

Дмитро Матющенко (Полтава)

РИТМОМЕЛОДИКА ЯК ЗАСІБ ПЕРЕДАЧІ ПІДТЕКСТУ В ЦИКЛІ ІВАНА БУНІНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

Останніми роками проза Івана Буніна часто привертає увагу дослідників-філологів в аспекті художнього методу митця, що поєднує реалістичні й модерністські тенденції (О. Берднікова, Г. Благасов, Б. Бунджулова, Е. Грудцина, О. Єрмакова, В. Єфремов, А. Житков, Н. Кознова, М. Штерн). Проте мова оповідань письменника вивчена недостатньо, поза увагою дослідників залишився також підтекст, засоби його передачі, зокрема ритмічна структура цих творів.

Метою статті є визначення ролі ритмомелодики в передачі підтекстової інформації у пізній прозі Буніна. Якщо під ритмом ми розуміємо побудову мовленнєвих висловлювань за інтонаційними та ритмічними моделями (тобто моделями, в основі яких – черговість елементів, викладених із певною послідовністю), то мелодика ми розуміємо як систему розподілу висхідних та нисхідних інтонацій у їх співвіднесеності з такою періодичною побудовою (паралелізми, повтори). У свою чергу в науковій літературі поняття ритму пов'язане з поняттям композиції. Композиція розуміється як положення й об'єднувальна взаємодія усіх елементів тексту в його послідовному розгортанні, що обумовлює різні форми ритміко-мовленнєвого і функціонального членування тексту. Проблему функціонування ритму в художньому тексті порушено у працях А. Рустамової, В. Васильєвої, М. Гришмана, С. Прокопенко, Ю. Степанюк, В. Тюпи. Саме в ритміко-композиційних зв'язках виявляються спільні закономірності художньо-мовленнєвого руху, які охоплюють одиниці тексту і доходять у своїх реалізаціях до внутрішнього ритму конструкцій. Ритм пронизує всі рівні художнього тексту і знаходить своє матеріальне втілення у кожному з них за допомогою різних мовленнєвих засобів. Він діє як структуроформуюче начало тексту, поєднуючи окремі елементи, що повторюються, у спільну цілісну форму [6; 90]. Отже, ритм тексту підтримує і забезпечує єдність композиційної форми і пов'язаний з репрезентацією теми тексту. Саме тому, досліджуючи композицію та інтерпретуючи текст, слід враховувати його ритмічну організацію і розглядати функціональне навантаження ритму у формуванні композиції тексту [1; 22]. Варто зазначити, що внутрішній ритм оповідання, який безпосередньо обумовлює репрезентацію підтексту, формується через зовнішній ритм. Тобто внутрішній ритм творить зміст, а зовнішній ритм відіграє формотворчу функцію. Обидва ритми пов'язані між собою та дозволяють у малому за обсягом творі сконцентрувати час та охопити широку проблематику. Ця особливість (конденсація часу завдяки використанню зовнішнього ритму) – ключова для розуміння підтекстових значень в оповіданні. Враховуючи, що ритмомелодика є зовнішньою формою організації художнього твору, яка надає йому додаткової ліричності, ми спробуємо розглянути її у сукупності зі складовими внутрішньої форми художнього твору, що також посилюють ліричність оповіді (насамперед у зображенні пейзажу).

Дослідники творчості Буніна не раз відзначали, що прозовим творам митця властива особлива мелодика та ритмічна структура, яка наближає їх до поезії. «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем <...>. Тургенев тоже был стихотворцем прежде всего, и он погубил себя беллетристкой. Для него главное в рассказе был звук, а все остальное – это так. Для меня главное – это найти звук. Как только я его нашел – все остальное делается само собой» [2; 169]. На думку письменника, таке тонке відчуття мови та стилю було притаманне Гюставу Флоберу. Для Буніна найважчим було знайти «звук, мелодию рассказа, – звук, который определял все последующее!» [2; 169]. Можливо, саме тому бунінські рядки, як у прозі, так і в поезії, відзначаються особливою музичальністю.

Початком 1906 року датовано один із промовистих записів у мистецькому щоденнику, який дослідники творчості письменника Гавриїл Симонов та Людмила Ковальова-Огороднова назвали «літературною музикою»:

«Начинается пора прелестных облаков. Вечера с теплым ветром, который еще веет как бы несколько погребной сыростью, недавно вышедшей из-под снега земли, прелого жнивья.

(Вступ – експозиція)

На Восток, за островом, смутные, сливающиеся с несколько сумрачным небом, облачные розоватые горы. Темнеет – в Острове кукушка, за Островом зарницы...

(Середня частина – розробка)

И опять, опять такая несказанно-сладкая грусть от этого вечного обмана еще одной весны, надежд и любви ко всему миру (и к себе самому), что хочется со слезами благодарности целовать землю.

(Каденція з кульмінацією і третя частина – реприза)

Господи, Господи, за что ты так мучишь нас!

(Кода – завершення)» [8; 105].

Напрочуд репрезентативною для вивчення ритмомелодики у прозі Буніна є збірка «Темные аллеи» з пізнього доробку письменника, в якому, як відомо, підтекст відіграє ключову роль. До Другої світової війни письменник продовжував жити тихим, сконцентрованим на мистецтві та розміреним життям, він рідко виїздив, переважно у видавничих справах. Під час однієї з поїздок у 1936 році Бунін був заарештований у Німеччині та підданий принизливому обшуку, і це не дало йому прагнення до нових подорожей. Але 1940 року усе різко змінилося після вступу Франції у війну: письменникові довелося тікати спочатку до Ніцци, потім через Грасс – у Ляфранс, а потім – знову до Грасса. І чим більше історія втягувала Буніна у свій вир, тим більше він позиціонував себе як російський письменник, відтак його невидимий зв'язок із батьківщиною ставав міцнішим. Книга «Темные аллеи» містить також сенс прощання письменника з рідною землею. У творах збірки усі предмети змінюють свій образ, їхні контури стають розмитими, але якщо придивитися, можна легко впізнати знайомі обриси. Недарма в найкращому, на думку автора та критиків, оповіданні «Чистый понедельник» митець через образ головної героїні звертається до мотивів останнього роману Льва Толстого «Воскресение». Поступово ми розуміємо, що певна чуттєвість цих оповідань має за основу зображення кохання у толстовському оповіданні «Крейцера соната». Створюючи свій останній цикл, Бунін свідомо поєднав етичні принципи Толстого та еротичні мотиви Гі де Мопассана. Жіноча чистота, безтілесність жіночих образів у збірці «Темные аллеи» стають провісниками смерті чи вічної розлуки героїв.

Розглянемо твір «Месь» (1944), що входить до цієї збірки, визначивши спочатку його тему та ідею. Це дозволить нам з'ясувати зв'язок між ритмом як засобом передачі підтексту та ідеєю твору. Отже, темою твору є історія знайомства ліричного героя із жінкою, яку напередодні покинув коханець, та зародження нового почуття між нею та ліричним героєм. В оповіданні, як і в багатьох інших творах Буніна, наявні два плани оповіді: внутрішній та зовнішній. Якщо зовнішній відтворює історію самотньої, зраженої жінки, то внутрішній, прихований, містить глибоке ідейне навантаження: він втілює думку про миттєвість та ілюзорність кохання, якого прагне кожна людина, іншими словами – про примарність щастя. Внутрішній план несе в собі ідею твору. Саме внутрішньому плану, підтекстовий зміст якого розкривається через майстерне використання стилістичних і лексичних засобів, а також систему образів, належить ключове місце у розкритті авторського задуму. Підтвердженням цього може слугувати також такий важливий момент у сюжеті, як пробудження героїні від ілюзії закоханості та одночасне її занурення в нову ілюзію. Завдяки ліричному героєві вона розуміє всю несерйозність та тимчасовість свого захоплення, внаслідок чого між ними виникає приязнь, що непомітно для обох переростає у відчуття спорідненості та врешті-решт закоханості. Циклічність (пробудження та нове захоплення ліричним героєм) – ще одна характерна складова світогляду автора: кохання прекрасне незалежно від його форм та обставин. Якщо вийти на вищий рівень узагальнень та розглянути увесь прозовий доробок митця, можна помітити, що циклічність присутня як на рівні структури творів, так і на рівні змісту, передусім у його філософській, світоглядній складовій. Для митця кохання не просто вічне, його частинка втілена в кожній людині і передається з покоління в покоління. Недарма для Буніна важливо відчувати зв'язок із минулим свого роду та рідного краю. Характерні також його висловлювання про відчуття глибокої спорідненості з усім світом та людьми усіх часів. Цей аспект відповідності форми та змісту важливий для розуміння бунінського стилю. Отже, визначення ідейного змісту творів письменника є відправною точкою для інтерпретації творів, адже організаційним центром композиційно-сміслової єдності художнього тексту є ідейно-естетична проблема [4; 189]. Це оповідання цікаве для інтерпретатора не лише унікальною формою, а й

унікальним змістом: художній зміст тексту складає образ кохання як основи життя, радісного й болісного, але не марного, здатного підняти людину над буденністю. Прикметно, що порівняно з твором періоду початку еміграції «Солнечный удар» кохання в оповіданні «Месь» уже не відзначається яскравістю, воно плавно виникає, плавно розвивається і так само переходить з однієї стадії в іншу. Тема кохання визначає напрям відбору мовних засобів вираження, авторське розуміння кохання обумовлює основну ліричну тональність тексту. Дослідження феномену кохання в тексті пов'язане з проблемою емотивності тексту та емоціогенності мовленнєвих засобів. Митець показує кохання як багатоаспектне людське почуття, що лежить в основі життя. Для вираження почуттів, надто таких складних, як кохання, автор має створити відповідну систему засобів вираження – нерозривний комплекс, що об'єднується композицією тексту. Тема кохання у творі пов'язана з його емоційною тональністю. Обираючи тематику, автор визначає напрям інтерпретації, транслює художній задум. З одного боку, емотивність тексту може бути інтерпретована за допомогою текстової категорії – композиції, з іншого боку, текстова емотивність дозволяє інтерпретувати композицію художнього тексту з погляду засобів репрезентації емоцій [1; 29]. Водночас, на нашу думку, недоцільно розділяти засоби репрезентації емоцій та структуру тексту, адже перше може бути складовою частиною структури. Одним із засобів такої репрезентації емоцій у творі «Месь» є саме ритм, який водночас є складовою структури тексту.

Письменник наділяє текст певним ритмом шляхом майстерного використання засобів синтаксису, насамперед структурного повтору. Це може бути повтор одного із членів речення або ж повтор одного із членів словосполучення, часто з варіативною моделлю: «...не обернется и не почувствует меня. И точно – она ни разу не обернулась до самого вокзала. Не обернулась и на вокзале...»; «...и по извилинам шоссе, и по крутым каменистым тропинкам» [3; 28]. У побудові зовнішньої форми твору ритм витворюється завдяки широкому використанню таких стилістичних фігур, як еліпсис, епанора (зв'язує повтором окремого слова або словосполучення кінець попередньої мовної одиниці з початком наступної), анафора: «Да, знаю, Вы живописец. – Да, а Вы живописны» [3; 230].

Наявність таких слів узагальненого змісту, як «куда-то», «когда-то», «чем-то», налаштовує на емоційне сприйняття твору, при цьому конкретне розуміння викладеного у його раціональному вимірі послаблюється. Прикметно, що ім'я коханця залишається невідоме – це посилює семантику миттєвості того, що трапилося з головною героїнею, адже імена не потрібні там, де немає продовження. У свою чергу безособовість дозволяє вивести на перший план загальнофілософську проблематику. Ці слова автор, як правило, застосовує для утворення такої стилістичної фігури, як ампліфікація, що додає оповіді експресивності. Усього в невеличкому оповіданні на кілька сторінок нараховується двадцять один неозначений займенник та прислівник. Це можна пояснити намаганням автора не вдаватися до конкретизації та створити, використовуючи імпресіоністичну манеру зображення дійсності, загальну картину оповіді за допомогою окремих штрихів. З іншого боку, письменник не прагне роз'яснювати істини. Він ніби сподівається, що суть його творів зрозуміла всім однаковою мірою, а зайва деталізація і надмірні роз'яснення лише послаблять їхнє значення. Мабуть, цим також можна пояснити відсутність у творах письменника відкритого дидактизму, моральних настанов.

Пейзаж як елемент зовнішньої форми посилює ліричність та у певний спосіб зумовлює ритмічну структуру оповіді. Крім того, деталізований опис пейзажів дозволяє послабити конкретно-предметний і посилити чуттєвий зміст: «Тут пришлось идти долго – и по извилам шоссе вдоль обрывов над морем, и по крутым каменистым тропинкам сквозь мелкий сосновый лес, по которым она сокращала путь к берегу, к заливам, изрезывающим берег в этой скалистой, покрытой лесом и пустынной местности, этот скат прибрежных гор» [3; 229].

Цей композиційний відрізок розкриває ставлення автора до героїні – її грація і краса такі ж прекрасні, як і пейзаж. Недарма сцена купання в морі подається на фоні природи літнього лісу, що посилює чуттєвість картини. Цікаво, що частини, які стосуються пейзажу, сформовані, як правило, за допомогою розширених складних речень із використанням різноманітних стилістичних фігур – так само, як і тоді, коли автор передає мову персонажів. Позиція автора у цьому оповіданні максимально зближена з позицією ліричного героя.

«Близился полдень, было жарко, воздух неподвижен и густ от запаха горячей хвои, нигде ни души, ни звука, – только пилили, скрежетали цикады, – открытое к югу море сверкало,

прыгало крупными серебряными звездами...» [3; 229]. Це речення містить градацію: «только пилили, скрежетали цикады». На відміну від багатьох інших творів митця, у цьому творі пейзаж не має додаткової імагогічної функції. Навпаки – він контрастує з портретом сумної, замкненої у собі героїні, яка «обедала за отдельным столиком с неизменно сосредоточенным, мрачным видом, точно никого и ничего не видя» [3; 227].

Підтекстові значення пейзажу в оповіданні втілюють ідею нескінченності буття, існування паралельних світів: світу людини, яка відчуває біль і розчарування, закохується і ненавидить, та світу радісної і чистої природи, байдужої до людських страждань. Для письменника щастя одного й нещастя іншого не є взаємообумовленими. Це, у свою чергу, додає образам героїв ще більшого відтінку екзистенційної самотності.

Варто зазначити, що внутрішній план, на відміну від зовнішнього, суб'єктивний: його розуміння залежить від підготовленості читача, глибина розкриття підтекстового змісту відповідає його життєвому досвіду. Замовчування при цьому виступає одним з основних засобів посилення ліричної тональності твору, завдяки використанню якого автор досягає наповнення його додатковою прихованою інформацією, створюючи враження ідейної місткості. Письменник розуміє життя набагато глибше, ніж пише про нього, життя неосяжне, тому митець і не вдається в подробиці. Відтак ці подробиці мають бути зрозумілі так само легко й читачеві. Якщо поставити всі ключові фрази-замовчування у їхній послідовності відповідно до того, як вони трапляються у тексті, – від початку твору до розмови між ліричним героєм та героїнею, – отримаємо напрочуд яскравий малюнок, що видається певним каркасом твору. При цьому слід звернути увагу на послідовність формування кількох тематичних ядер.

1. Пошук ліричним героєм розгадки таємниці жінки: «...грубоватое лицо – и этот мрачный взгляд...», «Я высовывался в окно в Напуле, в Тэуле...» [3; 228]. «Близился полдень, было жарко, воздух неподвижен и густ от запаха горячей хвои, нигде ни души, ни звука, – только пилили, скрежетали цикады, – открытое к югу море сверкало, прыгало крупными серебряными звездами...» [3; 229]. Аналізуючи ритмічну структуру твору, цікаво розглядати її з погляду зв'язку людини з універсальними силами (кохання, доля, смерть). Річ у тім, що рушійною силою людських вчинків в оповіданні, як і в більшості творів Буніна, є неусвідомлені вольові зусилля, а саме космічні сили, які набувають форм ірраціональних імпульсивних вчинків у людському житті. Імпульсивність знаходить своє відображення також у ритмі (зовнішня форма), який цілком збігається із внутрішнім ритмом та ідеєю прихованого плану оповіді – підвладність людської долі вищим силам.

2. Знайомство героїні з ліричним героєм та її розповідь про нещасливу історію кохання. Тут варто звернути увагу на те, як репліки ліричного героя доповнюють розповідь героїні, а також на поступове зближення співрозмовників, яке породжує наприкінці твору нове почуття. Оповідач завдяки своєму досвіду неначе наперед розгадує таємницю об'єкта свого захоплення: «Проситите, из любопытства...» [3; 229]; «Держитесь вы одиноко, молчаливо, что то как будто таите в себе...» [3; 230]; «Ну а почему я не ушел, как только вы стали раздеваться...» [3; 229]; «Ну хорошо, мне все равно...» [2; 230]; «Прекрасное тело, чудесные волосы, глаза...» [3; 231]; «Вы с кем то недавно расстались, кто-то вас оставил...» [3; 231].

Тематичне ядро про коханця героїні, яке слугуватиме контрастом портрету ліричного героя: «...выигрывал раз, два, три, четыре...» [3; 231]; «Я посмотрела – очень потрепанный, но изящный с виду человек...» [3; 231]; «Почувствовали себя за ужином близкими, говорили без конца, удивились, когда настал час расставаться...» [3; 231]; «жили <...>, притворяясь богатыми людьми... А денег оставалось все меньше, поездки в Монте-Карло на последние гроши кончались крахом...» [3; 231].

Цікаво, що в цьому тематичному ядрі наявна фраза-пробудження, яка засвідчує усвідомлення героїні, що поряд із нею інша людина – ліричний герой: «Нет, вы хороший...» [3; 232]. Фраза-пробудження трапляється в тексті й далі.

Повернення героїні до розповіді про свого коханця слугує переходом до іншого, основного тематичного ядра – її остаточного зближення з ліричним героєм. Плавна зміна суб'єкта ідейного ядра (від коханця до ліричного героя) досягається шляхом використання контрасту. Що негативнішим сприймається колишній коханець, то яскравішим постає для неї ліричний герой і логічнішим для читача сприймається початок стосунків між ними.

3. Знову фраза-пробудження, після якої героїня усвідомлює потребу у присутності ліричного героя: «И просто сам бог послал мне вас, я как-то вдруг пришла в себя... Пустите мою руку, пора одеваться, скоро поезд из Сен-Рафаэля... <...> Посмотрите лучше кругом, на эти скалы, зеленый заливчик, корявые сосны, послушайте этот райский скрежет... Ездить сюда мы теперь будем уж вместе. Правда? – Правда» [3; 234].

4. Основне тематичне ядро – зародження нового почуття та нової ілюзії між героями: «Можно поцеловать руку? – Можно, можно...» [3; 234].

Як бачимо, художній смисл тексту формується у специфічній тематичній структурі, що складається з низки тематичних ядер і вузлів, з ієрархічним розміщенням. Окремі теми пов'язані між собою смисловим паралелізмом, композиційними засобами у сфері ритму і синтаксису [5; 27].

Варто зазначити, що другий, прихований (підтекстовий) план оповіді домінує над першим за своїм ідейним навантаженням. Так, у першому плані йдеться про *якогось* невідомого чоловіка, чий образ не є фокусом авторської уваги, – письменник не прагне змалювати його портрет, а лише подає окремі штрихи. У другому ж плані оповіді у фокусі читацької уваги викристалізуються нові почуття між героями. Саме їх письменник ставить у центр своєї уваги. Можна говорити про те, що розвиток сюжету обумовлений розвитком почуття кохання і слідує йому.

Такі форми вираження підтекстових значень, які одночасно виступають засобами творення додаткової мелодійності та посилення ліричності, письменник використовує і в оповіданні «Генрих» (1940). У ньому широко присутня ритмомелодика, яка є однією з форм підтексту. Зокрема тут часто застосовуються такі слова неозначеного змісту, як «где-то», «что-то», «какой-то», замовчування та структурний повтор: «...что где-то там будет что-то особенно счастливое, какая-нибудь встреча... остановишься где-нибудь в пути – кто тут жил перед тобою, что висело и лежало в этом гардеробе, чьи это забытые в ночном столике женские шпильки?» [3; 130]; «...то пролеты в грохочущей и дымящей темноте <...>, то остановки и что-то нежно и непрерывно звенящее...» [3; 130]; «И опять стало немного грустно – жаль покидать привычную комнату и всю московскую зимнюю жизнь, и Надю, и Ли...» [3; 130]. Усього в невеликому оповіданні автор використав близько сорока речень або фраз-замовчувань. Це може інтерпретуватися як відхід письменника від звичної практики наділення слова номінативною функцією, намагання надати йому додаткового узагальненого ширшого значення, що, в свою чергу, сприяло поглибленню ідейної місткості оповідання, розширенню варіативності його прочитання.

Обидва твори схожі за своєю ідейною організацією. Зокрема в останньому, як і в оповіданні «Месь», наявні два плани оповіді, – внутрішній та зовнішній. Вони не протиставляються, а радше взаємодоповнюються: смерть героїні Генрих наприкінці оповідання посилює наявне у творі відчуття туги за втраченим щастям та коханням. Водночас через мотив смерті автор виводить на перший план ідею вічності всього найкращого в людині, що є свідченням віри письменника у найвищі почуття.

Розлука та кохання є лейтмотивами усього циклу. В однойменному оповіданні «Темные аллеи» (1938) письменник за допомогою фраз-замовчувань наділяє оповідь додатковим психологізмом, передаючи тугу головного героя за щастям, яке назавжди відійшло в минуле. Можна говорити про те, що у збірці особлива ритмомелодика як форма підтексту слугує потужним засобом психологізму.

Інший засіб формування структури оповіді, який надає їй додаткової мелодійності, – синтаксична своєрідність абзаців. Синтаксис володіє ширшими експресивними можливостями, ніж морфологія, адже передбачає вибір і більш безпосередньо пов'язаний із думкою [7; 44]. Так, здебільшого абзаци формуються за схемою: від розширених складнопідрядних і складносурядних речень до завершення абзацу реченнями або фразами-замовчуваннями. В оповіданні «Кавказ» (1937) п'ять абзаців, зокрема і перший, побудовані за цією схемою: «Приехал в Москву, я воровски остановился в незаметных номерах в переулке возле Арбата и жил томительно, затворником – от свидания до свидания с нею. Была она у меня за эти дни всего три раза и каждый раз входила поспешно со словами:

– Я только на одну минуту...» [3; 12].

В оповіданні «Баллада» (1938) особливої звукової тональності, крім використання традиційних стилістичних засобів, зокрема анафори, Бунін досягає шляхом застосування у мові

героїні Машеньки молитовних структур: «Услышь, господи, молитву мою и внемли воплю моему, – говорила она без всякого выражения. – Не будь безмолвен к слезам моим, ибо странник я у тебя и пришлец на земле, как и все отцы мои...» [3; 18]. «Ибо его все звери в лесу и скот на тысяче гор...» [3; 18].

Через мову Машеньки письменник вносить у структуру оповіді фольклорні форми – елементи балад, народних пісень:

«Воет сыр-бор за горою,
Метет в белом поле,
Стала вьюга-непогода,
Запала дорога...» [3; 21].

Мова Машеньки багата також на архаїзми: «аспид», «остистый ожерелок», «збрит в глаза», «посередь, стало быть», «сидела на ларе», «прянул к нему на грудь». Її пісня про кохання надає додаткової ліричності історії про молодого князя та його батька, який хотів відібрати в сина наречену.

Отже, дослідження ритму в бунінському циклі «Темные аллеи» дозволяє розглядати підтекст як смислоорганізуючу основу творів, через яку реалізується авторським задумом. Ритм обумовлений задумом та головною ідеєю твору, які втілені у прихованому (підтекстовому) сюжеті. Відповідно ритм набуває певних ознак, зокрема імпульсивності чи розміреності (залежно від розвитку внутрішнього сюжету). Саме тому номінативній функції слова, що виступає основою сюжету першого (зовнішнього) плану оповіді, письменник відводить дедалі меншу роль. Безособовість героїв засвідчує авторське світоглядне розуміння часу та світу: світ статичний та незмінний, він невіддільний часу, героями ж правлять ті ж самі сили, які правили людьми в усі часи.

Форми підтексту, їхні семантико-функціональне навантаження та розмаїття вплинули на жанровий та стильовий зміст творів Буніна. У своєрідності використання письменником підтексту знайшли відображення характерні риси літератури «переходу», коли значно зросла роль засобів умовності й «непрямого» висловлювання. З іншого боку, аналіз творів збірки «Темные аллеи» дозволив простежити еволюцію індивідуального стилю митця, співвідношення у його творчості між естетичним та етичним, а також пов'язану з цим позицією письменника щодо до читача (зокрема відсутність моралізаторства).

Література:

1. Антюфеева О. В. Тема любви и ее репрезентация в художественно-речевой структуре рассказов И. А. Бунина : дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Антюфеева О. В. – Бийск, 2005. – 191 с.
2. Бабореко А. К. Бунин: Жизнеописание / Бабореко А. К. – М., 2004. – 457 с.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. / Бунин И. А. – М., 1965–1967. Т. 7. – М., 1966 – 399 с.
4. Васильева А. Н. Художественная речь / Васильева А. Н. – М., 1983. – 356 с.
5. Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений / Жирмунский В. М. – Петербург, 1921. – 109 с.
6. Козлова С. М. Практическая поэтика / Козлова С. М. – Барнаул, 2003. – 223 с.
7. Пелевина Н. Ф. Стилистический анализ художественного произведения / Пелевина Н. Ф. – Л., 1980. – 268 с.
8. Симонов Г., Ковалева-Огороднова Л. Бунин и Рахманинов. Биографический экскурс / Симонов Г., Ковалева-Огороднова Л. – М., 2006. – 320 с.

Rhythm and Melody as a Means of Subtext Transmission in Ivan Bunin's Cycle «Темные аллеи»

The article deals with an analysis of the role that rhythm plays in the transmission of the information implied in Ivan Bunin's cycle «Темные аллеи». The inner connection between the rhythm and the main idea of the work is primarily perceived through the veiled layer of the artistic work. The interdependence of the rhythmical structure and the ways of the main idea expression were analyzed. The means by which the author achieves subtle transmission of philosophic content of his stories are defined.