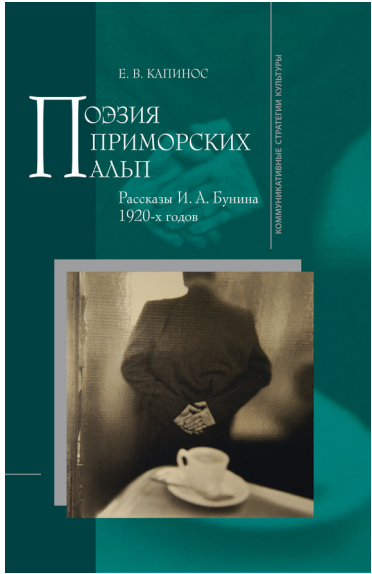




Е. В. Капинос
Поэзия Приморских Альп.
Рассказы И.А. Бунина 1920-х годов

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11648914

Поэзия Приморских Альп. Рассказы И.А. Бунина 1920-х годов: Языки славянской культуры; Москва; 2014

ISBN 978-5-9905762-6-1

Аннотация

В книге рассматриваются пять рассказов И. А. Бунина 1923 года, написанных в Приморских Альпах. Образуя подобие лирического цикла, они определяют поэтику Бунина 1920-х годов и исследуются на фоне его дореволюционного и позднего творчества (вплоть до «Темных аллей»). Предложенные в книге аналитические описания позволяют внести новые аспекты в понимание лиризма, в особенности там, где идет речь о пространстве-времени текста, о лиминальности, о соотношении в художественном тексте «я» и «не-я», о явном и скрытом биографизме.

Приложение содержит философско-теоретические обобщения, касающиеся понимания истории, лирического сюжета и времени в русской культуре 1920-х годов.

Книга предназначена для специалистов в области истории русской литературы и теории литературы, студентов гуманитарных специальностей, всех, интересующихся лирической прозой и поэзией XX века.

Содержание

Предисловие	5
Глава I	11
Новелла в «письмах без ответа» как образ «мира без меня»: «Неизвестный друг»	12
Писатель и Незнакомка: «Визитные карточки»	19
Барышня и символист («Речной трактир»)	27
Глава II	37
«В ночном море»: между элегией и притчей, «за» и «против» отчуждения	39
«Бернар» и «Воды многие»: мопассановские герои и пейзажи у Бунина	46
«Свободная стихия» персонажей: «Жизнь Арсеньева», «Генрих», «Галя Ганская»	51
Конец ознакомительного фрагмента.	55

Е. В. Капинос
Поэзия Приморских Альп.
Рассказы И. А. Бунина 1920-х годов

© Капинос Е. В., 2014

© Издательство «Языки славянской культуры», 2014

* * *

Предисловие

Эта книга возникла из замысла подробно рассмотреть пять рассказов, которыми начинается необычайно плодотворный *грасский* период творчества И. А. Бунина. Рассказы «Неизвестный друг», «В ночном море», «В некотором царстве», «Огонь пожирающий», «Несрочная весна» были написаны летом и осенью 1923 г. в Приморских Альпах, на вилле Mont-Fleury¹. По многим причинам их можно рассматривать в качестве отдельного цикла, и благодаря собиранию в цикл становится явной общность приемов, тем, мотивной структуры. Даже в их заглавиях усматривается некоторое сходство: все они образованы сочетанием существительного и его атрибута, что в минималистской форме отражает описательный дискурс. Нам хотелось ограничиться пятью перечисленными рассказами, но, как известно, «для прочтения Бунина чрезвычайно важен контекст всего творчества»², и в процессе анализа эти рассказы «притянули» к себе ряд других текстов, как дореволюционных, так и эмигрантских. Рассказ «В некотором царстве» фамилией главного героя – Ивлев – оказался связан с более ранними «Грамматикой любви» и «Зимним сном»; сюжет «писатель и читательница» объединил «Неизвестного друга» с «Речным трактиром» и «Визитными карточками»; рассказ «В ночном море» прочитывается нами на фоне целой группы «морских» текстов; тезаурус смерти, ярко заданный «Огнем пожирающим», потребовал рассмотрения «Аглаи», «Богини разума» и «Позднего часа»; анализ «Несрочной весны» показал, что она вырастает из ранних «дворянских элегий» и находит продолжение в элегических образах «Жизни Арсеньева» и «Темных аллея».

С 1918 г. и вплоть до Грасса проза Бунина, неся на себе отпечаток трагической эпохи, неустойчива как в жанровом, так и в стилистическом отношении. Дневники, публицистика, рассказы пронизаны инвективой³, художественной прозы пишется не много, и лишь в 1923 г. вновь начинается интенсивная работа над рассказами и повестью «Митина любовь». Эмигрантская биография и творчество Бунина еще ждет своей летописи, архивных разысканий, новых собраний, но наша книга посвящена главным образом поэтике, изучение которой хотя и предполагает учет биографических и текстологических факторов, но вполне возможно и при недостаточной их исследованности.

Опираясь на доступные на сегодняшний день и, конечно, далеко не полные издания, мы, тем не менее, можем представить, как менялся стиль Бунина на протяжении жизни. Всегда тяготея к малой форме, в 1910-х гг. Бунин написал «Деревню» и «Суходол», а также довольно много текстов, которые, хотя и называются рассказами, охватывают такую широкую панораму русской и мировой истории, что очень близки к повестям («Хорошая жизнь», «Ночной разговор», «Захар Воробьев», «Чаша жизни» и др.). Позже, в 1920-е гг., эпическое начало тускнеет, в «Митиной любви», «Деле корнета Елагина» историческое и социальное уходят в подтекст, а толчком к созданию больших произведений часто оказывается страница дневника, пейзаж, отдельный сюжетный момент, под который подстраивается дальнейшее повествование⁴.

¹ Подробно об этом периоде в биографии писателя см.: *Бабореко А.* Бунин: Жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 260–227.

² *Сливицкая О. В.* Бунин: психология как онтология. О рассказе «В ночном море» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. С. 285.

³ В этом смысле показателен рассказ «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» (1921). Бунин неизменно читал «Емелю» при публичных выступлениях.

⁴ К примеру, основная линия сюжета – любовная драма Мити и Кати – возникает далеко не сразу в процессе написания «Митиной любви», два самостоятельных отрывка «Апрель» и «Дождь» (РГАЛИ, фонд 44, дело № 60, опись 2) свидетельствуют о том, что повесть начиналась со сцен и пейзажей финала (см. об этом в комментарии О. Н. Михайлова, П. Л. Вячеслава).

В первых рассказах Приморских Альп доминирует лирическое начало, элегические и балладные мотивы, характерная тема «отсутствия», целый спектр минус-приемов и других явлений, имеющих лирическую природу. Здесь нет пуантировки, ярких сюжетных схем, четких композиций, расширен и углублен именно лирический модус, так что проза Приморских Альп может восприниматься как поэзия. Позже, в «Темных аллеях», стиль Бунина снова меняется: новеллистические черты усиливаются, уравнивая собою лирическую составляющую.

Широкий контекст, в который мы поместили пять рассказов Приморских Альп, позволяет острее почувствовать высокую инвариантную плотность бунинского художественного мира.

Стихотворная форма каждого по-настоящему нового и, следовательно, оригинального поэта может быть воспринята только в том случае, если его основная интонация проникает в сознание читателя и овладевает им. Эта интонация затем не раз разворачивается и повторяется, и чем глубже укореняется поэт в сознании читателя, тем в большей степени поклонники и противники поэта привыкают к звучанию его стиха, и тем труднее им бывает отделить эти своеобразные элементы от произведений поэта. Они составляют существенную, неотъемлемую часть его поэзии, как интонация составляет основу нашей речи; интересно то, что именно такого рода элементы наиболее трудны для анализа⁵.

— так начинается одна из классических работ Р. Якобсона. «Своеобразные элементы», «основная интонация» дальнейшими исследованиями стали сводиться к инвариантными мотивам поэтического мира, причем речь шла уже не только о поэзии, но и о художественной прозе.

Возможно, высокая инвариантная плотность объясняется сильно выдвинутой позицией того, кто стоит в центре лирического дискурса: это не рассказчик/повествователь, а «лирическое я»⁶, то есть гораздо более обобщенное и масштабное авторское лицо, чем в прозе. Испытывая влияние лирики, проза XX в., в особенности лирическая, укрупняет фигуру автора, а внимание литературоведов, естественно, приковывает вся авторская сфера. Нас заинтересовал персонаж по фамилии Ивлев, в некотором смысле *alter ego* автора, и мы рассмотрели «ивлевский» триптих («Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве») как единую конструкцию, которая проявляет одну из главных форм бунинского лиризма: каждый текст выходит за свои пределы, отражаясь в других текстах, варьируя их сюжеты, мотивы и приемы. «Ивлевская» конфигурация из трех текстов образует вертикальное сечение к последовательной «пятерке» Приморских Альп.

славова, О. В. Сливичкой: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 5. С. 520).

⁵ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145.

⁶ Понятие «лирический герой» (в некотором смысле коррелирует лирического «я») нередко служит инструментом для полного абстрагирования поэтического «я» от «я» биографического, для обособления словесного плана художественного произведения от плана реального и вещественного. Однако в изначальном, тыняновском понимании авторского лица подчеркивалось и другое. В статье «Блок и Гейне» Ю. Н. Тынянов пишет о многоликости, «двойничестве», литературности, романсовости авторского лица Блока («удвоение» есть уже в знаменитой фразе Ю. Н. Тынянова: «Блок – самая большая лирическая тема Блока»), но умноженное, «расщепленное» авторское «я» может быть не только чистым словесным конструктом, но и сохранять «элемент личности» автора в отдельных своих ипостасях, переводить «план искусства на план жизни». Чистый стиль, чистый словесный конструкт без единого намека на человеческое лицо, без единой чужеродной ноты для Тынянова представляет лирическое «я» Гейне, а вот лирическое «я» Блока некоторыми диссонансами словесного плана позволяет полюбить его «человеческое лицо», «а не искусство». См.: Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Петербург: Картонный домик, 1921. С. 237–264.

«Центральный инвариант» любого поэтического мира в той или иной мере всегда охватывается темой творчества⁷, что лишь подтверждает факт вытеснения сюжета метасюжетом, преобразования сюжета в метасюжет. Доминирование метасюжета характерно для прозы Бунина, как и для прозы Набокова, А. Белого и многих других их современников, и в этой книге мы, конечно, не могли не сделать акцента на метауровне бунинской прозы, поэтому отвели достаточно много места фигуре автора, различным формам автоописания, писательским образам, мотивам письма, библиотеки, чтения.

Не только в описательности и метасюжетности видели исследователи основу лирической природы прозы Бунина, пронизанность текстов памятью, воспоминанием определяет главные особенности бунинского стиля. Память – это та ментальная материя, погружение в которую и укрупняет позиции авторского «я» и вместе с тем нивелирует «я», поскольку обеспечивает доступ за пределы «я». Процесс мнемотического самоуглубления и одновременного самоотчуждения в прозе Бунина уже подробно описывался в монографических исследованиях Б. В. Аверина, И. С. Альберт, Ю. В. Мальцева, О. В. Сливичкой и других буниноведов, но мы не могли не вернуться еще раз к этому неисчерпаемому вопросу в связи с конкретными, выбранными нами из прозы Приморских Альп примерами. Чаще всего «материя памяти» в прозе XX в. изучается с опорой на философию Бергсона, изменившую представления о времени и позволившую художественный текст и его чтение воспринимать как игру проспективного и ретроспективного движения. Важно, что такая игра проспективного и ретроспективного исключает тождество уровней и элементов (по Бергсону, память не дает тождества пережитому в прошлом, а возвращает прошедшее в новом, образно и ассоциативно пересозданном виде), зато заменяет его неисчерпаемой комбинацией соположений. А это означает, что повторяющийся инвариант, лежащий в основе художественного мира каждого писателя, парадоксальным образом неповторим, хотя, казалось бы, бесконечно повторяется в различных вариациях и узнается читателем как уже знакомый.

«Неповторимая повторяемость» – так можно было бы определить поэтическую вариативность, обусловленную тем, что лирическому «захвату», способности лирических тем умножаться и «расплываться» соответствует другое, совершенно противоположное свойство лирической формы – концентрация. Показывая в этой книге параллелизм, «расплыв» по всем текстам Бунина похожих приемов и мотивов, мы вместе с тем старались с наибольшей подробностью остановиться на каждом примере в отдельности. Именно из-за лирической концентрации подробное аналитическое описание кажется нам аутентичной литературоведческой формой исследования лирической поэтики. Чтобы пройти на всю глубину текста, мы работаем даже не на уровне поэтики, а на уровне микропоэтики, стараясь достичь едва ли не асемантических его пластов. Лирическая концентрация коррелируется малой формой произведения, с лирикой роднит рассказы Бунина их небольшой объем, усугубленный лакунностью, семантическими провалами, сюжетной пунктирностью. Тенденция к минималистскому объему, вообще характерная для культуры нынешнего и прошлого веков, увеличивает смысловой потенциал каждого слова⁸.

⁷ Так, например, суммируя свои теоретические идеи 1970-х гг., А. К. Жолковский пишет о поэтическом мире как о «системе идиосинкратических для автора инвариантных мотивов, реализующих его центральный инвариант – единую тему его творчества» (*Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М.: Время, 2010. С. 97*).

⁸ Эйдриан Уоннер пишет о рассказе «Первый класс»: «*Bunin's choice of genre enhances the intended effect. The single seemingly insignificant moment captured by his minimalist narrative crystallizes into something larger through the frame in which it is presented. The unresolved tension is reflected in a text that, although labeled "rasskaz", refuses to tell a "story", but at the same time reverberates with potential narratives*». *Wanner A. From Subversion to Affirmation: The Prose Poem as a Russian Genre // Slavic Review. Vol. 56. Fall, 1997. № 3. P. 534.* [«Усиление эффекта происходит за счет выбранного Буниным жанра. Его минималистская нарративная техника трансформирует и укрупняет одиночный и, казалось бы, незначительный эпизод, вменяя его во внешнюю рамку. В результате, несмотря на жанровое обозначение "рассказ", бунинский текст, с одной стороны,

Несмотря на то, что словесный план лирической прозы, как и словесный план стихов, превосходит план сюжетный, лирический дискурс любого типа не превращается в отвлеченную абстракцию. Утрачивается референциальность, но не экзистенциальное чувство, поскольку смысловая концентрация дает такую силу словесному плану, то есть микроплану текста, что энергетическое воздействие «словесного» и становится реализацией, успешно конкурирующей с сюжетным правдоподобием, с сюжетной иллюзией реальности. Вдобавок к этому словесная абстракция вступает в отношения соположения с линейной конкретикой и событийной логикой текста, что меняет восприятие горизонтальных, последовательных, причинно-следственных отношений: привычное «правдоподобие», оказывается, скрывает в себе какую-то чужеродность, и от этого «знакомое», «обычное», «жизненное» становится поэтически зримым и выразительным. Другими словами, усиление парадигматических отношений в тексте лирического типа «остраняет» связи синтагматические. Осмысляя автобиографический наклон бунинского лиризма, мы обращаем внимание на то, что все пять рассматриваемых нами текстов имеют затекстовый топоним и дату «Приморские Альпы, 1923», и эта надпись полноправно входит в текст рассказов, оттеняя, как мы покажем в каждой из глав, их ведущие темы. Вместе с «Приморскими Альпами» открывается автобиографический, чрезвычайно важный для Бунина ракурс, дающий возможность восстановить и дореволюционную, и эмигрантскую судьбу автора, и картины любимых им мест: Елец, Озерки, Крым и Кавказ, Москва, Париж, Лазурный берег. Разумеется, лирическая проза позволяет реконструировать не внешнюю, а внутреннюю биографию писателя, внешние же события или картины даются условно, а точность бунинских затекстовых топонимов скорее контрастирует с обобщенностью его художественных локусов, часто даже не поименованных. Однако на фоне лирической суггестии те или иные конкретные «живые» детали биографии писателя начинают восприниматься еще ярче. Мы старались показать ту высокую амплитуду, которая характеризует лирический стиль Бунина, совмещающий поэтическую универсальность с точным знанием реальных ландшафтно-географических подробностей, с абсолютной памятью вещей, деталей, обликов. В ореоле лирической суггестии вещи и биографические подробности не затушевываются, а парадоксальным образом обнажаются и заостряются, поскольку оказываются «выбитыми» из горизонтальных отношений однородности.

Лирический текст (не важно, в стихах или прозе) не только удерживает авторскую эмоцию, погружает во внутренний мир «я», но и подходит к границам «я», открывая их проницаемость и подвижность. Функции лиризма имеют онтологический статус, позволяющий почувствовать взаимопроницаемость универсального и окказионального, сингулярного и множественного, моментального и вечного, обобщенного и конкретного, именно поэтому осмысление лирической природы художественного текста стало превращаться в самостоятельный теоретический раздел литературоведения. Способность выразить ощущение проницаемости границ между «я» и миром, по сути, может быть сочтена главным свойством художественной материи, поэтому четкое разделение сюжета и метасюжета неосуществимо. Событийный сюжет всегда выходит из собственной замкнутости в метаобласти: он непрерывно конструируется и саморефлексируется внутри текста. Без динамики и саморефлексии невозможно восприятие предмета или события, а тем более невозможно их художественное, лирическое созерцание. Метасюжет и сюжет сливаются воедино в процессе художественной рефлексии, но в то же время, совпадая, расходятся, как сознание и универсум, которые тоже не могут полностью отождествиться, оставаясь самостоятельными хотя бы потому, что «точечность» «я», его ограниченность, привязанность к «здесь и сейчас» приходит в про-

ни о чем не «рассказывает», а с другой стороны, заключает в себе переключку потенциальных повествований, создавая ощущение напряжения, не находящего себе выхода».]

творение с протяженностью и непостижимостью пространства⁹. Художественная, лирическая эмоция гармонизирует разнородность «я» и мира, отчего все неохватное пространство универсума приближается к «я», вмещается в него, одновременно повышаясь в своей ценности и недоступности.

Исходя из такого рода представлений о лирике, мы описывали прозаические миниатюры Бунина, нередко прибегая к метафорическим определениям лирического сюжета и лирического текста, – например, к формуле, приложенной Ю. Н. Чумаковым к поэзии Тютчева – «точка, распространяющаяся на все». Эта формула несет в себе мысль о центробежности и центростремительности лирического текста и презумпцию условности границ между внутренним и внешним¹⁰; исходя из нее, можно утверждать, что лирические формы характеризуются ускользающей границей между автором внутри и автором вне текста. К пространственным метафорам с акцентами на заполненности или пустоте прибегают многие теоретики. Вот, к примеру, одно из рассуждений П. Де Мана о Рильке:

Рильке... называет... утрату референциальности амбивалентным термином «внутренний мир» (*innen entstehen, Weltinnenraum* и т. д.), который, в таком случае, обозначает не самоприсутствие сознания, но неизбежное отсутствие надежного референта. Он обозначает неспособность языка поэзии присвоить что-либо, будь то сознание, объект или синтез того и другого. С точки зрения образного языка, эта утрата субстанции оказывается освождением. Она приводит в действие игру риторических обращений и предоставляет им свободу играть, не воздвигая референциальные препятствия значения¹¹.

Наш подход к лирической прозе Бунина состоит в попытке представить отношения «я» и мира не как устойчивое противопоставление внутреннего и внешнего, субъектного и объектного, а как процесс пространственных метаморфоз «я», соотнесенный с лирической подвижностью композиционных структур. Между внешним и внутренним всегда образуются зазоры, и в то же время они всегда стремятся к взаимозаполнению, и этот бесконечный процесс слияния и отчуждения позволяет ощутить не только объем поэтического «я», способного вместить в себя что угодно, но и объем пространства, тоже вбирающего в себя множественные проекции «я». Поэтическое «я» пространственно внутри себя, а между тем освоение пространства – это не легкий и осознанный, а сложный интуитивный процесс, который приоткрывает наиболее дальние, невидимые, скрытые, недостижимые и свободные от «я» области.

⁹ Полярность определяет, по мнению О. В. Сливичкой, «космическое мироощущение» Бунина: «Подобно тому, как атом, невообразимо малая часть солнечной системы, повторяет в себе всю ее структуру, так и человек – и противопоставит Космосу, и включает его в себя. Из этого следуют два противоположных, но лишь внешне противоречивых вывода. // Один – безысходно трагический. Перед лицом непостижимых космических сил (природы, эроса и смерти) личность ничтожна, человек незащищен и одинок, а счастье его хрупко и иллюзорно #...# // Второй вывод – торжествующе оптимистичен. Космос не только противопоставит человеку, но и входит в него как огромное целое, наделяя его безмерной силой жизненности» (Сливичкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. С. 52–53).

¹⁰ Эта формула развертывает в научный дискурс поэтическую строчку Тютчева «Все во мне и я во всем». «В одном стихотворении, – пишет Ю. Н. Чумаков, – обнаруживаются главные черты тютчевского мирообраза, которые многократно преобразуются и мультиплицируются в корпусе его лирики: автономность, сжатость, особое качество безличности, связанное с остаточной недифференцированностью авторского лица от универсума» (Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 359).

¹¹ Ман П. де. Аллегория чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 61. Это же пространственное определение из «Сонетов к Орфею» Рильке у Ю. Н. Чумакова применяется для описания композиции пушкинского романа «Евгений Онегин»: «“Евгений Онегин” – поэтически оформленная картина действительности авторского сознания, которая в своем существовании *in continuo* вбирает в себя и конструирует из себя внешнюю сторону универсума. У Рильке это называется *Weltinnenraum*, внутреннее пространство мира или, более свободно, душа, вмещающая мир. На этом основании и возводится композиция “Евгения Онегина”» (Чумаков Ю. Поэтика «Евгения Онегина» // *Australian Slavonic and East European Studies* (Formerly Melbourne Slavonic Studies). Vol. 13. 1999. № 1. P. 37).

В приложении к нашей книге мы приводим теоретическую главу, которая затрагивает проблемы лирического сюжета и лирического «я», она посвящена представлениям современников Бунина, философов и литературоведов, о пространстве-времени и о его роли в восприятии художественной (прежде всего лирической) формы.

Под бесценным влиянием моих учителей – Элеоноры Илларионовны Худошиной и Юрия Николаевича Чумакова, при неизменном участии моих друзей – Елены Юрьевны Куликовой, Наталии Абрамовны Фет, Владимира Яковлевича Фета написана эта книга. Им я сердечно благодарна.

Глава I

Феномен отсутствия: «Неизвестный друг», «Визитные карточки», «Речной трактир»

Внимание ко всему, отодвинутому на периферию, исчезающему и исчезнувшему, необыкновенно заострено в художественном мире Бунина. Целое поколение писателей-эмигрантов осознает себя «уходящей натурой» разрушенной страны, и на первый план выдвигаются мотивы отсутствия, непроявленности, невоплощенного. Богатая и бесконечно разнообразная палитра минус-приемов формирует образ исчезновения, что можно увидеть едва ли не в каждом тексте. Предметом нашего внимания станут три рассказа И. А. Бунина, в чем-то схожие по сюжету, но абсолютно различные по стилистике и характеру минусирования – «Неизвестный друг», написанный Буниным в 1923 г. в Приморских Альпах, а также «Визитные карточки» (1940) и «Речной трактир» (1943) из «Темных аллей».

Новелла в «письмах без ответа» как образ «мира без меня»: «Неизвестный друг»

Рассказ «Неизвестный друг» был опубликован впервые в альманахе «Златоцвет»¹², вышедшем в Берлине и включавшем в себя стихи и прозаические миниатюры, а также хронику литературно-художественной жизни Европы и России. Альманах был прекрасно иллюстрирован, заключен под обложку с рисунком И. Билибина, содержал все рубрики, традиционно присущие русскому модернистскому журналу, и даже шрифтами точно повторял «Аполлон». Все это позволяло увидеть в эмигрантском издании 1924 года живую реплику дореволюционного прошлого России. Конечно, «Неизвестный друг» занимал в альманахе главное место, поскольку принадлежал перу признанного писателя-академика, покинувшего родину в 1920 г.

И в контексте «Златоцвета», и в контексте творчества Бунина этот рассказ чрезвычайно репрезентативен, он задает тему «писатель и читательница», к которой Бунин впоследствии будет неоднократно возвращаться. «Неизвестный друг» может быть также рассмотрен как манифест поэтики Бунина, и опыт такого анализа предпринят в одной из работ О. В. Сливичкой¹³. Для нас в этом тексте важны некоторые, порой едва заметные детали и скрытые, частично или полностью, участки сюжета, теневые стороны композиции, семантические лакуны, – одним словом, все, что связано с микро– и минус– поэтикой.

«Неизвестный друг» – это рассказ в письмах, написанных, как свидетельствуют датировки, за месяц с небольшим – с 7 октября по 10 ноября неизвестно какого года: четырнадцать писем без подписей и обращений; отсутствие, минусирование этих обязательных моментов эпистолярного жанра делает разделенные лишь числами фрагменты похожими на отрывки из дневника, неведомо когда начатого и не имеющего конца.

О героине читатель узнает немного: она принадлежит к высшему сословию, «не молода #...#, но... была когда-то не совсем дурна и не слишком резко изменилась...»¹⁴. Особенность сюжета обусловлена тем, что героиня не знакома лично со своим адресатом и обращается к нему вопреки правилам этикета, вдохновляемая его творчеством, его художественным, а не реальным «я». Сам герой в качестве персонажа так и не появляется, и сюжет рассказа становится своего рода сюжетом без героя: сначала героиня не надеется на ответ, затем мягко просит ответить, потом настойчиво требует ответа, и, наконец, отчаявшись, прекращает писать. Автор этих писем, заметим, ни разу не называет имя своего адресата, хотя, разумеется, знает его («знала Вас лишь по имени» – 5; 91). В противоположность пишущей читательнице молчащий и тем самым отсутствующий писатель остается в неведении относительно имени своей нечаянной корреспондентки: вместо того, чтобы подписывать письма, она не без иронии называет себя «неизвестным другом», подчеркивая известность своего адресата¹⁵. Однако название рассказа полисеманлично, не героиня, а писатель остается для читателя «неизвестным другом», а героиня, прячась за эпитет «неизвестная», является таковой лишь отчасти: открывая одно за другим ее письма, мы все больше узнаем о ее душевной жизни. При этом текст «покачивается» на волне приближения-отталкивания геро-

¹² Златоцвет. Берлин, 1924. С. 9–11.

¹³ Сливичкая О. В. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: pro et contra. СПб.: РГГУ, 2001. С. 465–478.

¹⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худ. лит., 1966–1967. Т. 5: Повести и рассказы 1917–1930 гг. С. 90. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте – в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

¹⁵ В черновике «Неизвестного друга» письмо от 11 октября заканчивалось так: «Город Вы знаете, он на почтовом штемпеле. Прибавьте только posterestante, N. N.» (РГАЛИ, фонд 44, опись 3, ед. 7, л. 7). В чистовом варианте Бунин убирает даже этот, весьма приблизительный адрес, и подобие инициалов «N. N.».

ини от адресата, и на пустующем месте героя создается некая скрытая под покровом неопределенности, но притягательная энигматическая сущность. Впрочем, таковой в значительной мере остается и героиня.

Рассказ «Неизвестный друг» может быть рассмотрен как своего рода лирический этюд, где из двух персонажей от одного остался лишь «знак героя»¹⁶, а другой, подобно автору-лирику, записывает нюансы собственных чувств и настроений. Звенья сюжетной цепи отдаляются друг от друга, образуя событийные пробелы и пустоты. Здесь уместно вспомнить, что семантическую пунктирность Ю. Н. Тынянов считал основным импульсом лирической динамики, тыняновские «кажущиеся значения», «видимости значения» – это знаки слов, событий, героев, которые мерцают на месте обязательных для лирики и лирической прозы «семантических пробелов»¹⁷. В лиро-эпическом тексте семантический пунктир искажает, деформирует не только линейные грамматические связи между словами, причинно-следственные закономерности фабулы, разрывает сюжетную цепь, он меняет и самого героя: «Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является *герой* – объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов. Но в ходе *стихового* романа эти элементы деформированы; сам внешний знак приобретает в стихе иной оттенок по сравнению с прозой»¹⁸. Если отвлечься от жанрового аспекта, важного для Ю. Н. Тынянова, и размышлять об эпической и лирической природе вообще, то можно сказать, что в поэтическом тексте, по сравнению с эпическим, возрастает разнородность и динамичность всех элементов, собранных под «знаком героя», при этом сама условность этого знака может, в принципе, достичь некоторого абсолюта. Иными словами, *все, что угодно*, или даже *ничто* может оказаться сильнейшим смысловым сгустком, который, будучи обведен «кружком имени» или «знаком имени», как и в нашем случае, даст интенсивное ощущение присутствия героя, минусируя его конкретные черты. И с этой точки зрения образ незнакомца, а еще лучше – незнакомки представляет собой идеальную рамку, способную вместить в себя все национальное, эпохальное, авторское и т. д.

Композиция бунинского рассказа, выстроенного как череда писем без единого комментария, заставляет вспомнить исток жанра. Классический роман или новелла в письмах XVII–XIX вв. обычно воссоздают ту или иную сюжетную перипетию, разрешение которой наступает в кульминационный момент, а иногда, как, например, в «Опасных связях» Ш. де Лакло, сама интрига здесь же задумывается, планируется и направляется. Рассказ «Неизвестный друг» только начальным сюжетным импульсом напоминает классический роман в письмах. По мере того, как ответа все дольше и дольше нет, возрастает лирическая концентрация в поле героини. В рассказе напрямую явлено лишь одно – «перформативное» – действие: героиня пишет о том, что она пишет письма, не требуя или требуя ответа¹⁹. Упомянув первое, что приходит в голову в связи с «Неизвестным другом», – «Письма к незнакомке» П. Мериме и «Письмо незнакомки» С. Цвейга, назовем еще, вторгаясь в глубь времен,

¹⁶ Формалистскими терминами «знак героя», «сюжетный знак» активно пользовался В. Гофман, считавший, что тотальная депсихологизация современной литературы (литературы 20-х гг. прошлого века) является первым шагом на пути к превращению героев в «алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане». В. Гофман называет героя русской литературы 1920-х гг. (речь идет о Пильняке) «недифференцированным персонажем», «знакомым незнакомцем»: «Герои символизируют тематические тезисы автора. Они – иллюстрация, пример. У них нет психологии и нет судьбы – они приготовлены обслуживать тему, как диапозитивы научно-популярную лекцию. Они не говорят, не действуют, не “переживают”. Все это делает за них автор» (См.: Гофман В. Место Пильняка // «Младоформалисты»: Русская проза. СПб.: ИД «Петрополис», 2007. С. 212–213).

¹⁷ О «кажущейся семантике», «видимости значения» см.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Вопросы поэтики. Л.: Academia, 1924. С. 78–87.

¹⁸ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 56.

¹⁹ Значимость «мотива безответности», «молчания» подчеркивает в рассказе О. В. Сливницкая, отмечая «существенную разницу между отсутствием ответа и безответностью» (см.: Сливницкая О. В. Основы эстетики Бунина... С. 466).

«Португальские письма» Гийерага 1669 г. (пять посланий монашенки Марианы, адресованных покинувшему ее возлюбленному), которые А. Д. Михайлов определил как «лирическую трагедию»²⁰. У Бунина герои не только не знакомы, они никогда не видели и не увидят друг друга: сюжет отсутствия доведен до предела²¹, который можно обозначить формулой «мир без тебя», причем формула эта чаще всего обнаруживает в подобных текстах еще и свой негатив: «мир без меня»²². Явные знаки отсутствия позволяют найти множество их скрытых аналогов по всему тексту. Кроме героя, минусируются его произведения: героиня «Неизвестного друга» то и дело ссылается на прочитанные ею книги этого известного писателя, но мы не получаем представления ни об одной из них: нет ни названий, ни намек на жанр, в котором эти «книги» написаны, ни одной более или менее точной цитаты. Героиня только «отталкивается» от прочитанного, иногда «дописывая», «дорисовывая» выраженные в нем мысли. При этом происходит подстановка: неизвестная читательница замещает собой известного писателя, ведь ее волнуют вовсе не сюжеты его книг (она вообще решительно отменяет сюжетность, интригу, «рассказ»), а профессиональные писательские проблемы: третье, четвертое, одиннадцатое письмо превращены едва ли не в трактаты по эстетике:

Что побуждает писать Вас? Желание рассказать что-нибудь или высказать (хотя бы иносказательно) себя? Конечно, второе. Девять десятых писателей, даже самых славных, только рассказчики, то есть, в сущности, не имеют ничего общего с тем, что может достойно называться искусством. А что такое искусство? Молитва, музыка, песня человеческой души... (5; 96).

Здесь за «известным писателем» и его «читательницей нежной», разумеется, трудно не угадать самого автора этого рассказа.

Минус-прием имеет отношение не только к образу героя. Несмотря на то, что героиня многое рассказывает о себе, а тональность ее писем местами даже интимная, какие-то ключевые моменты ее биографии остаются не ясны, обойдены молчанием. В первом, самом коротком тексте, написанном на обороте открытки с изображением лунной ночи над Атлантикой, она сразу сообщает своему адресату, что живет в Ирландии. Из второго письма выясняется, что Ирландия – не родина, а чужая для нее страна, куда ее «навсегда забросила судьба». Еще позже мы узнаем, что героиня замужем, что ее муж – француз, что она «познакомилась с ним однажды на французской Ривьере, венчались в Риме». Трижды героиня восторженно поминает Италию («О Италия, Италия и мои восемнадцать лет...» – 5; 93; «...и у меня была молодость, весна, Италия...» – 5; 96), но это тоже не ее родина. Рассказ вообще изобилует географическими ориентирами: героиня остро и точно чувствует ландшафт, его положение в мировом пространстве, окружающий Ирландию океан, путь по которому намечен далеко на запад – «до Америки» («я где-то в чужой стране, на самых западных берегах Европы, на какой-то вилле за городом, среди осенней ночной темноты и тумана с моря, идущего вплоть до Америки» – 5; 92). На фоне столь ярко намеченного западного направления обнажается зияние, фигура умолчания на востоке, который будто бы отсечен, навсегда «отрезан», убран из области восприятия героини, любующейся чужими берегами, но глубоко переживающей свое экзистенциальное одиночество. Не случайно публикация этого рассказа в «Златоцвете» предварялась изящной иллюстрацией с изображением женской фигуры, окутан-

²⁰ Михайлов А. Д. «Португальские письма» и их автор // *Гийераг. Португальские письма*. М.: Наука, 1973. С. 234.

²¹ Данный сюжет может быть еще более обобщенным – как в «Письмах незнакомке» А. Моруа, где перечисляются идеальные качества идеальной дамы. Бунину интересовали и такие, абстрактные построения, стоит вспомнить только идеальный портрет красавицы со страницы «старинной книги» в «Легком дыхании» («черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки...» – 4; 360). В «Неизвестном друге» героиня конкретна, принципиально не «типажна», уникальна, но одновременно ее образ несколько обобщен.

²² Формулу «Мир без меня» А. К. Жолковский выбирает для целого кластера текстов, объединенных этим лейтмотивом. См., например: *Жолковский А. К. Загробное стихотворение Бунина // Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия*. М.: РГГУ, 2009. С. 53–55.

ной снежной дымкой. Снег на картинке усиливает «пустотную» семантику текста, добавляя к холодному молчанию героя «русские» ассоциации, связанные с далекой, зимней, уже будто и не существующей страной.

Если вспомнить к тому же об авторском указании на место и время написания этого рассказа: «Приморские Альпы, 1923», – и «втянуть» этот затекстовый топоним в рамки самого текста, то за умолчанием прочитывается еще один, более сильный, чем иллюстрация в «Златоцвете», намек на Россию как на возможную родину героини, которая пишет не только «в никуда», но и «ниоткуда». Очерчивающий героиню контур расширяется и начинает вмещать в себя и того писателя, от которого она так и не дожидается ответа, и самого автора рассказа, который вроде бы ни разу не вмешивается в повествование, оставаясь «за кадром», – на другом, не западном, а южном берегу Европы.

В основу «Неизвестного друга», как показал Л. Н. Афонин, положена реальная переписка Бунина с Н. П. Эспозито²³, уехавшей в 1874 г. с отцом, петербургским профессором П. А. Хлебниковым, в Европу, а спустя несколько лет вышедшей замуж за итальянского композитора Микеле Эспозито и поселившейся с семьей в Дублине. Поводом для первого письма Эспозито Бунину в 1901 г. становится публикация нескольких рассказов писателя в «Русской мысли», отклик на которые и присылает Бунину эмигрантка из далекой Ирландии. Из опубликованных Л. Н. Афоным писем становится понятно, что, не имея рядом ни одного собеседника, говорящего по-русски²⁴, Эспозито хранит связь с родиной благодаря книгам, журналам и призрачной возможности написать кому-то, пусть даже незнакомому, в Россию. Через 20 лет, когда Бунин сам оказывается оторванным от родной страны, он создает рассказ по мотивам своей давней и недолгой переписки, причем тема ностальгии, эмиграции специально не эксплицирована в рассказе вопреки тому, что в письмах Эспозито мотив потерянной родины звучит очень внятно. Скрытая тема легко угадывается и без знания истории создания текста («Рассказывавший о происхождении многих своих произведений, Бунин промолчал о предыстории “Неизвестного друга”»²⁵, – отмечает Л. Н. Афонин), но, будучи спрятанным, прикровенным, подтекст реальной переписки «тайно» сближает автора и героиню, создает для них двоих какое-то особое интимное поле.

Динамическому расширению контура героини в «Неизвестном друге» вторит местоименная игра. Несколько раз героиня в своих письмах разделяет и тут же соединяет местоимения, указывающие на нее и героя-писателя. Оставить героев без собственных имен, обозначить их местоимениями, соскальзывать с местоимений третьего лица к первому лицу и наоборот – узнаваемая особенность повествовательной манеры Бунина. Обозначить героев лишь местоимениями – это значит одновременно и отдалить, и сблизить их, «столкнуть» лицом к лицу – мимо множества конкретных обстоятельств, нивелировать частное и определенное перед лицом универсума и совместить в конечном итоге «я» и «ты», говорящего (пишущего) и слушающего (читающего): «Я не знаю, да и Вы не знаете, но мы оба хорошо знаем...» (5; 91); «Ваши мысли становятся моими, нашими общими» (5; 91) (Курсив мой. – Е. К.)²⁶. Местоименная игра позволяет придать героям черты «невыразимого», обобщает все, что мы узнаем о них, но и восполняет «пустотность», подводит к границе, которая не отдаляет от предмета, а вплотную придвигает к нему. Комментируя теорию внутренней формы

²³ Афонин Л. Н. О происхождении рассказа «Неизвестный друг» // Литературное Наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 412–423.

²⁴ Н. П. Эспозито сообщает Бунину, что говорит и пишет на четырех языках, читает на шести. См.: Там же. С. 413.

²⁵ Там же. С. 422.

²⁶ На таких основаниях у О. В. Сливичкой под эстетику Бунина подводится философский фундамент: биполярная «Божественная сущность мира»; «неразрывное единство» и одновременно «напряженное противостояние» Инь и Янь; «универсализация души», связанная с состоянием всеобщности, но единственно дающая возможность сосредоточиться на своем «я» (См.: Сливичкая О. В. Основы эстетики Бунина... С. 468–475).

слова А. А. Потебни, В. В. Биbihин описывает в чем-то сходное явление, но не из области поэтики, а из области лингвистики: «Обусловление мысли, переход ее в знак совершается через “обозначение” ее чем-то невыразимым, потому что слишком близким к человеку, не оставляющим места для еще большей близости»²⁷.

Чувства героини, о которых она говорит, тоже обобщены и отвлечены. Согласно привычному канону, роман в письмах, как правило, содержит в себе любовную интригу. Оправдывая жанровые ожидания читателя, письма должны стать признанием в любви, тем более что в «читательнице нежной» «Неизвестного друга» легко угадывается далекое и расплывчатое отражение пушкинской Татьяны, совмещающее в себе уездную барышню, пишущую письмо загадочному герою, «тому, кто мил и страшен ей», и жену князя N., гордую «законодательницу зал» («В связи с положением моего мужа мне часто приходится бывать в обществе, принимать и отдавать визиты, бывать на вечерах и обедах» – 5; 94). В отличие от пушкинской Татьяны, открытого признания в любви героиня не делает. Если слово «любовь» появляется, то оно завуалировано, не обращено прямо на писателя, уходит куда-то в сторону, как бы случайно отсылая к героям шекспировской трагедии (в седьмом письме: «Разве был, например, хоть один Ромео, который не требовал взаимности даже и без всяких оснований, или Отелло, который ревновал бы по праву? Оба они говорят: раз я люблю, как можно не любить меня, как можно изменять мне?» – 5; 93), чьи имена сопрягаются даже не по смыслу, а скорее по звуку, закольцованные ассонансом двойного «о» (Ромео, Отелло). Лишь в одиннадцатом письме героиня, наконец, говорит о своей любви, но на кого она направлена – по-прежнему остается недоговоренным («...есть далекая страна на берегах Атлантического океана, где я живу, люблю и все еще чего-то жду даже и теперь...» – 5; 96). В результате возникает образ недосотворенной любви²⁸, и «минус» невоплотившегося тоже возводит эту любовь в абсолют. Более того, недооволащивленность любви, отсутствие возможности сфокусировать ее на герое, помимо мотива утраты родины, усиливает связь героини с автором повествования, с Буниным. В одной из глав «Онегина» Пушкин удивленно восклицает: «Кто ей внушал и эту нежность, / И слов любезную небрежность», а читатель, вздыхая вслед за автором над письмом Татьяны, тут же усмехается, понимая, что «эту нежность» внушил Татьяне никто иной, как автор, теперь удивляющийся своему же мастерству²⁹.

Конечно же, и в письма «неизвестного друга» вложено неповторимое мастерство Бунина. Если сличать рассказ Бунина с реальными письмами Н. П. Эспозито, то нельзя не отметить верность писателя оригиналу, тем более удивительную, что письма, вероятно, воспроизведены Буниным по памяти, поскольку они остались в России и хранятся в русском архиве³⁰. Оставляя нетронутыми целые отрывки и стилистику Эспозито (множество риторических вопросов, ясность, логичность фразы, само выражение «неизвестный друг», форму переписки-дневника), Бунин вводит игру в отсутствующего писателя и в авторский план: писатель в рассказе не отвечает читательнице, а автор тоже молчит и будто бы ничего не делает сам, лишь воспроизводя, сохраняя «подлинный голос» своей корреспондентки.

²⁷ Биbihин В. В. Слово и событие. Писатель и литература. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 53.

²⁸ Одна из первых вариаций на темы «Неизвестного друга» у Бунина – это рассказ 1909 г. «Старая песня» (во второй редакции 1926 г. он называется «Маленький роман»), где основу повествования тоже составляют письма героини, уехавшей в свадебное путешествие с нелюбимым мужем. Она пишет из Альп на родину (в Россию) своему давнему другу, любовь к которому еще не успела, но уже готова захватить обоих. Дальнейшее развитие истории оборвано смертью героини, и «маленький роман», таким образом, становится романом не до конца исполнившейся любви. Героиня «Маленького романа», как и героиня «Неизвестного друга», тоже внимательная читательница, а ее письма – это письма о письмах: «В письмах одного умершего писателя, я недавно прочла: “Любовь – это когда хочется того, чего нет и не бывает”. Да, да, никогда не бывает» (2; 335).

²⁹ Отмечено Э. И. Худошиной.

³⁰ Афонин Л. Н. О происхождении рассказа «Неизвестный друг». С. 412.

И все-таки есть моменты, когда Бунин, умевший и в жизни давать уроки писательского ремесла ценителям своего таланта³¹, вмешивается в письмо своей героини. Оставляя почти нетронутыми общий сюжет писем, размышления Н. П. Эспозито о книгах и литературе, Бунин полностью меняет все описательные фрагменты: пейзажи, портреты, интерьеры. Описания становятся подлинной интригой рассказа, и у героини «Неизвестного друга» появляются хорошие шансы в словесном состязании со своим адресатом (писателем!). В первой строке первого послания сообщается, что все оно – размером с *carte-illustrée*; картинка на обороте остается визуальной загадкой, хотя и комментируется, – как и некоторые другие. К каждому из городских видов или пейзажей есть пояснения: «Это наш город, наш собор. Пустынные скалистые берега, – моя первая *carte-postale* к Вам, – дальше, севернее» (5; 92). Постепенно, шаг за шагом в сознании читателя вырастает образ приморского города (кстати, тоже неназванного) в Ирландии, с умытыми дождем осенними садами, дальними окраинами и с темной громадой собора в центре. Конкретность и ясность пейзажей (вот, например, искусно решенный и в цвете, и в освещении пейзаж второго письма: «От дождя, от туч было почти темно, цветы и зелень в садах были необыкновенно ярки, пустой трамвай шел быстро, кидая фиолетовые вспышки, а я читала, читала и, неизвестно³² почему, чувствовала себя счастливой» – 5; 89) будто бы компенсирует неопределенность облика героя (героиня сетует, что не может представить себе ни его портрета, ни образа). Зато описанные ею пейзажи, как и автопортрет – четки и рельефны. Более того, иногда кажется, что Бунин «забывает» перевоплотиться, и его авторское «я» пересиливает женское «я» героини, в автопортрете которой чувствуется мужской взгляд, замороженный элегической женской красотой: «В сущности, все в мире прелестно #...#, и мой халат, моя нога в туфле, и моя худая рука в широком рукаве» (5; 92)³³.

Заданные самим жанром параллели с сентиментальными и романтическими типами повествования придают всему тексту, и особенно героине, черты архаики³⁴. Она, как барышня прошлых времен, пишет незнакомцу, «стыдом и страхом замирая», а автор дает возможность различить сквозь «магический кристалл» ее эмоциональных и несколько старомодных писем полные жизни картины всевозможных судеб³⁵, в том числе и собственной эмигрантской судьбы. «Авторское», однако, отдано не только героине, но и отсутствующему писателю. Одним из ключевых текстов собранного А. К. Жолковским кластера на тему «Мир без меня» является стихотворение Бунина:

Настанет день – исчезну я,
А в этой комнате пустой
Все то же будет: стол, скамья

³¹ «Теперь мы с ним говорим только о писании и о писании. Мне кажется, что все, что я даю ему читать, должно казаться слабым, беспомощным и сама стыжусь этого... Но что же делать, если я чувствую себя рядом с ним лягушкой, которая захотела сравняться с волком», – пишет о себе и Бунине в «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецова (*Кузнецова Г. Н. Грасский дневник*. СПб.: Издательский дом «Миръ», 2009. С. 71).

³² Слово «неизвестный» в разных вариантах то и дело появляется в тексте «Неизвестного друга», поддерживая тему заглавия.

³³ Еще больше «мужской», авторский взгляд чувствуется в портрете ее дочери: «...прохожу музыкальный урок с дочерью, которая разучивает его трогательно прилежно и сидит за пианино так прямо, как умеют это только девочки на пятнадцатом году» (5; 95).

³⁴ Героиня пишет с тем же мастерством, что и сам Бунин, единственно «женское» и «сентиментальное», что оставлено ее стилю, – это беспрестанно повторяющееся слово «прелестный», один из любимых эпитетов самого Бунина, хранящий оттенок пушкинской поэзии.

³⁵ В классических образцах жанра писем без ответа «сообщительность» между героем и героиней может быть усилена довольно простым способом: отсутствие ответа ведет к самоубийству пишущего, который может буквально одним жестом превратить «мир без тебя» в «мир без меня». Но у Бунина этот, традиционный для беллетристики вариант развязки, даже не проговаривается, как не проговаривается любовное признание.

Да образ, древний и простой #...#,

дающее представление о некоем идеальном бытии поэта / писателя, который, уходя из мира, продолжает в нем оставаться. Повторяющимся мотивом этого кластера является мотив книги, метонимически замещающей поэта (писателя, философа): «Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает» (Пушкин), «Здесь лежала его треуголка / И растрепанный том Парни» (Ахматова, «Пушкин») и мн. др.³⁶ И в «Неизвестном друге» книги – единственное, что дано героине для ее «романа» с писателем.

Таким образом, минусированному писателю соответствует убранный, опосредованный авторское «я». Будучи скрытым, авторское «я» не избавляет читателя от своего присутствия, а, напротив, демонстрирует свою мощь и преизбыток, выступая не только из другого «я» (в данном случае – «я» героини), но еще в большей мере проявляясь в описаниях, в создании энигматического «ты» на пустующем месте. И это возможно лишь постольку, поскольку лирическое (и шире – художественное) «я» и мир взаимозаменяемы по принципу метонимии³⁷.

³⁶ Законы лирической концентрации может продемонстрировать один из примеров А. К. Жолковского. Сравнивая с черновыми последний вариант «Писем римскому другу» И. Бродского, исследователь констатирует исчезновение лирического «я»: «я в качалке, на коленях – Старший Плиний» – было в черновике, «На разошедшей скамейке – Старший Плиний» – осталось в беловом тексте. В результате – «Старший Плиний», будучи все той же книгой, что и в черновике, все-таки в дефинитивном тексте превращается в «живую» фигуру мудреца-историка, дремлющего на скамейке, а читателю приходится воскрешать в памяти не столько труды, сколько эпоху и биографию древнего автора, а затем невольно искать в ней параллелей с биографией Бродского (См.: Жолковский А. К. Плиний на скамейке: заметки о поэзии Бродского // Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 173–178).

³⁷ Метонимический принцип, обозначенный формулами «все во мне, и я во всем», «точка, распространяющаяся на все», подробно описан в работах Ю. Н. Чумакова как универсальная модель лирического сознания. См.: Чумаков Ю. Н. Точка, распространяющаяся на все: Тютчев // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассматриваний. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 358–372.

Писатель и Незнакомка: «Визитные карточки»

Следующий вариант сюжета о писателе и знакомке мы рассмотрим на примере «Визитных карточек», он существенно отличается от предыдущего: если героиня «Неизвестного друга» может только мечтать о встрече с писателем, то в «Визитных карточках» эта встреча осуществилась, но закончилась не трагически, а, скорее, драматически. К «Визитным карточкам» Бунин оставил автобиографический комментарий:

В июне 1914 года мы с братом Юлием плыли по Волге от Саратова до Ярославля. И вот в первый же вечер, после ужина, когда брат гулял по палубе, а я сидел под окном нашей каюты, ко мне подошла какая-то милая, смущенная и невзрачная, небольшая, худенькая, еще довольно молодая, но уже увядшая женщина и сказала, что она узнала меня по портретам, кто я, что «так счастлива» видеть меня. Я попросил ее присесть, стал расспрашивать, кто она, откуда, — не помню, что она отвечала, — что-то очень незначительное, уездное, — стал невольно и, конечно, без всякой цели любезничать с ней, но тут подошел брат, молча и неприязненно посмотрел на нас, она смутилась еще больше, торопливо попрощалась со мной и ушла, а брат сказал мне: «Слышал, как ты распускал перья перед ней, — противно!»³⁸.

Наличие комментария создает иллюзию автобиографического повествования: кажется, что реальные воспоминания послужили отправной точкой для рассказа.

«Визитные карточки» начинаются с выразительного и крупного портрета главного героя, писателя. И его внешность, и характер в какой-то мере «предсказаны» ландшафтной картиной первого абзаца, определяющей, как и в «Неизвестном друге», «географическую» составляющую его семантики. Здесь тоже работает прием умолчания: если в живописных картинах «Неизвестного друга» отсутствует Россия и вообще восток Европы, то в «Визитных карточках» отсутствует европейская Россия, пространственные векторы рассказа «направлены» в противоположную сторону: западный, правый, «европейский» (крутой и холмистый) берег Волги представлен лишь упоминанием пристаней — знаков некоей освоенности этих мест, их некоторой цивилизованности, зато в высшей степени картинно нарисован левый берег: плоский, пустынный, степной, азиатский, с перспективой в бесконечную даль на восток, откуда дует сильный холодный ветер. «Завернули ранние холода, туго и быстро дул навстречу, по серым разливам азиатского простора, с ее восточных, уже порыжевших берегов студеный ветер, трепавший флаг на корме...» (7; 72). И эта бескрайняя равнина, и текущая по ней великая река, этот сильный ветер, пронизывающий легко и бедно одетую героиню, находится в явной гармонии, удивительно «идет» к облику ее спутника, в портрете которого подчеркнуты «азиатские» черты: «Он был #...# брюнет русско-восточного типа, что встречается в Москве среди ее старинного торгового люда: он и вышел из этого люда, хотя ничего общего с ним уже не имел» (7; 72–73). И далее эта как бы «первобытная» сила, проступающая в облике утонченного интеллектуала, в которой угадывается нечто азиатское и простонародное, определит и неожиданный характер, и сам ход сюжета: «пошел к ней навстречу широкими шагами» (7; 73), «уже с некоторой жадностью осматривая ее» (7; 74), «крепко взял ее ручку, под тонкой кожей которой чувствовались все косточки» (7; 76), «чуть не укусил ее в щеку» (7; 76).

³⁸ Бунин И. А. Темные аллеи. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 238.

Герой «Визитных карточек» обманывает ожидания: от «романа» с писателем можно было бы ожидать «книжного», а не «брутального» и «азиатского». Но именно «азиатским» маркируется его тема, в которую входит даже красота «русского» завтрака («...чокаясь рюмками под холодную зернистую икру с горячим калачом» – 7; 74). Портрет героя в «Визитных карточках» одновременно и конкретно-живописен, и собирательно-отвлечен. Какие-то его черты, возможно, намекают на Куприна, последовательно поддерживавшего татарскую, кулунчаковскую линию своей биографии, что-то заставляет вспомнить о Чехове: писатель «Визитных карточек», подобно ему, вышел из «торгового люда», а некоторые его размышления выдержаны в духе хрестоматийных реплик Тригорина³⁹. Более того, в мемуарной книге о Чехове тоже есть портрет писателя в «азиатских» тонах, складывается впечатление, что «азиатское» становится у Бунина константной приметой русского писателя⁴⁰:

В нем, как мне всегда казалось, было довольно много какой-то восточной наследственности, – сузу по лицам его простонародных родных, по их несколько косым и узким глазам и выдающимся скулам. И сам он делался с годами похож на них все больше и состарился душевно и телесно очень рано, как и подобает восточным людям (9; 170).

В волжском пейзаже много внимания отдано ветру, ветер сопровождает тему героя, стихийного начала в нем. Если сравнивать автобиографический комментарий с рассказом, то окажется, что Бунин «развернул» пароход в обратную сторону: в воспоминаниях он идет вверх по Волге («от Саратова до Ярославля»), а в рассказе – вниз, что видно и по характеру движения («бежал по опустевшей Волге...»), и по тому, как дует восточный ветер («шел к носу, на ветер»). Пустив пароход вниз по реке, Бунин усиливает интенсивность движения, отчего стоящий на палубе герой еще больше сливается с русской, волжской, свободной и непредсказуемой «азиатской» стихией⁴¹.

Экспозиция рассказа отличается обманчивой четкостью с очевидным противопоставлением героя и героини: «Он одиноко ходил твердой поступью, в дорогой и прочной обуви, в черном шевиотовом пальто и клетчатой английской каскетке...» (7; 73), о ней сказано:

...показалась поднимавшаяся из пролета лестницы, с нижней палубы, из третьего класса, черная дешевенькая шляпка и под ней испитое, милое лицо той, с которой он случайно познакомился вчера вечером #...# Вся поднявшись на палубу, неловко пошла и она... (7; 73).

То, что в первой же сцене скромно одетая героиня поднимается навстречу герою с нижней палубы, умаляет ее, заставляя казаться невинной жертвой. Однако в герое одновременно с «азиатской» страстностью все более проявляется совсем другое чувство: истинная нежность и жалость к бледной красоте этой провинциалки, возвращающейся из Свияжска⁴² («“Какая милая и несчастная”, – подумал он...» – 7; 75). Противоположные чувства – безжалостное вожеление и жалость индуцируют друг друга⁴³.

³⁹ Ср.: у Чехова: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера»; у Бунина: «...чувствовал запах дыма... думая: “Это надо запомнить – в этом дымке тотчас чудится запах ухи”» (7; 75).

⁴⁰ На общность некоторых черт в бунинских портретах писателей впервые обратил внимание Ю. Мальцев: «Например, при первом же знакомстве с Куприным Бунина восхитило в Куприне нечто “звериное” #...# В Толстом он тоже отмечает биологическую породистость, “дикость”, сходство с гориллой, его “бровные дуги”, “по-звериному зоркие глаза” (“по-звериному” – в устах Бунина высший комплимент)» (Мальцев Ю. Иван Бунин. 1970–1953. Frankfurt/Main; Moskau: Possey, 1994. С. 17–18.)

⁴¹ Даже название парохода «Гончаров» звучит напоминанием о восточном путешествии фрегата «Паллада».

⁴² В каком городе она живет, куда едет, остается неясным.

⁴³ Некоторые другие эротические сюжеты Бунина также строятся на единстве и противопоставлении вожеления

Начало диалога писателя и его попутчицы полно провокаций со стороны героя, он прекрасно понимает, как должно было взволновать бедную провинциалку знакомство с известным писателем, произошедшее накануне: «— Как изволили почивать? — громко и мужественно сказал он на ходу», и получает смешной и трогательный в своей простоте и неискусной лжи ответ: «— Отлично! — ответила она неумеренно весело. — Я всегда сплю как сурок» (7; 73), но уже в следующей реплике героиня признается, что не спала, а «все мечтала!» (7; 73). Позже становится понятно: не только героиня, но и герой не мог освободиться от впечатления встречи: «Он вспоминал о ней ночью...» (7; 74).

Текст устроен так, что сначала читатель погружен в мир писателя гораздо больше, чем в мир героини: реплики диалога перемежаются его мыслями и чувствами, его глазами мы видим его спутницу; взгляд писателя проницателен и остр, поэтому его точка зрения идеальна для повествования, он доминирует. А вот наивная простота героини как бы и не требует проникновения в ее внутренний мир, который кажется открытым. Сильная позиция героя в диалоге делает героиню еще более незащищенной. Но одной из главных пружин рассказа, на наш взгляд, является незаметная и постепенная инверсия: героиня все больше и больше высвобождается из подчиненного положения, приковывает к себе внимание, при том, что ее жертвенность, слабость, даже нелепость, не исчезают. Подобные инверсии встречаются и в других вещах Бунина, так, в «Жизни Арсеньева» главная героиня романа, Лика, появляется в конце предпоследней части (в четвертой из пяти книг романа), она целиком подчинена Арсеньеву, поскольку повествование ведется от его лица, и из-за этого мир Лики кажется проще, наивнее и уже, чем сложный и объемный мир Арсеньева. Однако финал романа устроен так, что образ Лики отодвигает Арсеньева, заполняет всё его «я», становится символом всех произошедших в романе событий. Нечто подобное можно наблюдать и в «Визитных карточках».

Известный типаж «развратной невинности», многообразно представленный в литературе, к примеру, образом «порочной нимфетки» (как в «Лолите» и «Аде» Набокова), или еще более традиционным для русской классической прозы образом «невинной проститутки», каковые встречаются и у Бунина («Мадрид», «Три рубля», «Второй кофейник»), разыгрывается в «Визитных карточках». Но здесь «развратная невинность» осложнена сугубо бунинским мотивом уходящей, исчезающей, умирающей, «состаренной» красоты, который имеет элегические истоки, обращает к элегическому пафосу прекрасного и печального увядания. Элегические мотивы позволяют сблизить героиню «Визитных карточек» с героиней «Неизвестного друга», которая тоже переживает это чувство утекающей и неосуществленной жизни: «И всего бесконечно жаль: к чему все? Все проходит, все пройдет, и все тщетно, как и мое вечное ожидание чего-то, заменяющее мне жизнь» (5; 92). Любовь, блистающая «прощальной улыбкой», встречается у Бунина во множестве вариантов: часто Бунин пишет о любви, а вместе с ней и юности, оставшейся в прошлом, отнятой горем разлуки и проступающей сквозь множество полустертых мнемотических пластов. В «Жизни Арсеньева» герой единственный раз после смерти Лики видит ее во сне: «Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты» (6; 288).

Композиция рассказа Бунина организована теми же приемами временных перестановок и обрывов, что были описаны Л. С. Выготским на примере «Легкого дыхания»⁴⁴. Продолжая Л. С. Выготского, А. К. Жолковский говорит о «сдвинутом» «монтаже картин», о «временных “неправильностях”», о «перемешивании временных планов (сегодня и завтра)» и, в конечном итоге, о «преодолении времени», «освобождении от времени и фабульного инте-

и жалости, этот мотив отчетливо выделяется в «Гале Ганской».

⁴⁴ Выготский Л. С. «Легкое дыхание» // Выготский Л. С. Психология искусства. М.: «Искусство», 1986. С. 183–205.

реса»⁴⁵, характерном для поэтики Бунина. В «Визитных карточках» «сегодня» и «завтра» тоже откровенно перетасовываются. Быстрой сменой и перепутыванием временных пластов отмечена сцена в столовой, именно там в памяти писателя проносится вчерашний разговор, который вклинивается в сегодняшний, превышая его по объему. Реплики об имени, муже, сестре всплывают в сознании писателя, когда он завтракает со своей спутницей в столовой, но на самом деле они были произнесены накануне вечером, когда герой и незнакомка были вдвоем на палубе. Именно поэтому фразы обрываются, воспроизводятся не полностью, но, даже будучи отрывочными, настолько сливаются с настоящим, что Бунин отграничивает прошлое от настоящего, вчерашнее от сегодняшнего при помощи временных маркеров «вчера», «теперь»:

Так расспрашивал он и *вчера* #...#:

– Можно узнать, как зовут?

Она быстро сказала свое имя-отчество.

– Возвращаетесь откуда-нибудь домой?

– Была в Свияжске у сестры, у нее внезапно умер муж, и она, понимаете, осталась в ужасном положении...

Она сперва так смущалась, что все смотрела куда-то вдаль. Потом стала отвечать смелее.

– А вы тоже замужем?

#...# *Теперь*, сидя в столовой, он с нетерпением смотрел на ее худые руки #...# Его умиляла и возбуждала та откровенность, с которой она говорила с ним *вчера* о своей семейной жизни, о своем немолодом возрасте (7; 74–76)⁴⁶.

Лишь одна развернутая фраза звучит за завтраком, и она оказывается выделенной, единственной, отнесенной к настоящему моменту, она дает читателю возможность догадываться о чувствах героини, выдвигает ее на первый план. Более того, эта реплика оказывается сильно подчеркнутой самим названием бунинской новеллы:

Знаете, – сказала она вдруг, – вот мы говорили о мечтах: знаете, о чем я больше всего мечтала гимназисткой? Заказать себе визитные карточки! Мы совсем обеднели тогда, продали остатки имения и переехали в город, и мне совершенно некому было давать их, а я мечтала (7; 76).

Если в начале «мечты» героини, казалось, сосредоточены на писателе («Все мечтала!»), то теперь та же тема подается иначе. Постепенно оказывается, что в «Визитных карточках» оба героя являются в некотором роде «лирическими»: таковым, конечно, не может не быть прославленный и окруженный поклонниками писатель. Но и судьба его случайной попутчицы, принадлежавшей, судя по всему, к ушедшему в небытие старинному и богатому некогда роду, чем-то напоминает описанную самим Буниным его собственную судьбу, включая и разоренное родовое гнездо, и мечтания молодости, и вынужденный переезд в город. Стоит подумать, зачем героине так хотелось видеть свое имя напечатанным на карточках? В качестве последнего свидетельства о том, что было утрачено ее семьей? Способом «напомнить» о себе, заставить прозвучать свое имя, тем самым спасая его (и себя) от забвения? Визитные карточки – это та деталь, которая несет на себе нагрузку лирической темы: в имени на визитке скрыта наивная надежда на воплощение невоплотившегося в жизни, а сами

⁴⁵ Жолковский А. К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 109.

⁴⁶ Курсив наш. – Е. К.

визитные карточки слабо повторяют *carte-postale*, *carte-illustrée*, на которых написаны послания писателю в «Неизвестном друге»⁴⁷.

С другой стороны, в переживании героини угадывается что-то похожее на мечты о славе, которыми искушаем любой пишущий. «Видеть свое имя напечатанным» – писатели не раз, в том числе иронически, изображали эту мечту об известности! На обложке ли собственной книги, в газетной ли заметке (как в рассказе Чехова «Радость»), на визитных карточках или просто, как в «Ревизоре»: «...скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский...». У Бунина тема писательской известности нередко решается в разных ключах: иронично и серьезно в пределах одного текста. К примеру, *alter ego* Бунина – главный герой романа «Жизнь Арсеньева», вдохновленный и обрадованный своей первой публикацией, получает добродушно-пренебрежительный отклик на свои стихи от купца, к которому пришел сделать запродажу зерна. Купец пускается в воспоминания о своей юности и своих несостоятельных поэтических опытах:

– ...Я ведь, с позволения сказать, тоже поэт. Даже книжку когда-то выпустил #...# Вот вспоминаю себя. Без ложной скромности скажу, малый я был не глупый... а что я писал? Вспомнить стыдно!

Родился я в глуши степной,
В простой и душевной хате,
Где вместо мебели резной
Качались полати...

– Позвольте спросить, что за оболтус писал это? Во-первых, фальшь, – ни в какой степной хате я не родился..., во-вторых, сравнивать полати с какой-то резной мебелью верх глупости... И разве я этого не знал? Прекрасно знал, но не говорить этого вздору не мог, потому что был неразвит, некультурен... (6; 139–140)

Цитируя свои юношеские стихи, купец вышучивает поэтический дебют Арсеньева, но если вспомнить, что роман Бунина начинается с простого и строгого – «Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе...» (6; 7), то у бесхитростных виршей, исключительно из-за одной далекой переключки с начальной фразой, точной в каждом слове, появляется серьезный смысл. Одна и та же тема «родился я в глуши степной» может звучать совершенно по-разному: высоко, отточенно, стилистически безупречно и «стыдно», «некультурно», однако, как бы она ни была выражена, главное, – она повторена в разных вариантах, то есть может возрождаться на путях от одного героя к другому: таким образом «я» Арсеньева умножается, ловит на себе рефлексы других персонажей и само распространяет свои рефлексии на всю персонажную структуру. А в «Визитных карточках» тема славы, теме чисто писательской, именно героиней (а не героем-писателем, что примечательно) задается лиричность, и одновременно тема эта слегка пародируется, будучи очередным нелепо-детским, «стыдным» жестом героини.

Вероятно, в «Визитных карточках» писатель узнает в бедной мечте попутчицы слабое отражение своих (уже вполне сбывшихся) мечтаний, что заставляет его чувствовать свою силу рядом с ее бедностью, отчаяньем, увяданием. Важно и то, что в рассказе остается не названным не только его – всем известное – имя, но и ее, и это подчеркнуто своего рода минус-приемом: «– Можно узнать, как зовут? – Она быстро сказала свое имя-отчество» (7; 75). Названное скороговоркой имя, вероятно, навсегда оставшееся в памяти героя,

⁴⁷ Визитные карточки фигурируют и в «Деле корнета Елагина», с предсмертными записками на обороте их находят на груди убитой Сосновской – это последняя реплика актрисы.

так и не напечатано на визитных карточках. «Точечное» титульное умолчание стоит пустого места героя в «Неизвестном друге». В заглавие рассказа выносится несуществующее, неосуществленное, и это придает иллюзорность сюжету.

Постепенное выдвижение героини вперед слегка спародировано тем, что она все время старается опередить героя. Впервые мы видим ее поднимающейся с нижней палубы по лестнице наверх, и в продолжении повествования она будет все возрастать, проявляться, узнаваться, герои едва ли не поменяются местами, подобно тому, как меняются местами «вчера» и «сегодня». Меняются местами и местоимения: «вы» уступает место «ты» («Пойдем ко мне...» – 7; 76), а к переходу на «ты» героя подталкивает гиперкомпенсаторная смелость героини. Эта смелость – следствие самых общих представлений читательниц о писателях, в коих природа их профессии предполагает «эпистемическую вседозволенность»⁴⁸. Возможно, на образе писателя лежит след бунинской иронии: если уж реальный писатель должен уметь внутренне проживать любые сюжеты, то отчего не разрешить вымышленному писателю еще больше? Так или иначе, и герой, и героиня провокативны, хотя и совершенно по-разному: «Все снять? – шепотом спросила она, совсем, как девочка» (7; 76).

Именно «детскость» героини дает выход «другой», докультурной, «первобытной», стихийной стороне естества, которая связывает писателя с общим, природным и народным миром, откуда «он вышел» и куда уже никогда не вернется, оставаясь, однако, как всякий настоящий писатель, неразрывно связанным с ним. Вместе с одеждой незнакомки снимаются все культурные покровы и прикрытия, и, с одной стороны, сцена в каюте отвечает тем инстинктивным страстным желаниям, которыми были одержимы герои (особенно писатель) с самого начала, но с, другой стороны, эта сцена в определенной мере неожиданна.

За эротическую сцену, резкую и сильную вообще для русской прозы и для Бунина, критика осудила «Визитные карточки», находя в них «избыток рассматривания женских прелестительностей». Не называя рассказа, но имея в виду именно его, Ф. Степун пишет:

Читая «Темные аллеи», я вспомнил... потрясающий конец пятнадцатой главы второй части «Арсеньева»: «В нашем городе бушевал пьяный азовский ветер». «Я запер двери на ключ, ледяными руками опустил на окнах шторы, – ветер качал за ними черно-весеннее дерево, на котором кричал и мотался грач». Замечательно. Вместо страсти Бунин описывает ветер, но, читая это описание, чувствуешь перебой в сердце. #...# Если бы наряду с пьяным азовским ветром и мотающимся грачом появились «спадающие чулки» и «маленькие грудки», то космическая музыка сейчас бы оборвалась⁴⁹.

«Одиночество» 1915 г. – другой бунинский текст о писателе и безвестной героине:

Худая компаньонка, иностранка,
Купалась в море вечером холодным
И все ждала, что кто-нибудь увидит,
Как выбежит она, полунагая,
В трико, прилипшем к телу, из прибоя.
(...)

⁴⁸ В. Руднев упоминает о «постмодернистской эпистемической вседозволенности», которая предстает характерным вариантом «творческого подхода к жизни», предполагающим не обывательское игнорирование тех или иных недозволенных желаний, не невротическую реакцию на них, а модальную реализацию (Руднев В. Апология нарциссизма: исследование по психосемиотике. М.: Аграф, 2007. С. 160–161).

⁴⁹ Степун Ф. И. А. Бунин и русская литература // Возрождение, Париж, 1951. Январь-февраль. Тетр. 13. С. 174. (Цитата дана без соблюдения норм дореволюционной орфографии, еще сохранявшихся в «Возрождении» 1951 г.)

Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурил и, усмехнувшись,
Подумал: «Полосатое трико
Ее на зебру делало похожей».

Картина «Одиночества» едва ли не повторена в экспозиции «Визитных карточек»⁵⁰, но в рассказе писатель, столь же пристально и отстраненно наблюдающий за героиней в начале, одновременно сам – чем дальше, тем больше – захвачен, вовлечен в развитие сюжета.

Вообще перипетии с писателями и влюбленными в них читательницами широко распространены как в массовой, так и в элитарной культуре XIX-го, и тем более XX в. Мы ограничимся лишь упоминанием двух ближайших подтекстов Бунина. Во-первых, это рассказ Мопассана «Une aventure parisienne»⁵¹, «Визитные карточки» написаны по канве «Парижского приключения», но при этом резкая новеллистичность Мопассана заменена тонкой бунинской колористикой, что до неузнаваемости меняет мопассановский сюжет, а финальные ожидания оказываются и вовсе обманутыми: бунинский финал антитетичен мопассановскому. Во-вторых, в «Визитных карточках» сильно отсвечивает линия Тригорина – Нины Заречной из «Чайки», уже упомянутой выше⁵².

Отдаваясь «крайнему бесстыдству» в каюте, оба героя устремляются прочь от себя, от всего личного в себе, от всего условного, они погружаются в ту область, где мгновенно обесцениваются мечты об известности и славе, где, как и любые знаки отличий, «обнуляются» визитные карточки. Неосознанные устремления героини в чем-то противоположны, а в чем-то подобны переживаниям героя, ей необходимо отъединиться от хаоса «простой» жизни, которого она боится и в который погружает ее история, ей надо хотя бы ненадолго освободиться от власти безличной судьбы, уничтожившей, вероятно, и славу, и бывшее богатство того имени, которое ей хотелось напечатать на визитных карточках. Два разнонаправленных потока встречаются: один идет вниз, вглубь, в бездну, туда, где обитают смерть и насилие, а другой, напротив, пытается выбиться наверх. Встреча, игра противоположных направлений моделирует не только отношения писателей и их читателей, но и образ всей русской жизни, для которой характерна громадная амплитуда взлетов и падений, их взаимобусловленность и сообщаемость. В кульминационной сцене «сообщаемость» передается скольжением одного и того же экстатического состояния от героя к героине: «Он сжал зубы...» (7; 76), «Сжав зубы, она...» (7; 77), и изначальный контраст персонажей преодолевается глубоким и драматическим чувством слитности.

⁵⁰ Еще одна видеоизмененная вариация «Одиночества» – «Месь» («Темные аллеи»).

⁵¹ В качестве подтекста «Визитных карточек» «Une aventure parisienne» подсказана А. К. Жолковским в ходе обсуждения главы. // У Мопассана восторженная провинциалка, внимательная читательница модных литературных журналов приезжает в Париж в надежде познакомиться со знаменитостью, но литературный мир оказывается закрытым для нее, пока она случайно не узнает через стекло витрины в некоем покупателе антикварной лавки известного писателя, для которого тут же покупает понравившуюся ему дорогую (уродливую, на ее взгляд) статуэтку, а взамен умоляет писателя провести вместе с нею целый день. Недоумевая, писатель соглашается, он возит случайную попутчицу гулять, пить абсент в одном из известных кафе на Больших бульварах, обедать в ресторан, ведет ее в театр, а когда наступает ночь и приходит время возвращаться домой, то провинциалка отказывается покинуть писателя, однако радости богемной жизни остаются недоступны неискушенной героине: «Mais elle était simple comme peut l'être l'épouse légitime d'un notaire de province, et lui plus exigeant qu'un pacha à trois queues. Ils ne se comprirent pas, pas du tout» [«Но она была неопытна, как только возможно для законной жены провинциального нотариуса, а он был требовательнее трехбунчужного паши. Они не поняли друг друга, совершенно не поняли» (пер. Н. Чеботаревской)].

⁵² Ряд бунинских подтекстов можно умножать, вплоть до Бессонова из романа «Сестры» А. Н. Толстого, тоже, несомненно, повлиявшего на рассказ.

Рассказ обрамляют две перекликающиеся между собой фразы: «... он и вышел из этого люда» – узнаем мы о писателе во втором абзаце рассказа; «она, не оглядываясь, побежала вниз, в грубую толпу на пристани» (7; 77) – это последнее предложение, между двумя этими фразами заключены все события. Дополнительные трагические коннотации добавляются тем, что в «грубую толпу» бежит, вероятнее всего, потомственная дворянка, а наблюдает за этим писатель, вышедший из купечества. Не только писателю из «Визитных карточек», но и некоторым другим героям Бунина знакома смешанная с любовью ненависть по отношению к женщинам, которых судьба отрывает от их благородных корней, как в «Последнем свидании», где разорившаяся дворянка, по-чеховски бежавшая в актрисы⁵³, получает презрение и суровый отказ человека, который когда-то любил и до сих пор любит ее.

Финал «Визитных карточек», его катарсис состоит в быстром, двухступенчатом возвращении героев к «культурному», «человеческому»:

Потом он ее, как мертвую, положил на койку #...# Перед вечером, когда пароход причалил там, где ей нужно было сходить, она стояла возле него тихая, с опущенными ресницами. Он поцеловал ее холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь... (7; 77).

Два последних абзаца по стилю и настроению полностью противоположны предыдущей сцене. Полное расхождение в тональности между кульминацией и финалом дает почувствовать, что все, происходившее в каюте, было «солнечным ударом» для двоих случайно встретившихся людей, каждый из которых по-своему отстранен от непосредственности, ужаса и хаоса внеличностной, всеобщей жизни, но в то же время не может избежать искушения или участи ее хотя бы мгновенного постижения. Финал нивелирует, абсолютно снимает откровенность сцены в каюте, возвращая героине ту наивность и чистоту, которую сразу разглядел в ней писатель. Именно финал позволяет понять, что детское доверие незнакомки к писателю не только совлекает с героев все покровы условностей, но и, напротив, неизмеримо поднимает ценностную планку «культурного», «литературного» и «артистического» в герое. А для героини открывается то, чего она никогда не знала и с чем боялась столкнуться. Любое сближение с кумиром чревато разочарованием и даже катастрофой: творчество предполагает мощные импульсы свободы на грани своеволия. Но в сюжете «Визитных карточек» погружение в безличный хаос страсти навеки сблизило героев, как бывает в те редкие мгновения, когда катастрофически смыкаются несводимые друг с другом противоположности.

Благодаря множеству лирических смыслов, символичности образов, умолчанию имен и несуществующим «визитным карточкам», вынесенным в заглавие, история героев превращается из почти «пошлого» дорожного приключения, «l'aventure» в неповторимое событие, позволяющее писателю и незнакомке выйти за границы своего «я» и быть захваченными стихией, сравнимой разве что с ветром, с пространственной бесконечностью или с ходом истории.

⁵³ Сюжет «Последнего свидания» напоминает чеховскую «Скучную историю», «Невесту» и пр. рассказы, где молодая девушка покидает дом.

Барышня и символист («Речной трактир»)

Словесно-образная палитра Бунина устойчива: отдельные сцены, мотивы, фразы могут многократно повторяться в разных текстах; рассказы как будто бы нарочно составляются из одних и тех же портретов, ситуаций, словесных формул, а между тем всякий раз это производит новое впечатление. Каждая «история» получает у Бунина множество откликов, множество отражений в разных текстах, и то, что в одном случае образует ядро, в другом почти незаметно скользит по периферии.

Нам бы хотелось прокомментировать один из периферийных моментов «Речного трактира», рассказа, который, как и «Визитные карточки», входит в «Темные аллеи». Этот текст тесно связан с «Визитными карточками» не только одним «случайным», боковым сюжетом, но и пространственными образами. География «Темных аллей» чрезвычайно разнообразна, они собирают в себе множество картин русской и европейской, столичной и провинциальной жизни: тульские и тамбовские земли, Кавказ и Крым, Париж и Ницца, Петербург и Москва... Одни места подробно описываются, другие лишь упоминаются. В «Визитных карточках» и «Речном трактире» Бунин обращается к волжскому локусу, и это не случайно: сама Волга – очень важный для Бунина знак русской истории и русского характера⁵⁴. По-видимому, волжская тема на протяжении всей жизни была неразрывно связана в сознании Бунина с Азией. В стихотворении 1916 г. «В Орде» лирический герой недаром выступает двойником «Атиллы, Тимура, Мамая»:

За степью, в приволжских песках,
Широкое алое солнце тонуло.
Ребенок уснул у тебя на руках
#...#
Ты, девочка, тихая сердцем и взором,
Ты знала ль в тот вечер, садясь на песок,
Что сонный ребенок, державший твой темный сосок,
Тот самый Могол, о котором
Во веки веков не забудет земля?
Ты знала ли, Мать, что и я
Восславлю его, – что не надо мне рая,
Христа, Галилеи и лилий ее полевых,
Что я не смиреннее их, –
Атиллы, Тимура, Мамая,
Что я их достоин, когда,
Наскучив таиться за ложью,
Рву древнюю хартию Божью,

⁵⁴ Э. И. Худошина отмечает татарские коннотации, характеризующие Волгу в русской имперской географии: «В "Отрывках из путешествия Онегина" Таврида – один из эпизодов маршрута, прочерченного вдоль юго-восточной границы России... где явно отмеченной оказалась "восточная", "татарская" тема: Москва, Нижний Новгород, великая русская река Волга, на которой в недавнем прошлом располагались столицы татарских ханств (из них названа Астрахань), затем Кавказ и Крым» (Худошина Э. И. Крым в имперской географии Пушкина // Крымский текст в русской культуре: Материалы междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 32). «Татарская» тема обнаруживает себя не только в «Онегине», но и в других текстах Пушкина, представляя один из ключевых концептов русского национального сознания: «В татарской теме, одически предсказанной в Эпигаме к "Кавказскому пленнику" и лирически развитой в "Бахчисарайском фонтане", возникают неожиданно-символические коннотации: русский патриций знает, что он – европеец, но в то же время чувствует себя и "немного татарин", так же как русский имперский миф "знает", что Россия – это цивилизующий "дикие" народы Запад, но в то же время – "немного" Восток» (Там же. С. 38).

Насилую, режу, и граблю, и жгу города? (1; 405).

В «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецовой нашли отражение следующие мысли уже «позднего» Бунина:

В русском человеке все еще живет Азия, китайщина... Посмотрите на купца, когда он идет в праздник. Щеки ему подпирает невидимый охабень. Он еще в негнущихся ризах. И царь над этим народом, и в конечном счете великомученик. Все в нас мрачно. Говорят о нашей светлой радостной религии... ложь, ничто так не темно, страшно, жестоко, как наша религия. Вспомните эти черные образа, страшные руки, ноги... А стояние по восемь часов, а ночные службы... Нет, не говорите мне о «светлой» милосердной нашей религии... Да мы и теперь недалеко от этого ушли. Тот же наш Карташев, будь он иереем, – жесток был бы! Был бы пастырем, но суровым, грозным...

А Бердяев? Так бы лют был... Нет, уж какая тут милосивость. Самая лютая Азия...⁵⁵

Мотивы «лютой» волжской Азии звучат и в «Речном трактире», и в «Визитных карточках».

Композиция «Речного трактира», как и характерно для позднего Бунина, четко прорисована и контрастна: основной сюжет – две мимолетных встречи доктора с незнакомкой в старинном волжском городе – обрамлен московскими сценами, которые происходят в известном ресторане «Прага» на Арбате. Раскрасневшийся от выпитого доктор вспоминает то, что когда-то случилось с ним на Волге, и последовательное чередование «московского» и «волжского» дает образ России и «русского».

Как известно, после «Окаянных дней» важнейшей сферой приложения писательского дара для Бунина становится публицистика. В сороковые-пятидесятые Бунин то и дело обращается к мемуарным жанрам, публикует в периодике множество заметок, издает «Воспоминания» (1950)⁵⁶, до последних дней обдумывает книгу о Чехове и состав сборника «Под серпом и молотом». Другие «документальные кадры» входят в автобиографический роман «Жизнь Арсеньева»: так, в XIX главе 4-ой книги описывается, как Арсеньев встречается на орловском вокзале траурный поезд с телом «грузного хозяина необъятной России» – Александра III, а в XXI–XXII главах той же книги – провожает в последний путь на Антибе Великого Князя Николая Николаевича. В «Темные аллеи» тоже вложено множество живых впечатлений и воспоминаний о конкретных эпизодах из истории дореволюционной России. Беглые портреты реальных людей примешиваются к портретам вымышленных героев: в финале «Чистого понедельника», события которого относятся к началу 1914 г., появляется Великая Княгиня Елизавета Федоровна и ее племянник Великий Князь Дмитрий Павлович⁵⁷, между тем к 1944 г. (времени создания рассказа) прошло уже четверть века с того момента, как Елизавета Федоровна приняла мученическую кончину. В этом же рассказе герои проводят масленицу 1913 г. на капустнике Художественного театра со Станиславским, Москвиным, Качаловым, Сулержицким (как известно, в эмиграции Бунину довелось лишь дважды встретиться с актерами МХАТа, приехавшими в Париж на гастроли в 1922 и 1937 гг.)⁵⁸.

⁵⁵ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник... С. 124.

⁵⁶ См.: Михайлов О. Н. Страстное слово // Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. М.: ИМЛИ РАН, 1998. С. 5–20.

⁵⁷ Дмитрием Павловичем зовут главного героя «Митиной любви», и эта ономастическая связь с царской фамилией, придает судьбе Мити символические черты: на гибнущем отпрыске благородного дворянского рода стоит печать погибшей империи, не успевшей расцвести.

⁵⁸ Этот ряд можно продолжить: во «Втором кофейнике» героиня вспоминает Шаляпина, Малявина и Коровина, заме-

В «Речном трактире» тоже есть невыдуманный герой – Валерий Брюсов:

Тут еще вот что – некоторые воспоминания. Перед вами заходил сюда поэт Брюсов с какой-то худенькой, маленькой девицей, похожей на бедную курсисточку, что-то четко, резко и гневно выкрикивал своим картавым, в нос лающим голосом метрдотелю, подбежавшему к нему, видимо, с извинениями за отсутствие свободных мест, – место, должно быть, было заказано по телефону, но не оставлено, – потом надменно удалился. Вы его хорошо знаете, но и я с ним немного знаком, встречались в кружках, интересующихся старыми русскими иконами, – я ими тоже интересуюсь, и уже давно, с волжских городов, где служил когда-то несколько лет. Кроме того, и наслышан о нем достаточно, о его романах, между прочим, так что испытал некоторую жалость к этой, несомненно, очередной его поклоннице и жертве. Трогательна была она ужасно, растерянна и восторженно глядела то на этот, верно, совсем непривычный ей ресторанный блеск, то на него, пока он скандировал свой лай, демонически играя черными глазами и ресницами (7; 177).

Таким образом, в «Речном трактире» появляется пара, очень похожая на писателя и его попутницу из «Визитных карточек»: известный поэт, во всем облике которого сказывается уверенность (и даже звериная хищность – «выкрикивал картавым... лающим голосом») и подчиненная поэту трогательная спутница⁵⁹.

Рассказчик (доктор), как нередко бывает у Бунина, наделен автобиографическими чертами, и это напоминает о том, что реальные отношения Бунина и Брюсова отличались напряженным вниманием друг к другу и взаимным неприятием. Напечатав стихотворный сборник «Листопад» (1901) в «Скорпионе» у Брюсова⁶⁰, Бунин резко разошелся с символистами, «не возымев никакой охоты играть с... новыми сотоварищами в аргонатов, в демонов, в магов и нести высокопарный вздор» (9; 263–264). Но в 1910 г., как указывает С. Н. Морозов, отношения возобновились в связи с редактированием Брюсовым литературного отдела «Русской мысли», а затем вновь угасли⁶¹. В незавершенной статье о Брюсове (неопубликованная рукопись хранится в Орловском архиве) Бунин

...пытается дать совершенно развенчивающую характеристику творчества поэта... Цитируя более семидесяти стихотворений В. Я. Брюсова, Бунин сопровождает их отдельными подчеркиваниями и своими острыми критическими комментариями, тем самым давая понять читателю, что творчество поэта насыщено претенциозностью... «И причем тут *маг, волхв*, как не раз называл себя Брюсов, – писал Бунин, – и как повторяют за ним поклонники. У Брюсова была дурная молодость, дурные вкусы, он делал себе карьеру, бравирюя бессмыслицами, вроде *фиолетовых рук*

тим, что все три фамилии одинаково оканчиваются, все трехсложны и образуют «русскую тройку» благодаря «русскому» звучанию и русской тематике, объединяющей творчество певца и двух художников.

⁵⁹ Очевидно, что один и тот же комплекс мотивов связывает поклонницу Брюсова в «Речном трактире» с героиней «Визитных карточек»: «похожей на бедную курсисточку» («Речной трактир») – «мечтала гимназисткой» («Визитные карточки»); «желание воспользоваться ее наивностью», «испытал некоторую жалость к этой, несомненно, очередной его поклоннице и жертве» («Речной трактир») – «возбуждало его жалостью, нежностью, страстью» («Визитные карточки»).

⁶⁰ См. об этом: Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И. А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е–1950-е годы): Антология. М.: Книжница; Русский путь, 2010. С. 47–59.

⁶¹ Морозов С. Н. Бунин – литературный критик: Дис.... канд. филол. наук. М., 2002. С. 59.

на эмалевой стене, и просто пошлостями, но это было бы еще полбеды, беда в том, что он мало менялся с годами»⁶².

Уже в эмиграции будут много, с отчаянием и сожалением говорить об отношении символистов (прежде всего, Блока и Брюсова) к революции. В. Н. Бунин в дневниковой записи от 1/14 августа 1921 г. так передает одну из характерных реплик З. Н. Гиппиус:

Пришло известие о смерти Блока... Вчера мы с Яном расспрашивали З. Н. о Блоке, об его личной жизни. Она была хорошо с ним знакома. Сойтись с Блоком было очень трудно. Говорить с ним надо было намеками. #...# З. Н. стихи Блока любит, но не все... Я спросила о последней встрече с ним. Она была в трамвае. Блок поклонился ей и спросил: «Вы подадите мне руку?» – «Лично, да, но общественно между нами все кончено». Он спросил: «Вы собираетесь уезжать?»

Она: «Да, ведь выбора нет: или нужно идти туда, где вы бываете, или умирать». Блок: «Ну, умереть везде можно»⁶³.

Отзывы об оставшемся в Москве Брюсове были еще острее, скорее всего, многие эмигранты спрашивали себя: «Как и почему он сделался коммунистом?» С этого вопроса: «Как и почему он сделался коммунистом?»⁶⁴ – начинается финальная часть очерка Ходасевича «Брюсов», речь об этом очерке и пойдет далее. Но в Одессе, в 1918 г., давая интервью сотруднику «Одесского листка», Бунин выскажется довольно мягко:

Зря пустили слух о том, будто Валерий Брюсов пошел к большевикам. Он работает еще с дней Временного правительства в комиссии по регистрации печати, остается в ней и поныне. Ему приходится, правда, работать с комиссаром Подбельским, к которому крайне резко относится вся печать, и даже иногда заменяет его, но все же говорить о большевизме Брюсова не приходится⁶⁵.

Если от большой истории перейти к обзору частных событий, то нельзя не указать на то, что ноябрь 1913 г. отмечен финалом трагической любви к Брюсову поэтессы Н. Г. Львовой. Информация о смерти Надежды Львовой просочилась на страницы московской газеты «Русское слово»⁶⁶ и, весьма вероятно, не укрылась от внимания Бунина. Однако еще ярче, под знаком русского символистского ретро, сюжет любви Львовой и Брюсова описывается в очерке Ходасевича, опубликованном в XXIII книге «Современных записок» за 1925 г. и, несомненно, читанном Буниным.

О том, что Бунин хорошо помнил очерк Ходасевича, свидетельствует небольшой этюд Бунина о Брюсове, включенный в «Заметки», появившиеся в «Последних новостях» 19 сентября 1929 г. В некоторых мотивах этот текст повторяет очерк Ходасевича: и Бунин, и Ходасевич обращают внимание на купеческие корни Брюсова, подробно описывают дом на Цветном бульваре, полученный Брюсовым в наследство от купца-деда. Бунин, как всегда, отмечает «азиатское» в облике поэта («я увидел и впрямь еще очень молодого человека с довольно толстой и тугой гостинодворческой (и довольно азиатской) физиономией»⁶⁷),

⁶² Там же. С. 60.

⁶³ Бунин И. А., Бунина В. Н. Устами Буниных: В 3 т. / Под ред. М. Грин: М.: Книга по требованию, 2012. Т. 2. С. 52–53.

⁶⁴ Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 35.

⁶⁵ Бунин И. А. Заметки (о литературе и современниках) // Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998. С. 21.

⁶⁶ Лавров А. В. Вокруг гибели Надежды Львовой. Материалы из архива Валерия Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 199.

⁶⁷ Бунин И. А. Заметки (о литературе и современниках) // Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. М.: ИМЛИ РАН,

что, кстати, добавляет беглую ассоциацию к облику писателя «Визитных карточек». Манера речи Брюсова в публицистическом тексте Бунина охарактеризована еще выразительнее, чем в рассказе: «говорил этот гостинодворец очень изысканно, с отрывистой гнусавой четкостью, точно лаял в свой дудкообразный нос»⁶⁸. Возможно, замечание Ходасевича о Надежде Львовой как о курсистке («она училась в Москве на курсах») превратится у Бунина в «Речном трактире» в «бедную курсисточку». Более того, в другом рассказе из «Темных аллей», в «Генрихе», среди периферийных персонажей обнаруживается юная поэтесса Наденька, которую обманывает искушенный в любви Глебов, тоже, конечно, поэт (к слову сказать, фамилия «Глебов» имеет такое же окончание и количество слогов, как и *Брюсов*):

...она вошла и обняла его, вся холодная и нежно-душистая,
в беличьей шапочке, во всей свежести своих шестнадцати лет, мороза,
раскрасневшегося личика и ярких зеленых глаз.

– Едешь?

– Еду, Надюша...

Она вздохнула и упала в кресло, расстегивая шубку #...# Он тесно сел к ней в кресло, целуя ее в теплую шейку, и почувствовал на своей щеке ее слезы.

– Надюша, что же это?

Она подняла лицо и с усилием улыбнулась:

– Нет, нет, я не буду... Я не хочу по-женски стеснять тебя, ты же поэт, тебе необходима свобода.

– Ты у меня умница, – сказал он #...# – Ты у меня не такая, как другие женщины, ты сама поэтесса (7; 130–131).

Можно только гадать, как поведет себя Наденька, узнав о двойной, по крайней мере, измене Глебова – судьба этой героини остается неизвестной, как и судьба брюсовской спутницы в «Речном трактире».

Возвращаясь к очерку Ходасевича, заметим, что его кульминацией является биография Надежды Львовой (тогда как в воспоминаниях Бунина, посвященных Брюсову, о Львовой речи не идет). Сама история и предыстория самоубийства дается у Ходасевича очень кратко, однотипными предложениями, напоминающими безоценочный хроникальный стиль «Русского слова» («Львова позвонила по телефону Брюсову, прося тотчас приехать. Он сказал, что не может, занят. Тогда она позвонила к поэту Вадиму Шершеневичу #...# Шершеневич не мог пойти – у него были гости. Часов в 11 она звонила ко мне – меня не было дома. Поздним вечером она застрелилась»⁶⁹). Сцена похорон, напротив, детальна и эмфатична:

Надю хоронили на бедном Миусском кладбище, в холодный, метельный день. Народу собралось много. У открытой могилы, рука об руку, стояли родители Нади, приехавшие из Серпухова, старые, маленькие, коренастые, он – в поношенной шинели с зелеными кантами, она – в старенькой шубе и в приплюснутой шляпке. Никто с ними не был знаком. Когда могилу засыпали, они, как были, под руку, стали обходить собравшихся. С напускною бодростью, что-то шепча трясущимися губами, пожимали руки, благодарили. За что? Частица соучастия в брюсовском преступлении лежала на многих из нас, все видевших и ничего не сделавших, чтобы спасти Надю. Несчастные старики этого не знали.

1998. С. 314.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Ходасевич В. Ф. Брюсов // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 32.

Когда они приблизились ко мне, я отошел в сторону, не смея взглянуть им в глаза, не имея права утешать их⁷⁰.

Спасти, вырвать девушку из гибельного для нее окружения – этот традиционный сюжет, хорошо известный русской литературе по Достоевскому, Некрасову, и становится основой для периферийного (московского) и главного (волжского) сюжетов «Речного трактира». В символистской подсветке (а именно законам символистской культуры посвящен очерк Ходасевича «Брюсов» и парный ему в «Некрополе» «Конец Ренаты»⁷¹) сюжет о спасении героини получает новое звучание у Бунина. Во-первых, как и Ходасевич, Бунин в 30–40-е годы видит и оценивает русский символизм в ретроспекции и интересуется им не только как высокой поэтической культурой, но и как (если прибегать к современным терминам) «субкультурой», соединяющей высокое и низкое, прославленное и безвестное, глобальный ход истории и частную биографию.

Для Брюсова история взаимоотношений с Надеждой Львовой, начавшаяся с редактирования ее стихов, принесенных юной поэтессой в редакцию «Русской мысли»⁷², была не только жизненным, но и литературным экспериментом. Результатом эксперимента стали «Стихи Нелли», написанные Брюсовым по следам сразу двух романов – с Надеждой Львовой и Еленой Сырейшиковой⁷³: обе возлюбленные становятся прообразом Нелли⁷⁴, их «женским» голосом говорит поэт. «Нелли» – так называлась литературная маска Брюсова, подобная придуманной Волошиным маске «Черубины де Габриак». А. В. Лавров предполагает, что «Португальские письма» Гийерага могли послужить далеким типологическим прообразом «Стихов Нелли»⁷⁵. Как было показано выше, и Гийераг (типологически), и искушение говорить устами героини не были чужды Бунину, однако Бунин и Ходасевич в своих

⁷⁰ Там же. С. 33.

⁷¹ «Конец Ренаты», то есть смерть и похороны Нины Петровской, остались запечатленными и в дневниковых записях В. Н. Буниной от 24 и 26 февраля 1928 г.: // ...покончила самоубийством Нина Петровская. Верочка рассказывала, что... она пила, прибегала к наркотикам. 45 дней назад умерла ее сестра... она тыкала в нее булавки, а затем колола себя, чтобы заразиться трупным ядом. Но яд не брал ее. Жутко представить, что было в ее душе... Жаль, что знаю я ее очень мало. Почему-то все вспоминается какая-то выставка в Строгановском училище, пустые залы, в одной в углу безжизненная фигура Брюсова в застегнутом сюртуке и мохнатая черная голова Нины на маленьком туловище... // ...Похороны расстроили больше, чем ожидала. Народу немного. Больше женщины. Мужчин только четверо: Боря, Ходасевич, Соколов, нотариус и др. Унковский. // Гроб простой, дощатый, в церкви покрыт был черным сукном с серебряными галунами. И от этой простоты, отсутствия обычной на похоронах пышности было очень жутко. // (Бунин И. А., Бунина В. Н. Устами Буниных: В 3 т. / Под ред. М. Грин. М.: Книга по требованию, 2012. Т. 2. С. 174).

⁷² Лавров А. В. Вокруг гибели Надежды Львовой... С. 207.

⁷³ Надо сказать, что Львова и Сырейшикова были лишь вариациями общего жизненно-поэтического сюжета Брюсова, который он проиграл многократно с разными героинями. Наверное, одна из первых или первая вариация – роман с Е. А. Масловой: // Не раз отмечено, что еще до появления сложных эстетик зрелого символизма, сделавшегося, по слову Андрея Белого, целостным «миропониманием», центральным пунктом «декадентства» 1890-х гг. был именно эротический жизнетворческий эксперимент, порой неотделимый от сопровождающего его текста – тоже далекого от общепринятых литературных конвенций и представляющего собой сплав дневника и сюжетной прозы, который к тому же часто оставался в архиве писателя. Именно такая участь была уготована ранней брюсовской повести «Декадент», написанной в ноябре 1894 г. и отразившей первое серьезное любовное увлечение молодого поэта. В этой жизненно-литературной и отчасти мистической истории (ее участники устраивали спиритические сеансы) с 25-летней Е. А. Масловой будущий лидер русских символистов апробировал ключевые слагаемые впоследствии неоднократно воспроизведенного в лирике и опробованного в повседневности любовного сюжета. Его стержнем было «моментальное покорение женщины, свидетельствующее о силе воздействия личности», следующее за этим соревнование «в силе переживания, воздействия друг на друга, страстности», а также непереносимое «стремление сохранить “холод тайны, когда огонь кипит в крови”». // (Анисимов К. В., Капинос Е. В. «Речной трактир»: еще раз на тему «Бунин и символисты» // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 93–108). Подробно о Е. А. Масловой см.: Богомолов Н. А. Повесть Валерия Брюсова «Декадент» в контексте жизнетворческих исканий 1890-х годов // Богомолов Н. А. Вокруг «серебряного века». М.: НЛЮ, 2010. С. 119–164.

⁷⁴ Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» – литературный манифест Валерия Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 163–167 и др.

⁷⁵ «Брюсовский опыт», – пишет А. В. Лавров, – имеет свой отдаленный типологический прообраз в знаменитом памятнике французской литературы XVII в., «Португальских письмах» Гийерага, выданных за подлинные любовные послания португальской монахини) (Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» – литературный манифест Валерия Брюсова... С. 170).

ретроспекциях о Брюсове как бы «очищают» сюжет обольщения опытным искусителем чистой девушки от его литературной ауры. Биография, а не литературная история Нади Львовой, подробно выписанная у Ходасевича, и, как мы пытаемся показать, подразумеваемая у Бунина, становится одной из выразительных картин русского декаданса, охватившего страну накануне ее гибели⁷⁶.

Эпизод с Брюсовым позволяет заметить некоторые «наведения» на символизм и в основной части «Речного трактира», где героиня, тоже оставленная без имени⁷⁷, предстает незнакомкой, чья судьба, как и судьба «курсисточки», вызывает к спасению. Через церковь и кабак, через два антитетических топоса спасения и греха проводит Бунин свою незнакомку. Старая церковь в волжском городе подробно описывается; в безлюдной сводчатой полутемной церкви, в светлом облике героини, в том, как рассказчик преследует ее, пытается отгадать ее тайну, мучается чувством причастности к ее существованию – отдаленно опознаются черты блоковской Прекрасной Дамы. Появление в речном трактире таинственной незнакомки, совсем не вписывающейся в контекст кабацкой жизни, тоже отдаленно намекает на блоковскую «Незнакомку» («По вечерам над ресторанами...»).

Церковное пространство в рассказе Бунина отделено от мирской жизни тяжелой дверью («С трудом отворяет тяжелую дверь» – 7; 178), тогда как кабацкое, ресторанное, напротив, распахнуто навстречу широкому простору («...пригласил меня к своему столику возле окна, открытого на весеннюю теплую ночь...» (7; 176) – это сцена в «Праге»; «Ночью сидишь, например, в таком трактире, смотришь в окна, из которых состоят три его стены, а когда в летнюю ночь они все открыты на воздух...» (7; 179) – это речной трактир). Волжский простор в «Речном трактире» сосредотачивает в себе ужас русской жизни и истории, подкрашенной азиатскими красками:

...видишь тысячи рассыпанных разноцветных огней, слышишь плеск идущих мимо плотов, переключку мужицких голосов на них или на баржах, на белянах, предостерегающие друг друга крики, разнотонную музыку то гулких, то низких паровых гудков и сливающиеся с ними терции каких-нибудь шибко бегущих речных паровичков, вспоминаешь все эти разбойничьи и татарские слова – Балахна, Васильсурск, Чебоксары, Жигули, Батраки, Хвалынский – и страшные орды грузчиков на их пристанях, потом всю несравненную красоту старых волжских церквей – и только головой качаешь: до чего в самом деле ни с чем не сравнима эта самая наша Русь! (7; 180).

Обратим внимание на то, как «похож» на эту характеристику России еще один писатель, А. И. Куприн, чей образ именно в пред- и послереволюционной России воспринимался почти как ее символ. Сам Куприн в разговорах о себе и своем необыкновенном облике и поступках объяснял их своим «неумным татарским нравом»⁷⁸. Вот характерный отрывок из воспоминаний о Куприне:

⁷⁶ И. Эренбург тоже оставил мемуары о Надежде Львовой. В книге «Люди, годы, жизнь» Львова выведена как первая любовь и романтическая корреспондентка автора: «Мы расстались в 1908 году... Два года спустя она начала писать стихи. Не знаю, при каких обстоятельствах она познакомилась с Брюсовым. Осенью 1913 года вышли две книги: “Старая сказка” Н. Львовой и “Стихи Нелли” без имени автора... 24 ноября Надя покончила жизнь самоубийством... Брюсов часто говорил о самоубийстве, над одним из своих стихотворений он поставил тючевские слова: “И кто в избытке ощущений, когда кипит и стынет кровь, не ведал ваших искушений – Самоубийство и Любовь”. А Надя застрелилась» (*Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: Книга первая и вторая. М.: Советский писатель, 1961. С. 58–59*).

⁷⁷ Имя или его отсутствие важны для Бунина. Именами героини называются рассказы: «Танька», «Натали», «Таня», «Руся», «Зойка и Валерия», «Гая Ганская» и т. п., имена становятся почти портретами – то нарисованными по контрасту (Зойка и Валерия), то обогащенными дополнительными коннотациями (к примеру, польскими в «Гале Ганской» или русскими в «Русе»).

⁷⁸ См., например, в воспоминания Л. Арсеньевой: «Но я видела его веселым, энергичным и слабым, больным

...как тесно сплелись в этом интересном и живом человеке и как ясно видны были в его лице и походке самые противоположные свойства и качества человеческой души. И мягкая кошачья вкрадчивость хищника, и острый, пристальный взгляд охотника, и такой же пристальный, только в другие миры направленный, не видящий собеседника, взгляд мечтателя, “лунатика томного, пленника наваждения”, и добродушие и жестокость, и деликатность и грубость, и лукавство и беспечность, и веселый задорный смех, и пронзительная грусть, и что-то изящное, благородное и смелое, и что-то детское, застенчиво-беспомощное, и удаль, и широта, и озорные огоньки в глазах, и во всем что-то неуловимо родное, ласковое, русское, любимое⁷⁹.

Во всякой русской «широкой» натуре любящий взгляд может видеть неуловимо родное и ласковое, как и видит героиня «Речного трактира» своего возлюбленного: «Нет, неправда, неправда, он хороший... он несчастный, но он добрый, великодушный, беззаботный» (7; 182).

В волжской церкви рассказчик, следящий за незнакомкой, обращает внимание на ризы икон, лики святых укрыты ими от прямого взгляда, а молитва незнакомки делает Божественное присутствие несомненным и притягательным для героя – собирателя икон, это чувство антитетично обманчивому видению: «а впереди, в сводчатой и приземистой глубине церкви, уже сумрачно, только мерцает золото кованых с чудесной древней грубостью риз на образах алтарной стены» (7; 178), что-то мешает рассказчику разглядеть и лики святых, и незнакомку. В трактире, напротив, все картины необычайно яркие, но искажены и миражны: за портретами людей проглядывает весьма разнообразный бестиарий («хозяин... с медвежьими глазками», «Иван Грачев #...# зарычал, запел ими, ломая, извивая и растягивая меха толстой змеей... потом вскинул морду» – 7; 181⁸⁰, «какой-то “знаменитый Иван Грачев”... залился женским голосом: “Я вешор в лужках гуляла, грусть хотела разогнать”» – 7; 181⁸¹), песня «нарумяненных и набеленных блядчонок» «про какого-то несчастного “воина”, будто бы вернувшегося из долгого турецкого плена» напрямую говорит о неузнанности, потерянности, забвении: «Ивво рад-ныи-и ни узнали-и, спроси-и-ли воин-а, кто ты-ы» (7; 181). В последнем примере миражность усилена смесью косвенной и прямой речи, по законам косвенной речи вместо «ты» должно было стоять «он» (грамматически правильно: «спросили воина, кто он»), но это фольклорное, мерцающее ты/он прямой/косвенной речи еще более усиливает трагедию забвенной и потерянной страны, которая никогда не может освободиться от уз своего восточного плена, осознать себя и увидеть со стороны со всем тем

(в 1935 году), слепнувшим, по временам даже теряющим память, но никогда не терявшим своего купринского “я”, своего “неумного татарского нрава”, – выражаясь его собственными словами. Куприн неизменно ссылался на этот “неумный татарский нрав” как на исчерпывающее объяснение своих поступков, когда ему случалось рассердиться, выйти из себя, хотя бы и по справедливому гневу, или просто вспылить (и в “Юнкерах” Куприн говорит о своем татарском нраве)» (*Арсениева Л. О Куприне // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994. С. 51*).

⁷⁹ См.: *Григорьев Ю. А. И. Куприн (мои воспоминания) // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994. С. 53*.

⁸⁰ Думается, перечисление в одном ряду легендарной «Бродячей собаки» с «Медведем» при описании литературной жизни Москвы 1918 г. также должно усилить «дьявольские», «дикие», «звериные» коннотаты происходящего в революционное время в стране и в писательской среде: // ...а вы-то, не вылезавшие из «Медведей» и «Бродячих собак»? Новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда: открылась в гнуснейшем кабаке какая-то «Музыкальная табакерка» – сидят спекулянты, шулера, публичные девки и лопают пирожки по сто целковых штука, пьют ханжу из чайников, а поэты и беллетристы (Алешка Толстой, Брюсов и так далее) читают им свои и чужие произведения, выбирая наиболее похабные. Брюсов, говорят, читал «Гавриилиаду», произнося все, что заменено многоточиями, полностью. Алешка осмелился предложить читать и мне, – большой гонорар, говорит, дадим (запись от 2 марта 1918 г.) // (*Бунин И. А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М.: Советский писатель, 1990. С. 83*.)

⁸¹ Возможно, в этой песне, исполненной Иваном Грачевым от лица девицы, обнаруживается пародия на тему травестийного брюсовского цикла «Стихов Нелли».

ужасом, который видит в ней вернувшийся из Европы молодой доктор⁸² («безо всякого вкуса глотал от времени до времени жигулевское пиво, вспоминая швейцарские озера, на которых был летом в прошлом году и думая о том, как вульгарны все провинциальные русские места...» – 7; 179).

Сцена с Брюсовым и курсисточкой в «Праге» предваряет сюжет волжской незнакомки, служит увертюрой к основной части рассказа, а курсисточка и незнакомка, таким образом, воспринимаются как двойники, причем похожими их делает не только их положение рядом с «опасным» человеком (Брюсовым в первом случае и бывшим гусарским поручиком во втором), но и неопределенность судьбы: истории обеих героинь оставлены у Бунина без завершения, и если первую, совсем короткую, линию Брюсова и его поклонницы мы можем условно восстановить, то о финале второй, главной, линии повествования сказать ничего нельзя. Правда, читатель может строить какие-то предположения, для которых в тексте даже есть предпосылки. Мы видим, что врач не смог спасти героиню, она не вняла его словам, но что было бы, если бы врач ее спас? История тогда, конечно, имела бы продолжение в виде любовного романа жертвы и спасителя. Однако кто знает, чем бы завершился этот роман. Весьма вероятно, что и он бы не имел счастливого конца, и тогда доктор умножил бы ряд «коварных искуателей»⁸³. Во всяком случае, героиня как бы предчувствует что-то и дважды отстраняется от доктора: в первый раз, когда пугается, видя его в дверях церкви и инстинктивно чувствуя преследование («бежит к выходу, внезапно видит мое лицо – и меня просто поражает своей красотой ужасный испуг, вдруг мелькнувший в ее блестящих слезами глазах...» – 7; 178) и во второй раз, когда просит доктора: «Теперь пустите меня, я дойду пешком, я не хочу, чтобы вы знали, где я живу» (7; 182), – отсекая всякую возможность дальнейшего знакомства.

Сюжетная неразрешенность обращает читателя к острейшему переживанию русской предреволюционной истории, актуализирует тот исторический момент, когда страна тоже будто бы замерла перед лицом будущих потрясений. Чистые, жертвенные и жалкие в своей жертвенности героини, которым грозит гибель, становятся у Бунина олицетворенным воплощением гибели страны, переживающей одновременно расцвет и падение.

* * *

Три рассмотренных нами рассказа варьируют один и тот же сюжет (писатель и читательница), и в каждом из текстов так или иначе выявляет себя феномен отсутствия, причем в столь разнообразных формах, что сюжет ограняется множеством смысловых плоскостей, становится средоточием пучка смысловых рефлексов. Точки отсутствия, минусы, коммуникативные провалы, оборванные сюжеты, не нашедшие разрешения, конечно, являются не случайными и однократными «нарушениями» художественной структуры, а ее обязательным свойством, благодаря которому текст обретает гибкий, сложный и подвижный рельеф, не поддающийся прямолинейному прочтению. Чем выше концентрация минус-приемов, сосредоточенных в тесных пределах малой формы (как в «Неизвестном друге», где такая концентрация очень высока), или чем большую смысловую нагрузку несут на себе мотивы и знаки отсутствия (как в «Визитных карточках»), тем очевидней выявляется лири-

⁸² В это время мы можем почувствовать, как отличается «я» молодого доктора от «я» того же героя, сидящего в «Праге». Доктора «1913 года» характеризует куда большая грусть и смиренная беспомощность перед ходом истории.

⁸³ В рассказе «Кума», следующем за «Речным трактиром» в «Темных аллеях», герой рекомендует себя «знатоком и собирателем древних русских икон», что роднит его и с Брюсовым из «Речного трактира», и с доктором. В лирической прозе мы чувствуем все время как будто бы одного героя, очень близкого автору, героя, который есть «некое» авторское «я». И в то же время – перед нами разные герои, вплоть до противоположных (как в случае с Брюсовым), чья похожесть только помогает варьировать одни и те же темы, поворачивать их разными сторонами к читателю.

ческая природа текста, поскольку по сравнению с прозой, лирика обладает большей потенциальностью и абстрактностью детали и сюжета⁸⁴, что парадоксальным образом не снижает, а повышает статус авторского присутствия. Эти общие правила «работают» в бунинском тексте особенно активно, поскольку за каждым рассказом скрыт мощный автобиографический план, в котором со времен Приморских Альп и вплоть до смерти писателя феномен отсутствия играет важнейшую роль.

⁸⁴ Подобные выводы вытекают не только из лирической природы текста, но и из универсальной природы дискурса вообще. К примеру, Ж. Деррида в противовес «центростремительному» присутствию, обоснованному в философии экзистенциалистов, усиливает смыслы децентрации: // И это позволяет прийти к выводу, что центра нет, что его нельзя помыслить в форме присутствующего сущего, что у него нет естественного места, что он представляет собой не закрепленное место, а функцию, своего рода неместо, где происходит бесконечная игра знаковых замещений. Вот в этот-то момент язык и завладевает универсальным проблемным полем; это момент, когда за отсутствием центра или начала все становится дискурсом – при условии, что мы будем понимать под этим словом систему, в которой центральное, изначальное или трансцендентальное означаемое никогда полностью не присутствует вне некоторой системы различий. Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает поле и возможности игры значений до бесконечности // (Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Ad Marginem, 2000. С. 448). В художественном дискурсе, особенно лирическом, силы децентрации возрастают, как, впрочем, и центробежные силы.

Глава II

Человеческое и морское: от рассказов «в ночном море» и «Бернар» к новеллам «Темных аллей»

Бунина можно по праву назвать писателем-маринистом: самые разные моря и океаны есть в его прозе⁸⁵, со стихией воды связаны рассказы и роман «Жизнь Арсеньева». Особенно любил писатель путешествия на Восток («Я тринадцать раз был в Константинополе», – напишет он в конце жизни, сосчитав свои поездки⁸⁶), три зимы 1912–1915 гг. провел на Капри, часто гостил у Чехова в Ялте, уже во Франции подолгу снимал виллы «Жаннет» и «Бельведер» в Грассе, в молодости работал в Одессе, где прожил также последние восемнадцать месяцев перед отъездом из России в 1920-м г. Воде, переменам погоды, восходам и закатам на Лазурном берегу посвящены целые страницы бунинского дневника, эти записи похожи на наброски к рассказам и роману, там то и дело мелькают Вильфранш, Антиб, Канн, Ницца⁸⁷. «Итоговый» текст Бунина «Бернар», по традиции завершающий собрания сочинений писателя, напоминает страницу из дневника, запечатлевшую «случай из жизни» автора: в средиземноморском порту до пожилого русского писателя доходит молва о моряке Бернаре, который когда-то служил на яхте Мопассана, провел «на воде» всю свою жизнь и умер в родном Антибе, оставив за собой провинциальную славу причастности к жизни «модного» французского новеллиста.

Из морских сюжетов Бунина исключительно выразительны те, что содержат в себе Библейские аллюзии. Парижский рассказ 1921 г. «Конец» обобщает судьбу русской эмиграции: старый, перегруженный «Патрас», везущий из России в Константинополь людей, спасающихся от разрухи, войны и революции, уподоблен Ноеву Ковчегу: корабль балансирует под ударами бушующих волн, но исход рискованного пути оставлен под вопросом, и, судя по заглавию, финал ожидается трагический⁸⁸. «Конец» откровенно символичен, а в других текстах, коих большинство, тема моря соединяется с темой персонажей не на прямую, а косвенно, и благодатная для описаний морская стихия может быть воспринята как фон, на кото-

⁸⁵ Вот далеко не полный перечень прозаических текстов Бунина с морскими пейзажами. Северное море изображено в «Велге», Черное – в «Надежде», «Тумане», «Ночи», «Кавказе», «Истории с чемоданом», «Молодости и старости», в рассказах «Осенью», «Конец», «В такую ночь...», «Крик», бегло, но очень значимо упоминается Черное море в «Митиной любви»; Средиземное – в «Генрихе», «Мести», «Острове Сирен», в рассказах «Возвращаясь в Рим», «Мистраль», «Бернар»; Черное и Средиземное – в «Холодной осени», «Гале Ганской»; Черное море и Антарктика – в «Пингвинах»; Красное – в «Копье Господнем»; Индийский океан – в рассказах «Третий класс», «Ночь отречения», «Соотечественник»; Атлантика – в рассказе «Старый порт», разные моря и океаны в «Господине из Сан-Франциско», «Жизни Арсеньева», «Неизвестном друге», «Водах многих», «Братях», «Сыне», «Снах Чанга», «Отто Штейне». Книга художественных очерков «Тень птицы» (1934) посвящена морскому путешествию Бунина в Константинополь, Афины, Египет, Яффу, Ливан и Сирию, а затем в Бейрут, Баальбек и Табху (само путешествие было совершено Буниным в 1907 г.). Подробно о путешествиях И. А. Бунина и их художественных описаниях см.: *Натова Н.* Воды многая: «Путевые поэмы» И. А. Бунина // Записки русской академической группы в США. New York, 1995. Т. XXVII. С. 135–162.

⁸⁶ *Бабореко А.* Бунин: Жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 87.

⁸⁷ Приведем несколько примеров таких дневниковых пейзажей: «Солнечный день, на пути в Cannes – обернулись: чисто, близко, четко видные полулежащие горы несказанно-прекрасного серого цвета, над ними эмалевое небо с белыми картинными облаками» (*Бунин И. А., Бунин В. Н.* Устами Буниных. М.: Книга по требованию, 2012. Т. 2. С. 212); «Проснулся в 4 ½. Довольно сумрачно – рассвет совсем как сумерки. В синеватых тучках небо над Эстерел[ем], над Антибск[им] мысом по тучкам красноватое, но солнца еще нет» (Там же. Т. 2. С. 288); «Солнечно – и уже августовск. и сент. сухость в этом блеске. Все еще доносится мистраль» (Там же. Т. 3. С. 62); «Ночь, молодая луна, мистраль» (Там же. Т. 3. С. 85); «Мрачно, холод, дождь, Эстерель пегий от снега» (Там же. Т. 3. С. 81).

⁸⁸ Под «концом» в заглавии, конечно, подразумевается гибель не только в прямом, но и в переносном смысле слова: путешествие может закончиться по-разному, но в любом случае «Конец» повествует о конце России и о конце тех, кто ее покинул.

ром разворачиваются истории героев, однако, подобно всякому бунинскому фону, природная, стихийная тема уравнивается в правах с сюжетом персонажей или даже превосходит его.

«В ночном море»: между элегией и притчей, «за» и «против» отчуждения

В эмигрантском творчестве, особенно в «Темных аллеях», описания Лазурного берега чередуются с картинами Крыма, Кавказа. Чередование «своего» и «чужого» усложняет морской локус прозы Бунина, позволяет ему возрастать в объеме. Второй из рассказов, написанных в Грассе, в тех краях, где у Бунина была возможность воочию любоваться Средиземным морем, посвящен небольшому путешествию по морю Черному: на пароходе, следующем из Одессы в Феодосию с остановкой в Евпатории⁸⁹, два немолодых героя, один из которых неизлечимо болен, вспоминают пору своей молодости. Поскольку за текстом обозначены время и место написания рассказа – «Приморские Альпы. 1923», то становится понятно, что эпизод, положенный в основу повествования, остался в далеком русском прошлом. Таким образом, текст строится в дважды прошедшем времени: в невозвратном прошлом героев и автора.

Каждый из персонажей по-своему примечателен, «очень прямой, с прямыми плечами» врач сдержан, скептичен, ироничен, писатель созерцателен и алеаторичен⁹⁰, главенствует писатель: именно он уже сидит в кресле на палубе и наблюдает за происходящим, когда там только появляется «человек с прямыми плечами», именно писатель первым начинает разговор и превращает «жизненный случай», связывающий его с собеседником, в поэтическую историю о сверхвременной и сверхчеловеческой страсти, и, конечно же, на писателе лежит авторская тень.

«Господин с прямыми плечами» – счастливый соперник писателя, ради него писатель когда-то был оставлен возлюбленной, но теперь, через двадцать три года («Осенью будет ровно двадцать три. Нам с вами это легко подсчитать. Почти четверть века» – 5; 101), ее уже нет в живых, так что повод для соперничества исчез, а давние события пропущены сквозь средостение времени⁹¹. Герои говорят о любви в отсутствие ее объекта, разговор носит почти «теоретический», отвлеченный характер, образ мертвой возлюбленной придает тексту элегическую тональность. В середине разговора писатель цитирует Пушкина, причем не вполне точно: «Из равнодушных уст я слышал смерти весть, / И равнодушно я внимал ей...» (5; 105) – вместо пушкинского «И равнодушно ей внимал я». Микроискажения поэтических цитат характерны для Бунина: в чужих цитатах, обильно приводимых в рассказах, Бунин часто меняет не ключевые, а периферийные слова или их местоположение в стихе, и от этого, во-первых, появляется ощущение целого пласта элегической лирики, которая проходит за текстом не в точном, а в несколько «подплывающем» виде, извлеченная из глубин поэтической культуры будто бы по памяти; во-вторых, известная цитата ближе «притягивается» к героям или автору, становится их словом, их сюжетом. В данном случае вместе с поэтической цитатой выступает не только элегический сюжет смерти возлюбленной, воспоминания, ставшего отдельным и самостоятельным, но еще и оппозиция своей/чужой страны:

Под небом голубым страны своей родной

⁸⁹ Евпатория не называется в тексте, но ее можно узнать по отмели у берега, пароход у Бунина стоит на рейде, там и происходит посадка.

⁹⁰ Позже, в «Речном трактире», Бунин повторит какие-то детали рассказа «В ночном море». «Речной трактир» – это тоже длинная беседа врача и писателя, правда, рассказ ведется от лица врача, о его жизни, а собеседник молча слушает.

⁹¹ «Уже это парадоксально – анализ эмоций, которых нет», – пишет о рассказе О. В. Сливичкая (*Сливичкая О. В.* Бунин: психология как онтология: О рассказе «В ночном море» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб.: Изд-во С-Петербург. ун-та, 1996. С. 288).

Она томила, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.
.....

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной легковой тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Как известно, элегия «Под небом голубым страны своей родной...» была написана Пушкиным под впечатлением смерти Амалии Ризнич; «голубое небо» Флоренции, родное для героини, было чужим для лирического героя, что углубляло идею отдаленности героини и идею самостоятельности страсти, ее независимости от пространства и времени.

Ни о каких чужих странах в рассказе Бунина речи не идет, два собеседника путешествуют по родной стране, но голубое флорентийское небо пушкинской элегии обостряет авторский план: не герои, а автор, находясь в Приморских Альпах, разлучен с тем миром, к которому он то и дело возвращается в своем творчестве, и авторский план проецируется на героев: мы не знаем, что предстоит им в будущем, но точно знаем, что в «жизни» ни одного из них невозможно больше такое путешествие по Крыму в первом классе, поскольку в то время, когда создается рассказ, в России уже не осталось больше тех людей, которые могли бы, сидя на палубе, спокойно беседовать о былом: о личных, а не об исторических потрясениях. В. Н. Бунина считала, что в основу «Ночного моря» была положена беседа Бунина с А. Н. Бибиковым, состоявшаяся еще в России сразу после смерти В. В. Пашенко в 1918 г.⁹² Как известно, В. В. Пашенко послужила одним из главных прототипов Лики в еще не написанном, но задуманном Буниным в 1920 г. романе «Жизнь Арсеньева», следовательно, рассказ «В ночном море» может рассматриваться как один из первых подходов к роману⁹³, как первая бунинская «репетиция» смерти Лики. Впоследствии «Лику» будет умирать не единожды: в «Арсеньеве», в «Позднем часе» и некоторых других текстах это превратится в постоянный мотив любовной утраты, трагической любви, случившейся в давние времена, на берегах далекой и уже погибшей отчизны. А в 1923 г., в Приморских Альпах, мотив «Лики» еще только зарождается.

⁹² Приведем здесь комментарий к рассказу: «В. Н. Муромцева-Бунина связывала происхождение рассказа с личными переживаниями писателя, с его отношением к А. Н. Бибикову, за которого, разойдясь с Буниным, вышла замуж В. В. Пашенко (прообраз Лики в романе «Жизнь Арсеньева»). // #...# Вера Николаевна писала: «К Арсению Николаевичу Бибикову у Ивана Алексеевича не было не только злобы, но и дурного чувства... // Первого мая 1918 года, рано утром, я еще лежала в постели и услышала мужские шаги: кто-то вошел в комнату Ивана Алексеевича. Это оказался Бибиков. Только что скончалась его жена, и он кинулся к нему. // О чем они говорили, я не спрашивала. Думаю, что рассказ «В ночном море» зародился и вырос из этого свидания» (5; 515).

⁹³ В художественной прозе Бунина, а также в статьях можно найти множество вариаций на темы романа. Поэзия усадьбы с теми же мотивами, что и в романе, разработана в «Золотом дне», «Несрочной весне», «Антоновских яблоках», «Последнем свидании», в очерке «Читая Пушкина» и др. (речь об этом еще пойдет в 5 главе), тема детства – в «Далеком», «Снежном быке», «У истока дней» (с эпизодом смерти сестры, повторенным в «Арсеньеве»), тема Лики, если верить мемуарам В. Н. Бунинной, начинается с «Ночного моря» и не уходит со страниц произведений Бунина вплоть до «Темных аллей».

Выделяясь стихотворной вставкой на фоне нестихотворного текста, несколько строк Пушкина подчеркивают «отдельность» другого поэтического отрывка – о Гаутаме, который в тексте «Ночного моря» предшествует цитате из пушкинской элегии:

Царевич Гаутама, выбирая себе невесту и увидав Ясодхару, у которой «был стан богини и глаза лани весной», натворил, возбужденный ею, черт знает чего в состязании с прочими юношами, – выстрелил, например, из лука так, что было слышно на семь тысяч миль, – а потом снял с себя жемчужное ожерелье, обвинил им Ясодхару и сказал: «Потому я избрал ее, что играли мы с ней в лесах в давнопрошедшие времена, когда был я сыном охотника, а она девой лесов: вспомнила ее душа моя!» На ней было в тот день черно-золотое покрывало, и царевич взглянул и сказал: «Потому черно-золотое покрывало на ней, что мириады лет тому назад, когда я был охотником, я видел ее в лесах пантерой: вспомнила ее душа моя!» (5; 104).

Несмотря на нестихотворную форму вставной отрывок о Гаутаме «врезан» в текст рассказа наподобие стихотворной цитаты: он резко отделяется от основного текста, он ритмичен, сжат, семантически оплотнен и содержит в себе множество параллельных, точно или приблизительно повторяющихся единиц. Отрывок о Гаутаме напоминает стихотворение в прозе и кажется сердцевинной бунинского рассказа, поскольку по колориту он гораздо ярче истории героев и излагается как притча, насыщая притчевыми смыслами основной сюжет.

Притча о Гаутаме имеет тройной рефрен «Вспомнила тебя душа моя». Та же фраза (правда, в негативе: «“Вспомнила тебя душа моя” – этих слов не сказал Готами юноша, сблизившись с ней» – 5; 24) встречается в одесском рассказе 1919 г. «Готами»: в обоих случаях притча в восточном духе варьирует темы вечной души, меняющей земные облики, но сохраняющей узнаваемость. Рефрен в рассказе 1923 г. наподобие притчeveго выклада компрессирует тему и дает возможность различных толкований. Самые поверхностные, легко считываемые смыслы уже были названы: самостоятельность страсти, ее независимость от предмета любви, подчеркнутая «многоярусностью» воспоминания. Несколько внешних черт возлюбленной – «стан богини и глаза лани весной» (5; 104) вводятся цитатой, то есть переносятся на Ясодхару с какого-то другого объекта, умножая и возвеличивая его. Далее сравнения с богиней и ланью уводят в далекие времена и пространства: повествование совершает «спуск» в неведомую историю, причем спуск ступенчатый, опять-таки испещренный цитатами из буддистских книг о Гаутаме. Вставная притча рассказывает историю о Гаутаме и Ясодхаре, но в нее вставлены еще две истории: о сыне охотника и об охотнике, между тем понятно, что встречу переживает один и тот же герой. Узнавание-воспоминание возлюбленной происходит в разные времена («в давнопрошедшие времена» и «мириады лет тому назад»⁹⁴) и передает два разных состояния любви: во-первых, невинную юношескую зачарованность («сын охотника») таинственной недоступной красотой девы лесов (вариант балладного Лесного царя), во-вторых, страстный порыв взрослого мужа («охотника») поймать, захватить, овладеть прекрасным и хищным («пантера»⁹⁵) женским началом. Тем не менее разные варианты (юноши и мужа) не исключают друг друга, поскольку легендарное время не последовательно, а одновременно. Одновременны и три разных образа возлюбленной

⁹⁴ Формула «мириады лет тому назад» встречается и в других рассказах Бунина, к примеру, в этюде «Ночь» 1925 года в сочетании с теми же темами бессмертия души и восточными мотивами: // Рождение! Что это такое? Рождение! Мое рождение никак не есть мое начало. Мое начало и в той (совершенно непостижимой для меня) тьме, в которой я был зачат до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, ибо ведь они тоже я, только в несколько иной форме, из которой весьма многое повторилось во мне почти тождественно. «Я помню, что когда-то, мириады лет тому назад, я был козленком». И я сам испытал подобное (как раз в стране того, кто сказал это, в индийских тропиках): испытал ужас ощущения, что я уже был когда-то тут, в этом райском тепле (5; 300–301).

⁹⁵ Ср. одноименное стихотворение И. А. Бунина – «Пантера».

в притче: Ясодхара, дева лесов, пантера в лесах. К синкретичному времени и придвигает писатель случившуюся с ним любовную историю.

Сюжет о Гаутаме переводит жизненные, земные, мимолетные события в совершенно иной, вневременной план, где «человеческое» измерение меняется на нечеловеческое, стихийное. Легендой о Гаутаме страсть утверждается как глубинная природная сила, которая зарождается за пределами рационального человеческого сознания и самосознания, и лишь «узнается», «вспоминается» как сладкий миг собственного, но в то же время не своего опыта, как что-то достигающее «я» из довременной глубины. Пример, конечно, высвечивает механизмы памяти, освобожденной от субъекта воспоминаний, относительно независимой, раздвигающей пределы «я»: «Избирательная работа памяти, — пишет Б. В. Аверин о “Жизни Арсеньева”, — движима своей собственной логикой #...# Значимым оказывается для памяти не содержательность эпизода, но *интенсивность* связанного с ним чувственного переживания мира»⁹⁶. Еще более обобщена и укрупнена с акцентом на восточной философии та же мысль у О. В. Сливичкой: «Бунин создает ощущение, что вся сотворенная им реальность лишь малая освещенная зона, и все, что в ней происходит, не имеет причин внутри нее. Она как бы находится под действием работы гигантских мехов, движение которых задано мировой пульсацией»⁹⁷.

Временная многослойность притчи о Гаутаме, ее многоступенчатость, конечно, существенно осложнена переходом от человеческого мира к природному и поэтическому, к символическим образам старинной легенды. Ткань рассказа делается сквозной, и настоящий момент «на корабле» теряется во временных наслоениях прошлого. Проницаемая граница между человеческим и внечеловеческим повышает значимость морского, пейзажного рисунка; стихийное, морское, вечное заостряет переживание природно-космического начала любви. Заметим, что конкретных, «жизненных» подробностей любовного треугольника не сообщается в тексте. Кроме самого высшего смысла, смысла любви вообще, читатель не узнает ничего о героине: как и почему она покинула писателя, была ли счастлива с врачом, и был ли счастлив он с ней и т. п. «Love story» охватывает не человеческий, а иной масштаб, поэтому заглавие рассказа морское, пейзажное — «В ночном море»⁹⁸. Все человеческое сливается воедино в этом пейзаже, входит в морской ритм, теряет индивидуальные очертания.

В тексте есть одна особенность, отмеченная О. В. Сливичкой: в определенные моменты разговора героев читатель с большим трудом различает, кому принадлежит та или иная реплика диалога, поскольку герои согласны между собой, понимают друг друга, неразличимы в своей погруженности в жизненную стихию и в то же время в отстраненности от нее. «Читателю даже стоит некоторых усилий держать в сознании, кто из них “господин с прямыми плечами”, а кто — “пассажир под пледом”, кто врач, а кто писатель, кто победитель, а кто побежденный», — пишет О. В. Сливичкая⁹⁹. В черновике реплики героев разнились еще меньше, и Бунин поверх основного текста вставлял пояснения для читателя: «сказал первый», «ответил второй»¹⁰⁰.

Отстраненность от жизненной и природной стихии и в то же время погруженность в нее представляют у Бунина две полярные возможности переживания бытия. Рассказ начинается с описания толпы, осаждающей пароход на рейде:

⁹⁶ Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 182–183.

⁹⁷ Сливичкая О. В. Бунин: психология как онтология: О рассказе «В ночном море»... С. 287.

⁹⁸ Подробно о символике заглавия и его контексте у Бунина см.: Сливичкая О. В. Бунин: психология как онтология: О рассказе «В ночном море»... С. 290.

⁹⁹ Там же. С. 289.

¹⁰⁰ РГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 56. Л. 6.

На пароходе и возле него образовался сущий ад. Грохотали лебедки, яростно кричали и те, что принимали груз, и те, что подавали его снизу, из огромной баржи; с криком, с дракой осаждала пассажирский трап и, как на приступ, с непонятной, бешеной поспешностью, лезла вверх со своими пожитками восточная чернь; электрическая лампочка, спущенная над площадкой трапа, резко освещала густую и беспорядочную вереницу грязных фесок и тюрбанов из башлыков, вытаращенные глаза, пробивавшиеся вперед плечи, судорожно цеплявшиеся за поручни руки; стон стоял и внизу, возле последних ступенек, поминутно заливаемых волной; там тоже дрались и орали, оступались и цеплялись, там стучали весла, сшибались друг с другом лодки, полные народа, – они то высоко взлетали на волне, то глубоко падали, исчезали в темноте под бортом (5; 99).

Люди нарисованы Буниным метонимично (тюрбаны, башлыки, глаза, плечи, руки) – так, что целостный образ человеческого разбивается на части, и человеческое замещается неуправляемым, хаотическим. Картины неуправляемого волнения противопоставлены тихие пейзажи с застывшими звездами и спокойными водами, этим пейзажам по тональности и настроению вторит беседа героев, хотя один из них говорит о страсти, чуть не сгубившей его («Из-за чего же я чуть не спился, из-за чего надорвал здоровье, волю» – 5; 104), а другой – о скорой собственной смерти:

Дул мягкий ветерок южной летней ночи, слабо пахнувший морем. Ночь, по-летнему простая и мирная, с чистым небом в мелких скромных звездах, давала темноту мягкую, прозрачную. Далекие огни были бледны и потому, что час был поздний, казались сонными. Вскоре на пароходе и совсем все пришло в порядок, послышались уже спокойные командные голоса, загремела якорная цепь... Потом корма задрожала, зашумела винтами и водой. Низко и плоско рассыпанные на далеком берегу огни поплыли назад. Качать перестало...

Можно было подумать, что оба пассажира спят, так неподвижно лежали они в своих креслах. Но нет, они не спали, они пристально смотрели сквозь сумрак друг на друга. И наконец первый, тот, у которого ноги были покрыты пледом, просто и спокойно спросил... (5; 100);

И собеседники еще раз помолчали. Пароход дрожал, шел; мерно возникал и стихал мягкий шум сонной волны, пронесившейся вдоль борта; быстро, однообразно крутилась за однообразно шумящей кормой бечева лага, что-то порою отмечавшего тонким и таинственным звоном: дзиннь... Потом пассажир с прямыми плечами спросил... (5; 105).

Однако, если сначала героев можно перепутать, как и их взгляд на давно прошедшие события, то чем дальше продвигается повествование, тем острее становится их различие, и даже намечается их противостояние. Беседа походит на движение моря, спокойствие которого легко переходит в волнение, бурю и вновь затихает, воплощая музыкальную модель с всплесками противоречивых тем и их примирением, гармонией. Сперва врач молча слушает рассказ писателя, лишь изредка недоумевая по поводу силы тех чувств, которые тот пережил, а писатель извиняется за метафоричность и эмоциональность своих речей, всячески подчеркивая, что пережитое осталось в прошлом. Выслушав историю с собственным участием из уст антагониста, врач утверждает, что все рассказанное писателем – порождение эмоциональных состояний, следствие яркой психической жизни: «Та, другая, как вы выражаетесь, есть просто вы, ваше представление, ваши чувства, ну, словом, что-то ваше. И значит, трогали, волновали вы себя только самим собой. Разберитесь-ка хорошенько» (5; 106). Но для писателя любовь выходит далеко за пределы его собственного психического

«я», он рассказывает притчу о Гаутаме потому, что и сам переживает неподвижную и бесконечную историю мира, которая гораздо шире его биографии и даже роднит его с соперником, как и с прочими людьми, сейчас или «мириады лет тому назад» познавшими мистическое любовное узнавание.

Смертельно больной врач не проникается пафосом своего оппонента, сохраняя скептический взгляд на вещи. Причин тому может быть несколько, в том числе та, что «господин с прямыми плечами» не испытывал по отношению к героине тех же чувств, что писатель, это легко предположить, слегка додумывая текст Бунина. Так или иначе, врач настроен атеистически и утверждает конкретику бытия в противовес идеям одушевленности и протяженности мира. При всей похожести и внешнем согласии, даже слиянии персонажей, текст позволяет увидеть, какая пропасть лежит между атеистической имперсональностью, описанной от лица врача, и пантеистической всеобъемлемостью писательского взгляда. По сути, только писатель взывает к жизни ушедшую любовь, тогда как его счастливый соперник рассказать о ней ничего не может, зато врач вносит в диалог ноту сомнения в сопричастности друг другу разных душ, в сопричастности времен, а также вводит тему богатства и неисчерпаемости психического «я».

Интересно то, что и во втором герое, казалось бы, лишь «прозаизирующем» высокие поэтические и любовные темы, можно тоже разглядеть авторскую, писательскую ипостась. На «господина с прямыми плечами» брошены беглые «чеховские» блики: «Будущим летом вы вот так же будете плыть куда-нибудь по синим волнам океана, а в Москве, в Новодевичьем, будут лежать мои благородные кости» (5; 102), – произносит он, и это напоминает о кладбище в Новодевичьем монастыре, о реальной могиле Чехова (писателя и врача), а также о кладбищенском эпизоде в «Чистом понедельник»:

– Хотите поехать в Новодевичий монастырь? #...#

Мы постояли возле могил Эртеля, Чехова. Держа руки в опущенной муфте, она долго глядела на чеховский могильный памятник, потом пожала плечом:

– Какая противная смесь сусального русского стиля и Художественного театра! (7; 244).

В мемуарной книге, посвященной Чехову, Бунин подробно зафиксировал последние годы жизни измученного чахоткой писателя, знавшего о своей скорой смерти, обсуждавшего ее с коллегами-врачами и не устававшего шутить на этот счет¹⁰¹. Сдержанность, вплоть до скептицизма, верность «правде жизни», недоверие к пышным эпитетам специально подчеркивает в Чехове Бунин¹⁰², в его мемуарах зафиксирован знаменитый диалог о море:

– Любите вы море? – сказал я.

– Да, – ответил он. – Только уж очень оно пустынно.

– Это-то и хорошо, – сказал я.

¹⁰¹ У Бунина собрано много реплик Чехова, в которых звучит предчувствие скорой кончины: // «– Читать же меня будут все-таки только семь лет, а жить мне осталось и того меньше: шесть. Не говорите только об этом одесским репортерам. // На этот раз он ошибся: он прожил меньше» (9; 190–191). «Поистине было изумительно то мужество, с которым болел Чехов!» (9; 184) – восклицает Бунин. А вот несколько «врачебных» шуток смертельно больного Чехова на темы здоровья: «В письме от 29 сентября он пишет между прочим: “... скажи Бунину, чтобы он у меня пошел, если нездоров; я его вылечу”» (9; 212); «Он и мне в последнем письме, которое не попало в собрание его писем, писал в середине июня, что “чувствую себя недурно, заказал себе белый костюм”» (9; 217).

¹⁰² Бунин так передает обращенные к нему слова Чехова: «Вы, например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: “Море пахнет арбузом...” Это чудесно, но я бы так не сказал» (9; 196), то же самое, по воспоминаниям Бунина, говорил Чехов Горькому: «У вас слишком много определений... понятно, когда я пишу: “Человек сел на траву”. Наоборот, неудобопонятно, если я пишу: “Высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжеватой бородкой сел на зеленую, еще не измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь...”» (9; 219). А вот собственное бунинское определение стилистики Чехова: «Писателя в его речи не чувствовалось, сравнения, эпитеты он употреблял редко, а если употреблял, то чаще всего обыденные, и никогда не щеголял ими, никогда не наслаждался своим удачно сказанным словом» (9; 198).

– Не знаю, – ответил он, глядя куда-то вдаль сквозь стекла пенсне и, очевидно, думая о чем-то своем. – По-моему, хорошо быть офицером, молодым студентом... Сидеть где-нибудь в людном месте, слушать музыку...

И, по своей манере, помолчал и без видимой связи прибавил:

– Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? «Море было большое». И только. По-моему, чудесно (9; 179–180).

Можно предположить, что «писательское» в рассказе «В ночном море» конструируется как синтез разнящихся точек зрения, одна из них (точка зрения писателя) близка самому Бунину с его постоянной привязанностью к буддистским мотивам, к орнаментальной, испещренной сложными эпитетами прозе («черно-золотое» покрывало Ясодхары), а другая, условно говоря, «чеховская», представлена в лице ироничного и мужественного врача. Несмотря на то, что элегию Пушкина цитирует писатель, именно врач проводит в рассказе тему равнодушия и отчуждения, и это тоже поэтическая, «писательская» тема. В элегии Пушкина «Под небом голубым...», кроме чужих берегов, смерти возлюбленной, равнодушия к ушедшему есть еще один сильный мотив – недоступности и отчужденности: «Но недоступная черта меж нами есть». Его и развивает врач, тогда как писатель, напротив, утверждает преодолимость временных границ и возможность «расширения» «я»¹⁰³.

Оба героя отделены от массы тех людей, которые могут непосредственно сливаться со стихией, не случайно в первой сцене они отрезаны от толпы, и свысока взирают на нее: «Мы умствуем, а жизнь, может быть, очень проста. Просто похожа на ту свалку, которая была сейчас возле трапа. Куда эти дураки так спешили, давя друг друга?» (5; 101) – уверенно и спокойно вопрошает врач в начале разговора. Вознесенная над всем окружающим позиция наблюдения – позиция поэта – провоцирует отпадение от универсума постольку, поскольку мощная поэтическая индивидуальность не совместима с имперсональностью. Без смертельной тоски о непреодолимости границ, без отчужденности нельзя представить поэтическое сознание, и в то же время именно поэт/писатель/автор в другой своей ипостаси способен раствориться в стихии, совпасть с ней, и такое растворение возможно в переживании любви, поэзии. Тематически рассказ «В ночном море» «покачивается» между отменной всех границ и «недоступной» чертой, между замкнутостью и открытостью, вовлеченностью в бытие и отчужденностью, которые имеют равные права как антитетические позиции в диалоге между писателем и врачом.

¹⁰³ О. В. Сливцкая называет целый ряд элегий об «идиотическом бесчувствии», среди которых «Признание» Боратынского, шестая из «Северных элегий» Ахматовой (см.: *Сливцкая О. В.* Бунин: психология как онтология: О рассказе «В ночном море»... С. 288), к этому можно прибавить лишь то, что пушкинская «недоступная черта» послужила самым очевидным интертекстом для стихотворения «Есть в близости людей заветная черта...» А. Ахматовой.

«Бернар» и «Воды многие»: мопассановские герои и пейзажи у Бунина

Постоянный сюжет растворенности в мире можно считать бунинским метасюжетом, поскольку он вторгается в тему творчества, преобразует ее. Морские мотивы, имея выход в автобиографическое поле и гармонируя с метасюжетом, не оставляют Бунина на протяжении 20–50-х гг. Два рассказа, в центре которых писательское «я» самого Бунина («Воды многие» и «Бернар») по настроению и теме сближаются с «Ночным морем». Рассказ «Воды многие», опираясь на личные воспоминания Бунина о его путешествии на Цейлон в 1911 г., стилизован под дневник путешественника. «Бернар» производит впечатление зарисовки из жизни Бунина в Приморских Альпах. При этом оба текста связаны с образом другого писателя – Мопассана: заглавие, а также сама форма рассказа «Воды многие» в слегка измененном виде взяты Буниным из мопассановского дневника «*Sur l'eau*», а в «Бернаре» речь идет об одном из героев этого дневника – матросе Бернаре, который вместе с братом Раулем служил у Мопассана на яхте «*Bel-Ami*»¹⁰⁴.

Зачином последнего рассказа служит серия реплик о Бернаре, извлеченных из Мопассана, переведенных с французского и кратко прокомментированных, а также несколько фраз, якобы услышанных Буниным от жителей Антиба, когда-то знавших старого моряка. Завершается миниатюра лирическими раздумьями о смерти. Именно поэтому, вероятно, «Бернар», написанный и опубликованный в 1929 г., нередко завершает различные собрания новеллистики Бунина¹⁰⁵. Он, действительно, является средоточием ключевых и даже итоговых моментов прозы Бунина – с точки зрения тематической, но не только: этот текст с документальной откровенностью наталкивает читателей на важнейшие контексты бунинского творчества и дает повод к размышлениям о поэтике финалов, о персонажной структуре в его произведениях, а также о том, какое важное место отводится в них морским или приморским пейзажам.

Дней моих на земле осталось уже мало.

И вот вспоминается мне то, что когда-то было записано мною о Бернаре в Приморских Альпах, в близком соседстве с Антибами.

– Я крепко спал, когда Бернар швырнул горсть песка в мое окно...

Так начинается «На воде» Мопассана, так будил его Бернар перед выходом «Бель Амий» из Антибского порта 6 апреля 1888 года (7; 345).

Это начало «Бернара». Кроме книги-дневника «*Sur l'eau*», повлиявшей на Бунина (если не считать небольшого предисловия, она именно так и начинается: «*Je dormais profondément quand mon patron Bernard jeta du sable dans ma fenêtre*»¹⁰⁶), следует назвать рас-

¹⁰⁴ Судя по дневникам Бунина и статье «Конец Мопассана», он чрезвычайно высоко ценил мастера французской новеллы. В дневнике В. Н. Буниной за 1918 г. остался такой диалог: // «– А куда вы отнесете Мопассана? – спросил улыбаясь Ян. // – Мопассан – другое дело, – он создал пятнадцать томов мужчин, женщин, – возразил Тальников. // – Да, и мироощущение у него иное, очень глубокое, – добавил Ян» (Бунин И. А., Бунина В. Н. Устами Буниных. М.: Книга по требованию, 2012. Т. 1. С. 185).

¹⁰⁵ Дело еще и в том, что Бунин вплоть до последних лет своей жизни редактировал «Бернара», этим текстом заканчивается и 7 том цитируемого нами 9-томного собрания сочинений Бунина 1965–1966 гг. (7 том – это последний из томов с художественной прозой писателя, 8-ой отдан стихам и переводам, 9-й – мемуарам и публицистике). Отводя рассказу заключительное место, составители руководствовались, по-видимому, прижизненным изданием: Бунин И. А. Собр. соч., т. I–XI, где рассказ входит в 9 том.

¹⁰⁶ Здесь и далее цитаты из «*Sur l'eau*» приводятся по изданию: *Maupassant G. de. Sur l'eau / Edition présentée, établie et annotée par Jacques Dupont. Paris: Gallimard, 2000.*

сказ под таким же заглавием¹⁰⁷ и известный роман «Bel-Ami» (о нем не позволяет забыть имя мопассановской яхты), где водными мотивами насыщены самые напряженные главы¹⁰⁸. В обширном мопассановском поле «Бернара» при этом выстраиваются многочисленные проекции на другие произведения самого Бунина: роман «Жизнь Арсеньева», рассказы «Генрих», «Галя Ганская», «Господин из Сан-Франциско» и др.

Средиземноморское побережье Франции – место действия «Бернара» – вводит читателя в особый локус. Именно здесь, начиная с древних времен, с мореплаваний Энея, воплощалась судьба европейского героя, в морских путешествиях, через победы или поражения реализовывался героический потенциал европейца¹⁰⁹. В XIX в. взгляды обращены уже не только к морю, но и к прибрежной полосе, к курортам (Канн, Антиб, Ницца, Ментона), где прожигают дни любимцы фортуны, где пытаются сберечь их остаток смертельно больные, где протекает богемная жизнь, притягательная как для писателей, так и читателей всех разрядов. В судьбе бунинского Бернара нет опасных поворотов, ни слова не говорится о рискованных приключениях, наверняка выпадавших на его долю; старый моряк умирает легкой смертью, счастливо избежав и гибели в море, и мучительной болезни, и пустой суеты.

Типологически это тот же образ, что капитан корабля в рассказе «Воды многие», он так же спокоен, невозмутим, отдан своему делу и совсем не причастен к литературе:

Подошел капитан и, так как на коленях у меня лежало «На воде» Мопассана, я спросил его, знает ли он эту книгу и нравится ли она ему.

– О да, – ответил он, – это очень мило.

Вероятно, в другое время такой ответ показался бы мне возмутительно глупым. Но тут я подумал, что, пожалуй, он совершенно прав в своей снисходительной небрежности. Как смешно преувеличивают люди, принадлежащие к крохотному литературному миру, его значение для той обыденной жизни, которой живет огромный человеческий мир, справедливо знающий только Библию, Коран, Веды! (5; 327).

Бернар и капитан, в отличие от писателей, не наблюдают за жизнью, не любят природу, не наслаждаются ее отражением в искусстве – они сами являются частью того, что изображает литература: частью своего дела, корабля, пейзажа, мира, а писателю лишь в редкие мгновения удастся почувствовать свою растворенность в мире, стать небом и морем, услышать в своем сердце биение стихии. Собственно, ради этого и предпринимает писатель морские путешествия. «Воды многие» поддерживают ту же философию растворения, что притча писателя в рассказе «В ночном море»:

Мир был безгранично пуст – ни единого живого существа вокруг, ни единого жилья, кроме редких сторожевых мазанок, таких одиноких в этом серо-желтом море и со всех сторон теснимых желтыми сугробами. Но, казалось, душа всего человечества, душа тысячелетий была со мной и во мне (5; 316).

В ночных описаниях океана из «Вод многих» автор сливается с морем: слушая свое сердце, он слышит сердце океана, сквозняк в каюте почти погружает писателя в свежесть

¹⁰⁷ Заглавие рассказа «Sur l'eau», в отличие от такого же заглавия дневника, на русский переводят «На реке», а не «На воде».

¹⁰⁸ Так, в финальных сценах романа «Bel-Ami» символический смысл фокусируется вокруг картины «Jésus marchant sur les fots» («Иисус, шествующий по водам»): в помутившемся рассудке госпожи Вальтер жестоко изменивший ей Дюруа то уподобляется Христу и предстает спасительным идеалом, то обращается в дьявола.

¹⁰⁹ О древних, античных и мифологических, истоках осмысления средиземноморского пространства см.: Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской персонологии». М.: Радикс, 1993. Ч. 1.

и прохладу воды, что напоминает поэтические пейзажи XX в. в духе Пастернака, где невозможно разъять око человека и стихии:

Восторженно волнуясь, лежал в темноте и думал, а ветер веял и веял в каюту, в открытое окно, в растворенную дверь, глухо билось где-то внизу как бы некое огромное сердце, и мерно возникал, падал и снова рос шум волн, неустанно летевших вдоль бортов (5; 322).

Если в «Водах многих», «Бернаре», в «Ночном море» водная стихия главенствует в описательном, вненарративном плане текста, то в других, более поздних рассказах, морские и приморские пейзажи совпадают с сюжетными пуантами, в чем, возможно, тоже угадывается влияние Мопассана.

В дневнике «*Sur l'eau*» яхта Мопассана, выйдя из Антиба, направляется в соседний порт, Канн. В последней, VIII, главе первой части романа «*Bel-Ami*» главный герой – Дюруа приезжает в Канн, и оттуда начинается его восхождение по социальной лестнице. Из окон комнаты, где умирает от чахотки друг Дюруа – Форестье, видно море и вершина Эстереля. На резких контрастах строится глава: тесная комната и открытая перспектива моря за окном; слабое тело, в котором Форестье заточен, как пленник, и бескрайний морской простор; следы смерти, разложения и свежий бриз. Еще больше контраст усиливается, когда Форестье едет в последний раз на прогулку, и совершенно неожиданно открывается, что он любит и знает поименно все стоящие на рейде корабли:

Mais, tout à coup, la route ayant tourné, on découvrit le golfe Juan tout entier avec son village blanc dans le fond et la pointe d'Antibes à l'autre bout.

Et Forestier, saisi soudain d'une joie enfantine, balbutia: – Ah! L'escadre, tu vas voir l'escadre!

#...#

Forestier s'efforçait de les reconnaître. Il nommait: le «Colbert», le «Suffren», l'«Amiral-Duperré», le «Redoutable», la «Dévastation», puis il reprenait: – Non, je me trompe, c'est celui-là la «Dévastation»¹¹⁰.

В названиях кораблей – имена знаменитых адмиралов и маршалов. Трепетно повторенные безвестным умирающим репортером, они обнажают пропасть между великими судьбами исторических героев и ничем не отмеченной жизнью несчастного Форестье.

Морской пейзаж с тяжелыми крейсерами на рейде и с Антибским мысом в перспективе настолько важен для Мопассана, что он возвращается к нему постоянно, в том числе и в книге «*Sur l'eau*»¹¹¹. Но имена кораблей: «Кольбер», «Сюффрен», «Дюперре», вызывающие предсмертный эйфорический восторг Форестье, совсем не умиляют автора, он видит в огромных и дорогих крейсерах лишь орудие войны и смерти¹¹², а попутно еще и рассказы-

¹¹⁰ Здесь и далее цитаты из «*Bel-Ami*» приводятся по изданию: *Maupassant G. de. Bel-Ami. Préface et notes de Jean-Louis Bory. Paris: Gallimard, 2003. В пер. Н. Любимова: // Но вот с крутого поворота неожиданно открылся широкий вид: и залив Жуан, и белая деревушка на том берегу, и мыс Антиб впереди – все было теперь как на ладони. // – Вон эскадра! Сейчас ты увидишь эскадру! – по-детски радуясь, шептал Форестье. // #...# // Форестье пытался вспомнить названия судов: // – «Кольбер», «Сюффрен», «Адмирал Дюперре», «Грозный», «Беспощадный»... Нет, я ошибся, «Беспощадный» – вон тот. (Здесь и далее цитаты из русского перевода романа «Милый друг» приводятся по изданию: *Мопассан, Г. де. Собр. соч.: В 7 т. М.: Правда, 1992. Т. 3).**

¹¹¹ Все варианты данного пейзажа в творчестве Мопассана перечислены Ж. Дюпоном. См.: *Maupassant Guy de. Sur l'eau... P. 185.*

¹¹² «Voici le Colbert, la Dévastation, l'Amiral-Duperré, le Courbet #...# // Je veux visiter le Courbet #...# Rien ne donne l'idée du labeur humaine, du labeur minutieux et formidable de cette petite bête aux mains ingénieuses comme ces énorme citadelles de fer #...# travail de fourmis et de géants, qui montre en même temps tout le génie et toute l'impuissance et toute l'irremédiable barbarie de cette race si active et si faible qui use ses efforts à créer des engins pour se détruire elle-même» («Вот “Кольбер”, “Разгром”, “Адмирал Дюперре”, “Курбе” #...# Я решил посетить “Курбе” #...# Ничто не дает такого точного представления о человеческом труде, о кропотливом и исполнском труде этой козявки с искусными руками, как выстроившиеся

вает анекдотическую историю бегства с острова Св. Маргариты маршала Базена, напрочь дискредитируя романтику военного поприща с ее пафосом покорения новых морей и земель.

Для Мопассана важен частный характер творчества, противопоставляющий профессию писателя и моряка, независимость творчества акцентируется в «*Sur l'eau*» беспрестанно, выбранный Мопассаном жанр – дневниковая проза – поддерживает установку на личное, «неотделанное» высказывание:

J'avais écrit pour moi seul ce journal de rêvasseris #...# On me demande de publier ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre sans raison et finissent brusquement, sans motif, parce qu'un coup de vent a terminé mon voyage. Je cède à ce désir. J'ai peut-être tort¹¹³.

Пейзаж в дневнике аккомпанирует жанру: маленькая яхта «*Bel-Ami*» свободно скользит по воде, тогда как большие военные корабли неподвижно застыли на рейде.

Антитеза легендарного и частного, великого и простого всегда притягивала и Бунину. Две соседние могилы на кладбище Монмартра – помпезное надгробие Золя и заброшенный памятник давно забытой актрисы Терезы Анжелики Обри служат отправной точкой повествования в рассказе «*Богиня Разума*», в «*Водах многих*» старому, отлученному от пассажирских перевозок «*Юнану*» герой отдает предпочтение перед новыми комфортабельными кораблями – вестниками катастрофы и конца мира:

Вышло как раз то, о чем мы мечтали зимой в Египте: попасть на один из тех пароходов, которые, будучи пассажирскими, ходят теперь в качестве грузовых по своей отсталости от современных удобств, по слишком ограниченному числу кают, по долгим стоянкам в портах. «*Юнан*» довольно велик, прост и стар, но чист, крепок, сидит глубоко, его кают-компания и двенадцать пассажирских помещений расположены не на корме, а на спардеке (5; 313);

У меня просторно и все прочно, на старинный лад. Есть даже настоящий письменный стол, тяжелый, прикрепленный к стене, и на нем электрическая лампа под зеленым колпаком. Как хорош этот мирный свет, как свеж и чист ночной воздух, проникающий в открытое окно сквозь решетчатую ставню, и как я счастлив этим чистым, скромным счастьем! (5; 314).

Сторониться больших кораблей – так же естественно для Бунина, чье поколение стало свидетелем гибели Титаника, как и для Мопассана, озабоченного агрессивной политикой родной страны. В записи, помеченной «14 февраля. Красное море» из «*Воды многие*», Бунин изображает грозный корабль рядом с маленьким уютным «*Юнаном*», корабль-великан сразу напоминает и «*Титаник*», и литературный бунинский корабль, увозящий мертвое тело господина из Сан-Франциско:

И раз «*Юнан*» даже совсем притих, неуклюже привалился к берегу, чтобы пропустить чуть не целый плавающий город: встречный великан надвигался на нас, резко и фиолетово, подобно горящему магнию,

передо мной стальные твердыни #...#! Труд муравья и гиганта, в котором отразились и гений, и бессилье, и безнадежное варварство племени, столь деятельного и столь ничтожного, отдающего все свои силы на создание машин, заготовленных для его же гибели») [Здесь и далее цитаты из русского перевода книги «*На воде*» приводятся по изданию: *Мопассан Г. де. Собр. соч.*: В 7 т. М.: Правда, 1977. Т. 5 (Пер. Б. Горнунга)]. Возможно, к мопассановскому описанию военной эскадры («храмы смерти», выстроившиеся на рейде) восходит и корабль-дьявол в «*Господине из Сан-Франциско*».

¹¹³ «Я заносил в этот дневник свои смутные мечтания #...# Меня просят опубликовать эти беспорядочные, нестройные, неотделанные записки, которые следуют одна за другой без всякой логики и обрываются вдруг, без причины, только потому, что порыв ветра положил конец моему путешествию. // Я уступаю этой просьбе. Быть может, напрасно».

сияя широкими и нестерпимо блестящими лучами своего солнца, потом совершенно затопил нас как бы дневным светом – и с шумом прошел мимо всеми своими этажами, высокими мачтами и черными трубами, золотом освещенных иллюминаторов и раскрытых дверей, за которыми играла послеобеденная музыка в переполненных народом залах... Странное для синайских песков зрелище! (5; 319).

Игра масштабов затрагивает и героев. В «Бернаре» Бунина контрастную пару силы/слабости составляют великий Мопассан и «простой шкипер» Бернар, но контраст не однозначен. Дело в том, что писатель у Бунина похож и не похож на легендарных героев, завоевавших свою славу: писатель – это отъединенная, недостижимая, «героическая» величина, но он же растворяется в мире, «обнимаясь» со стихиями. В прозе Бунина такое растворение коррелирует с моментами равноправия автора и героев, со способностью нарратора распространяться на героев, захватывать их области, умножаться в них, эта способность является одной из реализаций лирического принципа прозы писателя. Именно поэтому Бунина привлекает Бернар, который, как поэт, шлифующий черновик, стирает случайные брызги воды «с медных частей» яхты, относится к яхте так, как автор к тексту. Нельзя забывать, что яхта носит имя романа – «Bel-Ami». В романе прозвание Дюруа «Bel-Ami» звучит небрежно-иронично, что-то типа «приятель»¹¹⁴, однако в реальности название мопассановской яхты, заимствованное из заглавия романа, переводит ироничное прозвание в лирический план: герой превращается в имя, в слово, в часть жизни своего создателя. Более того, Дюруа в романе удачлив, и это служит шутливым залогом того, что и с яхтой не случится никаких бед. В «Sur l'eau» Мопассан часто описывает, как с удовольствием передает штурвал из своих рук в надежные руки Бернара («Я передал руль Бернару», – цитирует Бунин), отказываясь от высоких притязаний («Pourquoi cette imitation vaine?» – «К чему это суетное подражание?»).

Один точно переведенный Буниным отрывок из дневника «Sur l'eau»:

– В море все заботило Бернара, писал Мопассан: и внезапно повстречавшееся течение, говорящее, что где-то в открытом море идет бриз, и облака над Эстерелем, означающие мистраль на западе... Чистоту на яхте он соблюдал до того, что не терпел даже капли воды на какой-нибудь медной части... (7; 346)

в контексте рассказа приобретает новый смысл. Если в дневнике «Sur l'eau» шкипер Бернар – просто помощник Мопассана, даже не нарушающий его творческого одиночества, то в «Бернаре» моряку доверено гораздо больше – он диктует писателю, во-первых, финальную фразу рассказа, во-вторых, предсмертные слова:

– Je crois bien que j'étais un bon marin.
#...#

Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар (7; 346–347).

¹¹⁴ «Милый друг» – это не совсем точный перевод заглавия романа, поскольку для «bel» трудно подобрать подходящий русский эквивалент, «мопассановское *bel ami*, образованное по аналогии с названиями вроде *beau-père* 'тесть, свекр, отчим', *beau-frère* 'шурин, свояк, деверь', то есть иной брат, ведь красота (*bel, beau* 'красивый, прекрасный') это иная, потому-то *bel ami* по-русски не *милый друг*, а *дружок*», – пишет, ссылаясь на О. Н. Трубачева, В. Айрапетян (*Айрапетян В. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 315–316*).

«Свободная стихия» персонажей: «Жизнь Арсеньева», «Генрих», «Галя Ганская»

Явными отсылками к «*Bel-Ami*» насыщен и роман Бунина «Жизнь Арсеньева». На первый взгляд кажется, что переключки поверхностные, поскольку свою любовь к Лике, свой дар и свободу Алексей Арсеньев переживает совсем не так, как Дюруа, обративший профессию репортера и любовные романы в счастливый случай на пути к жизненному успеху. И все-таки параллелей множество, вот лишь некоторые: как Дюруа – в «*La Vie Francaise*», Алексей Арсеньев работает в редакции «Голоса», где редактор Авилова неотступно напоминает мадам де Марель. Именно Авилова впервые награждает Арсеньева эпитетом «милый», как госпожа де Марель Дюруа:

– Лика, милая, но что же дальше? Ты же знаешь мое отношение к нему, он, конечно, очень мил, я понимаю, ты увлеклась... Но дальше-то что?

Я точно в пропасть полетел. Как, я «очень мил», не более! Она всего-навсего только увлеклась! (6; 219).

Позже, когда Алексей уже навеки связан с Ликой, красавица Черкасова обращается к нему так, как всегда обращались к Дюруа:

Навсегда покидаю вас, милый друг (...) Муж заждался меня там. Хотите проводить меня до Кременчуга? Только совершенно тайно, разумеется. Я там должна провести целую ночь в ожидании парохода... (6; 281).

Даже во внешности Арсеньева Лика с раздражением замечает «французские черты»:

– Ты опять делаешься какой-то другой (...) Совсем мужчина. Стал зачем-то эту французскую бородку носить (6; 279).

Чем объяснить настойчиво устанавливаемую Буниным связь между столь непохожими друг на друга героями? Возможно, дело вообще не в характере персонажа, а в том, что любой из них, будь то Эмма Бовари, Жорж Дюруа или Алексей Арсеньев, в какой-то мере являются авторским «я». Ю. Мальцев приводит типичные для прозы Бунина примеры смещения границы между «я» рассказчика и «я» героя: «Был ли когда-нибудь у *нее* столь счастливый вечер! Он сам приехал *за мной*, а я из города, я наряжена и так хороша, как он и представить себе не мог» («Таня» – «Темные аллеи»). В «Жизни Арсеньева» автор как будто пропадает совсем, поскольку повествование ведется исключительно от лица героя, но «мы постоянно ощущаем, что автор думает и чувствует #...# Авторское поэтическое “я” не идентифицируется ни с кем в отдельности, но в то же время со всем и со всеми»¹¹⁵.

Причину сложного процесса идентификации / неидентификации авторского «я» с персонажами Ю. Мальцев находит в том, что Бунин выражает представление о многослойности нашего «я», а главное, о его некой посторонности и неподвластности нам. Мы, собственно, никогда не являемся субъектами нашей душевной жизни, а, скорее, чем-то (кем-то?) претерпевающим ее. Субъект, таким образом, вне нас, единственный и подлинный субъект лишь частично проявляется в нас. На разных уровнях нашего «я» и по-разному – постоянно проявляется некая универсальная и высшая, нам непонятная сила¹¹⁶.

¹¹⁵ Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М.: Possev, 1994. С. 325–326.

¹¹⁶ Там же. С. 327.

Сюжет бунинского «Бернара» может рассматриваться в качестве примера на ту же тему: Мопассан, автор Бернара, уже умер в лечебнице доктора Бланша, а неподвластный ему персонаж, его верный шкипер Бернар продолжает жить в Антибе.

Главные события «Жизни Арсеньева» происходят в дореволюционной России, однако хроника жизни главного героя и хронология романа резко перебиты тремя приморскими – антибскими главами (XX–XXII) в конце четвертой книги. По времени события XX–XXII глав сильно удалены от всего, о чем рассказано ранее. Как раз в тот момент, когда читатель ждет развития любовного романа Арсеньева и Лики, рассказчик неожиданно уходит далеко вперед, к своему совсем недавнему эмигрантскому прошлому, к смерти Великого Князя Николая Николаевича-младшего:

Мы с ним уже давно в чужой стране. В эту зиму он мой близкий сосед, тяжело больной. Однажды поутру, развернув местный французский листок, я вдруг опускаю его: конец. Я долго и напряженно следил за ним по газетам и все смотрел с своей горы на тот дальний горбатый мыс, где все время чувствовалось его присутствие. Теперь этому присутствию конец¹¹⁷ (6; 186).

Великий князь умер в Антибе («тот дальний горбатый мыс» – это и есть Антиб), и не стоит сомневаться, что для Бунина, как и для многих эмигрантов, его смерть символически означала и смерть России, и предвестие личной смерти¹¹⁸. Исследователями творчества Бунина подчеркивалось, что в романе отвлеченный от основной линии антибский эпизод не только несет символический смысл, но еще и имеет непосредственное отношение к Лике. Связь между смертью Великого Князя и смертью Лики открывается ретроспективно, в финале.

С самого начала знакомства Лики с Арсеньевым и до конца (чем дальше, тем сильнее) выясняется, что влюбленные герои имеют разные литературные пристрастия, вернее, Лика не может разделять утонченных писательских взглядов Арсеньева, она скучает, когда он перебирает в памяти мельчайшие детали пережитого, оттачивает фразу, любит стихотворной строкой:

Я часто читал ей стихи.

– Послушай, это изумительно! – восклицал я. – «Уноси мою душу в звенящую даль, где, как месяц, над рощей, печаль!» Но она изумления не испытывала.

– Да, это очень хорошо #...# но почему «как месяц над рощей»? Это Фет? У него вообще слишком много описаний природы.

Я негодовал: описаний (6; 213–214)¹¹⁹.

¹¹⁷ Насколько значимой и символической была смерть и память о В. К. Николае Николаевиче в окружении Бунина видно по дневнику В. Н. Буниной: // Поехали с Лосем на панихиду по Николае Николаевичу [...] панихида в нижней церкви у надгробия Ник. Ник. Мы прошли совсем вперед. Народу уже было порядочно, в проходе шпалерами стояли, вероятно, военные, в самой церкви у стены – хор, молящиеся – Кутепов, Баратов и др. Странно казалось, что панихиду служат в белых и голубых ризах. Перед надгробием Вел. Князя, позади священников, стояла жена и родственники [...] #...# После панихиды подошли поклониться могиле. По сравнению с летом стало наряднее: много цветов, всяких лент, зеленое Великокняжеское знамя, на кожаной подушке корона, на стенах – образа, лампы – все, что осталось от Империи, символы ее. Тяжело [...] (Бунин И. А., Бунина В. Н. Устами Буниных. С. 214).

¹¹⁸ При желании можно даже отыскать дальние родственные связи Буниных и Романовых: См.: Пчелов Е. В. Бунин и Романовы // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Белгород, 1998. С. 112–116.

¹¹⁹ Разъяснение стихов наивной возлюбленной – это частый сюжет у Бунина, вот еще пример из «Холодной осени»: // Одеваясь в прихожей, он продолжал что-то думать, с милой усмешкой вспомнил стихи Фета: // Какая холодная осень! Надень свою шаль и капот... // – Капота нет, – сказала я. – А как дальше? // – Не помню. Кажется, так: // Смотри – меж чернеющих сосен Как будто пожар восстает... // – Какой пожар? // – Восход луны, конечно. Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах. «Надень свою шаль и капот...» Времена наших дедушек и бабушек... Ах, Боже мой, Боже мой! // – Что ты? // – Ничего, милый друг. Все-таки грустно. Грустно и хорошо. Я очень, очень люблю тебя... (7; 207).

Не смысловые нюансы, не детали и фраза, а эффектное драматическое действие притягивает Лику, поэтому она невольно усугубляет трагический финал, когда просит отца и брата, «чтобы скрывали» от Арсеньева «ее смерть возможно дольше». Подобного рода «интриги» характерны для героев массовой литературы. Самый простой, бесконечно повторяемый сценарий выглядит так: герой получает письма от возлюбленной, но позже выясняется, что она умерла, а письма отправлял кто-то другой, выполняя ее предсмертную волю¹²⁰. В «Жизни Арсеньева» финал в чем-то похож на подобные беллетристические развязки, но только он лишь отчасти срежиссирован героиней, а вообще-то не является ее «грубым» драматическим замыслом (каковым было бы распространенное в беллетристике самоубийство). Скорее, смерть Лики сложно синтезирует поэтическую игру обстоятельств и отчаянные драматические замыслы героини.

Узнав, в конце концов, о смерти Лики, Арсеньев получает одновременно и литературное поражение: для него открывается прежде не оцененный, укорененный в чуждой ему стихии яркого, площадного, драматического искусства, талант Лики. Но это еще не все: последние страницы «Жизни Арсеньева» устроены так, что один финал наслаивается на другой. Тихая Лика свободным жестом – разрывом с Арсеньевым, так неожиданно довершенным смертью (прототип Лики, Варвара Пащенко, благополучно пережила разрыв с Буниным), дает реверсивный импульс повествованию: смерть героини заставляет по-новому оценить весь ее образ, но автор ее образа, ее живых портретов не она, а Арсеньев. Все, написанное прежде о Лике, исполнено изящества и тех подробностей, которые доступны только взгляду писателя. Равновеликость и героя, и героини, и в то же время их взаимоподчиненность друг другу (Лика зависит от Арсеньева – как модель зависит от творца, а Арсеньев прикован к Лике узами любви, которые оказываются сильнее смерти) не позволяют роману превратиться в эффектную беллетристическую драму. Фабульный конец романа о любви – смерть Лики не является окончанием романа, смерть Лики обрамляется памятью Арсеньева, только в его памяти и в контексте всего романа проявляется подлинный смысл этого события. Антибский эпизод помогает разглядеть настоящую перспективу любовной истории: смерть Великого Князя Николая Николаевича означает, что уже исчезла та страна, где похоронена Лика, уже близится конец жизни Арсеньева, но вопреки всему героиня не покидает возлюбленно-го¹²¹. Роман как будто бы все время раскачивается от утонченной стилистики Арсеньева к резкому, театральному стилю Лики, от поэзии к прозе, от обобщающего символизма к мельчайшим, живым подробностям и деталям.

В миниатюрном рассказе «Бернар», как и в «Жизни Арсеньева», события излагаются не последовательно, резкое несовпадение фабулы и сюжета (традиционно отмечаемая особенность поэтики Бунина) проявляется здесь в полной мере. Когда автор, чувствуя приближение смерти, вспоминает антибские легенды о моряке Бернаре, то, скорее всего, он оглядывается не только на давние события жизни, но и на свои прежние тексты. И если в «Жизни Арсеньева» смерть великого князя возвращает назад, к смерти Лики, то в контексте всего творчества Бунина «Бернар» отсылает ко всем антибским эпизодам более ранних произведений: к Антибу в «Жизни Арсеньева», к Антибу, Ницце и Каннам в «Темных аллеях». Лика воплощает собой излюбленный тип бунинской героини – неискушенной в литературе и жизни наивной особы, в которой проступают грубоватые, «народные», простодушные

¹²⁰ Произведений с подобным сюжетом множество: от «Письма незнакомки» С. Цвейга, где этот сюжет односторонне пуантирует повествование от начала до конца, до романа Р. Гари «Ожидание на рассвете» (R. Gary, «La promesse de l'aube»), где письма матери к главному герою – периферийный, но необычайно важный момент.

¹²¹ Так же остается, уже уйдя из жизни, Лушка рядом с Хвошинским в «Грамматике любви», безымянная героиня – рядом с рассказчиком в «Позднем часе».

черты¹²². Герой (часто писатель или просто рассказчик) специально поставлен в сюжетах Бунина в противоречивое положение: он отстранен от простодушного мира, резко не совпадает с ним, выделен из него и вознесен над ним, но в то же время именно живая наивность и простота притягивает его и навсегда остается с ним¹²³.

В «Генрихе» (1940, «Темные аллеи») развязка тоже наложена на приморский пейзаж. В зимней Ницце Глебов изнурительно ждет приезда своей возлюбленной, и вдруг, прогуливаясь по побережью в один из вечеров, вглядываясь в морскую даль с Антибским мысом на горизонте, он неожиданно и случайно узнает о ее смерти:

«Journaux étrangers!» – крикнул бежавший навстречу газетчик и на бегу сунул ему «Новое время». Он сел на скамью и при гаснущем свете зари стал рассеянно развертывать и просматривать еще свежие страницы газеты. И вдруг вскочил, оглушенный и ослепленный как бы взрывом магния:

«Вена. 17 декабря. Сегодня, в ресторане “Franzensring” известный австрийский писатель Артур Шпиглер убил выстрелом из револьвера русскую журналистку и переводчицу многих современных австрийских и немецких новеллистов, работавшую под псевдонимом “Генрих”» (7; 142).

Название венского отеля «Franzensring» пробуждает французские ассоциации, к тому же в «Генрихе» в новом виде повторяются те же инвариантные мотивы, что и в «Жизни Арсеньева», и не менее очевидно, чем роман, рассказ «Генрих» ориентирован на «Bel-Ami» Мопассана. Как и в «Жизни Арсеньева», кульминацию рассказа готовит отсроченный финал: героиня уже умерла, но герой еще не знает об этом, зато, когда узнает, повествование набирает такую реверсивную силу, что все, случившееся прежде, читатель видит абсолютно по-новому.

¹²² В этом смысле показателен рассказ «Таня» из «Темных аллей», где героиня в чистом виде воплощает этот наивный тип.

¹²³ Любопытно, что в примечаниях А. Мясникова к «Суходолу» четко противопоставляются крестьяне и дворяне в принятых литературоведческих традициях середины 60-х гг., и тем не менее А. Мясников находит возможность отметить особый взгляд Бунина на этот счет: «Кровь господ и кровь мужиков давно перемешалась в дворянских усадьбах и деревнях» (3; 457). Бунину была дорога исконная, древняя, дословная связь дворянства и крестьянства, единство их уз. Тема ««утробного» единства баб и мужиков» видится К. В. Анисимову как одна из главных тем «Суходола» и других произведений Бунина, в «Суходоле» семейными узами с Хрущевыми связана горничная Наталья, подобно тому, как Наталья Савишна связана с Иртеневыми в «Детстве» Толстого. (См.: Анисимов К. В. Толстовские мотивы в «Суходоле» И. А. Бунина // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2009. № 4 (66). С. 199–207.) Та же идея заимствована у К. В. Анисимова С. А. Ломакиной. (См.: Ломакина С. А. Наследие Л. Н. Толстого в творческом сознании И. А. Бунина // И. А. Бунин и XXI век. Мат-лы междунар. науч. конф., посв. 140-летию со дня рожд. писателя. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2001. С. 164–169.) Аналогичный сюжет родства/отчужденности связывает в мире Бунина писателя с персонажами. И тот же сюжет родства/отчужденности связывает в мире Бунина писателя с персонажами.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.