

ЭСХАТОЛОГИЯ И.А. БУНИНА: ДЕТАЛИЗАЦИЯ КАРТИНЫ МИРА И ФЕТИШИЗАЦИЯ ВЕЩЕЙ

И.Н. Юдкин-Рипун

Национальная Академия Художеств Украины, Киев, Украина

Лирика была источником прозы И.А. Бунина, что проявилось во внимании к подробностям повествования и истолковании частных как синекдох, отсылающих к неопределенному кругу включающих их цельностей. Эпос определил тут назначение деталей повествования, в отличие от А.П. Чехова, который ориентировался на драму. Определяемая исторической точкой зрения эпическая полнота повествования приводит к тотальности как пределу синекдох. Интенсификация подробностей имеет следствием овеществление (реификацию) как альтернативу персонификации, создание семантической сети и, на ее основе, атмосферы повествования, представляющей отчужденные скрытые силы событийного ряда. Отчужденные детали становятся фетишами, предопределяющими волю и решения героев повествования как пассивное следствие обстоятельств, и напротив, субъектами действия становятся частные предметы. Эпическая дистанция вызывает приоритет прошлого, данного через воспоминания, что влечет за собой постоянное присутствие образов смерти, в отличие от некрофилии декаданса. Выстраивается картина мира, в которой обозначенные деталями частные предметы становятся субъектами действия, фетишами, определяющими поступки действующих лиц. Мотивы фетишизма и фатализма воссоздаются через насыщение повествования реалистическими деталями, представляющими власть частных и случайностей и подводщими к эсхатологическим выводам.

Ключевые слова: фатализм, фетишизм, тотальность, синекдоха, эпическая полнота, эпическая дистанция, диатеза

Одну из особенностей бунинского творческого почерка, подмеченных уже современниками писателя, составляет внимание к подробностям. Языковые средства детализации рассмотрены в ином месте [21], здесь же обратимся к творческим установкам, стоявшим за обращением к этим средствам. Вообще увлечение частностями и мелочами — обычное дело в стилистике натурализма, представляющего суету повседневности как основу inferнальной картины мира и тем самым как средство критицизма. Однако у И.А. Бунина, продолжавшего традиции А.П. Чехова, складывалась особая «логика обстоятельств», определявшая «логику намерений» персонажа. В такой зависимости намерений, их подчиненности тому, что представляется как внешняя игра случая, лежит обоснование интереса к привлечению подробностей. Об этом, в частности, свидетельствуют чеховские записные книжки: «Иллюзия случайности — вот что такое деталь у Чехова» [18, с. 102]. Бунин, со своей стороны, в своих «Записках» высказывался откровенно: «Жизнь внешне выражалась чаще всего в ничтожном и случайном» [3, т. 9, с. 365]. Особая роль «мелочей» как основы складывающихся обстоятельств выявляется как спонтанность мотивировки событий, представляемая как роковая случайность (мотив, восходящий к ранней романтической трагедии рока), а тем самым обреченность человека отчужденным от

него силам. «Слово — не воробей, выпустишь — не поймашь», такова пословичная формулировка этой зависимости человека от рока.

Яркий пример тут дает поздняя (из сб. «Темные аллеи») новелла «Галя Ганская» (28.10.1940), где героиня кончает самоубийством после внешне незначительного отрицательного ответа жениха на ее вопросы: «Почему же ты не сказал <...>? <...> Почему не мне наедине?» [3, т. 7, с. 128]. Именно детали, в частности доверительность, сообщение наедине, становятся решающими в испытании отношений. Но и в более обыденных случаях мелочи обстановки просто увлекают действующее лицо, как в рассказе «Грамматика любви». Герой, посещающий отдаленную усадьбу, постепенно проникает во внутренний мир ее покойного владельца. Вначале «какая-то женщина в летнем мужском пальто, с обвисшими карманами, знала по лопухам индюшек» [3, т. 4, с. 302], она, как мельком упоминается в конце, — жена дьякона и сожительница наследника, продающего доставшуюся ему обстановку. Так выделенная и обособленная деталь не только вводит в последующие переговоры, но и своей гротескной несуразностью демонстрирует состояние «дворянского гнезда». Далее следует ряд говорящих деталей — «лубяная перепелиная клетка», зал, где «пол весь был устлан сухими пчелами» [3, т. 4, с. 303–304], готовящих гостя войти в святую святых бывшего хозяина. Вся совокупность мелочей мотивирует решение обрести заветную книжечку, именем которой названа новелла.

Между тем частные подробности, представленные в облике случайного, побуждают принять во внимание общее отношение «часть — целое», которое асимметрично в силу неравнозначности его компонентов, ибо «еще можно, обескровливая часть, отторгнуть ее от целого, однако, по меткому замечанию С.Т. Ваймана, вынуть целое из части никому еще не удавалось» [5, с. 16]. Отсюда следует приоритет целого, относительно которого часть всегда остается частичным и единичным моментом, носителем функции, предназначения: «Целое старше части, целое опережает часть. Роман старше главы, глава старше детали» [5, с. 90] — и, продолжая мысль, новелла включается в исторический эпизод, а эпизод в целую эпоху. Отсюда же проистекает и многозначность отдельных моментов повествования, выглядящих как зияния (хиатус) между событиями, например, в прозе просветительской эпохи, где «действие продвигается толчками» [5, с. 41]. В таком случае часть оказывается обособленной и постоянной величиной, тогда как целое, ее включающее, может варьироваться. Это особенно ясно демонстрируют синекдохи, которыми становятся детали у Бунина.

Обращение к детали как к амбивалентной синекдохе, к обозначению части, пригодной для включения в различные цельности, проявилось прежде всего в лирике, которая была постоянной лабораторией для выработки особой прозаической стилистики. Например, в написанном уже в эмиграции десятистишии «Сохнут, жарко сохнут травы» [3, т. 8, с. 36] представляется целая галерея мелочей, отсылающих к стоящим за ними цельностям: «В тень горячую масляны / Блик горячий и зеркальный / Льется с моря и играет / По сухим, колючим

травам». Тень как исходный персонаж этой сценки уже в силу своей природы (быть тенью чего-либо) указывает на то целое в пейзаже, что она представляет — на растущее среди поля дерево. Блик, другой персонаж, указывает как на зеркало, так и на море, на берегу которого расположено поле. Но эфемерная жизнь блика позволяет еще более расширить круг целостностей, к которым он причастен. Это и наличие источника света, и предметы, его отражающие, и сама степная растительность, среди которой этот блик распространяется. Такая же множественность синекдохических толкований прослеживается и в прозаическом тексте, например, в том месте знаменитой «Деревни» (1910), где «*слышался все возрастающий грохот. И вдруг вырвался наружу и загудел окрест: бело блистая цепью окон <...> разметав, как летящая ведьма, дымные косы <...> неся <...> экспресс*» [3, т. 3, с. 65]. Здесь не только неопределенность грохота, его смысл как части надвигающейся угрозы деревенскому захолустью озадачивает вначале, но и после того, как становится ясным принадлежность его железнодорожному составу, сам поезд представляется частью силы, чуждой и враждебной сельским законам. Такое толкование поддерживается отношением того, кому явлено данное знамение, — Тихона Ильича, заполучившего имение разорившегося помещика.

Но особенно существенно, что деталь выступает у Бунина не только как синекдоха, отсылающая к неустановленной, незаданной, неизвестной цельности, а потому несущая печать неопределенности, амбивалентности, синкретизма. Она предстает как голос судьбы — роковая случайность, определяющая судьбу героев. Отсюда и проистекает известный фатализм, который у Бунина заметили уже давно в том, что писатель «пытался распорядиться уже совсем не принадлежащим ему будущим» [12, с. 316]. Тут действует общая закономерность, объединяющая его с Чеховым, а вместе с тем по-разному проявляющаяся у обоих писателей.

Множественность толкований способствует обособлению и отчуждению детали, наделению ее самостоятельным художественным бытием. За отдельными вещами, обозначаемыми частными деталями, проступают неведомые самодостаточные силы в облике случайностей, что существенно изменяет положение субъектов действия в повествовании. Механизмы отчуждения, превращающие активных субъектов, «актантов» в игрушку таинственных сил случайностей, стали предметом исследования в чеховском творчестве, в частности в «Трех сестрах». Это обнаружилось в «принципе совершающегося зла и бесильного совершиться добра» [19, с. 175], когда ведущие субъекты действия лишаются активности: «Действуют же в пьесе только бездушные существа». Более того, силы отчуждения приводят к тому, что возникает «нечто вроде невольного диалога, в который вступают друг с другом реплики без ведома говорящих» [19, с. 176]. Таким образом, выпущенное слово, которое, по пословице, не поймал, начинает жить своей самостоятельной жизнью, диктуя персонажам свою особую логику поведения. В частности, вследствие отчуждения, сообщающего особую власть вещам, здесь «разбитые и пропавшие вещи ..., эти

мотивы образуют скрытые связи» [19, с. 177], выстраивая, добавим, особую семантическую сеть в дополнение явно представленному драматическому действию. Следствием оказывается утрата персонажами активности, так что, по меткому замечанию В.В. Ермилова, «они не действуют, а действуемы» [10, с. 230]. В пьесе выявлен и особый лейтмотив, выраженный возвращающейся в разных вариантах репликой «всё равно» [19, с. 180], которая и указывает на равнодушие, пассивность субъектов. Так отчуждение вещей приводит к явлению диатезы — превращению активных субъектов действия в пассивных объектов воздействия, направляемых скрытыми силами.

Это превращение субъектного источника действия влечет за собой далеко идущие последствия, связанные с формированием «бессюжетной» прозы, концепция которой сложилась в связи с практикой сценаристики, ориентированной на зрелищность кинематографа (достаточно сослаться на В.Б. Шкловского), но истоками своими укорененной в творчестве как Чехова, так и Бунина. Уже в 1887 г. в рецензии на рубежный в творческом пути Чехова сборник «В сумерках» Н.М. Михайловский находил «рассказы без начала и конца, фабулы без развязки» [16, с. 267]. Эта же особенность зрелого чеховского стиля отмечается «в так называемых открытых финалах», когда в повествовании ставится задача «не утратив неповторимости характеров, обстановки, в которой разворачивается драма, не свести ее к единичному происшествию», предоставляя возможность читателю эту драму «домыслить и осмыслить» [2, с. 421]. Отрицательное отношение к предопределенности сюжета Бунина, высказывавшегося о «сюжетной лжи», засвидетельствовано воспоминаниями его жены В.Н. Муромцевой [17, с. 34]. Однако критическое отношение к сюжетной основе повествования не означает «бессюжетности» (а следовательно, и бесцельности) повествования, но указывает на сложность его обнаружения в повествовании. Сюжет как макроскопическая предикация, как иерархия текста, определяющая его полевую структуру (расслоение на центр и периферию) присутствует всегда, но его наличие по-разному сказывается в мотивировке событий и связности повествования, а потому и в функции деталей. Натуралистическая критика условностей, повлекшая за собой обособление и отчуждение деталей, представление их как отчужденной силы, приводит к спонтанности мотивировки событийного ряда, в котором неожиданная частная мелочь оказывается решающей силой.

Именно отчуждаемость детали обеспечивает изменчивость ее функций, возможность ее отсылки, в качестве синекдохи, к различным потенциально включающим ее цельностям, а потому и превращения из подчиненной частности в представительство скрытых сил, проявляемых в облике игры случайностей. Совокупность так истолкованных деталей, несводимая к ряду поступков персонажей (макроскопической предикации, сюжету), обуславливает вышеупомянутую диатезу — субъектную пассивность. В поворотной для чеховского творчества новелле «Степь» отмечалось обращение писателя «к безличным оборотам» для достижения «зыбкости и неопределенности повествования», так что диатеза становится «мостиком, объединяющим мысли и переживания» ге-

роя и автора [1, с. 93]. Закулисной силой, направляющей развертывание деталей, становится «степь — некое сказочное могучее живое существо. Отсюда обилие олицетворений» [1, с. 99]. Более того, наряду с персонификацией выступает реификация, опредмечивание таких скрытых сил. Описывается движение вещей, а не поступки лиц, которые действуют как бы по наитию то ли автомата, то ли рока: «Возрастает роль вещи в системе деталей» [9, с. 389] в позднем чеховском стиле. Эта чеховская традиция мотивировки событий реификацией, отчужденными и овеществленными деталями, продолжена Буниным.

Диатеза как превращение героя в объект игры таинственных сил в бунинском тексте становится выражением отчуждения. Это лишь кажется не названному по имени, анонимному Господину из Сан-Франциско, будто он верховодит делами, а по существу все вещи движутся так, как если бы его и не было: пароход пересекает океан, вначале с живым господином, в конце с его трупом, да еще скрытым глубоко в трюме, а курортная жизнь успешно идет своим чередом и без господина. А в последнем абзаце упомянут и настоящий хозяин этого обезличенного мира — дьявол, восседающий на Гибралтарском мысе. Но такое движение вещей вне и помимо участия людей восходит ко вполне определенным мифопоэтическим истокам, а именно к представлению вещи как фетиша, которые в облике случайности определяют зависимость человека от скрытых фатальных сил.

Эта тенденция фетишизации отчужденных предметов как воплощения неведомых сил сказалась в отличии подходов Бунина и Чехова к проблеме детализации повествования. Если для Чехова, как отмечалось, детализация сообщает прозе свойства драмы с открытым финалом, то в бунинском творчестве своеобразной лабораторией для осмысления деталей стала лирика. Уже в первой энциклопедической статье о писателе отмечалось, что в новеллах «показ быта уступает место скорбной лирике», поэтому «когда действующие лица всё же введены, автор явно преследует цель не столько драматического развития их характеров, сколько превращения этих лиц в носителей заранее заданной лирико-философской темы», а в итоге «автор превращает новеллу в стихотворение в прозе» [7, с. 617]. Такая оценка прозы дает основание для поиска лирических истоков фетишизации деталей как роковых случайностей, и прежде всего для обращения к романтической традиции «предметной» лирики (нем. Dinggedichte), в противоположность лирике «чувственной» (нем. Sinngedichte). Очень показательным здесь стихотворение «Спутница» (28.06.1916), где из шести строф только в 4-й упоминается о внутреннем мире героини — ее реакции на внешние обстоятельства: «*В радостном взгляде — испуг / За башмаки и за платье*». Единственное чувственное и личностное здесь — это смущение от состояния одежды. Напротив, поэтизация частных предметного мира преобладает в бунинской лирике, как в стихотворении «Свет» (1927), открывающемся полемикой против нигилизма: «*Ни пустоты, ни тьмы нам не дано: / Есть всюду свет, предвечный и безликий*». И далее на постоянное присутствие света указывает целый ряд деталей, представляемых как аргументы полемики, среди них —

«узкое окно, / Далекое, чуть видимое, слепое, / Мерцающее тайною» [3, т. 8, с. 35]. Повсеместность света, его неуничтожимое мерцание как основа бытия обосновывается через синекдохи — частности, отсылающие к целому, к свету. Такое же обращение к синекдохам демонстрирует и созданное сорока годами ранее пятистишие «В полночь выхожу один из дома, / Мерзло по земле шаги стучат ...» (Ноябрь 1888) [3, т. 1, с. 65]. Целый ряд перечислений — бездомье, стук по земле, наконец, «трауры полночные» — все они отсылают к подразумеваемой цельности, которую надлежит понять. Стихотворение «В дачном кресле» (09.07.1918) [3, т. 8, с. 7] вообще содержит целую программу жизни в согласии с мелочами: «Будь доверчив, кроток и спокоен». Умиротворенность дает сознание необходимости своего субъективного мира, суммирующего созерцаемые детали: «То, что есть в тебе, ведь существует».

Именно к поэтизации мелочей в предметной лирике восходят особенности истолкования деталей в прозе. Если Чехов выстраивал субъектную перспективу повествования, подразумевая возможность его драматизации, то для Бунина эта перспектива объективируется, преобразуется в предметный ряд, а новелла предстает как элегия. Такое продолжение в новеллистике тургеневских традиций стихотворений в прозе прослеживается в переосмыслении обозначенных частностей — меронимов, предстающих как лирические синекдохи. Таковы поэмы в прозе, созданные в 1930 г. «Первая любовь» дает описание дождливого летнего дня в усадьбе, отмеченное деталями, отсылающими к целой картине образа жизни, такими, как «дождь светлей, реже», «самовар в сенцах — бальзамический запах дыма», «к закату совсем чисто, тишина, успокоение», и далее следует описание бора, куда идут на вечернюю прогулку. И лишь в последнем абзаце дается намек на микроскопическую драму — «притворно веселится кадетик», а со взрослыми «степенно, грациозно шла девочка-подросток», «в клетчатом легком пальтишке, почему-то очень милым» [3, т. 5, с. 422–423]. Так сеть деталей создает «предлагаемые обстоятельства» театральной игры, в которую вовлекаются персонажи. Поэма «Петухи» вообще состоит из единственного абзаца, где рассказчик-наблюдатель находится «с папиросой на пороге избы», что вызывает реплику хозяйки «уж не рано, петухи опевают ночь» [3, т. 5, с. 426]. Здесь частности отсылают к целому ряду выводов: курить папиросу на пороге — значит задуматься, размышлять о чем-то беспокойном, и хозяйка сама проникается этим переживанием. В поэме «Ужас» ночевка охотника в крестьянской избе прерывается непонятным стуком среди ночи, который вызвало почесывание одичавшей старой лошади о косяк окна: автор отсылает тут к исконному образу кобыльей головы как истоку кошмара. Место происшествия — «широкая деревянная кровать без матраца, с одной подушкой» [3, т. 5, с. 431], вместе с тут же перечисленными полем, гумном, порогом, окошечком очерчивает обстоятельства, неодолимо ведущие к описанному переживанию героя.

Поэтизация прозы, привнося свойства лирического субъективного видения, оборачивается объективацией самой предметной активности субъекта дей-

ствия, обращения ее в самостоятельное движение вещей. Особенно целенаправленно это превращение наблюдается там, где автор намеренно развенчивает гордыню. Герой новеллы «Отто Штейн» (1916), путешествующий по Средиземноморью, в завершение «строго глядя в черное звездное небо своими надменными германскими глазами» [3, т. 4, с. 411], на протяжении всего повествования демонстрирует пустоту души, выполняя лишь функции, которые требует предметное окружение: «курил, читал газету» [3, т. 4, с. 408], так же, как его предшественник, персонаж «Господина из Сан-Франциско». Субъекты действия оказываются плотно окружены сетями подробностей, создающими «атмосферу повествования» — то, что С.Т. Вайман предложил определять «как оригинальное образное жизнеощущение, идущее на нас поверх слов, деталей и ситуаций. Как настроение, еще не развившееся в понятие. Как отношения предметов, отпавших от самих предметов в их цельности и суверенности» [5, с. 140]. Атмосфера увлекает персонажей в происходящее помимо их воли, подчиняет их намерения обстоятельствам, согласно с логикой отчуждения. Но парадоксальность атмосферы проявляется и в том, что она порождает вторичное отчуждение уже отчужденных деталей: «Детали, соткавшие ее, теперь и сами объаты ею, преломлены в ней, как в линзе» [5, с. 135]. Реификация повествования, преобразование имен обособленных вещей как синекдох, отсылка к включающим их цельностям, порождает семантическую сеть, в которую эти предметные детали вплетаются и которую они представляют, определяя поведение персонажей. Здесь синекдоха превращается в фетиш. Атмосфера повествования оказывается проявлением роковых сил, действующих через вещи. Фатализм предстает как фетишизм.

Такое истолкование атмосферы повествования было отмечено в уже упомянутой повести «Деревня», своеобразном итоге натуралистического использования частностей как средства создания inferнальной картины мира, первым ее рецензентом В.В. Воровским: «Жирная почва русской земли словно цепкими щупальцами захватила мужика, превратила его в какое-то орудие, в придаток, осужденный вечно ковырять ее, бессильный поднять голову и стряхнуть это рабство, эту “власть земли”, ставшую “властью тьмы”» [6, с. 308]. Такая картина отчуждения и подчинения субъекта фетишизированному овеществлению создается сетью деталей.

Именно атмосфера повествования сгущается в ткань предметных деталей и как «логика обстоятельств» становится реальной мотивирующей силой, определяющей решения персонажей. Об этом свидетельствует, например, история отказа от самоубийства в новелле «Казимир Станиславович» (1916) [3, т. 4, с. 341–349]. О герое сообщается только что он *«выехал из Киева в Москву восьмого апреля по чьей-то телеграмме, заключавшей в себе только одно слово: Десятый»*. Изначально задается атмосфера таинственности: загадочный посетитель столичного города поселяется в гостинице, которая *«была и дешевая, и скверная»*, а в облике его самого отмечены *«характерные руки привычного пьяницы и давнего жильца подвалов»*. Следующий день он проводит в ресторане,

причем указана характерная деталь — стояли горшки с цветами *«из тех, что переезжают с похорон на свадьбу и обратно»*: намек на дальнейшие события. Герой возвращается в гостиницу, узнает в соседе по коридору того, с кем встречался здесь же *«двадцать три года тому назад»*, десятого числа (которое было указано в телеграмме) *«тщательно привел себя в порядок»*, *«подсчитал свои средства»* и прибыл в церковь, где венчалась *«та, которая даже не знала о его существовании на свете»*, а вернувшись в гостиницу, *«плакал так ужасно, так обильно»*. Уехав из гостиницы, он на вокзале просил у встречных подавание на билет, а тем временем в гостинице *«вышвыривали сор, а вместе с сором — его разорванную записку»* с просьбой *«никого не винить»* в смерти. Можно только догадаться, что герой побывал на свадьбе знакомой ему особы, пытался свершить самоубийство, но — *«умереть от своей руки был не в силах»*. Мотивировку этого окончательного решения невозможно раскрыть без учета полной совокупности деталей. Показательно, что в первой редакции в предсмертную записку была добавлена фраза, разъясняющая происходившее: *«Был на свадьбе единственной дочери»* [14, с. 490]. Но именно это единственное указание на субъективные мотивы событий намеренно устранено из окончательного текста, так что всё определяется отчужденным движением вещей.

Такая самостоятельность деталей, обретаемая ими в процессе отчуждения, превращает их из синекдох, отсылающих к целому, в фетиши, определяющие мотивировку действия. Это превращение синекдох в фетиши становится возможным вследствие того, что целое, к которому отсылает обозначение частности, само обращается в часть более объемного целого, образуемого сплетением деталей в атмосфере повествования, а в пределе указывает на тотальность, охватывающую все возможные частности. Объективация событийного ряда, подчинение субъективной воли фатальному ходу вещей неизбежно ведет к пределу цельности, к тому, что охватывает все частности. Но тотальность неравнозначна цельности, обнаруживая еще дополнительные свойства, проистекающие из предельности. Предполагается, прежде всего, полнота представления частностей в картине мира, включая отношения сущего к отсутствующему, бытия к небытию. Обращение Бунина к тотальности, полноте, предельности имеет эпическую основу, противоположную той ориентации на драму, которая свойственна Чехову. Таким образом, поэтизация прозы у Бунина влечет за собой парадоксальные следствия: лирическое осмысление повествования ведет к эпической полноте, которая влечет за собой предельность, пребывание на грани бытия.

Эпическая полнота и предельность обуславливают и особенности детализации повествования. Деталь как представление случая становится связующим звеном между тотальным роком и частными событиями повествования. У Чехова в подготовительных материалах прослеживается *«возведение мелочи в жизненную проблему и, наоборот, низведение жизни до мелочи»* [18, с. 61]. Деталь здесь подобна драматической реплике в том смысле, что она принципиально неполна. Это отмечалось и применительно к творчеству Мих. Зощенко,

широко использовавшего коллоквиализмы разговорной речи: «Каждая отдельная реплика оказывается неполной» [20, с. 83]. Она отсылает к событийной цепи, как это происходит на сцене в текущем эпизоде настоящего времени, и поэтому у Чехова, ориентировавшегося на театр, диалог часто строится как «вопросы и не-ответы, признания без отклика ..., всё существо тут — в несоответствии ответов» [19, с. 279]. Напротив, приоритет эпоса у Бунина сказывается в том, что «мелочь» становится не просто мотивирующей силой, а отсылкой к тотальному, предельному кругу явлений. Эпическая полнота повествования, тотальность картины мира включает то, чего нет, что ушло в прошлое, что может созерцаться только с эпической дистанции. Поэтому прошлое преобладает, а события представляются отдаленными от наблюдателя, отделенными этой дистанцией.

Повествование как воспоминание — такова общая установка новеллистики Бунина. В этом — принципиальное отличие от Чехова, который предстает как свидетель и современник событий, протекающих в настоящем времени драмы, в эпизоде сценической игры. Напротив, для Бунина речь идет прежде всего о невозвратимом прошлом, о том, что ушло в небытие. Отмечалось, что писатель направляет внимание на «процесс протекания, неуловимость его и неотвратимость», откуда возникает характерный бунинский мотив «ухода из жизни по дням и месяцам» [8, с. 131–132]. Нетрудно усмотреть тут традицию романтической резиньяции, самоотречения, однако для Бунина существенна именно эпическая дистанция, проистекающая из полноты, требующей включения прошлого и обращения к предельным ситуациям, которые неизбежно порождаются фатальным ходом событий, их тотальностью. Если у Чехова предельность происходящего заключена в самом драматизме отдельных событий, их взаимоисключающей альтернативности, то у Бунина она выступает через подчиненность частных полноте, тотальности, определяя особую атмосферу обреченности и преобладание мотивов бренности бытия.

Показательно, что обращение к этим мотивам обосновывается у Бунина самой сущностью эпического повествования, которое предполагает воспоминания, размышления о прожитой жизни. Мемориальная основа эпоса порождает мысли о конечности существования, так что историзм, распространяемый на видение личной судьбы, оборачивается пессимистическими выводами об эпохе как сплетении судеб. Можно было бы увидеть тут отблески мировоззрения экзистенциализма, предполагающего нерасторжимую связь судеб мира в целом и частных лиц, однако писатель чужд такой нарочитой поучительности (которую можно найти, к слову, у его скандинавской современницы Сельмы Лагерлеф). Могло бы показаться воспевание смерти у Бунина восходящим к общим умонастроениям «конца века». Однако имеется иная родословная, которая ведет к «физиологическому очерку» гоголевского круга, где критика современности опиралась на inferнальную картину мира как царства адских сил. Частности, о которые «спотыкаются» судьбы персонажей, являются фетишами отчужденных сил. Разумеется, мотив роковой беспомощности постоянно мигрировал в

текстах эпохи (вспомним *«нас всех подстерегает случай»* Ал. Блока). Но в прозе Бунина подразумевается отчуждение, персонифицированное дьяволом над Гибралтаром из концовки *«Господина из Сан-Франциско»*, а в безликом виде присутствующее повсеместно как неминуемая грядущая гибель. Овеществленная жизнь, устремленная к гибели, не только частична, но и все частности сплетаются в «атмосфере повествования», отсылающей к тотальности. В отличие от романтической резиньяции и декадентской некрофилии у Бунина требование эпической полноты оказывается решающим, и оно определяет обращение к предельным вопросам бытия, когда элегия становится эпитафией.

Как эпическая полнота приводит к объединению миров бытия и небытия, может продемонстрировать новелла *«Воды многие»* (1926), построенная как путевой дневник морского путешествия, где дана не только обычная для данного жанра череда размышлений о бытии в уединении посреди океана, но, что более существенно, поток мыслей вызывают мелкие частности обстановки — *«ветер веял и веял в каюту <...> падал и снова рос шум волн»* [3, т. 5, с. 322]. Размышления о бренности всего сущего — вот что вызывают эти детали: *«И неужели в некий день все это, мне уже столь близкое, привычное, дорогое, будет у меня отнято?»* [3, т. 5, с. 322]. В конечном счете, ход мыслей приводит к встрече с покойниками: *«А в рубке были, кроме рулевого, отец и мать, давно, как я хорошо понимал, умершие»*, причем отмечаются их *«ласковые, милые улыбки, с которыми они смотрели на меня»* [3, т. 5, с. 336]. Корабль предстает как ладья Харона. От ветра и волн до встречи с запредельным миром — таково развертывание фетишизма и фатализма в новелле, представленной как описание путешествия. Мысль о бренности бытия выводится из накопления предметных деталей.

Наиболее крупное прозаическое произведение Бунина, *«Жизнь Арсеньева»*, представляет собой настоящую энциклопедию образов смерти. Эту особенность повести особо отметил ее исследователь: *«Взволнованный и радостный рассказ о детских и юношеских годах Арсеньева многократно пересекает траурной чертой зловещая цепь смертей»* [15, с. 320]. Повествование о детских впечатлениях становится анализом процесса постижения человеком знания о собственной личной бренности. *«Жизнь, может быть, дается единственно для состязания со смертью»* — это высказывание писателя [цит. 11, с. 326; 15, с. 311] оказывается программой повести о постоянной борьбе (совсем по Фаусту!) как оправдании жизни. Напоминание о бренности бытия сквозит уже в наброске с характерным наименованием *«Зеркало»*. Отрывок 5 завершается риторической фигурой эпифоры с характерной повторяемой концовкой: *«Тайна, тайна! И всюду она ... Три свечи в комнате — к чьей-нибудь смерти. Вой собачий ночью — к смерти ... Разбитое нечаянно зеркало — к смерти»* [3, т. 6, с. 298]. Первый же раздел завершается описанием гибели мухи в паутине [3, т. 6, с. 293] — очевидная аллюзия к имени Вельзевула, дословно — повелителя мух. С размышлений о смерти начинается повествование: в упреке *«жаль, что мне сказали, когда именно я родился. Если бы не сказали <...> был бы избавлен*

от мысли, что мне будто бы полагается лет через десять или двадцать умереть» выражена мысль о счастье безвременья, равнозначного вечности как возможности жить, «о самом существовании смерти не подозревая» [3, т. 6, с. 7], то есть о блаженстве как альтернативе бренности бытия. Это поминание о детских годах придает тексту черты беллетризованных мемуаров, побуждающие искать истоки в творчестве М. Пруста, против чего возражал сам автор: «*Поди доказывай, что я и в глаза не видал Пруста*» [цит. по: 15, с. 321]. Не воспоминания, а поминальную речь представляет собой повесть.

Черда поминок, повествующих о роковых кончинах, проходит через весь текст. В кн. 2 смерть приходит как возмездие за предательство приказчику, выдавшему полиции брата автора, так что «*этого приказчика убили деревом, которое, по его распоряжению, рубили в саду*», так что «*дерево <...> с шумом, все возрастая в быстроте, тяжести и ужасе, ринулось сквозь ветви соседних деревьев на него*» [3, т. 6, с. 85]. Гибель происходит в сплетении подробностей — от шума до ветвей. Смертью мужа двоюродной сестры, Писарева, заканчивается кн. 2 — событием, которое пришлось на пасхальные дни, так что на панихиде «*зловеще звучали возгласы священнослужителей, странно сменявшиеся радостно и беззаботно настойчивым Христос воскрес из мертвых*» [3, т. 6, с. 104]. Создается арка, обрамляющая целый раздел повести. События идут своим ходом, и кончина отдельного лица подчиняется их неодолимому чередованию, подчиняющему себе субъективную волю. Вновь рефрен бренности возвращается в кн. 4 как присутствие на похоронах великого князя.

Но все эти повторения рефрена оказываются только введением в ту роковую картину неизбежного ухода из жизни, которую дает гл. 31 кн. 5. Разлука с возлюбленной, Ликой (реальный ее прообраз — Варвара Владимировна Пашенко, дочь врача из Ельца), осмысливается и представляется как уход из жизни. Об отождествлении смерти и разлуки свидетельствует и такая особенность композиции, как, сразу вслед за эпизодом с отказом отца Лики на обращение автора, появление картины, где «*стояло большое кладбище <...> Там только ветер дул — грусть и глушь*» [3, т. 6, с. 207]. Дальнейшее развитие отношений, борьба любви и ревности завершается окончательным разрывом как символическим завершением жизненного цикла. В психоаналитическом истолковании это — борьба комплексов любви (Эроса) и смерти (Танатоса): «В противоборстве Эроса и Танатоса поведение Эроса принуждает до определенного предела силу Смерти служить себе... Зарождается комплекс агрессии» [13, с. 162]. Выйти за пределы такого эгоцентрически замкнутого круга позволяет комплекс родовой необходимости — так называемое Ананке, причем «стоящий у истоков культуры поединок Эроса и Ананке сплошь и рядом приводит к победе необходимости» [13, с. 166]. Таковы же мотивы любви и смерти в обоих иных крупных произведениях Бунина эмигрантского времени — «Митина любовь», «Дело корнета Елагина», где эти мотивы с неизбежностью вводят главную действующую силу — Судьбу.

В заключение приведем новеллу «Богиня разума», где все рассмотренные мотивы представлены наглядно. О значимости произведения свидетельствует уже то, что новелла не только неоднократно переиздавалась при жизни писателя, но им же и перерабатывалась. Предмет повествования — судьба актрисы Терезы Анжелики Обри, назначенной в годы французской революции конца XVIII века играть роль высшего божества в свежесозданном культе, которая через несколько лет, уже при наполеоновском правлении, в результате несчастного случая на сцене была искалечена и остаток жизни провела в нищете и заботе о тяжело больной дочери, умершей через несколько недель после смерти матери. Автор разыскивает могилу Обри, описывая ее жизнь через собственные воспоминания, и соответственно в новелле выделяются две линии повествования: самого писателя, пребывающего в Париже в поисках могилы, и исторических событий, в канве которых дается биография героини. Эти две линии переплетаются, так что их событийные ряды дробятся на фрагменты, которые чередуются в потоке повествования. Создается так называемая спиральная композиция, где оба ряда сходятся в определенный момент. Таким моментом оказывается обнаружение могилы, которое происходит совершенно случайно, после безуспешных поисков: *«Я <...> рассеянно сделал несколько шагов по аллее, потом зачем-то в сторону, среди деревьев, крестов и памятников <...> и вдруг увидел себя как раз перед ее могилой»* [4, с. 83] (подчеркнуто мною — И.Ю.-Р.).

Как видим, роковой случай, неведомая сила приводит автора к искомой цели, а предметы кладбищенской обстановки как бы влекли его по пути. Далее речь идет уже о самой героине, и все поворотные события ее жизни предстают как случаи, связанные с окружающим ее миром вещей. Уже само назначение оказалось неожиданностью, оно *«свалилось <...> как жуткий снег на голову»*, и автор передает переживание героини восклицанием, *«какой неопикуемый ужас должен был туманом стоять весь день над полуголой, до костей продрогшей и обще до потери чувств замученной заместительницей Божьей матери!»* [4, с. 85]. В день назначения ее на исполнение упомянутой роли *«накануне лил как из ведра ледяной дождь»*, так что на устроенном празднестве *«давка, говор, крики, смех, остроты, а ноги чавкают по грязи, попадают в лужи, ветер рвет голубую мантию и красную шапочку посиневшей богини, кордебалет тоже стучит зубами в своих вздувающихся от ветра белых рубашечках, забрызганных грязью»* [4, с. 85–86]. И наконец, роковое событие, превратившее героиню в калеку, предстает как знамение, когда *«в присутствии самой императрицы»* подвешенная к потолку рама, *«театральный термин того времени — “Слава”, на которой восседала она, внезапно сорвалось и обрушилось»* [4, с. 86]. Итак, предметное окружение, от тумана до сценической бутафории, сопутствует всей судьбе, определяя ее превратности. И в первых шагах героини на сцене подчеркнуты детали, когда после репетиций *«она надевала грошовое платьице и бежала домой, дома же хлебала гороховую похлебку и укладывалась спать в чердачной каморке»* [4, с. 80]. Очень показательны авторские размышления,

рефлексии о характере героини: «Разрушает “старую жизнь” во время революций не презрение народа к ней, а как раз наоборот — острая зависть к ней, жажда ее. А у Обри даже и зависти не было» [4, с. 84]. Говоря отвлеченно, субъектное начало тут отступает на второй план за событийный ряд, созданный объективацией деталей. А в целом фатализм и фетишизм оказываются созвучны требованиям эпической полноте картины мира, нацеленной на тотальность, всеохватность как предельное свойство исторической эпохи, заключающей в себе множество кажущихся самыми незначительными мелочей.

Итак, восходящая еще к натурализму, а через него к более отдаленным стилистическим направлениям традиция критики современности через детализацию картины мира как тщеты и суеты раскрывает в бунинском творчестве новые возможности развития. Обличительные речи времен Аввакума, inferнальные силы мелочей у писателей гоголевского круга обретают новый облик в углубленном изучении деталей, обращающихся в фетиши и управляющих судьбами. Сумма частных подробностей рутины, мелочей быта, деталей обстановки накапливается в критическую массу микромира повседневности, энергия которого неизбежно этот микромир разрушает. Демонизм повседневности, исследованный еще Э. Т. А. Гофманом, теперь предстает как магия самой обычной, привычной обстановки. Ядерная энергия повседневности, запускаемая критической массой подробностей, оборачивается угрозой для самого этого привычного микрокосмоса. Синекдохи отчужденных вещей, ставшие фетишами, отсылают уже не только к охватывающим их цельностям, а к тотальности преходящей исторической эпохи, к необратимому времени. И потому тексты новелл, как отмечалось, сами без начала и без конца, но включены в гипертекст эпохи, указывая на ее завершение.

Список литературы

1. Бердников Г.П. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания. Изд. 2-е, допл. Л.: Худож. литература, 1970. 592 с.
2. Бердников Г.П. Творческие искания Чехова середины восьмидесятых годов // Чехов А.П. В сумерках. М.: Наука, 1986. (Литературные памятники). С. 380–473.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений в 9 т. М.: Худож. литература, 1965–1967.
4. Бунин И.А. Богиня разума // Иван Бунин. Литературное наследство. Т. 84: в 2 кн. Кн. 1. М.: Наука, 1973. С. 78–87.
5. Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М.: Сов. писатель, 1981. 368 с.
6. Воровский В.В. Литературные наброски // Воровский В.В. Литературная критика / сост. и подготовка текста О.В. Семеновского и И.С. Черноуцана. М.: Худож. литература, 1971. С. 302–310.
7. Горбов Дм.А. Бунин // Литературная энциклопедия / отв.ред. В.М. Фриче. Т. 1. М.: Изд. Коммунистической Академии, 1929. Ст. 615–619.
8. Гречнев В.Я. Категория времени в литературном произведении // Анализ литературного произведения / под ред. Емельянова Л.И. и Иезуитова А.Н. М.: Наука, 1976. С. 126–144.
9. Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981. 432 с.
10. Ермилов В.В. Драматургия Чехова. М.: Гослитиздат, 1954. 340 с.
11. Котляр Л.В. Примечания // Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 6. М.: Худ. литература, 1966. С. 324–339.

12. *Кучеровский Н. Г.* И. Бунин и его проза. 1887–1918. Тула: Приокское книжное издательство, 1980. 320 с.
13. *Левчук Л.Т.* Психоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания». К.: Вища школа, 1989. 183 с.
14. *Михайлов О.Н.* Примечания // Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 4. М.: Худож. литература, 1966. С. 449–497.
15. *Михайлов О.Н.* Примечания // Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 6. М.: Худож. литература, 1966. С. 311–323.
16. *Михайловский Н.К.* Ан.П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы. СПб., 1887 (Северный вестник, 1887, № 9) // Чехов А.П. В сумерках. М.: Наука, 1986. (Литературные памятники). С. 266–274.
17. *Муромцева-Булнина В.Н.* Жизнь Бунина 1870–1906. Беседы с памятью. М.: Сов. писатель, 1989. 512 с.
18. *Паперный З.С.* Записные книжки Чехова. М.: Сов. писатель, 1976. 392 с.
19. *Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам ...». Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 288 с.
20. *Чудакова М.О.* Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. 200 с. (Литературоведение и языкознание).
21. *Юдкин-Рипун И.Н.* Перечисления меронимов как дейктическое средство построения мотивной структуры в новеллах И.А. Бунина // Язык. Культура. Коммуникация: изучение и обучение: сб. науч. трудов VI Междунар. конференции. Орел: Картуш, 2022. С. 90–100.

Об авторе

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич, доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной Академии Художеств Украины, Национальная Академия Художеств Украины, Киев, Украина; e-mail: dr.ivudkin@gmail.com