
В ПОИСКАХ ЖАНРА

Е.В. КАПИНОС¹

(Институт филологии СО РАН, Новосибирск)

ПРИТЯЖЕНИЕ РАССКАЗА И РОМАНА (И.А. БУНИН 1920-Х ГОДОВ)

В статье дается подробный анализ рассказа И.А. Бунина «В некотором царстве» и VI главы пятой книги романа «Жизнь Арсеньева». Описывая микропэтику этих текстов, мы приходим к выводу о том, что они решены в лирическом ключе. Сложная соотносительность пространств и множества других деталей обуславливают множественную модальность двух лирических отрывков. Кроме того, рассказ «В некотором царстве» с большой долей вероятности является претекстом VI главы пятой книги романа.

Ключевые слова: И.А. Бунин, поэтика малой формы, лирическая форма, лирическая проза, лирический роман, лирический сюжет, пространство.

E.V. KAPINOS

(Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk)

ATTRACTION OF A STORY AND A NOVEL (IVAN BUNIN OF THE 1920S)

The article provides a detailed analysis of Ivan Bunin's story "Once upon a time in a faraway kingdom" and Chapter VI of Book Five in the novel "Life of Arsenyev". Describing micropoetics of these texts, the article writer argues that they are resolved in a lyrical way. Complex correlation between various spaces as well as variety of other details give rise to combined modalities of these texts. In addition, the short story

¹ Елена Владимировна Капинос – старший научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск)

“Once upon a time in a faraway kingdom” is highly probable to be a pretext of Chapter VI of the novel.

Keywords: I.A. Bunin, poetics of small forms, lyrical form, lyrical prose, lyrical novel, lyrical theme, space.

Нам бы хотелось рассмотреть два схожих фрагмента из прозы И.А. Бунина 1920-х годов: рассказ 1923 года «В некотором царстве» и VI главу из пятой книги романа «Жизнь Арсеньева». «Некоторое царство», «царство» – это один из постоянно повторяющихся мотивов у Бунина, он имеет разную степень определенности, проявленности, разные оттенки значения. Часто в виде сказочного царства на страницах прозы Бунина вырастает призрачная страна, всегда напоминающая Россию или сон о ней: «...говоря про Скобелева, про Черняева, про царя-освободителя, слушая в соборе из громовых уст златовласого и златоризного диакона поминовение “благочестивейшего, самодержавнейшего, великого государя нашего Александра Александровича”, – почти с ужасом прозревая вдруг, над каким действительно необъятным царством всяческих стран, племен, народов, над какими несметными богатствами земли и силами жизни, “мирного и благоденственного жития”, высится русская корона» [Бунин, 1966, т. 6, с. 64]¹. Подобные пространственные преобразования характерны для художественного сознания Бунина, готовность к метаморфзам придает сказочному мотиву тональность мечты, сна, вымысла, но вымысла, устойчиво замкнутого в себе, живого и зримого. Иногда сказочным мотивом предваряется правдоподобная история героев, как, например, в насыщенном зимними, рождественскими пейзажами и пушкинскими цитатами рассказе «Ида» (1925): «Друзья мои, вот эта история. В некоторое время, в некотором царстве...» (5; 248).

VI глава пятой книги романа «Жизнь Арсеньева» представляется нам поэтической вариацией на тему рассказа 1923 года. Как и другие главы романа, этот отрывок замкнут в себе, по объему примерно равен рассказу, может быть прочитан изолированно, хотя и отражает в себе многие стороны романного

¹ В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте – в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

сюжета. Концентрированность, замкнутость и притяжение к рассказу делают IV главу «Арсеньева» похожей на стихотворный островок, отдельный от всего массива романа, похожей на маленькое поэтическое «царство» романного текста.

I. Прозаическая баллада «В некотором царстве»

Балладные рефлексyы нередко обнаруживаются как в дореволюционном творчестве Бунина, так и в более поздние годы¹: их можно распознать в сюжете «Суходола», в ранних зимних крестьянских этюдах, в двух текстах «ивлевского» триптиха, а венчается весь этот ряд «Балладой» и «Железной шерстью» из «Темных аллей». Выше мы уже пытались размышлять о «балладности» «Зимнего сна», но в данном случае наше внимание будет сосредоточено на миниатюре «В некотором царстве» (1923), последнем «ивлевском» тексте, представляющем богатую палитру бунинской повествовательной техники 20-х гг.

С романтической балладой, прежде всего, с балладой Жуковского, ассоциативно связана композиция «Некоторого царства». Классические образцы балладного жанра немыслимы без драматизации: сюжетное развитие дается посредством смены отдельных сцен, которые перемежаются рефренами, посылкой в финале, включают в себя диалоги и риторические вопросы. Как череда картин, на которых мелькают северные леса, уединенные дома, лошади и погони, где таинство смерти соседствует с таинством любви, проходят перед читателем «Зимний сон», «В некотором царстве», «Баллада». Причем в «Зимнем сне» и «В некотором царстве» фабульная связь между картинами минимализируется, сюжетные звенья сочленяются в подвижной комбинаторике, столь интенсивной, что невозможно установить даже приблизительное деление составляющих текста на фронтальные и периферийные. Каждая микродеталь укрупняется, получает множество соотнесенностей с другими, и едва ли не

¹ См. об этом: [Анисимова, 2010, с. 66-78], [Анисимова, 2011, с. 78-84]; [Анисимова, 2012, с. 167-171], [Атаманова, 1998, с. 3-6]; [Штерн, 1997, с. 163]; [Атаманова, 1998, с. 3-6].

единственным продуктивным ракурсом рассмотрения тогда оказывается микропоэтика, к опыту описания которой мы и прибегнем, а для удобства полностью приведем здесь небольшой текст Бунина, предваряющий серию миниатюр 1930 г.¹

В некотором царстве

Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна станционной комнаты – и буква за буквой читает Ивлев полные чудесного смысла слова:

– Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...

Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна, что это псковская повесть Пушкина, но Ивлев видит себя уже в дороге в глухой России, глубокой зимой.

Он видит, что вечереет, что к вечеру морозит, говорит себе, что такой снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее. Но в снях, среди прочих московских покупок к свадьбе и к празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце. И тройка идет уверенно и шибко.

Сани ковровые, богатые. Кучер, в шапке под бобер, в свите, подпоясанной ремнем с серебряным набором, сидит в козлах. В задке же сидят две неподвижные и толстые от шуб и шалей женщины: крепкая старуха и ее черноглазая, румяная племянница. Обе, как и всё в снях, засыпаны снежной пылью. Обе пристально смотрят вперед, на спину кучера, на скачущие крупы пристяжных, на мелькающие в комьях снега подковы.

Вот выбрались на шоссе, пристяжные бегут легче, не натягивая постромок. И вдаль уже видно жильё, деревня, стоят сосновые угрюмые леса, густые, обмороженные.

Неожиданно старуха говорит громким и твердым голосом:

– Ну, вот, слава богу, и дома. Не чаяла из вашей Москвы выбраться. А тут сразу двадцать лет с плеч долой, не нагляжусь, не нарадуюсь. Завтра же дам знать Ивану Сергеевичу, не хочется больше тянуть с вашей свадьбой. Слышишь?

¹ Поэтика рассказа «В некотором царстве» предвосхищает сверхмалые формы 1930 г., среди которых «Ландо», «Телячья головка», «Роман горбуна», «Первая любовь», «Петухи», «Распятие», «Канун» и др.

– Воля ваша, тетя, я на все согласна, – звонко отвечает племянница с притворным веселым простодушием.

А тройка шибко идет уже через деревню, над избами и срубамы которой темнеют сосны, посеревшие с морозу. А за деревней, совсем в лесу, видна усадьба: большой снежный двор, большой и низкий деревянный дом. Сумерки, глухо, огней еще не зажигали. И кучер, сдерживая лошадей, широким полукругом подкатывает к крыльцу.

С трудом, белые от снежной пыли, вылезают из саней, поднимаются на ступеньки, входят в просторную и теплую прихожую, уютно устланную попонами, почти совсем темную. Выбегают из задних горниц суетливая старушонка в шерстяных чулках, кланяется, радуется, помогает раздеваться. Раскутывают шали, освобождаются от пахучих снежных шуб. Племянница раздевается чем дальше, тем все живей и веселей, неожиданно оказывается тонкой, гибкой, ловко присаживается на старинный ларь возле окна и быстро снимает городские серые ботинки, показывая ногу до колена, до кружева панталон, и выжидательно глядя черными глазами на тетку, раздевающуюся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием.

И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось: тетка роняет поднятые руки, слабо и сладко вскрикивает – и опускается, опускается на пол. Старушонка подхватывает ее под мышки, но не осиливает тяжести и дико кричит:

– Барышня!

А в окне виден снежный двор, за ним, среди леса, блестящее снежное поле: из-за поля глядит, светит низкий лысый месяц. И нет уже ни старушонки, ни тетки, есть только эта картина в окне и темная прихожая, есть только радостный ужас этой темноты и отсутствия уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была стать невестой какого-то Ивана Сергеевича, – есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботинок, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол...

Весь следующий день Ивлев полон неотступным чувством влюбленности. Тайна того, что произошло в какой-то старинной деревенской усадьбе, стоит за всем, что он делает, думает, говорит, читает. И влюбленность эта во сто крат острее даже всего того, что он когда-либо испытывал в пору самой ранней молодости. И в глубине души он твердо знает, что никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой племянницы и будто так и не узнает она, каким

мучительным и счастливым воспоминанием, их *общим* воспоминанием, – одержим он весь день.

Приморские Альпы, 12 июля 1923 (5; 108-110)

«В некотором царстве» – это многомерная композиция снов. От традиционного сказочного зачина («В некотором царстве, в некотором государстве...») заглавие отсекает вторую, чуть более конкретную часть; вычеркнутое «государство» повышает неопределенность, абстрактность «маленького царства», созданного текстом. Несмотря на то, что мотив сна далеко не всегда сопутствует классическим образцам балладного жанра, в них, как правило, ощущается необычность, «нереальность», «сновидность» происходящего. В известной статье «Два “Лесных царя”» М. Цветаева, сравнивая балладу Гете с переводом Жуковского, подчеркивала, что текст Жуковского передает силу внутреннего чувства, а не события: «Русский Лесной царь – из <...> страшных детских снов <...> Вся вещь Жуковского на пороге жизни и сна» [Цветаева, 1991, с. 332-333]. Мотив сна и таинственность описаний каким-то образом сходятся с другим свойством баллады: «баллада, в связи с иллюзией одновременности происходящего и повествования о нем, кажется выдержанной в настоящем времени» [Сильман, 1977, с. 135], а сон становится тем «окном» в другой мир, который позволяет рассказчику баллады открыть в настоящем времени все и сразу. Даже в тех балладах, где мотива сна нет, описания, пейзажи представляют «некоторое» потустороннее «царство», неожиданно выросшее «здесь и сейчас», роскошную мертвенную изнанку живого мира. Читательское наслаждение балладой состоит более в предчувствии развязки, нежели в самой развязке, и предчувствие это навеивается загадочными балладными картинами наподобие тех, что есть в «Людмиле» Жуковского: «Хладен, тих, уединенный, / Свежим дерном покровенный» [Жуковский, 1980, т. 2, с. 11]. Нередко, особенно в 20-е гг., когда переживание гибели России, думается, было особенно острым, Бунин использует для русских пейзажей тревожные краски романтических баллад, романтической и околоромантической литературы XIX в., как в «Несрочной весне», где лес наполнен «бальзамическим теплом нагретой за день хвои» (5; 122), а здесь: «Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее».

Упоминание драмы Пушкина служит довольно явственным намеком на смутное время, а затекстовый топоним «Приморские Альпы» уже не позволяет ошибиться в том, что герой видит сон о своей уже навсегда безмолвной, погибшей в революционной смуте 1917 г. родине¹. В 1926 г. для газеты «Возрождение», приуроченной к очередной годовщине со дня рождения Пушкина, Бунин пишет очерк «Думая о Пушкине», куда вмещает свою дореволюционную биографию, а заодно и живописные картины усадебной жизни (не случайно в переработанном виде очерк войдет в «Жизнь Арсеньева»): детство в сказочно красивом имении, поездки в Крым и на Кавказ, чтение классики, старинные библиотеки, первые стихотворные опыты под влиянием Пушкина, неразличение собственного и пушкинского поэтического «я» («Вот зимний вечер, выюга – и разве “буря мглою небо кроет” звучит для меня так, как это звучало, например, для какого-нибудь Брюсова, росшего на Трубе в Москве?») (9; 457)).

Однако романтический, литературный ореол рассказа «В некотором царстве» очень расплывчат, он тоже подчинен законам сна: трагедия Пушкина неточно названа «повестью», или, возможно, нижегородская повесть неточно названа псковской, а пара героинь – властная старуха и покорная племянница напоминают не то чтобы «Пиковую даму», но вечный литературный стереотип, переадресовывающий сдерживающую силу традиционного, устойчивого, бесплотного от родителей дальним родственникам: недобрым колдуньям-старухам и мучительницам-теткам; эскиз на ту же тему есть, к примеру, во «Второй балладе» 1930 г. Пастернака:

...Я вижу сон: я взят
Обратно в ад, где все в комплоте,
И женщин в детстве мучат тети,
А в браке дети теребят.

¹Россия у Бунина нередко обрисована как спящая или засыпающая страна, а в послереволюционном творчестве часто олицетворяется в образе спящей, засыпающей, мертвой или умирающей героини, которую видит во сне герой.

[Пастернак, 1985, т. 1, с. 312-313]

«Тети», «тетки» служат своего рода ретардацией любви, тем моментом, который отодвигает, но не отменяет ее, даже напротив, обещает ее победу, позволяет «недозволенному чувству» прорываться через все преграды (вспомним, кстати, строгую старуху-горничную в «Тане», не играющую никакой роли в развитии событий, но усиливающую переживания влюбленной героини)¹.

Другой «ретардирующий» герой «Некоторого царства» – «какой-то» «Иван Сергеевич» из телеграммы, где слова, лишённые знаков препинания, сливаются вплоть до абсурдного «племяннице лошади». Текст телеграммы в миниатюре моделирует текст рассказа в целом с его наплывающими друг на друга фрагментами. Телеграмма является «отправной точкой» для героя-сновидца. Анахронизм, сводящий в едином времени Пушкина и телеграф, даёт понять, что главный герой, Ивлёв, погружен в сон изначально, а не засыпает по ходу повествования. Весь рассказ, с первой фразы – это уже «некоторое царство» сна, беспрестанно открывающего все новые свои качества, меняющего свою глубину. Прочитав телеграмму, сновидец-Ивлёв отправляется в путь («Ивлёв видит себя уже в дороге»), и, с одной стороны, путь Ивлёва – это русская зимняя дорога, а с другой стороны, – это воображаемая дорога, расстилающаяся в мыслях, мечтах героя, едущего на лошади и везущего с собой свои сны. Надо сказать, что «запоздалый ездок», «некто», направляющийся никуда и ниоткуда, – один из любимых образов автоперсонажа в прозе Бунина (кроме «Грамматики любви» можно назвать здесь «Полуночную зарницу», «Соседа» и мн. др. рассказы).

Нежеланный жених Иван Сергеевич упоминается трижды и кажется досадным препятствием, стоящим на пути Ивлёва к племяннице. С самого начала становится ясно, что племянница, «притворно» радующаяся предстоящей свадьбе с Иваном Сергеевичем, будто бы влечет к себе кого-то другого, кем потом,

¹ «← Отойдите за ради Господа. Того гляди, старуха зайдет...

– Какая старуха?

– Да старая горничная, будто не знаете!» (7; 95).

при дальнейшем погружении в рассказ, окажется Ивлев. Смерть тетки убирает или отодвигает нежеланного жениха, теперь свадьба должна быть отложена или не состояться вовсе – судьба племянницы, лишившейся властной тетки, может повернуться как угодно. Но поворачивается не судьба племянницы, не ход событий – поворот делается в повествовании. Крик «Барышня!» обрывает одну картину, и она меняется на совершенно другую, где остается, однако, тот же антураж (темная прихожая) и та же племянница, но из второй сцены изымается тетка, а отстраненный рассказчик, бывший ранее только визионером, становится героем. Между репликой «Барышня» и началом следующего абзаца проходит разлом текста. По кинематографическим законам читатель видит один и тот же эпизод «в прихожей», одну и ту же героиню – племянницу, присевшую на ларь и снимающую ботинок, – дважды, только в первый раз проигрывается сцена смерти, во второй раз – любви, кинолента будто бы перематывается назад (а с мотива перематывающейся бумажной «ленты» рассказ начинается), освобождая место для нового, по-другому развернутого сюжета.

Ход повествования во многом определяется постоянной игрой в реалистические описания. Множество анахронизмов, сбивающих читателя с толку (взять хотя бы то, что вместе с Ивлевым в первых фразах рассказа мы читаем телеграмму, посланную едва ли не с того света, вероятно, ту самую телеграмму, которую только хотела, но не успела отправить тетка¹), примиряют с алогичностью сна, но в то же время большую часть текста занимает ясное, переполненное осязаемыми деталями описание

¹ Условность любых письменных посланий в художественном тексте может быть проиллюстрирована примером из «Онегина», где, как отмечено Ю.Н. Чумаковым, письмо Татьяны находится одновременно у Онегина («Та, от которой он хранит / Письмо...») и у Автора («Письмо Татьяны предо мною...»). Ю.Н. Чумаков объясняет подобные «противоречия» «альтернативностью» модальностей онегинского текста (см.: [Чумаков, 1999, с. 106]). Альтернативная модальность свойственна и лирической прозе Бунина, и хотя у Бунина речь, скорее всего, идет вообще о разных телеграммах, но покров сна, которым окутан рассказ, позволяет соединить два этих послания – недочитанное/неполученное и недописанное/неотправленное.

возвращения тетки и племянницы домой. На фоне моментов сновидческой неопределенности оно лишь обостряет свои «живые», «правдоподобные» черты: усадьбу за деревней, спину кучера, его праздничный наряд и щегольской, в старинных традициях жест, – полукруг перед крыльцом усадьбы. Возвращение тетки и племянницы домой столь зримо, что когда на реплике «Барышня!» картина обрывается, то инерция линейного действия оказывается резко сломленной, заставляя со всей остротой почувствовать, что сюжет, как сон, развивается не последовательно, а в параллельных зонах, причем совершенно разные зоны могут быть вложены в один и тот же пространственный континуум: в данном случае темная прихожая представляет собой место, где одновременно развертывается несколько сюжетов. Это напоминает классические примеры «двоения» пространств, как в «Лесном царе», где приникшие друг к другу отец и сын проживают разные сюжеты, находясь в разных, параллельных сегментах одного и того же пространства. Более того, сновидец-Ивлев, чьи лошади незаметно исчезли, растворились за санями, в которых едут тетка и племянница¹, не просто превращается из наблюдателя в героя, а, будучи рассказчиком, точкой, от которой начинается повествование, выводит в герои сам себя.

Имя «Ивана Сергеевича» примечательно тем, что копирует имя одного из любимых писателей Бунина – Тургенева, а, кроме того, повторяет имя автора рассказа. Собственное имя Бунина «Иван» обыгрывается в его прозе на разные лады, становясь «маркером» русского героя (Иоанн-Рыдалец из одноименного рассказа). Несостоявшаяся свадьба позволяет увидеть в Иване Сергеевиче и его невесте героев несбывшейся судьбы, каковых у

¹ Причем лошади, на которых едут тетка и племянница, описаны столь детально и с такого близкого расстояния, что кажется, будто сам рассказчик, Ивлев, сидит в санях вместе с племянницей и теткой, а ведь ранее он видит себя одного «в дороге в глухой России, глубокой зимой». Таким образом, сани Ивлева то ли нагоняют сани тетки и племянницы, то ли теряются, а точка зрения рассказчика, приблизившись вплотную к героиням, приобретает некоторую неопределенность: «Он видит» в третьем абзаце сменяется на «И это радует», и субъект «радости», возможно, уже не «он», Ивлев, и даже не племянница, субъектное поле глагола «радует» – это сложный синтез. Далее в тексте статьи об этом еще будет идти речь.

Бунина великое множество, даже преобладающее большинство, и среди причин несбывшихся сюжетов не только смерть, но и революция, изгнание, как в «Тане», где последнее свидание героев оборвано финальной отбивкой: «Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни» (7, 109).

К сказанному стоит прибавить и то, что сновидец Ивлев тоже в некотором смысле «Иван», поскольку фамилия «Ивлев» анаграммирует имя и отчество автора рассказа. Дело в том, что у Бунина три текста с героем по фамилии «Ивлев» («Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве»), и про первый из них Бунин написал: «Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг, редких особенно, приятель многих московских букинистов, добыл где-то и подарил мне маленькую старинную книжечку под заглавием “Грамматика любви”. Прочитав ее, я вспомнил что-то смутное, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных, и вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого я произвел от начальных букв своего имени и моей обычной подписи)» (9; 369). Таким образом, нежеланный персонаж-препятствие Иван Сергеевич как бы вопреки сюжету ловит на себе отсветы главного героя, придает ему зеркальный объем. Вообще, обычный литературный прием – удвоение персонажей может скрывать за собой разные типы соотношений: от контраста до сложнейших типов соотнесенности. Иван Сергеевич и Ивлев – не «лед и пламень», а какое-то мерцающее двойничество, позволяющее теме сбывшегося/несбывшегося развернуться во всевозможных ее вариантах. Герой-рассказчик в лирической прозе зачастую копирует свойства лирического героя, его мир как бы «наслаивается» на другие миры, захватывает их в свою область, преодолевая тем самым самые тесные границы своего «я». Ивлев предстает, таким образом, путником, направляющимся к выходу из своего «я», к выходу за собственные пределы.

Смерть тетки, конечно, должна помешать «празднику» и «свадьбе» с Иваном Сергеевичем, но логические причины и

следствия отменяются сновидческим текстом. Веселье племянницы по поводу свадьбы с Иваном Сергеевичем – это не только притворное чувство, разыгрываемое для тетки, но и настоящее счастье, повод для которого – не Иван Сергеевич, а «что-то» другое, более абстрактное и неопределенное: «Но в саях, среди прочих московских покупок к свадьбе и празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце». «Свадьба» умножена праздником, рождественские и святочные мотивы обогащают свадебный сюжет, предполагая в нем неожиданную, «чудесную» развязку событий в духе святочных рассказов. «Лыжные», «шведские» коннотаты тоже прибавляют к русской теме какие-то дополнительные оттенки: северная страна, Россия, в поэтическом мире Бунина нередко метонимически подменяется другими холодными краями: в «Неизвестном друге» с Россией имплицитно связывается Ирландия, в «Пингвинах»¹ из Гурзуфа, Бахчисарая и Ялты сон уводит героя в Антарктику, в финале «Зимнего сна» влюбленные мчатся в Гренландию, а здесь «шведские лыжи» продлевают перспективу русской зимней дороги вплоть до чужих берегов Балтийского моря. Стоит вспомнить, что в «Людмиле» Жуковского жених-мертвец увлекает возлюбленную в псевдоготическую «Литву», обернувшуюся кладбищем.

В миниатюрном тексте «Некоторого царства» едва намеченный сюжет имеет сразу несколько развязок, а само повествование, стремясь к финалу, будто бы не достигает его: итоговую точку можно представить, к примеру, там, где умирает тетка и старушонка вскрикивает «Барышня!», а в другом варианте повествование могло бы завершиться многоточием предпоследнего абзаца, и тогда обе кульминации (смерть тетки и свидание) оказались бы равноправными и самостоятельными фрагментами

¹Рассказ «Пингины» 1929 г. тесно перекликается с «Некоторым царством» во многих художественных приемах и мотивах, «Пингины» – это тоже сон с плотным пушкинским подтекстом, с многочисленными ложными пробуждениями, с балладной ездой на лошадях («И лошади бегут как-то не в меру ровно, и ямщик на облучке так неподвижен и безличен, что я его даже плохо вижу, – и только чувствую и опасуюсь, потому что бог его знает, что у него на уме», 5; 392), с неожиданными переключениями планов.

сна. Но в рассказе есть еще один, последний, абзац. «Ступенчатое» завершение имитирует пробуждение героя, наступление дня: «Весь следующий день Ивлев...». Казалось бы, на «следующий день» ночь и мрак должны быть вытеснены светом, однако ни одного слова об изменившемся освещении в последнем абзаце нет, наступивший день не контрастен по отношению к ночи, он проходит в сумраке ночи, так что сон Ивлева будто бы продолжается. Рассказ «В некотором царстве» принадлежит к многочисленным ноктюрнам Бунина, среди которых и «Несрочная весна», и «В ночном море», написанные в том же 1923 г. в Приморских Альпах. «Ноктюрность» повествования напоминает о романтической балладе – жанре, призванном живописать все богатство красок романтической ночи и сна.

Переливающиеся краски ночи, отсутствие в сюжете пробуждения героя (вернее, пробуждение, похожее на продолжение сна) придает тексту «текучесть», иллюзию отсутствия конца. Внутри себя пространство рассказа предельно насыщено недосотворенными сюжетами с множеством героев: телеграфист, Иван Сергеевич, тетка и ее племянница, кучер, выбежавшая из задних горниц суетливая старушонка, Ивлев (7 персонажей на страницу текста!) Все герои имеют разную степень «проявленности»: кого-то можно разглядеть лучше, кого-то хуже. Ивлева мы не видим, поскольку он появляется «изнутри» собственного сознания, мы слышим то «живые» и внятные реплики, то сбивчиво переданную косвенную речь; все герои неожиданно появляются и так же неожиданно исчезают, а Иван Сергеевич не появляется вообще. В результате создается ощущение, что в рассказе есть еще «кто-то» невидимый, чье присутствие придает лесу, окружающему усадьбу, сценам смерти/свидания необыкновенные черты. Кто «царит» в этом «царстве», кому оно принадлежит? Чье-то таинственное присутствие имеет почти безличный или обобщенно-личный статус, явно проскальзывающий в местоименно-соотносительной конструкции безличной фразы «И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось», не позволяющей различить субъекта предчувствия. Это «то самое, что предчувствовалось», объединяет всех героев какой-то надличной силой, скрывающей за собой не

только смерть тетки, но и ожидаемое свидание, любовь, свадьбу, судьбу¹. Некоторого уравнивания всех предчувствий Бунин достигает повтором эпитетов «слабый и сладкий», объединяющих предсмертный вскрик тетки и любовную истому племянницы. Отметим кстати, что тетка и племянница тоже в некотором смысле удваивают друг друга, воплощая одну из любимых тем Бунина – тему взаимообратимости смерти и любви. Один на двоих вскрик создает видимость, будто племянница снимает его буквально с уст умирающей тетки. «Оптика» рассказа подобна его звуковому строю: взгляд Ивлева («Он видит...») как бы «перенимают» племянница и тетка («Обе пристально смотрят...»), затем «виденье» возвращается то ли Ивлеву, то ли еще большей, «всеведущей» инстанции («А в окне виден...»), а кульминационный момент повествования отмечен фиксацией на «дивном блеске черных глаз» племянницы.

Ступенчатый финал и неуклонно проведенная на всем протяжении текста тема сна превращают «Некоторое царство» в одно «мгновение лирической концентрации»²: бесконечный текст начинается в той же точке, где и заканчивается. Эта мысль подсказывается Ю.Н. Чумаковым, описавшим финальный стих «Онегина» – «Итак я жил тогда в Одессе» как «смысловое сгущение», которое приводит в действие «внутренние силы сцепления» романа, заставляя «перекликнуться конец с началом “Онегина”» [Чумаков, 2008, с. 95]. Подобный подход возможен не только в отношении «Онегина», но и в отношении любого текста лирической природы, и дело здесь, как нам кажется, не в перекличке мотивов начала и конца, а в том, что правила стихового членения проецируются на область композиции. Финал лирического текста становится, в интерпретации Ю.Н. Чумакова, своего рода композиционным анжамбманом. Бегло поясним эту мысль, вообще-то требующую отдельной разработки.

Как известно, универсальное деление стихотворного текста на равные отрезки актуализирует не одно, а сразу два деления – стиховое и синтаксическое/грамматическое («речевое» – в

¹ То же неопределенное субъектное поле обнаруживает себя и в других фрагментах рассказа, см. сн. 7.

² О лирической концентрации как об одном из конституирующих качеств лирического текста см.: [Сильман, 1977, с. 6, 10 и др.].

терминологии Ю.Н. Тынянова), одно деление входит в конфликт с другим: только что установленные границы стиха тут же снимаются границами интонационными, спорят с ними¹, как ритм спорит с метром. Конфликт такого же типа открывает Ю.Н. Чумаков в композиции лирического произведения, говоря о финальном реверсе и о «композиционной множественности»: «Множественность композиционного членения как явление нестабильности текста свидетельствует о “раскачивании” лирическим сюжетом объема и соотносимости компонентов, и это лишний раз указывает на существование композиционного ритма» [Чумаков, 2010, с. 61]. Разделенный на части лирический текст уже готов сомкнуться, обнаруживая тесное сцепление всех своих частей и в то же время возможность все новых и новых расхождений между всеми своими звеньями. Возможно, аналогия между законами стихового и композиционного членения покажется неожиданной, и все же в какой-то мере можно проследить сходство синтаксического и сюжетного движений. Синтаксис влечет фразу вперед, тогда как ограниченная длительность стиха заставляет ее разбиваться на части. Точно так же разбивается сюжет, который стремится линейно развернуться, но композиционное членение прерывает сюжетное, вступает с ним в конфликт, в результате сюжет возвращается в точку своего начала, «скручиваясь», концентрируясь, одним словом, сюжет превращается в лирический сюжет в том понимании, которое предложил для этого термина Ю.Н. Чумаков [Чумаков, 2010, с. 61].

Попробуем на нашем примере показать подвижность композиционных границ, проявляющуюся не только в начальной и финальной точках, но и по всему тексту. Мы уже обратили внимание на очевидный разлом текста, пролегающий там, где начинается второй возможный финал сюжета о племяннице: «А в

¹ Интонирование Б. Эйхенбаум связывал с «мелодикой стиха», отмечая при этом, что «развитая интонационная система может придать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма <...> ритмическая подвижность... скорее противоречит принципу мелодизации, чем помогает ему» [Эйхенбаум, 1922, с. 10].

окно виден снежный двор»¹. Описание вида из окна, использование мотива окна с целью совмещения, взаимоналожения внешнего и внутреннего пространств – один из любимых приемов Бунина (и среди художников Бунин, конечно, далеко не одинок в любви к этому приему). Мотив окна можно отыскать едва ли не в каждом прозаическом и во многих стихотворных произведениях Бунина, с вольно переведенной цитаты из Мопассана «Я открыл окно, и в лицо, в грудь, в душу мне пахнул очаровательный холодок ночи» (7; 345) начинается «итоговый» рассказ Бунина «Бернар». Сохранилось любопытное свидетельство того, как однажды Бунин сочинил шуточное стихотворение от лица некоего «мы», составленного из лирического «я» и «Бунина»:

Позабывши снег и вьюгу,
Я помчался прямо к югу.
Здесь ужасно холодно,
Целый день мы топим печи,
Глядим с Буниным в окно
И гуляем как овечки
[Чехова, 1990, с. 357].

Лирический герой Бунина, глядящий с «Буниным» в окно, – это пародийный прообраз Ивлева, рассказчика, который как бы «в окне» видит себя в своих снах, развернутых на просторах «некоторого царства». Мотив окна создает рамку, выделяет картины воображения и памяти в отдельный мир, который столь убедителен,

¹ Вокативное «Барышня!» окликает не только героиню, но и весь текст рассказа, поскольку в ответ на этот зов текст разворачивается по-новому, открывая лицо своей главной героини, у которой нет даже имени. Вместе с окликом племянница «изымается» из всего предшествующего контекста, перестает быть равновеликой ему и выходит на первый план, и все последующие части рассказа посвящены уже только ей. И теперь отсутствие имени придает образу племянницы абстрактность, символичность и обобщенность, которыми обладает все «некоторое царство», она сама становится «некоторым царством» в душе Ивлева. Из безымянной неизвестной (а тема незнакомки – тоже одна из любимых у Бунина, см. рассказ «Неизвестный друг») племянница становится сразу всем.

что, кажется, почти теряет связь с внутренним миром Ивлева, овнешняет его, воплощает до самостоятельного сюжета. И в то же время сюжет оказывается неовнешненным, не открывается полностью. Зачин «А в окно виден...» отделяет все рассказанное о тетке и ее племяннице от дальнейшего продолжения, но в то же время все части рассказа остаются неразрывно слитыми. Резкий обрыв одного сюжета на словах «А в окне виден...» заставляет вспомнить, что и начинается рассказ «возле мерзлого окна», именно там Ивлев начинает «видеть» («Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна <...> но Ивлев видит себя <...> Он видит»). Как видение появляется племянница, которая присаживается «на старинный ларь возле окна» (уж не то же ли это окно, у которого грезит Ивлев?), и оказывается, что долгая зимняя дорога из Москвы в имение буквально совмещена с теплым и темным домом, а внешнее и внутреннее пространства не чередуются, а просто выступают друг из-под друга, обыгрывают друг друга. Кстати, есть одна деталь, подчеркивающая тесную спаянность внешнего, законного, и внутреннего, домашнего, пространства: прихожая «уютно устлана попонами»¹, и попоны в прихожей возвращают к предыдущим абзацам с дорогой и бегущими по ней лошадами, отсылают к богатым «ковровым саням», в которых только что сидели тетка и ее племянница. Таким образом, повествование неумолимо приближается к кульминации и в то же время с силой отбрасывается назад, ретардирует, а установленные между картинами и эпизодами границы тут же нарушаются, открывая возможность для других, новых членений.

Взаимовключенность внешних и внутренних пространств, описанных в тексте, взаимное притяжение всех эпизодов текста и в то же время их «отдельность» аккомпанирует теме рассказчика, Ивлева, сознание которого бесконечно меняет свои контуры. Не случайно слово «*общим*» в последнем абзаце выделено курсивом, курсив призван сделать еще более убедительным свидание героев,

¹ Позже Бунин повторит эту деталь в «Балладе», описывая предрождественские хлопоты в старинной русской усадьбе: «Под эти праздники в доме всюду мыли гладкие дубовые полы, от топки скоро сохнущие, а потом застелили их чистыми попонами...» (7; 17).

вырвать его из области сна (сны не бывают общими), «овнешнить» его, но не до «реальности», а до чего-то еще большего. Свидание героев связывает между собой разделенное навеки, оно происходит вне реальности, поверх нее, но по силе превосходит реальное событие. Дело в том, что лирическое событие не вписывается в направленный «вперед» ход времени, не соблюдает линейных законов¹, поэтому лирику (и лирический отрывок Бунина «В некотором царстве», в том числе) можно назвать ментальным экспериментом, из тех, о которых Й. ван Баак пишет: «Направленный ход времени <...> образует основу для проявления и узнавания ‘события’ как такового. С этим связан неминуемый факт необратимости времени. Однако, как каждый из нас по личному опыту может утвердить, этот факт вызывает ментальные эксперименты именно в обратимость времени <...> Развертывание ‘всего происходящего’ (то есть совокупность всех происшествий, процессов и событий) тогда подразумевало бы завертывание того же, т.е. обратный ход, как во временно-пространственном, так и в каузальных сцеплениях его» [Баак, 2010, с. 87-88]. В бунинском повествовании совершается «обратный ход» времени – вопреки революционной катастрофе повествование устремляется назад, происходит «завертывание» сюжета, дающее возможность почувствовать силу личного авторского противостояния навязчивой событийности реальной русской истории.

Несмотря на то, что рассказ «В некотором царстве» написан прозой, он представляет собой лирическую конструкцию, подобную стихотворению со множеством композиционных членений и поливалентными связями между сегментами, кроме того, в бунинском повествовании улавливаются некоторые оттенки романтической баллады. Именно здесь еще раз уместно будет вернуться к мысли о том, что баллада – реликтовый жанр, выходящий из синкрета доновременной ментальности, содержащий в себе эпическое происшествие, окрашенное лирическими эмоциями и скрывающее острый драматический конфликт. Жанр прозаической миниатюры, как и баллады, наделен большим потенциалом, позволяющим в прозе пробудить лирические и драматические возможности, сделать их не менее

¹ См. об этом: [Чумаков, 2010, с. 52-55].

сильными, чем в стихе. Прозаическая миниатюра Бунина тоже воспринимается как синкрет всех трех родов, актуализированных лирической природой текста.

II. «Некоторое царство» «Жизни Арсеньева»

Малые художественные формы можно бесконечно разглядывать в их микропоэтике, но нам кажется продуктивным углубление в микропоэтику не только малой, но и большой формы – лирического романа «Жизнь Арсеньева», скрывающего в себе множество вариаций на темы уже написанных к концу 1920-х годов или еще не написанных Буниным рассказов, тех, что только будут созданы по мотивам «Жизни Арсеньева» позже. Есть в романе отрывки и на тему «Некоторого царства», и особенно эффектно сквозь призму рассказа 1923 года просматривается VI, кульминационная, глава пятой книги:

VI

В ноябре я уехал домой. Прощаясь, мы условились встретиться в Орле: она выедет туда первого декабря, я же, для приличия, хоть неделей поздней. А первого, в морозную лунную ночь, поскакал в Писарево, чтобы сесть там как раз в тот ночной поезд, с которым она должна была ехать из города. Как вижу, как чувствую эту сказочно-давнюю ночь! Вижу себя на полпути между Батуриным и Васильевским, в ровном снежном поле. Пара летит, коренник точно на одном месте трясет дугой, дробит крупной рысью, пристяжная ровно взвывает и взвывает зад, мечет и мечет вверх из-под задних бело-сверкающих подков снежными комьями... порой вдруг сорвется с дороги, ухнет в глубокий снег, заспешит, зачистит, путаясь в нем вместе с опавшими постромками, потом опять цепко выскочит и опять несет, крепко рвет валек... Все летит, спешит – и вместе с тем точно стоит и ждет: неподвижно серебрится вдаль, под луной, чешуйчатый наст снегов, неподвижно белеет низкая и мутная с морозу луна, широко и мистически-печально охваченная радужно-туманным кольцом, и всего неподвижней я, застывший в этой скачке и неподвижности, покорившийся ей до поры до времени, оцепеневший в ожидании, а наряду с этим тихо глядящий в какое-то воспоминание: вот такая же ночь и такой-же путь в Васильевское, только это моя первая зима в Батурине, и я еще чист, невинен, радостен – радостью первых дней юности, первыми поэтическими упоениями в мире этих

старинных томиков, привозимых из Васильевского, их стансов, посланий, элегий, баллад:

Скачут. Пусто все вокруг.
 Степь в очах Светланы...

«Где все это теперь!» – думаю я, не теряя, однако, ни на минуту своего главного состояния, – оцепенелого, ждущего. «Скачут, пусто все вокруг», говорю я себе в лад этой скачке (в ритм движения, всегда имевшего такую ворожащую силу надо мной) и чувствую в себе кого-то лихого, старинного, куда-то скачущего в кивере и медвежьей шубе, и о действительности напоминает только засыпанный снегом работник, в армяке поверх полушубка стоящий в передке, да пересыпанная снежной пылью, мерзлая, пахучая овсяная солома, набитая под передком в моих застывших ногах ... За Васильевским, на раскате в ухаб, упавший коренник переломил оглоблю, – я, пока работник связывал ее, замирал от ужаса, что опоздаю к поезду. Приехав, тотчас на последние деньги купил билет первого класса, – она ездила в первом, – и кинулся на платформу. Помню мутный от морозного пара лунный свет, в котором терялся желтый свет ее фонарей и освещенных окон телеграфа. Поезд уже подходил, я глядел в мутную снежную даль, чувствуя себя точно стеклянным от мороза и ледяного внутреннего трепета. Неожиданно и гулко забил колокол, резко завизжали и захлопали двери, туго и резко заскрипели быстрые шаги выходящих из вокзала – и вот как-то космато зачернел вдали паровоз, показался медленно идущий под его тяжелое дыхание страшный треугольник мутно-красных огней... Поезд подошел с трудом, весь в снегу, промерзлый, визжа, скрипя, ноя... Я вскочил в сенцы вагона, распахнул дверь в него – она, в шубке, накинутой на плечи, сидела в сумраке, под задернутым вишневой занавеской фонарем, совсем одна во всем вагоне, глядя прямо на меня...

Вагон был старый, высокий, на трех парах колес; на бегу, на морозе, он весь гремел и все падал, валился куда-то, скрипел дверями и стенками, замерзшие стекла его играли серыми алмазами... Мы были уже где-то далеко, была поздняя ночь ... Все произошло как-то само собой, вне нашей воли, нашего сознания... Она встала с горящим, ничего не видящим лицом, поправила волосы и, закрыв глаза, недоступно села в угол... (6; 209-211)

Имя автобиографического персонажа, повествователя, от лица которого идет речь в романе, образовано по тому же принципу, что и «Ивлев». «Алексей Арсеньев» повторяет «Алесеевич» наподобие того, как «Ивлев» кратко повторяет «Иван Алексеевич».

Как Ивлев, в VI главе Алексей Арсеньев «видит себя» скачущим по зимним просторам на лошадях вслед за возлюбленной, причем в романе использована та же двойная формула, что и в рассказе (ср.: «Ивлев видит себя уже в дороге в глухой России, глубокой зимой. ... Он видит» – «В некотором царстве», «Как вижу, как чувствую эту сказочно-давнюю ночь! Вижу себя на полпути между Батуриным и Васильевским» – «Жизнь Арсеньева»). Сказочные, балладные, святочные мотивы клубятся вокруг этого романного отрывка точно так же, как и вокруг рассказа 1923 года, «Некоторое царство» – это, по сути, ближайший претекст VI главы пятой книги, так же, как и рассказ, насыщенной поэтическими аллюзиями пушкинского времени. Поэзия XIX века неточно цитируется, а кроме того входит в текст вместе с мотивом чтения («первыми поэтическими упоениями в мире этих старинных томиков, привозимых из Васильевского») и возвращает к подробному и красочному описанию библиотеки в имении двоюродной сестры Арсеньева. Дом Писаревых в Васильевском, как уже хорошо знает читатель из XVIII главы второй книги романа, долгое время остается закрытым для Арсеньевых, но после смерти старика-Писарева, с которым в незапамятные времена рассорился отец Арсеньева, великолепная усадьба с библиотекой, наконец, открывается для героя, и здесь, в VI главе, именно эта усадьба и эти книги мерцают в сознании героя, когда он мчится к поезду в Писарево, минуя Васильевское. Самого дома мы не видим, возможно, усадьба скрыта вдали от дороги или теряется из виду по причине зимней непогоды или из-за скорости скачки, однако воспоминание о библиотеке и цитата из книги открывает даже не внешний образ дома, а весь его внутренний интерьер, а заодно и богатые усадебные впечатления предыдущих книг романа. Проносясь мимо, герой как бы заглядывает и в усадьбу, и в предшествующее повествование¹.

¹ Кстати, в XVIII главе, подробнейшее (толстые переплеты из темно-золотистой кожи с золотыми звездочками на корешках», б; 101) описание библиотеки в Васильевском продолжает описание вовсе не усадьбы Писарева, а родной усадьбы Арсеньева, его батуринского дома, причем один дом подменяется другим незаметно, что создает ощущение призрачной, иллюзорной подробности.

Главное, на что нам хотелось бы обратить внимание в этом, тесно сопряженном с рассказом, отрывке, – вовсе не мотивная близость к рассказу, хоть она и поразительна, вплоть до вокзального телеграфа (ср. с мотивом телеграммы, телеграфиста в рассказе «В некотором царстве»). Более важным нам кажется характерное для Бунина, исполненное здесь в высшей степени концентрированно, соединение противоположно направленных импульсов – соединение векторов скорости и торможения. Антитетическая тема развивается и в сознании героя, и в словесной динамике главы, и на уровне композиции всего романа. Композиционно глава как бы застывает в тот момент, когда Арсеньев не выдерживает и, нарушая договор приехать через неделю, мчится к Лике. Между тем сам текст поворачивает назад, к предыдущим «писаревским» главам роман: смерти старика-Писарева, неожиданной и безвременной кончине его сына (этому посвящено сразу несколько глав на границе второй и третьей книги). Но не только трагедией смерти отмечено в памяти Арсеньева Васильевское, оно связано со столь же торжественным, но противоположным смерти чувством первой любви, с памятью об Анхен, о поэтических зимних катаниях с нею в санях. Все это становится увертюрой к свиданию с Ликой, с этого мига Лика ретроспективно отражается во всей прежней жизни Арсеньева, во всех предыдущих печалях и привязанностях его сердца.

Дорога к Лике описывается не в настоящем, весь роман – это взгляд из прошлого, проживший долгую жизнь без Лики Арсеньев живо вспоминает давнюю ночь из времен своей юности. Модальность прошлого и настоящего буквально состыкована в подогнанных друг другу предложениях, которые развернуты одновременно в двух временах, причем оба вектора – и направленное вперед, и уходящее назад – не уступают друг другу в силе. «Метапоказатель» прошедшего «я вижу себя» («я сейчас вижу себя в прошлом») органично сочетается с глаголами настоящего времени, так что прошлое забегает вперед настоящего, а повторы одних и тех же слов как бы все время «возвращают» действие в одну точку. Трудно представить себе более сильное нагнетание повторов в прозаическом тексте. Эти повторы становятся своего рода аналогами рифмы, они переводят прозаический текст в поэтический формат: «*Как вижу, как* чувствую эту сказочно-

давнюю ночь! *Вижу* себя на полпути <...>. Пара *летит* <...> пристыжная ровно *взвывает* и *взывает* зад, *мечет* и *мечет* <...> *опять* цепко выскочит и *опять* несет, крепко рвет валец <...> *Все летит*, спешит <...> *неподвижно* серебрится вдали, *под луной* <...>, *неподвижно* белеет низкая и мутная с морозу луна, <...> и *всего неподвижней* я, застывший в этой скачке и *неподвижности*: <...> вот *такая* же ночь и *такой* же путь <...> *радостен* – *радостью* *первых* дней юности, *первыми* поэтическими упоениями в мире этих старинных томиков <...>

Скачут. Пусто все вокруг.

Степь в очах Светланы ...

“Где все это теперь!” думаю я, не теряя, однако, ни на минуту своего главного состояния, – оцепенелого, ждущего. “Скачут, пусто все вокруг”, говорю я себе в лад этой скачке...» и т.д. Уподобляясь рифмам, повторы нагнетаются вплоть до конца главы, кроме того, как в стихе, здесь важную роль играют неточные звуковые отражения (*цепко* – *оцепенеть*), «нечаянные» рифмы (*цепко* – *крепко*), синтаксические параллели, обилие местоимений («весь», «все»), «вся».

VI глава пятой книги – это точка торможения на пороге кульминационного взлета любовного сюжета, однако и внутри себя самой, в качестве отдельного текста, VI глава демонстрирует тот же принцип: значение того, что произошло, эмблематически развернуто в описаниях: длинная зимняя дорога, грозные огни приближающегося поезда, бросающий в нервную дрожь холод вагона. Все это, в том числе само бегущее вперед и в то же время остановленное, как бы застывшее и ждущее пространство является эквивалентом любовного переживания.

Словесный уровень вторит композиционному, глава интенсивно сталкивает лексику стремительного движения с лексикой застывания, остановки: «пара летит», «дробит крупной рысью», «извывает и взывает», «мечет вверх», «заспешит», «зачастит», «выскочит», «крепко рвет валец», «все летит, все спешит», «скачке» «скачут», «скачут», «ритм движения», «лихого», «куда-то скачущего», «тотчас кинулся», «резко завизжали и захлопали двери», «заскрипели быстрые шаги», «я вскочил»,

«распахнул дверь», «вагон... гремел и падал», «скрипел дверями» / «точно на одном месте», «сорвется», «ухнет в глубокий снег», «точно стоит и ждет», «неподвижно белеет... луна», «всего неподвижней я», «застывший в... неподвижности», «оцепеневший в ожидании», «оцепенелого, ждущего», «стоящий в передке», «упавший коренник», «в моих застывших ногах», «замирал от ужаса, что опоздаю...», «чувствуя себя точно стеклянным от мороза и ледяного внутреннего трепета», «медленно идущий под очень тяжелое дыхание», «подошел с трудом», «промерзлый», «замерзшие стекла»... Как видно из примеров, ряд лексем с семантикой быстрого движения и остановки очень плотный, очевидно, к тому же, что внешнее движение и неподвижность то и дело обращаются во внутреннее состояние: холод как-то согласуется в замиранием сердца и эмоциональным оцепенением Арсеньева, а порывистость движения переходит в жар души и жажду встречи. Этот же принцип, но в менее очевидном выражении присущ всему роману, по которому рассыпано слово «тотчас». Долгий, описательно растянутый текст «Жизни Арсеньева» прошивают молниеносные удары наречий со значением быстротекущего времени, что тоже делает роман романом-впечатлением, романом-стихотворением, а не равномерной эпической историей.

Эмоционально переживающим пространственно-временной разрыв предстает и герой, поскольку выразительно поданная в тексте целым собранием разнообразных приемов тема быстроты и торможения внедрена и в его сознание, это он представляет себе одновременно летящие и остановленные картины, это он застывает посреди скачки. Более того – летящая дорога, как в воронку, уходит в неподвижное «я» Арсеньева, создавая образ реки-времени, которая течет и стоит одновременно. Глава устроена так, что позволяет чувствовать ритм и выпадение из ритма, слияние героя с пространством и отторжение от него: двигаясь вместе, «я» и пространство летят в разные, противоположенные, стороны.

Лошади, на которых летит герой, то и дело «срываются с дороги», и коренник, наконец, падает, ломая оглоблю. Дорога такова, что Арсеньев рискует не догнать поезд, который мчит возлюбленную (и тоже – к нему и одновременно – от него), так же, как герой много раз рискует не «догнать» ее в других главах романа, то настигая, то отпуская и, наконец, теряя навсегда). Образ



прерывистого пути, вкупе с ретардацией повествования, создают впечатление обрыва, разорванности пространства и сознания, обрыва в бездонность и дороги, и сюжета, и эта тема весьма прихотливо организована. Подобно тому, как молниеносно меняют друг друга лексемы со значениями быстроты и остановки, как сливаются временные векторы, направленные вперед и назад, чередуются мотивы верха и низа: сначала то и дело срывается пристяжная – «взвывает и взвывает зад, мечет и мечет вверх из-под задних белосверкающих подков снежными комьями <...> порой вдруг сорвется с дороги, ухнет в глубокий снег <...> опять цепко выскочит», затем падает коренник, далее та же траектория повторена вагоном, который «весь гремел и все падал». Стремительное движение, переданное через падение, через провал, относится к архетипическим мотивам, с которыми беспрестанно работает литература, – стоит перечислить лишь «мириады карет», которые «валятся с мостов» в финале «Невского проспекта» Гоголя, летящего и застывшего «Над бездонным провалом в вечность» рысака Блока и более позднюю тему из «Поэмы без героя» Ахматовой:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты.
[Ахматова, 1986, т. 1, с. 286]

При этом образы «бездонного», замирающего, «падающего» движения часто сопровождает тема любви, а также тема времени, тоже мгновенно проносащегося, но и остановленного в полете, сорвавшегося, свергающегося в бездну.

На дальнем плане у Бунина различается призывок исторической темы. Подробное описание вокзала, прибытия поезда, его тяжелого хода, остановки, оцепенения и мгновенности, «обрушения» возвращают к финалу четвертой книги, к её XX главе, где описывается прибытие поезда с телом «грузного хозяина России», Александра III: «...я очутился в большой, но очень избранной толпе, ожидавшей, перед рядами парадно выстроенных на платформе солдат, прибытия того величавого и жуткого, что где-то там уже шло, близилось, <...> Всякий, попадающий в подобное

торжественное напряженное общество, тотчас заражается некоторым оцепенением, так что, постояв на платформе с полчаса, я очнулся лишь в тот внезапный миг, когда вдруг, с шумом и грохотом как бы обрушился на нас и на весь вокзал огромный паровоз с траурными флагами, а потом замелькало перед глазами что-то великолепное, тёмно-синее, с большими чистыми стёклами и шёлковыми занавесками, с золотыми орлами гербов...» (6; 185-186) Эта ассоциация тоже входит в поле главы VI главы пятой книги и нависает над любовью Лики и Арсеньева, добавляя к ней тему сбивающегося хода истории, предчувствие исторического обрыва и падения. Спотыкание пристяжной, падение коренника, «падение» вагона, отзвуки сразу нескольких романских смертей могут рассматриваться как трагическое предсказание финала – расставание возлюбленных предопределено, но предчувствие расставания и есть залог их встречи: трагедия, ожидающая в будущем, в виде намеков, ассоциаций, тревожных мотивов растворена уже в настоящем, что повышает ценность и недоступность свершающейся в VI главе любви.

Казалось бы, в этой главе не идет речь ни о ком, кроме Арсеньева и Лики, но этот текст, как и «Некоторое царство», перенаселен разными персонажами. Мы видим спину засыпанного снегом работника, стоящего в передке (ср. с кучером в «Некотором царстве»), мы не видим, но слышим вместе с Арсеньевым шаги пассажиров, выходящих на платформу к поезду; не менее сильно, чем людей, мы чувствуем упряжку лошадей, везущих героя на станцию, причем чувствуется и совместный их бег, и ход каждой лошади в отдельности¹. Вышедшая на платформу толпа как-то

¹ Арсеньев едет на тройке лошадей, но мы видим только коренника и одну, а не двух пристяжных, что подчеркивает парность мужского и женского и «женственность» пристяжной. Отметим, что тема лошади у Бунина часто сопутствует теме любви, причем любви идеальной, не направленной на конкретный объект, безотчетно заполняющей душу и обращенной ко всему живому: (ср.: «Лошадь идет подбористо, точно чует мои думы, - видны ее настороженные уши на слабом свете зари... О, красавица, умница, любимая моя! Как передать словами нашу с тобой близость, нашу любовь, - нет тоньше, таинственней и чище этой любви, навеки безмолвной, навеки верной, не обманывающей, любви между человеком и животным!»), «Полуночная зарница», 1921, 5; 76).

незаметно рассеивается, в вагоне Арсеньев оказывается наедине с Ликой («она <...> сидела в сумраке, под задернутым вишневой занавеской фонарем, совсем одна во всем вагоне, глядя прямо на меня...»), и растаявшая толпа, и тихий, не произносящий ни слова работник, позволяют, как и в рассказе «В некотором царстве», различить еще чье-то неопределенно-личное или обобщенно-личное присутствие. Рядом с Арсеньевым или в нем самом все время живет кто-то другой, «некто» (ср. «некто Ивлев» – так назван персонаж в «Грамматике любви»), и этот «некто» воплощается то в прошлое Арсеньева («я еще чист, невинен, радостен...»), то вообще в какое-то другое, неизвестное, литературное или просто сновидческое, воображаемое, «балладное», поэтическое «я», в «неизвестного некто», отслоившегося от «я» и живущего теперь собственной жизнью («и чувствую в себе какого-то лихого, старинного, куда-то скачущего в кивере и медвежьей шубе»). Более всего поражает воображение «медвежья шуба» как сугубо конкретная деталь абсолютно неопределенного, на глазах ожившего, образа. Заполняя зимнюю ночь живым присутствием, воображаемый всадник несет в себе тему полного одиночества: он появляется без чьего либо сопровождения лишь в туманном круге сознания Арсеньева. Более того, тема одинокого всадника проходит через весь роман. В одной из последующих, нежинских, глав Арсеньев читает Лике «Поэзию и правду» Гете:

«– А скажи, зачем ты прочел мне это место из Гете? Вот, как он уезжал от Фредерики и вдруг мысленно увидал какого-то всадника, ехавшего куда-то в сером камзоле, обшитом золотыми галунами. Как это там сказано?

– “Этот всадник был я сам. На мне был серый камзол, обшитый галунами, какого я никогда не носил”.

– Ну да, и это как-то чудесно и страшно. И потом ты сказал, что у всякого в молодости есть в мечтах свой желанный камзол... Почему он ее бросил?» (6; 261). Немецкий всадник в камзоле из XXI главы пятой книги совсем не похож на старинного русского всадника в медвежьей шубе, однако оба они литературные

двойники своих авторов¹, но один из них застыл на коне в сцене прощания с Фредерикой², а другой мчится во весь опор к своей возлюбленной. Проведенная через пятнадцать главок параллель еще раз связывает в романе темы встречи и расставания, прошлое и будущее.

«Обитаемость» пространства в VI главе передается не только одушевленными героями, она одушевляется пейзажем, его светом и «взглядом» небесных светил. Прежде всего луны, упомянутой четырежды, но по-разному, даже в туманном кольце радуги («в морозную лунную ночь», «под луной», «мутная с морозу луна, широко и мистически-печально охваченная радужно-туманным кольцом», «в лунном свете»), лунный пейзаж усилен скрытой цитатой из Жуковского («на луне туманный круг»), хотя в

¹ Причем бунинский всадник в медвежьей шубе – это двойник во второй степени, он создается автобиографическим героем Арсеньевым, списанным Буниным с самого себя, а внутри романа двойники Арсеньева, его разные возраста и герои его воображения принимают очень причудливые сочетания. К примеру, в этой сцене Арсеньев-эмигрант, состарившись, видит себя юношей, который в свою очередь, видит себя старинным всадником. «Состарена» в этих описаниях юности Арсеньева и Россия: старый просторный вагон, коренник с пристяжными, работник, – все это приметы давно исчезнувшей, «старой» жизни.

² Арсеньев и Лика, очевидно, читают следующий отрывок из 11 книги «Поэзии и правды»: «В тоске и смятении я все же не мог еще раз не повидать Фридерики. То были тяжкие дни, и воспоминание о них во мне не сохранилось. Когда я, уже вскочив в седло, в последний раз протянул ей руку, слезы стояли у нее в глазах, у меня же на душе было очень скверно. Я поехал по тропинке в Друзенгейм, и вдруг мне явилось странное видение. Я увидел – не физическим, но духовным взором – себя самого, едущим мне навстречу по той же тропинке, в платье, какого я еще никогда не носил, – темно-сером с золотым шитьем. Когда я очнулся, виденье исчезло. Самое же странное, что восемь лет спустя в платье, которое привиделось мне и которое я надел не преднамеренно, а случайно, я ехал по той же дороге, чтобы еще раз навестить Фридерiku. Что бы ни означали подобные видения, но странный призрак в эти первые минуты разлуки несколько успокоил меня. Смягчилась боль от того, что я навсегда покидаю прекрасный Эльзас и все, что мне там встретилось. Вырвавшись из горести расставания, я поехал дальше уже в лучшем и более мирном настроении» [Гете, 1976, с. 421-422], (пер. с нем. Н. Ман).

процитированном Буниным двустишии из «Светланы» луны нет, но стихотворная цитата как бы продолжает скрытые, уже «вплетенные» в прозу строки Жуковского, а в двух стихах, прошедших в памяти Арсеньева («Скачут. Пусто все вокруг, / Степь в очах Светланы»), есть семантика круга, кольца, пустоты («пусто все вокруг»), балладного ужаса и упоения. «Одушевляется» пространство и огнями паровоза, и желтым светом фонарей на платформе, и тем задернутым вишневым занавеской фонарем, под которым Лика сидит и смотрит на героя (ср. «степь в очах Светланы»), и взгляд ее подсвечен и углублен светом небес, «серыми алмазами» на замерзших стеклах вагона, под этим светом вся она выступает из тьмы зимней ночи.

Однако одушевлению пространства по-прежнему сопутствует его противоположное качество: неприступность, пустотность, сопротивление. Наряду с живым, светящимся и «глядящим» неприступность пространства-времени переходит к героине: «Она встала с горящим, ничего не видящим лицом, поправила волосы и, закрыв глаза, недоступно села в угол».

Обратим внимание на то, что развязка контрастна ко всему тексту главы не только по объему, но и по включенности в описание сознания героя. Весь пейзаж исходит от лица Арсеньева, это картины его сознания, в то время как развязка совершается вне его сознания («без нашей воли, без нашего сознания»), что заостряет внимание на слове «недоступно», появляющемся в финале. «Недоступность» – это обычное свойство героинь у Бунина¹, «чужое», «недоступное» есть в Лике, но еще больше его в Арсеньеве. В конечном итоге Лика принесена в жертву «чужому» – творческому дару Арсеньева, но роман построен так, что все это будущее, то есть долгая жизнь Арсеньева без Лики, его эмиграция, расцвет писательского дара представлен лишь штрихами и самим текстом романа, в который излился этот творческий дар, но события романа захватывают только юность героя, на ней основная сюжетная цепь обрывается – этого вполне достаточно для «Жизни Арсеньева».

¹ К примеру, «недоступная черта» – это одна из главных тем рассказа И.А. Бунина «В ночном море». См.: [Капинос, 2014, с. 69].

Близость, взаимовключенность мотивов пути, любви, смерти, истории передает самозабвенное экстатическое чувство растворенности в мире, «распространяет» героев на пространство, которое все заполняется их чувством. В то же время это пространство остается бесконечным, бездонным и незаполняемым. Так действует мотив остановки, который, казалось бы, тормозит стремление любви, но на самом деле запечатлевает и любовь, и творчество в их неисчерпаемости и неосуществимости.

* * *

Два рассмотренных нами текста, вероятно, были продиктованы одним и тем же поэтическим впечатлением, а, может быть, Бунин сознательно ориентировался на рассказ «В некотором царстве», когда писал VI главу пятой книги «Арсеньева». Так или иначе, глава из романа и более ранний рассказ притягиваются друг к другу. Тема Ивлева, героя «Грамматики любви», «Зимнего сна» и рассказа «В некотором царстве»¹ продолжается в Арсеньеве: дорога, поэзия, любовь сопутствуют Алексею Арсеньеву, как и Ивлеву. Сложная смена временных и пространственных планов и в том, и в другом тексте оборачивается неопределенной, множественной модальностью описываемого: одно и то же состояние – влюбленность – совершается в одновременно как встреча и расставание/разлука, как возможность и невозможность. Но есть между этими текстами и существенная разница. Рассказ имеет неясный сюжет, свободную расстановку персонажей, высочайшую степень внутренней комбинаторики, а VI глава пятой книги «Арсеньева», напротив, проецируется на сюжет всего романа, однако она, обеспечивая высокие комбинаторику в тексте всего романа, как и «Некоторое царство», тоже остается сосредоточенной в себе. Есть еще одна общая черта, объединяющая тексты: несмотря на то, что в рассказе стремление к возлюбленной – это скованные сном и медленно «плывущие» картины, а в романе изображена бешеная скачка Арсеньева, оба отрывка передают события,

¹ «Бродячему персонажу» – Ивлеву посвящена глава в исследовании: [Капинос, 2014, с. 95-142].

происходящие «вне нашей воли и сознания», с участием героев, но и с участием других, более мощных, космических стихий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анисимова, Е.Е. Жуковский и Бунин: эволюция образа зеркала в русской литературе XIX – начала XX веков / Е.Е. Анисимова // Филология и человек. – Барнаул, 2010. – № 2. – С. 66-78.

Анисимова, Е.Е. «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» / Е.Е. Анисимова // Вестник Томского университета. Сер. Филология. – 2011. – № 2. – С. 78-84.

Анисимова, Е.Е. Традиции В.А. Жуковского в мотивной поэтике И.А. Бунина: от лирики к публицистике / Е.Е. Анисимова // Вестник Новосибирского университета. Сер. История, филология. – 2012. Т. 11. Вып. 2. – С. 167-171.

Атаманова, Е.Т. И.А. Бунин и В.А. Жуковский (К проблеме реминисценций в творчестве И.А. Бунина) / Е.Т. Атаманова // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX-XX веков. – Белгород, 1998. – С. 3-6.

Ахматова, А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / А.А. Ахматова. – М.: Художественная литература, 1986. – 511 с.

Баак, Й. ван. Событие и событийность. Некоторые когнитивные наблюдения и художественные казусы / Й. ван Баак // Событие и событийность. – М., 2010. – С. 87-88.

Бунин, И.А. Собрание сочинений: В 9 т. / И.А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1966-1967. Т. 5. – М.: Художественная литература, 1966. – 543 с., Т.6. – М.: Художественная литература, 1966. – 340 с., Т. 7. – М.: Художественная литература, 1967. – 471 с.

Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.М. Сахаровой. – М: Правда, 1990. – 656 с.

Гете, И.-В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3 / И.-В. Гете. – М.: Художественная литература, 1976. – 718 с.

Жуковский, В.А. Сочинения: В 3 т. Т. 2 / В.А. Жуковский. – М.: Художественная литература, 1980. – 493 с.

Капинос, Е.В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А.Бунина 1920-х годов / Е.В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 247 с.

Пастернак, Б.Л. Избранное: В 2 т. Т. 1 / Б.Л. Пастернак. – М.: Художественная литература, 1985. – 623 с.

Сильман, Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 222 с.

Штерн, М.С. В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930-1940-х гг.) / М.С. Штерн. – Омск, Изд-во ОмГПУ 1997. – 240 с.

Цветаева, М.И. Об искусстве / М.И. Цветаева. – М.: Искусство, 1991. – 479с.

Чехова, М.П. Из далекого прошлого // Вокруг Чехова. – М., 1990.

Чумаков, Ю.Н. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа. – М., 1999. – 128 с. (Перечитывая классику.) В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – 128 с.

Чумаков, Ю.Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 414 с. (Серия: *Studia philologica*).

Чумаков, Ю.Н. В сторону лирического сюжета. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 89 с. (*Studia philologica*).

Эйхенбаум, Б. Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. – Пб.: ОПОЯЗ, 1922. – 200 с.