



Н. В. ПРАЩЕРУК

ПРОЗА
И. А. БУНИНА

ФИЛОСОФИЯ,
ПОЭТИКА,
ДИАЛОГИ

А л е т е й я

Наталья Пращерук

Проза И. А. Бунина.
Философия, поэтика, диалоги

«Алетейя»

2022

УДК 821.161.1 Бунин.07
ББК 83.3(2Рос=Рус)-8 Бунин И.А.

Пращерук Н. В.

Проза И. А. Бунина. Философия, поэтика, диалоги /
Н. В. Пращерук — «Алетейя», 2022

ISBN 978-5-00165-398-1

Проза И. А. Бунина представлена в монографии как художественно-философское единство. Исследуются онтология и аксиология бунинского мира. Произведения художника рассматриваются в диалогах с русской классикой, в многообразии жанровых и повествовательных стратегий. Книга предназначена для научного гуманитарного сообщества и для всех, интересующихся творчеством И. А. Бунина и русской литературой.

УДК 821.161.1 Бунин.07
ББК 83.3(2Рос=Рус)-8 Бунин И.А.

ISBN 978-5-00165-398-1

© Пращерук Н. В., 2022
© Алетейя, 2022

Содержание

| | | |
|---|---|----|
| I | | 6 |
| | Вместо введения. О типе художественного сознания И. А. Бунина | 6 |
| | Глава 1 | 14 |
| | Глава 2 | 22 |
| | Конец ознакомительного фрагмента. | 32 |

Наталья Викторовна Пращерук
Проза И. А. Бунина:
философия, поэтика, диалоги

© Н. В. Пращерук, 2022

© Уральский федеральный университет, 2022

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2022

I

Проза И. А. Бунина: философия и поэтика

Вместо введения. О типе художественного сознания И. А. Бунина

Ранее, анализируя вершинные прозаические произведения И. А. Бунина, мы определяли тип его художественного сознания как *феноменологический*, содержательно обосновывая это понятие целой системой аргументов¹. Нельзя сказать, что сейчас – при современном состоянии буниноведения – термин утратил свою актуальность, однако очевидно, что он нуждается в уточнении и дополнении. Это связано с необходимостью скорректировать, углубить наше понимание того, каким является бунинский *тип художественного сознания*, взятый системно и в функциональном аспекте, определяющий законы выстраивания произведений писателя, практику его письма.

Бунин – художник и человек – по его собственному лирическому признанию, был «обречен познать тоску всех стран и всех времен», и это его редкое качество всеотзывчивости прямо связано с тем, что по охвату изображенного, по спектру освоения культурных, литературных и религиозно-философских традиций он представляет тип художественного сознания *универсалистский*, способный синтезировать в своем творчестве различные ценностные и эстетические смыслы. Пытаясь постичь сущность бунинской метафизики, ученые исследовали в его мире буддистскую и шире – восточную религиозно-философскую составляющую, которая в ряде случаев трактовалась в качестве определяющего мировоззренческого вектора², «ветхозаветное ядро»³, романтические и шеллингианские аллюзии, связи с европейской и русской философией XX века, более органичную для русского художника христианскую/православную духовную традицию⁴, мифопоэтику, базирующуюся на общекультурном символизме, и др. В такой разноголосице подходов определяющим становился тот, который напрямую обусловлен субъективным мировоззренческим выбором исследователя, если только изначально не учитывалась специфика художественного сознания Бунина именно по широте/спектру освоения им опыта самых разных его предшественников.

Насколько чуток Бунин был к «чужим» открытиям в понимании мира и человека, можно судить по многим и многим его произведениям. В «Тени птицы», например, он осваивает многоликий и многовекторный Восток – языческий, исламский, библейский – ветхозаветный и новозаветный: повествователь – alter ego автора – помнит «отблеск закатившегося Солнца Греции», думает «словами Корана», слышит «ветхозаветный скрип» колес, ощущает живое присутствие Христа в местах, отмеченных его земным пребыванием, сквозной «солнечный сюжет»

¹ См.: Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 14–27.

² См.: Марullo Т. Г. Если ты встретишь Будду Заметки о прозе И. А. Бунина. Екатеринбург, 2000; Marullo T. G. "If You see the Buddha". Studies of Ivan Bunin. Evanston, Illinois, 1998.

³ Карпенко Г. Ю. Творчество И. А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара, 1998.

⁴ См.: Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир»: Творчество И. А. Бунина в контексте христианской духовной традиции. Воронеж, 2009; Ковалева Т. Н. Путь по воле Бога в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы ист. поэтики. 2017. Вып. 15. № 2. С. 127–140; Кошемчук Т. А. Русская литература в православном контексте. СПб., 2009; Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен: уч. – метод. пособие. М., 2016; Ее же. Духовное измерение жизни человека: репутация Бунина-художника и реальность текста // Филол. класс. 2019. № 2 (56). С. 73–77; Прохин А. А. Судьба цитат из христианских источников в книге И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева. Юность» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1998. Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. С. 505–514 и др.

книги выстраивает, опираясь на общекультурную символику: солнце – символ жизни и духовной активности, знак света истины; Христос как истинное Солнце; искажающий истину свет луны и др. В «Братьях» и «Снах Чанга» нам явлен буддистский Восток, а в «Жизни Арсеньева» – в постижении тайны жизни главным героем и его «вхождениях» в эту тайну – зримо и незримо присутствует русская и европейская философская традиция XX века. Особенно дорогие, запомнившиеся моменты таких «вхождений» специально обозначены, выделены в тексте. Вот лишь немногие из них: «Может быть, и впрямь все вздор, но ведь этот вздор моя жизнь, и зачем же я чувствую ее данной вовсе не для вздора и не для того, чтобы все бесследно проходило, исчезало?»⁵; «...и все что-то думал о человеческой жизни, о том, что все проходит и повторяется, <...> но за всеми этими думами и чувствами все время неотступно чувствовал брата» (6, 91–92); «Пели зяблики, желтела нежно и весело опушившаяся акация, сладко и больно умилял душу запах земли, молодой травы. <...> И во всем была смерть, смерть, смерть, смешанная с вечной, милой и бесцельной жизнью!» (6, 105); «...все-таки что же такое моя жизнь в этом непонятном, вечном и огромном мире? И видел, что жизнь (моя и всякая) есть смена дней и ночей, дел и отдыха, встреч и бесед, удовольствий и неприятностей <...> есть беспорядочное накопление впечатлений, картин и образов, <...> есть непрестанное, ни на единый миг нас не оставляющее течения несвязных чувств и мыслей, беспорядочных воспоминаний о прошлом и смутных гаданий о будущем, а еще – нечто такое, в чем как будто и заключается некая суть ее, не-кий смысл и цель, что-то главное, чего уж никак нельзя уловить и выразить “...Вы, как говорится в оракулах, слишком вдаль простираетесь” И впрямь: втайне я весь простирался в нее. Зачем? Может быть, именно за этим смыслом?» (6, 152–153); «Ужасна жизнь! Но точно ли “ужасна”? Может, она что-то совершенно другое, чем “ужас”?» (6, 233); «Снова сев за стол, я томился убожеством жизни и ее, при всей ее обыденности пронзительной сложностью» (6, 238); «Жизнь и должна быть восхищением» (6, 261). Авторская интенция, как бы «схваченная» этими отдельными высказываниями-воплощениями, напитана во многом идеями философии жизни. Сравните, например, приведенную здесь большую цитату из бунинского текста (6, 151–152) с рассуждением А. Бергсона: «Замысел жизни, единое движение, пробегающее по линиям, связывающее их между собою и дающее им смысл, ускользает от нас»⁶. Жизнь не знает различения материи и духа (6, 91–92), совмещает полюсы бытия (жизнь – смерть, земное – небесное (6, 105)), воплощает, несет в себе творческую динамику этого бытия (6, 238, 261). Жизнь можно «улавливать», постигать, вероятно, только с помощью «простираний» – интуиции, все новых «проживаний», а отнюдь не с помощью рациональных, логических операций.

Бесспорно, что Бунину, в отличие от Горького и Андреева, испытавших особенно сильное влияние ницшевского варианта философии жизни, более близки идеи той линии, которая представлена именами А. Бергсона (концепция интуитивного постижения жизни, разработка проблемы времени), В. Дильтея (герменевтическая направленность, обращенность к сфере исторического опыта, духовной культуры), отчасти С. Кьеркегора (тема широты сознания как формы экзистенции, отношение к смерти как к конститутивному элементу самой жизни – сравните его высказывание: «Мышление к смерти уплотняет, концентрирует жизнь»). Эта линия затем блестяще продолжена европейской и русской философией XX в. Книга обнаруживает «ситуации встречи» Бунина и Гуссерля, Хайдеггера, Флоренского, Н. Лосского с его работой «Обоснование интуитивизма», Н. Бердяева, Г. Шпета и др. Другими словами, Бунин-художник

⁵ Бунин И. А. Собр. соч. в 9 т. М., 1965–1967. Т. 6. С. 89. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы даются в тексте статьи в круглых скобках.

⁶ Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век. М., 1995. С. 336.

осваивает не только религиозно-философские традиции прошлого, но и очень чуток к современному пониманию человека и мира⁷.

Говоря о широте и объемности задействованного им опыта других и опыта прошлого, мы должны учитывать и особый способ освоения этого опыта, а именно, *артистический*. Этот способ помогает Бунину, например, в «Тени птицы» при такой плотности введенного в текст книги «чужого» содержания сохранить легкость и свободу, особую органику повествования и описаний, избежать перегруженности сведениями и фактами из истории и мифологии или цитатами. Сознательная ориентация писателя на «чужое слово» выбирает форму изящной непреднамеренности, счастливой «случайности» невзначай явившегося откровения. Такой эффект как раз и достигается благодаря редкому артистизму художника, способности, которой он был наделен в большей степени, чем кто-либо другой (в этом он, пожалуй, сродни только Пушкину), чувствовать и понимать «чужое» как «свое»: «думаю я словами Корана»; «вспоминаю я восклицание Давида» и т. п. Г. Кузнецова приводит в своем дневнике такое очень характерное для Бунина признание: «Я ведь чуть побывал, нюхнул – сейчас дух страны, народа – почувал. Вот я взглянул на Бессарабию – вот и “Песня о гоце”. Вот и там все правильно, и слова, и тон, и лад»⁸. Способность к перевоплощению рождает в тексте феномен «расширяющегося» сознания: повествователь, не утрачивая личностной определенности, удивительно пластичен по отношению к различным культурам и религиям, он органично ощущает себя в роли эллина и мусульманина, ветхозаветного человека и христианина. (Чуть позднее Бунин откроет для себя и буддизм.)

В «Тени птицы» есть поразительные страницы, свидетельствующие о возможностях индивидуального человеческого сознания в «проживании» и возвращении настоящему прошлого всего человечества. Авторская интенция вполне очевидна: небытию противостоит реальность вечно пребывающего и каждый ряд воссоздаваемого заново пространства культуры. «Вот я стою и касаюсь камней, может быть, самых древних из тех, что вытесали люди! С тех пор, как их клали в такое же знойное утро, как и нынче, тысячи раз изменялось лицо земли. Только через двадцать веков после этого родился Моисей. Через сорок – пришел из берегов Тивериадского моря Иисус. <...> Но исчезают века, тысячелетия, – и вот братски соединяется моя рука с сизой рукой аравийского пленника, клавшего эти камни» (3, 355). Это один из многих примеров конкретно обозначенной и художественно запечатленной ситуации именно «артистического» «выхода из истории», приобщения к бесконечности. Возвращение прошлого «вечному настоящему» сопряжено с «умножением» и собственной жизни героя «на много тысяч лет».

Благодаря артистическому вживанию в прошедшее, оно (прошедшее) не восстанавливается из последовательно добавляемых один к другому эпизодов, а «является», возвращается как бы отдельными воплощениями, обязательно при условии сопряжения с личным экзистенциальным опытом повествователя и в его «живом присутствии». По существу, весь текст «Тени птицы» есть серия «явлений» и «возвращений», блистательно завершенная в финальном рассказе образом «возвращения» Христа: «Тишина, солнце, блеск воды. Сухо, жарко, радостно. И вот Он, с раскрытой головой в белой одежде, идет по берегу мимо таких же рыбаков, как наши гребцы <...> Симон и Петр, “оставив лодку и отца своего, тотчас последовали за Ним”» (3, 410). Артистический дар Бунина органично дополняется и даром живописания. М. Мамардашвили называл это качество стиля, правда, применительно к Марселю Прусту, «пластическим выплескиванием фундаментальных вещей»⁹.

⁷ См.: Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 86–89.

⁸ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 205–206.

⁹ Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М. 1995. С. 123.

Между тем формула М. Мамардашвили может быть обращена не только к природе стиля Бунина, она непосредственно связана с принципом развертывания его художественных миров, ибо «пластическое выплескивание фундаментальных вещей» – это, другими словами, и есть «являющиеся сущности» – *феномены* в их неклассическом понимании, то есть «себя-в себе самом-показывающие» (Хайдеггер). Бунин одним из первых художников и очень лично ощутил недостаточность представлений о противопоставленности субъекта и мира, гениально угадал поворот в культурном сознании XX в., который связан с преодолением многих аксиом классической философии. Мир и человек для него образуют единство (*das Eins* по Хайдеггеру), субъект и объект неразрывны. Уже в конце века он формулирует в одном из писем свое «феноменологическое кредо»: «Мир – зеркало, отражающее то, что смотрит в него»¹⁰, а в ранних рассказах «примеряет» позицию отношения к жизни как к «сознанию, пущенному в материю»¹¹. Природный и материальный мир для Бунина непосредственно являет смысл и «прозрачен» для духовного/ символического содержания. Такое мироощущение «питает» многие образы-впечатления повествователя и героев в произведениях 1890–1900-х гг.: «...думаю о чем-то неясном, что сливается с дрожащим сумраком вагона и незаметно убаюкивает» (2, 223); «И в запахе росистых трав, и в одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство – томящее, непонятное, говорящее о какой-то невознагражденной потере» (2, 243); «Я кого-то любила, и любовь моя была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде» (2, 266).

Однако бунинский феноменологизм ранних прозаических вещей еще нуждается в кристаллизации, стилевой оформленности, он «живет» в тексте пока на уровне мотива, догадки, спонтанных интуитивных вспышек. Можно сказать, что именно цикл «Тень птицы» стал для Бунина художественно воплощенным «феноменологическим» самоопределением. Бунин использует мотив *яркого*, последовательно проводя его через весь текст и сообщая ему функцию образной и смысловой доминанты. Яркость – знак соединенности «я» и «не-я», поскольку связан как с «качеством» окружающей реальности, так и со спецификой ее восприятия, отношения к ней. Видеть мир во всей яркости его проявлений – значит быть «настроенным» на него, открытым ему и не «обремененным» грузом предшествующих, «опосредующих», стирающих свежесть восприятия впечатлений: «яркой бирюзой сквозит вода»; «ярко зеленеют деревья» (3, 325); «яркая густая синева неба» (3, 326); «яркая лента неба льется» (3, 337); «было ярко» (3, 342); «яркая синь утреннего неба» (3, 346); «белые яркие стены» (3, 346); «ярко-зеленое дерево» (3, 353); «пирамида <...> восходит до ярких небес» (3, 355); «пустыня <...> ярко подчеркивает сине-лиловое небо» (3, 355); «...небо над базаром ярче» (3, 360); «яркое небо» (3, 370); «ярко-пунцовая герань»; «... глянул Джебел-Кемэзэ весь в ярких серебряных лентах» (3, 398); «изумительно-яркое поле неба» (3, 399); «ярко млела синь неба» (3, 405). Подобную функцию выполняет в «Суходоле» мотив *темного*, также соединивший в себе «качество» жизни суходольцев, образ их мира и состояние души и духа, при котором «сны порою сильнее всякой яви». *Феноменологический* дар Бунин-художника с максимальной полнотой проявился и в его главной книге – «Жизнь Арсеньева». Именно там, в одном из эпизодов, когда Арсеньев и Лика ведут разговор о поэзии Фета, Бунин словами своего героя очень четко и определенно формулирует свою позицию: «Нет никакой отдельной от нас природы, <...> каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» (6, 214). В соответствии с этой установкой и создается в книге пространство жизни Алексея Арсеньева, в котором преодолевается власть исторического времени, прошлое переживается как всегда пребывающее с нами настоящее, а напряженная телесность, предметность, вещественность жизненного мира персонажей прорастает символическими смыслами. Конкретность прожива-

¹⁰ Цит. по: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 112.

¹¹ Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век. М., 1995. С. 339.

емых здесь и сейчас эпизодов прошедшего, явленных даром живописания Бунина и организованных им по принципу «рядоположенности картин», соседствует с разветвленной системой образов, с помощью которых создается сложный мифопоэтический подтекст книги.

Вместе с тем, несмотря на широкое обращение к общекультурному символизму, именно в «Жизни Арсеньева», может быть, в большей степени, чем в других произведениях, Бунин обозначает духовные константы своего мира.

Речь пойдет о христианском/православном векторе бунинской религиозности. Вопрос для буниноведения не новый, но до сих пор остающийся дискуссионным. Если обобщить точки зрения ученых, то можно сказать следующее. Ряд исследователей¹² полагают, что бунинское творчество в основе своей христианское по духу, по антропологии и аксиологии. Другие, напротив, считают, следуя за резкой концепцией И. Ильина¹³, бунинский мир и бунинского человека «додуховными», отказывают художнику в близости к православию¹⁴. Автор известной монографии Ю. Мальцев вообще говорит о том, что Бунин, так и не преодолев своего сложного отношения к христианству, «в старости <...> выработал нечто вроде собственной религии, в которой Богом было человеческое Я»¹⁵. Такой вывод воспринимается как весьма проблематичный и бездоказательный. В некоторых работах звучат суждения о внеконфессиональной религиозности писателя. В них очевидно желание исследователей примирить художественно-философские поиски Бунина, связанные с восточными религиозными системами, в частности с буддизмом, и устремленность писателя к духовным корням. Есть даже радикальные попытки вписать Бунина с его творчеством сугубо и безоговорочно в буддизм¹⁶.

Нам же представляется закономерным обратиться к главной книге Бунина, не только ставшей вершиной его мастерства как художника слова, но и сокровенно связанной именно с духовным миром писателя. И это обусловлено не только автобиографическим характером «Жизни Арсеньева», но и особой жанровой и повествовательной природой книги, обеспеченной особым авторским статусом. Лучше других сущность бунинского новаторства выразил К. Зайцев в своей монографии: «Это не художественная автобиография, в которой переплетается вымысел и правда, а именно опыт метафизического перевоплощения в самого себя, опыт воплощения в творческом слове этого метафизического перевоплощения»¹⁷. Другими словами, как будто предваряя многие и многие исследования памятицентризма (память/прапамять и проч.) в этом произведении, К. Зайцев стремился акцентировать другое – а именно то, что за памятью – глубиннее, больше и, если можно так сказать, онтологичнее памяти. «Опыт метафизического перевоплощения в самого себя, опыт воплощения в творческом слове этого метафизического перевоплощения» означает, по существу, дерзновенную попытку Бунина, опираясь на собственное видение художника, добраться «до оснований, до корней, до сердцевины» собственного «я», жизни этого «я» и, возможно, распространить этот опыт на жизнь человеческую вообще. То есть память, которая «не спорит со временем, а власт-

¹² См.: Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир»: Творчество И. А. Бунина в контексте христианской духовной традиции. Воронеж, 2009; Ковалева Т. Н. Путь по воле Бога в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы ист. поэтики. 2017. Вып. 15. № 2. С. 127–140; Кошемчук Т. А. Русская литература в православном контексте. СПб., 2009; Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен: уч. – метод. пособие. 2-е изд. стер. М., 2016; Ее же. Духовное измерение жизни человека: репутация Бунина-художника и реальность текста // Филол. класс. 2019. № 2 (56). С. 73–77; Прошин А. А. Судьба цитат из христианских источников в книге И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева. Юность» // Проблемы ист. поэтики. Петрозаводск, 1998. Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. С. 505–514 и др.

¹³ См.: Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин – Ремизов – Шмелев // И. А. Ильин. Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 2.

¹⁴ См.: Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. М., 1996–2000.

¹⁵ Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 34.

¹⁶ См.: Марулло Т. Г. Если ты встретишь Будду Заметки о прозе И. А. Бунина. Екатеринбург, 2000; Marullo T. G. If You see the Buddha. Studies of Ivan Bunin. Evanston, Illinois, 1998.

¹⁷ Зайцев К. И. А. Бунин. Жизнь и творчество. Берлин, 1934. С. 223. Орфография сохранена.

вует над ним»¹⁸, – это только слой содержательного палимпсеста книги. Следуя за художником, мы словно снимаем этот слой и погружаемся в духовные глубины, именно в духовные основания человеческого бытия. Нам явлен опыт вхождения в реальность духовного, соединяющий земное и небесное, явлен художественным словом высочайшего качества. Вся сила и новизна явленного связана еще и с особым качеством изображенного / увиденного / воссозданного земного мира в его потрясающей, вероятно, так никем и не превзойденной щедро-роскошной вещественности, завораживающей нас и как будто уводящей от устремлений духа. Плен очарования земным, думаю, знаком каждому читателю Бунина и «Жизни Арсеньева», в частности. Логично вспомнить бунинского оппонента: «Тут “земляная карамазовская сила”, как отец Паисий намерен выразился, – земляная и неистовая, необделанная. <...> Даже носится ли дух Божий вверху этой силы – и того не знаю»¹⁹. Другими словами, насколько герой и автор остаются привязанными к земному, живут ли на разрыве земного с небесным, мечутся между ними или все же обретают понимание того, что христианство есть «спасение жизни»²⁰, а не от жизни? Получается, что сверхзадача книги не в освобождении от времени или не только в освобождении от времени, а в духовных странствиях, опирающихся на возможности уникальной бунинской памяти и устремленных к постижению духовного строя Арсеньева. Не случайно сам художник оставил в дневниках такую запись: «Весь день за письм. столом – переписывал итинерарий своей жизни и заметки к продолжению “Арсеньева”»²¹. В данном случае «итинерарий жизни» – метафора, отсылающая к жанру паломничеств и одновременно проясняющая авторскую установку именно на «метафизическое перевоплощение» в книге, на стремление к святыням.

Динамика духовных состояний героя достаточно подробно проанализирована нами ранее²², поэтому остановимся лишь на самом показательном. В первой книге обозначены подступы к вхождению в мир православия, но определяющим становится острое переживание онтологического разрыва между тварным миром и Богом. И, пожалуй, только в завершающей главе, как будто совершенно не связанной с церковной проблематикой, намечаются пути преодоления этого разрыва. Подросток Арсеньев догадывается о том, что жизнь земная иллюзорна, похожа на скоропреходящий сон: «Светлый лес струился, трепетал, с дремотным лепетом и шорохом убежал куда-то. <...> И я закрывал глаза и смутно чувствовал: все сон, непонятный сон! И город, который где-то там, за далекими полями, и в котором мне быть не миновать, и мое будущее в нем, и мое прошлое в Каменке, и этот светлый предосенний день, уже склоняющийся к вечеру, и я сам, мои мысли, мечты, чувства – все сон!» (6, 54–55). Автор духовной прозы Е. Р. Домбровская, глубоко связанная со святоотеческой традицией, отмечает в своих комментариях духовную (богословскую) прозорливость/точность этой главы. Догадки Арсеньева о земной жизни-сне подтверждаются святоотеческим наследием. «Правда, по учению Церкви, – замечает Е. Р. Домбровская далее, – человек-то в ней (то есть в жизни. – Н. П.) должен бодрствовать, а как это делать, учит Евангелие. И антиномично вторит “Апостол” – “искупующе время, яко дние лукави суть” (Еф. 5:16). Дни и время – лукавы, обманны, потому и жизнь – сон <...> эта главка, верная в глубинной сути своей, в предначинательной постановке вопроса (своего рода духовный пролог ко второй части), становится ступенькой в жизнь. А какой она будет, жизнь Алеши? – ответ на вопрос о духовном бодрствовании, – главный вопрос всякой жизни» (личный архив, 17.02.2019). Именно этот ключевой вопрос, тонко уловленный современным автором в интуициях Арсеньева, помогает связать эту главу, а

¹⁸ Степун Ф. Иван Бунин // И. А. Бунин. Собр. соч.: в 8 т. М., 1994. Т. 1. С. 5.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 201.

²⁰ Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. Л., 1991. Т. 1. С. 265.

²¹ Устами Буниных / И. Бунин, В. Бунина. Т. 3. Франкфурт-на-Майне, 1982. С. 119.

²² См.: Пращерук Н. В. Духовное измерение жизни человека. . .

также всё ей предшествующее с кульминационным эпизодом во второй книге. Имеется в виду описание вечерней службы и участия в ней подростка Арсеньева. Герой захвачен переживанием всенощной со всеми ее участниками, со всеми атрибутами и навсегда запавшими в душу подробностями. Очевидно, что Арсеньеву хорошо известен «состав» всенощного бдения, он следует канону, поскольку, по его признанию, «все это стало как бы частью» его души, «и она, теперь уже заранее угадывающая каждое слово службы, на все отзывается сугубо, с вящей родственной готовностью» (6, 75). Мотив родного, соединенный с мотивом тишины, тихого света, является определяющим для этой сцены. Личным чувством причастности к происходящему в церкви окрашены многие и многие образы, приходящие из памяти. Можно сказать, что душе, подготовленной к открытию, высшая реальность открывается сама. Поэтому закрывающиеся и открывающиеся во время службы царские врата воспринимаются как знамение «то нашего отторжения от потерянного нами рая, то нового лицезрения его», «дивные светильничные молитвы» выражают «скорбное сознание нашей земной слабости» и надежду на грядущее спасение. Стихиры «Свете тихий» со словами «Пришедше на запад солнца, видевшие свет вечерний...» рождают «видение какого-то мистического Заката», а «тот таинственный и печальный миг, когда опять воцаряется глубокая тишина во всей церкви, опять тушат свечи» переживается как «погружение в темную ветхозаветную ночь». Автор не случайно выбирает из церковных служб всенощное бдение, а не литургию. Именно эта служба требовала от православных особого усердия, совершалась в течение целой ночи до рассвета и предполагала «духовное рвение». Исторически она была связана с заповедью, данной Христом апостолам: «Бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий»²³. Так акцентируется едва намеченная поначалу тема сна и бодрствования, уже напрямую выведенная в собственно церковный, религиозный, духовный план. Стоит специально упомянуть и тот факт, что воссозданная памятью героя служба проходит в Церкви в честь Праздника Воздвижения Креста Господня, «в церковке Воздвиженья». Смысл и символика праздника Воздвижения связаны с событием обретения Креста Господня, которое произошло, согласно церковному преданию, в 326 году в Иерусалиме около горы Голгофы – места Распятия Иисуса Христа. «Крест – глава нашего спасения; Крест – причина бесчисленных благ. Через него мы, бывшие прежде бесславными и отверженными Богом, теперь приняты в число сынов; через него мы уже не остаемся в заблуждении, но познали истину; через него мы, прежде поклонявшиеся деревьям и камням, теперь познали Спасителя всех; через него мы, бывшие рабами греха, приведены в свободу праведности, через него земля, наконец, сделалась небом»²⁴. Столь личное описание Всенощного бдения именно в «церковке Воздвиженья», вероятно, тоже можно трактовать как свидетельство обретения героем Креста, хотя бы на время соединившего небо и землю («земля, наконец, сделалась небом»), преодолевающего онтологический разрыв в его мирочувствовании. Очень важная веха в жизни Арсеньева. Это еще и интуиция обретения личного креста – собственного пути. Именно так можно трактовать и один из финальных эпизодов книги: «Увидев церковный двор, вошел в него, вошел в церковь. <...> Там было тепло и грустно-празднично от блеска свечей, жарко горевших целыми пучками на высоких подсвечниках вокруг налоя, на налое лежал медный крест, <...> перед ним стояли священнослужители и умиленно-горестно пели: “Кресту твоему поклоняемся, владыко”» (6, 245–246). Семантическая и образная объемность этого эпизода такова, что в нем может быть акцентировано даже противоположное: герой как будто покидает церковь, однако покидает – совершившим выбор, с твердым осознанием принятого решения. И решение его можно трактовать не только в проблематике выбора пути творческого человека, но и в аспекте духовном – принятия человеком собственных крестов. А это очень важный итог «опыта метафизического перевоплощения в

²³ Полный православный богословский энциклопедический словарь: в 2 т. (репринт. изд.). М., 1992. С. 576–577.

²⁴ Скабалланович М. Н. Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня. Киев, 2004. С. 200.

самого себя», свидетельствующий о стяжании героем духовного «самостоянья». Такова реальность художественного текста/мира главной книги писателя, во многом проясняющая специфику религиозного опыта автора и позволяющая утверждать, что по онтологии и аксиологии Бунин представляет *христианский/православный* тип художественного сознания.

Глава 1

Повесть И. А. Бунина «Увлечение»: формирование творческой индивидуальности

Полный текст ранней повести И. А. Бунина «Увлечение» впервые был напечатан в бунинском томе «Литературного наследства» в 2019 г.²⁵ Автор публикации, предисловия и примечаний С. Н. Морозов справедливо назвал повесть, напечатанную с подстрочником вариантов и исправлений, «творческой лабораторией начинающего писателя»²⁶. Ученый обратил внимание на то, что здесь уже намечена сквозная для Бунина-художника тема сопряженности любви и смерти²⁷. Он также усмотрел некоторые совпадения биографического характера, имея в виду знакомство и отношения Бунина с В. Пащенко: «Удивительным образом содержание повести “Увлечение” в недалеком будущем отчасти станет реальностью для самого автора. Летом 1889 г. Бунин познакомился с В. В. Пащенко, роман с которой длился несколько лет, прерываясь ссорами и разъездами. В конце концов, В. В. Пащенко выходит замуж за А. Н. Бибикина – товарища Бунина. К счастью, в жизни писателя развязка любовной драмы не была столь трагической, как в повести “Увлечение”»²⁸.

Думается, работа по возвращению бунинского наследия во всей его полноте, которая последовательно и системно ведется учеными из ИМЛИ, может быть продолжена литературоведческим осмыслением этой повести, написанной 17-летним автором в самом начале его творческого пути.

Первая глава создавалась с особенной тщательностью. Она представляет собой экспозицию в классическом варианте и показывает пример хорошо усвоенных уроков русской литературы. Очевидно, что начинающий автор серьезно продумывал композицию этой главы, стремился к тому, чтобы начало повести было выразительным и запоминающимся. Так, повесть открывается яркой пейзажной зарисовкой, в которой вполне угадывается дар живописания будущего Бунина-художника: «В открытые окна сыпались последние отблески низкого солнца. Оно садилось далеко на горизонте, около силуэтика мельницы, чернеющей на ярком фоне заката двумя крылами»²⁹. Подобный же цветовой эффект достигается в позднем шедевре художника «Холодная осень» неточной цитатой из Фета: «Смотри – меж *чернеющих* сосен / Как будто пожар восстает <...> – Какой пожар? – Восход луны, конечно» (7, 20). И если помнить о символической подоплеке образа природного мира в рассказе (и в других произведениях), то можно предположить, имея в виду описанные события в повести, что мы присутствуем при начале формирующегося почерка будущего художника – нагружать символическими смыслами живописание внешнего мира. Композиционную завершенность главе придает финал, в котором повествователь от характеристики героя вновь переходит к тому, что его окружает: «Солнце уже село, вечерняя заря охватила половину неба и воздух похолоднул. Молодой месяц, еще днем поднявшийся на небо, начал уже испускать свой бледный свет» (48). И далее на протяжении всей повести главного героя «сопровождает» месяц, освещая своим блеском, светом, мерцанием происходящее: «Месяц уже разливал свой голубоватый свет» (50); «Туман затоплял всю луговую часть села, лозинник, избы и наполненный матовым светом месяца, неподвижно стоял над землею» (65); «Месяц стал уходить в тучу, стоявшую длинной

²⁵ Литературное наследство. И. А. Бунин. Новые материалы и исследования. Т. 110. Кн. 1. М., 2019. С. 46–78.

²⁶ Там же. С. 46.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Литературное наследство. И. А. Бунин. Новые материалы и исследования. Т. 110. Кн. 1. С. 47. В дальнейшем повесть цитируется с указанием страницы в круглых скобках в тексте главы.

полосой на горизонте» (66); «Месяц высоко <...> Месяц светит и кладет узорчатые тени» (69) и т. п. И если в первом случае напрашиваются параллели с «Холодной осенью», то повторяющиеся образы природного мира, и в частности образ месяца, становятся основой для выстраивания мифопоэтических и символических сюжетов в ранних рассказах Бунина лирического плана. Так, в рассказах «Туман», «Поздней ночью», «Новый год» месяц максимально приближен к человеческому миру. Стремясь подчеркнуть особое значение этого небесного светила в человеческой судьбе, Бунин прибегает даже к несвойственному для него как для художника приему антропоморфизации. Важным становится мотив «смотрения», известный в мифологической традиции своим сакральным смыслом³⁰. Месяц и человек смотрят друг на друга – и это означает мистический момент их непосредственного контакта; «...И я долго смотрел в его лицо» (2, 176) и – «Он глядел мне прямо в глаза, светлый, немного на ущербе и оттого – печальный» и т. п. (2, 177). Образ месяца связан в этих рассказах с мотивами тишины-тайны и смерти. При всей сложности семантических нюансов Бунин предпочитает опираться на традиционный символизм подобных образов, принципиально и последовательно отказываясь от нарочитого мифотворчества. Позднее художник расширит смысловое поле излюбленного образа: в зрелых его произведениях, в частности в «Жизни Арсеньева», месяц уступит место луне, которая не только напоминает человеку о сопряженности любви и смерти, но и самым сокровенным образом связана с тайнами творчества³¹. Если говорить в целом о содержании первой главы, то, следуя традициям русской классической литературы, в ней компетентный и объективный повествователь знакомит читателей с главным героем. Лирика пейзажных впечатлений растворяется в стройном эпическом дискурсе. Идут описание внешности героя, история его семьи, даются сведения о его нынешнем состоянии, образе жизни и даже обозначается его характер. Все это достаточно компактно, емко, информативно. Портрет главного героя психологичен: «Лицо его нельзя было назвать красивым в строгом смысле, хотя оно и было очень симпатично. Кудрявые каштановые волосы молодого человека выглядывали из-под мягкой круглой шляпы, усики у него были маленькие, нос неправильный, немного даже большой, глаза серые, задумчивые и ясные, хотя и близоруки, отчего Агапов часто шурился, если старался что-либо разглядеть получше» (47). Близорукость в контексте повести – вполне читаемый намек на особый тип отношений героя с реальностью, на его мечтательность, романтичность, возвышенный склад души. Эта подсказка поддержана здесь же, в первой главе, комментарием повествователя: «Он сидел, предавшись созерцанию, потому что унаследовал от матери любовь к природе и страсть к стихотворству. Он писал стихи» (48). А, кроме того, возможно, именно с близорукостью героя связана трагическая развязка повести. Остается загадкой, намеренно или случайно Агапов убивает Александру.

В истории семьи и образе отца угадываются многие сюжеты русской классики. Все узнаваемо, и самый близкий контекст – проза Тургенева, его роман «Дворянское гнездо». С последним бунинскую повесть роднят многие перипетии и драмы семейства Агаповых, например, и то, что главный герой лишился матери в раннем возрасте. А в рассказе, как хозяйствовал на земле отец героя помещик Иван Федорович, можно увидеть эксперименты многих тургеневских и толстовских героев, приехавших в свои имения «пахать землю, и как можно лучше ее пахать». Экскурс в прошлое семьи Агаповых перебивается активным приближением героя к читателю, который должен не только его (героя) узнать и понять, но и увидеть: «И вот мы видим его уже приближающимся к Туле» (48). Позднее этот прием не рассказывания, а видения и показывания событий и персонажей будет блестяще реализован зрелым художником в «Жизни Арсеньева», когда уже не только настоящее, но и прошлое восстанавливается героем-повествователем как увиденное здесь и сейчас.

³⁰ См.: Славянская мифология: энциклопед. словарь. М., 1995. С. 245–248.

³¹ См.: Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина. С. 125–129.

При анализе первой главы невозможно обойти вниманием сильный акцент в изображении героя, связанный с его именем (Виктор – победитель), и в особенности с фамилией. Позднее Бунин будет избегать таких прямых авторских подсказок читателю. Фамилия Агапов – происходит от агапе (греч. ἀγάπη – любовь). Известно, что в греческом языке можно найти четыре основных слова для обозначения любви (сторгия, филио, агапе, эрос), и агапе означает самый возвышенный тип любви, любви жертвенной, любви в высоком евангельском смысле³². Множество примеров именно такого толкования любви-агапе дает Евангелие: «Заповедь новую даю вам, да любите (ἀγαπάτε) друг друга; как Я возлюбил (ἠγάπησα) вас, так и вы да любите (ἀγαπάτε) друг друга» (Ин. 13. 34); «Возлюби (ἀγαπήσεις) ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22. 39); «Нет больше той любви (ἀγάπην), как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15. 13) и мн. др.

Безусловно, бунинский герой своим поведением, а главное – собственным роковым поступком, вряд ли оправдывает свою фамилию. Его чувство трудно считать агапической любовью, оно носит преимущественно эротический характер. Однако стремление автора подчеркнуть высоту и подлинность переживаний героя, выразившееся в таком именовании, налицо: «Он тесно подружился с Сашей и горячо любил ее; с ней-то ему и было отранно. Жизнь его приняла какой-то идиллический характер. Он часто, почти каждый день виделся с Сашей, с дорогим для него человеком» (64). Агапов сомневается в серьезности отношений Александры к нему, подозревая, что она не испытывает глубокого чувства любви, а лишь на время им увлечена. Отсюда и название повести. С просьбой развеять или подтвердить его сомнения он обращается к Александре в письме, оставшемся без ответа. Искренность, глубина переживаний Агапова ярче понимаются при сопоставлении с другим героем – соперником Виктора, Виталием Алфеевым, также включенным в ситуацию любовного треугольника. Любопытна схожесть имен – известно, что и для Виктора, и для Виталия – уменьшительная форма имени идентична – Витя. Имя Виталий (в переводе с лат. *vitalis* – «жизненный») диалогом отзовется в позднем бунинском шедевре «Натали», однако там главный герой тоже, в общем, поначалу искатель легких любовных утешений, носит фамилию Мещерский, и в ней изначально актуализируется тема смерти, связанная с интертекстуальной отсылкой к оде Г. Р. Державина «На смерть Мещерского»³³. Так на уровне именования героев в «Натали» обозначалась сокровенная авторская мысль. В обрисовке Виталия Алфеева задачи были иные. Происхождение фамилии Алфеев, как считают этимологи³⁴, связано с именем Елеферий (от греч. ἐλεύθερος – свободный). И если рассматривать фамилии главных героев в соотношении как друг с другом, так и сюжетикой и проблематикой повести в целом, можно говорить об определенном семантическом/символическом подтексте в сфере именования, выводящем исследователя в область авторских интенций. На самом деле, расстановка и трактовка героев-мужчин осуществляется молодым автором по принципу яркого контраста, на первых страницах только едва проступающего, но по мере развития событий обретающего вполне четкую определенность. Поэт и мошенник, нравственно чистый человек и циник. Колоритная фигура Алфеева, ведущая свое начало от многих плутов и мошенников, представляет несомненный интерес для исследователя: было ли продолжение такого характера в последующем творчестве художника? Это могло бы стать самостоятельным литературоведческим сюжетом. Но уже при первом прочтении повести следует обратить внимание на тот факт, что подробнейший рассказ об аферах Алфеева уходит в подстрочник (глава VII), в тексте остаются по преимуществу, хоть и весьма определенные, но достаточно тонкие и органичные подсказки повествователя: «Он рассказы-

³² См.: Зенько Ю. М. Евангельское понятие любви агапе и актуальные проблемы христианской антропологии и психологии. URL: <https://www.xpa-spb.ru/articles/13.html> (дата обращения: 20.05.2020).

³³ См.: Жолковский А. П. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 112.

³⁴ См.: Энциклопедия русских фамилий. Тайны происхождения и значения. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/encyclopedia/russian-family/fc/slovar-204.htm> (дата обращения: 21.05.2020).

вал очень *ловко* (здесь и далее курсив мой. – *Н. П.*), умело занимательно и остроумно. Видно было, что он *ловкий* человек во всех отношениях, отличный и *ловкий* собеседник среди дам и хороший и веселый товарищ» (50). Конечно, по мере движения сюжета характер Алфеева раскрывается, но стремление начинающего писателя избежать лобовых авторских объяснений свидетельствует о его психологическом и эстетическом чутье и придает герою психологическую объемность. Потому при всех его негативных человеческих качествах, при его недопустимом, с нравственной точки зрения, поведении в Алфееве каким-то таинственным образом уживаются цинизм, холодный расчет и энергия саморазрушения, пусть извращенная, но сохраняющая органику жизнь. Из краткого комментария повествователя в самом конце произведения мы узнаем о страшном финале этого погубившего себя человека: «А Алфеев, как я слышал недавно, пойманный в какой-то проделке, попался в тюрьму и удавился на брюках» (77).

Интересно, что в последнем абзаце, отделенном, как и предпоследний, от всего предшествующего рассказа чертой, мы наблюдаем оригинальную трансформацию безличного повествователя во вполне персонифицированного рассказчика, а затем и в лирического субъекта, прямо и эмоционально выражающего свою оценку происшедшего (точку зрения). Перед нами как будто совсем тургеневский эпилог, правда, значительно сокращенный. Он начинается с вопрошания «Что еще сказать?», обращенного к читателю, после которого тому же читателю кратко сообщается, как сложились судьбы действующих лиц этой истории. А если говорить об Алфееве, то сама по себе реплика «как я слышал недавно» выразительна и включает повествователя в круг, близкий героям рассказанной истории. Но этого оказывается недостаточно, и далее следует лирический пассаж об Агапове, открывающий перед читателем сферу собственно авторской субъективности: «Только еще, быть может, и донине в темноте рудников томится и догорает жизнь бедного молодого человека. Не умело его сердце перенести и обойти первого встретившегося несчастья, не вынес он первую горькую обиду. Он не захотел, быть может, переносить и в будущем эти обиды и сразу покончил с собою. И много таких несчастных субъектов, не поборовших аномалий жизни человеческой, много скрыто в темноте рудников и в сырых могилах» (77). Вероятно, такой финал можно оценивать и как «тургеневский след», и как стилевую и повествовательную избыточность, столь понятную и закономерную, если иметь в виду возраст автора. Однако мне представляется более важным отметить ту самую точку отсчета, которой, по существу, обозначается начало движения от лиро-эпической манеры письма к таким формам организации повествования, которую теоретики назовут неклассической субъектностью. «Утверждается иное понимание автора – как “неопределенного” и вероятно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе», – так характеризовал одну из форм неклассической субъективности С. Н. Бройтман³⁵.

Однако вернемся к системе персонажей. Показательно, что пара главных героев коррелирует с парой женских образов. Подружка главной героини, тихая Лиза, призвана оттенить своенравность и импульсивность поведения Александры, ее лидерские качества. Ролевой статус женских персонажей «закреплен» именованием: обладательница сильного мужского имени контрастирует с героиней, имя которой после карамзинской повести априори несет в себе семантику «бедной». Тихая сентиментальность Лизы, ее мечтательность проявляются с наибольшей полнотой в ночном разговоре с подругой. Лиза цитирует романтические стихи В. Немировича-Данченко и дает высокую оценку личности Агапова, намекая на собственные чувства к нему: «– Он поэт к тому же, – добавляет Лиза. – а какие поэты хорошие люди, <...> незаурядные, не холодные какие-нибудь. Ведь правда, Саша? Помнишь я у тебя видела записанное стихотворение. <...> И Лиза начинает: Теплой ночи звездный блеск... / Свет костра во тьме

³⁵ Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 261–262.

руины, / Под лагуной сонный плеск, / Тихо плачут мандолины... – Но это еще не так хорошо, – останавливаясь, говорит она, вот слушай: С нежных струн, едва струясь, / Звуки падают, как слезы; / К старой башне прислонясь, / Их заслушались розы. Она даже встает и смотрит, взволнованная, на далекий край неба. – Не влюблена ли ты уж в него и взаправду? – спрашивала Саша. – А что ты думаешь? – оживленно переспрашивает Лиза. – Если бы он спросил теперь: люблю ли я его, я бы вместо ответа начала бы целовать его долго и страстно» (70).

Другими словами, в системе и расстановке персонажей угадывается как переключка с традиционным любовным треугольником, так и стремление автора его усложнить изображением главного персонажа в окружении героинь-женщин, что наряду с «усадебным текстом» связывает эту повесть с рассказом «Натали».

Следует обратить внимание и на другие особенности этой повести, связанные с сюжетикой, хронотопом, характером повествования и интертекстуальными отсылками, позволяющими соотнести почерк начинающего и зрелого художника, уяснить механизмы и закономерности его эволюции.

Самое первое впечатление от чтения – радость узнаваемого, основательность и добротность традиционного, идущие от глубокого усвоения уроков и открытий русской литературы XIX в., что уже отмечалось мною ранее. Это и показательно, поскольку известна позиция Бунина, позиционирующего себя последним классиком русской литературы. Но и поразительно одновременно, ведь юный автор вполне мог по молодости лет увлекаться модным модернистским формотворчеством и мифотворчеством. Манифест нового символистского искусства уже был издан и широко известен³⁶, однако Бунин остался невосприимчив к идеям Д. С. Мережковского и других модернистов.

Повесть действительно живет в мощном литературном поле. Показательно, что автор не указал времени изображаемых событий, это могут быть и 1870-е, и 1890-е гг., они (события) соотнесены не с конкретным десятилетием русской жизни, а с правдой и реальностью русской литературы. Неслучайно любовная драма разворачивается в сопряжении с сюжетом возвращения героя в свою усадьбу, родное гнездо, подключающим целый корпус произведений, написанных, по меткому определению В. Львова-Рогачевского, писателями-усадебниками³⁷. В «Увлечении» Бунин описывает достаточно подробно три усадьбы (такая мощная проработка «усадебного текста» в самом начале творческого пути!), находящиеся неподалеку друг от друга и – что тоже немаловажно – в Тульской губернии. Если в построении сюжета, в композиции всего произведения и отдельных сцен мы в первую очередь обнаруживаем переключки с романистикой И. С. Тургенева, и в особенности с «Дворянским гнездом», то точное указание на Тулу – знак особой любви и уважения к Л. Н. Толстому.

Повесть в своей интертекстуальной составляющей любопытна тем, что, с одной стороны, исследовательская интенция может быть развернута в контекст литературы прошлого, а с другой – в творчество самого писателя в будущем, Бунина, ставшего признанным мастером. Так, в «Увлечении» оживает (вплоть до текстовых совпадений) известный тургеневский сюжет возвращения домой, блестяще воплощенный в «Дворянском гнезде», чтобы продолжиться затем в «Деревне»: «Тарантас его быстро катился по проселочной мягкой дороге. <...> Вот я и дома, вот я и вернулся, – подумал Лаврецкий, входя в крошечную переднюю»³⁸; «Пыль слеглась на дороге, и рожь еще сильнее распространяла свой одуряющий аромат. Тарантас катился между двумя стенами ее <...>. – Вот мы и дома, – говорил Агапов, осматривая комнату» (51); «А когда проехали гумно, прокатили по убитой дороге небольшого сада и повернули влево, на

³⁶ См.: Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.

³⁷ См.: Львов-Рогачевский В. Усадебники // Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-9911.htm> (дата обращения: 05.05.2020).

³⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. М.-Л., 1964. Т. 7. С. 182–183.

длинный двор, подсохший, золотившийся под солнцем, даже сердце заколотилось: вот он и дома, наконец» (3,94). При всей яркой специфичности приведенных фрагментов, они объединены чувством обретенного дома, переданным сходным образом. А ночной эпизод, когда Агапов восхищенно слушает пение Александры и внимает звукам фортепьяно, восходит к известному эпизоду в «Дворянском гнезде».

Но вернемся к образам усадеб и усадебной жизни в повести. Нетрудно заметить, что выстраиваются они настойчиво повторяющимся мотивом тишины: «Ночь была удивительно тихая и свежая» (50); «День был сероватый и тихий. Все проснулось и все молчало» (51); «А вечер был тихий, теплый и ясный. Небо расчистилось» (54); «Стояла тишина, от которой казалось, что заткнуты уши. Сад распустил листья и замер» (57). И здесь опять отсылка к знаменитой тургеневской тишине из «Дворянского гнезда», которая «обнимает <...> со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем»³⁹. Но не только. Достаточно вспомнить, например, пушкинское: «Воды глубокие / Плавно текут / Люди премудрые / Тихо живут»⁴⁰ и др. И вместе с тем тишина уже не спасает героя от рокового поступка. Она не та, что вытрезвит, успокоит и научит, «не спеша, делать дело», она обманчива. И в этой обманчивости – предчувствие будущих суходольских гроз, того усадебного мира, который тоже создается мотивом тишины, но тишины, всегда чреватой взрывом и катастрофой. Ведь именно в тихое послепраздничное утро Герваська убивает Петра Кирилловича (3, 63–164). Без сомнения, опыт проработки «усадебного текста» не прошел бесследно, оттачивалось мастерство для «Эпитафии», «Антоновских яблок», «Суходола», «Жизни Арсеньева», «Странствий», «Темных аллей».

Следует отметить вещественность и фактурность описаний, внимание молодого автора к деталям и подробностям. Здесь уже проявляются те качества, о которых Бунин напишет в «Жизни Арсеньева», – особая острота видения, особая чувствительность к «веществу» и плоти мира. Вот один из примеров описания, которое свидетельствует о том, что автор обладает и зорким взглядом, и чутким ухом: «“Родники” далеко тянулись по реке, верст чуть ли не на пять и все было в зелени. Под горою, по обеим сторонам реки, по ее луговым тонким берегам густо заросли высокие стройные лозины, кудрявые березы и наклоненные над водой ивы; такой лесок в половодье заполняли вешние воды и тогда вид был вполне прелестный и поэтический; тысячи куликов с звонким, тонкоголосым криком вырывались из осоки и водяных трав, утки выводками плавали среди зарослей и вешними ночами слышат охотники их тихие кряканья, слышат непонятные шорохи и плеск воды в мертвой тишине, между тем, как в тусклой стали реки темными призраками рисуются деревья и звезды горят и вздрагивают в бездонной темно-синей глубине, и беловатый туман стоит в дальних лощинах» (50–51) (сохранен синтаксис публикации. – Н. П.). Усадебный мир не только полон подробностей, звуков и открывающихся живописных картин, но и запахов: «Рожь еще сильнее распространяла свой одуряющий аромат» (50); «Переехав через лощину, в которой сильно пахло травой, они въехали в село» (50).

Предлагая в «Увлечении» одну из вариаций на тему любви и смерти, автор главным образом выдерживает повествование в традиционном ключе, прибегая к форме прошедшего времени, отражающей последовательность описанных событий. Ему, конечно, далеко еще до экспериментов с пространственно-временной организацией, которые мы знаем по вершинным произведениям взрослого Бунина-художника. Однако в повести есть один временной «сбой», который вряд ли можно считать случайным. Речь идет о ночном разговоре двух подруг. Он предваряется репликой повествователя: «Лиза начинает расспрашивать» и сопровождается пояснениями преимущественно в глагольных формах настоящего времени (заметим в скобках, что другие диалоги организованы иначе): *шепчет, перебивает, отвечает, слышится в ответ,*

³⁹ Там же. С. 190.

⁴⁰ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т. М., 1974. Т. 2. С. 537.

продолжает, добавляет, начинает, смотрит, говорит (69–70) и т. д. Это, думается, было началом пути к тому «освобождению от времени», которого он достигнет во многих своих лучших вещах, начиная с «Тени птицы». Вероятно, поэтому при точном указании места происходящего автор обошел вниманием вопрос времени, как будто пытался «вынуть» это происходящее из потока истории и тем, возможно, сохранить для потомков в пространстве культуры. Безусловно, здесь нет той свободы обращения с прошлым как всегда пребывающим с нами настоящим, потому что при всей фактурности и обилии деталей ощущается некая герметичность, а мир, нарисованный юным автором, кажется отчасти застывшим. Но и в этом тоже особое очарование повести. И, пожалуй, последнее, что хотелось бы отметить в первом приближении к ранее неизвестному бунинскому произведению, – это чужие цитаты, введенные в повествование. Здесь упоминается стихотворение В. Немировича-Данченко⁴¹, в котором «изображалась поэтическая нега венецианской ночи»⁴² и которое Александра просит прочесть Алфеева, потому что ей, как указывает повествователь, «оно ужасно понравилось» (57): «Алфеев прочел и закрыл книгу <...> – Стихотворение не дурненькое, – согласился и Валерий Александрович с видом знатока, – некоторые места разве только... – Да что некоторые, – перебила Александра, – поэтичное стихотворение, отличное. Надо дать прочесть Виктору Ивановичу, что он скажет» (57). В этом обмене впечатлений, обозначенных весьма показательными репликами, передаются внутренние состояния героев и показывается, что влюбленные отнюдь не на одной волне, их переживания и оценки очень разнятся, что, впрочем, будет позднее подтверждено всем ходом дальнейших событий и логикой развертывания характеров.

Позже две строфы этого стихотворения цитируются в ночном разговоре подруг, создавая эффект остранения и подчеркивая романтическое состояние души Лизы, о чем уже упоминалось.

Однако более показательными становятся трижды приведенные неточные цитаты из разных источников: романа на стихи А. В. Круглова, старинного русского романа «Что ж ты замолк и сидишь одинок...» и стихотворения И. С. Тургенева «Призвание». Сам факт повтора подобного цитирования весьма красноречив и вряд ли может быть случайным. Романс на стихи А. В. Круглова цитируется в одном из ключевых эпизодов, когда сильнейшее переживание любовного чувства соединяется у Агапова с предчувствием, что оно (чувство) безответно. В оригинале речь идет о том, что в сердце лирического героя нет прежней любви: «А из рощи, рощи темной / Песнь любви несется / И с какой-то болью тайной / В сердце отдается <...> Те же ночи... та же песня... / Тот же месяц светит... / Да по-старому на песню сердце не ответит...» (78). Цитируя романс, автор допускает не только лексические неточности (так вместо *сердца*, в котором нет любви, появляется *она*), но и ритмический сбой: «А-ах! Из рощи, рощи темной / Песнь любви несется. / Песня неги, песня страсти / Раздается... <...> Та же ночь и те же песни./ Тот же месяц нам светит, / Но по-прежнему на песни / Она больше не ответит!...» (65, 66). Функциональное значение неточного цитирования вполне прочитывается, оно продиктовано стремлением начинающего писателя передать состояние героя, его напряженность, высокий эмоциональный градус. Подобным образом «работают» в тексте и две другие неточные цитаты. С Тургеневым, правда, автор обходится более осторожно:

У Бунина: Оригинальный текст Тургенева:

«О приди же... Над волнами Слышны клики... над водами

Машут лебеди крылами, Машут лебеди крылами...

Колыхается река... Колыхается река...

О приди же! Звезды блещут, О! приди же! Звезды блещут,

⁴¹ См.: Немирович-Данченко В. И. Стихи: 1863–1901 г. 2-е изд. СПб., 1902. 454, X с. URL: https://omskmark.moy.su/publ/essayclub/noobiblion/2016_v_i_nemirovichdanchenko_stihi_1902/111-1-0-2775 (дата обращения: 04.06.2020). С. 289.

⁴² Там же. С. 57.

Листья медленно трепещут Листья медленно трепещут —
И находят облака (73). И находят облака»⁴³.

Неточность, как мы видим, кажется совсем незначительной. Однако смысловой акцент, внесенный этой неточностью в текст, вполне очевиден и непосредственно связывается с тем, что переживает Агапов, вспоминая эти строки. Сфокусированные повторами подобные неточности можно трактовать не просто как следствие забывчивости автора, а как знаки формирующегося качества будущего бунинского письма, которое Ю. М. Лотман, вторя А. М. Горькому, остроумно называл «переписыванием» русской классики⁴⁴. «Переписывание» при этом характеризует не только прозу художника, но и поэзию. Это убедительно показывает анализ трех шедевров из «Темных аллея», образующих своего рода мини-цикл, – рассказа, давшего название всей книге, «В одной знакомой улице...» и «Холодной осени». В них неточно цитируются Н. Огарев, Я. Полонский и А. Фет, и чужая неточная цитата становится уже своеобразным «авторским знаком» Бунина-художника, выполняя важные смыслообразующие функции⁴⁵.

Исследование этой во многих отношениях замечательной повести, безусловно, должно быть продолжено. Так, представляется, например, необходимым более обстоятельно остановиться на расстановке и обрисовке персонажей, изучить текстологический контекст, который бы позволил еще более основательно погрузиться в творческую лабораторию начинающего автора. Мне же хотелось бы завершить главу замечанием о том, как менялось в ходе работы над повестью название усадьбы, куда возвращается герой. Эти изменения воспринимаются сегодня почти символически: от Грунина и Грубино к Родникам. Повесть, возвращенная из небытия, сама как чистый родник, как источник, в котором уже таятся будущие творческие свершения великого русского писателя и поэта.

⁴³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. Т. 1. С. 57.

⁴⁴ См.: Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина: (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Ю. М. Лотман. Избр. ст.: в 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 172–184.

⁴⁵ См.: Пращерук Н. В. «Чужая цитата» как «авторский знак» Бунина-художника // Н. В. Пращерук. Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой: монография. 2-е изд., доп. Екатеринбург, 2016. С. 65–75.

Глава 2

«Освобождение» от времени в произведениях 1910–1920-х гг

Книга путевых поэм «Тень птицы» становится для творчества Бунина определяющей и вместе с тем занимает в нем особое место. Пожалуй, ни в каком другом произведении художник так полно и свободно не выразил владевшую им в течение всей жизни страсть «неустанных скитаний и ненасытного восприятия» (3, 483). Это сладкое, волнующее, ни с чем не сравнимое ощущение свободы, которое дает путешествие в «чужие земли», Бунин прямо выразил в первом очерке, во фрагменте, потом частично изъятом из окончательного варианта: «...и с радостью вспоминаешь, что Россия уже за триста миль от тебя» (3, 314). «Ах, никогда-то я не чувствовал любви к ней и, верно так и не пойму, что такое любовь к родине, <...> воистину благословенно каждое мгновение, когда мы чувствуем себя гражданами вселенной! И трижды благословенно море, в котором чувствуешь только одну власть – власть Нептуна!» (3, 428). В этом признании вовсе не следует искать цинизма или равнодушия писателя к судьбе России. Напротив, «переболев» ее болью и вполне разделяя ее проблемы, страхи и заботы, художник оставляет за собой право «быть свободным», «выключенным» из проблематики «родного» – хотя бы на время путешествия.

Очень сильно и непосредственно выражено ощущение радости от того, что беспокоящее и тягостное наконец позади, «за триста миль», а значит – его нет с тобой, оно утратило власть. Силу, яркость этого ощущения подчеркивают два восклицательных предложения, в целом не характерные для бунинской манеры письма.

Понятно, почему этот фрагмент не вошел в окончательный текст. Ощущения, переданные в нем, слишком сиюминутны, конкретны, слишком «очерковые» и слишком «биографические». Они, безусловно, контрастировали бы с основной интонацией произведения – скорее, вопрошающей, лирико-медитативной, стремящейся при всей конкретности впечатлений к определенной художественно-философской обобщенности. А в книге остается лишь одно предложение о России. Многоточие в конце него, пожалуй, по содержанию более объемно за счет оставшихся в подтексте смыслов, нежели целиком восстановленный фрагмент из ранней редакции с определенностью заключенных в нем значений. И остается то удивительное, органическое ощущение свободы, которое пронизывает, питает, одухотворяет весь текст, делает его поистине «живым», «звучащим» и «пахнущим», просторным и каким-то очень светлым и многокрасочным, то ощущение свободы, которое, конечно, не объяснишь только «отсутствием» любви художника к собственной стране.

Создается впечатление, что Бунин как будто намеренно «сдерживает», «смиряет» свой изобразительный талант, свой дар живописания в произведениях о России, написанных практически в то же время, хотя и блестяще, по-бунински, но в иной манере – с тем, чтобы во всей немислимой щедрости развернуть его здесь, в «Тени птицы».

Бунинская «книга странствий», ярко отмеченная печатью «неясности жанра», создается «по следам» путешествия на Ближний Восток (1907–1911), «в край прошедших свой цикл и окаменевших цивилизаций»⁴⁶. В ней – как будто в соответствии с традиционной формой путевого очерка – есть внешний сюжет, продиктованный маршрутом путешествия (из Одессы пароходом в Турцию, затем через Дарданеллы и Афины в Египет, потом древняя Иудея: Яффа, Иерусалим, Иерихон, оттуда в Ливан и Сирию, и в финале – вновь земли, связанные с пребы-

⁴⁶ Формула О. В. Сливичкой. Цит. по: Бердшикова О. А. Концепция творческой личности в прозе И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1992. С. 5.

ванием Христа: Геннисарет, Тивериада и Табха) и четкой фиксацией впечатлений. При этом писатель не пытается «укрыться», как это было в «Деревне» и «крестьянских рассказах», за объективированным повествователем и вообще не слишком озабочен проблемой авторского самоопределения, он как бы «освобождает» себя и от этого, предельно сблизив «я» путешествующего с биографическим автором. Эффект документальности, достоверности усиливается использованием повествовательной формы, близкой к дневниковым записям.

Однако очерковость как жанрово-стилевая характеристика произведения слишком условна и не исчерпывает его внутреннего содержания. Исследуя цикл, О. А. Бердникова, например, пишет, что «повествователь в “Тени птицы” – это самостоятельный образ, это активное лирическое “я”, связующее все 11 поэм вполне по законам, действующим в стихотворной цикле»⁴⁷ и утверждающее прежде всего поэтическое восприятие окружающего мира, его художественную и эстетическую ценность: «чем восточнее, тем древнее и тем более поэтично»⁴⁸. Действительно, повествователь обнаруживает поразительную эстетическую одаренность, демонстрирует безупречное качество преображающего взгляда художника.

Вместе с тем эта бунинская вещь концептуально масштабнее и значительнее. «Тень птицы» – первая книга, в которой глобально поставлена проблема пространства и, по существу, вся философия изначально «завязана» в «пространственный узел». Можно считать «Тень птицы» произведением манифестирующего и эмблематического характера – утверждающим и развертывающим саму идею, концепцию, философию и картину путешествия как такового.

Любопытно, что в книге при всей конкретике и избыточности деталей и подробностей практически отсутствует бытовая, «вокзальная» атрибутика путешествия. Это особенно бросается в глаза, если, предположим, вспомнить «Жизнь Арсеньева», где герой тоже большую часть времени проводит в поездках и перемещениях и где «вокзальная» линия входит совершенно закономерно в «пространственный словарь» текста, составляя существенную его часть и работая на общую концепцию произведений. Такое отсутствие «вокзалов» в «Тени птицы» как непрременной и иногда довольно досадной составляющей любого путешествия объясняется не только тем, что герой, в отличие от Арсеньева, выбирает преимущественно «морской» способ передвижения и значительно меньше связан с поездами. Самому путешествию в «Тени птицы» изначально придается тот особый статус, при котором «технические» и «организационные» моменты не важны, поскольку закономерно и естественно вытесняются масштабностью переживаемого героем и происходящего с ним. А кроме того, Бунин волнует здесь проблема «возвращения» и «родного гнезда», стоявшая перед художником столь остро в период написания «Жизни Арсеньева» и определившая во многом пространственную динамику книги, где «вокзал» стал знаком «способа» существования героя.

В «Тени птицы» автора занимает само путешествие как событие, факт, феномен жизни человека и жизни художника.

Порт сравнивается в первом рассказе цикла с городом, «усеянным мачтами», и воспринимается как начало развертывающейся картины этого события, в которой детали прибытия в один пункт и отбытия в другой не несут концептуальной нагрузки. Поразительно размышление героя, относящееся к «греческому фрагменту» путешествия и не вошедшее в окончательный текст книги: «Ты – путь, соединяющий небо с землей, – сказали Нилу гимны. Не таковы ли и все пути в чужие земли? Они рожают неутомимую жажду духа и теряются, как море, в небе» (3, 440). Путь бунинского путешественника «по морю», начало которому положил одесский порт, един, непрерывен и устремлен в небо – так метафорически означает автор смысловую и пространственную стратегию цикла. Действительно, море и небо, существуя в тексте во взаимообращенности, «нераздельности и неслиянности», являют, с одной стороны,

⁴⁷ Бердникова О. А. Концепция творческой личности в прозе И. А. Бунина. С. 10.

⁴⁸ Там же.

одну из сквозных пространственных тем, имеющую свою систему образов, а с другой – вместе они составляют доминирующий, единый фон книги, который, во-первых, дает ощущение простора, во-вторых, на нем «прочерчиваются» главные «сюжеты» путешествия.

Остановимся на этом подробнее. Уже в первом очерке герой, плывущий в Константинополь, ощущает живое единство неба и моря. «В круглых сиренево-серых облаках все чаще начинает проглядывать живое небо. Иногда появляется и солнце. <...> Мгновенно меняются краски далей, мгновенно оживает море в золотистом, теплом свете» (3, 315).

Мотив соединенности неба, солнца, моря настойчиво повторяется в тексте, становится сквозным: «И опять разворачивается предо мною зыбкая синева Мраморного моря, блеск солнца» (3, 329); «Море росло, поднималось синей туманностью к светлому небу. А небо было несказанно огромно» (3, 397); «Жаркое солнце склонялось к золотому (!) морю» (3, 378) и т. п.

Перед нами не только поэтическая достоверность созерцаемой и изображаемой природной реальности. Плавание, предпринимаемое героем, открывает ему феномен космического миропорядка⁴⁹ в глобальном и глубинном единстве его живого бытия. Отсюда постоянно переживаемое путешественником ощущение открывающихся перед ним пространств без границ, простора и той захватывающей бесконечности, которая как будто «напоминает» душе о ее «нездешней» природе: «Теплый, сильный ветер гудит за мною в вышке, пространство точно плывет подо мною, туманно-голубая даль тянет в бесконечность...» (3, 327); «Я теряюсь в беспредельном пространстве Эгейского моря» (3, 338); «Потом побрел к морю, глядя на мелкую зыбь его сиреневого простора, на раковины (!) облаков, таявших над ним в бездомном шелковистом небе» (3, 344); «Небо просторно, огромно» (3, 393); «...в необъятное пространство за ними все ниже и ниже падала далекая бейрутская долина <...> и необозримая синь моря» (3, 3, 97); «Между небом и землей был несказанный простор» (3, 402) и т. п.

А феноменально проявленная путешествием природно-космическая жизнь «заражает» героя своей жизненной силой, игрой, радостью, бесконечностью изменений и, конечно, своей свободой: «Вода стекловидными валами разваливается на стороны и бежит назад широкими снежными грядами; глубоко внизу краснеет подводная часть носа, – и вдруг из-под него стрелой вырывается острорылая туша дельфина, за ней другая. <...> Моему телу живо передается это буйное животное веселье, и вся душа моя содрогается от счастья» (3, 316).

Мир, такой притягательный, разнообразный и ощущаемый героем как очень близкий, действительно «освобождает» его от привычной системы отношений, от исполняемых социальных ролей, от конкретно-исторической и национальной принадлежности и дает возможность непосредственно ощутить сопричастность живой целостности космоса, включиться в нее самому и включить ее в свое жизненное пространство. Отрешенность героя от предшествующих «содержаний», стереотипов и связей напоминает нечто вроде «феноменологической редукции» в ее «прикладном» – к конкретной жизненной ситуации – и «художественном» вариантах.

Душа путешественника предельно раскрепощена, предельно открыта и готова вместить, удержать и сохранить эту невысказанную полноту бытия, которая в обычных условиях приоткрывается перед человеком фрагментарно, частично, эпизодически – в самые лучшие, «вершинные» минуты его жизни. Такого – почти невозможного – результата можно достичь, если твое сознание уже не отражение мира, а сам способ его существования и осуществления, поскольку неразрывно с ним.

Бунин одним из первых художников очень лично ощутил недостаточность представлений о противопоставленности субъекта и мира, гениально угадал поворот в культурном сознании XX в., который связан с преодолением многих аксиом классической философии. Мир и чело-

⁴⁹ См. об этом словарные статьи «Небо», «Солнце», «Море», «Океан» и др. в исследовании Х. Э. Керлота: *Керлот Х. Э. Словарь символов: [Мифология. Магия. Психоанализ]. М., 1994.*

век для него образуют единство (*das Eins* по Хайдеггеру), субъект и объект неразрывны. Уже в конце века он формулирует в одном из писем свое «феноменологическое кредо»⁵⁰: «Мир – зеркало, отражающее то, что смотрит в него»⁵¹, а в ранних рассказах «опробывает» позицию отношения к жизни как к «сознанию, пушенному в материю» (А. Бергсон)⁵². Природный и материальный мир для Бунина непосредственно являет смысл и «прозрачен» для духовного содержания. Такое мироощущение «питает» многие образы-впечатления повествователя и героев в произведениях 1890–1900-х гг.: «...думаю о чем-то неясном, что сливается с дрожащим сумраком вагона и незаметно убаюкивает» (2, 223); «И в запахе росистых трав, и в одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство – томящее, непонятное, говорящее о какой-то незнагаградимой потере» (2, 243); «Я кого-то любила, и любовь моя была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде» (2, 266).

Однако бунинский феноменологизм ранних прозаических вещей еще «нуждается» в самоопределении, кристаллизации, стилевой оформленности, он живет в тексте пока на уровне мотива, догадки, спонтанных интуитивных вспышек. Это сказывается и в некоторой избыточности лирических пассажей, и в поиске спасательных «опор», «мостов» между субъективным и объективным, роль которых нередко выполняют выражения *казалось, как будто, похож, представлялось, точно* и т. п.: «Длинный земляной бугор могилы, пересыпанный снегом, лежал на скате у моих ног. Он казался то совсем обыкновенной кучей земли, то значительным – думающим и чувствующим» (2, 219); «...пароход был похож на воздушный корабль <...> и матрос, который курил невдалеке от меня, <...> казался мне порою таким, точно я видел его во сне» (2, 231); «...пароход <...> представлялся легко и стройно выросшим кораблем-привидением» (2, 233). Можно сказать, что именно цикл «Тень птицы» стал для Бунина художественно воплощенным «феноменологическим» самоопределением.

Повествовательная «плоть» текста формируется пафосом воссоздания всей полноты впечатлений, переживаний и «проживаний» путешествующего «я». Причем воссоздание в данном случае не является последовательным, скрупулезным и «точным» воспроизведением – повторением увиденного ранее.

Речь идет о способности героя принять этот мир так, чтобы он «заиграл» всеми возможными красками, «зазвучал» разнообразнейшими звуками и вообще стал «живым», осязаемым и осязаемым. Задача, которая по силам далеко не каждому художнику. Здесь и проявляется бунинский артистизм высшего порядка, который помогает найти единственное слово и сохранить при этом поразительный эффект непреднамеренности, непосредственности общения с реальностью, иллюзию того, что она сама формулирует за героя свои состояния, качества, цвета, звуки и запахи. При всей бунинской живописности вряд ли какое-то другое произведение художника обладает таким многообразием цветов и оттенков, такой совершенно роскошной и щедрой цветописью. Это относится в первую очередь к образам *моря и неба*, но, безусловно, распространяется и дальше – на *землю*. Сравните: «зелено-голубая вода пролива»; «и горы, и холмы, овеваемые морским воздухом, принимают лиловые тоны»; «зеленеющее небо»; «цветут розовыми восковыми свечечками темно-зеленые платаны, из-за древних садовых стен снегом белеют цветущие плодовые деревья, глядит осыпанное кроваво-лиловым цветом голое иудино дерево»; «огненно-золотые пчелы»; «яркой бирюзой сквозит вода»; «теснины, полные утренних фиолетовых теней»; «море было уже не то. Это было густое сине-лиловое масло, <...> горящее масло, лизавшее пароход и <...> плескавшее языками бирюзового пламени»; «все необозримое пространство заштилевшего моря внезапно покрыла мертвенная, малахитовая

⁵⁰ См. об этом: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М., 1994.

⁵¹ Там же. С. 112.

⁵² Такое «феноменологическое» определение жизни дает А. Бергсон в работе «Творческая эволюция» (Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век. М., 1995. С. 339).

бледность»; «над темно-лиловой равниной моря взошел оранжевый печальный полумесяц»; «шафрановый свет запада»; «бледно-лиловая река»; «сине-лиловое небо»; «золотисто-синяя <...> долина. С юга – желто-серые <...> пески. На востоке – знойно-голубой мираж Иудеи»; «мутно-лиловые облака плывут по бледно-алому закату. Выше заката неба точно нет: что-то бездонное, зеленоватое, прозрачное» и т. п.

Бесконечность этих ярчайших примеров, показывающая щедрость и безупречность бунинского изобразительного дара, есть еще и особый образный адекват, эквивалент глубинного стремления художника «удержать» все увиденное, запечатлев его, в том числе и в цвете.

Более того, пытаясь обеспечить максимальную проявленность этой космической жизни в мире героя и сохранить непосредственность ее «вхождения» в его «я», Бунин использует мотив «яркого», последовательно проводя его через весь текст и сообщая ему функцию образной и смысловой доминанты. Яркость – знак соединенности «я» и «не-я», поскольку связан как с «качеством» окружающей реальности, так и со спецификой ее восприятия, отношения к ней. Видеть мир во всей яркости его проявлений – значит, быть «настроенным» на него, открытым ему и не «обремененным» грузом предшествующих, «опосредующих», стирающих свежесть восприятия впечатлений: «яркой бирюзой сквозит вода»; «ярко зеленеют деревья» (3, 325); «яркая густая синева неба» (3, 326); «яркая лента неба льется» (3, 337); «было ярко» (3, 342); «яркая синь утреннего неба» (3, 346); «белые яркие стены» (3, 346); «ярко-зеленое дерево» (3, 353); «пирамида <...> восходит до ярких небес» (3, 355); «пустыня <...> ярко подчеркивает сине-лиловое небо» (3, 355); «...небо над базаром ярче» (3, 360); «яркое небо» (3, 370); «ярко-пунцовая герань»; «... глянул Джебел-Кемээз весь в ярких серебряных лентах» (3, 398); «изумительно-яркое поле неба» (3, 399); «ярко млела синь неба» (3, 405).

Нетрудно заметить, что по «яркости» среди других образов «лидирует» образ неба. И это не просто деталь художественного мира. «Яркое небо» отсылает нас к той цели путешествия в «чужие земли», которая была метафорически сформулирована самим художником и процитирована нами выше. Путь героя, действительно, словно «теряется» в небе, а кроме того, находясь как бы «внутри» самого природно-космического миропорядка, он соединяет небо и землю. Отсюда – закрепленное повторяющейся образностью, объединяющее для всего текста и фоновое значение образов – и особенно неба. Сравните: «А сама пирамида, стоящая сзади, восходит до ярких небес великой ребристой горой» (3, 355); «А за Лиддой и Рамлэ, каменными кубами арабских городков, ярко белеющих под ярким синим небом...» (3, 361); «А когда я оборачиваюсь, я вижу в яркой густой синеве бледно-желтую с красными полосами громаду Ая-Софии. <...> И четыре стража этой грубой громады – четыре белых минарета исполинскими копьями возносятся по углам ее в синюю глубину неба» (3, 327); «А когда я оборачиваюсь, меня озаряет сине-лиловый пламень неба, налитого между руинами храмов» (3, 338); «Радостными синими глазами глядит сверху небо» (3, 372); «Темно-сизый фон неба еще более усиливал яркость зелени и допотопных стволов колоннады» (3, 401).

На фоне яркого неба еще ярче, зримее, выпуклее проступают краски, очертания, формы земли и земных сооружений.

Развертывающийся мир не только ярок и многокрасочен, он полон самых разнообразных звуков, мелодий, ритмов, голосов: «Но тут воздух внезапно дрогнул от мощного трубного рева. Рев загремел победно, оглушающе – и, внезапно сорвавшись, разразился страшным захлебывающимся скрипом. Рыдал в соседнем дворе осел» (3, 354); «Хищно, восторженно и неожиданно вскрикивали в мертвой тишине крепкоклювые горбоносые попугаи» (3, 358); «Барка полным-полна кричащими арабами, евреями и русскими» (3, 359); «... под стеной (имеется в виду Стена Плача. – Н. П.) стоит немолчный стон, дрожащий гнусавый вой, жалобный рокот и говор. Он то замирает, то возрастает, то сливается в нестройный хор, то делится на выкрики» (3, 372); «...засыпаю среди криков, несущихся с улицы, стука сторожей, говора про-

ходящих под окнами и нескладной, страстно-радостной и в то же время страстно-скорбной восточной музыки, прыгающей в лад с позвонками» (3, 323).

Нетрудно заметить, что Бунин старается не просто описать звуки, а именно передать их, включить в текст так, чтобы они «звучали». Достигается это особым построением фразы, повторами и, конечно, звукописью – виртуозным использованием приемов аллитерации и ассонанса. Так, в первом примере «текущее», плавное *во* прерывается резким *вн*, а затем сбив, повторяясь, разрастается в целую серию мощных «рыдающих» звуков, передаваемых сочетанием слогов – *рев, ре, глу, рва, раз, ра, скрип, ры* и т. п., или другая, очень характерная, «стонушая» фраза, в которой повторяется набор слогов и звуков, создающий вполне определенный звуковой эффект: «под стеной стоит немолчный стон».

И, безусловно, немаловажную роль в создании полноты открывающегося герою мира играют запахи, тонко улавливаемые и вбираемые героем как некие обязательные знаки и атрибуты «живого» пространства: «Оттуда, из товарных складов, возбуждающе пахнет ванилью и рогожами колониальных товаров; с пароходов – смолой, кокосом и зерновым хлебом, от воды – огуречной свежестью» (3, 318); «Пряно пахли нагретые травы. Животной теплой вонью несло из загона, где бродили голенастые страусы» (3, 358).

Следуя стратегии воссоздания, художник, как мы видим, наряду с преимущественным выстраиванием визуального ряда, стремится к всесторонности и «жизненности» «образа мира», насыщая этот образ звуками и запахами.

Но, пожалуй, самое главное для Бунина то, что воссоздание «совершается» «здесь и сейчас» (и каждый раз заново) и только при таком условии состоятельно, ибо только так способно удержать входящую в «жизненный мир» героя живую, подлинную реальность. Здесь, пожалуй, впервые так последовательно развернут хронотоп «длящегося настоящего» (термин Д. С. Лихачева). Он требует, во-первых, «полного присутствия», «тотальной души» (термины М. Мамардашвили) повествующего субъекта и, во-вторых, позволяет воспринимать воссозданное им как то, что совершается «все время». Воссоздающее реальность начало, собирая и фиксируя ее во всей конкретности образов, деталей, описаний и подробностей, облекается в формы и приемы, «бьющие» читательское восприятие, конечно, насколько это возможно для гармоничного бунинского стиля, подчеркнутой ангажированностью. Речь идет в первую очередь о широчайшем использовании назывных конструкций, а также разнообразных глагольных и именных форм настоящего времени, задающих тексту темпоральную доминанту и приобретающих всеобъемлющий характер: «Второй день в пустынном Черном море. Начало апреля, с утра свежо и облачно» (3, 313); «Штиль, зной, утро...» (3, 359); «...Вот она, подлинная Палестина древних варваров, земных дней Христа!» (3, 361); «Вот она, ясность красок, нагота и радость пустыни» (3, 555); «Вот он, этот жуткий, погребальный Вертеп...» (3, 371); «Летний ветер, белые акации в цвету...» (3, 399); «Воздух прозрачен, краски несколько дики» (3, 313); «Берег все отходит, уменьшается...» (3, 314); «Моему телу живо передается это буйное животное веселье, и вся душа моя содрогается от счастья» (3, 316); «Свежеет, и горы и холмы, овеваемые морским воздухом, принимают лиловые тоны» (3, 318); «Обмениваемся улыбками и пускает в путь» (3, 323); «И светлая, безмятежная тишина, чуждая всему миру, царит кругом...» (3, 327); «...Тихо брожу я среди этой высоты и простора» (3, 328); «Есть “Свет Зодиака”» (3, 366); «В мире нет страны с более сложным и кровавым прошлым» (3, 367); «Небо просторно, огромно. Чуть не в самом зените тает алая звезда Венеры» (3, 393) и т. п. В подобные формы облекается не только непосредственное восприятие, но и то, что «видит» повествователь «духовным» зрением: «Теперь, возле Сфинкса, в катакомбах мира, зодикальный свет первобытной веры встает передо мною во всем своем странном величии» (3, 357); «Он крестится и уже готов раскрыть уста, чтобы благовествовать миру величайшую радость. Но – “Дух ведет Его в пустыню”...» (3, 383); «Тишина, солнце, блеск воды. Сухо, жарко, радостно. И вот Он, с рас-

крытой головою, в белой одежде, идет по берегу, мимо таких же рыбаков, как наши гребцы» (3, 410) и т. п.

Интонация непринужденной естественности усиливается введением глагольных форм II лица, предполагающих стирание границ между авторским и читательским «я» и, следовательно, как бы дополняющих «полное присутствие» повествователя «соприсутствием» читателя, становящегося причастным к предпринимаемому воссозданию: «... Не проберешься один после семи часов в город» (3, 319); «Нигде так быстро не падаешь в глубь времен, как здесь» (3, 346); «В Вифлееме чувствуешь, прозреваешь то драгоценное, то первое...» (3, 407); «... И опять возвращаешься к искушению Иисуса от дьявола. <...> И теряешься в образах времен Рима, Византии и Омаров» (3, 396). В таких переходах от «я» к «мы» и «ты» отражается поиск и «отработка» художником лирически обобщенной формы некой «универсальной субъективности»⁵³. Совершенно прав Ю. Мальцев, утверждая, что «в отличие от авторов “нового романа”, у которых “ты” служит обезличиванию текста и устранению авторского субъекта, чтобы придать книге характер как бы “самопишущейся”, – у Бунина “ты” служит, напротив, усилению лиричности и эмоциональной насыщенности»⁵⁴.

Кроме того, как уже упоминалось, Бунин создает текст, который стремится быть в доверительных отношениях не только с читателями, но и с самой реальностью. Отсюда столь естественна, закономерна в произведении повторяющаяся «фигура вопрошания», при которой вопросы адресованы как будто бы прямо и непосредственно вступающему в общение с героем миру: «только где же те “бездны”, которыми будто бы поражают Иудейские горы? Где высоты, что будто бы “еще дышат величием Иеговы и ужасами смерти”?» (3, 361–362); «Зачем же так первобытно вторглась в этот божественный молитвенный чертог сама природа?» (3, 376); «Бог ли человек? Или “сын бога смерти”?» (3, 381); «Есть ли в мире другая земля, где бы сочеталось столько дорогих для человеческого сердца воспоминаний?» (3, 384); «Они рыбаки, в лодке лежат их сети. <...> “Проходя же близ моря Галилейского, он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море...” Разве не мог призвать он и этих?» (3, 410).

Работая в цикле с материалом, так или иначе подводящим автора к мифологическому и метафизическому его толкованию, Бунин-художник сознательно уходит от чуждых ему трансформаций реальности в метафору или аллегорию трансцендентного. Поэтому так важно здесь постоянное предметное и бытовое «сопровождение» путешествующего сознания. Это и точный отсчет фактического времени, придающий повествованию дополнительную конкретность и узнаваемость: «Сутки прошли незаметно» (3, 314); «Через полчаса пароход снова левиафаном потянулся...» (3, 317); «... На турецких часах двенадцать...» (3, 319); «Близился полдень» (3, 335); «Около полуночи взошел оранжевый печальный полумесяц» (3, 342); «Часам к четырем город снова ожил» (3, 345). Это также обилие «случайных»; «лишних», но очень ярких, запоминающихся подробностей, выхваченных зорким взглядом повествователя и создающих «избыточную» полноту, многоцветье, объемность восстанавливаемого «образа мира»: «Я прохожу среди наставленных друг на друга клеток, переполненных мирно переговаривающимися курами, слышу странный в море запах птичника» (3, 315); «Дурачок в лохмотьях и в двух рваных шапках, криво надетых одна на другую, со всех ног бросается мимо меня в стаю шелудивых соловых собак и, отбив у них тухлое яйцо, с жадностью выпивает его, дико косясь на проходящих бельмом красного глаза» (3, 323); «В это жаркое солнечное утро все хорошо: и блеск сапога, и новенький мундир офицера, и стакан воды с розой, который быстро ставит передо мною молодой кафеджи» (3, 325); «Золотиста лазурь над Кедром и

⁵³ Мальцев Ю. Указ. соч. С. 110.

⁵⁴ Там же.

горой, золотисто-песочного цвета ястреба, реющие над нами, трепещущие своими острыми в черных ободках крыльями» (3, 384) и т. п.

Воссоздаваемая с помощью названных форм картина путешествия (и мира в целом) не означает только верность избранному жанру (очерк), манере письма (дневники). Это уже осознанная автором и художественно воплощаемая позиция по отношению к времени. Позицию эту можно охарактеризовать как стремление освободиться от него в остановленном и «все время» длящемся настоящем, а прокомментировать следующими образными формулами, относящимися к конкретным эпизодам общения героя с реальностью, но распространяемыми и на весь текст в целом: «Но вот наступила и длится ночь» (3, 390); «Длится и все светлее становится золотисто-шафранное аравийское утро» (3, 394) и т. п.

Путешествие дает возможность герою бесконечно длить настоящее время и обретать пребывающее в таком времени, а значит – вневременное пространство. По его законам и строится художественный мир «Тени птицы».

Это развертывающееся «вне времени» пространство изначально обусловлено переживанием героя своего «места» в путешествии как «места» внутри природно-космической целостности с такими ее сущностными комплексами-координатами, как *небо, земля, море* и т. п. и, соответственно, «не знающей» времени. Отсюда сквозные темы, формирующие «пространственный словарь» книги и создающие фон для развития других пространственных сюжетов.

Однако бунинский герой, включенный в космический порядок и соприродный ему, устремлен к истокам, корням человеческой культуры и цивилизации, плывет к тем местам, которые отмечены их самыми «первыми днями» и первыми событиями. Маршрут путешествия, таким образом, связан не только с внешней его стороной и составляет фактографическую основу произведения, он становится важным компонентом художественной концепции цикла, продолжая и углубляя ее пространственный аспект.

Поразительно, что путь, открывающий мир, полный света, цвета, ярких красок жизни, мир яркого неба и солнца, сосредоточен вокруг «всех Некрополей, кладбищ мира»⁵⁵. Это «Поля Мертвых». Именно так первоначально называлась книга. «Разве не Поля Мертвых – Баальбек и Пальмира, Вавилон и Ассирия, Иудея и Египет? – вопрошал Бунин в отрывке, исключенном из окончательного варианта очерка “Тень птицы”, – Разве не сплошное Поле Мертвых и Константинополь? Его погосты – величайшие в мире – и называются: Поля Мертвых. И сколько их, этих погостов!» (3, 484).

Тема смерти в таком, казалось бы, мажорном и жизнеутверждающем произведении может показаться диссонирующей с его общим пафосом.

На самом деле, для Бунина это один из принципиальных и определяющих моментов его художественного мышления, обретающий здесь, в книге странствий, особое звучание, связанное с проблемой культуры.

Ближний Восток – места драматические и памятные для всего человечества, места давно ушедших, погибших цивилизаций. Тема смерти и исторической завершенности когда-то живущих сложной насыщенной жизнью цивилизаций особенно остро и обнаженно звучит в рассказе «Иудея». Вся эта страна некогда «великих царств», «сложного и кровавого прошлого» сейчас напоминает герою не что иное, как могилу: «На Сионе за гробницей Давида видел я провалившуюся могилу, густо заросшую маком. Вся Иудея – как эта могила» (3, 365). И далее, размышляя над ярким, легендарным прошлым и «первобытным», «патриархальным» настоящим, он замечает: «... в Ветхом завете Иудея <...> была частью исторического мира. В Новом она стала такую пустошью, засеянной костями, что могла сравниться лишь с Полем Мертвых в

⁵⁵ Характеристика принадлежит Бунину. Г. Кузнецова записала 22 ноября 1932 г. признание писателя: «Заметь, что меня влекли все Некрополи, все кладбища мира! Это надо заметить и распутать» (*Кузнецова Г. Н.* Грасский дневник; Рассказы; Оливковый сад. М., 1995. С. 265).

страшном сне Иезекииля» (3, 367). Об этом говорится и в библейском эпитафье, предпосланном рассказу. (Между прочим, эпитафья отмечены лишь два рассказа: этот и «Храм солнца», концептуально важные для книги как контрастно-неразделимые по своему основному пафосу. В «Иудее» заострена тема Востока как Полей Мертвых, во втором рассказе Восток предстает «царством солнца», страной, которой, по признанию самого автора, «принадлежит будущее», страной, «камни которой останутся здесь недвижимыми до конца мира» (3, 406).)

Однако Бунин, как известно, был художником, для которого смерть никогда не означала конца жизни, напротив, для него, во-первых, полнота жизни, острота ее ощущения невозможны без присутствия смерти (в «Жизни Арсеньева» он напишет: «Не рождаемся ли мы с чувством смерти? А если нет, если бы не подозревал, любил ли бы я жизнь так, как люблю и любил?» (6, 7)). А во-вторых, жизнь может быть продолжена и после смерти. Он мог бы повторить за С. Кьеркегором: «Мышление к смерти уплотняет, концентрирует жизнь»⁵⁶. В данном случае подобное мышление сориентировано на проблему судеб мировой культуры. И тогда оказывается, что здесь, на Полях Мертвых, в стране погибших цивилизаций, жизнь культуры подобно природно-космической, предстает в уплотненной, концентрированной форме. Отсюда такая повышенная, подчеркнутая и одновременно очень органичная, естественная «витальность» образного ряда, экспрессивно-выразительных средств, деталей, отсюда такая плотная предметность и «вещественность» стиля.

Жизнь культуры также не знает временных границ, временной последовательности и развертывается в пространство, имеющее собственную систему координат, знаков, свой «словарь». Нетрудно заметить, что оно организуется двумя ведущими темами – темой уже упомянутых кладбищ и темой храма. Не случайно в самом начале книги герой, соотнося собственный путь с путешествием к «святым городам», о котором говорится в Коране, вспоминает одну из лубочных картин, купленную им в Турции. На ней изображен «святой город, состоящий из одних мечетей, минаретов и надгробных столбиков» (3, 317). Затем эта картинка словно экстраполируется на весь последующий текст. Города, посещаемые и осматриваемые героем, «входят» в его мир, запоминаются ему прежде всего своими кладбищами, знаменитыми и безвестными могилами и, конечно, своими великолепными храмами и культовыми сооружениями.

Константинополь – город Великого кладбища Скутари и Ая-Софии; в Каире «полтысячи мечетей, а вокруг него, в пустыне, – сотни тысяч могил. Мечети и минареты царят надо всем» (3, 349); «вся Иудея – как могила», но главный ее город, Иерусалим, сосредоточил в себе еще и три святыни – храм Гроба Господня, Стену Плача и мечеть Омара; дорогие человечеству могилы – «маленькая крепость, где почивают Авраам и Сара – прах, равно священный христианам, мусульманам и иудеям» (3, 367); «гроб Мириам», «простой женщины из Назарета, венчанной высшею славой земной и небесной» (3, 384); «древность могилы Лазаря», о которой говорят «камни времен Ирода» (3, 385) и Парфенон, Баальбек, храм Рождества Христова в Вифлееме...

Перед нами не просто фактография путешествия, добросовестно, во всех подробностях, восстановленная героем. Эти «достопримечательности», системно представленные и сконцентрированные в одном тексте, носят, безусловно, знаковый характер. Храм и кладбище – два пространственных центра любой культуры, они составляют ее ядро, сердцевину, то, без чего она жить не может. Сохранение могил – это продолжение жизни мертвых и непереносимое условие подлинной жизни живых. А храм означает соединение земного и небесного начал, устремленность человеческого духа к Богу, и действующий храм, даже при окружающем запустении, как это было в бунинской Иудее, свидетельствует (в той же степени, как и сохранение

⁵⁶ Цит. по: Подорога В. А. Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. М., 1993. С. 96.

могил) о преодолении разрушающего характера времени, о возможности приобщения к вечности. Здесь, в местах, удаленных от суеты и призрачности жизни современных цивилизаций, эти закономерности функционирования культуры проступают особенно ярко и отчетливо. Бунин очень хорошо понимал и прекрасно показал это. Тем самым «смерть захватывается ритмами жизни и находится не вне, а внутри жизни, она вписана в жизненный цикл в качестве предела некоторого типа существования (но не существования вообще)»⁵⁷. Такой принцип, как показывает художник, вполне применим не только к человеческой жизни, но и к жизни культуры. Поэтому в бунинском мире не выглядит кощунственно, например, надгробный павильон, который «весел»: «Весел даже надгробный павильон султана Махмуда – большой киоск под вековыми деревьями за высокой решеткой, отделяющий его от тротуара» (3, 330). Это и есть знак «предела некоторого типа существования, но не существования вообще». Не случайно за названным образом следует столь характерная реплика Герасима: «Султану везде хорошо» (3, 330).

⁵⁷ Подорога В. А. Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. С. 99.

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.