

ПЕРЕПИСАТЬ КЛАССИКУ В ЭПОХУ МОДЕРНИЗМА: О ПОЭТИКЕ И СТИЛЕ РАССКАЗА БУНИНА “НАТАЛИ”

© 2010 г. Т. В. Марченко

Анализ рассказа и его рукописных вариантов позволяет сделать выводы о соотношении реалистических традиций и модернистских начал в позднем творчестве Бунина, о своеобразном сочетании в нем натуралистического изображения действительности и её символического осмысления.

The analysis of Bunin's short story and its manuscript versions allows to conclude that there is a certain conjunction of realistic traditions and modernist elements in Bunin's late work, an original combination of naturalistic presentation of reality and its symbolic interpretation.

Творчество “белоэмигранта” Бунина стало в России предметом литературоведческих штудий лишь в первые оттепельные годы. Открывая прозу Бунина как предмет научного изучения, О.Н. Михайлов писал в 1957 г.: “Выявить преемственность Бунина по отношению к русским прозаикам и поэтам – благодарная задача исследователей” [1, с. 128].

Воистину благое пожелание.

Среди наблюдений, которыми О.Н. Михайлов поделился в своей ранней работе, было и восходящее к М. Горькому указание на близость “Митиной любви” к толстовской “Крейцеровой сонате”. Пожалуй, Горький первым заявил о столь откровенной зависимости бунинской прозы от классики, причем мнение это было откорректировано им в письмах разным лицам. Адресуясь к В.В. Вересаеву, Горький заметил, что Бунин “комментирует” “Крейцерову сонату”, а в послании к К.А. Федину возникает сакраментальное выражение «переписывает “Крейцерову сонату” под титулом “Митина любовь”» (см. [2, с. 65]). Н.Н. Примочкина, скрупулезно собравшая целую коллекцию высказываний Горького о Бунине, приводит для сравнения оценку той же бунинской повести Д.П. Святополком-Мирским, который находил ее похожей «не фотографически, а ученически (и это хорошо) на памятные страницы толстовского “Дьявола”» [2].

Настораживало в бунинском творчестве и долгое время воспринималось как эпигонство буквально всё: и сюжетно-композиционное решение, и жанровое своеобразие, даже мотивы и фабулы казались “перепевами”¹. Когда после революции

Бунина стали переводить на Западе, Г. Гессе откликнулся на “Жизнь Арсеньева” в немецком переводе, защищая “эпигонство” и зависимость от “великой русской литературы” как особую оригинальность бунинской творческой личности: “Конечно, эпигон, – но какой настоящий поэт, охваченный воспоминаниями и изысканной тоской, но какой художник, какой творец высокой культуры и глубокой жизненной силы” [4, S. 464] (пер. с нем.). Со временем, однако, с творчеством Бунина стало неразрывно связываться понятие гораздо более положительное, можно сказать – солидное, возводящее его в ранг классиков, но одновременно почти ничем, кроме пафоса, не наполненное и не многое в Бунине объясняющее: традиция.

Когда же время патетики в литературоведении миновало, горьковское словечко оказалось уместным и наполнилось новым содержанием, не только не умаляющим Бунина, но как раз указывающим на его неповторимость. С тонким пониманием заговорил о бунинском желании “переписать” русскую литературу в ее классических образцах Ю.М. Лотман. Помимо Горького в союзники был привлечен также В.Б. Шкловский, разглядевший некогда в прозе Бунина “тематику и приемы Тургенева” и “материалы всех снов” Достоевского [5, с. 43–45]². «Показательно, что такие тонкие ценители, как Горький и Шкловский, – замечает

¹ Современный исследователь прямо постулирует: “Ближайшие к Бунину – Тургенев и Толстой. Родственность Бунина и Тургенева очевидна”; «один из наиболее “толстовских” рассказов Бунина»; «это “тургеневская” новелла Бунина»

[3, с. 90, 184, 190]. В этом нет натяжки, ориентация у Бунина на различные “эстетические системы” проступает весьма отчетливо; однако, избрав в истолковании художественной системы Бунина философско-антропологический подход, О.В. Сливичкая пренебрегает параллельным анализом бунинской поэтики и недоумевает: “И зачем толстовский фон? Аналогии невозможны, а контраст бессмыслен” [3, с. 154].

² Ю. Мальцев отнесся, впрочем, с резким неприятием к тому, как В.Б. Шкловский интерпретирует прозу Бунина [6, с. 268].

Лотман, – отметили ориентацию Бунина на трех великих классиков. При этом важно, что оба они говорили не о подражании или эпигонстве, а о “переписывании” или “омолаживании”, то есть соревновании в пересмотре традиции под личиной ее продолжения» [7, с. 730]. Творчество Бунина периода эмиграции Лотман называет “реалистическим изображением реально не существующего мира”. “Существовал же этот мир в русской литературе, и именно к ней Бунин тянуло ностальгически, именно в ней он видел подлинную реальность”, – заключает Лотман [7, с. 739].

В том, что так долго и не вполне верно именовали традицией, преемственностью или эпигонством, в “переписываниях”, “совпадениях”, “перепевах” Буниным русской классики Лотман проникательно угадывает “более общий смысл”: “Именно в этой перспективе раскрывается Бунин-новатор, желающий быть продолжателем великой классической традиции в эпоху модернизма, но с тем, чтобы переписать всю эту традицию заново” [7, с. 731]. К подлинному смыслу этого условного “переписывания традиции” позволяет подобрать другой очерк ученого. Рассуждая о чувстве “сюжетной безграничности, которое вызывает роман у читателя и исследователя”, Лотман именуется сюжетным пространством “совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных или нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов” [8, с. 716]. Творчество Бунина во многом и определила подобная нереализованность возможностей уже созданных текстов, застывших в неизменных конечных формах, со всеми их сюжетами, мотивами и персонажами, с их, если угодно, архетипами.

Непрерывность научной традиции, сохраненная русскими филологами в эмиграции, позволила им уже в 1920–1940-е гг. осмыслить развитие литературы как процесс сотворчества, когда «создание “своего” начиналось с понимания и сопереживания “чужого” в его глубинных потенциях» [9, с. 66]. Д. Чижевский, П. Бицилли, А. Бем, их коллеги и ученики иначе читали знакомые тексты, за которыми для них открывались пласты других знакомых текстов, поражая внутренними глубинными сцеплениями и исключительно живым органичным единством русской литературы. Так, А.Л. Бем в исследованиях о Достоевском, говоря о литературной памяти, “писал о беспрецедентной творческой возбудимости Достоевского и назвал это свойством гениального читателя” [10, с. 32]. С.Г. Бочаров уточняет направленность этой “сложной силы” – “припоминание образца, прототипа” – и характе-

ризует ее как “генетическую память литературы” [10, с. 35]. Пожалуй, трудно назвать имя в русской литературе, так прямо и безусловно связанное с анамнезисом, как Бунин, на всем протяжении его творчества. Бунин находится в эпицентре этого “волевого пространства зовов и откликов, в перекличке осмысленных голосов” [10, с. 36]. Как нам кажется, это стойкое литературное эхо в прозе Бунина и является ключом к его поэтике.

Переписываясь с Буниным, П. Бицилли буквально горел открывавшейся ему близостью разных русских писателей и пытался донести важность своих прозрений до современного ему классика. Так, он пишет о воздействии Толстого на творчество Бунина и уверяет последнего, что «чем ярче, чем сильнее, чем своеобразнее творческая индивидуальность, тем открытее она всякого рода влияниям, потому что творческая одаренность неразрывно и в силу необходимости связана со способностью сочувственного понимания – недаром же уже древние поняли, что человек – “микрокосм”, “малый мир”, потенциально включающий в себя “макрокосм”». И в том же письме (от 16 апреля 1936 г.) умоляет Бунина: «Ради бога, если Вам это не трудно, укажите мне, какие параллели Вы нашли у Proust’a и у себя (в “Жизни Арсеньева”. – Т.М.). Для меня это чрезвычайно важно в связи с тем, на что Вы меня натолкнули: с истолкованием некоторых случаев “родимых пятен” как показателей “совпадений”, и, следовательно, наличия гегелевского “объективного духа”, веющего в людях в данную эпоху» (РАЛ, MS. 1066/1902).

То, что историкам литературы становилось все очевиднее с началом XX в. и чему они искали подтверждение по всему полю русской словесности, самим писателям часто казалось натяжкой или объяснялось экстралитературными факторами. Называя по-своему замеченное им явление “творческим усвоением”, П. Бицилли приводит некоторые красноречивые примеры в исследовании “Проблема человека у Гоголя” [11, с. 157]³. Статью автор отослал Бунину и получил решитель-

³ Опубл. в изд.: Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет. Т. XLIV. 1947–1948. Кн. 4, с. 1–31. Публикатор писем П. Бицилли к Бунину, А. Мещерский, приводит пространную выдержку из этой работы. Бунин оспаривает приведенные литературные параллели – между Гоголем и Чеховым, в частности, на том основании, что конкретные детали Чехов почерпнул из его устных рассказов. Речь у Бицилли шла, конечно, о другом, и он сам поражался открывающейся перспективе: “Не являются ли отмеченные совпадения у них результатом общности впечатлений? Не думаю: слишком уж близки эти места в стилистическом отношении, и слишком их много” [11].

ную, хотя и мягкую отповедь. Прочитав о перефразировках и о “совпадениях в описаниях гроз” в русской литературе, Бунин заметил, что “тут далеко не всегда влияние одного писателя на другого, а просто *общность* впечатлений от грома и молний, – *одинаковость* их. У меня, напр<имер>, немало гроз, но я твердо знаю, что<,> пиша их, я если и был кое в чем похож на Толст<ого>, Тургенева, то никак не в зависимости, хотя бы в малой, от них” [11]. Бунин не соглашался с подмеченными Бицилли “странными сближениями”, видя в них посягательство на свою литературную новизну, которую он сам всегда остро чувствовал. Для его писательского самолюбия слишком тяжело было всю жизнь простоять в неизменной тени великих предшественников и переносить нападки в эпигонстве и второразрядности, которые порой было трудно оспорить.

Так, изгой русской эмиграции, раздавший всем сестрам по серьгам в романе-памфлете “Неглубокоуважаемые!”, И.Ф. Наживин в своих претензиях к творчеству Бунина высказал в негативной форме много такого, что не стоит безоговорочно отметить. Наживин судит с позиции русского критического реализма, вменяя в главную вину Бунину отсутствие типов⁴. Составленный Наживиним список ключевых типов русской литературы, нарицательных персонажей, воплощений русского национального характера чрезвычайно внушителен. О бунинских образах Наживин высказывается ядовито: “Его герои – мутные пятна, призраки, слова. <...> Он весь в слове. <...> Но сам творить жизнь он не может” (РГАЛИ, ф. 1115, оп. 4, ед. хран. 9, л. 23). Наживин припоминает знаменитое высказывание Ю. Айхенвальда о бунинской словесной парче⁵ и оборачивает это сравнение совсем не лестным для Бунина обра-

зом⁶. Не без остроумия Наживин замечает, что Бунин “из своей парчи наделал мертвых кукол, которых мы, хоть убей, вспомнить не можем. В жизни вообще парча нужна только для того, чтобы покрывать ею покойников (л. 23). Между тем за словесной парчой, за прославленным стилем угадывались не покойники, но и не живые люди, представители некой социальной среды или профессионального сообщества⁷, а реализующиеся заново возможности русской классики, вернее, новые вероятности, выбранные из мириад возможностей развития образа или движения сюжета. Перечисленные Наживиним характеры, типы, даже архетипы – уже созданы, выписаны и, говоря метафорически, действительно мертвы. Вспоминая их – спонтанно, неосознанно, вдохновенно, – Бунин переживает неиспользованные возможности (не Татьяна, разлученная с Онегиным, но Татьяна, соединившаяся с Буяновым или с Иваном Петушковым и т.д. до бесконечности художественного воображения), беспредельность образно-сюжетного потенциала.

Поэтика Бунина находится во власти двух стихий: литература и природа; кстати, русская природа, в отличие от российского государства, продолжала существовать в той же неизменности, что и “при татаро-монголах”. Пусть Наживин досадует, что и картины-то природы “у несчастного моншера – только литературные выверты и утонченности” (л. 23), но и тут ему удастся выговорить правду. Природа Бунина, при всей ее космической безмерности и изумительной точности в деталях, переходит на качественно новый уровень изображения. Природа перестает быть пассивным фоном действия или подсобным материалом психологической характеристики, но тем самым она перестает быть самой собой, отдельной от человека сущностью, “равнодушной природой”. Природа перестает быть только объектом изображения, но становится активным участником повествования, играя в нем роль куда более значительную, чем привычный пейзаж, и тем самым действительно “олитературируется”. О.В. Сливичкая приходит к заключению, что для Бунина “онтологически первичным был не человек, а мир в его целостно-

⁴ Приводим здесь и далее этот уникальный памятник словесной культуры зарубежья (в орфографии подлинника) не по изданию романа [12], а по сохранившейся машинописной рукописи подготовленного к изданию, но не увидевшего свет труда И.Ф. Наживина “Материалы к истории новейшей русской литературы. Т. I. Властители дум (писательские портреты)” (РГАЛИ, ф. 1115, оп. 4, ед. хран. 9). Очерк о Бунине имеет два названия: “Уездный моншер” и “Похороны Бунина”. Рукопись несет в себе следы авторской личности, тогда как в романе все оценки вложены в уста персонажа и несколько откорректированы.

⁵ «Словно какая-то великолепная, тяжелая, негнущаяся ткань, словно драгоценнейшая парча расстилается перед нами поучительная повесть о “господине из Сан-Франциско” <...>. Но не в сюжете, конечно, сила бунинского рассказа, а в том прежде всего, как он сделан, в этих долгих, желанно-тяжелых, как спелые колосья, фразах, в пышности описаний, в какой-то суровой мощи и полноточности слов. Не знаешь, что и взять отсюда, из этого каскада словесных черных бриллиантов, что переписать с этих блистательных и жутких страниц...» [13, с. 340].

⁶ Кажется поэтому, что упоминание В. Набоковым “парчового” бунинского языка в “Других берегах” (“я <...> предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит” [14, с. 243]) не только восходит по прямой к оценке Айхенвальда, но и иронически отсылает к цитируемому далее мнению Наживина (из “Неглубокоуважаемых!”).

⁷ Как прямо высказался в замечательном этюде “Господин из Сан-Франциско” А. Бем, “не в роли обличителя современной культуры выступает Бунин <...>. Это ему так же чуждо, как и социальная тенденция” [16, с. 216].

сти”: “Путь к пониманию человеческой души лежит через постижение доступных разуму законов мироздания” [3, с. 199]. “Переписав” литературу с позиций антропокосмизма и переосмыслив цель и характер изображения в ней природы, Бунин реформировал русскую прозу, но таким изощренным образом, что новаторство ее, интуитивно многими угадываемое, надежно укрыто под “словесной парчой” архаики.

В письме Бунину от 30 января 1947 г., выражая свои восторги от прочтенных “Темных аллей” (первые издания – Нью-Йорк, 1943; Париж, 1946), П. Бицелли объединяет бунинский цикл новелл с избранным рядом произведений русской литературы – “Пиковая дама”, “Тамань”, “Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”, “Смерть Ивана Ильича”, “Жизнь Арсеньева” – “с точки зрения их совершенства: нет ни одного слова, которое можно было бы вычеркнуть. Чем это объяснить?” (РАЛ MS. 1066/1908). Это совершенство – словесное у Бунина в большей степени, чем у кого-либо из перечисленных писателей, поскольку Бунин вообще не стремился к правдивому отражению действительности, существующей или исчезнувшей, он мыслил и писал не сюжетами и образами, а прежде всего “литературным словом” [15, с. 69]. Отказавшись от постижения сущности безупречной бунинской прозы, О.Н. Михайлов прибегает к эlegantной афористике: “Напечатанное им если и художественно не завершено, то по-своему художественно совершенно” [1, с. 139].

“Натали”, одна из самых известных новелл сборника “Темные аллеи”, была написана 18 марта–4 апреля 1941 г. в Грассе и в следующем году опубликована во 2-й книге американского “Нового журнала” (приведенные ниже цитаты даются по третьему и последнему прижизненному изданию [17, с. 180–216]). Все здесь дышит “несуществующей реальностью” дворянской усадьбы, дворянского быта, громкое литературное эхо едва ли не оглушает, отзвуки и переклички знакомых сюжетов перебивают друг друга и сбивают с толку читателя. Весь приезд героя в усадьбу к дяде обставлен по-тургеневски, да и следующая за тем любовная интрига тоже отчасти напоминает Тургенева – метания Санина или Литвинова между двумя слишком разными женщинами, а там вдруг следует бал, уже не в тургеневской иронической обрисовке провинциального увеселения, а бал толстовский, судьбоносный, то есть восходящий по прямой к пушкинскому балу, а затем – внезапно перевернутая история “Воскресения”, с диктующей условия крестьянкой-наложницей, и наконец финал, уже предложенный – кто бы мог

подумать! – Э. Хемингуэем в романе “Прощай, оружие!” (1929 г.; глава 41).

На этом со вкусом написанном, но откровенно вторичном усадебном фоне Бунин искусно выстраивает сюжет словесный, со своей интригой, делающей рассказ особенно пронзительным, с показной полемической, трагической или пародийной зависимостью от литературного “предтекста”, дающей автору особенно острое чувство свободы в принятии собственных художественных решений. Уже Ю. Айхенвальд указывал на отсутствие неизбежности в самой описываемой Буниным ситуации: “Естественный отбор событий, единственно необходимый, вообще представляет в литературе большую и бесценную редкость. На выбор той или иной комбинации, на предпочтение одного узора судеб другому, на ход и исход биографии влияет, конечно, творческая субъективность писателя”, – замечает Айхенвальд и усматривает в авторской воле Бунина “что-то недоброе, жестокое или, по крайней мере, ожесточившееся” [13, с. 429].

Рассказ “Натали” состоит из семи частей: I–V – усадебный роман, VI – сцена бала, VII – новый роман с теми же героями; как будто продолжение первого романа, но со своей трагической развязкой. Напомним кратко его сюжет (повествование построено по типу *Ich-Erzählung*): студент приезжает в имение к дяде на летние каникулы. Его встречает кузина Соня, недвусмысленно обещает ему близость и предрекает увлечение ее подругой, Наташей Станкевич (ч. I). Герой знакомится с Натали, начинается его противоречивый роман сразу с обеими барышнями, “телесное” влечение к Соне переплетается с платоническим преклонением перед Натали (ч. II–IV). Во время ночной грозы обе напуганные барышни прибегают в комнату к герою; Соня оказывается первой, Натали застаёт их *in flagranti* (ч. V). Затем сообщается о замужестве Натали; герой мимолетно встречает ее на провинциальном балу; получает телеграмму о смерти мужа Натали и присутствует на его отпевании (ч. VI). В VII части рассказано о жизни героя после выхода из университета, его деревенском затворничестве и хозяйствовании, о сожительстве с “крестьянской сиротой Гашей” и рождении ребенка, об отказе Гаши венчаться и обещании утопиться, если барин “влюбится в кого как следует и жениться задумает”, о заграничном путешествии и о внезапном решении посетить Натали в ее усадьбе, где между ними происходит объяснение в любви и примирение. Между первой и последней описанной встречей главных героев проходит около шести лет. Завершается рассказ сообщением о смерти Натали.

Впрочем, заключительная фраза рассказа, его финальный трагический пуант может, невзирая на лаконизм, считаться восьмой частью. По мнению О. Сливичкой, это один из наиболее «классически «правильно» построенных... по заветам Аристотеля» рассказов Бунина. Однако исследовательница, разбирая сюжетную схему «Натали», словно не замечает, что «четко определенные» «начало, середина и конец» фиктивны: «В рассказе есть достаточно пространный экспозиция, завязка, напряженное нарастание действия, кульминация – и внезапная развязка. А затем вторая часть новеллы, где события вновь нарастают, достигают своей кульминации – и внезапно обрываются <...>; развязка не вытекает из логики событий, но обусловлена всем бунинским восприятием мира как целостности» [3, с. 166–167]. Между тем подобная «целостность» возникла в рассказе далеко не сразу. Вместо ошеломляющей неожиданности заключительной фразы в первоначальной версии новеллы любовное приключение героя и Натали плавно завершалось в идиллической обыденности: «Я стал у нее бывать, как старый друг и родственник, только через несколько лет после того, когда уже отцвела ее красота, а я, по-степному загоревший, высохший, со стриженной головой в серебре с чернью, легко мог бы сидеть в Тифлисе в какой-нибудь оружейной лавке» (РГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хран. 95, л. 77. Далее в круглых скобках указывается только лист хранящейся в РГАЛИ рукописи).

Исследовательница явно недооценивает и символику разноплановых деталей, которые представляются ей «безостановочно наплывающими», «излишеством», «избыточной описательностью» [3, с. 167–169]. Глубоко и тонко постигая философию бунинского творчества, О. Сливичкая с готовностью принимает создание Буниным усадебного фона за цель, а не за средство – и это при ясном понимании того безусловного факта, что бунинское «воздействие на читателя происходит не столько по законам эпоса, сколько по законам лирики» [3, с. 176]. Если сопоставить печатный текст повести с ее первоначальными вариантами, то окажется, что Бунин безжалостно вычеркивал из описаний – интерьера, портрета и пейзажа – массу уточняющих, разветвляющихся подробностей, что устранило эпическую размытость повествования и придавало каждой детали четкий, почти символический рисунок (так, до одного абзаца была сокращена сцена панихиды в ч. IV, занимавшая несколько страниц; лл. 62–64). Отказывался Бунин и от откровенных литературных аллюзий; при чтении черновиков рассказа создается впечатление, что отсылки к русской класси-

ке схематически заменяли Бунину на начальном этапе работы еще не продуманное обличье – человека, местности, события, а при конкретизации целостного облика эти условные знаки из текста исчезали, ср.: «Был бы побогаче, был бы камергер из самых типичных, толстовских...» (л. 9); «Въезжая по взгорью вдоль заливных лугов Красивой Мечи...» (л. 86); исключены также поэтические цитаты (л. 12–13, л. 46).

Представляется необходимым уточнить мнение О. Сливичкой об «эстетической замкнутости деталей на самих себе» и их слабой связи с сюжетом [3, с. 170]: это именно они создают не аристотелевский, а собственно лирический сюжет бунинского повествования. Бунин находится в общем русле европейской литературы XX в., которая «принимает на себя и чрезвычайно обогащает функцию прежней лирики», тогда как «формы бывшей лирики иной раз дают как бы загадочные осколки от развалин былого «органического» мира, воссозданием которого была занята реалистическая литература XIX века» [15, с. 130]. На рубеже веков в монолитность реализма вторгаются натуралистичность и символизация. В годы эмиграции Бунин достигает небывалой натуралистической достоверности в изображении природы и отважно вторгается в физиологию бытия; в воплощении психологии человеческих взаимоотношений возобладала символическая тенденция. Пытаясь терминологически определить новые качества бунинского метода, О.Н. Михайлов назвал позднее творчество писателя «необыкновенным реализмом» [19, с. 112]. Цикл новелл «Темные аллеи», куда вошел рассказ «Натали», стал последним художественно завершенным творением Бунина, в котором символизация неизменно «нагружает вещь, деталь, жест несвойственным им глубоким смыслом – таинственностью, проникновенностью и непонятной роковой предопределенностью» [15, с. 71].

Вся первая часть рассказа «Натали», его экспозиция, насквозь проникнута фаталистическим символизмом; мотив смерти контрапунктом звучит в этой ночной сцене. Герой «приехал поздно», «вбежал в темную прихожую», за окнами «темнота», «ночь», кузина Соня предупреждает его, что он влюбится в Натали «до гроба». Не довольствуясь указаниями, завуалированными под описание интерьера и развязный диалог персонажей, Бунин почти в лоб сообщает о грядущих бедах и несчастьях: «Впоследствии я не раз вспоминал, как некое зловещее предзнаменование, что, когда я вошёл в свою комнату и чиркнул спичкой, чтобы зажечь свечу, на меня метнулась крупная летучая мышь. Она метнулась к моему лицу, так близко,

что я даже при свете спички ясно увидел её мерзкую тёмную бархатистость и ушастую, курносую, похожую на смерть, хищную мордочку, потом с гадким трепетанием, изламываясь, нырнула в черноту открытого окна. Но тогда я тотчас забыл о ней”. Нетопырь как трагически-жуткое предзнаменование появится на финальной стадии работы над повестью, а в первоначальном тексте герой неоднократно возвращается к избитому фразеологизму: «Соня пошутила: “Завтра же ты влюбишься в нее до гроба”. Но почти так оно и вышло. Нельзя говорить про гроб, а как иначе сказать?» (л. 12); “У меня останется тогда только одна любовь – Соня насмешливо шутила: до гроба! – а это так и будет...” (л. 40); “– И никогда никто больше не коснется меня. – Никогда до гроба не коснусь и я” (л. 77).

Натали еще “за сценой”, но ее появление предвещается несколько раз повторенным, усиленным контрастом света и мрака. Сначала вопрос о ней проводит резкую границу между светом и тьмой: “– Да кто это Натали? – спросил я, входя за ней в освещенную яркой висючей лампой столовую с открытыми в черноту теплой и тихой летней ночи окнами”. Тот же контраст возникает затем в описанной Соней внешности Натали: «Представь себе: прелестная головка, так называемые “золотые” волосы и чёрные глаза, даже не глаза, а чёрные солнца, выражаясь по-персидски. Ресницы, конечно, огромные и тоже чёрные, и удивительный золотистый цвет лица, плечей и всего прочего». Черное – и ярко освещенное, черное – и золотистое, золотое; в полном соответствии с представленным контрастом оказывается и первое “видение” Натали, первая встреча с ней героя. Она “глянула, – была ещё не причесана и в одной лёгкой распашонке из чего-то оранжевого, – и, сверкнув этим оранжевым, золотистой яркостью волос и чёрными глазами, исчезла”. Два мгновенных эпизода стоят в рассказе рядом, замыкая первую часть и начиная вторую: мерзкое существо, знаменующее смерть и напоминающее изображение смерти, появляется и исчезает в темноте ночи столь же внезапно, как и сотканная из горячего утреннего света Натали, почти уподобленная утренней заре.

Соню неизменно сопровождает красный цвет – крымского вина, оттенка волос, шелковой косоворотки героя и, в конце второй части, розы в волосах. Этому есть объяснение в самых первых строках повествования: герой, “горячо мечтая о любви, был еще чист душой и телом, краснел при вольных разговорах гимназических товарищей”, но “в это лето”, после сближения с Соней, “уже не краснел бы”. Красный в этом рассказе – сим-

вол только плотской любви и одновременно стыда. Работая над рукописью, Бунин зачеркивает ничего не говорящее современному – эмигрантскому, советскому или иностранному – читателю “непременный в те годы восемнадцатый номер” и вставляет “красного вина” (л. 5). Отношения героев только начались, но нарочито символическая, быстро увядающая роза страстной мелкопоместной Кармен уже сыграла роль очередного “предзнаменования”: “Роза валялась на полу. Я спрятал её в стол, и к вечеру её тёмно-красный бархат стал вялым и лиловым”. Потемневший бархат увядающей розы напоминает темную бархатную маску смерти – летучую мышь из предыдущей части. Сложность и несчастье отношений героя с Натали уже угадывается, но пока только в ближайшей перспективе летнего флирта с двумя барышнями.

Литературность этого лета усугубляется в третьей части, где варят варенье и вышивают в березовой аллее, где на заднем плане мелькает постаревший улан, где обе героини носят маски не то столь же литературной Татьяны (“молчалива, как Светлана” – “Она, и без того молчаливая, становилась все молчаливее”) и Ольги (“кругла, красна лицом она”), не то словно поменявшихся темпераментами толстовских Наташи и Сони, да вдобавок еще читают Гончарова – разумеется, “Обрыв”. В печатном тексте повести Бунин многое убирает из обликов героинь, прежде противопоставленных в большой зависимости от знаменитой толстовской портретной антитезы: полногрудая, с округлыми плечами и коленями Соня казалась “молодой, только что вышедшей замуж женщиной” (л. 21), “уже расцветшей женщиной” (л. 82), а худенькая Натали с “острыми локотками”, “тонкими руками” (л. 82), с “девичьей юностью сложения” выглядела “подростком” (л. 21). Соня – плоть от плоти своего отца, улана Черкасова, с очень сходными ухватками и привычками; ее мать не упоминается вовсе, но зато в черновой рукописи сохранилось гораздо более пространное описание кабинета-спальни, из которого была вычеркнута впоследствии “широчайшая дубовая кровать, на которой могло бы спать человек пять”, а над нею “картина во всю стену <...> под Рубенса” (л. 16–17).

Экфрастическое описание псевдорубенсовской обнаженной красавицы было лишь слегка изменено в опубликованном тексте “Натали”. Вкусы отставного улана весьма напоминают “крепкие и здоровые” вкусы Собакевича, дом которого украшало изображение “героини греческой Бобелины, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют

нынешние гостиные”. Бунин не довольствуется гиперболизацией, но довольно точно передает обычное впечатление от фламандской живописи: “черный потрескавшийся лак фона, на нем еле видные зеленовато-голубые очертания романтически-живописных деревьев, а на переднем плане блещет точно окаменевшим белком голое женское тело под Рубенса, дородная красавица чуть не в натуральную величину, стоящая, слегка согнувшись, к зрителю всеми выпуклостями полновесной спины, крутого зада и тыла могучих ног и слегка повернувшая к нему голову, целомудренно прикрывая расставленными пальцами одной руки груди, а другой низ живота в жирных складках” (л. 16). Бунин не откажется от брутального натурализма в описании “переднего плана”, но с большим вниманием к колориту пропишет фон – “клубы смугло-дымчатых облаков и зеленовато-голубых поэтических деревьев”. Лишь одно слово он заменит весьма категорически – “целомудренно” на “соблазнительно”; раньше, впрочем, это определение относилось к Соне: “И как соблазнительна!” (л. 6), да и в окончательном тексте герой прямо говорит о “соблазнительности” едва одетой кузины. Когда же почти полной правке и переписыванию подвергнется сцена купания девушек (л. 18, л. 20) и до нескольких слов сократятся утренние мечтания героя об их спальнях (л. 17), а в окончательном виде в сцене купания будут по-новому расставлены акценты, то и цветовая палитра (“зеленый”, “голубовато-лиловый”), и бесстыдная нагота (“решительно упадет вдруг на воду поднятыми грудями”), и неестественная пластика позы (“косо разведет в стороны углы рук и ног, совсем как лягушка”) однозначно закрепят за образом Сони представление о голом натурализме, не одухотворенном романтикой. В этом контексте двусмысленно звучит и обыденно-светская фраза Сони за ужином: “Не прогневайся, больше ничего нет!”.

Жизнь героя, как и его “две любви, такие разные и такие страстные, такая мучительная красота обожания Натали и такое телесное упоение Соней”, неизменно остается разделенной на свет и тьму, день и ночь, солнце и мрак, но намеки на развязку уже просачиваются в кроткую эпичность повествования о деревенском бытии. Читателя готовят к близящейся буре исподволь, через привычную языковую метафору: “Соня уже <...> грозно вспыхивала иногда”. Бунин последовательно убирает из первоначального текста рассказа собственно эмоциональные определения и заменяет их на метафорические, в которых соединены значения природные и психологические; так, в вышеприведенной фразе “грозно” заменило

первоначальное “злобно” (л. 26), в другом случае “сумрачно” было вписано вместо зачеркнутого “угрюмо” при описании мимики той же Сони (л. 11). Но и природная катастрофа тоже приближается: “Заходила из-за сада туча, тускнел воздух, все шире и ближе шел по саду мягкий летний шум, сладко дуло полевым дождевым ветром”. Впрочем, развязка еще может быть двоякой, и героя “вдруг так сладко, молодо и вольно охватило какое-то беспричинное, на все согласное счастье”. Он приглашает Натали “воспользоваться” грозой: “– Вздохните – какой ветер! Какой радостью могло бы быть все!”.

Ежи Фарыно обобщает наши представления о литературном пейзаже рубежа XIX–XX вв., указывая на “перестановку акцентов” в “природном мире модернизма”, где “погода и время суток выдвигаются <...> как будто на первый план”, а элементы флоры и фауны становятся “вестниками имматериального внеземного бытия” [20, с. 288]. Бунинский пейзаж, всегда точный в “фенологических” деталях, с изысканным эротическим параллелизмом, открытым и развитым в русской лирике Фетом, пунктирно отражает развитие отношений героя и Натали; темнота, окружающая Соню, статична. «Вечером, лежа в темноте в плетеных креслах на балконе, мы все трое молчали, – звезды только кое-где мелькали в темных облаках, слабо тянуло со стороны реки вялым ветром, там дремотно журчали лягушки.

– К дождю, спать хочется, – сказала Соня, подавляя зевок. – Нянька сказала, родился молодой месяц и теперь с неделю будет “обмываться”». И даже эта народная примета оказывается отражающей отношения героев (“болезнь” Сони продолжается именно неделю, и в это время развивается роман героя и Натали). “Месяц-то и правда обмывался, да уж обмылся, кажется, – сообщает выздоровевшая Соня, – распогодилось и как сладко пахнет цветами...” (читатель помнит розу в ее волосах при первом свидании). У героя замедлился роман с Натали (“как нарочно, дня три шел дождь”), но и отношения с Соней его уже не так влекут: “Раз цветы сильно пахнут, месяц будет опять обмываться”. Но тут в трио вступает Натали: “...я посижу с вами в саду, предсказания насчет месяца, слава Богу, не сбылись, ночь будет прекрасная...”. Герои словно влекомы явлениями природы; дождь, месяц и звезды, запахи цветов, голоса лягушек и птиц выстраивают их отношения в большей степени, чем они сами способны отдать себе отчет в своих чувствах. Теперь понятно и приглашение воспользоваться грозой – прийти в грозу к герою, за что обещано счастье.

После полуссоры наступает полупримирие: “Ночью шел тихий дождь, но утром погода разгулялась, после обеда стало сухо и жарко”. Даже мимолетная портретная деталь усугубляет этот параллелизм состояния природы и душевного состояния героев; для влюбленного рассказчика Натали уже неотделима от мира природы, напоминающая дриаду (“молоденькую нимфу”): “рыжеватые волоски” на руке Натали похожи на выгоревшую траву, “удивительные” золотые волосы – словно зреющая рожь, а “коса немного темнее, цвета спелой кукурузы...”; любование героиней – это любование летним садом: “До чего удивительно это зеленое при ваших глазах и волосах!” (в черновике Бунин именовал их просто “желтыми”). И рядом, как надоедливое напоминание о Соне, – красноголовый дятел и краска на щеках героя при намеке на влюбленность в кизину.

Постепенно начинает казаться, что не любовь (к кому?) доводит героя до полного душевного изнеможения, а погода и ее соучастники, окрестные пейзажи. Это явление бунинской поэтики Е. Фарыно отметил на примере “Господина из Сан-Франциско”, в котором “внешние атмосферные условия”, “особенно ненастье”, отражают “не реальное состояние мира, а феномен, вызываемый всякий раз его носителями” – то есть, персонажами рассказа. Польский литературовед замечает, что Бунина интересует вовсе не “реальная погода”, а создаваемая через обращение к ней “модель мира” [19, с. 296]. Герои что-то говорят, делают, но их поступки кажутся не очень осмысленными, зато любая смена погоды проясняет происходящую в любовном треугольнике драму. “Наконец”, – обозначает Бунин стремление героя к развязке; но то, что последует за этим “наконец”, – лишь описание прогулки. На основании подобных описаний Бунина и считали простым эпигоном: Пушкин, Тургенев, Гончаров, Толстой и даже немножко Чехов угадываются за каждой его сценой. Угадываются, чтобы остаться за сценой, дать ей развиваться совершенно иначе. Прогулка героя в иносказательной форме, как это бывает только в лирике, предвещает всю последующую сцену несостоявшейся близости и состоявшегося разрыва – с обеими героинями.

Уже в начале своей литературной карьеры Бунин пытался перевести высказываемые ему упрёки в иную плоскость, “объясниться” с критиками и читателями, упрёкавшими его в засилье описаний природы в ущерб динамизму и событийности сюжета. «Кстати сказать, про природу, которой, насколько я вас понял, я чересчур предан: это немного неверно, я ведь о голой и протокально о природе не пишу, – доказывал он в

1901 г. В.С. Миролубову, издателю “Журнала для всех”. – Я пишу или о красоте, т.е. значит, все равно, в чем бы она ни была, или же даю читателю, по мере сил, с природой часть своей души. <...> И разве часть моей души хуже какого-нибудь Ивана Петровича, которого я изображаю? Это у нас еще старых вкусов много – все “случай”, “событие” давай. А за всем тем и я не отказываюсь от людей, и о них буду писать» [21, с. 377–378].

Со временем Бунин овладел искусством психологического анализа души “какого-нибудь Ивана Петровича” через изображение пейзажа, явлений и особенностей природы. Точнее сказать – Бунин это искусство в русской литературе полностью обновил. В рассказе “Натали” описание природы замещает или сопровождает не только душевные движения и состояния, но и целые сцены, прежде всего – любовное свидание. Рассуждая о “постоянной у Бунина связи лунного света и тишины” и видя в ней “формулу Достоевского”, Ю.М. Лотман в одном-единственном бунинском описании способен разглядеть сразу несколько литературных традиций (помимо Достоевского в анализ вовлекаются Тургенев и Гоголь) и сделать вывод: “У самого же Бунина лунная ночь становится не просто фоном, а активным участником любовных сцен, пространством любви” [7, с. 740–741]. Можно сказать и решительнее: в “Натали” описание природы и есть описание любви.

Итак, герой “вышел из усадьбы на широкий шлях, пролежавший между усадьбой и хохлацкой деревней немного выше ее, на степном голом взгорье. Шлях вел в пустые вечерние поля. Всюду было холмисто, но просторно, далеко видно. Слева от меня лежала речная низменность, за ней слегка поднимались к горизонту тоже пустые поля, там только что село солнце, горел закат. Справа краснел против него правильный ряд белых одинаковых хат точно вымершей деревни, и я с тоской смотрел то на закат, то на них”. Это вовсе не самодостаточная пейзажная зарисовка, это иносказательно обозначенная “телесность” Сони и одновременно отречение от нее. Вся округлая, нагая женственность малороссийского пейзажа, его влажность и жар куда обворожительнее и благороднее в своем откровенном эротизме тех прямых описаний, когда вещи называются своими именами и чудо любви теряет всю свою таинственную прелесть.

В этом отношении Бунин свой рассказ перерабатывал совершенно сознательно. Приведем несколько примеров. Во-первых, вычеркнутыми оказались физиологические подробности: “уже чувствуя мучительно-сладкое возбуждение”

(л. 9), “У меня похолодело под ложечкой и заняло в ногах” (л. 9); “я долго и торопливо, неловко и бесстыдно целовал Соню в губы и в грудь, обнимая и прижимая ее к себе всю, все ее тело, а она угрюмо улыбалась...” (л. 11); “чувствовал к Соне восторг, благодарность и такое сильное вожделение, что у меня ломило внизу” (л. 17). Во-вторых, исчезли упоминания о самых невинных (даже неосуществленных) телесных контактах с Натали: “Боже мой, если бы я смел поцеловать это предплечье!” (л. 33); “Я взял ее за талию, она отклонила голову, я коснулся ее губ” (л. 48); “за всю мою жизнь я не испытал впоследствии даже подобия тому мгновению, когда едва коснулся ее губ в аллее” (л. 49); “когда едва коснулся ее рта в аллее” (л. 50), “те самые губы, которых когда-то коснулся я” (л. 58), – и тем более: “мне хотелось укусить эту руку с каким-то священным иступлением причастия” (л. 82). Одновременно Бунин стремится придать чересчур экстатическим попыткам героя выразить свои чувства к Натали более платонический оттенок, ср.: “одна мысль о которой уже охватывает меня теперь восторгом самым чистым / самого чистого восхищения / желания / несбыточной страстной мечтой” (л. 20; косая черта разделяет вычеркивания и вставки в черновой рукописи) – “одна мысль о которой уже охватывает меня таким чистым любовным восторгом, страстной мечтой глядеть на неё только с <...> радостным обожанием” (опубликованный текст).

Наконец, процитированная выше пейзажная зарисовка, при совпадении почти всех деталей, выглядела в первоначальном варианте рассказа несколько иначе. И там речь шла о только что севшем солнце, но совсем иной была цветовая гамма: “...широко раскрывался еще светлый и бесцветный западный небосклон. Справа несколько сумрачно синел восточный, тоже бесцветный, и под ним мертвенно белел против закатного цвета правильный ряд белых одинаковых хат точно вымершей деревни. Совершенно мертвая тишина стояла всюду” (л. 43). Трижды повторялись определения безжизненности, дважды было сказано о бесцветности – словно речь шла о покойнице. Но не к этому эффекту стремился Бунин, описывая прогулку юного героя (в этом раннем варианте его звали Евграфом, Грапчиком): обе героини, слава богу, живы и здоровы, да и он сам так напряжен от переполняющих его эмоций и страстей, что несколькими мазками Бунин радикально изменяет настроение пейзажа и усиливает его эротическую подоплеку.

Эротические возможности пейзажа в русской прозе были открыты задолго до Бунина. Весьма

неслучайным местом действия рассказа “Натали” Бунин как раз и указывает на своего литературного предшественника – это не просто юг России, но Украина, с ее вышитыми сорочками, именами (Одарка, Христя, Витек), белеными хатами и бескрайними степями. Действие малороссийских повестей Гоголя разворачивалось среди беспредельной и роскошной, “сладострастной” южной природы – не природы-матери, а возлюбленной, любовницы. В частности, “Сорочинская ярмарка”, первая повесть цикла “Вечера на хуторе близ Диканьки”, начинается с космического любовного олицетворения, когда “полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!”. Наряду с одушевлением “влюбленных” неба и земли Гоголь олицетворяет и другие “элементы” своего пейзажа, превращая их в действующих лиц, ср.: “Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы”; “Серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости”. Пейзаж Гоголя достоверен, наполнен конкретными деталями – поют и летают птицы “над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками”, нагнулись “от тяжести плодов широкие ветви черешен, слив, яблонь, груш” – и одновременно пышно, по-восточному декоративен: не забыты серебро (“серебряные песни” жаворонка) и золото (“ослепительные удары солнечных лучей” озаряют густую зелень, по которой “прыщет золото”), драгоценные камни – “изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых”, другие приметы роскошного интерьера – “чистое зеркало” реки в “гордо поднятых рамах”... Ведь это сказочный чертог, кладовая природы и одновременно бесценное приданое, залог брачного союза неба и земли... Воистину, “как полно сладострастия и неги малороссийское лето!”. Но и у Гоголя апогей любви связан не с жизнью, а со смертью (“как будто все умерло”). В “Майской ночи” сюжет более лиричен, а мифологические образы несколько трансформируются: “задумавшийся вечер мечтательно обнимал синее небо”.

В “Вечере накануне Ивана Купала” и “Ночи перед Рождеством” в повествование вмешивается “нечистая сила”, сверхъестественные силы зла. Пейзажная зарисовка, предшествующая походу Петруся в лес за цветком папоротника, чрезвычайно проста, конкретна в фиксации примет наступающего вечера, к тому же обрамлена сказовыми элементами: “Экая долгота! видно, день Божий потерял где-нибудь конец свой. Вот уже и солнца

нет. Небо только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнеет. В поле становится холодней. Примеркает, примеркает и – смерклось! Насилу”. В созданной оппозиции день (Божий) – ночь (колдовская, бесовская) очевидно размежевание явлений природы, и смена времен суток словно символизирует неопisanную, но тем более очевидную борьбу в душе Петруся перед тем, как он решается на преступление. День словно нарочно задерживается, не кончается, но наконец свет исчезает (с отчетливым указанием на готовящееся преступление – “краснеет” и “тускнеет”), а холод и мрак наступившей ночи предвосхищают гибель героя.

И фантастическое, и социальное (пагубная сила денег) выведены за пределы поздней бунинской поэтики. Но художественными достижениями гоголевской пейзажной техники – пусть и неосознанно – он воспользовался в полной мере, и точно так же, как природа знаменует собой борьбу в душе Петруся, столь же напряженно и буквально “пошагово” сопровождает она и бунинского героя в его не менее роковом, смутном и неодолимом любовном влечении. И благодаря обращению к гоголевским текстам проясняется и бунинская оппозиция света и мрака, заявленная в самом начале рассказа, противопоставление чистой любви и “нечистого” сексуального влечения, нераздельных и немислимых друг без друга, как день без ночи.

Когда, прогулявшись по шляху, бунинский герой “повернул назад, навстречу тянуло то теплым, то почти горячим ветром и уже светил в небе молодой месяц, не суливший ничего доброго: блестела одна половина его, но как прозрачная паутина видна была и другая, а все вместе напоминало желудь”. Месяц расколот надвое, он и блестит и туманится (и не просто, а затягивает в паутину ненужных уже герою отношений) – и, однако же, при чем тут желудь? Талисман дриады, сулящий счастье? Или символ бесплодных любовных отношений, в которых запутался герой? Последнее вновь проясняется через гоголевскую поэтику. В творчестве Гоголя, особенно в “Мертвых душах”, природа принимает разные облики, и с точки зрения оппозиции живого и неживого, природы и омертвевших социальных условностей поэма представляет весьма многообразную художественную структуру. Действие большинства глав поэмы разворачивается за пределами города, в деревне, тем не менее живому, кажется, вовсе нет места в повествовании, и сама природа выступает частью характеристики персонажей, деградирующих от главы к главе.

Уныло пейзажное описание Маниловки, с навязывающими тоску эпитетами (“жиденькие”, “серенькие”, “изорванный”, “скучно-синеватый”), с отсутствием “растущего деревца или какой-нибудь зелени; везде глядело только одно бревно”. Последний образ кажется ключевым: мертвое, бесчувственное дерево вместо живой пышной зелени как нельзя более точно отсылает к омертвевшей душе. Сама природа подчиняется бесплодной маниловщине, принимает знакомый облик “ни то, ни се”: “Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат”. Усадебный пейзаж в целом не только предвещает характеристику Манилова, но и определяет его место в системе мироздания: тот постепенный переход от света к тьме, который переживает Петрусь (“Вечер накануне Ивана Купала”), застаёт прекрасного помещика словно в сумерках – свет уже не освещает его бесцельного существования, но и мрак еще не наступил.

Именно в подобном настроении и возвращается с прогулки бунинский герой, и желудь, не живой плод и не мертвая вещь, прекрасно подходит к этому его переходному состоянию. Зовут героя, кстати, Виталий Петрович Мещерский, и хотя его имя возникает лишь однажды в реплике Натальи, оно также содержит в себе указание на его половинчатую природу: Виталий от *vitalis* (лат. “жизненный”), а Петр – от *petra* (греч. “камень”). А вернувшись, герой с изумительной логикой – естественной в общем ходе повествования – мотивирует свои предсказания погоды собственным настроением: “– Дядя, что вы думаете о погоде? Мне кажется, завтра будет дождь. – Почему, мой друг? – Я только что ходил в поле, с грустью думал, что скоро покину вас...”.

Бунин, между прочим, не чужд некоторой иронической игры с читателями. Для тех из них, кого очень уж смущают писания “о погоде” со всевозможными фенологическими выкладками и кто не способен заметить той особой лирико-психологической нагрузки, которую они в себе несут, Бунин предлагает следующее продолжение диалога с дядей (“уланом”, подобно заместившему некогда при Ольге влюбленного элегика Ленского): “Вот насчет дождя ты прав, вполне возможно, что погода опять испортится. – В поле было уже слишком чисто, ясно, – сказал я. – И месяц очень чист наполовину и похож на желудь, и дуло с юга. И вот, видите, уже находят облака...”

Улан повернулся, посмотрел в сад, где то мерк, то разгорался лунный свет:

– Из тебя, Виталий, выйдет второй Брюс...”.

А между тем герой занят отнюдь не прогнозом погоды, он объясняется в любви одной героине и отказывает другой (“то мерк, то разгорался лунный свет”). Натали это прекрасно понимает и на назначенное свидание приходит (“В десятом часу она вышла на балкон, где я сидел, ожидая ее...”).

Два явления героини обрамляют совершенно иной пейзаж, чем тот, который соответствовал грустному унынию прогулки и, как ее следствию, отказу от Сони: “Молодой месяц, тоже чистый, без паутины, играл все выше и ярче в горах все больше скоплавшихся облаков, дымчато-белых, величаво загромаздивших небо, и когда выходил из-за них своей белой половиной, похожей на человеческое лицо в профиль, яркое и мертвенно-бледное, все озарялось, заливалось фосфорическим светом”. Пейзажная зарисовка сугубо романтическая, почти из готических романов, при всей своей светозарной красоте одними деталями упорно навевает мысли о смерти, другими – вновь напоминает о пушкинской героине (“А между тем луна сияла / И тусклым светом озаряла / Татьяны бледные красы...”)

и ее несбывшейся любви. И, как зарницы невозможного соединения героев, над темной аллеей сада сверкают “беззвучные молнии” и перемешиваются “пятна света и тени”. То, что произносит дальше герой, в любом другом тексте показалось бы выпяченной чепухой, но в бунинском повествовании это откровенно эротичное признание в любви: “Как волшебным блеском вдали березы. Нет ничего страннее и прекраснее внутренности леса в лунную ночь и этого белого шелкового блеска березовых стволов в его глубине...”. И Натали вновь великолепно понимает любовный код героя, что для Бунина необычайно важно и означает прежде всего душевную близость (которой Арсеньев тщетно добивался от Лики); ответ на эту сногшибательную “внутренность леса” оказывается единственно возможным: “Да, да, я вас люблю...”.

В пятой части, великолепной по игре света, вновь восходящей к раннему Гоголю, разыгрывается отнюдь не развязка романа, а, напротив, предлюдия к целой жизни, полной любви. “Страшное и дивное”, составляющее суть и смысл подлинной любви, имеющей непостижимое начало в самой природе, отмечает все обыденное, материальное, заурядно телесное. Та “месса пола”, о которой Бунин писал в “Митиной любви”, претворяется в этом рассказе в некое поистине волшебное таинство, поданное через феерию света ночной грозы. Как некогда Митя в самом весеннем цветении угадывал образ возлюбленной, так и Виталий Мещерский переживает, освещенный “зелено-голубым”

“безгрозным светом”, сладостный восторг приближающейся близости.

Природа, неделю жившая в таком упоительном согласии с влюбленными героями, наконец раскрылась перед ними в апогее страсти: “Комната и сад уже потонули в темноте от туч, в саду, за открытыми окнами, все шумело, трепетало, и меня все чаще и ярче озаряло быстрым и в ту же секунду исчезающим зелено-голубым пламенем. Быстрота и сила этого безгрозного света все увеличивались, потом комната озарилась вдруг до неправдоподобной видимости, на меня понесло свежим ветром и таким шумом сада, точно его охватил ужас: вот оно, загорается земля и небо!” (“вот оно, начинается!” – стоит в черновике; л. 50). Буря подхватывает героя и несет по дому, буря должна разрешить те запутанные отношения “любить двоих”, в которые вверг себя герой, и величественная неземная картина приобретает знакомые тона, разрешающиеся уже в самой пошлой обыденности. Любовь открывается в “зелено-голубом озарении, в цвете, яркости которого было поистине что-то неземное, сразу раскрывавшееся всюду, точно быстрые глаза, и делавшее огромными и видимыми до последнего переплета все оконные рамы”; простая чувственность затоплена “густым мраком, на секунду оставлявшим в ослепшем зрении след чего-то жестяного, красного”.

Красное, неодухотворенное, – это Соня, замечившая как-то Натали, что “девушки бывают разные”. Пятая часть начинается с того, что объяснившийся в любви герой сидит, “не зажигая свечи”; явившаяся без зова Соня воспринимает грозу как природный катаклизм, вне ее внятной герою одушевленной любовной символики (ср. “человеческое лицо” месяца, “быстрые глаза” разразившегося в саду ливня), и просит: “Мне страшно, зажги скорей огонь...”. Вся дальнейшая сцена с Соней не имеет никакого отношения к любви и описана сухими, скучными, бесстрастными фразами: “Я чиркнул спичкой и увидел сидевшую на диване Соню в одной ночной рубашке, в туфлях на босу ногу. <...> Я покорно сел и обнял ее за холодные плечи. Она <...> с силой откинула меня и себя на подушки дивана”. Но и Натали, явившаяся частью обьятого ужасом перед вселенской катастрофой мира (она “метнулась”, как часть общего трепета и смятения за закрытыми окнами, напомнив этим движением “метнувшуюся” летучую мышь, зловещее предзнаменование из первой части), Натали кажется лишь запоздавшим двойником Сони: “в своей распашонке, со свечой в руке”, “бессознательно крикнула”: “Я страшно боюсь...”. И обе исчезли.

Две заключительные части решены в иной тональности, в них появляются иные мотивы, и только мотив смерти нарастает, словно подтверждая мысль Натали: “Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?”.

“Натали” композиционно построена на пуантах, на резких, неожиданных поворотах сюжета в тот момент, когда “счастье так возможно, так близко”. Натали, как некогда Татьяна, первой без лукавства признается герою в любви, но по “удивительному стечению обстоятельств” им суждено расстаться. “Любовная история Татьяны обходится без крупных событий. Она вся протекает в условиях мирного быта и складывается из мелких психологических ходов”, – рассуждал некогда о пушкинском романе в стихах А. Слонимский [22, с. 325]. Каков этот деревенский “мирный быт”, Бунин продемонстрировал в первых пяти частях “Натали”. Чтение, сон, череда завтраков и обедов, варка варенья, вышивание в березовой аллее кончается такой бурей бушующих страстей, таким страхом и ужасом, что становится ясно: любовная история сама по себе – крупное событие. А любовная история Татьяны Лариной – вообще самое крупное событие в истории русской литературы.

Бунинская героиня еще некоторое время следует пушкинскому сюжету, выходит замуж, и новая встреча героев происходит на балу. Чтобы читатель не ошибся, Бунин точно указывает время и место: “В январе <...>, в Татьянин день, <...> в Благородном собрании”. Но и сама сцена бала (как и мотив метели) почти невольно ассоциируется с пушкинскими текстами (ср. “Евгений Онегин”, гл. 7, строфа LI: “Ее привозят и в Собрание. / Там теснота, волнение, жар, / Музыки грохот, свеч блистанье, / Мельканье, вихорь быстрых пар...”). Сама форма имени Наталья, избранная Буниным для героини этого рассказа, не просто отзывается галломанией начала XIX века, но также напоминает о Пушкине – не о творчестве, а о судьбе. Забегая вперед, напомним, что в последней части рассказа, в реплике-воспоминании героя сведены воедино имя героини и, через название романа, фамилия Гончаров: «...ты читала “Обрыв” и я бормотал: “Натали, Натали!”». Облик красавицы, брак с которой стоил поэту жизни, занимал и М.И. Цветаеву, бесконечно чуждую Бунину. «Что такое Гончарова по свидетельству современников? – пытается восстановить облик пушкинской Натали Цветаева. – Красавица. “Nathalie est un ange” (Смирнова). “Печать меланхолии, отречения от себя”. <...> Молчаливая. <...> Зал и бал – естественная родина Гончаровой» [23, с. 85]. Литературно и историко-литературно насыщен-

ный топос бала становится центральной сценой бунинского рассказа.

Однажды В. Ходасевич довольно зло определил художническую суть Бунина; спустя десятилетия эту оценку не без удовольствия повторил Г. Адамович: заклятые литературные враги, столпы петербургского модернизма в изгнании “объединились” против очевидного для них традиционалиста Бунина, относящегося к тому разряду писателей, кому “на кладбище грустно, а на балу весело” [24, с. 501]. Сгущенная до нестерпимой плотности традиции шестая часть рассказа “Натали” почти яростно опровергает плоский упрек корифеев эмигрантской критики и одновременно позволяет зримо ощутить подспудные глубины эстетически непроницаемых (“совершенных”) бунинских текстов.

У этой части рассказа есть внешнее обрамление: открывается глава уведомлением о свадьбе Натали “при пустой церкви” и немедленном отъезде в Крым, а закрывается еще более лаконичным сообщением об отъезде героя после похорон Алексея Мещерского. Изображением бала часть шестая не начинается и не заканчивается, это часть-триптих, ее первым элементом является описание метели, а третьим – сцена отпевания. Композиционно это складень, трехчастная иконка, створки которой закрывают центральное изображение. Но тогда весь рассказ в целом композиционно – это уже целый готический алтарь, настолько симметричны друг другу его части.

“Европейская литература издавна обнаруживает тягу к логическому расчленению, конструктивному прояснению художественного произведения. <...> Благодаря этому произведение <...> становится целым, задолго до того, как художественная целостность осмыслена теоретически, эстетически. Целое, органическое, и членится органически”, – свидетельствует А.В. Михайлов, прекрасно понимавший историчность художественного слова, содержащего в себе историю литературы “от самых ее начал” [15, с. 86–87]. Память литературы подсказывала писателям XX века ходы и приемы, давно, казалось бы, позабытые и утраченные; очень отдаленный и непрямой предшественник бунинской прозы, “беспримерно-архитектонический” образец средневекового западноевропейского эпоса (которым Бунин, как и рыцарскими романами, увлекался) – “Парсифаль” Вольфрама фон Эшенбаха (XIII в.) – “композицией своего сюжета воспроизводит структуру готического собора” [15, с. 89].

Стихия-метель сюжетно восходит к грозе из первой части рассказа, описание похорон от-

зывается в финальной строке о смерти Натали; две равно притягательные для героя барышни из первой части рассказа рефреном повторяются в кульминационной VI части (в буфете на балу мелькнут “две курсистки в малороссийских нарядах – хорошенькая блондинка и сухая, темноликая красавица казачка”), а в части VII у героя вновь нет выбора между двумя женщинами, Гашей и той же Натали. Столь искусная и одновременно искусственная форма не свойственна повествовательной прозе, но сродни стихотворению, разделенному на строфы. Тем самым множественность связей рассказа “Натали” с пушкинскими произведениями становится еще более замысловатой, и не только с “Онегиным”, но и с “Метелью”, и с “Бесами”; строки “Домового ли хоронят, / Ведьмуль замуж выдают” дают ключ к соединению двух сцен в шестой части “Натали”, бала (замещающего неотпразднованное венчание) и панихиды.

Эта центральная и самая захватывающая часть рассказа сюжетно никак кульминацией не является: через небольшие временные промежутки в жизни Натали происходят изменения, сначала замужество, затем раннее вдовство, о чем сообщается в скупых словах. “Средь шумного бала, случайно” происходит даже не встреча героев, их настигает взаимное “мимолетное видение”. Почему же сцена бала воспринимается столь трагически напряженно? Литературная многослойность, на которую Бунин накладывает свои прозрачные мазки, и придает небольшой сцене такую несказанную глубину и драматизм.

Традиция изображения бала в русской литературе необычайно интенсивна. Бал играет важную, чаще роковую роль в судьбах героев. Бал, как мы помним по Лермонтову и Грибоедову, – источник сплетен, интриг, общественной или физической смерти героя; бал, как мы помним по Пушкину, – это дуэль, гибель, разлука. Эта “внутренняя”, создаваемая литературным кон- и подтекстом подоплека бала овеет трагизмом первый бал Наташи и влюбленность Болконского (“Они были вторая пара, вошедшая в круг. Князь Андрей был одним из лучших танцоров своего времени. Наташа танцевала превосходно”), – но, вместе с тем, бал не может скрепить эту пару, бал только сводит, а не соединяет. Бал – предвестник смерти.

Вертер клялся, что не позволит своей жене танцевать вальс ни с кем, кроме себя. Впервые, пожалуй, в русской литературе герой-рассказчик наблюдает *супружеский* вальс. Виталий Мещерский, принятый за “распорядителя” и пробравшись через традиционную бальную толпу, одиноко глядит на “десятки пар, разнообразно мелькавших...

в вальсе” (“Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием”, вспоминается грибоедовская ремарка), но “вдруг... подался назад”, “внезапно... отшатнулся”. Неожиданный ракурс наблюдения, гоголевская сцена онемения, но и пара, действительно еще невиданная в отечественной словесности, вызывает ужас, словно не муж ведет жену в вальсе, а фантасмагорический *dance macabre* разворачивается на студенческом балу в Воронеже.

В “Евгении Онегине” автор трижды представляет нам героиню на балу, но Татьяна не вальсирует ни разу. Пушкинский вальс разрушает судьбы; этот “вихорь шумный”, “однообразный и безумный”, соединяет не те пары: “Чета мелькает за четой. / К минуте мшенья приближаясь, / Онегин, втайне усмехаясь, / Подходит к Ольге”; “Вновь с нею вальс он продолжает”. Попытка создать настоящую пару в мазурке, восстановить разрушенную “чету” не удалась (Буянов “К герою нашему подвел / Татьяну с Ольгой; проворно / Онегин с Ольгой пошел”), и финал пятой главы становится окончательным приговором героям, невозможностью соединения (“Пистолетов пара, / Две пули – больше ничего / Вдруг разрешат судьбу его”). Не стоит обманываться современным “счетом” вальса на “раз-два-три”: ведь в пушкинское время “вальс танцевали в два, а не в три па, как сейчас” [25, с. 85]; сам ритм тогдашнего вальса оказывается роковым, а третий – лишним. Под звуки вальса в московском Дворянском собрании Татьяна находит жениха; на петербургском светском рауте очередной треугольник (Татьяна–муж–Онегин) определяется настолько безвыходно-драматически, что автор оставляет ситуацию неразрешенной, а финал романа – открытым.

Обнаружив параллелизм двух сцен в описании именин Татьяны (строфа XXV, “Шум, хохот, давка у порога” и строфа XLIII, “треск, топот, грохот”), Ю.М. Лотман связывает всю эту картину с дьявольским шабашем сна Татьяны, что в целом бросает совершенно новый отсвет на, казалось бы, идиллический быт провинциального мира: “Инфернальный облик každодневногo поместногo быта, подготовляя возможность трагической развязки, <...> раскрывал возможность того, что в недрах этого быта, между куплетами Трике и мазуркой Буянова, созревает убийство Ленского и обстоятельства, разбившие жизнь Татьяны” [25, с. 284–285]. Вот почему вслед за Пушкиным в русской литературе такое фатальное значение приобретает сцена бала – это попытка и жуткая возможность переступить границу света, границу реального и видимого и заглянуть в самые

темные, чудовищные глубины метафизического бытия⁸.

Немецкий глагол, давший название вальсу (walzen), означает “кружиться”, и Пушкин великолепно почувствовал эту связь вальса и стихии, реализовав в “Бесах” неразрывность двух мотивов – бала, насыщенного матримониальными устремлениями и настроениями, и разбушевавшейся стихии. При этом устрашающий шум ненастья напоминает звуки бального веселья; стихия зимней непогоды походит одновременно на свадьбу (белая снежная пурга и белое подвенечное платье) и на похороны (белый снег – белый саван). Оставляя в стороне фольклорный аспект уходящего корнями в глубокую языческую древность родства двух этих обрядов, укажем на литературное осмысление бала как демонического действия, под стать бесовскому разгулу природных стихий. А в романах Толстого балы приобретут характер средневековых Totentänzen, “плясок смерти”, ведь в каждой из пар (Наташа и Болконский, государь и Элен, Вронский и Анна) один из танцующих обречен смерти.

У Бунина на смерть обречены оба, “пара, быстрыми и ловкими глиссадами летевшая среди всех прочих”, Натали и ее муж. Вальс, “кружащий” Натали, заменяет свадьбу, которая пропущена не только в повествовании, но и в жизни: “Венчали ее и его в [селе] Благодатном при пустой церкви – и мы и прочие родные и знакомые с его и с ее стороны не получили приглашения на свадьбу. И обычных после свадьбы визитов молодые не делали”. В первоначальном тексте мотив несостоявшейся свадьбы и ее замещения балом был еще откровеннее, ср.: “Я не видал ее под венцом” (л. 53), а в сцене с шампанским – которое пьют, как известно, на свадьбах, – звучит также, с нотками трагической иронии, мотив дуэли: “Я зашел за стойку и через минуту, поразив их радостным страхом, хлопнул, как из пистолета, пробкой, обдав себе лицо пеной” (л. 59). Само же вальсирование “глиссадами” (“он, несколько сутулый в вальсировании, велик, дорожен, весь черен блестящими черными волосами и фраком”, “он, со старательностью грузного человека, ловко скользя на лакированных носках, круто повернул ее, губы ее приоткрылись вздохом на повороте”) создает отчетливое ощущение пляски смерти благодаря соседству с эпизодом отпевания только что вальсировавшего Мещерского. Помещенная вслед за бальной сценой панихида заставляет подумать и

еще об одном мотиве. В православном сознании бальные увеселения однозначно воспринимались как “бесовские пляски”; одной из таких плясок, как известно, Саломее удалось пленить Ирода и получить, по наущению Иродиады, голову Иоанна Крестителя; ценой пляски была куплена жизнь Предтечи. Несколько па вальса Натали с мужем тоже должны разрешиться смертью: герой смертельно напивается “в надежде, что у [него] разорвется сердце...”. Но смерть настигает соперника, причем композиционно – едва ли не в следующей фразе: “<...> Алексей Николаевич скоропостижно скончался от удара”.

Бунин решает всю шестую часть “Натали” в единой цветовой гамме, что позволяет добиться нерасторжимости всех заявленных мотивов. Главным цветовым решением становится белый цвет – цвет снега (“Поезд пришел весь белый, дымящийся снегом от вьюги”), цвет бального платья, цветущего майского сада возле дома, где лежит покойник. Цветовые акценты обеих сцен, бала и панихиды, совпадают: чернота облика Мещерского и “чернота гроба”, черное платье вдовы; “красный ковер”, “золотые тифельки” и “серебристый” подол платья героини на балу – и “озаренная сверху большой красной лампадой перед золотыми ризами икон, а внизу серебряным текучим блеском трех высоких церковных свечей” “страшная зала” в усадьбе. Те житейские и портретные детали, из которых складывается новый облик Натали, рассеяны по всему тексту шестой части: “черные ресницы ее взмахнулись прямо на меня, чернота глаз сверкнула совсем близко”⁹; “вдова в такие годы, с ребенком на руках”; “впереди всех, в трауре, со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос”. В момент отпевания герой держит зажженную свечу и чувствует, “как она, дрожа, греет и освещает мне лицо”, и это едва уловимое (трепетная героиня – дрожащая свеча) сходство позволяет перейти к окончательному обожествлению: “уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз”. В центре складня, кульминационной шестой части рассказа, оказывается образ Мадонны, – и не случайно через все повествование проходит яркая, контрастная портретная деталь, огромные и черные, как

⁸ Кроме того, русские балы берут начало в “ассамблеях” Петра Первого, в котором ортодоксально настроенная часть русского общества видела Антихриста.

⁹ Это, кстати, композиционный центр шестой части и рассказа в целом, что определено описанием вальсирующей пары. Глиссадом (от фр. glissade – скольжение) называется скользящее па в танцах. Вальсирующая пара “быстрыми и ловкими глиссадами летит среди всех прочих всё ближе” к герою, затем следует взгляд – как удар молнии, потом “они, удаляясь, пошли глиссадами обратно”. Точно так же построено и все движение в этой части, вперед, к Натали, и вновь назад, в “обратном” от нее направлении.

на византийских иконах или сияющих золотом мозаиках, глаза героини. По окончании службы все “пошли целовать ее руку”, и герой “с ужасом восторга взглянул на иноческую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной, на чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз, при виде меня опустившихся, низко, низко поклонился, целуя ее руку”.

Заключительная VII часть рассказа стягивает в себе все его мотивы, всю игру света и тени, через образ Гаши-Агари отзываясь литературными и библейскими аллюзиями. Повторен, скорее даже спокойно перечислен весь вовлеченный в повествование символическо-поэтический инвентарь: «любовь “до гроба”», ночной визит в усадьбу, после “сверкающей зыби люстр” и “желтых свечных огоньков” – вновь “свет лампы”, вновь платье “из зеленой чесучи”, вновь “тихая теплая” ночь, теплый дождик, темные аллеи сада. В предыдущей главе лишь один цветовой оттенок не находил себе соответствия – “на ровном и от этой млечности матовом небосклоне <...> горел один розовый Юпитер”; теперь равновесие восстановлено: возле лампы вьются “розовые бабочки”, герой вновь говорит Натали о любви, и “лицо ее стало медленно розоветь”. И месяц, некогда похожий на желудь, теперь сияет во всем блеске полнолуния, вновь одушевленный, а слова о шелковом блеске берез в лунную ночь, которыми герой впервые признался в любви, органично входят в описание теперь уже состоявшегося свидания и близости: “Светлый круг месяца, стоявшего против ротонды, за садом, как будто замер на одном месте, как будто выжидательно глядел, блестел среди дальних деревьев и ближних раскидистых яблонь, мешая свой свет с их тенями. Там, где свет проливался, было ярко, стеклянно, в тени же пестро и таинственно... И она, в чем-то длинном, темном, шелковисто блестящем, подошла к окну, тоже так таинственно, неслышно...”.

Природа пробуждается весной, расцветает летом и умирает зимой. Летом герой впервые встречает Натали и зимой вновь видит ее краткий миг; в мае происходит новая встреча, в конце июня несколько лет спустя – следующая, когда Натали предвещает герою, что “еще вся жизнь впереди” и теперь они вместе “уже навсегда”. При всем неразрешимом и непреодолимом трагизме заключительной фразы (“В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах”) больше всего композиционно она напоминает гротескное завершение “Записок сумасшедшего” Гоголя (“А знаете ли, что у алжирского деа под самым носом шишка?”). Невообразимость, несообразность, отсутствие логической связи со всем пред-

шествующим повествованием, с его обещаниями и надеждами, очередной потрясающий пуант, “жесточкий” авторский выбор. И, кстати сказать, прием излюбленный, не раз опробованный Буниным в разных по масштабу и тональности произведениях: в “Митиной любви”, в “Жизни Арсеньева”, в “Солнечном ударе” и “Кавказе”. «Внезапное (ex abrupto) начало “Войны и мира” – великолепный пример того, как реалист самыми экономными средствами и кратчайшим способом создает впечатление многомерной действительности, воздействующей синтетически, синэстетически – на все чувства», – указывает А.В. Михайлов [15, с. 34]. Усвоив этот реалистический прием, Бунин его решительно преобразует, приберегая ex abrupto к финалу и потрясая этим “обжигающим экспериментом” [15, с. 36] все чувства читателя.

Одним из первых восхитился “страшной и вместе чарующей загадкой этого союза любви и смерти” П. Бицилли (РАЛ. MS. 1066/1908). Среди многих объяснений бунинских художественных решений, неизменного торжества Танатоса над Эросом, есть весьма убедительные и обоснованные: О.В. Сливичка видит основу поэтики Бунина в антропокосмичности [3, с. 212–218], Х. Реезе связывает трагические бунинские финалы с отражением историко-эсхатологических настроений эмиграции, а в героинях “Темных аллей” склонна видеть персонификацию различных образов утраченной России [18, с. 264–271].

Жившая в военные годы в Швейцарии Е.Д. Кускова также сразу оценила “Темные аллеи” и писала Бунину (от своего имени и от имени С.Н. Прокоповича 1 июня 1942 г.): “<...> это так прекрасно, что даже мы понимаем и волнуемся, читая, безмерно, точно и у нас проснулись дивные ощущения темных аллей... Да, да, это – верно<,> как самая сущая истина: аллеи темны<,> и человек бежит и летит по ним не всегда и даже редко – по своей воле. Это передано с исключительной ясностью, глубиной и силой” (РАЛ. MS. 1066/3474). Познакомившись в “Новом журнале” с рассказом “Натали”, она пеняла Бунину в письме от 24 июля 1942 г.: “На этот раз напрасно умертвили столь очаровательное существо. И неправдоподобно. Сколько Гаш топилося из-за любви к помещикам?! и эти помещики разве... останавливались? Конец – скорый. И куда же делась Соня? Автору стало скучно распутываться в двух любовях, но читателю все-таки хочется знать, как же Соня? Или принимает по ночам других черноусых?” (РАЛ. MS. 1066/3476).

Но не для распутывания интрижек легкомысленных барышень с черноусыми переписывал Бу-

нин классику в эпоху модернизма. Заключительная фраза вскрывает особую ретроспективность рассказанной истории любви, а значит, финал не только не демонстрирует произвол автора, но, напротив, закономерен и подготовлен всем стилем повествования, решенным в контрастном противопоставлении света и тьмы. Обожествление героини, молитвенное отношение к ней, начиная уже с первых частей (с “первого романа” в рассказе – “Натали, одна мысль о которой уже охватывает меня таким чистым любовным восторгом, страстной мечтой глядеть на неё только с <...> радостным обожанием” и т.д.) вплоть до признаний в последней части (“Нигде в мире нет тебе подобной”, “Мне казалось, что святой стала та свеча у твоего лица” и, наконец, готовность “умереть за одно прикосновение <...> губами” к платью), делает невозможным и даже кощунственным обладание ею. “Двойственность жизни” героя состоит в сближении с земными женщинами, Соней и Гашей (такими же земными, какими сухо и просто описаны две барышни на студенческом балу), и в поклонении Натали. Как и пушкинская Мадонна – “чистейшей прелести чистейший образец” – Натали создана для поклонения, за нее можно умереть, как умирает ее муж Алексей Мещерский (как умирает за Наталью Николаевну Пушкин), ее можно любить вечно – в черновом варианте прямо говорилось о “боготворении Натали” (л. 25). Именно поэтому совершенно невозможен даже намек на физиологию отношений (ср. в черновом наброске: “... нет имени тому, что случилось. И я целовал то, о чем даже помыслить не смел бы прежде без истинно священного ужаса”; л. 76). Хотя сфера телесных отношений не была для Бунина запретной, высокое понятие поклонения и преклонения перед возлюбленной было в бунинской поэтике несовместимо с “застывшим белком” нагой плоти и “жирными складками живота”.

Финал уничтожает расхожее представление о “любви до гроба”, поскольку вся история героя-рассказчика – это любовь *за* гробом, после смерти; и финал проясняет образ иконы, введенный не только как мотив в повествование, но и становящийся организующим композиционным элементом. Таким образом, вовсе не Танатос побеждает Эроса, напротив, Эрос торжествует над Танатосом, а затем языческая любовь преодолевается любовью христианской, хотя и не лишенной черт религиозного экстаза.

Кажется, что бунинская проза подтверждает мнение А.В. Михайлова о “специфически литературном”, индивидуально-авторском слове писателя XX века, несущем в себе “память громадного, тысячелетнего литературного развития”

и “опыт этого развития”, заключающем в себе “даже и ту жизнь, которая утрачена”. И в то же время, подчеркивает А. Михайлов, “писатель наделен неслыханной свободой в обращении со своим литературным словом и благодаря этому слову может особым способом разбираться в своей действительности, может подчинять ее своему слову, может по своему произволу обходиться с ней” [15, с. 131]. Без этого вольного и свободного обращения с традицией было бы невозможно складывание стиля Бунина – первого индивидуального стиля в русской прозе XX века, наследовавшего ее классике.

Однако в чем же состоит ответ на вопрос, зачем Бунин переписывает классику в эпоху модернизма? Затем, чтобы заменить ее мнимым (т.е. литературно опосредованным) жизнеподобием подлинную действительность, советскую или французскую, или затем, чтобы раскрыть ее потенциал, прежде заслоненный преходящими социально-историческими соображениями, на фоне непреходящей вечности мироздания? Чтобы создать новую художественную ценность или чтобы защитить хрупкие художественные ценности прежних эпох?

Если апеллировать к художественному опыту Достоевского в рассмотрении А. Бема, окажется, что опыт не менее “гениального читателя” Бунина осуществляется в совсем иной плоскости. В частности, обратившись к Пушкину, Достоевский в одном случае “осмыслил всю глубину коллизии”, в другом – “усмотрел глубочайшую проблему”, в третьем – “раскрыл смысл”; он “истолковывает” и “перетолковывает”, он, наконец, «нашел тот “нравственный центр”, который осмыслил трагедию Германа» [26, с. 45–47]¹⁰. Между тем Бунин, “переписывая” классику, совершенно чуждой социальной и нравственной проблематики, которая питала русский критический реализм. Не ради решения проклятых вопросов берется Бунин за перо, для него очевидна их неразрешимость перед лицом Бога (мироздания), с одной стороны, и наступающей на традиционную культуру цивилизации (в разных ее ипостасях) – с другой. Бунинское “переписывание” классики – это ее преобразование, формальное и содержательное. Герои русской романистики вовлекаются на страницах бунинской прозы в новое природное бытие, они отрываются от земли, от истории и социума, но зато новым хронотопом их существования становится бесконечный космос.

¹⁰ В цитируемом издании фамилия пушкинского героя последовательно и без объяснения комментаторами пишется с одним “н”.

В недрах бунинской художественной системы вызревала не реалистическая проза, а проза эпохи модерна. “Предмет изображения здесь не исчезает, но он уже и не предмет в реалистическом смысле или в привычном бытовом смысле. Он интересен этому искусству <...> как самостоятельный феномен с его собственными законами бытия, или как бытие противостоящее небытию. Он интересен внутренним напряжением, внутренней динамикой”, поэтому “о модерне можно сказать, что он свои объекты не столько находит, сколько создает сам”, – утверждает Е. Фарыно [19, с. 290]. Бунин совершает свои художественные открытия, конгениально переводя язык реалистической прозы на язык модерна (ср. [27]).

Уникальность индивидуально-авторского стиля Бунина обусловил синтез двух направлений рубежа веков, которые в истории литературы традиционно воспринимаются как непримиримо враждебные и которые столь совершенно воплотились в бунинском словомире. Речь идет о символизме и натурализме. Разумеется, Бунин не был прямым последователем ни того, ни другого направления, однако, конститутивные признаки обоих присущи его творческой манере. “От символистов его отделяет резко выраженная установка на реалистическую деталь, на быт и психологию изображаемой среды, от реалистов-общественников – крайний индивидуализм в подходе к описываемым явлениям и подчеркнутый эстетизм в трактовке реалистических образов”, – четко сформулировал Д. Горбов взгляд на дореволюционное творчество Бунина [28, с. 616].

Особенности художественного мышления и образно-словесного воплощения символизма, отмеченного переживаниями погруженной в себя души, ее сосредоточенной созерцательностью и интуитивными прозрениями, обращенными к непознаваемой сущности бытия, чрезвычайно близки Бунину и в эмигрантский период его творчества. Заслуга Бунина в том, что постепенно он перенес лирико-символический характер мышления в прозу, сохранив при этом ее описательно-повествовательную “прозаичность”. Бунин не влекло к созданию “типов”, он стремился проникнуть сквозь оболочку земной жизни своих персонажей, постичь одухотворяющий ее смысл или смысл, ею утраченный, тем самым неизбежно вступая в сферу символического. Новелла “Натали” иллюстрирует очень позднее творчество Бунина, и, может быть, поэтому ее символизм особенно отчетлив, выявляемый в утонченной игре света и цвета, в композиционной форме, уподобленной готическому алтарю, в мифологических аналогиях, разделяющих рассказ на две

части – языческую (стихийно-страстная вакханка и слитая с природой дриада) и библейскую (ветхозаветная Агарь и христианская мадонна).

Мир Бунина символичен и одновременно неуловимо точен и достоверен в описаниях. Впрочем, Д.В. Сарабьянов замечает, что подобная двойственность, то есть “контраст условного и реального”, сочетание “натуралистических трактовок” и декоративно-символических “истолкований”, “характеризует всякое живописное произведение модерна” [29, с. 307]. Между тем внешняя изобразительность с ее конкретикой простого земного существования была символизму отталкивающе чужда, как бездушный слепок повседневного быта. Напротив, Бунин не только не отказывается от правдивого изображения окружающего мира, но с поистине звериной чуткостью всех пяти чувств он улавливает мельчайшие подробности “низменной” действительности и воссоздает ее с предельной заостренностью каждой подробности. А за откровенным натурализмом детали, за ее физиологической ощутимостью мерцали и переливались символы, угаданные шестым чувством. Опрометчиво считать их “неинтерпретируемыми” и “непрозрачными в своей глубине, как сама жизнь” [6, с. 338]. Словесный сюжет Бунина как раз и служит установлению символической связи мира обыденного, презренной прозы действительности с вечностью мироздания. При этом русской классике вовсе не уготована благая роль охранной грамоты от элиминации содержания, от духовного хаоса и обнищания: художественная литература, вслед за мифологией античности и христианства, сама обретает черты мифа, становится материалом свободного мифологизирования. Блистая изысканной внешней архаикой, поэтика и стиль бунинского повествования в самой сути своей таинственно пропитаны духом модернизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михайлов О. Проза Бунина // Вопросы литературы. 1957. № 5.
2. Примочкина Н.Н. Горький и писатели русского зарубежья. М., 2003.
3. Сливницкая О.В. “Повышенное чувство жизни”: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
4. Hesse H. Sämtliche Werke / Hrsg. von V. Michels. Bd. 19. Die Welt im Buch. IV. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1926–1934. Frankfurt/Main, 2003.
5. Шкловский В. “Митина любовь” Ивана Бунина // Новый Леф. 1927. № 4.

6. Мальцев Ю. Бунин. Frankfurt/Main; Moskau, 1994.
7. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме “Бунин и Достоевский”) // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы. М., 1997.
8. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе. М., 1997.
9. Викторovich В.А. Из истории достоевсковедения. А.Л. Бем // А.Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья. М., 2008.
10. Бочаров С.Г. Феномен “литературного припоминания” в эстетике А.Л. Бема // А.Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья. М., 2008.
11. Мецкерский А. Неизвестные письма И. Бунина // Вопросы литературы. 1961. № 4. Письмо от 7 августа 1948 г.
12. Наживин И.Ф. “Неглубокоуважаемые!”. Харбин, 1935.
13. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Вып. 3. М., 1994.
14. Набоков В.В. Другие берега. Нью-Йорк, 1954.
15. Михайлов А.В. Методы и стили литературы. М., 2008.
16. Бем А.Л. Письма о литературе. Praha, 1996.
17. Бунин И.А. Темные аллеи. Париж, 1946.
18. Reese H. Ein Meisterwerk im Zwielficht: Ivan Bunins narrative Kurzprosa-Verknüpfung *Temnye allei* zwischen Akzeptanz und Ablehnung – eine Genrestudie. München, 2003.
19. Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. М., 1995.
20. Faryno J. Введение в литературоведение (Wstęp do literaturoznawstwa). Wydanie II, poszerzone i zmienione. Warszawa, 1991.
21. Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов / Под общей ред. О.Н. Михайлова. Подгот. текстов и коммент. С.Н. Морозова, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. М., 2003.
22. Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1963.
23. Цветаева М.И. Наталья Гончарова // Цветаева М.И. Собр. соч. в 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. Сост., подготовка текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М., 1994.
24. Адамович Г.В. Собр. соч. “Комментарии” / Сост., послесл. и примеч. О.А. Коростелева. СПб., 2000. (Фрагмент 174).
25. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий. Л., 1983.
26. Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель // Бем А.Л. Письма о литературе. Сост. С.Г. Бочаров; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сураг. М., 2001.
27. Магомедова Д.М. “Переписывание классики” на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 6. Аспекты теоретической поэтики. К 60-летию Н.Д. Тмарченко. Сб. научн. трудов. М.; Тверь, 2000. С. 212–218.
28. Горбов Д. Бунин // Литературная энциклопедия. Т. I. М., 1929.
29. Саратьянов Д.В. Модерн. История стиля. М., 2001.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства.

Фонд 44. Иван Алексеевич Бунин. Опись 2, ед. хран. 95. Рассказ И.А. Бунина “Натали”. Варианты. Разрозненные листы. Автограф, 2 лл. – машинопись с правкой автора. 87 лл. Крайние даты: 18 марта – 4 апреля 1941 г.

Фонд 1115. Наживин Иван Федорович. Опись 4, ед. хран. 9. Материалы к истории новейшей русской литературы. Т. I. Властители дум (писательские портреты).

РАЛ. MS. – Русский архив в Лидсе. Коллекция И.А. Бунина. Рукописи и машинопись (Manuscripts and Typescripts).