

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-5-2.13>

Попова Юлия Сергеевна, Сулемина Оксана Владимировна

МОТИВ ТАНЦА В ПРОЗЕ ИВАНА АЛЕКСЕЕВИЧА БУНИНА

Статья посвящена одному из аспектов художественного творчества И. А. Бунина - мотиву танца. Его интерпретация рассматривается на материале рассказов "Босоножка", "Господин из Сан-Франциско", "Учитель". Анализ литературных образов, связанных с этой повествовательной единицей, позволяет определить художественные функции танцевальных мотивов в прозе И. А. Бунина, для которого танец представляется искусством профессиональным, мертвенным, лишенным жизненной силы, связанным с темой игры. Такое понимание этого мотива является продолжением традиции, характерной для классической литературы XIX века.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/5-2/13.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 5(83). Ч. 2. С. 275-278. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

происходит в тот момент, когда она звонит по телефону Дензиве, прося у нее помощи, чтобы ее освободили из милиции. Но нет уверенности в том, что она в дальнейшем изменит свою жизнь.

В своем романе С. Сюрюн-оол показал жизнь современного ему общества, проблемы молодежи, акцентируя свое внимание на нравственной стороне конфликта. Таким образом, портреты женских образов в романе «Посторонняя женщина» писателя С. Сюрюн-оола вкупе с другими средствами (контраст, художественный параллелизм, сравнение, действия, сюжетная линия) служат важным средством раскрытия внутреннего мира героини и идейно-художественного содержания этого произведения.

Список источников

1. Бурцев Д. Т. Типы проблематики в якутской прозе. Якутск: Якутский научный центр СО РАН, 1992. 141 с.
2. Донгак У. А. Иволги напев живой: в новом облике древнего слова: литературно-критические статьи. Абакан, 2014. 288 с.
3. Калзан А. К. Өзүлдениң демдектери. Кызыл, 1991. 304 с.
4. Самдан З. Б. От фольклора к литературе. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1987. 77 с.
5. Серен-оол Ч. Из гуши жизни // Тувинская правда. 1987. 3 июля.
6. Современная русская советская литература: в 2-х ч. / под ред. А. Г. Бочарова, Г. А. Белой. М.: Просвещение, 1987. 256 с.
7. Сюрюн-оол С. С. Өске кадай. Кызыл: ТНУЧ, 1980. 271 с.
8. Татаринцева М. П. Развитие литературно-критической мысли в Туве. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1983. 135 с.
9. Хадаханэ М. А. Тувинская проза. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1968. 131 с.
10. Чап Ч. С. «Өске кадай» чоғум кымыл? // Шын. 1987. 3 июля.

**GALLERY OF WOMEN'S IMAGES
IN THE NOVEL "ӨSKE KADAI" ("STRANGER WOMAN") BY S. SURUN-OOL**

Oorzhak Shonchalai Dadar-oolovna

Tuva Institute for the Humanities and Applied Socio-Economic Research, Kyzyl

Shonchalaj_oorzhak@mail.ru

The article examines the gallery of women's images in the novel "Өске кадай" ("Stranger Woman", 1980) by the national writer of the Tuva Republic S. Surun-ool. The writer realistically portrayed the life of typical urban young people, tackled the problem of social reprimand, money-grubbing among young people, depicting spiritual emptiness, irresponsibility and dissoluteness of two young women, Emer-kys and Sama. Portraying his characters the writer uses such techniques as contrast, artistic parallelism, comparison, action, etc. Figurative characteristics are endowed with the typical national features of the Tuvian woman – obedience to destiny (Shovaa Shozhutovna), generosity, devotion, maternal care, personal involvement (Denzivaa) and the ability to understand the fatality of her situation and to find her place in the society (Emer-kys and Sama).

Key words and phrases: image; character; inner world; acts and actions; appearance; state of mind; feelings; techniques of contrast, parallelism, comparison.

УДК 821.161.1Бунин.09

Дата поступления рукописи: 24.02.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-5-2.13>

Статья посвящена одному из аспектов художественного творчества И. А. Бунина – мотиву танца. Его интерпретация рассматривается на материале рассказов «Босоножка», «Господин из Сан-Франциско», «Учитель». Анализ литературных образов, связанных с этой повествовательной единицей, позволяет определить художественные функции танцевальных мотивов в прозе И. А. Бунина, для которого танец представляется искусством профессиональным, мертвенным, лишенным жизненной силы, связанным с темой игры. Такое понимание этого мотива является продолжением традиции, характерной для классической литературы XIX века.

Ключевые слова и фразы: И. А. Бунин; рассказ; мотив; танец; музыка; образ; герой; сюжет.

Попова Юлия Сергеевна, к. филол. н.

Сулемина Оксана Владимировна, к. филол. н.

Воронежский государственный технический университет

buka1621@rambler.ru; may2005@yandex.ru

МОТИВ ТАНЦА В ПРОЗЕ ИВАНА АЛЕКСЕЕВИЧА БУНИНА

Танцевальная культура всегда интересовала писателей и художников. Танец несет в себе сакральные смыслы. Традиционно в словарях выделяют три значения слова «танец» – это искусство пластических и ритмических движений тела; ряд таких движений, исполняемых в собственном темпе и ритме в такт музыке, а также музыкальное произведение в ритме и стиле таких движений; увеселительное собрание, вечер, на котором танцуют [8, с. 678]. Танец отражает потребность человека передавать другим людям свои эмоции (например, радость или скорбь) посредством тела. Все важные события в жизни человека отмечались

танцами. Танцевальные движения берут свое начало от естественных движений человека (ходьба, прыжки, повороты и т.д.). Определение слова «танец» во многом зависело от исторического и культурного контекста.

Нередко танец становится предметом изображения в литературе. Но отношение к нему во многом зависит от времени, в котором работал писатель, а также от его мировоззрения. И. Ф. Удянская отмечает две основные ипостаси танца в литературе: как олицетворение радости бытия, естественности, легкости, мудрости жизни, преодоление трагических противоречий и как искусства профессионального, лишённого жизненной силы, глубоко порочного, связанного с лицедейством, пошлостью, развратом, моральным уродством [12].

В художественном мире писателей танец становится средством раскрытия образа героя (А. П. Чехов «Анна на шее»), сюжетообразующим элементом (сцены бала в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»), а также мотивом. Одним из первых к понятию «мотив» в своих трудах обратился А. Н. Веселовский. Он считает, что мотив – это простейшая повествовательная единица, далее не разлагаемая [5]. Эта единица исторически стабильна и повторяема. Б. Томашевский и В. Шкловский отмечают тематическую ориентированность любого мотива [11; 13]. Б. Н. Путилов выделяет в мотиве главное качество – семантическую устойчивость набора значений [10]. Он может представлять собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое. Мотивы могут выступать как аспект отдельных произведений и их циклов, всего творчества писателя или даже целых жанров, направлений, литературных эпох, литературы как таковой.

Один из главных рассказов, где тема танца является ключевой, это рассказ «Босоножка». Данный малоизвестный рассказ был опубликован в 1936 году в еженедельном журнале «Иллюстрированная Россия», который издавался во Франции. Он посвящен жизненному пути танцовщицы Айседоры Дункан, для которой танец становится главным в жизни. Рассказ написан как вольный пересказ книги А. Дункан.

Айседора была основоположницей нового свободного танца, который она рассматривает как природное начало, естественное: «...любимым занятием моим было бродить по берегу моря» [Цит. по: 2, с. 567], ибо «ритмическое движение волн» будто бы внушило ей «первое понятие о танце».

Для Айседоры танец естественен, это выражение ее души. Она не может быть в рамках, именно поэтому и не смогла заниматься с ее первым учителем. Танец не является строгим регламентом. Для танца нужно вдохновение, поэтому Айседора проводила много времени в музеях, где изучала «позы греческих танцовщиц, изображенных на вазах» [Там же, с. 568]. Танец позволяет воплощать разные роли: от целомудренной нимфы до разнузданной вакханки.

Рассказ написан в ироническом ключе. Автор неоднократно отмечает необходимость сильных эмоций для творческого человека, поэтому Айседору привлекали революционные образы, восстание и мятеж в танцах. В жизни ей были нужны любовные приключения и потрясения. И. А. Бунин перечисляет ее многочисленные любовные увлечения. Мятущаяся душа танцовщицы не могла найти покой, танец являлся отражением этого. Также для автора важным становится то, что пластическое искусство помогает ей не только выразить внутренние переживания, движения души, но это и способ заработать деньги. Проникновение в творчество материальной составляющей является для И. А. Бунина неприемлемым.

Дункан написала книгу «Танец будущего», в которой она ратовала не за красоту танца, а за его правдивость: «...аффектированному жесту красивой женщины я предпочитаю движение существа горбатого, но одухотворенного внутренней идеей. Нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли» [6, с. 182].

Писатель точно передает характер Айседоры Дункан, не останавливаясь на деталях ее биографии. Текст как бы шит из множества эпизодов, которые сменяют друг друга с калейдоскопической быстротой. При этом И. А. Бунин точен в характеристиках. Весь образ героини состоит из противоречий: она была бедна, но не завидовала богатым; лавки не давали в долг, но она добывала котлеты в мясной лавке бесплатно; «она попала к известному в городе балетмейстеру, но из этого ничего не вышло» [2, с. 567]; когда ей предложили роль в театре, «она взяла ее, но опять возмутилась» [Там же]. Из таких «но» состоит практически весь небольшой рассказ. Автор подчеркивает авантюристичность натуры Дункан. Об этом свидетельствует и жажда перемены мест, и эпизод с неоплаченным счетом в отеле, и создание «клана» в Греции. Также текст проникнут ощущением театральности и игры. Например, описание постройки храма в Греции, жертвоприношение и в то же время революционные танцы.

Название рассказа – это шутовское прозвище героини. Ее называли «босоножкой», так как она любила выступать без обуви. Сначала она сняла пуанты, так как считала их некрасивыми, потом отказалась от точных и строгих движений балета. А когда перед выступлением сгорели сценические костюмы, она накинула кусок ткани. Это решило ее дальнейшее сценическое будущее. Зрителям очень понравилось выступление, и после этого успеха она стала выступать без обуви. В художественном мире И. А. Бунина обувь персонажа является важной характеристикой. Например, в повести «Деревня» разбитые сапоги и новый картуз Дениски свидетельствуют о диссонансе в образе героя, когда он неуверенно стоит на ногах как крестьянин, но мыслями стремится к городской среде [9]. Отсутствие обуви раскрывает мотив неустойчивости положения героя. Так, Наталья в «Суходоле» появляется босой, когда барина убило («Наталья, быстро и тревожно застучал кто-то. Она вскочила с лавки, босиком выбежала на крыльцо» [3, с. 148]; «молча сойдя с крыльца, утопая в снегу босыми ногами, Наталья подошла к розвальням, перекрестилась, упала на колени, обхватила ледяную окровавленную голову, стала целовать ее и на всю усадьбу кричать дико-радостным криком, задыхаясь от рыданий и хохота...» [Там же, с. 155]), Митю (рассказ «Митина любовь») «преследуют» босоногие девушки – Парашка («Горничная Параша, вытащив большую тряпку из ведра с горячей водой, босая...» [4, с. 354]) и Аленка («Она была боса, в одной юбке и в простой суровой рубахе, запроваженной в юбку» [Там же, с. 361]). «Босоногость»

характерна для героинь художественного мира И. А. Бунина. С одной стороны, она воплощает женскую сущность, являясь символом соблазна, с другой, олицетворяет особо эмоционально не стабильных персонажей.

Таким образом, в рассказе «Босоножка» прослеживается отношение автора к танцу через призму театральности, искусственности, игры, когда искусство становится формализованным.

В рассказе «Господин из Сан-Франциско» тоже присутствует мотив танца, который проходит через всю ткань рассказа. Танец традиционно является выражением душевного порыва человека, ярко эмоционально окрашенного. В этом тексте он воплощает собой символ игры, так как для пары, нанятой танцевать на корабле, он является способом заработка. Именно поэтому во внешности героев автор подчеркивает ироничный контраст: девушка – «грешно скромная», молодой человек – «с черными, как бы приклеенными волосами», «красавец, похожий на огромную пиявку» [Там же, с. 54].

Нельзя не отметить, что богатые пассажиры корабля лишены имен. Они воплощают собой образы – господин (хозяин жизни, в подчинении у которого есть слуги), его жена (почтенная женщина), его дочь (молодая наследница), принц (загадочный человек), немец (был похож на Ибсена), состоятельная старуха (одетая не по возрасту, молодящаяся и оттого выглядевшая нелепо). Эти герои выполняют ряд возложенных на них функций, они не живут, а выполняют свою программу, и строго установленный распорядок на корабле подтверждает это. Обслуживающий персонал корабля наделен именами: танцоры Кармелла и Джузеппе, Ллойд (нанявший эту пару танцевать), коридорный Луиджи. Эти персонажи воплощают естественное течение жизни.

В начале текста дается описание распорядка на корабле, танец становится одним из обязательных развлечений, частью ритуала богатой жизни. К этому вечеру долго готовятся, тщательно подбирают костюм и аксессуары. И. А. Бунин детально описывает внешний облик героев и их подготовку: «...немногие из обедающих слышали сирену – ее заглушали звуки прекрасного струнного оркестра, изысканно и неустанно игравшего в двухсветной зале, празднично залитой огнями, переполненной декольтированными дамами и мужчинами во фраках и смокингах» [Там же, с. 58]; «смокинг и крахмальное белье очень молодили господина из Сан-Франциско, сухой, невысокий, неладно скроенный, но крепко сшитый, расчищенный до глянца и в меру оживленный» [Там же, с. 59]; «богато, но по годам была одета его жена, женщина крупная, широкая и спокойная» [Там же, с. 58]; «он, стоя перед зеркалами... натянул на крепкое старческое тело с полнеющей от усиленного питания талией кремовое шелковое трико, а на сухие ноги с плоскими ступнями – черные шелковые чулки и бальные туфли» [Там же]. Несмотря на то, что на героев обуты бальные туфли, они не танцуют. Они являются частью образа, не несут практического смысла. А когда герой умирает, лакеи снимают с него одежду, и вместо слова «туфли» автор использует слова «башмаки». Так эlegantный господин, хозяин жизни, превращается в покойного, чье тело переносят в самый плохой и сырой номер на корабле.

Заканчивается рассказ описанием нанятой танцующей пары. Этот танец воплощает жизнь без духовности. Он постоянно кружит героев, в погоне за внешнем благополучием не дает шанса перевести дух, остановиться. Автор отмечает, что танцуют тарантеллу. Этот итальянский народный танец обычно сопровождается гитарой и бубном. С ним связана легенда: начиная с XV века в течение двух столетий тарантелла считалась единственным средством излечения «тарантизма» – безумия, вызываемого, как полагали, укусом тарантула. Таково, очевидно, происхождение судорожных эпидемий, известных под названием пляски святого Витта и святого Иоанна, народного танца в Италии, носящего название тарантеллы. В связи с этим в XVI веке по Италии странствовали специальные оркестры, под игру которых танцевали больные тарантизмом [1]. И только смерти подвластно прекратить эту пляску, так как из-за смерти господина из Сан-Франциско пришлось отменить танцы в этот день.

Несмотря на смерть одного из пассажиров, увеселительные мероприятия на корабле не отменили. В трюме взяли тело Господина, а на верхних палубах продолжался бал. Автор сравнивает это мероприятие с бешеной вьюгой и с погребальной мессой. Богатые постояльцы корабля-отеля так «поглощены» своим механическим существованием, что не могут остановиться ни на минуту даже перед стихией. Их захватило это рутинное существование, поэтому, как и во время вьюги, они ничего не видят и кружатся в бешеном темпе. Это быстрое движение подчеркивает и музыка, которая сопровождает танец. Она была сладостно-бесстыдной и бесстыдно-грустной, то есть музыкальное сопровождение подчеркивает сменившееся положение вещей. Если в начале текста господин из Сан-Франциско, как и его семья, вкушают все прелести богатой жизни (сладострастие), то в конце текста тело богатого человека помещено в трюм, в то время как на верхних палубах продолжается веселье. Смерть соседствует с балом. Музыка же усиливает мотив отсутствия стыда на этом празднике жизни. Противостоит естественность происходящего интенсифицирует и отсутствие удовольствия, получаемого от танца. Писатель отмечает, что герои не танцуют, а кружатся в вальсах и изгибаются в танго.

Танец в рассказе «Господин из Сан-Франциско» переходит из области искусства в область быта, становится частью ритуала, обязательного к исполнению. Его установленный порядок не может остановить даже смерть.

В рассказе «Учитель» танец становится кульминационным моментом повествования. Он выражает состояние души героя. Гости танцуют тарантеллу. Как и в рассказе «Господин из Сан-Франциско», танец передает мотив безумия и одурманивания. Герой теряет четкость видения, образы плывут у него перед глазами: «Турбина словно ударили по голове, как сквозь воду видел блеск огней и посуды, лица гостей, слышал говор и смех, чувствовал, что теряет способность управлять своими словами и движениями, хотя сознавал еще все ясно» [3, с. 77]; «раскрасневшееся, потное лицо (Турбина) затягивало паутиной; в голове слегка шумело» [Там же, с. 78]. Это состояние усиливает алкоголь, который молодой учитель Турбин принимает, чтобы ощутить себя комфортно в обществе, о котором он давно мечтал («у Турбина нестерпимо ломило в темени от жары и водки» [Там же, с. 79]; «в чаду беспричинной напряженной веселости сознание учителя иногда прояснялось» [Там же, с. 80]. Танец раскрепощает, герой не может больше контролировать и сдерживать себя.

В рассказе присутствует описание музыкального сопровождения танцев. Оно отражает состояние окружающей обстановки и героя. Сначала музыка играет тихо и размеренно, затем становится «шумным и диким восторгом». Как и в рассказе «Господин из Сан-Франциско», сначала играют тарантеллу, которая (как мы отмечали ранее) связана с мотивом безумия и излечения. Далее танцуют гротеск. Это немецкий танец, его часто считают народным и танцуют на свадебных церемониях. Еще его называют «выметающим» гостей со свадьбы. Но этот танец у гостей не задался, И. А. Бунин отмечает, что «дамы во главе с хозяином и членом суда начали комически двигаться» [Там же, с. 79]. Затем заиграло лянсье – это разновидность кадрили с простым рисунком движений. Танец был популярен в народном быту. В русской народной танцевальной практике созданы многочисленные варианты. И снова заиграла тарантелла. Учителя охватило безумие, и он начал выделять нечто «дикое». Из этого бесконтрольного состояния смог вывести героя только доктор.

Присутствует в этом тексте и другой танец – барыня. Это русский народный танец, который получил свое название в честь одноименной песни. Настрой его – шуточный, задорный, иронический. Он представляет собой веселое соревнование (перепляс). В основе танца лежал конфликт между «барыней» и «мужиком». Этот танец в доме печника служит контрастом тарантелле в усадьбе помещика Линтварева. Несмотря на то, что новое общество в доме печника – это крестьяне и рабочие, ощущения учителя остаются прежними. Он находится в состоянии безудержного веселья. Сознание его, как и прежде, было затуманено. Но теперь его не сдерживали никакие моральные нормы, и он готов даже подражаться. Объединяют два танца героя не только замутненность сознания, но и ощущение постоянного жара, а также ритм танца (тарантелла: «...не слушая музыки, без всякого такта, Турбин вдруг зашаркал ногами, потом все быстрее, быстрее пошел мелкой дробью и вдруг стукнул в паркет, подпрыгнул и пустил руки между ногами, словно разрубил что-то со всего размаха» [Там же, с. 80]; барыня: «...спрашивал он себя, но тотчас начинал хлопать в ладоши и в такт “барыни” стучать сапогами в пол» [Там же, с. 85]). Кульминацией пережитого учителем становится сон, когда он снова и снова переживает сой позор, танца тарантеллу. И только петух, как предвестник рассвета, отгоняет это видение, и герой не движется больше в этом круговороте.

Танец в рассказе «Учитель» становится отражением мечты героя (стать частью общества, которое он считает «высшим», и стремится туда), но он же и символ позора для героя, крушения его надежд. Учитель не может найти себя в простой крестьянской среде, не может он стать и частью «высшего» общества.

Для И. А. Бунина были важны различные проявления человеческого существования во всем многогранном проявлении. С одной стороны, танцевальная культура для него являлась отражением жизненного порыва. Это отмечает Галина Кузнецова в «Грасском дневнике»: «Как бы я хотел быть сейчас французом, молодым, отлично танцевать, быть влюбленным, увести ее куда-нибудь в темноту...» [7, с. 206]. С другой стороны, танец в художественном мире автора становится мотивом мертвенного существования, игрой, когда в нем нет душевного порыва.

Список источников

1. Будникова Е. А. Символика танца в русской литературе XIX-XX вв. [Электронный ресурс]. URL: <http://interlibrary.pagod.ru/GenCat/GenCat.Scient.Dep/GenCatPhilology/170000002/170000002.htm> (дата обращения: 08.02.2018).
2. Бунин И. А. Публицистика 1918-1953 годов. М.: Наследие, 1998. 640 с.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1987. Т. III. 670 с.
4. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1988. Т. IV. 702 с.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
6. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь: мемуары. К.: Мистецтво, 1989. 349 с.
7. Кузнецова Г. Грасский дневник. М.: Астрель, 2010. 345 с.
8. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: ИТИ Технологии, 2006. 938 с.
9. Попова Ю. С. «Язык одежды» в творчестве И. А. Бунина: характерологические и сюжетообразующие функции: дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2012. 197 с.
10. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сборник статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141-155.
11. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. 334 с.
12. Удянская И. Ф. Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2006. 20 с.
13. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. 267 с.

MOTIVE OF DANCE IN IVAN ALEKSEYEVICH BUNIN'S PROSE

Popova Yuliya Sergeevna, Ph. D. in Philology
 Sulemina Oksana Vladimirovna, Ph. D. in Philology
 Voronezh State Technical University
 buka1621@rambler.ru; may2005@yandex.ru

The article is devoted to one of the aspects of I. A. Bunin's literary creativity – the motive of dance. His interpretation is considered by the material of the stories “The Barefoot Dancer”, “The Gentleman from San Francisco”, “The Teacher”. The analysis of literary images associated with this narrative unit makes it possible to define the artistic functions of dance motives in the prose by I. A. Bunin, for whom the dance is a professional, dead art, devoid of vitality, associated with the theme of the game. Such understanding of this motive is continuation of the tradition typical of the classical literature of the XIX century.

Key words and phrases: I. A. Bunin; story; motive; dance; music; image; character; plot.