ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ЛЮБОВНОЙ ПРОЗЫ И.А. БУНИНА: РЕЗЕРВЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2014 г. Т. В. Марченко

Статья посвящена исследованию коренных особенностей бунинской поэтики – сближению с гибкой и емкой поэтической формой, полемической диалогичности по отношению к предыдущей литературной традиции. Обращение к рассказам, один из которых написан в первый год эмиграции, а второй – за месяц до окончания Второй мировой войны, позволяет проанализировать, как возникали характерные черты поэтики Бунина и как они совершенствовались и реализовались в поздней новеллистике писателя. Выявление литературных источников в структуре коротких рассказов о любви расширяет горизонты художественной и философской интерпретации бунинских шедевров, уточняет их жанровую природу, обогащает историко-литературный комментарий к ним.

The article is concerned with the innermost quality of Bunin's poetics, that is – if compared to the previous literary tradition – his ability to marry the flexible and capacious poetic form with the polemic dialogism. By turning to his short stories, one of which was written during Bunin's first year in emigration, and the other – one month before the end of the 2nd World War, we get a chance to probe into the specifics of Bunin's poetics, to trace its development and operation in his later novellas. Detecting the literary sources in the structure of his short stories on love widens the scope of the artistic and philosophical understanding of Bunin's masterpieces, provides insight into their generic nature, and enriches the literary-and-historical commentary on Bunin's works.

Ключевые слова: новеллистика, поэтика, литературная традиция.

Key words: novelistic, poetics, literary tradition.

Творчество Бунина сейчас оценивается безотносительно к его долговому изгнанию. Однако эмиграция не могла не наложить отпечаток на его прозу, направила ее особым образом, обусловила темы, жанры, стиль. Именно в эмиграции Бунин обогатил русскую литературу автобиографическим романом “Жизнь Арсеньева”, лирико-философским трактатом “Освобождение Толстого”, безапелляционно-субъективными мемуарами, публицистикой и литературной критикой. Эпистолярные тексты Бунина, далеко не полностью опубликованные и выявленные, составляет одну из интереснейших частей его творческого наследия.

И все же для большинства читателей Бунин остается автором прозы о любви. В начале переломивших его жизнь 1920-х гг. писатель пробует то одну тему, то другую, создает рассказы на совершенно разном материале (“Косцы”, “Тотами”, “Безумный художник”) и даже сказку “О дураке Емеле, какой вышел всех умнее”. Почти случайной, но уже предсказывающей грядущий рассвет вспышкой становится рассказ “Метеор”. После появления в 1925 г. повести “Митина любовь”

и вслед за тем целого ряда рассказов (среди них “Солнечный удар” и “Ида”) вся художественная сила Бунина направлена к познанию сокровенной мистерии любви как главного таинства жизни и смерти. Последним художественным достижением Бунина стал цикл “Темные аллеи” с примыкающими к нему новеллами и миниатюрами.

Творческий кризис, который Бунин пережил в 1918–1922 гг., был обусловлен не только общественными катаклизмами и сменой личного статуса, превращением из подданного огромной мощной империи в апатрида, беженца, изгнанника из отечества. Три с лишним десятилетия своей творческой активности Бунин посвятил развитию в русской прозе “артистизма”, т.е. направления, которое в мировой литературной практике принято связывать с именем Гюстава Флобера.

Вопрос не содержания, а формы, не того, “о чем писать”, а того, “как писать”, был важнейшим для Бунина с момента его раннего дебюта в литературе. (Так, недавно было высказано весьма убедительное предположение о связи прозы Бу-

нина со “всеобъемлющим эстетизмом”, лежащим в основе творчества К. Леонтьева [1, с. 39].)

Художественная суть бунинской прозы состоит в предельно точном и интенсивном воскрешении реального мира, т.е. в использовании эвокативного (от франц. *évo-cation*) метода повествования. “Подбором точных эпитетов и верных сравнений” писатель стремится “вызвать” перед воображением читателя “предмет, пейзаж или наружность, о которых идет речь. Флобер довел этот метод до совершенства; вся его перешедшая в легенду героическая борьба с языком была, собственно, борьбой за полноту эвокации” [2, с. 498]. Разобрав в общих чертах усвоение европейской литературой традиции флоберовского “артистизма”, Л.В. Пумпянский подытоживает: «Вся описательная французская школа второй половины XIX века (Доде, Гонкуры, Золя, Мопассан и мн. др. вплоть до Лоти) вышла из этой громадной работы Флобера над созданием адекватного зрительного описания. В этом направлении созданы шедевры, влияние которых чрезвычайно повысила литературную технику всех европейских литератур. Можно положительно говорить о полустолетии господства эвокативного метода в истории европейских описательных стилей. Только <...> вместе с искусством “описания во времени”, искусством Марселя Пруста, открывшим методы еще более точного описательного воспроизведения, чем иллюзия непосредственного зрения (*vision directe*), можно считать законченной “флоберову” эпоху европейского романа» [2, с. 498].

Уточняя, что Пруст открыл “метод изображения вещей не в неподвижной зрительности, а во времени” [2, с. 502], Пумпянский условно определяет границу между “Флоберовой” и “Прустовой” эпохами в европейской литературе 1917 годом (начало славы Пруста-романиста). Роковой 1917 год в истории России становится поворотным и в жизни русских писателей; исторические и биографические катаклизмы существенным образом сказываются на их послереволюционном творчестве¹. Бунин не исключение. Но теперь его “эвокативный” метод, воссоздание мира во всей его красоте и полноте обретает новые пронзительные черты и трагическую глубину. Его главный и единственный инструмент – русский язык,

и однажды он озадачил Г.В. Адамовича вопросом, можно ли “подмигнуть французскому читателю?” Живой, непосредственный, невероятно остроумный и артистичный собеседник, порой желчный в устном общении, в прозе Бунин изысканно сух, строго-серьезен, даже величав. Немного иронии, колкости, язвительной шпильки – и бунинская проза утратила бы свою кристальную чистоту и прозрачность. То, что удалось Флоберу в “Буваре и Пекюше”, – соединить высшую артистичность стиля с простотой изложения и невысказанной, но подразумеваемой насмешливостью – Бунину оказалось не по силам. Ведомый Мнемозиной, памятью об утраченной России, Бунин во многом движется в сходном направлении с М. Прустом. Но бунинское послереволюционное творчество, разумеется, никоим образом нельзя схематически свести к влиянию французских писателей.

В основе бунинской прозы эмигрантского периода, с ясностью словесного выражения, филигранной отделкой стиля и, одновременно, избыточной описательностью, с тонко переданными формами, красками, запахами и чутко воссозданной текучестью времени лежит обновленный метод, сочетающий “флоберизм” и “прустианство”. Бунин также совершает открытие. Но значение его новаций не в овладении художественной стилизацией, не на путях филолого-археологической прозы (с нею Д.С. Мережковский, властитель русских и европейских умов в 1910-е годы, в эмиграции провалился), не в глубинах рефлексии, а в историософском осознании той яркой и краткой вспышки, какой была русская империя XVIII–XIX веков, на глазах Бунина переживавшая период упадка и разложения, рухнувшая и канувшая в небытие после революции.

Ранняя проза Бунина была демонстративно лирична, ее “эпический характер” нарочито ослаблен (см.: [4, с. 418]). Важным “показателем родства бунинской прозы с поэзией” Э.А. Полоцкая считала героя-рассказчика ранних рассказов писателя, “как бы скопированного с лирического героя стихотворений”: “Повествователь Бунина, подобно лирическому герою в поэзии – синтетическое лицо: это и рассказчик, и герой, и носитель авторского начала. Как действующее лицо, он больше созерцает и наблюдает, чем участвует в событиях. Да и события в произведениях этой поры занимают мало места; размышления и описания природы зачастую составляют сюжетную основу многих рассказов и подавляющего большинства стихотворений этих лет” [4, с. 414].

В первые годы после революции и затем в эмиграции в творчестве Бунина преобладает публицистика, и не только в жанре очерка, речи,

¹ Ср. следующее мнение: “Во многих работах под влиянием Глеба Струве история русской эмигрантской литературы исчисляется с 1920 года. Правильнее, все же, по нашему мнению, ее началом считать последние месяцы 1917-го или 1918 год, когда за границей появились первые группы русских писателей, не принявших октябрьского переворота” [3, с. 87].

заметки – публицистичны и стихи, и новеллистика писателя. Это почти век спустя понятно, что в самом начале 1920-х гг. формировалась новая литературная физиономия Бунина, происходил главный поворот в его творчестве. Сам же писатель, еще кипевший интересами революции и расколовшей Россию гражданской войны, вовлеченный в общественные и идеологические споры эмиграции, еще уповавший на скорый крах большевиков и возвращение в отечество и одновременно занявший главенствующее положение в литературе зарубежья, должен был просто вернуться к письменному столу и начать писать. Бунин словно опробует новое перо, вспоминая прежние сюжеты и придавая прежним разжиженным лирическим зарисовкам новый трагический оттенок. Никакой метафизики, никаких попыток докопаться до сути происшедшего: Бунин едва ли не с облегчением отказывается от никогда его не занимавших, но навязываемых традицией и временем социальных вопросов и оставляет человека наедине с мирозданием, с природой, с космосом.

Взаимопроникновение поэзии и прозы также приобретает в творчестве Бунина иные черты. Тот собственно лирический герой, наличие которого было отмечено Э.А. Полоцкой как константа ранней бунинской прозы, тот лирический герой, чьи настроения и переживания составляли основу ранних рассказов Бунина, теперь из его прозы уходит. Но бунинских героев что-то несомненно роднит между собой и одновременно с автором: «В лирической прозе <Бунина> мы чувствуем все время как будто бы одного героя, очень близкого автору, героя, который есть “некое” авторское “я”. И в то же время – перед нами разные герои, вплоть до противоположных <...>, чья похожесть только помогает варьировать одни и те же темы, поворачивать их разными сторонами к читателю» [5, с. 80].

Персонажи как будто отделены от автора, и именно то, что происходит с ними, приобретает экспрессивную и эмоциональную насыщенность. Следов автора в собственно “нарративе” словно и нет, однако его острая наблюдательность и медиумическая способность “поворачивать” героев свидетельствуют о том, что именно автором, его субъективным лиризмом проникнуто все повествование. Этот особый, страстный лиризм “придает миру Бунина экстатическую, почти нестерпимую яркость и экстатическую силу переживания самого чуда жизни” [6, с. 32]. Прозаические по форме, содержательно рассказы Бунина стремительно сближаются с лирическим стихотворением. «Автор стихотворения стремится сосредоточить жизнь в едином мгновении, в предельной конк-

ретности которого образным художественным усилием открывается “состояние мира”, – разъясняет “Краткая литературная энциклопедия”. – Такое сосредоточение мира в лирическом миге и становится самым общим жанрообразующим принципом стихотворения как содержательной формы» [7, с. 204].

Рассказы, написанные в пору революционной смуты и беженства, отличает необычная шлифовка, изысканность стиля со многими приметами стихотворной речи. Невозможно отрицать, скажем, явную звукопись уже в первой фразе “Метеора” (1920): звук лыж, со скрипом пролетающих по снегу, буквально звучащее ощущение морозной свежести передается через подбор слов, содержащих звуки “з” и “с” – они входят в 13 слов из 21. Есть это звенящее звучание в именовании и главной безымянной героини новеллы – гимназистки, и ее спутника – лицеиста.

Из цветowych эпитетов Бунин создает в “Метеоре” подлинный фейерверк, праздничную россыпь огней, которая должна ослепительно вспыхнуть в подведенной к самому финалу кульминации рассказа, но ее искры освещают все короткое повествование в целом. Русской поэзии это соединение цветовой окраски природных явлений и пейзажных картин с драматизмом развивающейся любовной истории хорошо знакомо. Эта параллель, непринужденно приоткрытая Фетом (“В дымных тучках пурпур розы, / Отблеск янтаря; / И лобзания, и слезы, / И заря, заря!..”), в “Метеоре” использована Буниным со всей возможной виртуозностью.

Цветовая гамма отсылает к хорошо знакомому поэтическому источнику: “Под голубыми небесами / Великолепными коврами, / Блестя на солнце, снег лежит; / Прозрачный лес один чернеет, / И ель сквозь иней зеленеет, / И речка подо льдом блестит”². Намек на эротические отношения ли-

² Реминисценции из того же “Зимнего утра” О.А. Лекманов “легко отыскивает” в “Легком дыхании” (см.: [8, с. 51–52]). Однако две страницы его сообщения сводятся лишь к выпискам из двух, пушкинского и бунинского, текстов и к столь сомнительному полувыводу, что его неловко оспаривать, однако привести – как пример малоудачного анализа бунинской поэтики – все-таки стоит: «Главное же сходство между стихотворением и рассказом заключается в том, что облик пушкинской “красавицы”, столь зависимой от внешних, “погодных” обстоятельств <...>, без сомнения, послужил для Бунина одним из образцов при создании портрета Оли Мещерской, которая, напомним, “в пятнадцать лет” “уже слыла красавицей” <...> и которая тоже жадно отдавалась потоку “внешней” – нарядной и праздничной жизни» [8, с. 52]. Позвольте – но где же приметы последней в “Зимнем утра” с его сугубо деревенской, камерно-интимной топикой?!

рических героев пушкинского “Зимнего утра” прочитывается и в напоминании о бушевавшей накануне вьюге и печали героини, и в ее преобразении (“звездой севера явись”) вместе с волшебной преобразившейся природой, и в интимных домашних мелочах, в их общности (“приятно думать у лежанки”, “не велеть ли в санки / Кобылку бурую запречь”; здесь и далее цит. по [9, с. 189–190]). У Пушкина стихотворение “о природе” оказывается шедевром любовной лирики той разновидности, которую Бунин перевел в прозу, выступив создателем особой эротической новеллы и достигнув в ней непревзойденного мастерства.

И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня, –

предлагает своей подруге Пушкин (конечно – его лирический герой). Бунин развивает в “Метеоре” это предложение, соединяя стихотворную композицию, поэтические средства художественной изобразительности и выразительности с эпической “многолюдностью” персонажей (два главных лирических героя выделяются в рассказе из группы лыжников), детальной проработкой описаний – писатель не отказывает себе, в частности, в нескольких портретных зарисовках, в необязательных – и прямо противопоставленных лирической поэзии – разговорах всей группы выведенных лиц.

Предполагаемая интимная прогулка вдвоем предстает у Пушкина как следствие близости, как великолепное утро после бурной ночи. Бунинские лыжники выходят на прогулку вечером, и лирический сюжет развивается в ином движении суток, ото дня к ночи. Бунинский проза-поэтический хронотоп всегда оказывается важной составляющей сюжета. Первая фраза рассказа в нескольких штрихах обозначает многолюдный город с его шумом и движением – “резвые извозчики”, “каток”, “военная музыка”. Следующая фраза, с хорошо слышным рокотом приближающегося *метеора* (ер–рѐ–оро–ара–ро), разделяет два мира: “Верстах в трех от города старая сосновая роща”. То, что Бунин отдавал себе отчет в звучании этой фразы, подтверждает выбор названия для лесного массива: дальнейшее его описание (“длинная снежная просека среди мачтовых сосен”; “далеко впереди, за поляной, верхушки нескольких сосен, особенно высоких”) мало соответствует точному значению “роща – небольшой, обычно лиственный лес” [10, ст. 1493]. Но Бунин упорно повторяет именно это слово, пока не высказывается прямо: “В роще еще слаще чувствовать себя молодым, праздничным, все время близким к

какому-то счастью...”³ “Роща” и “праздничный” фонетически притягивают к себе “метеор”.

В переходе лыжников от города к роще “по снежному полю” рассказ словно расщепляется на две возможности дальнейшего повествования: “обыкновенной истории” о любовной связи и истории необыкновенной, “бунинской”, и в этом смысле “Метеор” – провозвестник “Солнечного удара” и поздней любовной новеллистики писателя.

Первая возможная модель включает в себя традиционно эпические элементы: точное в мельчайших чертах (лыжи, костюмы) описание; портретные характеристики – именно характеристики, а не зарисовки, ведь “курсистка” перед нами, как на ладони – “в пенсне, очень близорукая, неловкая и очень обидчивая. Она одна молчит, идет старательнее и хуже всех”; “Курсистка впереди всех, – порой спотыкаясь и роняя пенсне, она первая входит в рощу”; “Белая длинная вязанка обтягивает ее большой зад и груди”; “Она каждый раз зло и находчиво отвечает ему <кадету>, старательно делая свое дело”. Фраза, венчающая этот лыжный поход к роще, где главная роль отведена нелирической паре – эмансипированная курсистка и кадет, – кажется несобственно-прямой репликой, отголоском городской сплетни или мысленной догадкой спутников: “Однако между ними что-то есть”. Это “что-то” включает в себе обыденное, тривиальное представление о любви, о любовных отношениях, о любовной игре, в которой первенствующая и “неловкая” героиня “старательно делает свое дело”. Этому скучному, непоэтическому, плотскому пониманию любви соответствует представление о том, что зимой все белое, без оттенков – совершенно, как бела “настоящая лыжная”, спортивная и лишенная очарования “белая шерстяная вязанка”, так плотски, одновременно призывно и скучно обтягивающая “большой зад и груди” курсистки. Натуралистическая зарисовка предвдвывает и оттеняет таинственную прелесть невысказанных чувств и желаний, ожидания счастья, его мгновенной вспышки, противопоставленной процессу, такому же неловкому, старательному и скучному, как лыжные усилия обидчивой курсистки.

Создавая с первых строк праздничную атмосферу, Бунин расцвечивает зимний русский пейзаж, словно обряжая зимний лес в убор рождественской ёлки с ее гирляндами цветных фонариков,

³ Четыре звука мягкого шипящего “ш” в одном предложении, следующие за свистящим “с” (без нарочитости использованным и Пушкиным – “Скользя по утреннему снегу”), буквально завораживают.

и заставляет все сверкать, блестеть и искриться в предчувствии главного чуда. Кажется, первым такую особенность поэтики Бунина, как “смещение масштабов воплощаемых явлений”, отметил В.Н. Афанасьев [11, с. 535]. Сопоставляя “позднюю” и “раннюю” прозу Бунина, исследователь обнаружил, как изменяются под пером писателя многие картины, уже им некогда запечатленные с суховатой точностью и простотой. На смену “строгой, скупой четкости немногословного, подчеркнуто будничного описания” в поздней прозе писателя приходят созданные из того же жизненного материала “лирически приподнятые, преобразованные” картины, “полные движения, богатые тонкими зрительными деталями и в силу всего этого перерастающие первоначальное значение проходного бытового эпизода, превращающие сам этот эпизод в зрелище красочное и необычайное своей праздничной яркостью”. Как видим, уже в “Метеоре” 1920 г. эта тенденция представлена вполне откровенно.

Поначалу бунинский пейзаж разворачивается в точном пространственно-цветовом соответствии с пушкинским “Зимним утром” и в немедленном противопоставлении ему иного времени суток. Точнее, Бунин соединяет пушкинские временные планы – “вечер, ты помнишь” и “а нынче, погляди в окно” – и помещает своих героев в тот зимний простор, который у Пушкина звучит как своего рода мечта: “Роща близится, становится живописнее, величественнее, чернее и зеленее. Над нею уже стоит прозрачно-бледная круглая луна. Справа чистое солнце почти касается вдали золотисто-блестящей снежной равнины с чуть заметным зеленоватым тоном” (курсивом отмечены ключевые слова и цветовые эпитеты пушкинского стихотворения, хотя и в несколько иных сочетаниях). К названным Пушкиным цветам – голубой, зеленый, черный – и блестящему белому Бунин добавляет оттенки из другой части радужного спектра, Пушкиным укрытые в мифологический образ “Навстречу северной Авроры...”. Заря утренняя, гомеровская – “с перстами пурпурными”, “розовоперстая” – и русская, морозная встречается с вечерней, имплицитные тона и краски эксплицируются и начинают преобладать в повествовании, как царит в стихотворении Пушкина римская богиня (или утренняя звезда).

Хронотоп у Бунина исключительно тесно связан с главным событием; описание места действия в его пространственно-временных изменениях – это и есть развитие сюжета по-бунински. Зыбкость и неопределенность отношений такова, что та главная пара, о которой пойдет речь, даже еще не названа, но приближение чего-то необычай-

ного (“праздника”, “счастья”) намечено в смене освещения, когда “вечереет” и “далеко впереди, за поляной, верхушки нескольких сосен, особенно высоких, *краснеют*”. И тут же Бунин вводит еще одну пару, бутафорскую, “притворную” – “партнеры по любительскому спектаклю”, которых гимназистка “терпеть не может”. Любовь, как в жизни (связь курсистки и кадета), и любовь, как на театре (“Залесская с Потемкиным”⁴), противопоставлены какой-то иной, третьей возможности любви, о которой позже Бунин напишет знаменитый цикл новелл. А пока им словно предпослан эпитафия: “Пролеты высоких аллей расходятся от поляны во все стороны”⁵.

Двое уходят направо и остаются одни “среды сосновых *розоватых* стволов”, и в том, что аллея – темная, нет никакого сомнения: “Вечер мягко меняет краски, все больше сливаясь с воцаряющейся лунной ночью”. Но между лыжной прогулкой и собственно любовным свиданием гимназистка с лицеистом переживают еще одно приключение, казалось бы, мелкое и ненужное по своей бессмысленной жестокости и все окрашенное красным цветом:

– “Какие это птицы?”

По кустам можжевельника перелетают толстые, зобастые, с *красными* грудками снегири.

– Это снегири.

– Как они красивы!

– Хотите, убью одного?”

И он вынимает из кармана маленький револьвер”.

Во время этой сцены у нее “*раскрасневшееся* лицо”, руку она запачкала *кровью*⁶. Но откуда взялся и зачем здесь этот “толстый снегирь”? Единственным “непарным” героем в рассказе является “высокий и полный богатый молодой человек”, “[с]покойнее прочих богатый молодой человек с его необыкновенно нежным цветом

⁴ Впрочем, и наши герои в какой-то мере “Залесская с Потемкиным” – их любовное свидание происходит именно в потемках и за лесом.

⁵ Эта “множественность” аллей становится лишним аргументом в пользу предположения, что Бунин не случайно (ошибка памяти), а намеренно производит изменения в цитате из стихотворения Н.П. Огарева в рассказе “Темные аллеи” (см. подробнее: [1, с. 54]).

⁶ Написанный в эпоху гражданской войны, этот эпизод бессмысленного убийства птички, противопоставлением “красного” и “серебристого”, повторяющимся мотивом крови если и соотносится каким-либо образом со страшным братоубийственным гражданским конфликтом, то лишь как демонстративный отказ отражать его на страницах “изящной словесности”.

лица и пятнистым *румянцем*”. Какова его роль в повествовании? Безмолвного “спокойного” статиста? Но ведь и гимназистка “спокойна” в самую смелую и важную минуту своей жизни. И откуда у лицеиста, на лыжной прогулке, пистолет? “Толстый снегирь перелетает ближе. – Видите, он сам идет навстречу смерти. Так я стреляю”. И как только убит зобастый толстый снегирь с красной грудкой (почти по сказочному зооморфному параллелизму соотносимый с “полным” и румяным молодым человеком, так что смерть снегиря словно замещает собой дуэль), реальность окончательно приобретает черты рождественской сказки: “Подняв глаза кверху, они видят, что луна среди верхушек сосен уже в сиянии и возле нее вьется серебристый ястребок...”; “– Это совершенно неправдоподобно! – восклицает лицеист”; “Как красив здесь лунный свет! Это что-то сказочное!”

Цветовая палитра вновь меняется, и письмо красками видоизменяется в игру света в непроглядной мгле: “Луна между соснами уже *зеркальная*. В легкой тени от верхушек сосен снег принял цвет *золы*, а на местах освещенных *искрится*”; “Над головою уже совсем по-ночному *блещет* луна, тени меж сосен *черны*, четки, на краю поляны тонет в сугробах *черная* изба без окон, снежная, пухлая крыша ее вся играет *белыми и синими бриллиантами*”. Войдя в эту “избу без окон”, лицеист, потрясенный всей этой красотой, подобно лирическому герою Пушкина (“Посмотри в окно!”), зовет свою спутницу: “Загляните хоть *в окно!*” (!). Однако направленность взгляда иная – не наружу, а внутрь.

Усугубляя контраст тьмы и света и не довольствуясь противопоставлением белого и черного, Бунин добавляет несколько “готических” эмоциональных штрихов – “Тишина мертвая”, “с неподдельным страхом”, так что кульминация становится воистину оксюморонным единством прекрасного и ужасного, и описание природного явления оказывается (как в поэтическом тексте) самым точным и потрясающим выражением человеческого переживания: “И вдруг ее ослепляет таким дивным, таким страшным и райски прекрасным зеленым светом от прорезавшего все небо и разорвавшегося метеора, что она вскрикивает и в ужасе бросается в дверь избы”⁷.

⁷ “Тут и указание на власть космических сил над личной судьбой, и осознание ее таинственного характера, и убежденность в том, что она для всех одина”, – заметим словами О.В. Сливичкой (см. [6, с. 55]). А Г.В. Адамович в рецензии на “Розу Иерихона” (Берлин, 1924), процитировав этот отрывок, просто восклицает: “Как это хорошо!” [12, с. 2].

Пушкин в “Зимнем утре” также прибежал к световой образности, противопоставляя ночной (“Луна, как бледное пятно... желтела”) и дневной (через троекратное повторение одного корня, “блест-/блеск”) свет. Стихотворение Пушкина насыщено экспрессивными прилагательными, причем парными, так что они позволяют соотнести душевное состояние лирического героя с миром природных явлений (“чудесный” – “прелестный”, “мрачный” – “печальный” и даже “милый” – “милый”). Весь окружающий мир Пушкиным вочеловечен, человеческие эмоции не только не противопоставлены природным явлениям, напротив – они едины (“вьюга *злилась*”, “*веселым* треском трещит затопленная печь”). Космос у Пушкина “одомашнен”, снег и лед “блещат” на солнце, и тем же “блеском” озарена комната. Солнце и печка пылают одинаково уютно (а снег по-домашнему раскинулся “коврами”), и Пушкин находит замечательный эпитет, не просто световой, но и тепловой – “янтарный”. У Бунина источник света необычный; астрономическое явление описано с помощью нескольких экспрессивно-оценочных эпитетов, создающих не световой (в рассказе и без того достаточно иллюминации), а эмоциональный контраст, отражая душевное потрясение героини: страшный – но и дивный, прекрасный, райский. Последнее из упомянутых определений тонко коррелирует с эффектным сполохом метеора – “зеленый”, словно среди белого зимнего снега и непроглядной ночи расцветает райский сад⁸. Определение “страшный” многозначно и включает в себя такие смыслы, как “очень сильный по степени проявления”, “внушающий благоговение”, “чудесный, дивный, приводящий в изумление” ([14, с. 149]; в [10] эти значения не выделены).

Кажется вероятным, что в рассказе описано то же впечатление от необычно яркого метеора, которое легло в основу стихотворения “Падучая звезда”⁹: “Ночью, звездной и студеной, / В тонком сумраке полей – / Ослепительно-зеленый / Разрывающийся змей. / О, какая ярость злая! / Точно дьявол в древний миг / Низвергается, пылая, / От тебя, Архистратиг” [15, т. 1, с. 432]. О едином впечатлении свидетельствуют два определения, фенологическое (“студеная ночь”) и колористическое (“ослепительно-зеленый”). На первый взгляд, образы стихотворения и рассказа

⁸ Рассматривая принципы воплощениярая в западноевропейском искусстве, С.С. Аверинцев замечает, что в иконографической традиции “сад все больше превращается в лес” [13, с. 364].

⁹ Датировано 30.X.16. Впервые опубликовано без названия в сборнике “Митина любовь” (Париж, 1925).

отличаются разительно, и даже названия одного и того же астрономического явления лишь синонимичны, но не одинаковы. В “Падучей звезде” Бунин обращается к библейскому сюжету о победе архангела Михаила над сатаной, наслаивая тропы (метафора и сравнение). “Метеор”, по словам Адамовича, – “рассказ о первой любви” и, одновременно, “воспевание старого” [12, с. 2]. В описании падающей звезды как будто происходит антитетическая замена топики ада топикой рая, однако рассказ требует гипертекстуального прочтения, то есть обращения к другим бунинским текстам, в данном случае – к “Падучей звезде”.

Рассказ Бунин включил в “Розу Иерихона” (1923), а стихотворение – в “Митину любовь” (1925). Оба сборника – традиционно для Бунина – состоят из двух разделов: проза и стихи. Через несколько лет Бунин включит “Метеор” в книгу “избранных рассказов” “Грамматика любви” (Белград, 1929), а “Падучую звезду” в поэтический том “Избранных стихов” (Париж, 1931), напротив, не включит. Готовя в 1934–1935 гг. Собрание сочинений, Бунин оба произведения печатает в одном томе, в прозаическом и поэтическом разделах соответственно [16]. Вплоть до советского девятитомного Собрания сочинений писателя 1965–1967 гг. [15] ни рассказ, ни стихотворение в изданиях Бунина не перепечатывались. Но поскольку произведения включались в отдельные тома по жанрово-хронологическому принципу, то “Падучая звезда” оказалась в томе первом (Стихотворения 1886–1917), а “Метеор” – в томе пятом (Повести и рассказы 1917–1930). При таком традиционном способе “собрания” сочинений бунинский гипертекст разрушается, и требуются определенные усилия по его восстановлению.

В Национальном корпусе русского языка¹⁰ примеров со словом “метеор” в десять раз больше, чем с “падучей звездой” или “падающей звездой” (167 против 15 и 13). Но эти названия одного астрономического явления употребляются вполне синонимически, встречаются – как и в бунинском случае – у одного и того же автора, как правило, в двух контекстах: либо с метеором (падающей звездой) сравнивается какое-то мимолетное явление, либо космическое чудо описывается, обычно весьма кратко, само по себе. А вот о символике метеора, о связанных с ним мечтах и приметах (загадать желание) размышляет в большом развернутом стихотворении с тем же, что и у Бунина, названием “Падучая звезда” (1842) И.П. Мятлев: “И зачем ее паденье, / И какое назначенье / Ей от

промысла дано?” [17]. Сам поэт высказывает несколько предположений, их может быть еще больше, и бунинский рассказ словно отвечает на два из них:

Может быть, любовь святая
В сердце юное летит
И впервые озарит
Всё заветное, родное,
И блаженство неземное
В это сердце принесет.

Может быть, она ответ
На молитву и на слезы,
И несет былого грезы
В дар тому, кто и любил,
И страдал, и пережил
Всё, чем жизнь его пленяла,
А теперь тоска застала
Этот светлый небосклон.

Именно так и прочитал бунинский рассказ Г. Адамович: герои юны, все с ними случается впервые, но, вместе с тем, хронотоп “исчезнувшей” России заставляет воспринимать пережитое ими чудное мгновение как безвозвратно утраченное. Соединение ада и рая, красоты и ужаса достигается благодаря знанию бунинского гипертекста, и даже если интерпретировать рассказ вне исторического времени и его катастроф, то стихотворение Бунина с образом “змея” и низвержения с небес на землю вводит в рассказ мотив грехопадения, изгнания из рая... И все-таки невозможно этот рассказ “о первой любви” воспринимать вне исторического времени, лишь как еще одну трактовку “вечной” темы: утраченным раем выступает морозная, снежная Россия – как и в стихотворении “Зимнее утро”, первая строка которого распаивается вратами в русский ослепительно прекрасный, блистающий, сказочный парадиз: “Мороз и солнце; день чудесный!”

Вслед за Пушкиным Бунин заменяет описание любовной сцены, со всей “физикой” человеческих отношений и “метафизикой” чувств, игрой космических светил. “Корень проблемы в том, – обратившись к пушкинскому контексту творчества Бунина, полагает О.В. Сливицкая, – что между художниками существует глубочайшее различие в понимании фундаментальных основ бытия” [6, с. 241]. И рассмотренный пример – прямое тому подтверждение. Бытие у Пушкина не знает пространственных (в пределах четырех строф камерного стихотворения буквально от лежанки у печки, от реки и полей с лесами до луны, звезд и солнца) и временных ограничений, поскольку пушкинское время – не застывшее, пусть даже и в прекрасном мгновении, настоящее, а процесс

¹⁰ Постоянный электронный адрес <http://www.ruscorpора.ru/>

(в “Зимнем утре” присутствуют и прошлое, и сиюминутное настоящее, и будущее). При этом “я” “не выделено из мира” [6, с. 242]¹¹. Бунин приближается к Пушкину почти вплотную в ощущении единства человека и мироздания, в понимании человека как части природы и в умении это единство уловить и передать. Пушкин, однако, испытывал “абсолютное доверие к естественному потоку бытия и его творящей силе” [6, с. 243]. Но Пушкин был свидетелем истории, а Бунин – конца истории, катастрофы, которая никак не вписывалась в пушкинскую гармоничную картину мира. “Погибла Россия” – для Бунина это было отнюдь не метафорой. Процесс прервался, движение прекратилось¹², остались лишь “я” и космос, причем человек “и противостоит Космосу, и включает его в себя” [6, с. 52]. “Природа, эрос, смерть” – непостижимые космические силы, перед которыми человек бесконечно ничтожен и одинок; но, одновременно, космос входит в человека “как огромное целое”, давая ему жизненные силы и определяя главную тональность бунинского творчества, “его трагический мажор” [6, с. 53].

Финальная фраза выводит героев из темных аллей на ту “снеговую поляну”, которая некогда внушала пушкинской героине такой романтический страх, развеянный теперь Буниным с помощью ослепительной космической вспышки: “Через полчаса они снова выходят на залитую луною поляну и уже до самой реки не могут произнести ни слова”. Эта заключительная фраза “Метеора” получает свое объяснение через пять лет в рассказе “Ида” (1925): “Есть мгновения, когда ни единого звука нельзя вымолвить”, – уверяет рассказчик и – в финале – находит полное сочувствие в своих слушателях: “Мы молчали, тоже не зная, что сказать...”¹³. Этот рассказ также венчает космическое явление – морозный рассвет над Москвой. Вскоре (1937) будет снесен упраздненный после революции Страстной монастырь, над которым вставало солнце, но в бунинском рассказе, сливаясь в восприятии героя с возлюбленной, это вечное солнце словно символизирует “могучие внеличные силы, управляющие частной судьбой” [6, с. 57]

¹¹ Природа, которая в “Зимнем утре” неотрывна от душевного и физического состояния человека, это не только стихия, но и тепло затопленной печки (“приятно думать у лежанки”), и “бурая кобылка”, одновременно и прозаически реальная, и символически обозначающая стремительность движения (“предадимся бегу нетерпеливого коня”).

¹² См. в этой связи наш анализ рассказа Бунина “Преображение” [18, с. 45–73].

¹³ Исследователи указывают на “варьирование” в этих словах финала “Дворянского гнезда” Тургенева (“Есть такие мгновения...”): “Переключка двух текстов очевидна, вплоть до совпадения слов” [19, с. 55].

(о “космическом мироощущении” Бунина и “бунинской философии человека” см. [6, с. 52–82]).

В рассказе “Метеор” (Бунин еще в России, но прежней России уже нет, и он это отчетливо понимает) рождается то особое композиционное мастерство писателя, которое будет им опробовано в нескольких шедеврах середины 1920-х гг. (“Ида”, “Солнечный удар”) и которое примет особенно изощренные формы в поздней новеллистике писателя, периода “Темных аллей”. Одному “мгновению” из жизни персонажей – неожиданная короткая встреча, внезапное и острое любовное переживание – Бунин придает необычайные по интенсивности яркость, глубину, пронзительность. И, напоминая этим лирику, анонимные “он” и “она” позволяют и читателю испытать необычайный, волнующий душевный подъем. Субъективность описываемых Буниным частных любовных переживаний и галлюцинативная насыщенность вернейшей жизненной конкретикой воспроизводимого им объективного мира приводит к абсолютизации описанных мгновений, к возможности не только сопоставить их с вечностью – но и противопоставить ей.

“И это все, что было в моей жизни, – остальное ненужный сон”, – звучит в финале “Холодной осени” (1944). Ненужный сон – это и целая историческая эпоха, в которую уложились война, революция, беженство, эмиграция, и долгая жизнь героини-рассказчицы. Однако пережитое холодным осенним вечером 1914 года мгновение счастья, вернее, полноты жизни, стóит и всей последующей жизни, и – как ни кощунственно это звучит – эпического дискурса об “окаянных днях” России.

Бунин и не создал эпоса о России в один из самых значительных переломов ее истории, современником и участником которого он был. Но в своей прозе эмигрантского периода он предпринимает невиданный эксперимент с хронотопом, создавая иллюзорно точный и верный в деталях образ несуществующего локуса и сжимая время до невозможно малого предела. Все органы чувств читателя возбуждены изощренностью словесного описания внешнего, объективного, “окружающего” героев мира, и тем сильнее растерянность и восторг читателя от разрешающегося лирического напряжения.

В свете вышесказанного яснее становится основание для бунинского обращения к литературной традиции. Литературный контекст “Метеора” не ограничивается только пушкинским “Зимним утром”. Но именно это стихотворение

Пушкина необычайно близко подходит к тому новому пути в области повествовательной прозы, который опробует Бунин и в котором лирический субъективизм и объективация действительности получают столь принципиально новое художественное воплощение. В стихотворении Пушкина есть описания природы – ночной бури и утреннего просветления (“Мороз и солнце..!”), есть параллель настроения героини с погодными явлениями, но взаимоотношения и действия героев не описываются, а уводятся в подтекст. Разъединенность героев и их сближение угадываются, подкрепленные пейзажными и интерьерными зарисовками и их лирическим переживанием. Бунин также отказывается от психологизма описательного, от последовательной фиксации поступков и их анализа, но главное – от моральной рефлексии над ними.

Проза уже нащупывала новые пути, и бунинский рассказ словно отпочковывается от сформулированной, но не реализованной Чеховым возможности. В рассказе 1892 г. “Страх (Рассказ моего приятеля)” герой и, как явствует из названия, рассказчик излагает грустную историю любви, измены, предательства и одновременно рутины человеческой жизни. В этом рассказе любовное свидание с признанием и сближением тоже происходит “при лунном свете”: “...и она казалась мне прекрасным сном, и я торопился крепко обнять ее, чтобы поверить в действительность. Давно уже я не переживал таких восторгов...” [20, т. 8, с. 97]. Но у этой любви нет будущего, у героев нет никакой и, самое главное, нравственной возможности соединить свои жизни. Любовь становится для них, но прежде всего для героини, долгим душевным испытанием, без надежды на счастье. “Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, – признает герой-рассказчик, – а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем. Пусть бы эта лунная ночь промелькнула в нашей жизни светлым метеором – и баста” [20, т. 8, с. 97].

Рассказ Чехова действительно очень “страшный”. Друг рассказчика дарит его самой искренней преданной дружбой, жена друга – горячо любит, и “страшным” оказывается дисгармоничность мира, невозможность простых решений, полного беззаботного счастья. Невольный двойной обман, жертвой которого становится прекрасный добрый человек, тяжело действует на читателя, с отвращением открывающего изнанку романтических лунных ночей и любви, о которой грезят и молоденькие барышни, и зрелые мужи. Бунин, то ли воспользовавшись чеховским образом “светлого

метеора”¹⁴ – мгновенного, ослепительного и, скорее всего, неповторимого счастья, то ли независимо от старшего друга, счастливо обретает тот же образ. То, что было в чеховской “реальной жизни” тяжело и “тягостно” (герою-рассказчику “тягостны” и дружеское доверие его приятеля Дмитрия Петровича, и любовь его жены, красавицы Маши), отягощая любовь – сильную, глубокую у обоих супругов, но, увы, не взаимную, – у Бунина целиком и полностью переведено в сферу природных явлений и происшествий. Убит зобатый красногрудый снегирь, коррелирующий с толстым краснощеким юношей, и серебристый ястребок символизирует его счастливого соперника; зимний лес оборачивается восхитительной праздничной декорацией к краткому мигу счастья в жизни персонажей – “метеор и баста”. Миг счастья, “дальнейшее – молчание”.

Но проза Бунина не “осколочна”, не фрагментарна. В этом смысле “фрагментарным” можно назвать и первый подлинно русский роман, новаторский, в том числе и потому, что написан был в стихах. В “Евгении Онегине” нет эпического развертывания жизни персонажей, мы видим лишь “мгновения”, вернее, эпизоды из их жизни. Рассказ “Метеор” – это не часть ненаписанного романа, где действовали бы и гимназистка с курсисткой, и лицеист с кадетом, и богатый молодой человек, и актеры, и извозчики, и все население русского губернского города. Этот рассказ – абсолютно законченное и самодостаточное художественное произведение, замкнутая художественная система – как и стихотворение “Зимнее утро” не является частью поэмы или иного романа в стихах, а завершено и совершенно в своей завершенности.

Стихи и рассказы, подобные бунинским, замкнуты на любовное переживание, а “[л]юбовное переживание связано с небывалым взлетом всего нашего существа, с выходом в иное (не будничное) измерение, где все необычно, где счастье переживается как необычная тяжесть, а само любовное горе вспоминается потом как счастье”, – справедливо размышлял Ю. Мальцев. И очень верно рассуждал далее о природе времени в бунинской

¹⁴ Или, как сформулировал П. Бицилли своего рода закон непрерывного развития литературы: “Лучшее, что есть у Чехова, <...> было внушено ему уже в начале его творческого пути лучшим, что есть у Тургенева” [21, с. 219]. Впрочем, использование именно определения “метеор” в названии, а не “падающей (падучей) звезды” может, конечно, отсылать к чеховскому рассказу, как и один из мотивов “Метеора” – преодоление страха в любви. Между тем “Падающая звезда” почти неизбежно приводит к Блоку, к песне “Незнакомка” (“Пала Мария – звезда...”) – автору и образу Бунину равно ненавистным.

новеллистике и об относительности привычных представлений о мгновении, о “краткости любовного счастья” в изображении Бунина: “Краткость, впрочем, тут не точный термин, ибо в любви время останавливается, она вся – в ином, вневременном измерении. В любви совершается выход из будней в подлинное существование <...>” [22, с. 337]. И еще чуть далее: “В любви <...> человеку дается на миг заглянуть в инобытие, причем дважды: выйти из индивидуальности во Всеединство и из земного бытия в метафизическое подлинное бытие. Плотская чувственная любовь служит мостиком в иные миры” [22, с. 337].

Несмотря на то, что на книги Бунина и на его новые произведения (прежде всего появлявшиеся в “Современных записках”) откликнулись рецензенты, рассеянные по всему русскому зарубежью (см. [23]), ни одного развернутого очерка о писателе, охватывающего разные периоды его творчества и раскрывающего суть его художественного феномена, создано не было. На монографический обзор отважился лишь К.И. Зайцев, книгой которого о “жизни и творчестве” Бунина все остались недовольны. Между тем в ней, среди многих натяжек, содержится немало ценных наблюдений и высказан ряд верных суждений. Человек глубоко верующий, архимандрит К. Зайцев, рассматривая литературу с определенной, единственно для него несомненной точки зрения, дорожит в творчестве Бунина “замечательным обнаружением человеческого религиозного опыта” [24, с. 245]. В этом суждении, заостренном на одной, пусть и самой значительной с духовной точки зрения грани бунинского творчества, есть известное умаление, сужение собственно художественного мира Бунина. Если же преодолеть узость и тенденциозность онтологических истолкований, то именно определение К.И. Зайцева окажется ближе всего к пониманию сущности бунинского дара, гораздо более широкого в своей духовно-культурной “отзывчивости”. Проза Бунина в эмиграции действительно все более и более движется по путям *обнаружения человеческого опыта*, претворенного в мифологии, фольклоре, литературе, священных книгах разных религий (Библия, Коран, буддийские трактаты).

Но Бунин умеет и “остановить мгновение”. Именно “миг” – та новая единица времени, которую Бунин вводит в русскую прозу. “Длющийся вечность миг – ядро многих его образов” [22, с. 132], – справедливо, как нам кажется, полагает Ю. Мальцев, много раздумывавший над характерными особенностями бунинской прозы. «Условность психологизма “реалистической” литературы связана также и с условностью

жестких, застывших, как гипсовые слепки, “характеров” или “персонажей”. Непредвиденность, изменчивость, многоплановость и, как следствие, непроницаемость человеческой личности – одна из тех тайн, которые всегда поражали Бунина», – замечает исследователь и продолжает: “То, что изображает нам Бунин с такой убедительной силой, – это не традиционный психологизм, а знакомые каждому душевные состояния. И при этом он гораздо острее, чем все русские модернисты, ощущал неуловимость и невыразимость индивидуального” [22, с. 122–123].

Героем (рассказчиком) прозаической новеллы у Бунина становится лирический герой лирического стихотворения. Так, открытия, свойственные лирической поэзии, переносятся Буниным в сферу прозы. “Лирическое отступление”, прежде наполненное субъективными эмоциями автора, как будто объективируется, в него входят персонажи, развивается некая сюжетная коллизия, но главным остается лиризм, острота личного переживания. Тем самым в бунинской прозе проявляется особое качество: «Непринужденная естественность лирической прозы Бунина, не ограничиваясь повествующим “я”, усиливается еще читательским “ты”. “Ты” становится лирически обобщенной формой некой универсальной субъективности» [22, с. 110]. Изобразительная, осязательная острота бунинских “пейзажей”, обращенная ко всем органам восприятия, иллюзия реальности, почти физически ощущаемая, также ведет к вовлечению читателя в сюжетное действие. Вместо “системы персонажей” Бунин реализует принципиально новую систему – “автор–читатель”, в которой главным оказываются не собственно психологические состояния, переживания героев рассказываемой истории, а потрясение самого автора и его читателя. Именно поэтому эмоциональный настрой бунинской новеллистики – ее главный стержень – так тяжело поддается рациональному, понятийному осмыслению в критике. Но разве возможно не пережить с героями “Солнечного удара” острого, блаженного мига внезапно захватившей их любви или не дать увлечь себя восторгу, с каким звучит финальная реплика “Иды” – “Солнце мое! Возлюбленная моя! Ур-ра!”?

В русской традиции истолкований Бунина утвердилось противопоставление памяти – воспоминанию, и наиболее существенно по этому поводу высказались Ф. Степун и, вслед за ним и с опорой на него, Ю. Мальцев. Размышляя над природой автобиографического “романа-воспоминания” “Жизнь Арсеньева”, Б. Аверин привел целую коллекцию цитат из работ буниноведов, затрагивающих категорию памяти в творчестве

Бунина [25, с. 176–180]. Личное воспоминание оказывается “связующим звеном” метафизики Бунина, что скрепляет жизнь и смерть, позволяет избежать того, ради чего пишет Бунин о своей жизни, о России, о прошлом, – избежать забвения.

Но для Бунина не менее важным фактором является коллективная память, и литература, прежде всего русская, становится еще одним “связующим звеном” между бытием и небытием. В “Жизни Арсеньева” Бунин раскрывает свое отношение к “чужим текстам” как “своеобразное “присвоение” памятью дорогих для нее художественных миров” [25, с. 203]. На страницах произведений Бунина литература, вслед за мифологией античности и христианства, сама обретает черты мифа, становится материалом свободного мифологизирования. Тем самым рецепция бунинских текстов “обязательно предполагает актуализацию в читательском сознании” скрытого в них подтекста, “припоминание известных сюжетов и эпизодов” [1, с. 19]¹⁵. И это особенно верно для составивших “Темные аллеи” рассказов о “самом значительном, важном и загадочном, что есть на свете” [26]. Ничего подобного ни по степени откровенности, ни по изысканности языка и стиля, ни по разнообразию сюжетов и, прежде всего, женских типов, но в первую очередь по исключительно высокому художественному мастерству не было дотоле создано в русской литературе. Это – ее высшее формальное достижение в прозе.

Персонажи “Темных аллей” являются не носителями индивидуально-психологических и социально-типических черт, а выступают как универсальное воплощение мужского и женского начал перед “колеблемым треножником” двуликого божества, нераздельного Эроса и Танатоса. Эрос и Танатос предстают на страницах поздней прозы Бунина в сложной неразрывности: Эрос ли торжествует над Танатосом, Танатос ли побеждает Эроса, Бунин словно испытывает все мыслимые модификации любовных отношений, неизменно разыгрывающихся перед лицом сил куда более всесильных и страшных, чем воля и желания отдельных людей. И потому Бунин так пристрастен к предшествующей традиции, находится с ней в непрерывном собеседовании, не столько полемическом, сколько диалогическом. “Темные аллеи” – это не “Декамерон” Боккаччо, с которым любил сравнивать свою книгу Бунин, не новеллы нескромного характера, это скорее платоновские “Пирры” – “Симпозион” философов, в речах кото-

рых излагается учение об эросе. Упустить, опустить литературные рефлексии в поздней прозе Бунина – значит свести ее к сугубой беллетристике, оставить “непонятной, непрочитанной”: “Приходится лавировать между Сциллой искусственного пристегивания и Харибдой чрезмерной схематизации и тем не менее искать и анализировать силовые линии, пронизывающие отдельные художественные явления и стягивающие их в национальные и наднациональные культурные парадигмы” [27, с. 145].

Есть “нормальная” жизнь и есть некое нарушение нормы – любовь, всегда внезапно вторгающаяся в жизнь героев. Позволяя и читателю вместе с героями на миг заглянуть за рамки обыденности в “иные миры”, Бунин обходится и без изображения катастроф; вопреки расхожему мнению, любовь не всегда приходит к бунинским героям со смертельным жалом. Так, в рассказе “Качели” (1945) обычное, полудетское развлечение становится самым счастливым и неповторимым мигом в жизни героев; именно с качелями, находящимися, кстати, “в конце аллеи”, связан кульминационный момент в жизни влюбленной парочки. Они совсем юны, о грядущих катастрофах нет и помину, но каждый сознает: “счастливее этого вечера, мне кажется, в моей жизни уже не будет...”; “Пусть будет только то, что есть... Лучше уж не будет”. Сам принцип устройства качелей – резкие ритмические колебательные движения из стороны в сторону, вверх-вниз¹⁶ – символизирует не только сближение героев, но и невозможность их соединения (“Но какой же я муж?”).

Литературное эхо у Бунина чаще имплицитно; это, образно выражаясь, “[н]еуловимое в сети однозначности мерцание смыслов” [27, с. 168]. Так и топика этого рассказа генетически восходит к стихотворению А.А. Фета “На качелях” (1890). Если доверять авторскому признанию в письме к Я.П. Полонскому (от 30 дек. 1890 г.), стихотворение ретроспективно отражает давнее приключение. Не без легкой обиды Фет опровергает представление, что его стихи “приходят ниоткуда”: “Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марьей Петровной качаюсь” [29, с. 732–733]¹⁷. Позднюю

¹⁵ Одно из удачных наблюдений исследовательницы – указание на то, что Бунин дважды “переписал” чеховскую “Даму с собачкой” – в рассказах “Солнечный удар” и “Визитные карточки”.

¹⁶ См., например, описание устройства русских качелей в “Записках о московских делах” С. Герберштейна XVI в., приведенное Ю.Л. Воронниковым [28, с. 26].

¹⁷ Имеются в виду жена поэта, М.П. Боткина, и упрек “разыгравшимся старичкам” в фельетоне В. Буренина в “Новом времени” (1890. 7 дек.) Стихотворение цитируется далее по [29, с. 324].

любвную лирику Фета традиционно считают ретроспективной, наполненной воспоминаниями о романе (1848–1851) с трагически погибшей Марией Лазич (ср. [30, с. 602–605]).

В трех четверостишиях поэтическая мысль движется от точно и скупо обрисованных качелей с их главным принципом – одновременно слияния и противостояния качающихся (“И опять в полусвете ночном / Средь веревок, натянутых туго, / На доске этой шаткой вдвоем, / Мы стоим и бросаем друг друга”) – к раскрытию столь же амбивалентного ощущения от этого “полета” (“И, чем ближе к вершине лесной, / Чем страшнее стоять и держаться, / Тем отрадней взлетать над землей / И одним к небесам приближаться”) и, наконец, к финалу, в беззаботной лихости которого проглядывает смертельная опасность (“Правда, это игра, и притом / Может выйти игра роковая, / Но и жизнью играть нам вдвоем, – / Это счастье, моя дорогая”). Связь с Фетом оказалась действительно роковой для Марии Лазич, смерть ее напояла самоубийство; супружество с Боткиной никакого отношения к игре Танатоса с Эросом не имела. Не соглашаясь с Д.Д. Благим, поверхностно истолковавшим “малозначительный биографический эпизод” из молодости поэта, Ю.Л. Воронников увидел в фетовском образе качелей “удобную форму для воплощения его восприятия любви как схватки любящих, диалектического единства мужского и женского начал. Налицо и слияние личностного и космического, микрокосма и макрокосма”, – полагает исследователь [28, с. 29].

Мистическую силу качелей и их власть над качающимися открыл Серебряный век – в знаменитых стихотворениях Ф. Сологуба. Поэт обращался к этому образу трижды, обыгрывая нестабильность, ритмический переход из стороны в сторону, сверху вниз (“Качели”, 1894; “Качает черт качели...”, 1907; “Снова покачнулись томные качели...”, 1920; далее цит. по [31, с. 290–291, 322–323, 328]). Качели дают возможность почувствовать самую сущность контраста: “То в тень, то в свет переносились / Со скрипом зыбкие качели” (“Качели”). Захватывающая дух, почти смертельно опасная необходимость удержаться на утлой (“зыбкой”) жердочке между землей и небом, буквально в подвешенном состоянии, прекрасно отражает смятение рубежа XIX–XX веков, предчувствие катастрофических перемен, ужас от надвигающегося мрака и восторженное предощущение безмерного света. Отсутствие стабильности, твердой почвы под ногами одновременно прекрасно (ощущение полета) и страшно (угроза упасть, разбиться, погибнуть);

именно эти контрастные переживания присущи и душе поэта: “И то стремится жадно к тленью, / То ищет радостей и света” (“Качели”). Но кто управляет этим полетом, кто волен его оборвать? Решительно отвергая привычный христианский фатализм “все в руке Божией”, Сологуб уверяет своего лирического героя совсем в иные, “мохнатые” руки.

Впрочем, герой это не обычный, а скорее “мятежный” – не случайно ведь в описании качелей Сологуб обыгрывает знаменитый лермонтовский образ (“Доска скрипит и гнется” – “мачта гнется и скрипит”¹⁸). Он “попался на качели”, и в этой “чертовой” забаве вновь проступает контрастность: с одной стороны, он как будто пойман, завлечен, но, с другой стороны, вся упорительная сторона этого смертельного аттракциона ему теперь доступна – “качайся, черт с тобой!” Черт – или даже черти (“визжат, кружась гурьбой”) – действительно с ним, однако лирический герой Сологуба качается на доске в одиночку. Но, хотя у героя и нет vis-à-vis на качелях, он полностью находится в чужой абсолютной власти: “Держусь, томлюсь, качаюсь <...> / Хватаюсь и мотаюсь, / И отвести стараюсь / От черта томный взгляд”. В стихотворении Ф. Сологуба детская забава приобретает жуткие черты схватки жизни со смертью (введено сразу несколько метафорических уподоблений смерти: намек на ее главный атрибут – “Пока меня не *скосит* / Грозный взмах руки”; деперсонифицирован образ Парки – “Пока не перетрется, / Крутясь, конопля”). Но самым важным в движении качелей, в опасной игре, инициированной “чертом” (“увиденным” в мохнатых лапах ели), оказывается противопоставление высоты и падения; расплата за полет неизбежна, но игра стоит свеч – взлететь “выше ели”, выше той тени, в которой скрывается и веселый мохнатый черт, и вся гурьба кружащихся бесов: “И лбом о землю трах! / Качай же, черт, качели, / Всё выше, выше... ах!”

Безымянные (как почти и всегда в цикле “Темные аллеи”) персонажи буинского рассказа “носились” на качелях именно в ту эпоху, когда создавались “Чертовы качели”: полвека прошло после Севастопольской кампании – ее герой стал “дедушкой с костылем”, в умах царит Леонид Андреев¹⁹. Видеть в буинском описании сознательную ориентацию на образы Сологуба или

¹⁸ Об ориентации Ф. Сологуба на “лермонтовскую традицию”, о некоторых реминисценциях, скрытых и закавыченных цитатах, использовании лермонтовских образов и мотивов см. [32, с. 521].

¹⁹ Замечательно, что это – единственная реалья, откомментированная в Собраниях сочинений Бунина (знаменитая толстовская фраза “Он пугает, а мне не страшно”).

Фета было бы ненужной и грубой натяжкой, тем более что качели устраивались по единому образцу: доска, привязанная веревками к толстой ветке дерева или иной крепкой перекладине. Отметим только, что в поэтическом тексте символиста Сологуба описание очень точно и конкретно в деталях – «с противным скрипом», «скрипит и гнется» «шатучая доска», «О сук тяжелый трется / Натянутый канат», «перетрется, / Крутятся, конопля». Последнее – конопляный канат – кажется особенно красноречивым примером натуралистической выразительности на фоне совершенно нейтрального бунинского описания, без всяких достоверных примет: «натягивая веревки и поддавая взмах доски», вот и всё. Однако в бунинском описании дачного развлечения словно есть некоторые вкрапления и сологубовского текста, с легкой аллюзией на его мистическую атмосферу – молодые обитатели усадьбы «носятся» на качелях «в сумерках» (ср. «в тени»), «визжа кольцами» (ср. «визжат, кружась»), и фетовского текста («в полусвете ночном»). Но самым главным оказывается завершение забавы: «Слетев с высоты и соскочив на землю...». Как и лирические герои Фета и Сологуба, бунинские персонажи испытывают ощущение полета, упоительных мгновений между небом и землей. Искусителем же становится сам герой: «носились, стоя друг против друга, на качелях», он «делал страшные глаза», она «смотрела пристально, бессмысленно и радостно»²⁰. Именно она, с характерным «женским» междометием, опасается сологубовского финала («лбом о землю трах!»): «Ой, мы сорвемся!»

В противоположность нейтральному описанию собственно качелей Бунин фиксирует читательское внимание на аппетитных запахах из кухни – так некогда у Чехова запах жареного лука вторгался в соловьиный сад («Ионыч»²¹). У Бунина катание на качелях обрамлено упоминанием

²⁰ И, разумеется, не обходится без бунинской иронии: «Зато я <...> красив, как Леонид Андреев. На беду вашу заехал я к вам! – Он пугает, а мне не страшно, сказал Толстой про вашего Андреева».

²¹ Ср. (о гостеприимном доме Туркиных): «В их большом каменном доме было просторно и летом прохладно, половина окон выходила в старый тенистый сад, где весной пели соловьи; когда в доме сидели гости, то в кухне стучали ножами, во дворе пахло жареным луком – и это всякий раз предвещало обильный и вкусный ужин»; «Окна были открыты настежь, слышно было, как на кухне стучали ножами, и доносился запах жареного лука...» [20, т. 9, с. 253, 254]. Это – из первой части, когда Дмитрий Старцев влюблен, мечтает, надеется. А вот новая встреча с Котиком: «Они пошли в сад и сели там на скамью под старым кленом, как четыре года назад. Было темно» [20, т. 9, с. 266]. Запах дома, кухни, готовящегося сытного ужина из повествования ушел вместе с романтическими мечтами обрюзгшего Ионыча.

о двух особенностях вечера, неотделимых друг от друга. В авторской речи эта целостность впечатлений подчеркнута единым для двух частей придаточного предложения наречием времени: «когда в поварской жарили пахучие битки с луком и в росистом парке свежело...». Затем, в речи персонажа, те же впечатления представлены в перечислительной конструкции: «Первая звезда, молодой месяц, зеленое небо, запах росы, запах из кухни, – верно, опять мои любимые битки в сметане! – и синие глаза и прекрасное счастливое лицо...». Первые два элемента прямо взяты из реплики героини, произнесенной на качелях («А вон первая звезда и молодой месяц и небо над озером зеленое-зеленое»), затем добавлены элементы из авторского текста и, наконец, собственные слова героя о внешности героини. Арсенал романтической поэзии неожиданно прослоен гастрономическими подробностями – зачем? Вечер так свеж, чист и прозрачен – мир кажется промытым благодаря отобраннным ключевым образам и цветовой палитре. Никаких тропов – все первозданно. И вдруг такая откровенная, такая «пахучая» проза жизни!

Но рассказ ведь озаглавлен «Качели», герои переживают мгновение между землей и небом²², причем цветковые эпитеты только кажутся обычными, на самом деле они как бы сдвинуты, «переставлены»: небо не синее, а зеленое, синие же – глаза. То есть благодаря игре с реальностью – сумеречное летнее освещение, портретная деталь – Бунин словно меняет местами землю (ведь «зеленый» – ее постоянное определение) и небо. Зато небо отражено в глазах героини, так, словно при возвращении с небес на землю – движение качелей! – небо остается с героем; вероятно, именно поэтому герои не могут отвести глаз друг от друга. Кстати, сумрак вечера, темнота аллеи, как и цвет неба, отражены в облике героини изначально: «Вошла в синем сарафане, с двумя длинными темными косами на спине, в коралловом ожерелье, усмехаясь синими глазами на загорелом лице».

Весь этот совершенный в простоте его обрисовки облик оказывается насквозь литературным, «сквозные рефлексии» [33] русской и мировой ли-

²² В последнем, послереволюционном стихотворении Сологуба о качелях радостные, казалось бы, приметы весны (цветенье, птичье пение) нейтрализуются народно-поэтической формулой «Мать сыра Земля». Знакомый образ вечно обновляющейся «равнодушной природы» («не хочет долго тосковать», «мимо, радость и печаль») противопоставлен в финальной строке смертельной усталости и трагическому безразличию человека, «гробовому входу» лирического героя: «Ничего не страшно, ничего не жаль».

тературной традиции прожекторами пронизывают страницу текста – и более полувек остаются нерасшифрованными.

Композиционно рассказ тесно связан с ритмикой качелей резкими взмахами, плавными спусками. Без имен и даже без личных местоимений – он, она – рассказ начинается *in medias res*: “В летний вечер сидел в гостиной, брэнча на фортепьяно, услышал на балконе ее шаги, дико ударил по клавишам и не в лад закричал, запел:

Не завидую богам,
Не завидую царям,
Как увижу очи томны,
Стройный стан и косы темны!

Вошла...” Строфа – фрагмент “песни” лирического героя Пушкина “С португальского” (1825, цит. по [9, с. 53])²³, но эта “ария собственной композиции” не заставляла пока комментаторов Бунина обратиться к цитируемому источнику. Между тем, как это свойственно Бунину, именно опущенные части цитируемого стихотворения становятся комментарием к разыгрывающейся в “Качелях” истории. В пушкинском стихотворении есть, в отличие от бунинского “фрагмента”, любовная история в развитии, со счастливым прошлым и грустным настоящим. Из пушкинского любовного антуража Бунин сохраняет “первую звезду”, только меняет утреннюю на вечернюю – “Там звезда зари взошла”, “ранняя звёздочка”; характер появления героини – “И являлася она / У дверей иль у окна” (“услышал на балконе ее шаги”); утренняя свежесть воздуха и расцветающих роз заменена вечерней росой, а традиционная на Пиренеях гитара (“Пел, гитарою бряцая”) – фортепьяно. “Блаженство” пушкинского лирического героя длилось долго (“Это время нас, бывало, / Друг ко другу призывало”), было вполне определенным (“На постеле пуховой / Дева сонною рукой / Протирала томны очи, / Удаляя грезы ночи”), но, наконец, закончилось: “Где ж красавица моя! / Одинокий плачу я – / Заменили песни нежны / Стон и слезы безнадежны”. Всю эту долгую идиллическую (два четверостишия посвящены “любимой овечке” возлюбленной, за которой преданно ухаживает герой) любовную связь Бунин отбрасывает ради единственного счастливого мгновения жизни.

Для описания – точнее, сокрытия этого мгновения, в качестве намека на него – Бунин прибегает еще к одной цитате: «Данте говорил о Беатриче:

²³ Вольный перевод стихотворения “Recordações” (“Воспоминания”) Томаса Антониу Гонзаги (1744–1807), подробнее см.: [34, с.54–61].

“В ее глазах – начало любви, а конец – в устах”. И так? – сказал он, беря ее руку»²⁴. Этот пассаж обычно также оставляется без комментариев. Однако Бунин цитировал автора “Божественной комедии” опосредованно, взяв эти слова и слегка изменив их порядок, из книги Д.С. Мережковского “Данте” (1939), к тому же оборвал полный текст приведенного признания Данте: “Всей любви начало – в ее глазах... а конец – в устах. Но чтобы всякую *порочную мысль* удалить, я говорю... что всех моих желаний конец – в исходящем из уст ее приветствии” (глава V “Ересь любви”; курсив цит. издания [35, с. 41]). В чем же состояла “ересь” великой любви великого итальянца и о чем ведет речь в этой главе своей книги Мережковский? Прежде всего о том, что мистерийная любовь Данте к Беатриче имеет такие черты неземной, божественной страсти, что биографы великого поэта вскоре усомнились в самом существовании реальной женщины – предмета его безмерного поклонения. Самого Данте смущает “грешность”, “низость” его любви, и это-то и вызывает интерес Мережковского: «В чем же действительная, или хотя бы только возможная, “низость” этой, как будто, высочайшей и святейшей любви? В невольной или вольной, возможной или действительной лжи, – тем более грешной и низкой, чем выше и святее любовь». В чем же состоит эта ложь, по мнению Мережковского? “Чтобы человек, молодой и здоровый, влюбленный в женщину так, что бледнеет и краснеет, завидев ее только издали, на улице, а когда она к нему подходит, – убегает, боясь лишиться чувств, – чтобы такой влюбленный, в течение семи-восьми лет, ничего от любимой не пожелал, кроме мимолетного приветствия, – этому люди никогда не поверят; верит ли сам Данте? Если верит, то тем хуже для него: вечный воздыхатель Беатриче так же смешон, как вечный воздыхатель Дульцинеи; или еще смешнее, потому что Данте – не Дон Кихот” [35, с. 41]. Ибо, совсем просто договаривает Мережковский, “не к Ангелу в спальню входит муж, а к женщине” [35, с. 42].

Два текста сталкиваются в рассказе Бунина: Пушкина (из Гонзаги) и Данте (по Мережковскому). Любовь реализовавшаяся, подарившая и блаженство, и горе, окруженная чистейшими

²⁴ Отметим попутно, что у Бунина не бывает лишних, проходных деталей. Героиня является в рассказе в “коралловых бусах”; единственная часть тела, которая в поэзии традиционно сравнивается с кораллом, это губы (уста). Синий сарафан не просто напоминает синеву небес, но и соотнесен с живописной традицией итальянского Возрождения: синий цвет символизировал в одеяниях небесную чистоту.

символами, почти религиозными, с картин старых мастеров: в утреннем светлом небе звезда, распускаются розы, на зеленом лугу у реки пасутся овечки. И любовь – самосжигание, с невозможностью или нежеланием соединиться с возлюбленной. Вновь – качели, колебание между Богом и чертом, между взлетом и падением, без возможности просто соскочить с доски. Мережковский замечает о Данте и Беатриче: “В этой любви у всего – запах, вкус, цвет, звук, осязаемость недействительного, нездешнего, чудесного...” Бунин, через пейзаж, интерьер, облик героини соглашаясь с Пушкиным, отвергает любовь без соединения любящих. Кажется, он готов согласиться с Мережковским, когда тот без обиняков вопрошает: “...почему не уйдет в монастырь, не оскопит духом плоть свою?” Предположение не беспочвенно: показательно, что с рассказом “Качели” в “Темных аллеях” соседствует рассказ “Чистый понедельник”, героиня которого как раз и покидает героя, принимая постриг.

И “пахучий запах” “любимых битков в сметане” появляется в “Качелях” не как низменная проза жизни с плотоядным оттенком, а как символ живой жизни, “здешнего” и “действительного”. На примере “Дамы с собачкой” этот мнимый контраст поэзии и прозы жизни показал В.В. Набоков, обратившись к кульминационной сцене рассказа: “Существует то, что наш обыватель называет поэзией, и то, что он называет прозой жизни, хотя и то и другое – пища для художников. Контраст между ними уже мелькнул в сцене, когда Гуров в самый романтический момент ест кусок арбуза, грузно усевшись и чавкая” [36, с. 334]. И, добравшись до финала, незаконченного, как сама жизнь, Набоков утверждает, что «контраст между поэзией и прозой, постоянно подчеркиваемый с такой пронизательностью и юмором, в конечном счете оказывается контрастом только для героев, мы же чувствуем – и это опять характерно для истинного гения, – что Чехову одинаково дорого и высокое, и низкое; ломоть арбуза, и фиолетовое море, и руки губернатора – все это существенные детали, составляющие “красоту и убогость” мира» [36, с. 338]. Бунин этот урок усвоил, кажется, раньше, чем научился писать художественную прозу. Дважды вводя мотив кухонных запахов в крошечное (одна страница печатного текста) пространство рассказа, он добивается абсолютного эффекта в достижении гармонической нераздельности “поэзии и правды”.

Благодаря этим жареным с луком биткам иначе прочитывается и чеховский образ: запах “жареного лука”, едва ли не общепризнанно противопоставляемый талантам семейства Туркиных,

музыкально-литературным вечерам в их доме и романтической влюбленности доктора Старцева, в действительности оказывается частью настоящей, так и оставшейся недоступной и Старцеву, и Котику жизни, с настоящей, а не придуманной, как в романах Веры Иосифовны, любовью. Мысли Дмитрия Ионыча на кладбище, в ожидании несостоявшегося любовного свидания, близки взглядам самого Бунина, особенно остро переживавшего приближение небытия в эпоху создания “Темных аллей”: “Он <...> дума<л> о том, сколько здесь, в этих могилах, зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке. Как в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа, как обидно сознавать это! Старцев думал так, и в то же время ему хотелось кричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало; перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным...” [20, т. 9, с. 260–261] Герои Бунина испытывают совсем иные угрызения, чем упустившие любовь и счастье Старцев с Котиком: она “закрыла глаза, клонясь к нему опущенной головой”, позже, когда “шли по аллее, он смотрел себе под ноги”. Качели: после взлета – падение. Потом – новый взлет; беда (“на беду вашу...”) оборачивается счастьем (“да, счастливее... уже не будет”): “– Что ж нам теперь делать? Идти к дедушке и, упав на колени, просить его благословения? Но какой же я муж? – Нет, нет, только не это. – А что же? – Не знаю. Пусть будет только то, что есть... Лучше уж не будет”.

Дата написания (или окончания) “Качелей” – 10 апреля 1945 г. За две недели до этого, 24 марта, появляется запись, вслед за которой в издании “Устами Буниных” следует примечание М. Грин: “На этом кончается дневник Ив. А. Бунина” [37, с. 177]²⁵. Запись, между тем, примечательная: «Полночь. Пишу под радио из Москвы – под “советский” гимн. Только что говорили Лондон и Америка о *нынешнем* дне, как об *историческом* – “о последней битве с Германией”, о громадном наступлении на нее, о переправе через Рейн, о решительном последнем шаге к победе. Помогите Бог! Даже жутко!» [37, с. 176–177] (курсив цитируемого издания). Мир (міръ), летевший в непроглядную тьму, вновь возвращается к мирному состоянию, к свету. Но люди, пережив страшную катастрофу, остаются людьми, раскачивая и рас-

²⁵ Сохранились разрозненные записи, “сделанные на отдельных клочках бумаги в разное время” [37, с. 177].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

качивая “качели”, не давая им и мига пробыть в спокойствии: “В Париже уже опять началось разделение, – свидетельствует В.Н. Бунина 7 апреля 1945 г. – Одни против других” [37, с. 177]. Рассказ “Качели” создан между записями о двух смертях – А.Н. Толстого и Ф.Д. Рузвельта. И почти неделю спустя после окончания рассказа (“месяц <...> какой тонкий серпик! Месяц, месяц, золотые рога...”), 16 апреля, появляется дневниковая зарисовка с натуры: “Вышел вечером, в 10-м часу – совсем золотой рог молодого месяца над пиниями возле часовни” [37, с. 177]. Еще пять месяцев спустя, 9 сентября 1945 года, скончалась З.Н. Гиппиус. Впечатление от панихиды записывает В.Н. Бунина, но передает слова Ивана Алексеевича, вспоминающего о встрече полувековой давности: Зинаида Николаевна выступала с чтением стихов, “и зал разделился – свистки и гром аплодисментов”. В реальности же – очередной контраст, из самых мучительных для Бунина: “И вот, красивая, молодая, а сейчас худенькая старушка...” [37, с. 179] Оттого и эти мучительные размышления “о таинствах любви” – не впервые в русской литературе их воспевают “полуразрушенный, полужилец могилы...” (Фет).

Бунин, любивший “хорошую литературу, много читавший и думавший, очень наблюдательный” [38, с. 35], находился в постоянном живом диалоге со своими предшественниками и современниками, со своими “вечными спутниками”. Переключки с ними, впрочем, не просто органично входят в ткань бунинской прозы, заставляя задуматься о ее “генетических связях и типологических сходениях” [39, с. 206]. Задуматься приходится над тем, что первично, а что вторично в поздней прозе Бунина.

Слагается ли она из обостренных ностальгией воспоминаний о России и сиюминутных впечатлений от окружающей средиземноморской природы, а литературные реминисценции призваны метафизически углубить составляющую сюжет мимолетную житейскую ситуацию?

Или же поздняя проза Бунина – философско-эстетический трактат о природе любви, возникающий на основе диалога с предшествующей литературной традицией, по преимуществу русской, и потому облеченный в привычную литературную форму? Филигранное словесное мастерство заставляет принять прозу Бунина за совершенное художественное творение, в котором – чего читатель ждет обычно от поэзии и от поэзии получает – прорываются высшие смыслы и символы.

1. *Пращерук Н.В.* Диалоги с русской классикой: о прозе И.А. Бунина. Екатеринбург, 2012.
2. *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
3. *Kodsis V.* Процесс развития русской зарубежной литературы 1918–1939 годов. Предварительные итоги // *Obraz świata i człowieka w literaturze i myśli emigracji rosyjskiej.* Pod red. A. Dudka. Kraków, 2003.
4. *Полоцкая Э.А.* Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина // *Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз.* 1970. Т. XXIX. № 5.
5. *Капинос Е.В.* Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). Новосибирск, 2012.
6. *Сливицкая О.В.* “Повышенное чувство жизни”: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
7. *Гиршман М.М.* Стихотворение // *Краткая литературная энциклопедия.* Т. 7. М., 1972.
8. *Лекманов О.А.* Из комментария к “Лёгкому дыханию” И.А. Бунина // *Русская речь.* 1999. № 3.
9. *Пушкин А.С.* Собр. соч. в 10 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1974.
10. *Словарь современного русского литературного языка.* Т. XII (Р). М.; Л., 1961. Ст. 1493.
11. *Афанасьев В.Н.* О некоторых чертах поздней лирической прозы Бунина // *Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз.* 1970. Т. XXIX. № 6.
12. *Адамович Г.В.* [Рец.] И. Бунин. Роза Иерихона. Берлин, 1924 // *Звено.* 1924. 10 ноября.
13. *Аверинцев С.С.* Сад // *Мифы народов мира. Энциклопедия.* Т. 2. М., 1988.
14. *Словарь русского языка XI–XVII вв.* Вып. 28. М., 2008.
15. *Бунин И.А.* Собр. соч. В 9 т. М.: Художественная литература, 1965–1967.
16. *Бунин И.А.* Собр. соч. Т. VIII. Несрочная весна. Берлин: Петрополис, 1935.
17. *Мятлев И.П.* Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1969.
18. *Марченко Т.В.* “Мало бунинской атмосферы, нужна и блоковская”: поэма А.А. Блока “Двенадцать” в художественном сознании И.А. Бунина // *Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына.* Вып. II. М., 2012.
19. *Харисова Т.Е., Аюпов С.М.* Тургенев и Бунин: аналитические этюды. Уфа, 2012.
20. *Чехов А.П.* Собр. соч. в 12 т. М.: Правда, 1985.
21. *Бицилли П.М.* Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии / Вступ. ст., сост. и коммент. М. Васильевой. М., 2000.
22. *Мальцев Ю.* Бунин. Frankfurt/Main; М., 1994.

23. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И.А. Бунина. Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е–1950-е годы). Антология / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. Сост., коммент. Н.Г. Мельникова, Т.В. Марченко. М., 2011.
24. *Зайцев К. И.А.* Бунин. Жизнь и творчество. [Берлин], 1934.
25. *Аверин Б.В.* Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
26. *Адамович Г.В.* [Рец.:] *И.А. Бунин.* Темные аллеи // Русские новости. 1947. 3 янв.
27. *Ребель Г.М.* Чеховские вариации на тему “тургеневской девушки” // Русская литература. 2012. № 2.
28. *Воротников Ю.Л.* Образ качелей в творчестве А.А. Фета и Ф. Сологуба // Русская литература. 2001. № 2.
29. *Фет А.А.* Вечерние огни / Изд. подготовили Д.Д. Благой, М.А. Соколова. М., 1971.
30. *Благой Д.Д.* Мир как красота // *Фет А.А.* Вечерние огни. М., 1971.
31. *Сологуб Ф.* Мелкий бес. Стихотворения. Рассказы. Сказочки. М., 1999.
32. *Хомчук Н.И.* Сологуб // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
33. *Богомолов Н.А.* Еще раз о Брюсове и Пастернаке // Новое литературное обозрение. 2000. № 46.
34. *Алексеев М.П.* Пушкин и бразильский поэт // Научный бюллетень Ленинградского государственного университета. 1947. № 14–15.
35. *Мережковский Д.С.* Собр. соч. в 6 т. Т. 4. М., 2000.
36. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. М., 2001.
37. Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под ред. Милицы Грин. Т. 3. Frankfurt/Main, 1982.
38. *Телешов Н.Д.* Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом. М., 1980.
39. *Багно В.Е.* Стихотворение Верлена “Le bruit des cabarets...” как архетип поэзии Ходасевича 1920-х годов // *Багно В.Е.* Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005.