выбор уменьшительного или полного имени в художественном произведении не случайно: вспомним хотя бы Софью из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», её невозможно назвать Соней, тогда как Соня Мармеладова из романа Л.Н. Толстого «Война и мир» не представима как Софья или София.

Натали же очевидно не обиходное имя, предполагающее изначальную изысканность и утончённость. Это антропонимическое противостояние, несмотря на то, что обе героини являются подругами, многое говорит о выборе героя и во многом определяет художественную атмосферу рассказа. В цикле «Темные аллеи» есть еще один случай подобного антропонимического противопоставления – это рассказ «Зойка и Валерия». Так же, как и в «Натали» «высокое имя» Валерия принадлежит героине сложной, таинственной, отмеченной роком, в то время как сниженное «Зойка» называет персонажа одномерного, в котором подчеркнуто телесное начало. Антитеза

---

<sup>68</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: в 9т. М.: Художественная литература, 1965. – Т 3. – С. 180.

Далее все сноски на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

имен в обоих рассказах будет реализована на всем протяжении повествования. Рассмотрим, насколько сюжетно-композиционное пространство произведения обусловлено антропонимической семантика.

В рассказе «Натали» имя уже само по себе содержит установку на специфическую портретность облика его носительницы. В имени *Натали* в свернутом виде заключен незаурядный, утонченный женский образ, отмеченный в то же время тревожной духовностью. В рассказе дается несколько портретных зарисовок Натали. Каждый раз в ее портрете преобладает что-то новое, неожиданное для читателя. Изменения в портретном изображении, его тончайшие нюансы отражают оттенки различных душевных состояний героини.

Впервые мы видим Натали глазами Сони: *«Это Наташа Станкевич, моя подруга по гимназии, приехавшая погостить у меня. И вот это уж действительно красавица, не то что я. Представь себе: прелестная головка, так называемые “золотые” волосы и черные глаза. И даже не глаза, а черные солнца, выражаясь по-персидски. Ресницы, конечно, огромные и тоже черные, и удивительный золотистый цвет лица, плечей и всего прочего»* (VII, 144).

Характеристику даёт Соня, а не автор, – значит, эта характеристика сама по себе необъективна и говорит о потенциальном чувстве соперничества у Сони. Соня признаёт, что Натали – красавица, но в её словах просторечная частица *«уж»* как будто готовит к иронии, к внутреннему несогласию с противопоставлением одной красоты другой. *«И вот уж действительно красавица, не то что я»*, – в этой фразе как бы таится скрытая зависть Сони. Слово *«головка»* с уменьшительным элементом и причастие *«так называемые золотые волосы»* выражают скрытое несогласие говорящего. Соня обращает внимание на золотые волосы и чёрные глаза своей подруги. Золотые волосы и чёрные глаза – очевидный контраст. В русском сознании наличие у человека контраста в цвете волос и глаз определяет сложность его судьбы, и таким образом, внешняя контрастность облика На-

тали – золотое и черное – как бы продолжает и развивает двойственность имени Натали/Наташа Станкевич. Эта деталь становится лейтмотивом образа героини: *«И встретил и милую шутку Натали, которая с улыбкой вскинула на меня из чёрных ресниц сияющую черноту своих глаз, особенно поразительную при цвете её волос»* (VII, 150-151).

Красота Натали решена в системе устойчивой метафорической образности. *«Чёрное солнце»* – оксюморон – соединение несоединимого, и в этом также слышится дальний отзвук трагической судьбы<sup>69</sup>. Сочетание чёрных глаз и золотых волос у Натали подчёркивается в рассказе неоднократно. *«Ресницы, конечно, огромные и тоже чёрные...»*, здесь вводная конструкция «конечно» намекает на скрытую иронию, что не разрушает общего впечатления: Натали – роковая красавица. Именно этот культурный код использует Соня, создавая «имидж» Натали.

Интересно, что в связи с портретом Натали возникает понятие русско-восточного типа в прозе Бунина. Ссылка на Персию – отсылает к восточному подтексту образа. Глаза Натали описываются с помощью оборота *«выражаясь по-персидски»*. Заметим, тот же тип красоты возникает в другом рассказе цикла – «Руся». У Руси *«длинная чёрная коса на спине, смуглое лицо с маленькими тёмными родинками, узкий правильный нос, чёрные глаза и чёрные брови... а мать, родом какая-то княжка с восточной кровью»* (VII, 45). У героини рассказа «Чистого понедельника» также *«красота была какая-то индийская, персидская...»* (VII, 240 ).

Как видим, И.А. Бунин в «Тёмных аллеях» высоко оценивает восточную красоту, давая ей явное предпочтение перед всеми другими вариантами женской внешности. Н.В. Пращерук в своем исследовании видит в этой особенности женского портрета у Бунина глубокий философский смысл:

---

<sup>69</sup> В русской литературе чёрное солнце встречаем в произведении «Слово о полку Игореве». Солнечное затмение, т. е чёрное солнце предвещало поражение войска Игоря. Образ *«чёрное солнце»* в художественном сознании связан с ощущением катастрофичности бытия.

«Выделение Буниным восточного типа женской красоты – один из знаков “перевода” на художественный язык его стремления вернуться к самым истокам, желания “угадать” за каждой встречей двух людей некий первичный онтологический смысл»<sup>70</sup>. По-французски звучащее имя и восточная красота русской девушки – еще один намек на неоднородность образа героини. Портрет раскрывает не только фиксирует естественную и в то же время загадочную внешность героини, но и, как мы увидим дальше, намекает на дальнейшую судьбу.

На взгляд Сони, Натали изысканно красива, аристократична и в то же время подруга остается загадкой для Сони: «...*Очень трогательная девочка, стройненькая, ещё хрупкая. Умница, только очень скрытная, не сразу разберешь, умна или глупа...*» (VII, 146).

Примечательно, что портрету Сони автор уделил гораздо меньше строк, чем описанию внешности Натали, главной героини рассказа. У Сони показаны чисто внешние телесные прелести, к которым влечёт молодого героя рассказа: «*Она сидела с другой стороны стола, вся взобравшись на стул, поджав под себя ногу, положив полное колено на колено, немного боком ко мне, под лампой блестел ровный загар её руки, сияли сине-лиловые усмехающиеся глаза и красновато отливали каштаном густые и мягкие волосы, заплетенные на ночь в большую косу; ворот распахнувшегося халатика открывал круглую загорелую шею и начало полнеющей груди, на которой тоже лежал треугольник загара: на левой щеке у неё была родинка с красивым завитком черных волос*» (VII, 145). В противоположность Соне в Натали Бунин подчеркивает духовное, чистое начало, овеянное аурой загадочности.

Нечто подобное можно наблюдать и в рассказе «Зойка и Валерия». Вот портрет Валерии: «*Но и без малороссийского наряда она была очень хороша: крепкая, ладная, с густыми темными волосами, с бархатными бровями,*

---

<sup>70</sup>Пращерук Н.В. Проза И.А. Бунина как художественно-философский феномен. – Екатеринбург: Уральский университет, 2012. – С. 114-115.

*почти сросшимися, с грозными глазами цвета черной крови, с горячим темным румянцем на загорелом лице, с ярким блеском зубов и полными вишневыми губами. Руки у нее были маленькие, но тоже крепкие, ровно загорелые, точно слегка прокопченные. А какие плечи! И как сквозили на них под тонкой белой блузкой шелковые розовые ленточки, державшие сорочку! Юбка была довольна короткая, совсем простая, но удивительно сидела на ней» (VII,82). Так же, как и в рассказе «Натали» портрет дан в изложении восхищенной девушки (Зойки).*

Сама Зойка показана в рассказе плотски-бесстыдной: *«Ей было всего четырнадцать лет, но она уже была очень развита телесно, сзади особенно, хотя еще по-детски были нежны и круглы ее сизые голые колени под короткой шотландской юбочкой. <...> Она так была со всеми ласкова, что даже облизывалась. <...> При всей полноте ее тела, в нем было грациозное кокетство движений. Она свободно садилась на колени к Левицкому – как бы невинно, ребячески – и, верно, чувствовала, что втайне испытывает он, держа ее полноту, мягкость и тяжесть и отводя глаза от ее голых колен под клетчатой юбочкой» (VII, 80).*

Очевидна разница в чувствах главного героя рассказа Натали по отношению к двум девушкам. Несмотря на то, что герой поражен красотой Натали, он даже представить себе не может, что может прикоснуться к этой красоте, он рад возможности просто смотреть на нее, любоваться ею: *«В том-то и была высшая радость, что я даже помыслить не смел о возможности поцеловать ее с теми же чувствами, с какими целовал вчера Соню!» (VII, 152). От сознания недоступности желание прикоснуться к этой красоте ещё сильнее, горячее. Если весь облик Сони вызывает у героя чувственную страсть, то Натали возбуждает в нём чистый любовный восторг, радостное обожание. Сходные чувства испытывает герой рассказа «Зойка и Валерия»*

Обратим внимание, что портреты героинь построены на контрасте. В контрастной композиции образов Сони и Натали/ Зойка и Валерия очевидна параллель автора с античной традицией трактовки женской природы. Роко-

вая женщина, дающая высшую небесную радость и безнадежное страдание воплощается в образах Натали/Валерии, женщина, разжигающая страсть чувственной любви, раскрывается в образах Сони/Зойки. Нельзя не отметить антропонимические корреляции этих двух рассказов: «высокое» имя противопоставлено уменьшительно-бытовому. Такое противопоставление усилено портретными характеристиками, предопределяющими ту роль, которую сыграет каждая из женщин в судьбе главного героя.

Нельзя не обратить внимание, однако, что при внешнем сходстве названных рассказов есть и принципиальное различие: заглавие и структура одного делает главных героинь композиционно равноправными, хотя именно Валерия стала причиной самоубийства героя, в другом же главная героиня одна – Натали.

«Реальный» портрет Натали дан в динамике, что говорит о детскости её характера: *«Она вдруг вскочила из прихожей в столовую, глянула, – была ещё не причёсана и в одной легкой распашонке из чего-то оранжевого, - и, сверкнув этим оранжевым, золотистой яркостью волос и черными глазами, исчезла»* (VII, 148). Натали «вскочила» и «исчезла», «не причёсана», «в распашонке», все это мало соотносится с образом «роковой красавицы», которую описала Соня: двойственность имени порождает двойственность портретной характеристики.

Впечатление от внешнего облика Натали обогащается каждый раз новыми нюансами. *«...а она, в холстинковой юбочке и вышитой малороссийской сорочке, под которыми угадывалось все юное совершенство её сложения, казалось чуть не подростком <...> В лёгком и широком рукаве сорочки, вышитой по плечам красным и синим, была видна её тонкая рука, к сухо-золотистой коже прилегали рыжеватые волоски, ... её ноги сквозь просвечивающий на солнце подол юбки и тонкие, крепкие, породистые щиколки в сером прозрачном чулке...»* (VII, 152).

Эта портретная характеристика контрастна первому портрету Натали, который дала Соня. Герой говорит о красоте Натали с восхищением, с же-

ланием к ней прикоснуться, а не с скрытой завистью, как это делала Соня. Этот портрет раскрывает молодость, чистоту, непорочность героини. Она как свежий цветок, который ярко цветет и на лепестках которого горит утренняя роса под лучами солнца. Эпитет *«породистые щиколки»* говорит об аристократизме её природы. Натали – изящная барышня, которая родилась и выросла в аристократической семье. Однако и здесь не все однозначно. *«Из прекрасной семьи, очень богатой когда-то, теперь же просто нищей. В доме говорят по-английски и по-французски, а есть нечего...»* (VII, 146) – говорит о подруге Соня. Семья, хранящая аристократические традиции, теперь бедна, что делает положение героини неопределенным, двусмысленным.

Итак, портрет соотносится с изысканным, именем и является одним из средств создания антропонимического пространства: через внешний облик автор передает внутренний мир, душу, раскрывает личность, сущность.

Возвращаясь к рассказу «Натали», отметим: портрет заглавной героини меняется в зависимости от того, как меняется отношение к ней главного героя, как изменяется его внутреннее состояние, а также в зависимости от того, какие изменения происходят в душе самой героини. Можно даже сказать, что динамика портрета соответствует динамике сюжета произведения.

И.А. Бунин даёт нам почувствовать, как Натали реагирует на возникшее в ней чувство любви. По словам Сони, она *«лежит всё утро в распашонке, нечесаная, по лицу видно, что ревела, принесли ей кофе, – не допила... Что такое? Голова болит. Уж не влюбилась ли!»* (VII, 157). Деталь «распашонка» повторяется в каждом портрете героини. Это символизирует её юность, невинность, нетронутую красоту.

Рассмотрим, как меняется портрет Натали в тот момент, когда она осознает, что влюблена: *«Вышла Натали только к вечернему чаю, но вошла на балкон легко и живо, улыбнулась мне приветливо и как будто чуть виновато, удивив меня этой живостью, улыбкой и некоторой новой нарядностью: волосы убраны туго, спереди немного подвиты, волнисто тронуты*

*щипцами, платье другое, из чего-то зелёного, цельное, очень простое и очень ловкое, особенно в перехвате на талии, туфельки чёрные, на высоких каблуках... она вдруг вошла с этой живостью и несколько смущенной приветливостью...»* (VII, 157). Заметим, что в рассказе «Таня» в совершенно ином контексте происходит сходное «преображение» героини. Можно сделать вывод, что «испытание любовью» – универсальный прием организации антропонимического пространства в «Темных аллеях».

Новая нарядность, приветливая улыбка, стеснительный вид, всё это отражает перемену, произошедшую в героине. Зеленый цвет платья, как и всякий цветовой эпитет у Бунина, неслучаен. Подтверждение тому мы находим далее в тексте, когда герой во время грозы заметил, что все окна закрыты и *«увидал это при том зелено-голубом озарении, в цвете, яркости которого было поистине что-то неземное, сразу раскрывавшееся всюду, точно быстрые глаза...»* (VII, 162). Герой открыл что-то возвышенное, заветное в своей любимой девушке и зелёно-голубом блеске молнии. Кроме того, зеленый цвет платья является своеобразным постоянным фоном при сопоставлении портретных характеристик героини, оттеняющим ее поразительную красоту. В «Энциклопедии символов» читаем «В христианских церквях зеленый предписывается для богослужений в период между Крещением и Троицей. Зелёный является священным цветом в исламе»<sup>71</sup>. *«До чего удивительно это зеленое при ваших глазах и волосах»* (VII, 157), – говорит рассказчик еще до драматического разрешения конфликта.

Неслучайным потому является появление героини в конце рассказа в платье именно этого цвета: *«...вся она была уже в полном расцвете молодой женской красоты, стройная, скромно нарядная, в платье из зеленой чесучи»* (VII, 168). И, несмотря на долгую разлуку, герой не может забыть этот зелёный цвет. В конце рассказа он признается: *«Когда я давеча смотрел на эту зеленую чесучу и на твои колени под нею, я чувствовал, что готов уме-*

---

<sup>71</sup> Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, Торсинг, 2001. – С.363.

*реть за одно прикосновение к ней губами, только к ней»* (VII, 171). В ситуации любви Натали становилась еще красивее, привлекательнее. «...*Она тихо и долго поглядела на меня... она даже слегка раскрыла губы: “Это неправда?” Она покраснела – тонко и ало»* (VII, 157). Если Соня энергична, активна и слишком открыта, поэтому быстро становится не интересна герою, то в Натали заметна скрытая, сокровенная прелесть, которая пленяет, вызывает уважение, восхищение.

Ещё один портрет Натали – уже после её замужества. Герой наблюдал её издали: «*Как высока она в бальной высокой причёске, в бальном белом платье и стройных золотых туфельках, кружившаяся несколько откинувшись, опустив глаза, положив на его плечо руку в белой перчатке до локтя таким изгибом, который делал руку похожей на шею лебедя. На мгновение черные ресницы её взмахнулись прямо на меня, чернота глаз сверкнула совсем близко...»* (VII, 164). Белый цвет платья и золотые туфли как будто отделяют героя от неё. Ей теперь присуще царственное благородство. Здесь мы уже видим не девочку-подростка, а замужнюю женщину в полном расцвете красоты. Облик Натали ассоциируется с образом лебедя как символом чистоты и непорочности. Белый цвет платья и перчаток тоже символизирует невинность, высоту, недостижимость. Цветовая гамма и сравнение оттеняют красоту Натали. Наблюдая семантику цвета в портрете Натали, можно сказать, что цвет апеллирует к эмоциональной памяти, как писал Гёте: «...В своих самых общих элементарных проявлениях, независимо от строения и формы того материала, на поверхности которого мы его воспринимаем, цвет оказывается известное воздействие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душу»<sup>72</sup>.

В следующем портрете героини проступают те черты, которые закодированы в имени, данном при крещении: «...*впереди всех, в трауре, со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос, - и уже как от иконы*

---

<sup>72</sup>Гете И.В. К учению о цвете // Избранные сочинения по естествознанию. – М.: АН СССР, 1957. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/gete.htm>.

*не мог оторвать от нее глаз. ...И, подойдя, с ужасом восторга взглянул на иноческую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной, на чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз, при виде меня опустившихся, низко, низко поклонился...»* (VII, 167).

Портрет героини в этом эпизоде не только помогает автору в создании образа Натали, но и предсказывает развязку событий. Черный цвет платья Натали, «ужас восторга», переживаемый героем – все это еще и «предвестники» трагического финала. В облике Натали автор отмечает нечто иконописное. Здесь образ Натали с свечой в руке повторяется второй раз. Тому подтверждение мы находим в конце рассказа в словах героя: «*“Ты со свечой в руке, твой траур и твоя непорочность в нём. Мне казалось, что святой стала та свеча у твоего лица”*» (VII, 172). Последняя фраза как будто поднимает Натали на неземную высоту, когда герой «уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз» (VII, 167). Характерная оценка автора выражена направлением света: не свеча – символ очищения – освящает Натали, а Натали освящает свечу.

Предлагая свои трактовку рассказа «Натали», Т.В. Марченко пишет: «В центре складня, кульминационной шестой части рассказа, оказывается образ Мадонны, – и не случайно через все повествования проходит яркая, контрастная портретная деталь, огромные и чёрные, как на византийских иконах или сияющих золотом мозаиках, глаза героини»<sup>73</sup>. В портрете Натали очевидны коннотации святости, высокой, религиозной духовности, что поднимает героиню до высшего предела. Память подсказывает пушкинские стихи, обращенные к жене, которую, как известно, тоже звали Натали, ставшие идеальным выражением восторга и поклонения земной женщине:

*...Творец*

*Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,*

---

<sup>73</sup> Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали»// Известия РАН. Серия литературы и языка. –2010. – Т. 69. –№ 2. – С. 38-39.

*Чистейшей прелести чистейший образец!*<sup>74</sup>

Возможно, именно эти слова вдохновляли Бунина на создание портрета его героини и ее образа.

В последней встрече Бунин показывает Натали через восприятие героя: «...чёрные глаза смотрели теперь твёрже, увереннее, вся она была уже в полном расцвете молодой женской красоты, стройная, скромно наряженная, в платье из зелёной чесучи» (VII, 168). Здесь мы уже не видим приветливой улыбки, как во время влюблённости в героя, грустная улыбка свидетельствует о горьких испытаниях в ее жизни. В Натали таится не только таинственная красота, но и бесконечная доброта, которая явно проявлена в семантике её имени «снисходительная».

В конце рассказа мы узнаём, что Натали умерла от родов. «Смерть вторгается в бунинские рассказы, завораживает внимание писателя, заставляет его вглядываться в горстку пепла, что был недавно высокой, прекрасной женщиной»<sup>75</sup>. И.А. Бунин закончил рассказ так, потому что большая любовь несовместима с обычной, нормальной жизнью: «Любовь – это когда хочется того, чего нет и не бывает»<sup>76</sup>. Но любовь, несмотря на весь трагизм, – величайшее счастье человеческой жизни, и это отзывается в словах Натали: «...Разве бывает несчастная любовь? ...Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?» (VII, 170).

Мастерство портретного описания в «Темных аллеях» достигает необычайной высоты, и портрет Натали – тому подтверждение. Он не статичен, а постоянно, на протяжении всего рассказа находится в динамике, и портретные зарисовки героини выражают авторское отношение к ней, а также помогают выразить чувство героя и, в конечном счете, бунинскую

---

<sup>74</sup> Пушкин А.С. Собр.соч.: в 10т. – Т. 2. – М.: Современник, 1982. – С. 155.

<sup>75</sup> Михайлов О.Н. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. – М.: Современник, 1976. – С. 224.

<sup>76</sup> Мальцев Ю.В. Иван Бунин 1870-1953. – Посев, 1994. – С. 55.

концепцию любви, ее место в человеческой жизни и ее судьбы в миропорядке.

По словам Л.В. Крутиковой, «в центре цикла – русская женщина, величие её духа, способность на незримый каждодневный подвиг, на самоотречение и самоотверженность, чистота и непримиримость ко всякой фальши и пошлости. Трагичны судьбы бунинских героинь. Но они остаются верными лучшим, светоносным мгновениям в их жизни»<sup>77</sup>. А.А. Волков и другие исследователи акцентируют внимание на переживании любовного чувства в художественном мире Бунина: «Какие бы сюжетные ходы ни выбирал писатель для воплощения темы любви, любовь всегда – великая радость и великое разочарование, она всегда огромное обещание и несбывшиеся надежды, она всегда – глубокая и неразделимая тайна»<sup>78</sup>.

Признавая выведенную исследователями бунинскую концепцию любви, ее трагического удела в земном мироустройстве, мы тем не менее хотели бы подчеркнуть ещё один аспект художественно-философской позиции писателя. Имя, офранцуженное и тем самым как бы лишённое небесного покровителя, определяет судьбу героини. Однако, несмотря на офранцуженное имя, в героине заметны черты, воплощающие представления о национальном женском типе как выражении бунинского эстетического идеала: в ее внешности различимы знаки тихого и кроткого света, доброты и гуманности, характерные для имени *Наталья*. В то же время это имя, как видно из подтекста рассказа, несет в себе роковую предопределенность, связанную с участью Натальи, «бескровной мученицы» христианского канона.

Таким образом, мы могли убедиться: в рассказе различные смысловые нюансы имени *Натали* реализуются в портрете героини в разные периоды ее жизни, создавая особую антропонимическую семантику бунинского текста. С помощью этой тонкой связи создается антропонимическое пространство рассказа, в которое входит еще один компонент – пейзаж.

---

<sup>77</sup> Крутикова Л.В. Неугасимый свет// Нева. – 1995. – № 10. – С. 188.

<sup>78</sup> Волков А. А. Проза Ивана Бунина. – М.: Московский рабочий, 1969. – С. 244.

Рассмотрим, насколько пейзаж связан с именем и судьбой Натали. Героиня с этим именем вписана в разные природные состояния, и они многое говорят о её душевных переживаниях. По словам Т.В. Марченко, «природа Бунина, при всей её космической безмерности и изумительной точности в деталях, переходит на качественно новый уровень изображения. Природа перестает быть только объектом изображения, но становится активным участником повествования, играя в неё роль куда более значительную, чем привычный пейзаж, и тем самым действительно олитературируется»<sup>79</sup>.

Важно заметить, что Бунин в этом рассказе практически не пользуется речевой характеристикой Натали, героиня очень мало говорит, но за неё многое говорит природный фон, который обрамляет образ. Кроме того, Бунин в этом рассказе решает сложную задачу: он хочет показать различие между страстью временного физического влечения и чувством подлинной любви. Не последнюю роль в этом играют описания природы, которые становятся своеобразным ключом к душевному миру героев.

В рассказе «Натали» царит атмосфера света и весеннего тепла, которая словно готовит нас к появлению главной героини и к возникшему чувству любви героев. Пейзажа пронизан запахом весенней свежести: *«сверху синевой неба, а снизу отблеском прозрачной воды», «небо, зелень, солнце»; «я сперва по длинной березовой аллее, потом среди разных старых деревьев в прибрежья, где тепло пахло речной водой и орли на древесных верхушках грачи...»* (VII, 151).

Говоря о запахах в прозе Бунина, Т.Г. Дмитриева пишет: «Пожалуй, никто из русских писателей не придавал такого большого значения описанию запахов, как Бунин»<sup>80</sup>. Это тонко заметил И. Ильин: «Той же остротой

---

<sup>79</sup> Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали»// Известия РАН. Серия литературы и языка. –2010. – том 69. –№ 2. – С. 27.

<sup>80</sup> Дмитриева Т.Г. «Горько пахло осенним тлением»: Запахи в прозе И.А. Бунина// Русская речь. –2003. – №5. – С. 20.

и точностью отличается у Бунина мастерство обоняемого образа. Он обоняет мир всегда и везде; он слышит и передает запахи <...> Он умеет показать вещь через ее запах с такой яркостью и силой, что образ ее как бы вонзается в душу. Бунин вдыхает мир; он нюхает его и дарит его запахи читателю»<sup>81</sup>.

Таинственность, волшебность этому миру природы придает свет, и он косвенно связан с героиней, которая носит утонченное имя. Источником света чаще всего являются небесные светила – звезды, луна: *«Она вышла на балкон... Молодой месяц, тоже чистый, без паутины, играл все выше и ярче в грудах все больше скоплавшихся облаков, дымчато-белых, величаво загромаждавших небо, и когда выходил из-за них своей белой половиной, похожей на человеческое лицо в профиль, яркое и мертвенно-бледное, все озарялось, заливалось фосфорическим светом»* (VII, 161).

И.А. Бунин насыщает пейзаж красками, которые размыты и четки одновременно: дымчато-белый, мертвенно-бледный, фосфорический. В описании пейзажа присутствует слово *«мертвенно»*, которое вызывает тревогу, связанную с дальнейшей судьбой Натали. Т.В. Марченко пишет: *«Пейзажная зарисовка сугубо романтическая, почти из готических романов, при всей своей светозарной красоте одними деталями упорно напевает мысли о смерти, другими – напоминает о пушкинской героине ( «А между тем луна сияла / И тусклым светом озаряла/ Татьяна бледные красы...») и её несбывшейся любви»*<sup>82</sup>.

Надо сказать, что в сборнике «Темные аллеи» образ луны встречается много раз, и луна у Бунина не одинакова, она озаряет все вокруг разным светом: то это *«восход луны, как будто пожар восстает»* («Холодная осень»). В рассказе «Ночлег» *«небольшая луна стояла в зените, но свет её,*

---

<sup>81</sup> Ильин И.А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. – М.: Скифы, 1991. – С. 40.

<sup>82</sup> Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали»// Известия РАН. Серия литературы и языка. –2010. – Т. 69. –№ 2. – С. 35.

*слегка розоватый»* (VII, 258), художник окрашивает луну в розоватый цвет, делает ее удивительной и поэтичной. В рассказе «Натали» луна / месяц придаёт картине загадочную таинственность и тревожность, что ассоциируется с необычной, сложной судьбой героини рассказа. Натали вписана Буниным в возвышенное и романтическое чувство героя, о котором он говорит ей во время ночной прогулки: *«Как волшебно блестят вдали берёзы. Нет ничего страннее и прекраснее внутренности леса в лунную ночь и этого белого шелкового блеска березовых стволов в его глубине»* (VII, 161).

Ю.М. Лотман говорит об образе луны у И.А. Бунина: «У самого же Бунина лунная ночь становится не просто фоном, а активным участником любовных сцен, пространством любви»<sup>83</sup>. Поэтические образы природы такие, как луна, звёзды, берёзы, облака сопровождают героев. Человек и природа слиты в одно единое целое, и мягкая лиричность удивительно соединяется с предельной точностью в прекрасных бунинских картинах даже в деталях. У Бунина «свой взгляд на человека: человек – часть природы, часть, неотделимая от нее, ее умная песчинка, орган мысли, то существо, которое может и увидеть, и пережить, и оценить, и осмыслить красоту природы»<sup>84</sup>.

А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа» пишет в связи с мифологией лунного света: «Лунный свет есть гипноз. Он бьет незаметными волнами в одну точку, в ту самую точку сознания, которая переводит бодрственное состояние в сон. Вы чувствуете, что в темени у вас начинает делаться что-то неладное. Там темнеет и холоднее мозг, но не настолько темнеет, чтобы заснуть нам без сновидений, и не настолько холоднее, чтобы прекратилась жизнь. Вы не засыпаете, нет. Вы переходите именно в гипнотическое состояние. Начинается какая-то холодная и мертвая жизнь, даже воодушевление, но все это

---

<sup>83</sup>Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский»// Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы. – СПб.: Искусство, 1997. – С. 740-741.

<sup>84</sup>Голотина Г.А. Эволюция темы природы в лирике И. Бунина 1900-х годов// И.А. Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 510–511.

окутано туманами принципиального иллюзионизма; это – пафос бескровных и мертвенных галлюцинаций. Луна – совмещение полного окоченения и смерти с подвижностью, доходящей до исступления, до пляски»<sup>85</sup>.

Явление Натали всегда сопровождается светом луны, и это не случайно. Лунный свет всегда обещает и всегда обманывает: каждое появление Натали дает герою надежду на счастье, но эта надежды иллюзорна, призрачна. Уже в конце рассказа герой видит её освещённой ночным сиянием, которое высветляет её сущность как почти неземного существа: *«Светлый круг месяца, стоявшего против ротонды, за садом, как будто замер на одном месте, как будто выжидательно глядел, блестел среди дальних деревьев и ближних раскидистых яблонь, мешая свой свет тенями. Там, где свет проливался, было ярко, стеклянно, в тени же пестро и таинственно... И она, в чём-то длинном, тёмном, шелковисто блестящем, подошла к окну, тоже так таинственно, неслышно»* (VII, 171). Следует обратить внимание на то, что образ месяца много раз повторяется, но только в конце рассказа месяц становится круглым. Именно в конце, когда, казалось, бы их должно ждать счастье взаимной любви, все оборачивается смертью. Луна как и героиня завораживает особой потаенной жизнью, но эта жизнь в конечном счете, говоря словами А.Ф. Лосева, «холодная» и «мертвенная».

Если возвышенные чувства героев рассказа «Натали» начинают зарождаться на фоне «тихого» пейзажа, то «бурный» пейзаж меняет все: буря вплетается в переживания героев. Пейзаж с грозой здесь разражается в тот момент, когда эти чувства достигают наивысшей точки: *«Комната и сад уже потонули в темноте от туч, в саду, за открытыми окнами, все шумело, трепетало, и меня все чаще и ярче озаряло быстрым и в ту же секунду исчезающим зелено-голубым пламенем. Быстрота и сила этого безгромного света все увеличивались, потом комната озарилась вдруг до неправдоподобной видимости, на меня понесло свежим ветром и таким шумом сада, точно его охватил ужас: вот оно, загорается земля и небо! Я вскочил, с*

---

<sup>85</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – С.105.

*трудом затворил одно за другим окна, ловя их рамы, преодолевая трепавший меня ветер... Все окна в столовой и гостиной оказались закрыты – я увидал это при том зелёно-голубом озарении, в цвете, яркости которого было поистине что-то неземное, сразу раскрывавшееся всюду, точно быстрые глаза, и делавшее огромными и видимыми до последнего переплёта все оконные рамы, а затем тотчас же затоплявшееся густым мраком, на секунду оставлявшее в ослепшем зрении след чего-то жестяного, красного» (VII, 162-163).*

«Такой грозы мы не встретим ни у Тургенева, ни у Толстого, ни тем более у Чехова, – пишет Л.К. Долгополов. – У Бунина не столько гроза, сколько новый мировой потоп, она вызывает в представлении сцены Апокалипсиса. Здесь и ужас, и общее сладостно-мучительное, как любил говорить Бунин, сознание своей полной причастности к таинствам и трагической первооснове мироздания»<sup>86</sup>. Чувство к Натали – это «свежий ветер», «зелено-голубое озарение», «яркость чего-то неземного», «вот оно, загорается земля и небо!». Вот она – истинная земная любовь, гармония «неба» и «земли». Но сразу же все утонуло в «густом мраке», оставив «в ослепшем зрении след чего-то жестяного, красного», и при очередной вспышке внезапно видит Натали Соню и Мещерского вместе. Буря вторглась в жизни героев, она разводит двух любящих людей, рушит зыбкий мир чувств.

Таким образом, имя в рассказах цикла «Темные аллеи» обладает структурно-семантическим потенциалом. Антропонимическая семантика играет важную роль в организации художественного целого произведения. Антропонимическое пространство реализуется системно, становясь инвариантом художественного мира, задавая не только специфику хронотопа, но и логику развития сюжета, отношений и судеб героев. Конкретное наполнение антропонимической модели обусловлено корреляцией «имя-характер» и зависит от особенностей образа заглавной героини.

---

<sup>86</sup> Долгополов Л.К. Судьба Бунина // Вопросы литературы. – 1975. – № 1. – С. 122.

## 1.2. *Муза* как антропонимический персонаж в одноименном рассказе И. А. Бунина

Рассказ И.А. Бунина «Муза» относительно мало освещён в буниноведении. А. Волков так трактует общий смысл рассказа: «Речь идёт не о легкомыслии, а о жестокости борьбы за счастье, где в конечном счёте один человек, что-то получая от жизни, обкрадывает другого»<sup>87</sup>. Как нам кажется, это суждение не описывает всю глубину любовной коллизии этого произведения. В статье «Мир художника в рассказах И.А. Бунина» Т.Ю. Зиминой-Дырда уделяет внимание живописной стороне рассказа «Муза». Наблюдая за сменой цветосветовой гаммы в нём, она пишет, что «цветосветовая палитра помогает раскрыть внутренний и внешний мир центрального мужского образа»<sup>88</sup>. Мельком она касается портрета Музы.

Однако антропонимическая семантика имени, которым назван рассказ, до сих пор не становилась предметом специального изучения. Тогда как в этом рассказе, на наш взгляд, именно она играет решающую роль в организации художественного целого.

Как и все произведения цикла «Тёмные аллеи», рассказ «Муза» раскрывает тему любви. Повествование ведётся от первого лица в форме воспоминания, а это значит, что взгляд на события даётся через призму восприятия рассказчика. Это субъективный взгляд. И.А. Бунин выбирает такую форму повествования, чтобы показать образ рассказчика изнутри: какие из событий тех далёких лет были для него наиболее важны, какие чувства они вызывали.

О.Н. Михайлов приводит слова самого Бунина о замысле рассказа «Муза»: «...Тут тоже сплошь выдуманно, – кроме того, что я когда-то часто подолгу жил в Москве на Арбате в номерах “Столицы”... Вспомнилась

---

<sup>87</sup> Волков А.А. Проза Ивана Бунина. – М.: Московский рабочий, 1969. – С. 340.

<sup>88</sup> Зиминой-Дырда Т.Ю. Мир художника в рассказах И.А. Бунина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 22. – С. 43.

гостиница...неожиданно заметил в ней себя, каким-то человеком, вздумавшим стать художником, и никак не могу вспомнить, почему, откуда взялась эта странная Муза Граф, – никогда подобной не встречал...». Таким образом, по словам исследователя, «силой своего творческого воображения писатель пытается воссоздать утраченный для него мир»<sup>89</sup>. Исследователь, конечно, прав, но нам кажется, что для Бунина важно не только воссоздать «утраченный для него мир», но и показать новый женский характер, который сформировался в начале XX века. И необычное имя героини – Муза Граф – сразу же задает код прочтения этого образа.

В произведении два центральных образа: рассказчик и героиня – «консерваторка» по имени Муза Граф. Присутствует ещё «некто Завистовский», но его образ вторичен и во многом параллелен образу рассказчика. Рассказчик – человек, не имеющий определённой жизненной цели. Жизнь для него была скучна и однообразна до тех пор, пока в ней не появилась красивая, необычная девушка с таким же необычным именем – Муза. Её появление осветило, ошастливило этого обломовца, но ненадолго. Муза неожиданно уходит от него к соседу-помещику, «одинокому, бедному, несмелому, недалёкому» (VII, 34). «Дело ясно и кончено» (VII, 35) – эти слова Музы, как острый нож, вонзаются в сердце рассказчика.

На наш взгляд, имя героини со столь непредсказуемым характером, выбрано Буниным далеко не случайно. Н.А. Петровский даёт следующий комментарий к имени Муза: «греч. *Musa* – муза, женское божество искусства»<sup>90</sup>. В Энциклопедии имени Б.Ю. Хигира имя Муза трактуется: «От природы Муза одарена многими способностями, в том числе и организаторскими – она коммуникабельная, прагматичная. Муза – лидер не только в коллективе, но и в семье»<sup>91</sup>. В «Словаре античности» читаем: «Музы (греч. *Musai*, лат. *Musae*), в античную эпоху сначала богини-покровительницы ис-

<sup>89</sup> Михайлов О.Н. Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества. – М.: Наука, 1967. – С. 165.

<sup>90</sup> Петровский Н.А. Словарь русских имён. – М.: Русские словари, 2000. – С.202.

<sup>91</sup> Хигир Б.Ю. Энциклопедия имени. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. – С. 396.

кусств (пение, танцы, поэзия), позднее покровительницы наук и всей творческой деятельности. Мнемосина родила их от Зевса в Пиэрии у Олимпа. Первоначально чтили трёх муз, затем их стало девять. Впервые их имена назвал Гесиод. Почести им воздавались в Пиэрии, на Геликоне и в Дельфах, где были источники Иппокрена и Кастальский ключ. Музы вдохновляли поэтов, помогали советом, и поэтому поэты обращались к ним в зачинах своих произведений. Только в римское время их функции окончательно разграничились: Эрато – покровительница лирической поэзии и эротических стихов; Эвтерпа с флейтой сопровождала лирическую песню; Клио – Муза истории; Полигимния – Муза танца, музыки... и т.д.»<sup>92</sup>

В словаре «Мифы народов мира» о Музах читаем: «Музы, мусы – мыслящие, – в греческой мифологии дочери Зевса и Мнемосины. Музы – богини поэзии, искусств и наук, девять сестёр, рождённых в Пиэрии, носящих имя “олимпийские”. Олимпийские Музы классической мифологии – дочери Зевса, обитают на Геликоне, воспевая все поколения богов – Гею, Кроноса, Океана, Гелиоса, самого Зевса и его потомство, т.е. они связывают прошлое и настоящее. Им ведомо прошлое, настоящее и будущее. Они покровители певцов и музыкантов, передают им свой дар. Они наставляют и утешают людей, наделяют их убедительным словом, воспевают законы и славят добрые нравы богов...»<sup>93</sup>

Перефразируя Е. Фарино, можно сказать семантика и этимологии имени и характер носителя данного имени неразрывно связаны<sup>94</sup>. В нашем случае – это не русское имя, а имя, имеющее мифологическое происхождение. Выбрав его, И.А. Бунин, очевидно, хотел подчеркнуть что-то особенное, необычное в создаваемом им женском характере. Он, конечно, помнил при этом, что муза – символ вдохновения, ради которого можно пожертвовать

---

<sup>92</sup> Словарь античности. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989. – С. 364-365.

<sup>93</sup> Лосев А.Ф. Муза // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 177-178.

<sup>94</sup> См: Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.

многим, что её приход и уход непредсказуем и неуправляем. Это отчасти объясняет неожиданное появление Музы в жизни рассказчика и её измену.

Итак, женщина, наделённая именем, перенесённым из античности, в соединении с безымянным рассказчиком представляет собой что-то ему резко противоположное. Она, как античная богиня, появляется в нужный момент жизни героя, и потом неожиданно и необъяснимо исчезает. Героиня, носительница этого имени, выступает здесь как некое инородное существо, и дальнейшее повествование даёт основания предполагать, что именно это возвышенное, изысканное имя определяет её нелогичное поведение, ею движет. Бунин, по-видимому, почувствовал необычную власть этого имени, и поэтому характер, поступки Музы непредсказуемы, необъяснимы, её выбор остаётся немотивированным.

О роли собственных имен в художественном произведении М.В. Горбаневский пишет: «Собственные имена являются неотъемлемым элементом формы художественного произведения, слагаемым стиля писателя, одним из средств, создающих художественный образ»<sup>95</sup>. В бунинском рассказе имя заглавной героини организует особое антропонимическое пространство, в котором узнаются черты авторского стиля и авторской модели бытия.

Одна из принципиальных составляющих этого пространства – портрет героини. Автор описывает внешность Музы через восприятие рассказчика. Вот первое появление героини: *«У порога стоит высокая девушка в серой зимней шляпке, в сером прямом пальто, в серых ботинках, смотрит в упор, глаза цвета желудя, на длинных ресницах, на лице и на волосах под шляпкой блестят капли дождя и снега»* (VII, 31).

По внешнему виду мы можем понять, что эта девушка с сильным характером, в ней заметна уверенность, не знающая сомнений в себе и в правильности своих поступков. С головы до ног она дана в сером цвете: этот

---

<sup>95</sup>Горбаневский М.В. Ономастика в художественной литературе. Филологические этюды. – М.: УДН, 1988. – С. 4.

цвет (между чёрным и голубым) далёк от розовых, светлых девичьих тонов; он как будто предсказывает её властные, волевые поведенческие жесты. Кроме того, заметим, что однотонность одежды – примета избранного стиля, отличающегося строгой элегантностью.

Бунин-художник, как известно, всегда в портрете делает акцент глазах. Глаза у Музы *«цвета жёлудя»*, то есть жёлто-коричневые, и этот цвет глаз вызывает ассоциацию с глазами сильного, хищного зверя – что также необычно, небанально.

При анализе цветовой гаммы в рассказе «Муза» Т.Ю. Зимины-Дырды пишет, что «в Музе есть два цвета “выпадающие” из серой гаммы: “*глаза цвета жёлудя*” (жёлто-зеленовато-карие) и “*ржавые волосы*”. Рыжий, коричнево-жёлтый цвета вызывают ассоциации с неверностью, вероломством. Во внешности Музы эти цвета словно являются намёком на её будущую измену герою»<sup>96</sup>.

Говоря о внешности Музы, нельзя не вспомнить, что в «Тёмных аллеях» есть еще одна героиня с похожим портретом: *«Дверь оттуда отворилась, и, смеясь, вошла Генрих, очень высокая, в сером платье, с греческой прической рыже-лимонных волос, с тонкими, как у англичанки, чертами лица, с живыми янтарно-коричневыми глазами»* (VII, 132). Это описание внешности заглавной героини рассказа «Генрих». Совпадения очевидны: серый цвет костюмы, рыжие волосы, янтарно-коричневые глаза. Нельзя не обратить внимание и на корреляции в антропонимической семантике: у обеих героинь в имени есть мужской антропоним (у Музы это фамилия – Граф, у Елены Генриховны – псевдоним – Генрих). Можно предположить, что такое сочетание женского и мужского начал в имени маркирует особый тип независимой, свободной в своих поступках женщины.

Весь портрет Музы создает ощущение несентиментального, сильного и волевого женского характера. Эти тёмные глаза с первой встречи смотрят

---

<sup>96</sup> Зимины-Дырды Т.Ю. Мир художника в рассказах И.А. Бунина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 22. – С. 43.

прямо на рассказчика, как будто героиня хочет сразу захватить его, завладеть им. В связи с этим так же не случайна такая деталь портрета, как капли дождя и снега на её волосах и на лице: это как бы связывает героиню с естественностью самой природной стихии, она будто слита с ней, появляется из неё. Она, как и природа, уже изначально склонна к стихийности, к необычным свободным поступкам и жестам. Она ничем не скована. Вот почему она неожиданно появилась на пороге дома рассказчика, призналась ему в любви, потом бросила его без всякого объяснения. Применяя выразительность детали, используя фразеологизмы, сравнения, цветовую гамму, автор создал такой портрет, раскрывающий дерзость героини, с которой она первой знакомится со своим избранником, сама предлагая ему свою любовь.

Созданный автором портрет соответствует не только поведению Музы. Она пришла к рассказчику познакомиться с ним, потому что она слышала, что он интересный человек. «Я консерваторка, Муза Граф» (VII, 31). Как показывают специальные исследования, «когда писатель создаёт своё произведение, он непосредственно наблюдает жизнь во всех её проявлениях, и в том числе специфику фамилий у представителей отдельных классов. Для того чтобы его произведение было правдивым, он должен каждому персонажу дать имя, соответствующее его общественному положению»<sup>97</sup>. Это наглядно подтверждает фамилия героини – Граф, фамилия тоже не русская, (по-русски должно быть Графова), и отсутствие женской флексии соответствует не по-женски решительному характеру героини. *Муза Граф* – в этой двучленной формуле (имя + фамилия) так же слышится строгая, властная нота, намекающая на сильный, необычный женский характер.

Автор ничего не говорит о её внутреннем мире, мы можем только догадываться о том, чем вызвана её наступательная тактика, и невольно чувствуем власть её имени-формулы – «Муза Граф». В этом слиянии имени и фамилии мы ощущаем маскулинную семантику. Не удивительно, что слово

---

<sup>97</sup>Суперанская А.В., Сулова А.В. Современные русские фамилии. – М.: Наука, 1981. – С. 129.

«мужественность» появляется в речи рассказчика: *«От неё ещё свежо пахло воздухом, и меня волновал этот запах, волновало соединение её мужественности со всем тем женственно-молодым, что было в её лице, в прямых глазах, в крупной и красивой руке, – во всем, что оглянул и почувствовал я, стаскивая ботинки из-под её платья, под которым округло и полновесно лежали её колени, видя выпуклые икры в тонких серых чулках и удлиненные ступни в открытых ласковых туфлях»* (VII, 31–32).

В уже упомянутом рассказе «Генрих» псевдоним главной героини также иноязычный. Примечательно, что именно он, а не имя героини, вынесен в заглавие. Подчеркнуто мужское начало в характере этой женщины. Рассказчик прямо говорит о ней: *«Конечно, лучшего товарища, чем ты, Генрих, у меня никогда не будет. Только с тобой одной мне всегда легко, свободно, можно говорить обо всем действительно как с другом, но, знаешь, какая беда? Я все больше влюбляюсь в тебя»* (VII, 133). Таким образом, перед нами – одна и та же художественная схема организации антропонимического пространства, но в рассказе «Муза» в заглавие вынесен женский антропоним, а в рассказе «Генрих» – мужской. Это определяет разницу акцентов: в первом случае феминное начало доминирует, а маскулинное реализуется на уровне подтекста, во втором – все с точностью до наоборот. Не случайно Елена Генриховна противопоставлена всем остальным возлюбленным героя с характерными женскими именами: «Надюша», «Маша».

Реализована в рассказе «Муза» прямая, непосредственная связь имени героини с его, имени, античным истоком. По образованию Муза – музыкант, выпускница консерватории, человек искусства. Муза и музыка имеют один корень, одно происхождение, и героиня как будто выступает от имени музыки, в некотором смысле она представляет этот вид искусства как богиня музыки, как выражение её свободного духа. И не удивительно, что уже во время первой встречи с рассказчиком Муза разговаривает с ним свободно, без всякого стеснения, с преобладанием повелительных интонаций: *«Дайте мне войти, не держите меня перед дверью <...> Снимите с меня ботинки и*

*дайте из пальто носовой платок <...> прикажите, если у вас есть деньги, купить у Белова яблочек ранет<...> Теперь сядьте ко мне...» (VII, 31–32).*

В словах и поступках героини явно реализуется семантика «лидерства» её имени. В речи рассказчика, наоборот, мы видим пассивный залог, безличные конструкции: «*очень польщён*», «*ничего интересного во мне, кажется, нет*». На этом фоне речевая характеристика Музы строится по принципу резкого контраста, её фразировка отличается резким лаконизмом и отрывистостью: «*От кого и что слышала неважно <...> Я вас видела вчера на концерте Шора, – безлично она сказала мне*» (VII, 32). В данном случае речь словно продолжает портретную характеристику героини.

Не только речь, но и поведенческие жесты Музы далеки от этикета, отличаются вызывающей раскованностью: «*Скинула и бросила на стул пальто <...> протянула мне ноги*» <...> *она удобно уселась на диване, собираясь, видимо, уходить не скоро*» (VII, 32).

При первом прочтении поведение и речь Музы могут спровоцировать негативное отношение к ней из-за отсутствия обаяния женственности, нежности, сдержанности. Это сильная, решительная, довольно эксцентричная натура. Её не назовёшь тактичной и чуткой к чувствам других.

В этом портрете нет ни лёгкости, ни эфемерности. Крупная рука, выпуклые икры, удлиненные ступни соответствуют её смелому характеру. А смешение мужественности и женственности в её облике создаёт особый амбивалентный образ. «*От неё ещё свежо пахло воздухом*» – снег, дождь делают её частью природы и одновременно вдохновительницей искусства. За краткое мгновение знакомства рассказчик успел обнаружить что-то странное, опасное в её глазах и лице, он испытывает волнение даже от запаха Музы. Она красива не женской слабостью, нежностью, а высокомерием, гордостью. Таким образом, автор очень тонко чувствует связь между именем и портретом. Эта связь не эксплицирована, но она существует на протяжении всего рассказа имплицитно.

В сложившейся любовной ситуации Муза – субъект, а рассказчик – объект. Он вполне зависит от неё, не в силах ее удержать, когда она неожиданно уходит от него к другому, «*несмелому, недалёкому – и недурному музыканту*» (VII, 34). Этот мужчина если и отличается от рассказчика, то не в лучшую сторону. Заставляя героиню делать такой выбор, Бунин отказывается от готовых банальных сюжетных ходов. Музе совсем не важно, к кому уйти. У неё полная свобода поведения и проявления чувства. Она действует по своему внутреннему закону. Её задача – вдохновлять людей, умеющих дорожить ею. Когда рассказчик, узнав о её измене, пришел за объяснениями, она решительно и гордо вместо объяснений, заявляет: «*Если хотите стрелять, то стреляйте не в него, а в меня*»; «*...Дело ясно и кончено*» (VII, 35). И в этой крайней ситуации демонстративного разрыва Муза верна себе: она не знает жалости, не способна к состраданию. Её речь суха, отрывочна и, по словам рассказчика, «*чудовищно жестокая*»!

Характер Музы имеет свою логику, которую подсказывает ее имя. Трагедия героя в том, что он воспринимает любовь не так, как его возлюбленная, эмансипированная женщина, не принимающая во внимание чувства другого человека.

Заглавная героиня другого бунинского рассказа, Галя Ганская, также поступает, согласуясь лишь с собственной логикой. Ни в ее имени, ни в портрете нет ничего маскулинного. Возможно, именно поэтому в решающий момент она «отказывается» от своего имени: «*Я вам не Галя. Я вас теперь поняла – все, все поняла! И если бы вы сейчас стали клясться мне, что вы никогда и никогда вовеки не поедете, мне теперь все равно. Дело уже не в том. И, распахнув дверь, с размаху хлопнула ею и зачастила каблучками вниз по лестнице*» (VII, 128). Кажется, между этими двумя рассказами и этими героинями мало общего. Однако логика характеров обеих героинь имеет сходные черты, что позволяет говорить о едином метатекстовом пространстве сборника.

Э.А. Полоцкая, говоря о пронизанной лиризмом прозе И.А. Бунина, пронизательно отмечает ее связь с ранней бунинской поэзией<sup>98</sup>. Это ценное суждение мы можем подтвердить рассказом «Муза», который, по нашему мнению, вырастает из стихотворения И.А. Бунина «Одиночество». Его лирическая коллизия передает сюжетную ситуацию рассказа, о котором мы говорим. Лирический герой стихотворения, как и герой рассказа, тоже занимается живописью, и его так же покидает возлюбленная:

*... Мне крикнуть хотелось вослед:*

*“Воротись, я сроднился с тобой!”*

*Но для женщины прошлого нет:*

*Разлюбила – и стал ей чужой...<sup>99</sup>*

Эмиль Золя говорил, что «в имени нередко даже в сочетании слогов мы видим весь характер человека»<sup>100</sup>. Эти слова как нельзя более точно подходят к бунинской героине. Такой портрет, такие поступки характерны для девушки, которую зовут необычно. Трудно представить эту героиню с именами Таня, Руся, Наталья.

Девушки с такими именами не могут поступить так безоглядно, дерзко, как Муза. В Музе нет верности, терпения, жалости, присущих традиционному русскому женскому характеру. Она так свободно понимает любовь, что не озабочена нравственными ограничениями. Её решительный, не подчинённый, а господствующий, ни чем не скованный характер очень подходит её имени и портрету.

Мы можем предположить, что Бунин, создавая в «Темных аллеях» галерею прекрасных женских образов, имел намерение показать новый женский характер, формировавшийся на фоне сложных духовных трансформа-

---

<sup>98</sup> Полоцкая Э.А. Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1970. – Т. XXIX. – № 5. – С. 418.

<sup>99</sup> Бунин И.А. Собр.соч.: в 9т. – М.: Художественная литература, 1965. – Т. 1. – С. 194

<sup>100</sup>Магазаник Э.Б. Онамопозэтика или «говорящие имена» в литературе. – Ташкент: Фан, 1978. – С. 8.

ций в культуре Серебряного века. Героиня рассказа Бунина вызывает ассоциацию с женским лирическим характером, который появляется в стихах А.А. Ахматовой в 1910-х годах XX века, т.е. именно в то время, которое воспроизводит Бунин в рассказе «Муза». Так же, как и его героиня, ахматовская женщина сама выстраивает свою жизнь, и жизнь чувства прежде всего. Мысль о покорности, подчинении любимому человеку чужда героине:

*Тебе покорной? Ты сошел с ума!  
Покорна я одной Господней воле...*<sup>101</sup>

С темой любви у А.А. Ахматовой, как и в бунинском рассказе, неразрывно связана тема женской гордости и независимости. Несмотря на всепоглощающую силу чувства, героиня отстаивает свое право на внутреннюю свободу, собственную индивидуальность. Это она управляет сложившимися отношениями с мужчиной, а не слепо следует общепринятой поведенческой логике:

*Есть в близости людей заветная черта,  
Ее не перейти влюбленности и страсти...*<sup>102</sup>

Избранник сердца оказывается подчиненным силе женского характера:

*Всю жизнь ловить он будет стих,  
Молитву губ моих надменных....*<sup>103</sup>

И не случайно выдающийся критик и друг Ахматовой Н.В. Недоброво видел в ахматовском творчестве «путь женщины к религиозной ее равноценности с мужчиной»<sup>104</sup>. В статье «Анна Ахматова» Н.В. Недоброво пишет: «Самое голосоведение Ахматовой, твердое и уж скорее самоуверенное, самое спокойствие в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изо-

---

<sup>101</sup> Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 1. – С. 365.

<sup>102</sup> Ахматова А.А. Указ. соч. – С. 229.

<sup>103</sup> Ахматова А.А. Указ. соч. – С. 153.

<sup>104</sup> Недоброво Н.В. Анна Ахматова// Русская мысль. – 1915. – № 7. – С. 61.

билие поэтически претворенных мук – все это свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу, скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную»<sup>105</sup>.

Эти слова можно отнести и к тому женскому характеру, который открывает И.А. Бунин в героине рассказа «Муза». Бунин, как и Ахматова, почувствовал, как меняется статус женщины в начале XX века, как традиционная природа женской души обретает новые черты.

Героиня по имени Муза всегда занимает активное положение по отношению к рассказчику. Её поступок, по-видимому, выражает стремление к счастью, хотя способы его достижения несколько необычны, странны. Эта девушка выводит рассказчика из замкнутого пространства города с его постоянным шумом, второсортными ресторанами, освобождает его от пошлых, пустых людей. По её желанию он переезжает на дачу под Москвой. Теперь его окружает открытое пространство природы, свободное от всего лишнего, в нём легче дышится. Это пространство Музы и её стихии.

«Внешний мир сам художественен и поэтичен, сам есть искусство. От художника или поэта требуется лишь именно наблюдательность, способность видеть детали, подробности и их собственную прелесть»,<sup>106</sup> – пишет Е. Фарино. Мастерство Бунина заключается в том, что писатель улавливает тонкие, неожиданные движения природы и умело передает состояние и мысли героев через описание природы. По желанию Музы герой поселился в старинной подмосковской усадьбе, и она часто приходила к нему. Отношения между героями романтичны, складываются, казалось бы, счастливо, но картина природы, на фоне которой разворачивается роман, далека от гармонии: *«Всё время дожди, кругом сосновые леса. То и дело в яркой сине-*

---

<sup>105</sup> Там же. – С. 63.

<sup>106</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 292.

*ве над ними скопляются белые облака, высоко перекатывается гром, потом начинает сыпать сквозь солнце блестящий дождь, быстро превращающийся от зноя в душистый сосновый пар... Все мокро, жирно, зеркально... В парке усадьбы деревья были так велики, что дачи, кое-где построенные в нём, казались под ними малы, как жилища под деревьями в тропических странах. Пруд стоял громадным черным зеркалом, наполовину затянут был зеленой ряской...» (VII, 33).*

В пейзаже чувствуется та же непредсказуемость, что и в поведении заглавной героини рассказа. Дождь, гром, пруд, как чёрное зеркало, как будто подготавливают читателя к восприятию жестокого конца любви и имплицитно говорят о том, что готовит для героя его Муза. При описании пейзажа автор использует глаголы и глагольные формы настоящего времени, которые указывают на кратковременность этой любви, на готовящуюся переменную отношений.

Следующий пейзаж также говорит о неуправляемости, непредсказуемости стихии: *«Темнело по вечерам только к полуночи: стоит и стоит полусвет запада по неподвижным, тихим лесам. В лунные ночи этот полусвет странно помешался с лунным светом, тоже неподвижным, заколдованным. И по тому спокойствию, что царило всюду, по чистоте неба и воздуха, все казалось, что дождя уже больше не будет. Но вот я засыпал, проводив её на станцию, – и вдруг слышал: на крышу опять рушится ливень с громовыми раскатами, кругом тьма и в отвес падающие молнии... Утром на лиловой земле в сырых аллеях пестрели тени и ослепительные пятна солнца, цокали птички, называемые мухоловками, хрипло трещали дрозды. К полудню опять парило, находили облака и начинал сыпать дождь. Перед закатом становилось ясно, на моих бревенчатых стенах дрожала, падая в окна сквозь листву, хрустально-золотая сетка низкого солнца (VII, 33-34).*

В этих природных картинах чувствуется та же переменчивость, что и в характере, в поступках Музы. Можно сказать, что имя управляет этим ха-

рактором, а пейзаж в свою очередь становится своеобразным эхом этого характера.

Ю.В. Мальцев прав, говоря, что «природа у Бунина никогда не пейзаж, а скорее главное действующее лицо»<sup>107</sup>. Действительно, между состоянием природы и характером Музы существует тайная, но ощутимая связь. Природа так же одухотворена, загадочна: «сетка низкого солнца дрожала», «полусвет стоит». Разное время суток: вечер, утро, полдень, опять вечер – даются одним планом, и это усиливает ощущение непостижимости силы природы, столь же стихийную, как и поведение Музы. Природа *внезапно* изменяется, и то же мы видим в поведении героини. Как замечает С.А. Липин, «природа, одарившая человека чувством и разумом, красотой и мудростью, сама эта природа рассматривалась как обладающая теми качествами, которыми наделила человека»<sup>108</sup>.

Рассказчик никогда не будет способен понять извечную тайну героини так же, как он не может предугадать перемену природы. Не случайно в этом пейзаже писатель использует лексический ряд с семантикой «темнота»: темнело, тьма, тень – эти слова как будто скрывает тайну Музы, и превращают героя в беспомощное существо. Пейзаж отражает внезапную красоту природы, мгновенное дорогое счастье, но гром, ливень, молния – предвестники разрушения отношений между героями – сменяют безоблачный, светлый день. Сложные прилагательные «*заколдованно-светлая*», «*бесконечно-безмолвная*», «*бесконечно-длинными*» усиливают таинственность, загадочность картины природы. Полусвет, который наступал к полуночи, «*и стоит, стоит*», потом «*странно мешался с лунным светом, тоже неподвижным, заколдованным*» (VII, 33), – придает атмосфере рассказа нечто таинственное, смутное, чего нельзя разгадать.

---

<sup>107</sup> Мальцев Ю.В. Иван Бунин 1870-1953. – Посев, 1994. – С. 29.

<sup>108</sup> Липин С.А. Человек глазами природы: Монография. – М.: Советский писатель, 1985. – С. 6.

Стоит обратить внимание на образ звезды во время прогулки героев: он передает извечную тайну ночного неба, вселенской вечности, непостижимой для человека, и в то же время говорит о любви, о ее необычной власти над людьми. Ночное небо и ночная земля являют собой величественный и грозный образ вселенной: «*черный пруд, вековые деревья, уходящие в звездное небо*»(VII, 34). Здесь образ чёрного пруда повторяется второй раз (в первой картине природы *пруд стоял громадным чёрным зеркалом*). Темнота сгущается здесь до черного цвета, словно предсказывая мрачные, безрадостные события.

Подведем итоги первой главы. Рассказы И.А. Бунина «Натали» и «Муза» являются яркими примерами точной смысловой семантики имени женских образов цикла «Тёмные аллеи». Мы старались показать, что Бунин не случайно выбрал эти имена и озаглавил ими свои рассказы: именно имя определяет наполнение таких художественных категорий, как портрет и пейзаж и имплицитно влияет на общую атмосферу повествования.

Антропонимическая семантика в этих произведениях выражается на разных уровнях и реализуется разными путями. Прежде всего, само имя маркирует тот тип характера, который реализуется ходе повествования. Бунин так выстраивает сюжет, что имя находит своё соответствие в портрете героинь и в пейзаже, который дан в рассказе не просто как художественный фон, а как говорящий, действенный компонент антропонимического пространства, также связанный с семантикой имени. Анализируя тот художественный сплав, который являют собой имя, портрет заглавных героинь и сопровождающий их пейзаж, мы чувствуем тонкую связь между этими компонентами. Они взаимосвязаны и создают слитность художественных особенностей, которые мы можем характеризовать как антропонимическое пространство. Оно во многом обеспечивает логичность, системность и целостность произведения.

Мы также можем отметить и разницу в создании антропонимического пространства этих рассказов. Если в рассказе «Натали» героиня главным

образом молчалива, и в раскрытии ее образа преобладает портретная характеристика, связанная с именем, то в рассказе «Муза» наряду с портретом и пейзажем в антропническом пространстве заявляет о себе речевое поведение героини, ее психологический жест, в котором явно проявляется семантика её имени.

## Глава II.

### Антропонимическая семантика в рассказах «Руся», «Антигона», «Таня»

#### 2.1. Имя, портрет и пейзаж в рассказе «Руся»

Советское литературоведение, несмотря на важность проделанной работы, чаще всего трактовало творчество И.А. Бунина с идеологическим акцентом. Это сказалось и на понимании смысла рассказа «Руся». Так, например, А.А. Волков старается выявить социальные мотивы бунинского рассказа. По его мнению, «казалось бы, чего проще – бежать с любимым, завоевать своё счастье, но такое решение лишило бы рассказ его глубокой социальной основы»<sup>109</sup>. М.И. Иофьев также связывает разрыв любви героев с «неизбежностью социальной катастрофы»<sup>110</sup>. Ряд исследователей вообще обходят вниманием этот рассказ. Так, О.Н. Михайлов, давая общее представление о цикле «Тёмные аллеи», не затрагивает рассказ «Руся», а Ю.В. Мальцев, раскрывая глубокую художественную философию цикла «Тёмные аллеи», лишь упомянул рассказ «Руся» в качестве примера для раскрытия «странной диалектики частного-общего»<sup>111</sup>.

В последнее время наметился аналитический подход к бунинскому творчеству с точки зрения глубинных, архетипических его особенностей. Примером может служить статья Т.В. Марченко, в которой выявляется архетипический подтекст рассказа «Руся», – отдельные наблюдения автора будут использоваться в нашей работе. Но нам хотелось бы раскрыть новые смыслы бунинского рассказа, пока ещё не затронутые исследователями: это антропонимическое пространство, в которое входят имя, портрет и пейзаж.

---

<sup>109</sup> Волков А.А. Проза Ивана Бунина. – М.: Московский рабочий, 1969. – С. 334.

<sup>110</sup> Иофьев М.И. Поздняя новелла Бунина // Профили искусства. – М.: Искусство, 1965. – С. 288.

<sup>111</sup> Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870-1953. – Посев, 1994. – С. 328.

Остановимся подробнее на анализе связи между этими художественными элементами.

В рассказе «Руся», который назван именем главной героини, как и во всем цикле И.А. Бунина «Тёмные аллеи», говорится о любви. В сумерках в поезде «Москва – Севастополь», неожиданно остановившемся на маленькой станции, герой вспоминает о событиях, которые произошли «целых двадцать лет тому назад» в этих местах, в дачной усадьбе.

Читателя сразу привлекает имя возлюбленной героя – Руся. Оно выбрано И.А. Буниным не случайно. С этим именем связано многое в этом рассказе: не только характер героини, но сюжетно-композиционная структура произведения, в которой проявляется психологическая тонкость переживаний героев. Прав А.Н. Таганов: «Имена собственные, неся в себе глубоко личностное, индивидуальное содержание, в основе которого находятся субъективные ощущения, чувства, впечатления, становятся главными смысловыми центрами произведения»<sup>112</sup>, – именно этот феномен имени раскрывается во многих бунинских рассказах.

В рассказе Бунина имя Руся становится емким и многоговорящим символом природного мира, в который погружены герои, мира, неотделимого от целокупного мироздания. Природа является действенной участницей происходящих в рассказе событий, обуславливая душевно-телесное сближение влюбленных. Несмотря на реалистичность описаний, антропонимическое пространство рассказа «Руся» – это пространство мифа, мифа о России, и оно также оказывается связанным с этим именем.

Как мы узнаем из текста рассказа, имя Руся – это усеченный вариант настоящего имени героини – Маруся, которое в свою очередь является производным от имени Мария. Т.В. Марченко по этому поводу замечает: «У героини действительно необычное имя. Хотя и произведенное от Маруся, оно корнем тянется не к христианскому имени Мария, а к словам древним,

---

<sup>112</sup> Таганов А.Н. Магия имени в творчестве М. Пруста // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1993. – С. 37.

из языческих времен – “Русь”, “русалка”»<sup>113</sup>. На этом кончается размышление Т.В. Марченко над именем героини, но на наш взгляд, имя Руся содержит ещё целый ряд смыслов, которые определяют образ героини, неотделимый от обстановки, описанной в рассказе.

Прежде всего, обратимся к подлинному имени Руси – Мария. Начнем с его библейско-христианских корней. По словарю русских личных имён Н.А. Петровского имя *Мария* происходит от древне-еврейского Miriam – Мариам). В этом же словаре найдётся значение имени Мариам: «Предположительно от др. – евр. Мага – *противиться, отвергать* или от maḡaḡ – быть *горьким*»<sup>114</sup>. Можно сказать, что имя происходит, по одной версии, от корня, означающего «отвергнутая», по другой – от слова «горькая». Заметим сразу же: судьба бунинской героини непосредственно связана с семантикой «горькая», её любовь не имеет счастливого конца. Она любит своего избранника вопреки воле матери и в конце рассказа готова расстаться с ним ради нее.

Приведем еще одно толкование этого имени. В словаре русских личных имен А.В. Суперанской даётся такое толкование имени Мария: «*Мария*, разг. *Марья*, сокр. *Маруся*, – из древнего Еврея *мариам*, возможно, из мрйм *любимая, желанная*; в VII веке озвучено в Библии как *Мирьям*, в Евангелии – как *Мариам, Марьям, Мария*»<sup>115</sup>. В книге А.А. Угрюмова «Русские имена» читаем: «*Мария – славная, превосходная, поучающая* (от др.- евр. *Mariam*). Вариант: *Марья, Маруся, Маша...*»<sup>116</sup>. Б.Ю. Хигир в книге «Энциклопедия

---

<sup>113</sup>Марченко Т.В. Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: К интерпретации поздней бунинской прозы // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2010. – С.116-117.

<sup>114</sup> Петровский Н.А. Словарь русских личных имён. М.: Русские словари, 2000. – С. 188-189.

<sup>115</sup> Суперальская А.В. Словарь русских личных имен. –М.: Эксмо, 2003. – С. 410.

<sup>116</sup> Угрюмов А.А. Русские имена. – Вологда: книжное издательство. – 1962. – С. 74.

имен» даёт такое толкование имени Мария: «Имя древнееврейского происхождения, имеет три разные трактовки – *желанная, печальная, непреклонная*. Это общительная, добрая, благожелательная женщина, порой с веселым и несколько беспечным нравом. Справедливая, корректная, милосердная»<sup>117</sup>.

Обобщим сказанное: в свете многозначной семантики имени Мария Руся в рассказе отличается своей необычностью, которую поначалу можно принять за излишнюю простоту, но, как будет показано далее, она соответствует характеристикам, заключенным в имени, – она оказывается *общительной, доброй, благожелательной* и всегда *любимой, желанной*, той, которую герой всю жизнь никогда не может забыть.

Отметим, что имя Мария имеет несколько иную семантику в толковании Е.А. Грушко и Ю.М. Медведева: «Мария – *печальная* ( др. евр). Мария – человек необычайной душевной теплоты. Она обладает редкостным самопожертвованием; она, как никто, способна прожить жизнь в муже, детях, друзьях, любимых книгах. Мария редкостно умна и склонна к философии, это добрая волшебница – у неё всегда есть возвышенные, почти сверхчеловеческие способности. Жизнь Марии – это зеркало для любящих людей»<sup>118</sup>. Из этого толкования видно, кроме всего прочего, что это имя порочит печаль.

И еще примечательно, что имя скрывает в себе *почти сверхчеловеческие способности*, в какой-то мере связывая его носительницу с волшебным, мифологическим миром. В связи с этим в рассказе бунинская Руся тоже имеет связь с мифологическими существами, которые иносказательно присутствуют в её судьбе. Не случайно в рассказе появляется пара журавлей, с которыми у Руси установлено таинственное общение. Стремление к возвышенному соответственно имени тоже живет в душе Руси: *она была ху-*

---

<sup>117</sup> Хигир Б.Ю. Энциклопедия имени. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. – С. 387.

<sup>118</sup> Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь имени. – Нижний Новгород: Русский купец, 1996. – С. 535.

*дожница, училась в Строгановском училище живописи.* Кроме этого, в рассказе Бунина Руся наделена необыкновенной способностью к самопожертвованию: она жертвует своей любовью ради матери. Таким образом, давая своей героине Марье Викторовне столь необычное имя – Руся, Бунин прекрасно показывает тесную связь имени с характером и судьбой этой девушки.

Отметим, что в том случае, когда имя героини в сборнике «Темные аллеи» не имеет «высокого» варианта, а представлено только уменьшительным, и женский характер выстроен в одной плоскости. Так, Степа в одноименном рассказе всего лишь покорна, она способна любить лишь рабски преданно. *«Я вам самой последней рабой буду! У порога вашего буду спать – возьмите! Я бы и так к вам ушла, да кто ж меня так пустит!»* – говорит она соблазнившему ее купцу Красильникову (VII, 29).

Руся же это гораздо более сложный образ, что подчеркивает неоднозначная семантика имени, одна из коннотаций которой связана с темой утраченной Родины: Руся символизирует родину писателя, – Русь, Россию, от которой он был навсегда отлучен. Хотя Бунин жил на чужбине, память сердца о родной земле всегда питала его творческое воображение. Он никогда не порывал внутренних связей с Россией, жил и творил с любовью к ней. *«И стал вспоминать Россию, ту усадьбу, где нередко жил почти каждый год в разные времена года, мысленно увидел зимний вечер в её старом доме под какой-то большой праздник... И Бог дал быстро выдумать нечто совершенно прекрасное...»*<sup>119</sup>, – так говорит Бунин об источнике своего вдохновения.

Справедливо замечено: «Талантливые писатели интуитивно чувствуют, что имена реальных людей не случайны и соотносятся с их характерами и судьбами. Когда автор даёт имя герою своего произведения, он вольно или

---

<sup>119</sup> Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1991. – С. 3.

невольно вкладывает в него зародыш характера его обладателя»<sup>120</sup>. Рассказ Бунина «Руся» – один из ярких тому примеров.

Имя главной героини рассказа «Руся» выстраивает антропонимическое пространство рассказа. Портрет Руси – неотъемлемая его часть: *«Худая, высокая. Носила желтый ситцевый сарафан и крестьянские чуньки на босу ногу, плетенные из какой-то разноцветной шерсти... Думаю, что больше всего в стиле бедности. Не во что одеться, ну и сарафан. Кроме того, она была художница, училась в Строгановском училище живописи. Да она и сама была живописна, даже иконописна. Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие, слегка курчавились. Все это, при жёлтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выделялось очень красиво. Лодыжки и начало ступни в чуньках – всё сухое, с выступающими под тонкой смуглой кожей костями»*(VII, 45).

«Увидеть, воплотить в портрете душу человеческую во всей её сложности, разгадать человека, сказать о нём ещё не сказанное – вот задача портретиста»<sup>121</sup>. Эти слова как нельзя более подходят к исключительной бунинской способности описывать внешность своих героев.

Весь портрет Руси даёт нам представление о необычной красоте и тонкой стати девушки: ее внешность по-своему гармонирует с глухим, но прекрасным миром заброшенной усадьбы, в котором она живет.

А.А. Волков, анализируя рассказ «Руся», пишет, что «Руся постоянно носит сарафан из жёлтого ситца, крестьянские чуньки из плетеной разноцветной шерсти. Эта, так сказать, дворянская стилизация крестьянской одежды выдает крайнюю бедность. Да и не только в бедности дело. Здесь всё свидетельствует о томительном затишье, будто всё заглохло и остановилось в омертвлении»<sup>122</sup>. Однако, думается, возможно и иное прочтение этого про-

<sup>120</sup> Хигир Б.Ю. Энциклопедия имени. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. – С. 13-14.

<sup>121</sup> Андроникова М.И. Об искусстве портрета. – М.: Искусство, 1975. – С. 298.

<sup>122</sup> Волков А.А. Проза Ивана Бунина. – М.: Московский рабочий, 1969. – С. 332

изведения: эта глухая сторона по мере развития повествования оказывается чрезвычайно живой, скрытой от праздного взгляда и открывающейся своей дикой красотой только влюбленным. Это подчеркнута и в самой внешности Руси: скромным нарядом чувствуется ее необычайная красота. «Писатель одним словом определяет её внешний облик: она “иконописна”. Это строгая и как бы застывшая красота, которую так великолепно воспроизводил на иконах Рублев»<sup>123</sup>.

В скучной местности, рядом с ненормальной матерью, страдающей «*чем-то вроде черной меланхолии*», и молчаливым, сухим отцом, красота, молодость Руси – как забытая тайна. Жёлтый цвет одежды героини усиливает ненадежность, запущенность, оскудение усадебной жизни. В «Этнолингвистическом словаре» жёлтый цвет – «это признак, наделяемый в народной культуре преимущественно негативной оценкой»<sup>124</sup>. Цвет одежды словно намекает на упадок дворянских гнезд, но Бунин здесь далек от социальных акцентов. Скорее всего, в этом случае можно говорить о своеобразном «споре с фольклором», о котором пишет В.А. Смирнов: «Это тот случай, когда происходит «своеобразный “спор” с фольклором и его диалектическое “отрицание”, разумеется, с элементами “снятия”, то есть продуктивного усвоения тех потенциальных возможностей, которые таятся в фольклоре <...> В этом диалоге-состыязании и обнаруживаются сверхсмыслы, то, что подчас было непознанным, тайной для самого писателя»<sup>125</sup>.

Итак, желтый сарафан Руси – композиционная проекция одной из семантических коннотаций имени. Интересно и то, что чёрные глаза, черные брови, чёрный цвет волос у Руси вызывают ассоциацию с красотой восточ-

---

<sup>123</sup> Волков А.А. Указ. соч. – С. 332.

<sup>124</sup> Усачева В.В. Жёлтый цвет // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 1999. – Т. 2. – С. 202.

<sup>125</sup> Смирнов В.А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX—начала XX века). Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Бунин: дисс ... докт. фил. наук. – Иваново, 2001. – С. 34.

ной девушки. И. А. Бунин явно предпочитает восточную красоту, потому что для него Восток, по мнению многих исследователей, связан с происхождением нравственных ценностей. Для него «Восток – это чарующие страны древней культуры и мифа, прародина человечества, доисторический Рай»<sup>126</sup>.

По словам О.В. Сливицкой, «Бунин близок к тому пониманию красоты, которое свойственно Востоку, не затронутому кризисом, переживавшимся европейским искусством рубежа веков. На Востоке красота понимается не как украшение бытия, а как его глубинная суть. Постичь истину о мире и человеку можно, только узрев красоту»<sup>127</sup>.

Лицом Руся похожа на мать, которая *«родом какая-то княжна с восточной кровью»*. Казалось бы, чёрный цвет, который ассоциируется с несчастьем, мраком, смертью, находит соответствие с чернотой волос, бровей и глаз героини, намекает на её несчастную, сложную судьбу. Но для Бунина краски народной культуры обретают противоположный смысл, и писатель опять вступает в «спор с фольклором»: желтый сарафан в сочетании с черным цветом глаз и волос, смуглой тонкой кожей придают особое очарование живущей в глуши девушке.

Несмотря на бедный стиль одежды, естественная красота Руси привлекает героя, который среди запущенной местности замечает *«совсем не скупающую дачную девицу»*. С глубокой нежностью он предаётся воспоминаниям о её прелести: *«На теле у неё тоже было много маленьких темных родинок – эта особенность была прелестна. Оттого, что она ходила в мягкой обуви, без каблуков, все тело её волновалось под жёлтым сарафаном. Сарафан был широкий, легкий, и в нём так свободно было её долгому девичьему телу. Однажды она промочила в дождь ноги, вбежала из сада в*

---

<sup>126</sup> Мальцев Ю.В. Иван Бунин 1870-1953. – Посев, 1994. – С. 23.

<sup>127</sup> Сливицкая О.В. Основы эстетики Бунина // И.А.Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 475.

*гостиную, и он кинулся разувать и целовать её мокрые узкие ступни – подобного счастья не было во всей его жизни»* » (VII, 47).

В народных представлениях и фольклоре родинки выступают как знаки судьбы. В «Этнолингвистическом словаре» читаем: «наличие большого количества родинок на видном месте свидетельствует о счастье и удачливости человека»<sup>128</sup>. Возможно, что именно эти родинки Руси сулили ей счастливую любовь с героем, несмотря на то, что эта любовь была недолгой. Действительно, они «ужасно» влюбились друг в друга и насладились интенсивной полнотой счастья.

В портрете героини Бунин проявляется и страстность природы Руси, страсть сначала была подавлена. Первое время, приглядываясь к нему, она *«темно краснела и отвечала насмешливым бормотанием»* (VII, 47). Стеснение призвано скрыть пробуждающееся чувство, однако эффект возникает скорее обратный. Именно юное обаяние тела и страстная душа Руси усиливают любовь героя к ней.

Портрет героини очень динамичен. По словам А.С. Мясникова, «Бунин большой мастер портретной характеристики. Писатель избегает статичной характеристики своих персонажей, простого перечисления портретных примет. Герои Бунина почти всегда в действиях, в движениях»<sup>129</sup>. Это справедливо и по отношению к портрету Руси. Когда героиня рассказа испугалась ужа, ее реакция передана максимально динамично: *«Но вдруг дико взвизгнула и подхватила сарафан до самых колен, топая ногами: - Уж! Уж!... Она была бледна какой-то индусской бледностью, родинки на её лице стали темней, чернота волос и глаз как будто ещё чернее. Она облегченно передохнула: - Ох, какая гадость! Недаром слово ужас происходит от ужа. Они у нас тут повсюду, и в саду, и под домом»* (VII, 48).

---

<sup>128</sup> Седакова И. А. Родимое пятно// Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 2009. – Т. 4. – С. 446.

<sup>129</sup> Мясников А.С. Примечания// Бунин И.А. Собр.соч.: в 9т. – М.: Художественная литература, 1965. – Т. 3. – С. 461.

О.В. Сливацкая, говоря о мастерстве создания портрета у Бунина, связывает искусство Бунина-портретиста с восточным миропониманием художника: «Любая деталь – особенно портретная – не проходит мимо его внимания и трактуется в свете буддийского миропонимания»<sup>130</sup>. В столкновении с ужом мистический страх превращает Русю в индусскую девушку с родинками на лице. В своём испуге она поразила героя необычной красотой. И опять мы видим уже знакомое нам внимание Бунина к восточному идеалу женской красоты, о чем верно пишет Н.В. Пращерук: «Бунин отдаёт предпочтение типу женской красоты, в котором чувствительность, телесность, эротичность явлены непосредственно и который, конечно, тяготеет к “восточному типу”». Тема Востока, столько важная для художника, не раз заявлена напрямую в портретах героинь, несущих “роковые” страсти»<sup>131</sup>.

Следует особо отметить, что образ Руси тесно связан с водой, влагой, сыростью. В «Энциклопедии символов» вода – «символ женского начала, чистоты, здоровья»<sup>132</sup>. Первый раз герой целовал её, когда она, промолив в дождь ноги, вбежала из сада в гостиную. Остальные сцены любви происходят на озере. Вода – стихия Руси, ей весело на воде: «я хочу купаться, страшно люблю по ночам...». На воде она чувствует себя свободной, счастливой. В подвижном ее портрете проявляются русалочьи черты: «она захотела и, упав на корму спиной, брызнула с мокрой руки прямо ему в глаз» (VII, 49), и это дает основание предполагать, что имя Руся связано с древними славянскими «русалиями», с их магической властью, что проявляется в характере героини.

После физической близости с героем Руся совершает омовение в ночном озере, и ночной портрет здесь особенно напоминает русалку: «*Через голову*

---

<sup>130</sup> Сливацкая О.В. Бунин с точки зрения буддизма // Русская литература. – 1999. – № 4. – С 162.

<sup>131</sup> Пращерук Н.В. Проза И.А. Бунина как художественно-философский феномен. – Екатеринбург: Уральский Университет, 2012. – С. 113.

<sup>132</sup> Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, Торсинг, 2001. – С. 48.

*она разделась, забелела в сумраке всем своим долгим телом и стала обвязывать голову косой, подняв руки, показывая темные мышки и поднявшиеся груди, не стыдясь своей наготы и темного мыска под животом. Обвязав, быстро поцеловала его, вскочила на ноги, плашмя упала в воду, закинув голову назад, и шумно заколотила ногами» (VII, 50).*

Купание – действие, имеющее в славянской обрядности и магии очистительное и оздоровительное значение, но это является «характерной чертой поведения мифологических персонажей»<sup>133</sup>. Купание обнажённой Руси по ночам уподобляет её мифологическому существу, что подтверждается следующим описанием: *«Потом он, спеша, помог ей одеться и закутаться в плед. В сумраке сказочно были видны её чёрные глаза и черные волосы, обвязанные косой. Он больше не смел касаться её, только целовал её руки и молчал от нестерпимого счастья. Всё казалось, что кто-то есть в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светлячками, – стоит и слушает. Иногда там что-то осторожно шуршало» (VII, 51).*

Таким образом, имя Руся, как и его носительница, наделяется сказочной, непостижимой прелестью, оно загадочно и таинственно, и вполне могло быть именем русалки – мифологического существа, которое каждую ночь хохочет, брызжет водой и шутит с героем в озере. Вокруг Руси возникает что-то странное, таинственное как в сказочном, волшебном мире, приобретающем под пером автора мистическое звучание.

В связи с этим нельзя не сказать о паре журавлей, которые время от времени прилетают на побережье болота. Как странно: эти журавли подпускали к себе только одну Русю. *«Они с очень строгим, но благосклонным любопытством смотрели на неё сверху, когда она, мягко и легко разбежавшись к ним в своих разноцветных чуньках, вдруг садилась перед ними на корточки, распустивши на влажной теплой зелени побережья свой желтый сарафан, и*

---

<sup>133</sup> Агапкина Т.А. Купание // Славянские древности. Этнолингвистический словарь.. – М.: Международные отношения, 2004. –Т. 3. – С. 51.

*с детским задором заглядывала в их прекрасные и грозные чёрные зрачки, узко схваченные кольцом темно-серого райка» (VII, 52).*

Еще одна значимая деталь портрета: писатель подчёркивает внешнее сходство журавлей с Русей. У неё *«под тонкой смуглой кожей кости», у птиц «трости ног не в меру длинны и тонки. Но главное сходство – это глаза журавлей и самой Руси. Герой наблюдает «прекрасные и грозные чёрные зрачки» птиц, а позже, сама Руся «блестела ему в глаза радостными чёрно-зеркальными глазами».* Эта близость внешнего облика Руси и птиц, принявших ее за соприродное им существо, заставляет почувствовать ее «крылатость» и вспомнить ахматовские строки:

*...А я не могу взлететь,  
Хоть с детства была крылатой...<sup>134</sup>*

Участвуют в создании антропонимического пространства не только имя и портрет героини, но и пейзаж. *«Пейзажные образы в контексте рассказа приобретают символику, становятся многозначными»<sup>135</sup>* – это верное наблюдение во многом связано с магией имени героини. Функции пейзажа в рассказе многообразный, но мы обратим внимание лишь на то, как в него вписана героиня рассказа, насколько природный фон соответствует имени и портрету героини.

Местность, в которую попадает герой, скучна, однообразна из-за отсутствия ландшафта, но в восприятии героя она окрашена поэтичностью, романтикой разрушения: *«Скучная местность. Мелкий лес, сороки, комары и стрекозы. Вида негде никакого. В усадьбе любоваться горизонтом можно было только с мезонина. Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный, – хозяева были люди обедневшие, – за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега» (VII, 44–45).*

<sup>134</sup> Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 1. – С. 115.

<sup>135</sup> Себина Е.Н. Пейзаж // Введение в литературоведение. Литературные произведения: основные понятия и термины. – М.: Наука, 1999. – С. 232.

Это полная картина оскудения дворянской усадьбы, но она поэтична разрушенным, запущенным и бедным видом. Несмотря на скучную атмосферу, усадьба сохранила романтическую красоту, потому что здесь есть сад, лес, озеро, лодка, кувшинки, и это как нельзя лучше подготавливает появление Руси, в которой бедность одеяния сочетается с очарованием необычности, обаянием поэтической красоты. Казалось бы, все там так скучно, но героя ждет неожиданное открытие: *«только девица была совсем не скучающая»*.

Образ «дачной девицы», которой является Руся, неожиданно меняет всю картину, простой болотный пейзаж поэтично преобразуется. Скучная местность волшебным образом расцветает, особенно по ночам, во время прогулки молодых: *«На западе небо всю ночь зеленоватое, прозрачное, и там, на горизонте, вот как сейчас, всё что-то тлеет и тлеет... Весло нашлось только одно и то вроде лопаты, и я греб им, как дикарь, – то направо, то налево. На противоположном берегу было темно от мелко́го леса, но за ним всю ночь стоял этот странный полусвет. И везде невообразимая тишина – только комары ноют и стрекозы летают. Никогда не думал, что они летают по ночам, – оказалось, что за чем-то летают. Прямо страшно»* (VII, 45).

По сравнению с пейзажем на станции этот пейзаж принадлежит словно бы иному времени и месту, но его горизонтом является вечерняя тлеющая заря, которая присутствует и в первой картине. Болотный пейзаж как будто одушевляется, становится поэтичным. Невообразимая тишина, странный полусвет, звуки комаров, стрекоз дают ощущение таинственности, волшебства. Ф.А. Степун замечательно пишет о «чувстве природы» в творчестве Бунина: *«Бунинские описания – совсем не картины, не декорации для глаз; и воспринимаются они не только глазами, быть может, даже и не в первую очередь глазами, но всеми пятью чувствами»*<sup>136</sup>. Это особенно чувствуется в ночном

---

<sup>136</sup> Степун Ф.А. Литературные заметки: И.А. Бунин (по поводу «Митиной любви») // И.А. Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 371.

пейзаже. Ночная природа имеет одухотворена, кажется, что на болоте есть какая-то сила, которая руководит героями.

Бунин пишет, что «больше по ночам» пейзаж скучной местности волшебным образом расцветает. Близость влюбленных связана с водой, с влагой, с сыростью. На воде Руся «совсем пришла в себя, улыбнулась» (VII, 47). Дождливый период только что кончился, и у героев возникло новое увлечение – прогулки по воде на «довольно гнилой и с дырявым дном» лодке.

Хотя природа кажется внешне безветренной и спокойной, ее наполняет непрерывное движение несметного множества живых существ, прежде всего насекомых. По древним поверьям, насекомые являются «посланцами с того света», воспринимаются как «души людей»<sup>137</sup>, и это можно предположить в подтекстовой атмосфере рассказа: «День был жаркий, парило, прибрежные травы, испещренные желтыми цветочками куриной слепоты, были душно нагреты влажным теплом, и над ними низко вились несметные бледно-зеленые мотыльки» (VII, 48).

На простом мелководье заросшего болота вода, столь притягательная для Руси, имеет волшебную бездонность и обладает магической властью: «К лицу и рукам липли комары, кругом все слепило теплым серебром: парной воздух, зыбкий солнечный свет, курчавая белизна облаков, мягко сиявших в небе и в прогалинах воды среди островов из куги и кувшинок; везде было так мелко, что видно было дно с подводными травами, но оно как-то не мешало той бездонной глубине, в которую уходило отраженное небо с облаками» (VII, 49). В этом описании природы вода и небо сливаются и создают образ мироздания, в который вписаны влюбленные.

Окружающий Русю пейзаж ненавязчиво включает в себя образ солнца, бросая на имя героини «солнечный отблеск». Л.К. Долгополов считает, что образ солнца является одним из устойчивых образов-символов в культуре: «Старинный символ, сопровождавший человечество на всем протяжении его

---

<sup>137</sup> Гура А.В. Насекомые// Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 2004. – Т. 3. – С. 370.

истории, он вновь возникает в искусстве конца XIX – начала XX века, широко используется поэтами и писателями как символ независимости, высоты и благородства стремлений, как символ жизни»<sup>138</sup>.

В противоположность таинственному, мистически наполненному ночному пейзажу, Руся дана и в освещении дня, наполненного, «*зыбким солнечным светом*». Солнце – могучий источник тепла, радости, света символизирует одну из ипостасей героини. Ее имя навсегда связано в воспоминаниях героя с «*парным воздухом, зыбким солнечным светом, курчавой белизной облаков, мягко сиявших в небе и в прогалинах воды среди островов из куги и кувшинок*» (VII, 49). По точному замечанию И.А. Ильина, «Бунин прежде всего мастер внешнего зрения. Он видит телесным глазом – точно, остро, тонко, обычно “в фокусе”. Он оптический мастер, живописец слова»<sup>139</sup>.

При чтении рассказа возникает ощущение, что девушка по имени Руся является воплощением природного мира, ее имя как будто вбирает его в себя, а сама она является антропоморфно воплощенной носителем его тайн.

В каждом свидании Руси с избранником болотный мир волшебным образом меняется, словно она сама заставляет этот таинственный мир двигаться под покровом сияющей ночи: «*И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары – и летали, летали с тихим треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось...*» (VII, 51).

М.Н. Эпштейн включает Бунина в ряд самых крупных русских и советских поэтов, в творчестве которых даны индивидуальные образы природы. Исследователь пишет в связи с этим: «Один из крупнейших поэтов-

---

<sup>138</sup> Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л.: Советский писатель, 1977. – С. 61.

<sup>139</sup> Ильин И.А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. – М.: Скифы, 1991. – С. 39.

пейзажистов, мастер изображения безлюдной природы, в которой скрыто присутствие каких-то безличных, непостижимых сил»<sup>140</sup>, и это мы видим в рассказе, названном женским именем, семантика которого не определена изначально.

Действительно, имя героини – Руся, не имеющее аналогов в русском ономастике, заставляет воспринимать ее как мифическое существо, вокруг которого оживает жизнь скрытых от праздного взгляда природных явлений.

Имя героини – своеобразный проводник в царство мифа: во всех картинах природы на протяжении рассказа есть образ тлеющего полусвета, который напоминает блуждающий огонёк в мифе. Этот образ, может быть, символ умерших душ, водяных или лесных духов или нечистой силы, которая предсказывает печальный конец любви героев. Невидимые комары, бессонные стрекозы, зеленоватый полусвет – все это вместе с безличными глаголами: *шуршало, ползло, пробиралось*, делают ночной пейзаж загадочным, мифическим. «Никто до Бунина не изображал с такой проникновенностью мир живых существ, как бы перевоплощаясь в них, разделяя их томление, смутные думы, чувство тоскливой заброшенности или хищной радости»<sup>141</sup>, – отмечает М.Н. Эпштейн.

Видимо, это чувствовал и сам Бунин: не случайно герой рассказа называет Русю «*совсем новым существом*», до которого иногда он боится дотронуться. Как мы уже говорили, одно из толкований имени Мария – «добрая волшебница»<sup>142</sup>, и это создает один из подтекстов образа героини и рассказа в целом. Бунин использует разные мифические, символические обра-

---

<sup>140</sup> Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 234

<sup>141</sup> Эпштейн М.Н. – Указ. соч. – С. 235

<sup>142</sup> Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь имени. – Нижний Новгород: Русский купец, 1996. – С. 535.

зы, которые являются сквозными в рассказе и несут важную смысловую нагрузку, восходя к имени героини.

Обратимся к необычному образу Козерога, о котором говорят влюбленные. Этот образ многофункционален, и это чувствуется в рассказе. Козерог – зодиакальное созвездие. В энциклопедии «Символ, знаки, эмблемы» считается, что Козерог «является знаком солнцестояния. <...> Козерог характеризует мрачное состояние души после грехопадения, подобное состоянию Земли после удаления Солнца в другое полушарие»<sup>143</sup>.

Имея в виду коннотации, связанные с Козерогом, можно предположить, что мифический Козерог появляется в рассказе как мистический сообщник Руси, который тайно защищает ее секретный брак. И водная семантика, сопровождающая этот образ, перекликается со стихией воды, с которой связана Русь. То, что Козерог появляется в рассказе из мифа, как будто переводит и героиню в мифический мир, и этот переход явлен настолько естественно, что мы не замечаем преобразования обычной девушки в персонажа ирреального пространства.

Бунин удивительно тонко и точно вводит в пейзаж пару журавлей, которые сопровождают Русю, о чем уже было сказано. В славянской мифологии «журавля называют святой птицей, считают вестником добра наряду с ласточкой»<sup>144</sup>. Ту же роль они имплицитно выполняют и в рассказе. Описание журавлей занимает одну из десяти страниц рассказа. Пара журавлей вспоминается герою «странной», как все странности того «удивительного лета». Герой смотрит на них в бинокль и видит *«их прекрасные и грозные черные зрачки, узко схваченные кольцом темно-серого райка»* (VII, 52). Не случайно О.В. Сливичкая называет эту «деталь» – описание журавлей –

---

<sup>143</sup> Багдасарян В.Э., Орлов И.Б., Телицын В.Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. – М., 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/simvol-yznaki-emblemy-enciklopediya-read-228708-92.html>

<sup>144</sup> Гура А.В. Журавль // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 1999. – Т. 2. – С. 228–229.

«сверхкрупной». «Журавли были “нераздельны” от любовных переживаний, но существовали “неслиянно”, во всей своей конкретности и уникальности»<sup>145</sup>.

Анализируя рассказ «Руся», Т.В. Марченко пишет: «В самой Русе, как и в журавлях – живущих на болотах перелётных птицах – соединены две стихии. Одна из них в рассказе реализована, это обитание на болоте; другая – это желание вырваться, улететь.

Мезонин, где обитает героиня, разделяет две равно близкие ей, но не равноценные стихии, а противопоставленные животные – внушающие ужас земноводные ужи и прекрасные неведомые журавли, их уничтожающие, – символизируют для неё необходимость находиться на земле, “в неволе” и стремление улететь, “на волю”»<sup>146</sup>.

Имя заглавной героини рассказа во многом структурирует весь ход повествования, в той или иной форме реализующего его многослойную семантику. С именем Руся в рассказе связано ощущение темной тайны природы, ее стихийной внутренней жизни, и это связывает его с заглавием цикла «Темные аллеи». Не случайно рассказ пронизан тонкими, странными и неопределенными интенциями, подсказанными столь же странным именем Руся. *«Все было странно в то удивительное лето»: странны ночи на озере, где «все казалось, что кто-то есть в темноте – стоит и слушает»; «странна и пара каких-то журавлей»; странны «бессонные стрекозы» и «молча тлеющие светляки»; странен «черный с металлически-зеленым отливом петух».*

«Странность» имени героини коррелирует со сложной семантикой света в рассказе. О.А. Мещерякова отмечает: «Световые и цветовые характеристики – отличительная черта творчества И.А. Бунина. В рассказах из цикла

---

<sup>145</sup>Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. – С. 170.

<sup>146</sup> Марченко Т.В. Рассказ И.А. Бунина «Руся»: опыт // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2010. – С. 114.

“Темные аллеи” интерес к теме света особый, так как автор вынес емкое по своей семантике слово “темный” в название не только отдельного рассказа, но и всей книги»<sup>147</sup>.

В рассказе «Руся» темнота становится знаком потаенного, скрытого, рокового. Темнота как черта внешнего мира – это «загадка, которую не всегда можно разрешить»: *«Все казалось, что кто-то есть в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светляками, – стоит и слушает»* (VII, 51). Иногда слабая освещенность придает всему видимому особый ореол волшебства: *«в сумраке сказочно были видны ее черные глаза и черные волосы, обвязанные косой»* (VII, 50). Чувство странного мира, связанное с сумраком, навсегда остается в памяти героя рассказа «Руся», поэтому много лет спустя наступившие сумерки воскрешают у него давно забытое, казалось бы, ощущение.

О характере поздней бунинской прозы, открывшей новые возможности литературы в постижении мира и человека, точно пишет Т.В. Марченко: «На страницах произведений Бунина литература, вслед за мифологией античности и христианства, сама обретает черты мифа, становится материалом свободного мифологизирования. Тем самым рецепция бунинских текстов обязательно предполагает актуализацию в читательском сознании скрытого в них подтекста, припоминание известных сюжетов и эпизодов»<sup>148</sup>.

Рассказ «Руся» – это ещё один пример тончайшей интуиции И.А. Бунина в выборе имени и в соответствии с ним в создании портрета героини и пейзажа. Семантика имени Руся порождает основную сюжетную коллизию, обуславливает характер главной героини, влияет на жизнь природы в рассказе. Имя героини определяет всю художественную систему рассказа, включая портрет и пейзаж, создавая антропонимическое пространство, в котором все

---

<sup>147</sup> Мещерякова О.А. Семантика темного в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи»// Русский язык в школе. – 2005. – № 6. – С. 65.

<sup>148</sup> Марченко Т.В. Диалогическая поэтика любовной прозы И.А. Бунина// Известия РАН. Серия литературы и языка. –2014. – Т. 73. – № 2. – С. 13.

элементы взаимосвязаны и влияют друг на друга. Это порождает богатство интерпретаций рассказа у исследователей и читателей: одни считают, что Русь – это тоска Бунина на чужбине о родной России, другие думают, что образ Руси связан с невозвращенной любовью, молодостью самого писателя, третьи видят в рассказе бунинский женский идеал. Верно замечено: «В “Тёмных аллеях” И. Бунин везде – в каждом слове, предложении. Каждый образ, каждое описание несёт в себе частицу автора, его взглядов, мыслей, чувств. Всё здесь обретает особый смысл. Всё символично – время, пространство»<sup>149</sup>. Хотелось бы только дополнить это суждение: символично и само имя героя, маркирующее определенный тип характера.

## 2.2. «Антигона» и «Таня»: антропонимическое противостояние

В этой части работы мы рассмотрим ещё два рассказа из цикла «Тёмные аллеи» – «Антигона» и «Таня». Их заглавия соответствуют именам главных героинь, что имеет важное значение, потому что «в отличие от имени в жизни имя в литературе принципиально не может быть случайным, оно всегда мотивировано. Независимо от того, был ли выбор имени результатом долгих раздумий или имя нашлось внешне случайно, именно оно становится тем знаком, который всегда обозначает уникальную сущность персонажа и создает его особое художественное пространство»<sup>150</sup>.

Как мы уже постарались показать, И.А. Бунин даёт героиням «говорящие» имена: в каждом из них скрыто нечто важное для понимания смысла

---

<sup>149</sup> Щербицкая И.В. Символизм пространства в цикле И.А. Бунина «Тёмные аллеи»// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – № 53. – Т. 22. – С. 255.

<sup>150</sup>Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2001. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/imya-personazha-v-khudozhestvennom-tekste-funktsionalno-semanticheskaya-tipologiya>

произведения и всего цикла в целом. В частности, контраст заглавных имен отражает диапазон женских типов цикла.

Повествование в рассказе «Антигона» ведется от третьего лица, что, несомненно, дает большие возможности для раскрытия психологии героев этого рассказа. Студент, едуший навестить родственников в их имении и готовый воспринимать эту *«повинность с покорным спокойствием»*, встречает в доме дяди нечто неожиданное: в имении оказалась молодая и красивая сиделка, о которой дядя студента говорит: *«Это моя Антигона, моя добрая путеводительница»* (VII, 59). Это наречение звучит добродушно-иронично, но весь смысл рассказа, по нашему мнению, и заключается именно в том, что героиня здесь названа не своим именем, а взятым из древнегреческой мифологии, именно этот антропоним вынесен в заглавие.

«Подбирая имя своему персонажу, автор создает его судьбу, модель его поведения и даже присваивает ему, благодаря имени, определенную роль в произведении»<sup>151</sup>. Так и замена реального имени античным отнюдь не случайно.

В словаре «Мифы народов мира» читаем: «Антигона (Αντιγόνη), в греческой мифологии дочь фиванского царя Эдипа и Иокасты. Сопровождала изгнанного из Фив слепого отца в его скитаниях; после смерти Эдипа возвратилась на родину как раз к началу осады Фив семью вождями (миф Семеро против Фив). Когда царь Фив Креонт после гибели в единоборстве братьев Антигоны Этеокла и Полиника велит похоронить первого со всеми почестями, а второго, как изменника, оставить непогребённым, она, несмотря на царский запрет, под угрозой смерти решается предать земле тело брата. Слабая и нерешительная сестра Антигоны Исмена боится нарушить запрет Креонта, и Антигона одна совершает над Полиником символический обряд погребения, засыпав его тело тонким слоем земли. Схваченная

---

<sup>151</sup> Исаева И.Ф. Функция антропонимов в художественном тексте. автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – С. 13.

стражниками, Антигона отстаивает перед Креонтом свою правоту: приказ смертного (каким является Креонт) не может отменить “не писанных, но прочных божественных законов”, повелевающих ей исполнить священный родственный долг и предать погребению родного по крови человека. Разгневанного Креонта эти доводы не убеждают, и за нарушение его воли Антигону заключают в пещеру, где она должна погибнуть от голода. Желая избежать столь мучительной смерти, Антигона, оказавшись в заточении, кончает жизнь самоубийством. Ее примеру следует проникший в пещеру Гемон, сын Креонта, с которым она была обручена»<sup>152</sup>.

Такова печальная судьба Антигоны в греческом мифе, смысл которого в прославлении героической природы, совершившей подвиг жертвенности и благочестия. В рассказе в имени героини актуализировано одно из его значений – путеводительница слепого, в данном случае – немощного старого человека.

Но это не значит, что имя дано случайно. Во-первых, наделяя свою героиню античным именем, И.А. Бунин, как и в рассказе «Муза», ориентирует читателя на амбивалентность образа героини. Заметим, что имя Антигона состоит из приставки «анти» от греческого «anti – вместо» и корня «гон» от греческого «gonos – отпрыск, дитя»<sup>153</sup>. Словообразовательная единица «анти» в русском языке часто «образует существительные и прилагательные со значением противоположности, враждебности, направленности против кого/чего-нибудь»<sup>154</sup>. Таким образом, имя Антигона, образованное из этих морфем, вызывает в бунинском рассказе впечатление чего-то скрытного, противоположного видимости, загадочного. Во-вторых, и это главное, – мы узнаем, что настоящее имя героини, совершенно не соответствует тому, ко-

---

<sup>152</sup> Ярхо В.Н. Антигона // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2т. / Гл. Ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – Т. 1. – С. 84.

<sup>153</sup> Петровский Н.А. Словарь русских личных имён. – М., 1966. – С. 51.

<sup>154</sup> Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1998. – С. 25.

торое ей дано при первом знакомстве с героем – ее зовут Екатерина (Катерина) Николаевна.

Имя *Екатерина* в переводе с греческого обозначает «чистая», «непорочная»<sup>155</sup>. В книге «Русские имена» А.А. Угрюмова читаем: «Екатерина – нежная, кроткая, скромная (от греч. Ек + *terin, tereina*). Народное – Катерина»<sup>156</sup>. А.В. Никонов толкует значение имени Екатерина как «непорочная»<sup>157</sup>. Характерно, что сама героиня называет себя народным, теплым вариантом имени – *Катерина*, что должно еще более усиливать контрастное несоответствие мифологическому имени *Антигона*. В сочетании с именем-отчеством – *Катерина Николаевна* – этот контраст особенно заметен.

И.В. Кублицкая добавляет еще одно значение имени Екатерина: «К людям относится к теплотой и пониманием, готова прийти на помощь»<sup>158</sup>. Таким образом, Бунин создает вокруг героини сложную, полную намеков и переключек семантическую «ауру»: героиня как будто все время играет роль, совершенно ей не свойственную, обусловленную и русским, и античным именем одновременно и не исчерпывающуюся ни тем, ни другим. Забегая вперед, скажем, что смысл и разгадка этой игры обозначается автором только в финале рассказа и всего лишь в трех словах: «... *стала спокойно врать...*» (VII, 65).

Как и имя *Муза*, имя *Антигона* тоже «руководит» поступками его носительницы: ее действия, реакция на неожиданное разоблачение ее якобы скромного характера говорит о сильной и решительной натуре, способной на смелые и дерзкие поступки.

---

<sup>155</sup> Суперальская А.В. Как вас зовут? Где вы живёте? – М.: Наука, 1964. – С. 86.

<sup>156</sup> Угрюмов А.А. Русские имена. – Вологда: Вологодское книжное издательство, 1962. – С. 71.

<sup>157</sup> Никонов В.А. Ищем имя. – М.: Советская Россия, 1988. – С. 73.

<sup>158</sup> Кублицкая И.В. Имена и фамилии. Происхождение и значение. – СПб.: Питер, 2009. – С. 163.

Все ее поведение в рассказе свидетельствует о ее независимости от норм общепринятой морали. Да, в этой необыкновенно красивой девушке скрывается сильный характер, который напоминает нам о близкой ей по духу героине рассказа «Муза». Но подчеркнем и разницу между этими героинями «Темных аллея»: характер Музы открыт и для героя, и для читателя; она не скрывает своих намерений, а напротив, резко заявляет о них; это цельный характер, для которого двойная жизнь невозможна. О ней можно сказать строками из стихотворения И.А. Бунина «Одиночество», написанного еще в России, задолго до «Темных аллея»:

*... Но у женщины прошлого нет:  
Разлюбила, – и стал ей чужой...*<sup>159</sup>

Антигона же при своей притягательной красоте носит маску благопристойности, холодности, учтивости, ведя при этом двойную жизнь. Вот первый её портрет: «...высокая, статная девица в сером холстинковом платье, в белом переднике и белой косынке, с большими серыми глазами, вся сияющая молодостью, крепостью, чистотой, блеском холеных рук, матовой безликой лица. Целуя руку дяди, он успел взглянуть на необыкновенную стройность её платья, ног» (VII, 59). В этом портрете обращает вновь обращает на себя внимание сочетание белого и серого цвета. Остановимся на этом подробнее.

Серый цвет платья, соответствующий такому же цвету глаз, темные волосы не создают контраста общему тону, как это было в рассказах «Муза» и «Генрих». «Серый соединяет в себе противоположные качества черного и белого, словно чувствуя себя ненужным и чужим и никогда не станет первым»<sup>160</sup>. Серый цвет живет как бы на границе черного и белого. А белый цвет символизирует чистоту, девственность, нетронутость, невинность. С

---

<sup>159</sup> Бунин И.А. Собр.соч.: в 9т. – М.: Художественная литература, 1965. – Т. 1. – С. 194.

<sup>160</sup> Серов Н.В. Цвет культуры. Хроматические основы религиозности. – СПб.: Речь, 2003. – [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001028/st000.shtml>

белизной связано представление о явном, общепринятом, законном, истинном. Ещё с античности белый цвет имел значение отрешенности от мирского, устремления к духовной простоте. В христианской традиции, белое обозначает родство с божественным светом, в белом изображаются ангелы, святые и праведники. У некоторых народов белую одежду носили цари и жрецы, что символизировало торжественность и величие.

По словам Н.В. Серова, «на Руси определение “белый” обозначало, между прочим, вольный, независимый, благородный, праведный: “белая Русь”, “белый царь”, “белые крестьяне” – свободные от всех податей, “белая земля” – церковная земля, “белый свет”, по В.И. Далю, “вольный свет, открытый мир, свобода на все четыре стороны”»<sup>161</sup>. Этот свет противопоставит загробному миру, царству тьмы, как белый день черной ночи.

При определении характера Антигоны необходимо учитывать эту цветовую символику, и прежде всего «оксюморонность» цветовой семантики. Серо-белая гамма как бы готовит читателя к тому, что раскроется позднее – к двойственности характера, которая уже мерцает в несочетаемости имен Антигоны и Катерины. Можно предположить, что семантика цвета является, кроме всего прочего, одним из циклообразующих факторов. Серый цвет становится лейтмотивом образов женщин сильных, волевых

Внешность Антигоны сразу же произвела столь сильное впечатление на героя, что вызвала в нем желание «*в тайне ото всех, войти с ней в дружбу, в близость, вызвать ее любовь*» (VII, 60), вплоть до женитьбы на ней вопреки всему и всем. Каждый раз, встречаясь с Антигоной, студент замечает что-то особенное в ней. Характерна и ее первая реакция на знакомство: «*Она слегка улыбнулась, только поклоном ответила на поклон студента*» (VII, 59). Но в разговоре с героем Антигона держит себя уверенно,

---

<sup>161</sup> Серов Н.В. Цвет культуры. Хроматические основы религиозности. – СПб.: Речь, 2003. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001028/st000.shtml>

при этом герой и читатель ощущают некую двусмысленность, двойственность её сущности. *«Как вы непозволительно красивы! – сказал он, в упор рассматривая серую пестроту её глаз, матовую белизну лица и лоск тёмных волос под белой косынкой»* (VII, 64).

Авторские оценки Антигоны амбивалентны, а зачастую и просто оксюморонны: *приветливое бесстрашие, безразлично засмеялась*. Это лишний раз подчеркивает двойственность ее образа. Приведем лишь один характерный пример: *«И в ту же минуту услышал ровный голос... – Пришла обменять книгу, – сказала она с приветливым бесстрашием. – Только и радости, что книги, – прибавила она с лёгкой улыбкой... Голос её был скромн, глаза тихо улыбались... Она безразлично засмеялась...»* (VII, 63-65). Такой равнодушный вид противоположен её дальнейшему поведению: в процессе вялотекущего разговора вспыхивает искра неодолимого, жгучего плотского желания.

В очень тонко выписанной Буниным сцене откровенной эротики Антигона непосредственно проявляет свою сущность, тайное становится явным. *«И он с веселой дерзостью схватил левой рукой ее правую руку. Она, стоя спиной к полкам, взглянула через его плечо в гостиную и не отняла руки, глядя на него со странной усмешкой, точно ожидая: ну, а дальше что? Он, не выпуская ее руки, крепко сжал ее, оттягивая книзу, правой рукой охватил ее поясицу. Она опять взглянула через его плечо и слегка откинула голову, как бы защищая лицо от поцелуя, но прижалась к нему выгнутым станом. Он, с трудом переводя дыхание, потянулся к ее полураскрытым губам и двинул ее к дивану. Она, нахмурясь, закачала головой, шепча: “Нет, нет, нельзя, лежа мы ничего не увидим и не услышим...” – и с потускневшими глазами медленно раздвинула ноги... Через минуту он упал лицом к ее плечу. Она еще постояла, стиснув зубы, потом тихо освободилась от него и стройно пошла по гостиной, громко и безразлично говоря под шум дождя: – О, какой дождь! А наверху все окна открыты»* (VII, 64-65).

Эта сцена является кульминационной в рассказе. За внешним бесстрастным видом сестры-сиделки скрывается страстная опытная женщина, открыто идущая на откровенное проявление своей плотской страсти. О.Н. Михайлов пишет: «В нашей отечественной литературе до Бунина, пожалуй, не было писателя, в творчестве которого мотивы любви, страсти, чувства – во всех его оттенках и переходах – играли бы столь значительную роль»<sup>162</sup>.

Обратим внимание, в этой сцене героиня проявляет откровенную антиномичность натуры, скрытую в ее имени. Если в разговоре со студентом она безразлична, то здесь мы видим её откровенное сексуальное начало и стремление получить удовольствие даже в условиях, когда это, казалось бы, невозможно, и в следующий миг героиня вновь становится равнодушно-бесстрастной. Эта мгновенность переходов – черта, присущая именно этой героине.

Отсутствие женской застенчивости, скромности, откровенное утоление желания позволяет сравнить поведение Антигоны с поведением Музы, которая тоже делает то, чего она хочет. Но Муза – человек последовательный, руководствующийся своими желаниями, а что движет Антигоной можно только догадываться.

Посмотрим теперь, как такая поведенческая характеристика Антигоны соотносится с ее портретом. Мы видели в ее облике спокойствие и благовоспитанность, но далее все это опровергается нарушением всех моральных запретов, – еще раз подчеркнем первую часть имени – «анти». Но еще ранее Бунин обращает внимание героя на глаза Антигоны, и эта портретная деталь является ключевой для разгадки этой женщины. *«Но, подкатив дядю к столу, она тотчас, не оборачиваясь, плавно вышла, - студент успел только заметить странность её глаз: они не моргали»* (VII, 61).

---

<sup>162</sup> Михайлов. О.Н. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. – М.: Современник, 1976. – С. 228.

Именно такой, «неморгающий», взгляд Антигоны становится лейтмотивом образа героини: «...уже длительно посмотрела на него своими неморгающими серыми глазами (VII, 64); Он открыл глаза и радостно встретил её неморгающий взгляд» (VII, 65). Автор словно бы заставляет читателя задуматься над этой деталью. Что она означает? В антропонимическом пространстве рассказа «неморгающий взгляд» Антигоны вызывает ассоциацию с глазами земноводных рептилий и связывается со способностью героини «спокойно врать», т.е. обнажает скрытую фальшь ее поведения, как бы приподнимая ту маску, которую она вынуждена носить.

В результате разоблачения связи со студентом Антигона должна покинуть имение. Она придумывает историю с раненым братом, и все делают вид, что верят в нее. На самом деле она объясняет суть случившегося достаточно просто и грубо: «*Всё пропало, я уезжаю. Старуха увидела возле кровати ваши туфли. Не поминайте лихом*» (VII, 66).

Итак, внешняя бесстрастность Антигоны, ее безразлично-равнодушный вид оборачиваются краткой бесстыдной связью с приехавшим студентом, который, провожая ее до станции, «готов был кричать от отчаяния» (VII, 66). Совсем иначе чувствует себя Антигона: «*Она помахала ему из коляски перчаткой, сидя уже не в косынке, а в хорошенькой шляпке*» (VII, 66). Этот последний штрих портретной характеристики говорит о многом в героине: надевая ею, по-видимому, вынужденно, маска Антигоны оказывается снятой, как белая косынка, замененная на кокетливую шляпку.

Таким образом, одним из способов раскрытия женского характера в рассказе является антропонимическая семантика, предполагающая создание атмосферы фальши, в которой живет и действует героиня. В это пространство, как мы полагаем, входит и ее портрет как существенный фактор смысловой структуры образа. Читая этот рассказ И.А. Бунина ещё раз убеждаешься в сложной связи имени и портрета. Имя-маска *Антигона* и её двойственный портрет в начале рассказа уже настраивают читателя на нетривиальный женский тип. Анализ позволяет сделать вывод, что данное ей при

крещении имя *Екатерина* никак не подходит к ее сущности, она изменяет ему, поэтому чистое и теплое имя *Катерина* меняется на чуждое родной почве имя *Антигона*, которое призвано не проявить свою мифологическую роль, а стать маской, за которой скрывается истинный облик героини. Именно эта двойная сущность Антигоны организует художественное пространство рассказа. Бунин лишает героиню собственного имени, и в конце рассказа она выходит из игры «в хорошенькой шляпке», прощаясь со своим вынужденным амплуа.

Если Антигона экстравагантная, по-современному смелая женщина, то Таня в одноименном рассказе является образцом покорности и преданности в любви. Различие между двумя этими героинями особенно заметно при анализе связи портрета и имени в рассказе «Таня».

О проблеме имени собственного исследователь Э.Б. Магазаник пишет: «Именами собственными в литературе, по-настоящему заслуживающими эпитета “говорящие”, здесь признаются совсем другого рода литературно-художественные именованья. Те, чей “голос” способен глубоко отзываться в людских душах, порождать неожиданные мысли и чувства в сознании читателя, позволить в каком-то новом свете увидеть соответствующее произведение»<sup>163</sup>.

Имя *Таня* в одноименном рассказе И.А. Бунина – одно из таких «говорящих» имён.

Как и все рассказы цикла «Тёмные аллеи», рассказ «Таня» имеет достаточно простой сюжет. Молодой барин провёл две недели в усадьбе родственницы помещицы Казаковой. Именно здесь происходит его любовная история с горничной по имени Таня. Она, «простая душа», преданная любимому, готовая ради него на любые жертвы, но он уехал и бросил её. Сюжетно-композиционные особенности рассказа обусловлены, на наш взгляд име-

---

<sup>163</sup> Магазаник Э.Б. Онамопэтика или «говорящие имена» в литературе. – Ташкент: Фан, 1978. – С. 3.

нем героини. «Подбирая имя своему персонажу, автор создает его судьбу, модель его поведения и даже присваивает ему, благодаря имени, определенную роль в произведении»<sup>164</sup>. Бунин дал своей героине одно из самых простых русских имен.

В «Словаре русских личных имён» А.В. Суперанской мы нашли такое толкование имени Таня: «Татьяна, церкв. Татиана, сокр. Таня, Тата – из греч. Татиана, возможно, из *tatto* – предписывать, устанавливать или производное от лат. *Татиус* – имя легендарного сабинского царя, соправителя Ромула, тради. *Татий*»<sup>165</sup>. Имя означает – *устроительница, учредительница, повелительница, устанавливающая, поставленная, назначенная*. Имя яркое, хорошее и красивое, хотя и не очень блестящее и выдающееся. Оно предполагает в своей носительнице личность крупную и мужественную, и в то же время в его звучании соединились скромное обаяние и красочная выразительность. Можно заметить, что имя *Татьяна* эмоциональное и твердое: есть в нем некая решительность и уверенность – словно слышится звук (ТА-) мягких, но (-ТЬЯ-) отчетливых (-НА) шагов. В книге И.В. Кублицкой «Имена и фамилии. Происхождение и значение» читаем: «Татьяна – верность в соединении с чувством собственного достоинства»<sup>166</sup>.

Автор «Словаря русских личных имён» пишет, что «в “Житиях святых” повествуется о богатой и знатной римлянке Татиане, воспитанной отцом в христианской вере и посвятившей себя служению Богу, ставшей диакониссою. Диаконисса Татиана с усердием ходила за больным, посещала темницы, помогала неимущим, усердно молилась и старалась делать добрые дела. В это время языческие императоры преследовали христиан. Преследованиям за свои христианские убеждения подвергалась и Татиана. Но все муче-

---

<sup>164</sup> Исаева И.Ф. Функция антропонимов в художественном тексте. автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.:2012. – С. 13.

<sup>165</sup> Суперанская А.В. Словарь русских личных имён. – М.: Эксмо, 2003. – С. 438.

<sup>166</sup> Кублицкая И.В. Имена и фамилии. Происхождение и значение. – СПб.: Питер, 2009. – С. 146.

ния, которые выпали на её долю, она переносила с терпением и просила Бога лишь о том, чтобы Господь просветил её мучителей светом истинной веры, и Он услышал её. Восемь из слуг епарха, мучивших её, уверовали в Бога и скончались, исповедуя и прославляя Бога небесного. Татиане епарх приказал отсечь голову мечом, так как никакие пытки не действовали на неё и дикие звери не трогали её»<sup>167</sup>.

Из этой легенды следует, что имя Татьяна связано с добротой, теплом, благотворением. Не случайно Пушкин в своем романе «Евгений Онегин» дает своей героине простонародное имя *Татьяна*. Этим он подчеркивает простоту девушки-дворянки, ее близость народу. К имени *Татьяна* Пушкин дает примечание: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например, Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами»<sup>168</sup>.

В авторском отступлении поэт развивает эту мысль:

*Её сестра звалась Татьяна.*

*Впервые именов таким*

*Страницы нежные романа*

*Мы своевольно освятим.*

*И что ж? оно приятно, звучно;*

*Но с ним, я знаю, неразлучно*

*Воспоминанье старины.*

*Иль девичьей!*<sup>169</sup>

По мнению Ежи Фарино, «самим выбором имени “Татьяна” манифестируется у Пушкина новая эстетика, новое понимание жанра “роман” и полемика с господствующими литературными вкусами. А ещё иначе: моделируется представление о понятии “литературное произведение” и понятии

---

<sup>167</sup> Петровский Н.А. Словарь русских имён. – М.: Русские словари, 2000. – С. 469.

<sup>168</sup> Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. – Л.: Просвещение, 1980. – С. 196.

<sup>169</sup> Пушкин А.С. Собр.соч.: в 10т. – Т. 4. – М.: Современник, 1982. – С. 147.

“литературный герой”: с литературы снимается культивированный ею запрет на обычное, бытовое, её поле зрения расширяется; но ранг литературы ещё сохраняется, поэтому здесь имеет место и повышение в ранге обычного человека, удостаивание его быть “персонажем”, “героем” и уравнивание по ценности с доминирующим “исключительными героями”»<sup>170</sup>.

А.С. Пушкин не случайно оговаривает данное своей героине имя. Звучное имя Татьяна в романе гармонически слилось с особенностями внешности ее обладательницы, с ее привычками, манерами, чертами характера – «*тиха, печальна, молчалива...*». Природа, книги, деревенский мир, страшные рассказы няни «зимою в темноте ночей» – все эти милые, незатейливые увлечения постепенно формируют характер девушки.

Но главное – необычность этого имени в кругу дворянских семей. Если в наше время это имя ничем не отличается от остальных женских имен, то для героини романа тогда это имя было необычным, – простонародным, простым, деревенским, вроде Акулина, Прасковья, Матрена. Но А.С. Пушкин не только назовет свою героиню самым простым, русским именем, – Татьяна станет для него идеалом русской женщины. Тем идеалом, с которым после «Евгения Онегина» будет соизмеряться все положительное в русской женщине – и в жизни, и в литературе. Татьяна предстает в романе «Евгений Онегин» воплощением национального русского духа и духовно-нравственным идеалом женственности.

По мнению В.Г. Белинского, «натура Татьяны не многосложна, но глубока и сильна. Татьяна создана как будто вся из одного цельного куска, без всяких приделок и примесей. Вся жизнь её проникнута тою целостностью, тем единством, которое в мире искусства составляет высочайшее достоинство художественного произведения... Татьяна – существо исключительное, натура глубокая, любящая, страстная. Любовь для неё могла бы быть или

---

<sup>170</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 131.

величайшим блаженством, или величайшим бедствием жизни, без всякой примирительной середины»<sup>171</sup>.

В облике пушкинской Татьяны, по словам Д.С. Мережковского, проскальзывает что-то очень древнее: «Татьяна вся родная, вся из русской земли, из русской природы, загадочная, тёмная и глубокая, как русская сказка <...> Душа её – проста, как душа русского народа. Татьяна из того сумеречного, древнего мира, где родились Жар-Птица. Иван-Царевич, Баба-Яга, там чудеса, там леший бродит, русалка на ветвях сидит, там русский дух, там Русью пахнет. Единственный друг Татьяны – старая няня, которая нашептала ей сказки волшебной старины»<sup>172</sup>. Как видим, и критик-демократ и представитель русского модернизма обнаруживают в образе Татьяны (а как следствие и в имени) сходные смысловые нюансы.

Но если в образе Татьяны Лариной гармонически соединились лучшие стороны дворянской и простонародной культуры, то Таня у Бунина представлена прежде всего простонародной, крестьянской стороной жизни, в глубине которой скрывается истинная красота и преданная любовь. Достаточно вспомнить рассказ «Степа», чтобы понять, что речь идет именно о женском типе.

Определяя функцию собственного имени в художественной литературе, Ю.А. Карпенко считает, что «собственное имя вызывает у читателя определённые чувства, формирует его отношение к изображаемому»<sup>173</sup>. При этом важен не только выбор имени, но выбор произносительного его варианта. Об этом свидетельствует ранний рассказ Бунина «Ганька», написанный в 1883 году, задолго до «Тёмных аллей». Казалось бы, то же самое имя

---

<sup>171</sup> Белинский В.Г. Статьи о Пушкине. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 135.

<sup>172</sup> Мережковский Д.С. Пушкин// Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – С. 105.

<sup>173</sup> Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе// Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 37.

– *Татьяна* в этом рассказе обретает совсем другое эмоциональное, психологическое и социальное наполнение.

Героиня рассказа «Танька» – бедная крестьянская девочка; с ранних лет она знала только горе, нужду. Танька спит на печке вместе с братиком Васькой, она часто плачет от голода, прося «хоть капустки». Голодная Танька убегает из избы, чтобы не просить «у матери картох», которых нет в пустой, холодной избе. В этом рассказе Бунин назвал свою героиню Танькой, что подчёркивает горестную судьбу крестьянской деревенской девочки. Душевной деликатностью и отзывчивостью отличается и сама Танька. Голодная, она не хочет огорчать мать просьбами о еде. Она была в гостях у помещика, прятала кусочки сахара для матери. Такой характер девочки тесно связан с её именем. Уменьшительно-пренебрежительная форма имени соответствует не только поведению, характеру, портрету заглавной героини, а прежде всего её социальному статусу.

Мастерство Бунина-художника проявилось в рассказе «Танька» не только в том, что он с большой художественной силой запечатлел страшную правду о жизни пореформенного крестьянства, но и в том, что сумел настроить читателя на нужный ему эмоциональный лад, вызвать нужное ему сопереживание. Писателю потребовалось всего несколько страниц, чтобы заставить нас глубоко почувствовать потрясающую трагедию детской души, глубоко проникнуть в мысли, чувства и переживания ребенка, оказавшегося лицом к лицу с голодной смертью. Добиться такого сопереживания помогли писателю как истинность выбранного им жизненного материала, так и весь строй авторского повествования. И немалую роль при этом играет имя маленькой героини рассказа, а точнее форма имени. Она как будто предвещает горестную страшную судьбу этой девочки: *«А что ждет ее? Что выйдем из ребенка, повстречавшегося лицом к лицу с голодной смертью?»* (II, 19), – говорит Бунин устами пригревшего Таньку барина.

На этом фоне рельефнее проступает семантика имени героини рассказа из сборника «Тёмные аллеи». Таня – тоже крестьянская девушка, но умень-

шительно-пренебрежительная форма имени – Танька – ей никак не соответствует. Имя *Таня* в рассказе Бунина вызывает у читателя чувство внутренней тишины, согретой сердечной теплотой. Думается, И.А. Бунин не случайно выбирает для своей героини не полное имя. Р.Д. Тименчик в статье «Имя литературного персонажа» отмечает: «Эмоциональную информацию несёт не только морфологическое членение слова-имени – “говорящий” корень или суффикс, но и его ритмический облик, рисунок расположения гласных и согласных»<sup>174</sup>.

Здесь уместно вернуться к параллели бунинской героини с пушкинской Татьяной. Обратим внимание на один важный нюанс: Татьяна Ларина вошла в историю русской литературы своим полным именем – «Татьяны милый идеал», что подчеркивает внутреннюю силу и цельность её характера, её моральное превосходство над героем и окружающей её средой. Бунинскую героиню трудно назвать полным именем, она именно Таня, и в этом имени звучат такие черты и краски национального женского характера, как смирение, тихий свет, молчание и покорность.

Пушкинские слова, обращенные к Татьяне-княгине, – *«всё тихо, просто было в ней...»* – или *«... для бедной Тани все были жребии равны...»* относятся и к бунинской Тане, но совсем с другим смыслом. В отличие от Татьяны Лариной, героиня рассказа И.А. Бунина вызывает жалость, но Таня не становится жалкой, храня в себе, как и пушкинская Татьяна, извечное женское чувство принятия своей доли. В её имени соединяются скромность нравственного облика, душевная простота в сочетании с глубиной чувства, естественность и отсутствие всякой фальши в поведении. Все эти черты заметны в ее портретной характеристике.

Героиня бунинского рассказа, на первый взгляд, мало соответствует смыслу своего имени – Татьяна, который предполагает значительность лич-

---

<sup>174</sup>Тименчик Р.Д. Имя литературного персонажа: О языке художественного произведения // Русская речь. – 1992. – № 5. – С. 26.

ности. Внешность ее ничем не примечательна. *«Она служила горничной у его родственницы, мелкой помещицы Казаковой, ей шел семнадцатый год, она была невелика ростом, что особенно было заметно, когда она, мягко виляя юбкой и слегка подняв под кофточкой маленькие груди, ходила босая или, зимой, в валенках, ее простое личико было только миловидно, а серые крестьянские глаза прекрасны только молодостью»* (VII, 91).

Это портрет совсем юной девушки, озаренный нежностью, молодостью, наивностью, девической чистотой. Её глаза блестят доверчивой верой в добро, а движения ее молодого тела легки и порывисты: *«...соскочив, кинулась вон... ответила она быстрым шепотом, со смехом убежала»* (VII, 92).

Её близость с героем совершается крайне необычно: это происходит во сне. Бунин рисует портрет спящей девушки, подчеркивая ее доверчивую слабость, незащитность: *«Он зажег спичку и увидал ее спящую. Она навзничь лежала на деревянной кровати, в одной рубашке и в бумазевой юбочке, – под рубашкой круглились ее маленькие груди, босые ноги были заголены до колен, правая рука, откинута к стене, и лицо на подушке казались мертвыми... Спичка погасла. Он постоял – и осторожно подошел к кровати...»* (VII, 93).

«Эротика у Бунина откровенная, даже изысканная, но всегда предельно эмоциональная»<sup>175</sup>, – пишет исследователь, и действительно, Бунин очень тонко изображает сцену интимной близости. Портрет спящей Тани и описание ее пробуждения как бы подготавливает нас к тому соответствию героини и ее имени, которое позже проявится с такой очевидностью: поведение в ней Тани лишено резких выпадов и отмечено какой-то странной покорностью и тишиной, она только «зарыдала сладко и горестно». Так же рыдает и Степа в одноименном рассказе: *«Она лежала на нарах, вся сжавшись, уткнув голову в грудь, горячо наплакавшись от ужаса, восторга и внезапно»*

---

<sup>175</sup>Иофьев М.И. Профили искусства. – М.: Искусство, 1965. – С. 284.

*сти того, что случилось»* (VII, 27). Это лишний раз подчеркивает близость этих образов.

Портретные штрихи в образе Тани только развивают и углубляют общую тональность: *«Она покорно, тихо ответила, смаргивая слёзы и суя в самовар пылающие щёпки; она служила скоро и заботливо; тайком бросала на него взгляды уже смущенно-радостные; вся покраснев, прошептала...»* (VII, 95).

Здесь важно отметить: Бунин разворачивает повествование так, что собственное имя героини появляется поначалу лишь как вопрос героя-рассказчика: *«Тебя, кажется, Таней зовут?»* (VII, 92). И только после кульминационной сцены близости, которой предшествует довольно длительная развитие действия, представляющего заглавную героиню рассказа, имя ее начинает звучать постоянно.

Нужно заметить важную особенность этого бунинского рассказа: портретная характеристика героини как бы живет своей жизнью, при этом она развивается согласно движению сюжета. Характерна сцена любовной истории, когда герой приехал встретить её на станцию. Бунин усложняет портретную характеристику подробным описанием костюма, которое словно преображает бедную незаметную девушку. Дело конечно не только в костюме, – через его описание Бунин показывает, что внезапно нахлынувшая любовь делает Таню жизнерадостнее, энергичнее, ярче: *«...по-городскому одетая, она вся сияла возбужденными глазами, юностью взволнованного необычным путешествием лица, и сторож что-то говорил ей на вы...»*. Бунин включает внутренний монолог Тани, в котором она как бы любит себя собой:

*Он сам приехал за мной, а я из города, и наряжена и так хороша, как он и представить себе не мог, видя меня всегда только в старой юбчонке, в ситцевой бедной кофточке, у меня лицо, как у модистки, под этим шелковым белым платочком, я в новом гарусном коричневом платье под суконной*

*жакеткой, на мне белые бумажные чулки и новые полсапожки с медными подковками!* (VII, 97).

Р.М. Кирсанова в книге «Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века» пишет: «Скрупулезные описания одежды литературных персонажей были связаны с тем, что точный выбор деталей или какого-то признака костюма был продиктован необходимостью наиболее полного раскрытия образа»<sup>176</sup>. И это мы видим у Бунина.

Из этого портретного описания видно стремление Тани выглядеть настоящей барышней. Она говорит вежливым тоном, ходит «*дамскими шажками*», потому что она хочет быть достойной героя, произвести на него лучшее впечатление. Внутренний монолог героини соединяется с внешним видом, и это выражает её счастливое настроение в момент любви, наполненный сложной эмоциональной гаммой: Таня одновременно живёт в счастье любви и в чувстве страха. Оксюморон «*радостный страх*» подчеркивает внутреннее состояние Тани в данный момент: счастье любви смешивается в ней с переживанием ожидаемой близости. И опять Бунин прибегает к разработке портретных деталей, которые раскрывают всю полноту нахлынувшего чувства: «... *Таня, Танечка... И она вся рванулась к нему, прижалась к его щеке шелковым платком, нежным пылающим лицом, полными горячих слез ресницами...*» (VII, 98).

Исследователи художественной прозы писателя, как правило, говорят о «величайшем изобразительном даре Бунина – мастера словесного портрета, под пером которого оживают люди с их неповторимой индивидуальностью, особенностями характера и психологии, с их жестами, мимикой, лепкой лица, мельчайшими подробностями, ускользающими от обычного взгляда»<sup>177</sup>. Как видим, портретные черты, данные в движении, в живой смене поведен-

---

<sup>176</sup> Кирсанова Р.М. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М.: Книга, 1989. – С. 11.

<sup>177</sup> Михайлов О.Н. Комментарии // Бунин И.А. Собр. соч. В 6 т. – М.: Художественная литература, 1988. –Т. 6. – С. 625.

ческих жестов в этом рассказе являются главным средством раскрытия образа молчаливой героини, передавая авторскую мысль о том, что Таня навеки отдала герою душу и тело. И.А. Бунину важно было, на наш взгляд, показать, что за неприметным, тихим внешним обликом Тани скрыта натура страстная, способность горячо и искренне любить.

В рассказе мы видим, как смысловой потенциал имени реализуется наряду с портретом в поступках героини: Таня в доме хозяйки ведет как «устройство», на которой держится тепло и порядок в доме. Она служит заботливо, ловко и ответственно. Её трудолюбие, внимание, любовь согревают не только дом в холодную погоду, когда она топит печь, но и душу героя. Описание внешности в данном случае дополняется действием, жестом, речью: *«... а Таня, Танечка, верная, любимая, растворила ставни, потом тихо вошла в валенках, вся холодная, в снегу на плечах и на голове, закутанной пеньковым платком, и, став на колени, затопила. И не успел он подумать, как она вошла, неся поднос с чаем, уже без платка. С чуть заметной улыбкой взглянула, ставя поднос на столик у изголовья, в его по-утреннему ясные, со сна точно удивленные глаза: Что ж вы так заспались?»* (VII, 101).

Её удивительные глаза, улыбка и заботливые, чистосердечные жесты – все это заставляет на время забыть о печальной развязке сюжета – неминуемом отъезде героя. Через его восприятие показан образ-портрет девушки, который живёт в его сердце: невозможно забыть *«этот крестьянский запах ее головы, дыхания, яблочный холодок щеки», «ее милый простосердечный голосок, ее то радостные, то грустные, но всегда любящие, преданные глаза, как он мог любить других и некоторым из них придавать гораздо больше значения, чем ей»* (VII, 94–95)

Итак, органичная связь имени героини и её портрета возникает постепенно. В облике Тани, в её поведении, в её жертвенной любви к приехавшему барину раскрывается высокая гуманистическая природа любовного чувства: из простой бедной девочки-горничной она на наших глазах пре-

вращается не только в бескорыстно любящую женщину, но и в новую личность, которая открывает в себе саму себя: *«Вот вы в меня влюбили, а я будто и сама в себя влюбилась, не нарадуюсь на себя... А если вы меня бросите...»* (VII, 102).

История любви Тани не могла иметь оптимистического финала: взаимоотношения барина и горничной трагически осмыслены И.А. Буниным ещё в дореволюционной повести «Суходол». И в рассказе «Таня» наступает трагическая развязка: герой уезжает, и, в сущности, бросает героиню. Здесь можно провести параллель с той же коллизией, что воспроизведена Л.Н. Толстым в романе «Воскресенье». Не исключено, что Бунин имел это в виду, показывая судьбу Тани, брошенную баринком. Но, в отличие от толстовской Катюши Масловой, бунинская Таня отмечена смиренным принятием своей участи.

При расставании много слов она хотела высказать, хотела кричать от грусти, от отчаяния, но вместо этого терпеливая покорность видна в ее поведении и портрете: *«И все Святки она ходила в самом лучшем своем наряде – в том платье и в тех полусапожках, в которых он встретил ее тогда осенью, на вокзале, в тот незабвенный вечер»* (VII, 105).

Л.А. Иезуитова, говоря о бунинских портретных описаниях, замечает: «Бунин не прибегает к объяснениям; помогая читателю понять художественный смысл изображенного, он старается повторить какую-то деталь несколько раз»<sup>178</sup>. Действительно, Таня ходит в том платье, в тех полусапожках, потому что ей дорог «тот незабвенный вечер», и она надеется на то, что любимый скоро вернется к ней: *«...весь день не вставала с рундука в прихожей, глядя во двор до боли в глазах»* (VII, 105).

От усталости ожидания она выглядит, как увядающий цветок в сухой сезон без дождя. Когда Таня потеряла надежду увидеть героя, он приехал.

---

<sup>178</sup>Иезуитова Л.А. Роль семантико-композиционных повторов в создании символического строя повести-поэмы И. А. Бунина «Деревня» // И.А. Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 583.

*«Он был поражен, увидя ее, – так похудела и поблекла она вся, так несмелы и грустны были ее глаза»* (VII, 106). По словам Л.А. Иезуитовой, «наиболее весомая для Бунина деталь портрета, характеризующая душевные возможности персонажа, – глаза»<sup>179</sup>. Глаза Тани выражают её крайнюю муку. Безнадёжность иссушила её сердце, и она со смирением принимает свою судьбу, она выглядит слабой, грустной, усталой: *«Она покорно подошла, склонив голову, чтобы он не видал, что все лицо у нее в слезах... она села рядом и обняла его, тихо рыдая... Опять эти теплые детские слезы на детском горячем лице...»* (5, 341).

Безрадостный финал рассказа отвечает общей концепции любви, характерной для «Темных аллей». По словам О.Н. Михайлова, в произведениях Бунина в эмигрантский период «с сильной обостренностью выступало ощущение бренности и обреченности всего сущего – женской красоты, счастья»<sup>180</sup>. Непосредственно о «Темных аллеях» А.Н. Архангельский пишет: «женская красота, “бестелесность” в сгущенном сумраке “Тёмных аллей” предстают или предвестием смерти, или возвещением вечной разлуки»<sup>181</sup>.

Из отдельных художественных элементов складывается чистый, трогательный образ простой русской девушки, послушный, покорный, нежный характер которой соответствует её тёплому, ласковому имени – *Таня*. Антропонимическое пространство структурировано эти именем.

Говоря о взаимосвязи имени персонажа с его портретом, А.Р. Давлетова пишет: «Имя становится неотъемлемой частью портрета, своеобразным приемом в воссоздании цельного образа персонажа, выступая важным ориентиром для его восприятия читателем. В литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что в творческом во-

---

<sup>179</sup> Иезуитова Л.А. Указ. соч. – С. 582.

<sup>180</sup> Михайлов О.Н. Примечания// Бунин И.А. Собр.соч.: в 9т. – М.: Художественная литература, 1966. – Т. 5. – С.498.

<sup>181</sup> Архангельский. А.Н. «Последний классик»// Иван Бунин. Русские писатели – лауреаты Нобелевской премии. – М.: Молодая Гвардия, 1991. – С. 28.

ображении имеют силу личностных форм»<sup>182</sup>. Действительно, смысл натуры бунинского рассказа «Таня» – любовь и верность, покорность и смирение – проявлены через сложную связь портрета и имени. В этой горестной судьбе Буниным раскрыты лучшие качества женского национального характера.

Ежи Фарино отмечает: «Взятое в отдельности, имя персонажа только частично нечто значит. Как и любой другой элемент произведения, оно значимо лишь как включенное в структуру произведения, то есть в своём соотношении с другими элементами своего уровня (с другими именами в произведении) и с другими уровнями, хотя бы с контекстами, в которых оно появляется»<sup>183</sup>.

Эта мысль учёного подтверждаются нашим сопоставлением двух бунинских рассказов из сборника «Тёмные аллеи» – «Антигона» и «Таня». Бунин исследует женский характер в разных его ипостасях, на разных уровнях художественной системы, и выбранные нами рассказы создают резко контрастное противостояние двух героинь, которое заявляет о себе уже на уровне имени. Мы старались показать, как безлично-мифологическое имя героини рассказа «Антигона» по сути дела уничтожило изначально данное при крещении имя Катерина и исказило природную чистоту женского характера, придав ему фальшивые черты, склонность к обману и двойной жизни. Не случайно эта героиня не знает любви, подменяя её случайной связью.

На этом фоне особенно рельефно проступает чистота и преданность героини рассказа «Таня». Её имя живёт в непосредственной связи с её внешним обликом, в котором проступает её искренняя душа, и не случайно Бунин такое большое место в пространстве рассказа отводит живым, естественным чертам в её портретной характеристике.

---

<sup>182</sup> Давлетова А.Р. Эстетические версии женского портрета в рассказах 60-90-х годов XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 2007. – С. 11.

<sup>183</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – С. 139.

Таким образом, проведя анализ рассказов «Руся», «Антигона», «Таня», мы можем сделать вывод о том, что одной из важных отличительных их особенностей является создание автором особой семантической зависимости между именем, портретом и пейзажем. Взаимосвязь между этими компонентами, которая проявляется в создании особого антропонимического пространства, по-разному реализуется в каждом из рассказов. Имя диктует особенности портретной характеристики и природного мира, различия обусловлены смысловыми коннотациями имени, вынесенного в заглавие.

В рассказе «Руся» имя, портрет и пейзаж, находясь в тесной взаимосвязи, порождают особую художественную атмосферу, которая позволяет нам говорить о присутствии в нём мифологического антропонимического пространства. В рассказах «Антигона» и «Таня» антиномическая противоположность имён заглавных героинь провоцирует антиномичность их портретных описаний и художественной структуры рассказов в целом.

Антропонимическая семантика формирует синтагматические отношения на уровне сюжетно-композиционного единства отдельного произведения и в то же время выстраивает парадигматику цикла в целом. Имена образуют синонимические и антонимические связи. Можно говорить о том, что имя определенного типа обуславливает определенный тип характера, что в свою очередь приводит к возникновению инвариантных для цикла сюжетов. Иными словами, возникает антропонимическое пространство всего сборника «Темные аллеи».

## Глава III

### Антропонимическое пространство рассказа «Натали» в переводе на вьетнамский язык: обретения и потери

#### 3.1. Литературоведческие аспекты художественного перевода

Теоретические и практические аспекты теории художественного перевода систематически исследуются как минимум с XVII века, когда английский поэт и переводчик Дж. Драйден<sup>184</sup> сформулировал общие принципы перевода, назвал основные модели и определил основные художественные задачи. Драйден выделял три типа переводческой интерпретации иностранного художественного текста: «метафраз» (что сегодня называют буквальным дословным переводом), «парафраз» (более вольный перевод, направленный на передачу смысла и духа оригинала, а не на соблюдение формального соответствия) и «имитацию» (вольную вариацию на тему оригинала). Третий случай, по мнению Драйдена, возможен в поэтической практике, но переводчик не имеет права на такие вольности. «Правильный» перевод художественного текста – это средний путь между метафразой и парафразом. Соответственно, Драйден предъявляет к переводчику требования, во многом актуальные и сегодня. Не все эти требования прошли проверку временем, но некоторые звучат вполне современно. О них стоит напомнить:

- Владеть языком оригинала и своим собственным языком.
- Понимать индивидуальные особенности автора оригинала.
- Сообразовывать свой талант с талантом автора оригинала.
- Сохранять смысл оригинала.
- Сохранять привлекательность оригинала без ущерба его смыслу.
- Не следовать слишком близко букве оригинала, чтобы не утратить его дух.
- Не стараться улучшить оригинал.

---

<sup>184</sup> Подробнее см.: Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. М., 1999. Лекция 1.

Однако это просто декларация, каждый тезис которой нуждается в конкретизации.

В общетеоретическом плане центральной проблемой современного переводоведения является проблема эквивалентности. Сложность ее в том, что невозможно с достаточной степенью уверенности выявить тот порог, который отличает эквивалентный перевод от недостаточно эквивалентного. В реальности нужно учитывать слишком много факторов: лингвистических, социальных, культурных, психологических и т.д., конфигурации которых постоянно меняются. Любые попытки найти строгие критерии эквивалентного перевода разбиваются о почти бесконечное разнообразие этих конфигураций. Поэтому об эквивалентности всегда можно говорить лишь как об относительной категории.

Сегодня очевидно, что для эквивалентного перевода необходимо учитывать весь комплекс смыслопорождающих контекстов: это и лингвистические аспекты, и культурологические, и социальные.

Такая постановка вопроса выводит нас на более общие размышления о механизмах взаимодействия различных культур. С.Г.Тер-Минасова<sup>185</sup> справедливо заметила, что между языком и реальностью стоит человек и его мышление. Проблема, однако, в том, как происходит перекодировка.

В современной науке вопрос о взаимодействии различных кодов культуры и, соответственно, проблема перекодировки стоят очень остро. А.С. Кармин писал по этому поводу, что любая культура делится на «нашу» и «их», и полная перекодировка вообще невозможна. Но именно невозможность подыскать адекватные коды для освоения другой культуры является огромным внутренним стимулом для движения и развития родной культуры. Другими словами, происходит вынужденное обогащение, спровоцированное

---

<sup>185</sup> Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: Слово, 2000. – С.40.

несовпадением культурных кодов. В связи с этим А.С. Кармин даже вводит понятия «культура-донор» и «культура-реципиент».<sup>186</sup>

В то же время факт признания ценности «разных языков» еще не дает разъяснения механизма перекодирования. Какова структура этого процесса и, соответственно, что должно быть учтено при интерпретации текста другой культуры и его переводе? В современной науке нет единого ответа на этот вопрос.

Ю.М. Лотман и А.С. Кармин предлагают оригинальную схемы этой перекодировки. Суть схемы в том, что поначалу чужие тексты воспринимаются именно как чужие, а способное воспринимать их сознание считает себя элитарным. Затем, по мере проникновения и распространения в инородной среде чужие тексты все более ассимилируются, подстраиваются под данную культуру и в конце концов становятся «своими». Далее следует парадокс: носители данной культуры становятся уверены, что именно они-то, а не породившая тексты культура являются подлинными знатоками.

Возникает серьезное искушение принять именно такую схему за наиболее релевантную, однако нам представляется, что это только один из вариантов. Скажем, схема постижения иной культуры, предложенная М.Л. Гаспаровым<sup>187</sup> выглядит иначе: как раз в первом приближении культура постарается увидеть чужое как свое и лишь потом будет признана ценность иного.

Нам представляется, что единого механизма не существует в принципе, всякий раз феномен «чужого текста» осваивается по-разному. Что, конечно, не отменяет некоторых общих принципов и переводческой техники.

Перевод играет большую роль в обмене мыслями между разными народами и служит делу распространения сокровищ мировой культуры. Недаром А.С. Пушкин называл переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения». По мнению П.А. Вяземского, перевод делится на два типа: «один неза-

---

<sup>186</sup> Кармин А. С. Культурология. – СПб.: Лань, 2003. – С. 825 – 827.

<sup>187</sup> Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм// Поэтика перевода. – М.: Радуга, 1988.

висимый, другой подчиненный. Следуя первому, переводчик, напитавшись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы». Вяземский предпочитает другой тип перевода, когда переводчик «старается сохранить и самые формы, разумеется, соображаясь со стихиями языка, который у него под рукою»<sup>188</sup>. Эта мысль ещё не раз отзовется в творчестве писателей-переводчиков.

Многие писатели были мастерами художественного перевода. Среди них – И.С. Тургенев, мысли которого не потеряли своей актуальности и сейчас. И.С. Тургенев выделяет два вида переводов: «переводы, поставившие себе целью познакомить читателя с отличным или хорошим произведением иностранной литературы» и «переводы, в которых художник старается воссоздать великое произведение»<sup>189</sup>. Во втором случае переводчик должен проникаться чужими мыслями, чувствами, и здесь «дух» (личность) переводчика «должен быть достоин сочетаться с духом им воссозданного поэта»<sup>190</sup>. Такой перевод должен осуществляться, по мнению Тургенева, самобытным талантом. Самая взыскательная добросовестность недостаточна – тут необходим творческий дар, талант переводчика. Все ошибки в переводах Тургенев делит на два вида: «неверность фактическая» (пропуски, плохое знание языков) и «неверность духовная» (искажение образов, бледность красок, уничтожение индивидуальности подлинника). Таким образом, Тургенев выдвигает требования к художественному переводу, с которыми мы не можем не согласиться.

Следует обратить внимание на то, что многие из пишущих о художественном переводе ратуют за чистоту, художественность, эстетически высокий уровень перевода. Они правы. Еще Н.А. Добролюбов утверждал, что «при переводе необходимо воспользоваться всем богатством языка, чтобы не до-

---

<sup>188</sup> Вяземский П.А. Адольф, роман венжамен-констана от переводчика // Клышко А.А. Перевод – средство взаимного сближения народов. – М.: Прогресс, 1987. – С. 34.

<sup>189</sup> Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. – М.: Современник, 1981. – С. 27.

<sup>190</sup> Тургенев И. С. Указ. соч. – С. 27.

пустить ни одного неправильного оборота, ни одного нечистого выражения для ближайшей передачи мыслей, находящихся в подлиннике. Условия громадные, почти невыполнимые!»<sup>191</sup>.

Большой вклад в теорию перевода внесли и исследователи XX века. Так, Е.Г. Эткинд утверждает, что «в поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и концентрированностью выражается дух народа – своеобразие его поэтического и культурного развития, его психологического строя... Понять поэзию другого народа – значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры»<sup>192</sup>. Следовательно, говоря о национальной специфике оригинала, следует прежде всего иметь в виду индивидуальность автора, ибо, как отмечает Е.Г. Эткинд, в художественном творчестве в сжатом виде ясно проявляются наиболее характерные психические и национальные черты этноса.

Специальную работу «Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы)» написал А.В. Федоров, в которой он считает, что главной задачей переводчика является сохранение смысловой емкости художественного текста при возможности передать национальное своеобразие оригинала. Кроме того, важно передать исторический колорит и, главное, сохранить своеобразие индивидуальности творчества писателя<sup>193</sup>.

К.И. Чуковский в книге «Высокое искусство», – так он называет искусство перевода, – также заботится о сохранении художественного уровня произведения. Он пишет, что «от художественного перевода мы требуем, чтобы он воспроизвел перед нами не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль. Если эта задача не выполнена, перевод никуда не

---

<sup>191</sup> Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: в 6 т. – М. –Л.: ГИХЛ., 1941. – Т. 5. – С. 454.

<sup>192</sup> Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 3.

<sup>193</sup> Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). – М.: Высш. шк., 1983. – С. 274.

годится»<sup>194</sup>. Чуковский справедливо утверждает, что «судьбу перевода всегда решают талант переводчика, его духовная культура, его вкус, его такт»<sup>195</sup>.

Советская школа перевода имеет богатую традицию. С точки зрения техники перевода сохраняет свою актуальность классическая книга Я. И. Рецкера «Перевод и переводческая практика»<sup>196</sup>, где, по сути, впервые в русской науке лингвистически корректно поставлена проблема адекватности перевода и – что самое главное – описаны, хоть и в самом общем виде, механизмы достижения этой адекватности. Именно Рецкером были сформулированы приемы перевода, знакомые сегодня любому профессионалу: конкретизация, компенсация, антонимия и т. д. Кроме того, Рецкер совершенно справедливо замечает, что для адекватного перевода нужен не только текст оригинала, но и «затекстовая ситуация» – этот тезис очень важен для современной теории художественного перевода. Как мы увидим, все это весьма актуально для перевода текстов Бунина на вьетнамский язык.

Перевод имен собственных тесно связан с тем, что принято называть реалиями. В классической книге С. Влахова и С. Флорина<sup>197</sup> имена собственные, правда, вынесены за пределы реалий, но авторы признают, что границы проницаемы, речь идет лишь о том, насколько имена и топонимы эстетически значимы, то есть насколько они являются «говорящими». Думается, что у Бунина дело обстоит именно так, случайных имен у него нет, поэтому переводчику нужно учитывать имена героев именно как труднопереводимую реалию. Как мы увидим, это серьезная проблема.

Коснувшись вопросов теории художественного перевода, мы пришли к выводу, что перевод художественных текстов – это дело сложное, творче-

---

<sup>194</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. – М.: Искусство, 1964. – С. 18.

<sup>195</sup> Чуковский К.И. Указ. соч. – С. 155.

<sup>196</sup> Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974.

<sup>197</sup> Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1986.

ское. Ведь для перевода не только важно знание языка той литературы, с которой переводится произведение, но столь же важным является высокий уровень культуры, эстетическое чутье и художественное мастерство переводчика.

### 3.2. И.А. Бунин во Вьетнаме

Один из величайших русских и мировых писателей, И.А. Бунин уже давно известен и популярен во Вьетнаме. Его бессмертные произведения стали любимыми и близкими сердцу многих поколений вьетнамских читателей, были для вьетнамской общественности духовной опорой, вдохновением и незабываемой памятью.

При этом следует отметить, что до 1975 года во Вьетнаме не было ни одного произведения И. Бунина, изданного на вьетнамском языке. На севере Вьетнама не принимали Бунина, потому что в это время Россия тоже не слишком высоко оценивала представителей Серебряного века, особенно эмигрантов. На юге Вьетнама содержание и художественное мастерство Бунина также не привлекало внимание писателей, критиков и переводчиков. Только в 1980-е годы во Вьетнаме начинали переводить Бунина, соответственно к его творчеству возникает и научный интерес. Так, исследователь Ха Ван Лыонг в статье «Несколько особенностей прозы И. Бунина» утверждает, что «рассказ Бунина является бесконечным океаном. Чтобы понять его смысл, нужно иметь широкие и глубокие знания о русской литературе, способность размышлять о прошлом, настоящем и будущем России»<sup>198</sup>. Кроме этого, исследователя привлекает тема любви у Бунина. «Бунин пишет о женских образах с искренностью, с восхищением. Он умеет возбуждать у героинь стремление любить и быть любимой. Рассказы Бунина о любви полны

---

<sup>198</sup> Ха Ван Лыонг. Несколько особенностей прозы И. Бунина // Река Хыонг. – 2009. – № 185. – С. 18. Здесь и далее ссылки на издания на вьетнамском языке даются в переводе на русский. Полное описание на вьетнамском с переводом на русский см. в списке использованной литературы.

грусти и расставания. Но это светлая грусть, вечная грусть неудачной любви»<sup>199</sup>.

Тхай Ба Тан, который является известным переводчиком произведений Бунина, говорит о нём: «И. Бунин оставил небольшое наследие, но это – новая глава в истории развития русской литературы XX века, потому что его произведения имеют утонченность, глубину содержания и художественное мастерство»<sup>200</sup>. Другой переводчик Ха Нгок, которая перевела много рассказов Бунина, пишет о нём в предисловии книги «Избранные рассказы И. Бунина»: «Каждый его рассказ – это стихотворение в прозе, созданное сердцем и мыслью талантливого художника, философа и поэта. Поэтому чтобы читать и понимать произведения Бунина, требуется широкое мировоззрение, знание о прошлом, настоящем и будущем России, о связи простой ежедневной жизни с мировыми историческими и общественными событиями»<sup>201</sup>.

В статье «Поворот художественного мышления в русской литературе в конце XIX начала XX» исследователь Фам За Лам пишет: «В рассказах Бунина содержатся ностальгические и печальные настроения, которые выражаются в виде косвенных, скрытых и эмоциональных образов»<sup>202</sup>.

В статье «И. Бунин – уход и возвращение» исследователь Ву Конг Хао даёт характеристику творчества Бунина до революции и за границей, делая акцент на цикле рассказов «Тёмные аллеи». По словам литературоведа, «во время эмиграции среди нищеты, болезни, распада И. Бунин создал самый лучший шедевр «Тёмные аллеи». Можно сказать, что 37 новелл – это 37 любовных историй, в которых грусть, нечастье всегда сочетаются с счастьем и восторгом. Писатель прекрасно знает силу любви, её разрушение, её возвы-

---

<sup>199</sup> Ха Ван Лыонг. Указ. соч. – С 19.

<sup>200</sup> Тхай Ба Тан. И. А. Бунин// Журнал зарубежная литература. – 1996. – № 1. – С. 6.

<sup>201</sup> Ха Нгок. Избранные произведения И. Бунина. – Ханой. 1987. – С. 3.

<sup>202</sup> Фам За Лам. Поворот художественного мышления в русской литературе в конце XIX начала XX» // Литература. – 1997. – № 11. – С. 14.

шенную и тривиальную сущность, её радость и боль. Любовь для писателя, одновременно яркая, как солнце, и тёмная, как ночь без луны и звёзд»<sup>203</sup>.

В предисловии к книге «Тёмные аллеи» Нья Нам пишет, что в рассказах Бунина последнего периода содержится размышление о памяти человечества, о хрупком цветении и увядании любви и счастья. «Читая рассказы из цикла «Тёмные аллеи», мы замечаем, что нет счастливой жизни, есть только момент счастья. Внезапная встреча и неожиданное расставание, и только впечатление от них остается на всю нашу жизнь. Проза Бунина богата музыкальностью, поэтичностью и создаётся из глубины русской души, русской природы»<sup>204</sup>.

### **3.3. Лексика перевода рассказа, транскрибирование имен героев и географических названий**

В этой части главы мы произведём наблюдения над переводом рассказа «Натали» И. Бунина на вьетнамский язык.

Рассказ «Натали», переведённый Фан Хонг Жанг, первый раз появился в книге «И. Бунин. Сборник рассказов “Лица”» в 1988 году. При рассмотрении особенностей стиля, лексики перевода этого рассказа, передачи художественного мастерства Бунина в создании портретной характеристики героя и в пейзажном описании мы работаем с переводом рассказа «Натали», изданным в книге «Лёгкое дыхание» в 2003 году в переводе того же Фан Хонг Жанга

Появление в XVII веке современной системы письменности для записи слов вьетнамского языка (*тыи Куокнгы*) стало важным шагом в культуре вьетнамского народа. С этого момента вьетнамцы имеют собственный письменный язык. В начале XX века *тыи Куокнгы* стал государственным языком, однако в нем еще сохранились следы старой словесности, например,

---

<sup>203</sup> Ву Конг Хао. И. Бунин – уход и возвращение // Литература. – 2008. – № 2. – С. 39.

<sup>204</sup> Нья Нам. О тёмных аллеях // Иван Бунин. Тёмные аллеи. – Ханой: Литература, 2013. – С. 4.

использование красивых крылатых выражений, древнекитайские слова. Перевод «Натали» сохранил следы этого архаического письма. Докажем наше мнение.

Лексика, которую использует переводчик, в основном, не отличается от современной вьетнамской лексики. Большинство слов еще живы по сей день. Однако в переводе есть устаревшие слова, которые теперь редко или совсем не появляются в разговорной и в письменной речи. Молодёжь совсем не понимает значения этих слов.

Слово в переводе	Транскрипция	Литературное слово	Транскрипция	Значение
Bao lơn	[Бао Лон]	Ban công	[бан конг]	балкон
Phong vũ biểu	[Фонг Ву Биеу]	Khí áp kế	[Тхи ап кэ]	барометр
vận	[Ван]	mặc	[мак]	одеваться
Con hầu	[кон хау]	Cô giúp việc	[ко жуп ви-ек]	горничная
Nhuần nhị	[Ньюан Ньи]	Dè dặt	[зе зат]	сдержанный
Xe lửa	[Се лыа]	Tàu hỏa	[тау хоа]	поезд
Cần kíp	[Кан Кип]	Gấp	[гап]	срочный
Trang ấp	[Чанг ап]	Dinh cơ	Зинь ко	усадьба
Đâm bổ	[Дам бо]	Chạy đén	тьяу дэн	кинуться
Đánh điện	[Дань диен]	Gửi thư	Гый тхы	Послать письмо
Bậc tam cấp	[Бак там кап]	Bậc thềm	Бак тхем	ступенька
Chắc lắn	[чак лан]	Chắc nịch	Чак нич	полный

Наряду с устаревшей лексикой, в переводе «Натали» присутствуют древнекитайско-вьетнамские слова, которые используются либо редко в настоящие дни, либо совсем не употребляются. Примеры «Ý Đại Lợi» [И Дай

Лой ] (Италия) вместо литературного слова «nuóc Ý»; «phong vũ biểu» [Фонг Ву Биеу] (барометр) вместо литературного слова «Khí áp kế» [Хи ап Кэ]; «biên niên» [биен ниен] (хроника) вместо литературного слова « hàng năm» [Ханг нам]; du ngoạn[зу нгоан] (путешествие) вместо литературного слова « ngắm cảnh» [нгам кань]; tam mã [там ма] (тройка) вместо литературного слова «xe ngựa» [се нгья]...

Встречаются в переводе слова, которые используют только жители центральной части Вьетнама. Примеры: Mỡ dầu[мак зау] вместо литературного слова «Mỡ dù»[мак зу] (хотя), Mẻ [ ме] вместо литературного слова «phía» [фия] (сторона)

В анализируемом переводе нами отмечены нарушения порядка слов. В тексте есть некоторые словосочетания, в которых порядок слов не соответствует принятым в современном литературном вьетнамском языке нормам. Рассмотрим следующий пример – «cái đẹp **phụng thờ** đầu đầu đón đối với Natali và cái đắm đuối về thể xác với Xônhia»<sup>205</sup>. Обратный перевод: «почтительная больная красота Натали и телесное упоение Соней». Нужно объяснить, что вместо словосочетания «phụng thờ» [фунг тхо] (почтительный) сейчас пишется «thờ phụng» [тхо фунг], хотя семантика этих словосочетаний одна и та же.

«Tôi quay mặt đi, vội vàng cúi đầu xuống và nhìn thấy hình bóng đôi chân nàng qua tấm váy mỏng được mặt trời **rọi chiếu**» ( с. 144). В обратном переводе это выглядит так: «Я отвернулся, поспешно поклонился и увидел её ноги сквозь тонкую юбку, которые освещались солнцем». Вместо словосочетания «rọi chiếu» [рой тьиу] (светить) в современности используется «chiếu rọi» [тьиу рой].

В любом переводе важной и сложной является проблема транскрибирования имен иноязычных героев, которая до сих пор вызывает у

---

<sup>205</sup> Фан Хонг Жанг. Натали// Бунин И. А. Избранные рассказы. Лёгкое дыхание. Ханой: Литературный кружок, 2006. – С. 147. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

исследователей острый спор. В самом деле, одно иностранное слово имеет несколько вариантов транскрибирования: Москва – «Mát-xcơ-va, Moskva, Moxkva, Moscou, Matxcova, Mat-xcơ-va, Mac Tu Khoa». Причина заключается в том, что в современном языке существуют разные точки зрения о переводе собственных имён: одни переводят иноязычные имена и названия с французского языка, другие – с китайского, а третьи – с языка оригинала.

Имена героев переведены по русскому произношению: Соня – Xônhiã, Натали – Natali, Наташа Станкевич – Natasa Xtankêvich, Мещерский – Meseroski.

Кроме того, географические названия переведены через язык-посредник: либо французский ( Грузия – Giêoocgi), (Украина – Ucren), либо китайский (Италия – «Ý Ðại Lợi»). Для современных вьетнамских читателей, знающих русский язык, это звучит как курьез.

### **3.4. Портрет Натали на вьетнамском языке**

Говоря об особенностях содержания и художественного мастерства в прозе Бунина, в статье «Несколько слов о Бунине» переводчик Фан Хонг Жанг отмечает: «Мастерство в описании природы и создании портрета, музыка всегда отличают нежную прозу Бунина и вводят его в малый круг писателей, которые добились абсолютного авторитета в употреблении слов. То, что Бунин создал на родине, также за рубежом, – это сокровище в духовной культуре русского народа, это большой вклад в духовные ценности человечества»<sup>206</sup>. В части, где были рассмотрены проблемы художественного перевода, мы отметили, что от переводчика требуется творческое отношение к делу. Он должен внутренне проникнуть в самый дух и атмосферу произведения, глубоко изучить жизнь и деятельность писателя, осмыслить эпоху. При этом он должен тонко чувствовать национальную культуру, национальный склад характера, психологические особенности народа, на языке которого творил

---

<sup>206</sup> Фан Хонг Жанг. Несколько слов о Бунине // Лёгкое дыхание. – Ханой. 2003. – С. 7.

писатель. Говоря о переводе, в статье «Заметки переводчика» Б. Пастернак пишет, что «переводы – не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов»<sup>207</sup>. Оценивая содержание перевода, мы заметили, что, несмотря на его относительную точность, передача мастерства Бунина вызвала серьезные затруднения у переводчика. Итак, в соответствии с задачей работы, приступаем к наблюдениям.

Прежде всего, для наблюдений был взят портрет Натали. Портрет даётся глазами Сони: *«И вот это уж действительно красавица, не то что я. Представь себе: прелестная головка, так называемые “золотые” волосы и черные глаза. И даже не глаза, а черные солнца, выражаясь по-персидски. Ресницы, конечно, огромные и тоже черные, и удивительный золотистый цвет лица, плечей и всего прочего»* (с. 144). Его перевод: “Natali mới thật là người xinh đẹp, không phải như e đâu. Anh hãy tưởng tượng mà xem nhé: Natali có một cái đầu rất đáng yêu, mái tóc óng vàng như người ta vẫn thường nói và một đôi mắt đen láy. Thậm chí không thể gọi là mắt được, phải gọi là những mặt trời đen như cách nói của người Ba Tư. Hàng lông mi thì tất nhiên là dài và cũng đen, nước da trên mặt, trên vai đẹp lạ lùng và bao nhiêu cái đẹp khác nữa” (с. 129).

В обратном переводе это выглядит так: *«Натали действительно красавица, не то что я. Представь себе: у Натали симпатичная голова, золотые волосы, как все говорят, и чёрные глаза. Даже невозможно назвать их глазами, а необходимо назвать их чёрными солнцами, как говорят персияне. Ресницы, конечно, длинные и тоже черные, цвет лица, плечей удивительно красивый и много прочего прекрасного»*. Прежде чем перейти к детальному анализу, хотелось бы высказать некоторые соображения о силе художественного воздействия портрета героини в оригинале и в переводе. Мне кажется, что в переводе портрет героини выглядит бледнее, скромнее.

Стоит уделить внимание пропуску фразы *«И вот это уж»*. В результате читатель не чувствует ревнивую зависть Сони к красоте Натали. И вместо

---

<sup>207</sup>Пастернак Б. Заметки переводчика // Знамя. – 1944. – № 1-2. – С. 165-166.

прилагательного «*прелестный*» заменяется на «*симпатичный*». Думается, что эта замена не совсем удачна. В толковом словаре С.И. Ожегова трактуется прилагательное «*прелестный*» так: «полный прелести», от существительного «прелесть», что значит «очарование, обаяние, привлекательность». Видно, что это слово слишком ёмкое. В результате замены прилагательного «*прелестный*» прилагательным «*симпатичный*», что значит «вызывающий симпатию, внутреннее расположение к себе», перевод уменьшает своеобразие оригинала. Наше внимание привлекает слово «*головка*», употребляемое в оригинале. Суффикс -к- в русском языке придаёт слову уменьшительно-ласкательный оттенок. У Натали именно прелестная *головка*, а не симпатичная *голова* как в переводе. Вьетнамский язык является изолирующим, т. е. вьетнамские слова не имеют словоформ, не образуют ни составных слов, ни сочетаний с суффиксами, префиксами. Здесь наблюдается недостаток вьетнамского запаса лексики.

Интересно разрешение вопроса со следующим предложением из этого отрывка: «*И даже не глаза, а черные солнца, выражаясь по-персидски*», которое в обратном переводе выглядит так: «*Даже невозможно назвать их глазами, а необходимо назвать их чёрными солнцами, как говорят персияне*». Несмотря на повтор глагола «*назвать*» перевод равноценен оригиналу, поэтому эта замена допустима.

Рассматриваем последнее предложение из оригинала: «*Ресницы, конечно, огромные и тоже черные, и удивительный золотистый цвет лица, плечей и всего прочего*» переведено как: Hàng lông mi thì tất nhiên là dài và cũng đen, nước da trên mặt, trên vai đẹp lạ lùng và bao nhiêu cái đẹp khác nữa”. В обратном переводе выглядит так: «*Ресницы, конечно, длинные и тоже черные, цвет лица, плечей удивительно красивый и много прочего красивого*». Как видно из обратного перевода, в описании ресниц героини вместо слова «*огромные*», что значит «очень большой», употребляется слово «*длинные*», что значит «имеющий большую длину, протяжение». Дело в том, что вьетнамскому языку непривычно сочетание «*огромные ресницы*». Думается, что в данном

случае это удачная замена, потому что по традиции вьетнамцы считают, что красивые ресницы – это длинные и чёрные. Здесь наблюдается различие культурной традиции двух народов. По формулировке П.М. Топера, «перевод представляет собой “службу связи” в самом высоком и непосредственном смысле слова – связывает между собой, знакомит и раскрывает друг другу разные национальные культуры, далекие и близкие, молодые и древние, разделенные временем и пространством, традициями и обычаями. Он делает общую картину мира богаче, разнообразнее, ярче»<sup>208</sup>.

Далее обратим внимание на то, что в переводе пропущено прилагательное «золотистый». Нужно отметить, что в рассказе при описании портрета Натали неоднократно повторяется сочетание «золотых» волос и «черных» глаз, причём это неслучайно. Если в оригинале часто встречается контраст между цветом лица и волос, который предсказывает сложную судьбу Натали, то в переводе это отсутствует. Пропуск прилагательного «золотистый» в данном случае мешает правильному восприятию портретного описания героини. Здесь можно говорить о невнимательности переводчика. Причём он добавил слово «красивого» в фразу «много прочего». Думается, что в данном случае переводчик имеет целью вызвать симпатию читателей к Натали.

Рассмотрев отрывок, мы видим, что в переводе в целом не передается эмоциональная выразительность и точность портрета, свойственная оригиналу. Причина этой неудачи, думается, в большей степени лежит в неспособности языка передавать оттенки, нюансы портретного описания.

Далее возьмем для анализа другую деталь портрета Натали: «...*Очень трогательная девочка, стройненькая, ещё хрупкая...*» (с. 146). В переводе дается так: “Natali là một cô gái rất hay xúc động, dáng người thanh thanh, rất cân đối, có một vẻ gì còn rất ngây thơ trong cái dáng người ấy” (с. 133). В обратном переводе это предложение звучит несколько иначе: «*Натали является тро-*

---

<sup>208</sup> Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – С. 245.

гательной девушкой, её фигура очень стройненькая, есть что-то очень наивное в этой фигуре». Кажется, что по эмоциональной выразительности и силе портретного изображения текст перевода проигрывает. Слово «девушка» в оригинале со значением «ребенок женского пола» превращается в «девушку», что значит: «1. лицо женского пола в возрасте, переходном от отрочества к юности. 2. такое лицо, достигшее половой зрелости, но еще не вступившее в брак». В данном случае перевод удаляет отеннок слова «ребёнок» у героини. Следует обратить внимание на словосочетание «ещё хрупкая», которое в обратном переводе звучит «Есть что-то очень наивное в этой фигуре». Слово «наивный», который имеет толкование «простодушный, обнаруживающий неопытность, неосведомлённость» по точности не совсем соответствует слову «хрупкий», что значит «1. очень ломкий, легко раскалывающийся; 2. слишком слабый, нежный». Слово в переводе не соответствует оригиналу. Неточности перевода в данном случае во многом искажают портрет, который писатель дал героине. Кроме этого, в переводе получается повтор слова «фигура», которого нет в оригинале. Это в какой-то мере влияет на восприятие стиля Бунина.

Возьмем для анализа другой портрет Натали, который даётся глазами героя: «Она вдруг вскочила из прихожей в столовую, глянула, – была ещё не причёсана и в одной легкой распашонке из чего-то оранжевого, – и, сверкнув этим оранжевым, золотистой яркостью волос и черными глазами, исчезла» (с. 148). Переведено это так: “Nàng bất ngờ chạy từ ngoài hành lang đến và ngó mắt nhìn rất nhanh vào phòng ăn, - mái tóc còn chưa chải, chỉ vận mỗi một chiếc áo lụa mặc ngủ rộng không có khuy, màu vàng tơ, – chiếc áo lụa vàng tơ ấy, mái tóc óng vàng và đôi mắt đen láy chỉ thoáng hiện qua rồi biến mất ngay sau đó” (с. 135–136). Обратный перевод: «Она неожиданно прибежала из прихожей и быстро взглянула в столовую. Она была ещё не причёсана и в одном широком и жёлтом халате без пуговиц из шелка, – и этот шёлковый жёлтый халат, пук золотистых волос и чёрные глаза только мелькнули и исчезли».

При сопоставлении оригинала и текста перевода заслуживают внимания некоторые неточности. Во-первых, вместо слова «вскочила», используется слово «прибежала» со значением «достигнуть какого-нибудь места бегом». По нашему мнению, в этом предложении Бунин не только подчёркивает деткость, быстроту в характере Натали, но и уподобляет её молнии, которая в эпизоде грозы делает её красоту неземной. Но эта мысль не звучит в переводе. В оригинале «Она вдруг вскочила из прихожей в столовую, глянула», а в переводе получается, что «Она неожиданно прибежала из прихожей и быстро глянула на столовую». Это не точно передаёт оригинал.

Остановимся на переводе личных местоимений с иноязычного, в том числе русского, на вьетнамский язык. Одной из важных проблем практического перевода художественной литературы является проблема адекватного воспроизведения другим языком сложности человеческих отношений. Это тем более сложно во вьетнамском языке, где нет развитой системы ономастики. По сравнению с русским языком личные местоимения вьетнамского языка более разнообразны по количеству. Хотелось бы отметить, что для обозначения местоимения «она» в вьетнамском языке существуют много слов: cô ấy (ко ай), chị ấy (тчи ай), bác ấy (бак ай), em ấy (ем ай), nàng ấy (нанг ай). Переводчик выбирает слово «*nàng*» (нанг), которое отражает нежную симпатию героя к Натали. Думается, что в этом случае этот выбор оказался неудачным, так как местоимение «*nàng*» во вьетнамском языке имеет высокий стиль и активно употреблялось при феодализме для общения короля и королевы. В настоящее время это слово очень редко употребляется. Причём в этом портрете Бунин хочет подчёркнуть деткость, быстроту в характере Натали, поэтому слово «*nàng*» здесь не подходит. Говоря о стиле в переводе, К.И. Чуковский подчёркивает: «Искусство переводчика в значительной мере заключается в том, чтобы, руководствуясь живым ощущением стиля, из разнохарактерных и многообразных синонимов, распределённых по группам,

выбрать именно тот, который в подлиннике наиболее соответствует синониму, входящему в такую же группу»<sup>209</sup>.

Интересным выглядит словосочетание в оригинале «*в одной легкой распашонке из чего-то оранжевого*», которое переведено так: «*chỉ vạt mỗi một chiếc áo lụa mặc ngủ rộng không có khuy, màu vàng tươi*». В обратном переводе это звучит несколько иначе: «*в одном широком и жёлтом халате без пуговиц из шелка*». Это описание в точности не совсем соответствует оригиналу. Наше внимание привлекает замена слова «*распашонка*» со значением «*рубашка для младенца с разрезом от ворота донизу*» словом «*халат*», что значит «*домашняя или рабочая одежда, запахивающаяся или застёгивающаяся сверху донизу*». Слово в переводе не выражает детский оттенок в телосложении Натали. Ещё недочёт: в обратном переводе наблюдается включение прилагательного «*шёлковый*» и слова «*из шелка*», которых точно нет в оригинале. Хочется обратить внимание на словосочетание «*из чего-то оранжевого*», которое переведено как «*жёлтый*». Здесь допущена погрешность в переводе, ведь эти цвета совсем разные. Это можно объяснить тем, что автор перевода не внимательно читает оригинал. В данном случае, кажется, портретная деталь переводится вольно, не дается дословного перевода.

Переходим к анализу фрагмента: «*сверкнув этим оранжевым, золотистой яркостью волос и черными глазами, исчезла*». Переведено это так «*chiếc áo lụa vàng tươi ấy, mái tóc óng vàng và đôi mắt đen láy chỉ thoáng hiện qua rồi biến mất ngay sau đó*». В обратном переводе это выглядит так: «*шёлковая жёлтая распашонка, пук золотистых волос и чёрные глаза только мелькнули и исчезли*». В этом отрезке автор перевода прибегает к другой конструкции, чем у Бунина. В переводе получается, что *распашонка и чёрные глаза* являются субъектом действия, а не героиня. Это переконструирование считаем целесообразным, потому что вьетнамскому языку не знакомо деепричастие.

---

<sup>209</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. – М.: Искусство, 1987. – С. 101-102.

Нам кажется, что в данном случае автор перевода поступает правильно, используя другое выражение, которое подходит вьетнамской грамматике. Это помогает читателю легко воспринимать портрет Натали, хотя при этом предложение оригинала в переводе отразилось не с полной силой. Следует обратить внимание на пропуск слова «яркость» и включение слова «пук», которое в переводе на вьетнамский язык имеет разговорный характер. Включение этого слова в текст перевода в какой-то мере вызывает неприятное ощущение у читателей, так как это уменьшает красоту Натали и способствует искажению эстетического впечатления.

Кажется, в переводе поэтика портрета героини ослаблена. Красота Натали всегда поражает героя, вызывает восхищение, чистую страсть. Но это приглушено в переводе. Конструкция, смысл, стиль обратного перевода иногда далеки от Бунина. В некоторых случаях неточность перевода можно поставить в вину переводчику, но причины этих недостатков заключаются и в объективных явлениях в языке.

Рассмотрим дальше предложение: *«Натали с улыбкой вскинула на меня из чёрных ресниц сияющую черноту своих глаз, особенно поразительную при цвете её волос»*. Его перевод: «Natali mỉm cười, nhìn tôi bằng cặp mắt đen sang dưới hàng mi đen dài hòa hợp một cách diệu kỳ với màu tóc vàng óng» (с. 141). В обратном переводе это выглядит так: *«Натали улыбнулась, посмотрела на меня черными светлыми глазами под чёрными длинными ресницами, которые поразительно сочетаются с золотистым цветом волос»*. В целом перевод в этом случае удачно описывает красоту глаз героини. Добавка прилагательного «длинные» при описании ресниц делает образ героини более очаровательным в глазах вьетнамцев. Только замена слова «сияющий», что значит «блестеть, выражая какие-нибудь радостные чувства», словом «светлый», что значит «ясный, прозрачный», в какой-то мере обедняет оригинал.

Перейдём к анализу другого портрета Натали, который даётся глазами героя: *«...а она, в холстинковой юбочке и вышитой малороссийской сорочке, под которыми угадывалось все юное совершенство её сложения, казалось*

чуть не подростком. В том-то и была высшая радость, что я даже помыслить не смел о возможности поцеловать ее с теми же чувствами, с какими целовал вчера Соню! В лёгком и широком рукаве сорочки, вышитой по плечам красным и синим, была видна её тонкая рука, к сухо-золотистой коже которой прилегали рыжеватые волоски □...□. И, чувствуя мой взгляд, она вскинула на меня блестящую черноту глаз и всю свою яркую головку, обвитую плетью довольно крупной косы. Я отошел и поспешно опустил глаза, увидав её ноги сквозь просвечивающий на солнце подол юбки и тонкие, крепкие, породистые щиколки в сером прозрачном чулке» (с. 152). Этот отрывок переведен так: «Còn Natali? Nàng mặc một chiếc váy nhỏ bằng vải lanh và chiếc áo sơ mi cổ theo kiểu Ukraine, đằng sau tấm xiêm áo ấy như có thể đoán được tấm thân nàng thơ trẻ, hoàn thiện biết bao nhiêu, dường như còn là một cô bé. Dưới làn vải chiếc tay áo sơ mi có những đường chỉ thêu xanh đỏ bên vai, tôi nhìn thấy cánh tay yếu ớt thanh thanh của nàng, nhìn thấy những hang long tơ mịn màng trên nước da vàng vàng trắng trắng rất đẹp của nàng...Natali cảm thấy cái nhìn của tôi, nàng quay lại phía tôi, cặp mắt sáng long lanh đen láy, cái đầu xinh xinh cuốn một cuộn tóc vàng óng to dày. Tôi quay mặt đi, vội vàng cúi đầu xuống, và nhìn thấy hình bóng đôi chân nàng qua tấm váy mỏng được mặt trời rọi chiếu, nhìn thấy gót chân thon nhỏ hiện lên qua bí tất mỏng màu xám trong suốt» (с. 144). В обратном переводе это звучит несколько иначе: «А Натали? Она ходит в холстинковой юбочке и вышитой малороссийской сорочке, под которыми можно угадать её юное сложение, какое совершенство! как будто она ещё подросток. Под рукавом сорочки, вышитой по плечам красными и синими нитями, я вижу её слабую тонкую руку, ряд нежных волосков на её золотистой, белёсой, очень красивой коже □...□. Натали чувствовала мой взгляд, она повернулась ко мне, чёрные глаза блестят, симпатичная голова, которая окутывается большим густым пучком золотистых волос. Я отвернулся, поспешно поклонился и увидел её ноги сквозь тонкую юбку, которые освещались солнцем, тонкие пятки сквозь тонкий серый прозрачный чулок».

Прежде чем перейти к детальному анализу, хочется сказать, что в переводе дается портрет героини, приближающийся к портрету, который дается в оригинале. Заслуживают внимания некоторые неточности. Интересным представляется высказывание «*a, она*», которое переведено: «*Còn Natali?*», что в обратном переводе значит «*А Натали?*». В этом высказывании местоимение «*она*» заменяется собственным именем «*Натали*», и изъявительное наклонение превращается в вопросительное. Эта замена представляет собой не ошибку, но, кажется, она в какой-то мере разрушает стиль бунинской прозы. Следует обратить внимание на пропуск целого предложения в переводе: «*В том-то и была высшая радость, что я даже помыслить не смел о возможности поцеловать ее с теми же чувствами, с какими целовал вчера Соню!*». Этот пропуск не проходит бесследно. Это предложение играет важную роль в раскрытии образа героя, так как в нём отражается духовная восхищённая любовь героя к Натали. К сожалению, этот смысл приглушён в переводе. При анализе фрагмента «*под которыми угадывалось все юное совершенство её сложения*» (обратный перевод: «*под которыми можно угадать её юное сложение, какое совершенство!*») наблюдается включение восклицательной конструкции: «*Какое совершенство!*». Видим, что это по точности не совсем соответствует выражению в оригинале: во вьетнамском языке нет словосочетания «*юное совершенство*». Я бы хотела перевести так: «*все юное совершенное сложение*». Таким образом, в данном случае наблюдается недостаток грамматики языка, его лексического запаса.

Перейдем к анализу последнего предложения из отрывка. Здесь мы сталкиваемся с рассмотренным выше явлением. В анализируемом предложении стоит обратить внимание и на словосочетание «*в лёгком и широком рукаве сорочки*», которое переведено так: «*Dưới làn vải chiếc tay áo sơ mi*», в обратном переводе – «*Под рукавом сорочки*». Кажется, что пропуск слов «*лёгкий*» и «*широкий*» уже способствует ослаблению эстетического впечатления. Наблюдается лишняя добавка слова «*слабая*» в словосочетании «*тонкая рука*». Включение лишнего слова в данном случае искажает эстетическое впечатление.

чатление, потому что это словосочетание в нашем языке звучит как будто у Натали очень слабое здоровье. Хочется обратить внимание на сочетание *сухо-золотистой*, которое в обратном переводе выглядит как «*белёсый, золотистый*». Во вьетнамском языке таких сложных слов типа «*сухо-золотистый*» нет, поэтому замена его прилагательным оказывается логичной. Но почему же вместо слова «*сухой*» используется слово «*белёсый*», которого точно нет в оригинале? Видно, что эти слова разные по семантике. Здесь же ещё остается непонятным, почему вместо слова «*рыжеватые*» в переводе употребляется слово «*нежные*», ведь это совершенно разные слова по смыслу. В результате, в переводе во многом бледнеет портрет героини, искажается эстетическое впечатление от бунинского текста, разрушается гармония сочетания слов, затемняется, ступёвывается тонкость бунинского письма.

Рассмотрим следующее предложение: «*Она вскинула на меня блестящую черноту глаз и всю свою яркую головку, обвитую плетью довольно крупной косы*», что в переводе выглядит так: «*она повернулась ко мне, чёрные глаза блестят, симпатичная голова, которая окутывается большим густым пучком золотистых волос*». Переводчик прибегает к другой конструкции. Эта замена не влияет на содержание предложения, но все-таки не полностью сохраняет стиль писателя. Наше внимание привлекает сочетание «*большой густой пучок*», которого нет в оригинале. Включение лишнего словосочетания в данном случае искажает эстетическое впечатление. Объясним причину пропуска прилагательного «*яркая*» и включения прилагательного «*золотистых*». Дело в том, что по-вьетнамски сочетание «*яркая головка*» очень смешно звучит и затемняет красоту героини. Поэтому переводчик убрал это слово и добавил прилагательное «*золотистые*» перед словом «*волосы*». Это красиво звучит на нашем языке и всё ещё сохраняет смысл оригинала. Нам кажется, что в данном случае автор перевода поступает правильно, используя другое словосочетание.

Анализируем последнее предложение из отрывка: *«Я отошел и поспешно опустил глаза, увидав её ноги сквозь просвечивающий на солнце подол юбки и тонкие, крепкие, породистые щиколки в сером прозрачном чулке»*. В обратном переводе это выглядит так: *«Я отвернулся, поспешно поклонился и увидел её ноги сквозь тонкую юбку, которые освещались солнцем, тонкие пятки сквозь тонкий серый прозрачный чулок»*. Как мы видим из обратного перевода, деепричастный оборот «увидев» переведен как придаточная часть сложного предложения: «я увидел». Это переконструирование считаем целесообразным, потому что вьетнамскому языку не знакома такая конструкция, как деепричастный оборот. Здесь придаточная часть по смыслу равноценна этому деепричастному обороту. Объясним причину замены слово «*щиколка*», что значит «лодыжка» словом «*пятки*» со значением «задняя часть ступни, а также часть чулка или обуви, закрывающая ее». Дело в том, что, говоря о красоте стопы, вьетнамцы всегда обращают внимание на пятки. Тонкие пятки считаются красивыми. Напомним, что вьетнамский и русский языки принадлежат к разным культурам, но в этой ситуации переводчик достиг своей цели. Автор перевода пропустил прилагательные «*крепкие*» и «*породистые*», потому что словосочетанию «тонкие пятки» они не тождественны и звучат странно на вьетнамском языке. В данном случае дословный перевод уже потому не будет точным, что то слово, которое в атмосфере одного языка вызывает умиление и нежность, в атмосфере другого – насмешку. В данном случае переводчик удачно построил вьетнамское предложение, но в результате этого портрет героини не сохраняет ту тонкость и точность изображения в исходном варианте.

Углубляя цель и значение переводной литературы, В. Белинский говорит: «Переводы преимущественно назначаются для не читавших и не имеющих возможности читать подлинника, а главное, что на переводах произведения литературы одного народа на язык другого основывается знакомство народов между собою, взаимное распространение идей, а отсюда самое про-

цветание литератур и умственное движение»<sup>210</sup>. С точки зрения критика, перевод играет важную роль в развитии и образовании эстетического вкуса, в распространении истинных понятий об изящном. В этом случае нужно отметить заслугу переводчика в распространении понятия о красоте у вьетнамцев.

Берем для анализа портрет Натали после её замужества. Герой наблюдал её издалека: *«как высока она в бальной высокой причёске, в бальном белом платье и стройных золотых туфельках, кружившаяся несколько откинувшись, опустив глаза, положив на его плечо руку в белой перчатке до локтя таким изгибом, который делал руку похожей на шею лебедя. На мгновение черные ресницы её взмахнулись прямо на меня, чернота глаз сверкнула совсем близко...»* (с. 164). Его перевод: *«Người con gái có cái dáng thanh thanh, tóc cuốn cao lên theo kiểu dạ hội, nàng mặc chiếc váy áo khiêu vũ trắng toát, đi đôi giày gót nhỏ nhắn, màu vàng óng ánh, nàng vừa quay mình theo tiếng nhạc, vừa hơi nghiêng nghiêng đầu về một bên, mắt nhìn xuống, cánh tay đeo chiếc găng trắng dài mịn màng đẹp như cổ một con thiên nga đặt lên vai người con trai. Trong giây lát, hai hàng lông mi đen dài trên mắt nàng hướng thẳng về phía tôi, ánh mắt đen láu của nàng long lanh lướt thoáng qua tôi...»* (с. 168). Портрет Натали в обратном переводе выглядит так: *«У этой девушки высокая фигура, у неё была бальная высокая причёска, в бальном белом платье, в золотистых туфлях на маленьких каблуках она кружилась под музыку и откинулась, опустила глаза, она положила на плечо мужчины руку в белой длинной мягкой перчатке, которая похожа на шею лебедя. На мгновение два ряда чёрных ресниц устремились прямо на меня. Чернота глаз сверкнула мимо меня»*. В целом портрет героини передается удачно. Во вьетнамском языке нет причастия и деепричастия, поэтому переводчик прибегает к простой конструкции (подлежащее – сказуемое), которая доступна нашей грамматике. Только остается непонятным, почему же в переводе пропускается высказывание *«до локтя таким изгибом»*, которое по мысли писателя делает руку Натали похожей на шею ле-

---

<sup>210</sup>Белинский В.Г. Полн. собр. соч: в 13 т. – М., 1955. – Т.8. – С. 264.

беда. В переводе получается, что целая рука Натали похожа на шею лебедя. В результате этого в переводе не показывается тонкость и выразительность авторского стиля. При передаче «чёрные ресницы» переводчик включает сочетание «два ряда», которое уменьшает эстетическую силу портрета героини. Также наблюдается добавка сочетания «на маленьких каблуках», которого нет в оригинале. Оказывается непонятным, почему вместо глагола «взмахнулись», что значит «сделать маховое движение вверх», употребляется глагол «устремилась», что значит «сосредоточиться, направиться на что-н., обратиться к чему-н». Кроме этого, наречие «близко» в переводе означает «мимо меня». Эта ошибка в какой-то мере влияет на восприятие портрета Натали.

Для анализа мы хотим взять еще один портрет Натали на похоронах мужа: она стояла *«впереди всех, в трауре, со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос, – и уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз. ...И, подойдя, с ужасом восторга взглянул на иноческую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной, на чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз, при виде меня опустившихся...»* (с. 167) . Его перевод: «...nàng đứng trước mọi người, nàng vận tang đen và tay cầm ngọn nến đang cháy soi rõ đôi má và mái tóc óng vàng của nàng, - đến lúc ấy thì tôi không còn có thể rời mắt khỏi nàng nữa, như thể không rời mắt khỏi bức ảnh chúa...Bước lại bên nàng, lòng đầy sợ hãi, tôi say mê và nhìn chiếc áo dài đen tu sĩ bó sát tấm thân thon thả đem lại cho nàng một dáng vẻ trắng trong, nhìn lên gương mặt nàng xinh đẹp, trẻ chung, thanh khiết. Khi thấy tôi bước đến, hàng lông mi của nàng khẽ hạ xuống và nàng cúi đầu không đưa mắt về phía tôi» (с. 173). Этот же отрывок в обратном переводе выглядит несколько иначе, чем в оригинале: *«она стояла впереди всех, в траурной одежде, держала свечу, которая горела и освещала её щеку и золотистые волосы, – в тот же момент я не мог оторвать от неё глаз, как нельзя оторвать глаза от иконы... Я подошёл к ней с испугом, увлечённый, и посмотрел на иноческое чёрное платье, которое обтянуло стройное тело, что придало ей непорочность. Я взглянул на её красивое, чистое и*

*молодое лицо. Когда я подходил к ней, её ресницы опустились, она поклонилась и не взглянула на меня».*

Посмотрим, насколько удачно передает смысл оригинала переводчик. Он стремился к тому, чтобы как можно точнее передать бунинский текст, в том числе и портретное мастерство писателя. Как нам кажется, в переводе не передается эмоциональная выразительность, свойственная оригиналу. Попробуем вскрыть причины неточностей в переводе. Будем рассматривать этот отрывок по частям. Во-первых, в обратном переводе наблюдается замена слова «озарять», что значит «ярко освещать», словом «светить», что значит «излучать свет». По эмоциональной выразительности это слабее, чем слово в оригинале. В анализируемом отрывке стоит обратить внимание и на фрагмент «*подойдя, с ужасом восторга взглянул*» которое переведено как: «*Bước lại bên nàng, lòng đầy sợ hãi, tôi say mê và nhìn*». Это в обратном переводе значит как «*подошёл к ней с испугом, увлечённый, и посмотрел*». Хочется отметить, что вьетнамскому языку непривычно сочетание чисто бунинское: «*ужас восторга*». Включение слова «*испуг*» («внезапное чувство страха, состояние испугавшегося») вместо слова «*ужас*» («чувство сильного страха, доходящее до подавленности, оцепенения») не точно передаёт смысл оригинала. Следует обратить внимание на то, что здесь же в тексте перевода наблюдается пропуск важного слова «*восторг*», что значит «подъем радостных чувств, восхищение». Как жаль, что это не полностью и не точно передаётся в переводе. Неточность перевода в данном случае можно поставлять в вину переводчику, хотя для этого есть объективные причины: недостаток лексического запаса языка. По нашему мнению, словосочетание «*ужас восторга*» имеет глубокое философско-религиозное значение. Оно выражает необычное духовное состояние героя и эмоционально его возвышает. Эта мысль далека от понимания нашего читателя. Непереводимость в данном случае вызвана различием в традиционном эмоциональном строе двух народов, в разной их ментальности. Таким образом, для того чтобы полностью понять Бунина, его мастерство, требуются глубокие знания не только в об-

ласти художественной литературы, но и культуры, философии, религии. Я бы переводила так: *«подойдя к ней, я с чувством страха и восторга взглянул...»*. Переводчик в стремлении передать слово *«восторг»* включил слово *«увлечённый»*, которого нет в оригинале. Это не только неточно, но далеко от мысли Бунина. В результате перевод утратил динамику и легкость оригинала.

Рассмотрим следующее предложение: *«взглянул на иноческую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной, на чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз»*, которое переведено *«nhìn chiếc áo dài đen tu sĩ bó sát thân thon thả đem lại cho nàng một dáng vẻ trắng trong, nhìn lên gương mặt nàng xinh đẹp, trẻ chung, thanh khiết»*. Обратный перевод: *«смотрел на иноческое чёрное платье, которое обтянуло стройное тело, что придало ей непорочность. Я взглянул на её красивое, чистое и молодое лицо»*. Сразу видим в переводе словесную бедность, неточность, несоответствие стилю Бунина. Следует обратить внимание на сочетание *«иноческую стройность»*, которого нет в нашем языке. Поэтому переводчик прибегает к другому выражению *«иноческое чёрное платье»*. Думается, что в данном случае переводчик прав. Однако остается непонятным, почему же добавляется целое предложение: *«платье, которое обтянуло стройное тело»*, которого нет в оригинале. Это неудачно звучит на вьетнамском языке. Причём во Вьетнаме иноческое платье всегда широкое, большое. Поэтому предложение *«иноческое чёрное платье, которое обтянуло стройное тело»* звучит несколько смешно для нашего читателя. К сожалению, это искажает портрет героини и далеко от того смысла, который вложил в него Бунин. Особенно при передаче *«чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз»* переводчик убрал слова *«красота»*, *«ресницы»*, *«глаза»*. Этот пропуск затемняет красоту героини, так же уменьшает эстетическое восприятие читателя, потому что чистая, молодая красота Натали выражается не только на лице, но в глазах и ресницах. Причиной этой ошибки, кажется, является невнимательность переводчика.

А. Тайлер в трактате «Эссе в принципах перевода» говорит о общепризнанных принципах перевода: «1) перевод должен полностью передавать идеи оригинала; 2) стиль и манера изложения перевода должны быть такими же, как в оригинала; 3) перевод должен читаться так же легко, как и оригинальное произведение»<sup>211</sup>. Такие требования для переводчика оказываются не лёгкими.

Таким образом, портрет Натали в переводе выглядит суховатым, не совсем точным, поэтому он не производит сильного впечатления. Кроме этого в результате пропуска нескольких важных слов искажается эстетическое впечатление от бунинского текста, ступшевывается тонкость бунинского стиля. И самый большой и серьёзный недостаток перевода – включение предложения, которое вызывает не совсем приятное отношение читателя к героине.

Рассмотрим предпоследний абзац, в котором герой восхищается красотой Натали: «– А потом ты на балу – такая высокая и такая страшная в своей уже женской красоте, – как хотел я умереть в ту ночь в восторге своей любви и погибели! Потом ты со свечой в руке, твой траур и твоя непорочность в нём. Мне казалось, что святой стала та свеча у твоего лица»(с. 172). Его перевод: «Anh nhớ e trong buổi dạ hội, dáng em cao cao, thanh thanh, em đẹp quá, cái đẹp đáng sợ của người con gái đã trở thành thiếu phụ, - đêm ấy anh muốn chết biết bao, muốn chết trong niềm say mê của tình yêu và tuyệt vọng! Anh nhớ hôm em cầm ngọn nến, em vận đồ tang đen và cái vẻ trong trắng diêu kỳ mà bộ đồ tang đã đem đến cho em. Anh có cảm tưởng rằng, cả ngọn nến em cầm cũng trở nên linh thiêng, huyền bí» (с. 183). В обратном переводе это звучит так: «Я помню, на балу твоя фигура была высокой, какая ты красивая! Страшная красота девушки, которая стала вдовой. Как хотел я умереть в ту ночь, хотел умереть в страсти любви и отчаяния! Я помню день, когда ты держала свечу в руке, и ты была в чёрной траурной одежде, твою

---

<sup>211</sup> Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. М.: ЧеРо, 2000. – С. 11.

*чудесную непорочность, которую придал тебе траур. Мне казалось, что та свеча, которую ты держала, стала святой, мистической».*

Перейдем к детальному анализу этого отрывка. Возьмем предложение: *А потом ты на балу – такая высокая и такая страшная в своей уже женской красоте*». В обратном переводе это выглядит несколько иначе: *«Я помню, что на балу твоя фигура высокая, какая ты красивая! страшная красота девушки, которая стала вдовой»*. Сразу можно заметить, что в этом предложении автор перевода прибегает к другой конструкции, чем у Бунина. Только остаётся непонятным, почему же в перевод включено высказывание *«красота девушки, которая стала вдовой»*, которого нет в оригинале. Где там слово *«вдова»*? Причём когда герой видит Натали на балу, она ещё не вдова, она танцует со своим мужем. Включение лишнего слова в данном случае искажает текст, это явная фактическая ошибка. Пропуск частицы *«уже»* и слова *«женской»* тоже не проходит бесследно. Писатель хочет усилить красоту Натали в зрелом возрасте, но это не передаётся в переводе.

Хочется отметить удачу переводчика в выборе местоимения. Местоимение *«я»* переводится на вьетнамский язык *«та»* (ta), *«тао»* (tao), *«минь»* (minh), *«ань»* (anh), *«ем»*(em)... а местоимение *«ты»* имеет такие аналоги, как *«маи»* (màu), *«ем»* (em), *«онг»* (ông), *«ба»*(bà)... *«Представленные различия между личными местоимениями русского и вьетнамского языков приводят к трудностям при передаче личных местоимений одного языка на другой»<sup>212</sup>*. В переводе переводчик перевели местоимение *«я»* – *«ань»* (anh), а *«ты»* – *«ем»* (em). Думается, что этот выбор оказался удачным, так как эти местоимения на нашем языке выражают любовь между влюбленными, и они очень чувствительно звучат. Переводчик удачно использует местоимения *«ань»* и *«ем»*, которые выражают сильную любовь героя к Натали несмотря на долгую разлуку.

---

<sup>212</sup>Бу Тхыонг Линь. Проблема перевода русских личных местоимений на вьетнамский язык // Русский язык за рубежом. – 2014. – № 5. – С. 71.

Следует обратить внимание на словосочетание *«умереть в восторге своей любви и погибели»*, его обратный перевод: *«умереть в страсти любви и отчаяния»*. Видно, что слово *«восторг»*, что значит «подъем радостных чувств, восхищение», заменяется словом *«страсть»*, что значит «сильная любовь, сильное чувственное влечение». Эти два слова имеют разную семантику. Как видим, слово *«страсть»* в точности не соответствует слову в оригинале. Вьетнамскому языку непривычно сочетание *«восторг погибели»*, поэтому переводчик включил слово *«отчаяние»* вместо слова *«погибель»*. Думается, что это отличный выбор.

Перейдем к анализу второго предложения из этого отрывка: *«Потом ты со свечой в руке, твой траур и твоя непорочность в нём»*, которое в обратном переводе звучит так: *«Я помню день, когда ты держала свечу в руке и ты была в чёрной траурной одежде, твою чудесную непорочность, которую придал тебе траур»*. Включая прилагательное *«чёрная»*, переводчик хочет пояснить читателю цвет траура, потому что по нашей традиции в трауре все носят белую одежду. С целью составить плавную фразу переводчик добавил прилагательное *«чудесный»* в сочетание *«твоя непорочность»*. Это далеко не бунинские слова, зато красиво звучит по-вьетнамски, и нам кажется, что это допустимо. Заслуживает внимание сочетание слов *«твоя непорочность в нём»*, которое звучит на нашем языке *«твоя непорочность, которую придал тебе траур»*. В данном случае переводчик неправильно понял содержание исходного предложения. По переводу можно понять, что именно траур придал героине непорочность. Кажется, и читателю может показаться это выражение необычным и неточным. При передаче предложения *«Мне казалось, что святой стала та свеча у твоего лица»*, переводчик прибегает к другой конструкции: *«Мне казалось, что та свеча, которую ты держала, стала святой, мистической»*. По эмоциональному воздействию и силе изображения перевод этого предложения равносителен оригиналу, несмотря на включение прилагательного *«мистической»*.

Таким образом, перевод портрета Натали в сопоставлении с портретом в оригинале по точности и эстетическому впечатлению не всегда соответствует характеру бунинского письма. Облик Натали, его необычайная красота в переводе не всегда передаются с совершенной точностью, с силой художественного изображения и эмоциональной выразительности. В переводе они часто не производят того сильного впечатления, как в подлиннике: иногда чувствуется бледность красок описания, не показывается тонкость и выразительность авторского пера.

Кроме этого, рисуя портрет героини, писатель всегда вкладывает в него свои чувства через наблюдение героя-рассказчика: герой то с удивлением, то с восхищением, то с восторгом наблюдает за Натали. К сожалению, в портретах, дающихся в переводе, это не всегда явно показывается. Иногда не совсем понятно, как писатель относится к своей героине: с симпатией или, наоборот, с её отсутствием.

Причём, читая перевод, читателю трудно воспринимать стиль писателя, понять своеобразие этого стиля, потому что переводчик часто изменяет словосочетание, переделывает конструкцию предложения, включает или убирает те или иные слова, чтобы текст оригинала более понятно и плавно звучал на языке перевода. Более того переводчиком допущены серьёзные фактические ошибки.

Но вместе с тем мы не можем не оценить заслуг Фан Хонг Жанга в понимании различия национальных культур двух народов, их ментальности, что сказалось на особенностях его перевода.

Понятно, что перевести портрет – это нелёгкая задача. Как не вспомнить слова И.В. Гёте: «Переводчики – это хлопотливые сводники, всячески выхваляющие нам полускрытую вуалью красавицу; они возбуждают неоспоримое стремление к оригиналу»<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> Гёте И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. – С. 582.

### 3.5. Пейзаж рассказа «Натали» в переводе на вьетнамский язык

В этом параграфе мы рассмотрим, как картины природы в рассказе «Натали» передаются на вьетнамском языке, насколько удачно переводчик выполняет свою задачу. О таланте Бунина в описании природы Г.В. Адамович пишет: «Он великолепно опишет какую-нибудь весеннюю ночь с соловьями и ландышами, с ароматами и трелями, с желанием всё в себя вместить и во всем раствориться. Однако несравненное его мастерство полностью обнаруживается лишь в какой-нибудь одинокой прогулке по сквозному, голому лесу с холодновато-бледной синевой над ним или под шум проливного дождя, вторящего Митиному отчаянию. Природа сочувствует человеку и вместе с тем ищет сочувствия у него»<sup>214</sup>. И.А. Бунин удивительно умеет передать чувство вечного движения, динамического участия человека в природе. В рассказе «Натали» пейзаж не только принимает участие в описании несчастной любви, но и передаёт настроения героев. Герои живут в живом общении с природой. Пейзаж становится реалистичным и играет идейно-композиционную роль в развитии сюжета рассказа. Нам важно и интересно рассмотреть, как это проявляется в переводе на вьетнамский язык.

Для анализа возьмём картину природы, которая даётся глазами героя, когда он один гуляет и размышляет о чувстве Натали к себе. Он находится в непрерывном душевном волнении о двойственности своей любви к двум девушкам. Вечерняя картина природы как будто сопровождает тоскливую ноту в сердце героя. *«Шлях вёл в пустые вечерние поля. Всюду было холмисто, но просторно, далеко видно. Слева от меня лежала речная низменность, за ней слегка поднимались к горизонту тоже пустые поля, там только что село солнце, горел закат. Справа от меня краснел против него правильный ряд*

---

<sup>214</sup> Адамович Г.В. По поводу "Тёмных аллея" // Адамович Г.В. Одиночество и свобода. - М: Республика, 1996. – С. 41.

*белых одинаковых хат точно вымершей деревни, и я с тоской смотрел то на закат, то на них. Когда повернул назад, навстречу тянуло то тёплым, то почти горячим ветром и уже светил в небе молодой месяц, блестела половина его, не суливший ничего доброго: как прозрачная паутина, видна была и другая половина, а все вместе напоминало жёлудь»* (с. 160). Его перевод: «Con đường ấy dẫn tôi ra cánh đồng trống trải giữa buổi hoàng hôn. Nhìn đâu cũng thấy những quả đồi thoai thoải nối tiếp nhau, nhưng tầm mắt không bị che khuất, vẫn nhìn được rất xa. Phía bên trái tôi, bờ sông thoai thoải thấp xuống, đằng sau là những cánh đồng cũng trống trải mênh mông về phía tận chân trời, nơi mặt trời vừa lặn và ánh chiều còn đỏ rực. Phía bên phải, đối diện với ánh chiều tà là những ngôi nhà nhỏ, tường vôi trắng vuông vắn đang nhuộm màu hoàng hôn đỏ rực gợi một một cảm giác tiêu điều cô quạnh; tôi buồn rầu đưa mắt nhìn về phía xóm làng, nhìn về phía mặt trời đang khuất bóng. Trên đường về, từng làn gió khi ấm áp khi hùng hực nóng phả vào mặt tôi, mảnh trăng non đã lơ lửng treo chênh chéch trên bầu trời tỏa ánh sáng nhờ nhờ không hứa hẹn một điều gì tốt lành cả: mảnh trăng còn lại cũng mờ mờ ẩn hiện như nắp sau một tấm mạng nhện trong suốt, tất cả trông giống như hình một quả sồi» (с. 159–160). В обратном переводе это звучит так: «Дорога вела меня в пустые поля на закате. Всюду были покатые холмы, которые соединяются друг с другом и виднеются издалика. Слева берег реки покато спускался, сзади пустые поля поднимались к горизонту, где только что село солнце и вечерние зори были красными. Справа от меня против вечерней зари маленькие дома с белыми квадратными стенами окрашивались красным закатом, что возбуждает одинокое и тоскливое чувство. Я с тоской смотрел на деревню, на солнце, которое заходило. На обратном пути навстречу мне тянуло то тёплым, то горячим ветром, и уже на небе косо висел молодой месяц, который бледно блестел и не сулил ничего доброго. Его остальная половина тоже тускло мелькала, словно пряталась за прозрачной паутиной, всё вместе напоминало жёлудь».

Перевод в целом передает смысл оригинала. Но кажется, что по эмоциональной выразительности и силе природного изображения текст перевода

проигрывает, но это имеет свои причины. В первом предложении прилагательное *«вечерний»* заменяется сочетанием *«на закате»*, потому что вьетнамскому языку не свойственно сочетание *«вечерние поля»*. В данном случае перевод равен оригиналу. Второе предложение *«Всюду было холмисто, но просторно, далеко видно»*, которое в обратном переводе: *«Всюду были покатые холмы, которые соединяются друг с другом и виднеются издалека»*. Переводчик прибегает к другой конструкции, потому что в нашем языке нет наречия, образованного из существительного типа *«холмисто»*. Пропуск наречия *«просторно»* влияет на эстетическое восприятие пейзажа. Перевод в данном случае не даёт читателю представление о пустом бесконечном пространстве. При передаче предложения: *«Справа краснел против него правильный ряд белых одинаковых хат точно вымершей деревни»*, переводчик переконструировал его так: *«Справа от меня против вечерней зари маленькие дома с белыми квадратными стенами окрашивались красным закатом, что вызывает одинокое и тоскливое чувство»*. Замена глагола *«краснеть»* со значением *«становиться красным»* сочетанием *«окрашивались красным закатом»* является целесообразной. В том же предложении хотелось бы обратить внимание на включение сочетания *«маленькие дома с белыми квадратными стенами»* вместо *«правильный ряд белых одинаковых хат»*. По силе эмоциональности оригинал даёт читателю большее впечатление. Замена слова *«хата»* со значением *«изба, домишко, халупа»* словом *«дом»* оказалась не совсем удачной, так как слово *«хата»* делает картину вечера более тоскливой. Я бы предложила такой вариант – *«хижина»*. Любопытно переведено словосочетание *«вымершая деревня»*. В оригинале именно эти одинаковые хаты похожи на вымершую деревню. Вьетнамскому языку непривычно сочетание *«вымершая деревня»*, поэтому переводчик заменил его на выражение *«одинокое и тоскливое чувство»*. Нам кажется, что в данном случае автор перевода поступает правильно, используя другое словосочетание, хотя при этом словосочетание оригинала в переводе отразилось не с полной силой. О такой особенности переводческой работы в своё время писал В.Г. Белинский:

«Близость к подлиннику состоит в передаче не буквы, а духа создания. Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой ответственности слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального»<sup>215</sup>.

Перейдем к анализу предложения *«уже светил в небе молодой месяц»*, которое в обратном переводе выглядит так: *«уже на небе косо висел молодой месяц»*. Вместо глагола *«светить»* в переводе употреблен глагол *«висеть»*. По эмоциональной выразительности это слабее, чем слово в оригинале, но включение наречия *«косо»*, которого нет в оригинале, придаёт предложению образность на нашем языке. При передаче предложения *«как прозрачная паутина, видна была и другая половина»* переводчик употребляет другое выражение *«его остальная половина тоже тускло мелькала, словно пряталась за прозрачной паутиной»*. Думается, что в данном случае перевод не так сильно влияет на смысл и стиль подлинника.

Итак, после того как мы рассмотрели целый эпизод, в котором дается картина природы, можем высказать некоторые соображения о достоинстве и недостатках перевода. Переводчик явно стремился к тому, чтобы как можно точнее передать бунинский пейзаж. Но при этом в целом в какой-то мере не передается эмоциональная выразительность, свойственная оригиналу. Нам кажется, что причины этих недостатков заключаются и в объективных явлениях в языке.

Далее возьмем для анализа другую картину природы: *«Молодой месяц, тоже чистый, без паутины, играл все выше и ярче в грудах все больше скопльшихся облаков, дымчато-белых, величаво загромаждавших небо, и*

---

<sup>215</sup> Белинский В.Г. «Гамлет, принц датский». Драматическое представление. Сочинение Вилиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого// Клышко А.А. Перевод – средство взаимного сближения народов. – М.: Прогресс, 1987. – С. 41-42.

когда выходил из-за них своей белой половиной, похожей на человеческое лицо в профиль, яркое и мертвенно-бледное, все озарялось, заливалось фосфорическим светом» (с. 161), которая переведена: «Mặt trăng mỗi lúc một lên cao hơn, soi sáng hơn qua những làn mây trắng đục mỗi lúc một vùn vụt nhiều hơn hùng vĩ che lấp bầu trời; những lúc lách ra khỏi đám mây, trông mảnh trắng trắng ngời sáng ấy giống như mặt người nhìn nghiêng, nhọn nhạt và lặng lẽ. Vạn vật đều như được rọi chiếu, đều như tràn ngập trong cái ánh sáng photpho trắng xanh, nhờ nhờ, bạc bạc» (с. 161–162). В обратном переводе даётся так: «Месяц поднимался все выше и ярче светил в грудах тусклых и белых облаков, которые все больше скапливались и величаво заслоняли небо; и когда пробирался из-за облаков, этот белый и светлый месяц был похож на человеческое лицо в профиль и выглядел бледно и спокойно. Всё светилось и заливалось фосфорическим, бледным и седым светом».

Прежде чем перейти к подробному анализу, хочется сказать, что в целом в переводе дается ночной пейзаж, приближающийся к картине, которая дается в оригинале. Заслуживают внимания некоторые неточности. Во-первых, при передаче сочетания «*молодой месяц*» пропуск прилагательного «*молодой*» делает перевод менее образным. В оригинале месяц именно *молодой*, потому что он является свидетельством любви молодых людей в самые первые минуты. Во-вторых, вместо глагола «*играть*» со значением «развлекаться, развлекаться; забавляться чем-нибудь» употребляется глагол «*подниматься*», что значит «переместиться вверх или принять более высокое положение». Видно, что глагол в переводе совсем по точности не соответствует глаголу в оригинале. В переводе мы не чувствуем одухотворенность бунинского пейзажа. Кроме этого, выражение «*тоже чистый, без паутины*» пропущено в переводе. Стоит обратить внимание на сочетание «*скоплявшихся облаков*», которое получает выражение в переводе «*облака, которые скапливались*». Эта замена говорит об удачном выборе переводчика, потому что в нашем языке нет причастия. Хочется обратить внимание на сочетание «*дымчато-белых*», которое в обратном переводе выглядит «*тусклые и белые*». Во

вьетнамском языке таких сложных слов типа «*дымчато-белый*» нет. Потому и замена его двумя прилагательными «*тусклый*» и «*белый*» является логичной. Только остаётся непонятным, почему переводчик употребляет слово «*тусклый*» со значением «малопрозрачный, мутный» вместо слова «дымчато» «со значением светло-серый, цвета дыма». Как видим, сложное прилагательное «*дымчато-белый*» более экспрессивное. Глагол «*загромождать*», что значит «заставить, заполнить, завалить чем-н. громоздким», заменяется глаголом «*заслонять*», что значит «закрыв, делать невидимым, недоступным». В точности это слово не соответствует слову в оригинале.

При передаче предложения «*когда выходил из-за них своей белой половиной, похожей на человеческое лицо в профиль, яркое и мертвенно-бледное*», переводчик прибегает к другой конструкции: «*когда пробирался из-за облаков, этот белый и светлый месяц был похож на человеческое лицо в профиль и выглядел бледно и спокойно*». В целом это предложение удачно переведено, потому что оно красиво звучит по-вьетнамски и при этом сохраняет смысл исходного текста. Выражение «*яркое и мертвенно-бледное*» переведено так «*выглядит бледно и спокойно*». Следует отметить, что в нашем языке нет таких сложных прилагательных типа «*мертвенно-бледное*». Причём вьетнамцы используют это выражение только для обозначения больного, мёртвого человека. Включение слова «*спокойно*», что значит «находящийся в состоянии покоя, малоподвижно или неподвижно» вместо слова «*мертвенно*», что значит «холодно, безжизненно», в какой-то мере уменьшает степень выразительности оригинала, но облечает понимание рассказа. Видно, что перевод не совсем соответствует оригиналу по смыслу и по силе экспрессивности. Здесь опять наблюдается недостаток языка, его лексического запаса, что мешает точности перевода. Эту сложность должен иметь в виду переводчик, так как «каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами. Ни один переводчик не должен этого забывать при всем своём стремлении передать подлинник

слово в слово и обязан средствами своего родного языка найти наиболее соответственные подлиннику слова, обороты, образы»<sup>216</sup>.

Рассмотрим последнее предложение из отрывка *«все озарялось, заливалось фосфорическим светом»*, которое в обратном переводе выглядит так: *«Всё светилось и заливалось фосфорическим, бледным и седым светом»*. Наблюдается замена глагола *«озарялось»*, что значит *«ярко осветиться»* глаголом *«светиться»* со значением *«излучать ровный свет»*. Здесь опять перевод ослабляет экспрессивность исходного текста. Также следует обратить внимание на добавку прилагательных *«бледным и седым»* при передаче словосочетания *«фосфорическим светом»*. Включение лишних слов в какой-то мере извращает эстетические ценности оригинала.

Во время прогулки в саду с Натали ночной лес увиден глазами героя: *«Как волшебно блестят вдали берёзы. Нет ничего страннее и прекраснее внутренности леса в лунную ночь и этого белого шелкового блеска берёзовых стволов в его глубине...»* (с. 161). Это переведено: *«Từ xa, bạch dương trắng toát như trong truyện thần thoại. Trên đời này không có gì kỳ lạ và đẹp hơn cảnh trong rừng dưới ánh trăng và màn lụa trắng phủ quanh thân cây bạch dương ở đó»* (с. 162). *«Вдали белые берёзы подобно волшебным легендам. В мире нет ничего страннее и красивее пейзажа в лесу под лунным светом и белой шёлковой обложки, которая окутывает стволы берёз»*. Сразу отметим, что в переводе не передается удивительная красота леса так, как в подлиннике. Сразу можно заметить, что в этом предложении автор перевода прибегает к другим выражениям, чем у Бунина. В переводе вместо глагола *«блестеть»*, что значит *«ярко светиться, сверкать; излучать отражённый свет»* употребляется прилагательное *«белые»*, которое затемняет краску оригинала. Непонятно, почему переводчик использует словосочетание *«как в волшебных легендах»* вместо наречия *«волшебно»*. По выразительности оно дает такое же значение, как и в оригинале, но нарушает лингвистическое соответствие перевода с оригина-

---

<sup>216</sup> Петровский Ф.А. Возвращение к буквализму? // Мастерство перевода. Сборник статей. – М.: Советский писатель, 1973. – С. 254.

лом. Поэтому неточность перевода в данном случае можно поставить в вину переводчику из-за его невнимательности. Обратим внимание на замену «прекраснее» словом «красивее» в описании леса. Эта замена неудачная, потому что слово в исходном тексте больше передаёт выразительность изобразительной картины. Также наблюдается употребление слова «облочка» вместо «блеск», что значит «яркий искрящийся свет, отсвет». В результате, по эмоциональному воздействию и силе изображения перевод пейзажа проигрывает оригиналу. Иными словами, в переводе чувствуется бледность красок описания, не показывается тонкость и выразительность авторского пера, не раскрывается перед глазами вьетнамских читателей прекрасный русский лес под луной. Пейзаж у Бунина не только материален, но и психологичен. В данном случае пейзаж выражает радостные душевные порывы героя во время прогулки с Натали, подчёркивает его мысли, эмоции. К сожалению, эта мысль приглушена в переводе. Переводчику не удаётся раскрыть чудесную красоту ночного пейзажа. Важно помнить верные слова Ч.Т. Айтматова: «Переводчик переводит не отвлеченный текст, он переводит дух живого творения, учит его “говорить” на ином языке, но посредством всеобщего языка искусства, а это – язык сердца. Значит, переводчик должен знать сердце и душу того, кого переводит»<sup>217</sup>.

Дальше рассмотрим, как самый бурный пейзаж, наивысший момент любви героев, выражается на вьетнамском языке. *«Комната и сад уже потонули в темноте от туч, в саду, за открытыми окнами, все шумело, трепетало, и меня все чаще и ярче озаряло быстрым и в ту же секунду исчезающим зелено-голубым пламенем. Быстрота и сила этого безгромного света все увеличивались, потом комната озарилась вдруг до неправдоподобной видимости, на меня понесло свежим ветром и таким шумом сада, точно его охватил ужас: вот оно, загорается земля и небо! Я вскочил, с трудом затворил одно за другим окна, ловя их рамы, преодолевая трепавший меня ве-*

---

<sup>217</sup> Айтматов Ч.Т. «Перевод – дитя любви» // Клышко А.А. Перевод – средство взаимного сближения народов. – М.: Прогресс, 1987. – С. 172.

тер» □...□ я увидел это при том зелёно-голубом озарении, в цвете, яркости которого было поистине что-то неземное, сразу раскрывавшееся всюду, точно быстрые глаза, и делавшее огромными и видимыми до последнего перелёта все оконные рамы, а затем тотчас же затоплявшееся густым мраком, на секунду оставлявшее в ослепшем зрении след чего-то жестяного, красного» (с. 162-163). Его перевод: «Cả căn phòng và khu vườn đã chìm trong trời đêm bị mây mờ che phủ, ngoài cửa sổ, những chùm cây xào xạc rung lên, những ánh chớp xanh lè vụt chiếu sáng lên, vụt tắt ngay đi mỗi lúc một nhiều hơn. Bỗng căn phòng thình lình được rọi chiếu rõ ràng một cách lạ thường, một luồng gió mát lạnh phả vào mặt tôi, tôi nghe thấy tiếng động rào rào ở ngoài vườn, hết như nó đang sợ hãi: đất, đất và trời đang bốc cháy! Tôi chồm dậy, nhảy đến bên cửa sổ và lần lượt đóng chúng lại, - khó nhọc lắm tôi mới đóng lại được vì những luồng gió mạnh bạt đến tới tấp» □...□ tôi nhìn thấy những cửa sổ ấy trong cái ánh chớp lòa mà màu sắc của nó không có ở nơi nào trên trái đất, ánh chớp trắng xanh nhờ nhờ bàng bạc lan đến khắp nơi, như một ánh mắt nào đưa rất nhanh về khắp phía, soi rõ từng đường nét trên các ô cửa sổ rồi lại vụt tắt ngay đi để lại trong mắt tôi những đốm đỏ đỏ vàng vàng vì vừa bị chói quá» (с. 163–164). «Комната и сад уже потонули в ночном небе, которое прикрывали тучи, за окнами шумели кустарники, синие молнии все чаще сверкали и исчезали. Комната вдруг необыкновенно озарялась, на меня понесло холодным ветром, я слышал шум в саду, как будто он испугался: вот загорается земля и небо. Я вскочил, подпрыгнул к окнам и с трудом затворил одно за другим, потому что сильный ветер непрерывно дул» □...□ я увидел эти окна при ослепительной молнии, цвета которой нигде нет на земле, белая, синяя и бледная молния распространялась всюду, точно глаза, которые быстро смотрели на все стороны, освещали все рамы окон и сразу исчезали. Белая, синяя и бледная молния оставяла в моих глазах красные и жёлтые пятна, потому что они только что ослеплены»

По нашим соображениям, этот пейзаж представляет большую трудность для перевода. Длинные предложения, словосочетания, конструкции не-

знакомы вьетнамской грамматике. Причём эта сцена содержит глубокий смысл. Чувствуется, что в переводе пейзаж не производит столь сильного впечатления, как он звучит в оригинале. Ослаблены краски описания. Переводчик сохранил лишь «канву» эпизода, лишив его специфических авторских стилистических красок.

Постараемся вскрыть причины этого недостатка. Для этого придется рассмотреть в отдельности каждое предложение и словосочетание. Интересным представляется словосочетание «*в темноте от туч*», которое переведено «*в ночном небе, которое прикрывали тучи*». Видно, что слово «*темнота*», которое является главной краской этого отрывка, пропускается. При передаче «*все шумело, трепетало*» пропускается глагол «*трепетало*» и включается слово «*кустарники*». В переводе получается, что только кустарники шумели. Далее если в оригинале дана динамика изображения «*и меня все чаще и ярче озаряло быстрым и в ту же секунду исчезающим зелено-голубым пламенем*», то в переводе это «*синие молнии все чаще озаряли и исчезали*». Пропуск местоимения «*меня*» теряет оттенок значения, что зелено-голубое пламя воздействует именно на героя. Также пропуск слова «*ярче*» тоже ослабляет цвет описания сцены грозы. Что касается причастия «*исчезающий*», в переводе оно превращается в придаточную часть сложного предложения. В этом случае переводчик перевел правильно. Самый значительный недостаток здесь – это замена сочетания «*зелено-голубое пламя*» выражением «*синие молнии*». Хочется отметить, что зелёный цвет является ключевым словом при описании одежды Натали и повторяется много раз в рассказе. В этой бурной сцене этот цвет два раза повторяется при описании молнии и вызывает страх у героя. Это умышленное совпадение цвета молнии и одежды героини как будто делает Натали неземным существом. В конце рассказа герой заметил: «*В ту страшную ночь с молниями я любил уже только тебя одну, никакой другой страсти, кроме самой восторженной и чистой страсти к тебе, во мне уже не было*». Но как жаль, что в переводе не чувствуется мысль писателя. Непереводаемость цвета в этой картине пейзажа в данном случае иден-

тичны таким явлениям, которые были рассмотрены выше, т.е. она вызвана принципиальными отличиями, существующими между русской и вьетнамской ментальностями, национально-культурными традициями.

Дальше, вместо слова «*пламя*» со значением «горящий и светящийся раскалённый газ, огонь» используется слово «*молния*», что значит «мгновенный искровой разряд в воздухе скопившегося атмосферного электричества». Эта замена оказалась неудачной. Если в оригинале «*Быстрота и сила этого безгромного света все увеличивались, потом комната озарилась вдруг до неправдоподобной видимости, на меня понесло свежим ветром и таким шумом сада, точно его охватил ужас: вот оно, загорается земля и небо!*», то в переводе «*Комната вдруг необыкновенно озарялась, на меня понесло холодным ветром, я слышал шум в саду, словно он испугался: вот загорается земля и небо*». Предложение «*Быстрота и сила этого безгромного света все увеличивались*» пропущено, поэтому читатель не чувствует сильный порыв грозы. Словосочетание «*его охватил ужас*» заменяется на «*он испугался*». Эта замена не ошибочна, но, кажется, не так сильно воздействует на читателя, как текст в оригинале. Также наблюдается словосочетание «*до неправдоподобности видимости*», которое заменяется наречием «*необыкновенно*». Включение прилагательного «*холодный*» вместо «*свежий*» несколько искажает оригинал.

Дальше рассмотрим «*с трудом затворил одно за другим окна, ловя их рамы, преодолевая трепавший меня ветер*», что в переводе это выглядит: «*с трудом затворил одно за другим окна, потому что сильный ветер непрерывно дул*». Пропущена фраза «*ловя их рамы*». В нашем языке нет причастия, деепричастия, поэтому переводчик прибегает к другой конструкции. Но считаем неудачной замену глагола «*трепать*» словом «*дуть*». «*Трепать*» значит «колебаться, дрожать», а «*дуть*» означает «идти, распространяться». Сравнивая два этих глагола, мы видим, что глагол в оригинале более эмоциональный. В результате эта замена ослабляет эстетическое воздействие на читателя.

Перейдём к анализу другого предложения из этого отрывка: *«я увидел это при том зелёно-голубом озарении, в цвете, яркости которого было поистине что-то неземное, сразу раскрывавшееся всюду»*. В переводе это выглядит так: *«я увидел эти окна при ослепительной молнии, цвета которой нигде нет на земле, белая, синяя и бледная молния распространялась всюду»*. Здесь же сталкиваемся с рассмотренным выше явлением. Вместо *«зелёно-голубое озарение»* употреблено сочетание *«ослепительная молния»*. Замена слова *«озарение»* словом *«молния»* является не совсем точной. Здесь сочетание *«зелёно-голубое»* заменяется прилагательным *«ослепительная»*, что ступшевывает краску описания молнии. Прилагательное *«неземное»* переводится *«нигде нет на земле»*. В этом случае по значению перевод равен оригиналу, но по стилю перевод проигрывает. Стоит уделить внимание включению словосочетания *«белая, синяя и бледная молния»*. Где в оригинале это словосочетание? Включение лишних слов искажает оригинал. Здесь наблюдается невнимательность переводчика при выборе слов.

Анализируем последнее предложение этого отрывка (*что-то неземное, сразу раскрывавшееся всюду*) *«точно быстрые глаза, и делавшее огромными и видимыми до последнего переплёта все оконные рамы, а затем тотчас же затоплявшееся густым мраком, на секунду оставлявшее в ослепшем зрении след чего-то жестяного, красного»*. Это в переводе звучит так: *(белая, синяя и бледная молния) «точно глаза, которые быстро смотрели во все стороны, освещала все рамы окон и сразу исчезала. Белая, синяя и бледная молния оставляла в моих глазах красные и жёлтые пятна, потому что они только что ослеплены»*. В точности и в эмоциональном воздействии перевод далеко ушёл от подлинника. Видно, что в переводе пропущена фраза *«а затем тотчас же затоплявшееся густым мраком»*. Напоминаем, что семантика *«тёмные»* в этом эпизоде совсем пропущена в переводе, что в результате сильно влияет на эстетическое восприятие бунинского рассказа. Непонятно, почему слово *«жестяного»*, образованного от *«жесть – очень тонкая листовая сталь»*, заменяется на прилагательное *«жёлтый»*. Неточность перевода в данном

случае можно поставить в вину переводчику из-за невнимательности. Что касается «в ослепшем зрении», то в переводе просто «в моих глазах». Причём если в бунинском тексте «след чего-то жестяного, красного», то это в переводе звучит как подтверждение «красные и жёлтые пятна».

Таким образом, при сопоставлении перевода и оригинала текст перевода проигрывает по точности и силе эмоциональности. Сцена грозы в переводе не такая бурная, как в подлиннике. Именно в эту страшную ночь герой заметил свою духовную любовь, чистую страсть к Натали. Жаль, что этот смысл не отражается в переводе. Особенно в переводе не чувствуется мастерство Бунина в изображении цвета и света: так, в нем не звучит словосочетание «зелено-голубое озарение», передающее одновременно и цвет, и свет. В результате пропуска этого словосочетания перевод не затрагивает интересный смысл любви между героем и Натали.

Дальше для анализа возьмём ещё один эпизод рассказа, в котором ночной пейзаж появляется перед глазами героя. После долгого расставания герой встретился с Натали. Во время этой встречи всё то, что было между ними, вдруг возобновилось. Эту ночь он провел у Натали: «Светлый круг месяца, стоявшего против ротонды, за садом, как будто замер на одном месте, как будто выжидательно глядел, блестел среди дальних деревьев и ближних раскидистых яблонь, мешая свой свет тенями. Там, где свет проливался, было ярко, стеклянно, в тени же пестро и таинственно» (с. 171). «Mặt trăng tròn trặn mọc chênh chếch bên mái nhà như đứng lặng vào một chỗ, như đang chăm chú ngắm nhìn một cái gì, trăng sáng trên những ngọn cây xa, trên những lùm cây táo mọc gần trong vườn, trăng trộn lẫn ánh vàng của mình với bóng những hàng cây xa xác... Những chỗ nào ánh trăng rọi tới thì long lanh sang sáng như những mặt kính, còn dưới bóng cây thì có những lốm đốm sáng pha với những lốm đốm đen, trông thật là huyền bí...» (с. 181–182) «Круглый месяц косо стоял над крышей дома, как будто замер на одном месте, как будто внимательно смотрел на что-то. Он блестел над вершиной дальних деревьев, яблонь, которые растут в саду. Он смешивал свой свет с тенями аллеи. Там,

*где месяц светил, было светло, как на поверхности стекла, а в тени светлые пятна сливались с чёрными, что выглядело таинственно...».*

В целом перевод даёт полную картину пейзажа как в оригинале. Заслуживают внимания некоторые неточности. В первом предложении переводчик прибегает к придаточной части сложного предложения, потому что в нашем языке нет формы причастия. Но всё же непонятно, почему вместо наречия «*выжидательно*», что значит «свидетельствуя о выжидании, о намерении дожждаться чего-либо», употреблено наречие «*внимательно*», что значит «сосредоточенно». Наречие «*выжидательно*» не только одушевляет месяц, но и выражает настроение бунинских героев. Несмотря на сложную судьбу они всегда надеются на счастье и ждут чего-то лучшего впереди. Может быть, герой надеется на прощение и любовь Натали. Ясно, что бунинское слово возбуждает размышления у читателя, но в переводе это суховато звучит. Слово-сочетание «*свет проливался*» переводится как «*месяц светил*». По смыслу эти два предложения равны, но оригинал выражает больше образности. При передаче отрывка «*было ярко, стеклянно, в тени же пестро и таинственно*» пропущены слова «*ярко*» и «*пестро*». Кроме этого, переводчик вносит в текст лишнюю фразу «*светлые пятна сливались с чёрными*», которой нет в оригинале. Это мешает полностью воспринять необычный рисунок пейзажа у Бунина.

Итак, после того как мы рассмотрели перечисленные детали в описании пейзажа, мы можем высказать некоторые соображения о недостатках перевода и предположить их причины. В целом переводчик даёт текст, приближающийся к оригиналу. Но в переводе эмоциональность, образность и тонкость бунинского стиля затемняются: пейзаж становится сухим, неодушевленным в переводе, не выражает настроение героя, также не передаёт таинственную красоту Натали. Не случайно после описания этого пейзажа, сразу появился образ Натали: «*И она, в чем-то длинном, темном, шелковисто блестящем, подошла к окну, тоже так таинственно, неслышно...*» (с. 171). Хотелось бы отметить, что в некоторых случаях, действительно, допущенные

погрешности – результат невнимательности переводчика. Причём в стремлении построить предложение так, чтобы оно органично и понятно звучало на вьетнамском языке, переводчик слишком свободно подбирает слова, забывая главную задачу: точно передать оригинал. Однако во многих случаях неточности перевода нельзя совершенно поставить в вину переводчику: здесь наблюдается, как мы отмечали ранее, недостаток лексического запаса языка.

Подведём итоги третьей главы. Прделанная нами работа по сопоставлению оригинала рассказа И.А. Бунина «Натали» и его перевода на вьетнамский язык позволила нам сделать вывод о том, что, несмотря на названные недочеты, портретные характеристики Натали и картины пейзажа в целом удачно транслируются в переводе. Однако нужно отметить, что все-таки отдельные описания пейзажа и детали портрета вызывают серьезные затруднения у переводчика и не получают адекватного выражения в переводе.

Сразу хотелось бы сказать, что непереводаемость и неточность в подобных случаях имеют разные причины: это не только неумение, невнимательность переводчика, его ограниченное знание языка, но и недостаток лексического запаса вьетнамского языка, а также сложность синтаксических конструкций русского языка. Кроме этого, с нашей точки зрения, расхождения с оригиналом объясняются разной культурой, менталитетом двух народов: самые значительные препятствия при передаче портрета и пейзажа бунинского рассказа коренятся в национальных, культурных, исторических, бытовых различиях. Есть понятия, сочетания слов, которые есть у одного народа, и их просто нет в лексике другого народа. Очевидно, передать портретное описание на другом языке – задача совсем нелегкая, ведь от переводчика требуется не только эстетическое чутье, художественное мастерство, но и хорошее понимание культуры, знание традиций другого народа.

Приведём в заключении важные и точные слова, которыми должен руководствоваться переводчик: «Не всякому дано овладеть профессией переводчика. Только человек, обладающий большим художественным даром, может попытаться “войти в перевод”. Если талантливый поэт встретит автора, близ-

кого ему по мировосприятию, душевной организации, то, безусловно, достигнет успеха, потому что добавит что-то своё в переводимый текст, обогатит его новыми нюансами»<sup>218</sup>.

---

<sup>218</sup> Чотикеева К.Ш. Принципы художественного перевода // Вестник КРСУ. – 2015. – Том 15. – № 6. – С. 199.

## Заключение

Исследователи художественной прозы И. А. Бунина, как правило, говорят о «величайшем изобразительном даре Бунина – мастера словесного портрета, под пером которого оживают люди с их неповторимой индивидуальностью, особенностями характера и психологии, с их жестами, мимикой, лепкой лица, мельчайшими подробностями, ускользающими от обычного взгляда»<sup>219</sup>. Проведённое нами исследование не только подтверждает эту мысль, но и позволяет дополнить её существенной особенностью бунинского письма, которая выражается во внутренней, глубоко укоренённой в авторском сознании связи имени персонажа с его портретной характеристикой и пейзажем. Именно этот аспект художественного своеобразия рассмотренных бунинских рассказов – выявление в них особой роли антропонимической семантики – составлял цель нашей работы.

Рассказы «Натали», «Муза», «Руся», «Антигона» и «Таня», которые были предметом нашего анализа, демонстрируют своеобразие женских типов, именами которых названы эти рассказы. В связи с этим мы можем сделать вывод о том, что повествование в анализируемых нами рассказах из цикла «Тёмные аллеи» строится по принципу создания антропонимического пространства, в котором выбор имени предопределяет тип личности (или, что, по сути, то же самое, характер героини определяет выбор имени), включая в себя портретную характеристику, пейзаж, речевые особенности персонажа, сюжетные коллизии, связанные с общей авторской концепцией. Мы постарались показать тонкую интуицию Бунина-художника в выборе именно того женского имени, которое распространяет магию своей семантики на

---

<sup>219</sup> Михайлов О.Н. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. М., 1976. – С. 114.

другие компоненты художественного целого: портрет, пейзаж и т.д. Таким образом, можно сказать, что заглавное имя героинь этих рассказов содержит в свёрнутом виде концепцию рассказа в целом.

В первой главе мы рассмотрели антропонимическое пространство в рассказах «Натали» и «Муза». Писатель не случайно дал своей героине имя Натали и озаглавил рассказ именно этим именем. Здесь реализуется глубокое понимание сакральной природы имени собственного, которое определяет сущность личности и ее судьбу: офранцузенное имя «Натали», взамен данного при крещении имени «Наталья», определяет сложные жизненные пути героини, исподволь настраивая читателя на трагический финал.

Необычность и утонченность имени сказываются на всей структуре рассказа, даже на его колористике. Таинственный и волшебный свет косвенно связан с героиней, которая носит утонченное имя. Бунин насыщает пейзаж красками, которые необычны и конкретны одновременно: дымчато-белый, мертвенно-бледный, фосфорический. В описании пейзажа присутствует слово «мертвенно», которое настраивает на роковой финал.

Появление Натали сопровождается светом луны, и это не случайно. Даже в конце рассказа герой видит её освещённой ночным сиянием, которое «высветляет» её сущность как почти неземного существа.

В рассказе «Муза» привлекает внимание необычный женский характер, нарушающий традиционные представления о женщине. В результате анализа рассказа мы выявили художественное своеобразие антропонимического пространства в нём, определили роль имени, влияющего на портретную характеристику и пейзаж, в раскрытии женского образа с точки зрения бунинской художественной философии женственности.

Имя героини определяет и разные акценты раскрытия характера. Если в рассказе «Натали» героиня молчалива, и в раскрытии ее образа преобладает портретная характеристика, то в рассказе «Муза» наряду с портретом и пейзажем важнейшую роль играет речевое поведение героини, ее психологический жест, в котором также проявляется семантика её имени.

Имя в рассказах цикла «Темные аллеи» обладает структурно-семантическим потенциалом. Антропонимическая семантика играет важную роль в организации художественного целого произведения. Антропонимическое пространство реализуется системно, становясь инвариантом художественного мира, задавая не только специфику хронотопа, но и логику развития сюжета, отношений и судеб героев. Конкретное наполнение антропонимической модели обусловлено корреляцией «имя-характер» и зависит от особенностей образа заглавной героини.

Во второй главе при анализе рассказов «Руся», «Антигона» и «Таня» мы показали, что взаимосвязь между именем, портретом и пейзажем проявляет себя как использование Буниным антропонимической семантики, хотя она по-разному реализуется в каждом из рассказов. Имя «Руся» в сочетании с портретом и пейзажем создаёт художественную цельность бунинского рассказа. В рассказах «Антигона» и «Таня» мы обратили внимание на антонимическую противоположность имён заглавных героинь, которая маркирует разные женские типы.

Антропонимическая семантика формирует синтагматические отношения на уровне сюжетно-композиционного единства отдельного произведения и в то же время выстраивает парадигматику цикла в целом. Имена образуют синонимические и антонимические связи. Можно говорить о том, что имя определенного типа обуславливает определенный тип характера, что в свою очередь приводит к возникновению сквозных для цикла сюжетов. Иными словами, возникает антропонимическое пространство всего сборника «Темные аллеи», антропонимы становятся циклообразующими факторами.

В третьей главе акцент был сделан на наблюдениях над транслированием антропонимического пространства рассказа «Натали» в переводе на вьетнамский язык. Отметив относительную точность перевода, мы одновременно показали, что отдельные описания пейзажа и детали портрета вызывают серьезные затруднения у переводчика и не получают адекватного вы-

ражения в переводе. Неточность перевода объясняется, по нашему мнению, не только невнимательностью переводчика, но и влиянием объективных явлений в языке, недостаточностью его лексического запаса и синтаксического строения. Кроме этого, с нашей точки зрения, расхождение с оригиналом объясняются разной культурой, разным менталитетом двух народов: самые значительные препятствия при передаче портрета и пейзажа бунинского рассказа коренятся в национальных, культурных, исторических, бытовых различиях.

## Список литературы

### I. Источники:

1. Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 1.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: в 9т. М.: Художественная литература, 1965-1967.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Московский край, 1993-2000.
4. Бунин И.А. Письма 1905-1919 годов / И. А. Бунин; подгот. текстов писем и коммент. С.Н. Морозова и др.; отв. ред. С. Н. Морозов; под общ. ред. О. Н. Михайлова; Рос. Акад. наук, Ин-т мир. лит. им. Горького [и др.]. М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 829 с.
5. Бунин И.А. Новые материалы. Вып. 1 / Сост., ред. О. Коростелева, Р. Дэвиса. – М.: Русский путь, 2004. – 584 с.
6. Бунин И.А. Воспоминания // Новый мир. – 1965. – №10. – С. 222-230.
7. Литературное наследство / АН СССР. Отделение лит. и яз.; ред. А.М. Еголин и др. М.: Изд-во АН СССР, 1973. – Т. 84. – Кн. 1: Из творческого наследия Бунина. Письма. – 696 с.
8. Пушкин А.С. Собр.соч.: в 10т. . – М.: Современник, 1982. – Т. 2, 4.
9. Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. – М.: Современник, 1981. – 303 с.

### II. Научная литература:

- 10.Анисимова Е.Е. «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 2. – С.78-84.
- 11.Адамович Г.В. По поводу "Тёмных аллея" // Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – М: Республика, 1996. – 49-50.
- 12.Андроникова М.И. Об искусстве портрета. – М.: Искусство, 1975. – 328 с.

13. Архангельский А.Н. «Последний классик» // Иван Бунин. Русские писатели – лауреаты Нобелевской премии. – М.: Молодая Гвардия, 1991. – С. 7-30.
14. Айтматов Ч.Т. «Перевод – дитя любви» // Клышко А.А. Перевод – средство взаимного сближения народов: Худож. Публицистика. – М.: Прогресс, 1987. – С.172-175.
15. Бобров А.А. Имя – судьба: Книга для родителей и крестных. – М.: Современный писатель, 1993. – 231 с.
16. Булгаков С.Н. Философия имени. – СПб.: Наука, 1999. – 447 с.
17. Белинский В.Г. Полн. собр. соч: в 13 т. – М., 1955. – Т.8.
18. Белинский В.Г. «Гамлет, принц датский». Драматическое представление. Сочинение Вилиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого // Клышко А.А. Перевод – средство взаимного сближения народов: Худож. Публицистика. – М.: Прогресс, 1987. – С. 38-42.
19. Белинский В.Г. Статьи о Пушкине. М.: Художественная литература, 1974. – 192 с.
20. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
21. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1986. – 343 с.
22. Вяземский П.А. Адольф, роман венжамен-констана от переводчика // Клышко А.А. Перевод – средство взаимного сближения народов: Худож. Публицистика. – М.: Прогресс, 1987. – С. 33-35.
23. Бочаров С.Г. Лев Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек. – М.: Наука, 1963. – С. 224-308.
24. Блок А. О лирике // И.А. Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 268–271.
25. Ву Тхыонг Линь. Проблема перевода русских личных местоимений на вьетнамский язык // Русский язык за рубежом. – 2014. – № 5. – С.70-74.

26. Волков А.А. Проза Ивана Бунина. – М.: Московский рабочий, 1969. – 448 с.
27. Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: Функционально-семантическая типология: автореф. дисс... канд. филолог. наук. – Тверь, 2001. – 23 с.
28. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 657 с.
29. Гёте И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. – 623 с.
30. Гете И.В. К учению о цвете // Избранные сочинения по естествознанию. – М.: АН СССР, 1957. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/gete.htm>
31. Глинина О.Г. «Тёмные аллеи» И.А. Бунина как художественное единство: автореф. дисс... канд. филолог. наук. – Волгоград, 1999. – 25 с.
32. Голотина Г.А. Эволюция темы природы в лирике И. Бунина 1900-х годов // И. А.Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 508-517.
33. Горбаневский М.В. Ономастика в художественной литературе. Филологические этюды. – М.: УДН, 1988. – 88 с.
34. Грудцина Е.Л. Поэтика И. А. Бунина, «Темные аллеи»: дисс... канд. филолог. наук. – Ижевск, 1999. – 206 с.
35. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. – М.: Радуга, 1988. – С.29-62.
36. Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: в 6 т. – М. –Л.: ГИХЛ., 1941. – Т. 5.
37. Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л.: Советский писатель, 1977. –367 с.
38. Долгополов Л.К. Судьба Бунина // Вопросы литературы. – 1975. –№ 1. – С. 90-125.
39. Душечкина Е.В. Светлана: культурная история имени. – СПб.: Европейский университет, 2007. – 227 с.

40. Дмитриева Т.Г. «Горько пахло осенним тлением»: Запахи в прозе И.А. Бунина // Русская речь. –2003. – №5. – С. 20-23.
41. Давлетова А.Р. Эстетические версии женского портрета в рассказах 60-90-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 2007. – 18 с.
42. Ершова Л.В. Усадебная проза И.А. Бунина// Филологические науки. – 2001. – № 4. – С. 13-22.
43. Ефремов В.А. Ассоциативно-вербальная организация цикла лирических новелл И.А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дисс. ... канд... филол. наук. – СПб, 1999. – 25 с.
44. Зими́на-Ды́рда Т.Ю. Мир художника в рассказах И.А. Бунина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. –№ 22. – С. 41-47.
45. Зверев А. Д., Лукина М.В. Семантика и функции антропонимов в языке произведений И. А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX-XX вв. – Белгород, 1998. – С. 211-216.
46. Исаева И.Ф. Функция антропонимов в художественном тексте. авторефер. дисс. ... канд.филолог. наук. – М:,2012. – 18 с.
47. Иезуитова Л.А. «Роль семантико-композиционных повторов в создании символического строя повести-поэмы И.А. Бунина “Деревня”»// И.А. Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 577-599.
48. Ильин И.А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. – М.: Скифы, 1991. – 216 с.
49. Иофьев М.И. Поздняя новелла Бунина// Профили искусства. – М.: Искусство, 1965. – 324 с.
50. Иванова Т.А. «Звала Полиною Прасковью...» // Русская речь. – 1993. – № 6. – С. 3-9
51. Крутикова Л.В. Проза Бунина 1907-1914 годов // Бунин И.А Собр. соч.: в 6 тт. – М., 1987. – Т. 3. – С. 593- 607.

52. Круглова А.А. «Тёмные аллеи» И. Бунина: поэтика заглавия// Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова . – 2008. – № 1. – С. 116-118.
53. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе// Филологические науки 1986. – № 4. – С. 34-39.
54. Каухчишвили Н.М. Теория имен П.А. Флоренского и древнерусский оно-мастикон в художественной литературе XIX в. // Русский язык за рубежом. – 1992. – №1. – С. 84-89.
55. Крюкова О.С. Ономастикон романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – М.: МИК, 1999. – 150 с.
56. Королева И.А. Ономастическое пространство в поэме А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» // Материалы юбилейной конференции, посвященной 60-летию филологического факультета ВГУ. –Вып. 1: Языкознание. – Воронеж, 2002. – С. 87-95.
57. Кублицкая И.В. Имена и фамилии. Происхождение и значение. – СПб.: Питер, 2009. – 192 с.
58. Крутикова Л.В. Неугасимый свет// Нева. – 1995. – № 10. – С. 182-188.
59. Кирсанова Р.М. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М.: Книга, 1989. – 286 с.
60. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. М.: ЧеРо, 1999. – 136 с.
61. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М.: Международные отношения, 1980. – 166 с.
62. Кармин А. С. Культурология. – СПб.: Лань, 2003. – 928 с.
63. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
64. Лосев А.Ф. Философия имени. М.: Московский университет, 1990. – 272 с.
65. Капинос Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). – Новосибирск: Открытый квадрат, 2012. – 334 с.
66. Лунина В.Л. Атропонимическое пространство романа Мартина Эмиса «Мёртвые младенцы» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2. С. 95-100.

67. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский» // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы. – СПб.: Искусство, 1997. – С. 730-743.
68. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. – Л.: Просвещение, 1980. – 416 с.
69. Лозюк Н.Ю. Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина: автореф. дисс... канд. филолог. наук. – Новосибирск, 2009. – 25 с.
70. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, – 2001. – 558с.
71. Липин С.А. Человек глазами природы: Монография. – М.: Советский писатель, 1985. – 232 с.
72. Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали»// Известия РАН. Серия литературы и языка. –2010. – Том 69. –№ 2. – С. 25-42.
73. Марченко Т.В. Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: К интерпретации поздней бунинской прозы // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2010. – С.107-140.
74. Марченко Т.В. Поэтика совершенства: о прозе И.А. Бунина. – М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2015. – 208 с.
75. Марченко Т.В. Диалогическая поэтика любовной прозы И.А. Бунина // Известия РАН. Серия литературы и языка. –2014. – Том 73. –№ 2. – С. 3-19.
76. Мальцев Ю.В. Иван Бунин 1870-1953. – Посев, 1994. – 432 с.
77. Михайлов А.В. Методы и стили литературы. – М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2008. – 176 с.
78. Михайлов В.Н. Специфика собственных имён в художественном тексте // Вопросы стилистики. – 1988. – Вып. 22. – С. 3-19.
79. Михайлов О.Н. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. – М.: Современник, 1976. – 279 с.

80. Магазаник Э.Б. Онамопозитика или «говорящие имена» в литературе. – Ташкент: Фан, 1978. – 148 с.
81. Мережковский Д.С. Пушкин// Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – С. 80-140.
82. Мещерякова О.А. Семантика темного в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи»// Русский язык в школе. – 2005. – № 6. – С. 65-70.
83. Мясников А.С. Примечания// Бунин И.А. Собр.соч.: в 9т. – М.: Художественная литература, 1965. – Т. 3. – С. 447-463.
84. Николаева З.В. Русская антропонимия в прозаических произведениях И.А. Бунина // Бунинский сборник. – Орел, 1974. – С.311-323.
85. Никонов В.А. Ищем имя. – М.: Советская Россия, 1988. – 128 с.
86. Недоброво Н.В. Анна Ахматова// Русская мысль. – 1915. – № 7. – С. 52-64.
87. Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы. –М.: Индрик, 2003. – 640 с.
88. Петровский Ф.А. Возвращение к буквализму? // Мастерство перевода. Сборник статей. – М.: Советский писатель, 1973. – С. 253-256.
89. Пастернак Б.Л. Заметки переводчика// Знамя. – 1944. – № 1-2. – С. 165-166.
90. Пращерук Н.В. Проза И.А. Бунина как художественно-философский феномен. – Екатеринбург: Уральский университет, 2012. – 232 с.
91. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.
92. Суперальская А.В. Как вас зовут? Где вы живёте? – М.: Наука, 1964. – 96 с.
93. Серов Н.В. Цвет культуры. Хроматические основы религиозности. – СПб.: Речь, 2003. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001028/st000.shtml>
94. Смирнов В.А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX—начала XX

- века). Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Бунин: дисс. ... докт. филол. наук. – Иваново, 2001. – 310 с.
95. Суперанская А.В., Сулова А.В. Современные русские фамилии. – М.: Наука, 1981. – 176 с.
96. Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. – М.: РГГУ, 2004. – 270 с.
97. Сливацкая О.В. Основы эстетики Бунина// И.А. Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 456-478.
98. Сливацкая О.В. Бунин с точки зрения бунизма// Русская литература. – 1999. – № 4. С. 161-163.
99. Сулова А.В., Суперанская А.В. О русских именах. – Л.: Лениздат, 1985. – 220 с.
100. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
101. Саакянц А.А. Проза позднего Бунина // Бунин. И.А. Собр. соч.: в 6т. – М.: Художественная литература, 1988. – Т. 5. – С. 571- 598.
102. Степун Ф.А. Литературные заметки: И. А. Бунин (по поводу «Митиной любви»)// И.А. Бунин. Pro et contra. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – С. 365-385.
103. Себина Е.Н. Пейзаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 228-239.
104. Таганов А.Н. Магия имени в творчестве М. Пруста // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1993. – С. 31-39.
105. Турбин В.Н. К проблеме имени собственного в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Russian Literature XXIV. –1988. С. 433-450.
106. Тименчик Р.Д. Имя литературного персонажа // Русская речь. – 1992. – № 5. – С.25-27.
107. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – 596 с.

108. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – 254 с.
109. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: Слово, 2000. – 146 с.
110. Флоренский П.А. Малое собрание сочинений. Имена. – Кострома: Купина, 1993. – Вып. 1. – 316 с.
111. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. –Л.: ЛГУ, 1990. – 103 с.
112. Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
113. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). –М.: Высш. шк., 1983. – 303 с.
114. Хализев В.Е. Теория литературы. . –М.: Высш. шк., 2005. – 405 с.
115. Цицкиева М. Р. Антропонимическое пространство романов И. Базоркина “Из тьмы веков” и А. Бокова “Сыновья Беки”// Известия ВПГУ. – 2013. – Вып. 6. – С. 50-53.
116. Чотикеева К.Ш. Принципы художественного перевода // Вестник КРСУ. – 2015. –Том 15. . – № 6. – С. 199-201.
117. Чуковский К.И. Высокое искусство. – М.: Искусство, 1964. –384 с.
118. Щербицкая И.В. Стилистические особенности цикла И.А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. – Махачкала, 2008. – 25 с.
119. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод . – М.: Советский писатель, 1963. – 432 с.
120. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. –М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.
121. Яровая Т.Ю. Личные собственные имена в дореволюционном творчестве И. А. Бунина: дисс... канд. филол. наук. – Воронеж, 2000. – 258 с.

### III. Справочная литература:

122. Агапкина Т.А. Купание // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. – М.: Международные отношения, 2004. – Т. 3. – С. 49-51.
123. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. – СПб., 1890-1907. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz>.
124. Багдасарян В.Э., Орлов И.Б., Телицын В.Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. – М., 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rulit.net/books/simvoly-znaki-emblemy-enciklopediya-read-228708-92.html>
125. Гура А.В. Журавль// Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 1999. – Т. 2. – С. 228-229.
126. Гура А.В. Насекомые // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 2004. – Т. 3. – С. 370.
127. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь имени. – Нижний Новгород: Русский купец, 1996. – 656 с.
128. Словарь античности. Пер. с нем. –М.: Прогресс, 1989. – 704 с.
129. Лосев А.Ф. Муза // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2т. / Гл. Ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 177-179.
130. Нерознак В.П. Антропонимика// Кожевников В.М., Николаев П.А. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 31.
131. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1998. – 944 с.

132. Подольская Н.В. Антропонимика// Лингвистический энциклопедический словарь под редакцией Ярцевой В.Н. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. – С. 36-37.
133. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978. – 200 с.
134. Петровский Н.А. Словарь русских имён. – М.: Русские словари, 2000. – 480 с.
135. Суперальская А.В. Словарь русских личных имен. – М.: Эксмо, 2003. – 544 с.
136. Седакова И.А. Родимое пятно // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 2009. – Т. 4. – С. 446-446.
137. Угрюмов А.А. Русские имена. – Вологда: книжное издательство. – 1962. – 118 с.
138. Усачева В.В. Жёлтый цвет // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5т. – М.: Международные отношения, 1999. – Т. 2. – С. 202.
139. Хигир Б Ю. Энциклопедия имени. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. – 528 с.
140. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, Торсинг, 2001. – 592 с.
141. Ярхо В.Н. Антигона // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2т. / Гл. Ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – Т. 1. – С. 84.

#### **IV. Материалы на вьетнамском языке:**

142. Hà Văn Lương (2009). Một số đặc điểm của văn xuôi Bunhin. Tạp chí sông Hương, số 185, tháng 7. Trang 18-40. (Ха Ван Лыонг. Несколько особенностей прозы И. Бунина // Река Хыонг. – 2009. – № 185. – С. 18- 40).

143. Hà Ngọc (1997). Tuyển truyện Bunhin. NXB Văn học. Hà Nội. (Ха Нгок. Избранные произведения И.А. Бунина. – Ханой: Литература, 1987. – 350 с.)
144. Ivan Bunhin (2006). Hơi thở nhẹ. NXB Hội Nhà Văn. Hà Nội. (Бунин И.А. Избранные рассказы. Лёгкое дыхание. – Ханой: Литературный кружок, 2006. – 355 с.)
145. Nhã Nam (2013). Lời giới thiệu về tập truyện Những lối đi dưới hàng cây tăm tối của Ivan Bunhin // Ivan Bunhin. Những lối đi dưới hàng cây tăm tối. NXB Văn học. Hà Nội. Trang 4-10. (Нья Нам. Предисловие к циклу «Тёмные аллеи» // Иван Бунин. Тёмные аллеи. – Ханой: Литература, 2013. – С. 4-10).
146. Phan Hồng Giang (2003). Mấy lời về Bunhin // I. Bunhin. Hơi thở nhẹ. NXB Hội Nhà Văn. Hà Nội. Trang 5-16. (Фан Хонг Жанг. Несколько слов о Бунине // Лёгкое дыхание. – Ханой: Литературный кружок, 2003. – С. 5-16).
147. Phạm Gia Lâm (1997). Những chuyển biến của tư duy nghệ thuật trong văn xuôi Nga cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX. Tạp chí văn học số 11. Trang 10-20. (Фам За Лам. Поворот художественного мышления в русской литературе в конце XIX начала XX» // Литература. – 1997. – № 11. – С. 10-20).
148. Thái Bá Tân (1996). Ivan Bunhin. Tạp chí văn học nước ngoài số 1. Trang 6-15. (Тхай Ба Тан. И. А. Бунин // Журнал зарубежная литература. – 1996. – № 1. – С. 6-15).
149. Vũ Công Hào (2008). Ivan Bunhin – hành trình ra đi và trở về. Tạp chí khoa học số 2, tháng 3. Trang 30-45. (Ву Конг Хао. И.А. Бунин – уход и возвращение // Научный журнал. – 2008. – № 2. – С. 30-45).