



УДК 070(470+571)«19»
ББК 76.02

«НЕСРОЧНАЯ ВЕСНА»: РАССКАЗЫ ИВАНА БУНИНА И РУССКИЙ ТЕКСТ «СОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСОК»

А.В. Млечко

Статья посвящена анализу специфического семантико-семиотического образования, условно определяемого автором как *русский текст*, позволяющего рассматривать тексты, напечатанные на страницах самого крупного эмигрантского «толстого» журнала «Современные записки», в качестве некоторой текстуальной целостности. Механизмы его функционирования демонстрируются на примере мифосимволического и контекстуального анализа рассказов И.А. Бунина.

Ключевые слова: журнал, публицистика, революция, текст, рассказ, миф, символ, семантика, мифологема.

В статье продолжается комплексное исследование семантического и семиотического единства текстуального пространства самого крупного общественно-литературного журнала эмиграции «Современные записки» (1920–1940), условно определяемого нами как *русский текст* журнала. *Русский текст* «Современных записок» предполагает включение материалов, напечатанных в журнале, в единое смысловое пространство, позволяющее даже, казалось бы, весьма далекие от российской проблематики журнальные тексты интерпретировать с помощью социологического кода – как тексты, интенционально направленные на осмысление русских революционных событий. Другими словами, мы имеем дело с *контекстуальным* прочтением журнальных художественных произведений, с наличием единого семантического поля журнала, на пространстве которого можно (ре)конструировать некоторые *ментальные* механизмы построения картины мира в рамках культуры эмиграции первой волны.

Тематический блок текстов журнала, в центре структуры которых стоит комплекс *изгнания*, синхронизируется в рамках нашего исследования с последней составляющей мифологического процесса космогенеза *Кос-*

мос – Хаос – Космос, репрезентирующего циклический хронотоп картины мира «переходных эпох», архетипический рисунок которой ясно просматривается во всех «прецедентных текстах» культуры (и в первую очередь в медиатекстах) в эпоху социального кризиса. В качестве необходимого условия адекватного функционирования циклической хронотопии выступает модель смены *Космоса Хаосом*, репрезентируемая в художественном дискурсе журнала темой смены дореволюционного традиционного русского бытия революционным кризисом и с предельной ясностью выраженная в прозе И.А. Бунина.

Участие Бунина в журнале «Жизнью Арсеньева» не ограничивалось. Здесь были опубликованы и его тексты «малых жанров», среди самых известных – повесть «Митина любовь» (1925. № 23–24)¹, рассказы «Несрочная весна» (1924. № 18), «Солнечный удар» (1926. № 28) и «Дело корнета Елагина» (1926. № 27). Среди других можно назвать, как правило, небольшие (но очень важные для нас) рассказы «Звезда любви», «Преображение» (1924. № 20), «Красный генерал», «Товарищ Дозорный» (1924. № 22), «Цикады» («Ночь») (1925. № 26), «Божье древо» (1927. № 33), отрывок из дневникового очерка «Воды многия» (1926. № 29), эссе «О Толстом» (1927. № 32) и несколько стихотворений. И каждый из них, являясь элементом семантической структуры текста «Современных записок», по-

своему объективирует систему символических приоритетов «эмигрантского мифа», проекции которого на «усадебный миф» продолжают здесь на ином (но прежнем) образном материале.

В «Несрочной весне» перед нами противопоставление двух символических «комплексов» – покинутой хозяевами усадьбы и пост-революционного города, изображаемое в виде двух контрастных пространств (своего/чужого). Тем не менее не случайно, что, говоря об усадебном мифе, исследователи отмечают, что «наиболее ярко чувство усадебного рая, своего рода усадебная утопия проигрывается в... рассказе И. Бунина “Несрочная весна”...» [2, 172]. Не в последнюю очередь справедливость этих слов объясняется тем доминирующим – по сравнению с «Жизнью Арсеньева» – положением, которое занимает в рассказе оппозиция темпоральных векторов по отношению к оппозиции двух обозначенных локусов. Это соотношение, как увидим, со всей ясностью реализуется в финале «Несрочной весны», обеспечивая хромотопическую стабильность мифологической дихотомии Космоса и Хаоса.

«Несрочная весна» написана в форме письма, предназначенного для друга рассказчика, эмигранта, живущего в Европе. В самом начале рассказа дается описание «красной» Москвы – «профанного» пространства, наделенного соответствующими характеристиками: «Какое азиатское многолюдство! Сколько торговли с лотков, на всяческих толкучках и “пупках”, выражаясь тем подлым языком, который все более входит у нас в моду! Сколько погибших домов! Как ухабисты мостовые и разрослись уцелевшие деревья! На площадях перед вокзалом тоже “пупки”, вечная купля и продажа, сброд самой низкой черни, барышников, воров, уличных девок, продавцов всяческой съестной дряни. На вокзалах опять есть и буфеты, и залы разных классов, но все это еще до сих пор сараи, загаженные совершенно безнадежно. <...> И вот поезд тронулся, и осталась Москва позади, и пошли давным-давно не виденные мною поля, леса, деревни, где начались опять глубочайшие будни после того разгульного праздника, которым потешила себя Русь за такую баснословную цену» (1924. № 18. С. 5–6).

Публицистическое звучание приведенного отрывка обращает на себя внимание в двух аспектах. Во-первых, очередной артикуляцией противопоставления *Восток – Запад*, объективированного в не менее характерной для эмигрантского (и не только) мифа оппозиции *Москва – Петербург*, когда первый ее член – бунинская «Московщина» – позиционируется как «чужой» (*неоформленный*) локус. Во-вторых, симптоматичным представляется метафорическое изображение революции как «разгульного праздника», символическую («театральную») природу (обусловленную тяготением «русской души» к безграничности и хаотичности) которого всегда отмечал Бунин. Поэтому неслучайным выглядит педалирование писателем сразу обоих этих аспектов в рамках сугубо публицистического дискурса, например, на страницах «Окаянных дней»: «А сколько лиц бледных, скуластых, с разительно асимметрическими чертами среди этих красноармейцев и вообще среди русского простонародья, – сколько их, этих атавистических особей, круто замешенных на монгольском атавизме! Весь Муром, Чудь белоглазая... И как раз именно из них, из этих самых русичей, издревне славных своей *антисоциальностью*, давших столько “удалых разбойничков”, столько бродяг, бегунов, а потом хитровцев, босяков, как раз из них и вербовали мы красу, гордость и надежду русской *социальной* революции. Что ж дивиться результатам? <...> В том-то и дело, что всякий русский бунт (и особенно теперешний) прежде всего доказывает, до чего все *старо* на Руси и сколь она жаждет прежде всего *бесформенности*. Спокон веку были “разбойнички” муромские, брянские, саратовские, бегуны, шатуны, бунтари против всех и вся, голь кабацкая, пустосвяты, сеятели всяческих лжей, несбыточных надежд и свар. Русь классическая – страна буяна. Был и святой человек, был и строитель высокой, хотя и жестокой крепости. Но в какой долгой и непрестанной борьбе они с буяном, разрушителем, со всякой крамолой, сварой, кровавой “неурядицей и нелепицей”!» (курсив наш. – А. М.) [1, 196–197].

Но по мере удаления из города негативная оценочность снижается и сменяется своей противоположностью, когда рассказчик, воспользовавшись предложением своего знакомого, вступает в «сакральное» пространство

чудом уцелевшей усадьбы: «Она осталась, по счастливой случайности, нетронутой, неразграбленной, и в ней есть все, что обыкновенно бывало в подобных усадьбах. Есть церковь, построенная знаменитым итальянцем, есть несколько чудесных прудов... <...> Дом, или, вернее, дворец, строен тем же итальянцем, который строил церковь. <...> И всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты, портреты... Боже, какой красоты на них женщины! Какие красавцы в мундирах, в камзолах, в париках, в бриллиантах, с яркими лазоревыми глазами! <...> А в одном кабинете лежит на небольшом письменном столе и странно поражает взгляд коричневое бревно с золотой пластинкой, на которой выгравировано, что это – частица флагманского корабля “Св. Евстафий”, погибшего в битве при Честме “во славу и честь Державы Российская...” Да, “во славу и честь Державы Российская”... Странно это теперь звучит, не правда ли?» (1924. № 18. С. 11–12).

В усадебной библиотеке рассказчик читает стихотворение Баратынского, которое – с учетом интертекстуальных переключек – дает читателю понять, что герой рассказа вдруг обретает потерянный когда-то Элизум, рай: «А в другой раз мне попало под руку первое издание Баратынского, и я, словно нарочно, развернул книжку на стихах:

Что ж, пусть минувшее исчезло сном летучим,
Еще прекрасен ты, заглохший Элизей,
И обаянием могучим
Исполнен для души моей...»

Отметим, что буквально строкой выше, в непосредственной близости от стихотворения Баратынского о «заглохшем» рае, Бунин, саркастически перифразируя нелюбимого им С. Есенина, пишет о потерянной России: «Теперь, когда от славы и чести Державы Российской остались только “пупки”, пишут иначе: “Солнце, как лужа кобылей мочи...”» (там же. С. 13).

И в то же время усадебное пространство расценивается рассказчиком (и самим автором) как пространство не жизни, но *смерти*, противопоставленность которых выглядит очередным континуэтом в ряду символических оппозиций «эмигрантского мифа». *Переход* героя из одного пространства в другое

инкрустирован у Бунина богатой символической атрибутикой, и в этом смысле путешествие рассказчика содержит некоторые элементы традиционного пути сказочного героя, объект поисков которого «находится “в другом”, “ином” царстве. Это царство может лежать или очень далеко по горизонтали, или очень высоко или глубоко по вертикали. Способы соединения могут быть во всех случаях одинаковыми...» [6, с. 59]. Одним из «классических» способов предстает путь через *лес*, констатация inferнальной символики которого на статус научного открытия не претендует: «Преобладает бор, мрачный, гулкий. И по вечерам в его глубине мне чувствовалась не то что старина, а прямо *вечность*. <...> Птиц не слышно – *мертвое* безмолвие, только играют козодои: один и тот же бесконечный звук, подобный звуку веретена. А как совсем стемнеет и выступят над бором звезды, всюду начинают орать хриплыми, блаженно-мучительными голосами филины, и в голосах этих есть что-то *недосозданное, довременное*, где любовный зов, жуткое предвкушение соития звучит и хохотом и рыданием, ужасом какой-то *бездны, гибели*» (курсив наш. – А. М.) (1924. № 18. С. 10).

Но лесом «пограничная зона» между мирами в «Несрочной весне» не исчерпывается. В качестве маргинального перед нами предстает еще один важный сакральный локус рассказа – приусадебная церковь с древними склепами, хранящими священные останки предков: «В круглом проходе между колоннами и стенами – изображения святых со стилизованными ликами тех, кто похоронен в фамильном склепе под церковью. <...> Я спустился в непроглядную темноту склепа, озаряя красным огоньком воскового огарка громадные мраморные гробы, громадные железные светильники и шершавое золото мозаик по сводам. Холодом *преисподней* веяло от этих гробов. Неужели и впрямь они здесь, те красавицы, с лазоревыми очами, что царствуют в покоях дворца? Нет, мысль моя не мирилась с этим... А потом я опять поднялся в церковь... Сзади меня как-то весело и горестно радовался солнцем забытый навсегда, быть может, опустевший храм. *Мертвая* тишина царила в нем» (курсив наш. – А. М.) (1924. № 18. С. 14).

Сэр Эдмунд Лич в «Культуре и коммуникации» атрибутирует эти локусы в обрядовой парадигме, вписывая их при этом в структуру традиционной картины мира: «Этот Мир и Иной Мир понимаются здесь как топографически отдельные пространства, разделенные пограничной зоной, которая обладает качествами обоих пространств. Именно пограничная зона (например, церкви, кладбища, святыни) является фокусом обрядовой деятельности. Метафизические “личности”, которым адресована данная обрядовая деятельность, отождествляются с этими священными местами и обычно рассматриваются как предки, святые или инкарнированные божества – существа, которые в прошлом были обычными людьми, умерли обычной смертью, но теперь стали бессмертными богами. Как и сама пограничная зона, они обладают качествами, характерными и для Этого, и для Иного Мира» [4, с. 100]. И именно здесь, в рамках сакрального локуса, рассказчик (чей голос начинает здесь почти абсолютно идентифицироваться с голосом автора) вдруг необычайно остро и отчетливо осознает свое абсолютное *одиночество* – и священное пространство «мертвого храма» вдруг становится иерофантическим пространством погибшей России: «За стенами же пел, гудел летний ветер, – все тот же, тот же, что и двести, сто лет тому назад. И я был один, совершенно один не только в этом светлом и мертвом храме, но как будто и во всем мире. Кто мог быть со мною, с одним из уцелевших истинно чудом среди целого сонма погибших, среди такого великого крушения, равного которому не знает человеческая история!» (1924. № 18. С. 14).

С этого момента и герой рассказа, и читатель начинают понимать, что в той ситуации чудовищной *инверсии*, в какой оказалась современная Россия, эта *мертвая* усадьба оказывается единственной по-настоящему *живой*, как истинно живой остается лишь ушедшая в небытие родина, кажущийся опустевшим Элизиум со стоящим посреди него *последним* человеком: «Состояние же мое заключается в том, что я непрестанно чувствую, как тлеет, рвется самая последняя связь между мною и окружающим меня миром, как все больше и больше отрешаюсь я от него и ухожу в тот, с которым связан был я

не только весь свой век, с детства, с младенчества, с рождения, но даже и до рождения: ухожу в Элизей моих воспоминаний и видений, в некий сон, блистающий подобием той яркой и разительно живой жизни, в которой застыли мертвецы с лазурными глазами в пустом дворце в подмосковных лесах. Видишь ли, случилось, разумеется, чудо: некто, уже тлевший в смрадной могильной яме, не погиб, однако, до конца, подобно тысяче прочих, сваленных с ним в эту яму. <...> А главное, как переменялся, как сказочно переменялся даже самый белый свет за то время, которое мы, чудом уцелевшие, пребывали в могиле! Такого крушения, такой перемены лица земли за какие-нибудь пять лет в истории, повторяю, не бывало. Представьте себе почти мгновенную гибель всего античного мира – и несколько человек, погребенных под развалинами, под лавинами варварских орд, и затем внезапно очнувшихся через два, три столетия: что должны они чувствовать? Боже, какое, прежде всего, одиночество, какое несказанное одиночество! <...> И росло, росло наваждение: нет, прежний мир, к которому был причастен я некогда, не есть для меня мир мертвых, он для меня воскресает все более, становится единственной и все более радостной, уже никому не доступной обителью моей души!» (1924. № 18. С. 15–16).

В «Несрочной весне» перед нами разворачиваются синонимические символические ряды с жестко определенной пространственно-временной организацией. Пространство покинутой усадьбы соотносится с пространством дореволюционной России, а «московское» пространство – с Россией современной. Соответственно «мертвое» *прошлое* ушедшей России позиционируется к кажущемуся живым ее *настоящему*, но происходит «чудо» – главный герой (символизирующий «последних из россиян») воскресает из (причем буквально – в публицистической тональности пассажа) мертвых: «Да, я чудом уцелел, не погиб, как тысячи прочих, убиенных, замученных, пропавших без вести, застрелившихся, повесившихся, я опять живу и даже вот путешествую. Но что может быть у меня общего с этой новой жизнью, опустошившей для меня всю вселенную! Я живу, – и порою, как вот сейчас, даже

в какой-то восторженной радости, – но с кем и где?» (1924. № 18. С. 17).

Парадоксально, но развернувшиеся символические ряды, словно подражая механизмам работы символа как такового, в бунинском рассказе подлежат обратному «сворачиванию» по мере того, как они оказываются поглощенными очередным своим сигнификатом – утраченным раем, куда уходит рассказчик и где время и пространство не только метаморфируют, но и вообще не имеют значения: «И та ночь, что провел я на крыльце трактира, тоже была для меня только моим прошлым. Разве я воспринимал ее как ночь в июне тысяча девятьсот двадцать третьего года? Нет, эта ночь была одной из моих прежних ночей. Прежние были и зарницы, и гром, и свежий ветер, с которым приближалась гроза... А потом эти заповедные леса, заповедная усадьба... Они и совсем увели меня в мир мертвых, уже навсегда и блаженно утвердившихся в своей неземной обители. И теперь неотступно стоит передо мною это солнечное царство летних дней, бора и сказочно-спящего дворца, затерявшегося в бору...» (там же).

Мертвое становится живым и прошлое настоящим лишь в *вечности* – во вневременном и внепространственном бытии «того Элизея, который прозревал Баратынский под тяжестью своих утрат и горестей». По большому счету рассказ представляет собой письмо, написанное и отправленное Буниным самому себе, в котором он признается, что лишь чудесная сила памяти (сила которой, впрочем, иссякает) способна хоть в какой-то мере воскресить «священные тени» прошлого, «наследя несрочную весну» ушедшего отечества.

Публицистическое звучание этой мифологической образности подчеркивается осциллированием между различными бунинскими дискурсами символа *весны*, кажущаяся парадоксальной «смертная» наполненность которого подчеркивается, к примеру, в «Окаянных днях» тем же сакральным локусом храма с его «царскими гробницами»: «В мире были тогда Пасха, весна, и удивительная весна: даже в Петербурге стояли такие прекрасные дни, каких не запомнишь. А надо всеми моими тогдашними чувствами преобладала безмерная печаль. Перед отъездом был я в Петропавловском соборе. Все было настужь – и

крепостные ворота, и соборные двери. И всюду бродил праздный народ, посматривая и поплеывая семечками. Походил я и по собору, посмотрел на царские гробницы, земным поклоном простился с ними, а выйдя на паперть, долго стоял в оцепенении: вся безграничная весенняя Россия развернулась перед моим умственным взглядом. Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» [1, с. 127].

Тема воссоздающей утраченное прошлое памяти, которой должен обладать на «генетическом» уровне истинный художник, звучит в лирико-философском этюде Бунина «Цикады» (1925. № 26), послужившем своеобразным предтечей романа «Жизнь Арсеньева». «Что это за разряд, что это за люди? Те, которых называют поэтами, художниками. Чем они должны обладать? Способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, – то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) Памятью. А для того, чтобы быть одним из таких людей, надо быть особью, прошедшей в цепи своих предков очень долгий путь существований и вдруг явившей в себе особенно полный образ своего дикого пращура со всей свежестью его ощущений, со всей образностью его мышления и с его огромной подсознательностью, а вместе с тем особью, безмерно обогащенной за свой долгий путь и уже с огромной сознательностью» (там же. С. 96).

В «Цикадах», как и в «Жизни Арсеньева», приоритетными представляются две темы, столь болезненно воспринимаемые самим Буниным, – тема *смерти* и тема *памяти*. В творчестве писателя (особенно в позднем) они практически не поддаются сепарации и выступают в органическом единстве. Память как преодоление смерти, искусство как преодоление энтропии времени, традиция как гарант культурой целостности – так вкратце можно обозначить основные философские ориентиры творчества Бунина эмигрантского периода. «Цикады» представляют собой фи-

лософские размышления от первого лица с характерным для Бунина привлечением библейских (своеобразным «рефреном» в этюде звучат цитаты из Екклизиаста) и буддистских («культуре»).

Здесь повествователь относит себя к такой категории людей, для которых способность рефлексировать над собственным бытием является знаком невозможности сполна в это бытие погрузиться («пока живешь – не чувствуешь жизни»), знаком «потерянного рая» и «естественной жизни»: «Только человек дивится своему собственному существованию, думает о нем. Это его главное отличие от прочих существ, которые еще в раю, в недумании о себе. Но ведь и люди отличаются друг от друга – степенью, мерой этого удаления. За что же отметил меня Бог роковым знаком удивления, думанья, “умствования”, так сугубо, зачем все растет и растет во мне оно? Чувствуют ли мириады этих ночных, степных цикад, наполняющих вокруг меня как бы всю вселенную своей любовной песнью? Они в раю, в блаженном сне жизни, а я уже проснулся и бодрствую. Мир в них, и они в нем, а я уже как бы со стороны гляжу на него. “Пожирает сердце свое глупец, сидящий праздно... Кто наблюдает ветер, тому не сеять...”. <...> Заповедано было не вкушать от запретного плода, и вот послушай, послушай их, этих самозабвенных певцов: они не вкушали и не вкушают!» (1925. № 26. С. 89–90).

В очерке делается акцент на том, что этот вожделенный рай именно потерян, а «великая цепь бытия», когда-то соединявшая повествователя (фигуру, максимально приближенную к самому Бунину) с миром предков, с традицией, разорвана: «Мое начало и в той (совершенно непостижимой для меня) тьме, в которой я был зачат до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, ибо ведь они тоже я... <...> И я сам испытал однажды... ужас ощущения, что уже был когда-то тут, среди этого райского тепла и райских богатств» (там же. С. 90). Инкорпорирование символического потенциала «Цикад» в «русский текст» «Современных записок» позволяет говорить об актуализации его «вторичных семантем». Ужас потери внутренней связи с «естественным бытием», потери целокупности с мирозданием оттеняет эмигран-

тскую трагедию потери России, разрушения «русского космоса»: «Это люди райски чувственные в своем мироощущении, но, увы, Рая уже лишены. Отсюда и великое их раздвоение: мука ухода из Цепи, разлука с нею, сознание тщеты ее – и сугубого, страшного очарования ею» (1925. № 26. С. 98).

Погружение в это первозданное «райское тепло» истинно народной российской жизни несет в себе семантика образа главного героя рассказа «Божье древо» (1927. № 33). Однодворца Якова Демидыча Нечаева наняли стеречь традиционный для Бунина сакральный локус – усадебный сад, что (как в контексте самого рассказа, так и на всем смысловом пространстве «русского текста») отсылает на страницах к стиху из «Бытия», где говорится, что у Эдемского сада был поставлен Херувим, чтобы «охранять путь к дереву жизни».

Уже эта библейская аллюзия являет собой звено в целой цепи символических референций, объединяющий образ которых вынесен в заглавие рассказа как один из главных (и уже нам знакомых) символов Центра мира, или, как указывает М. Элиаде, рая, связывающего собой разнообразные – и не чуждые Бунину – культурные традиции: «Сотворение человека, аналогичное космогонии, также свершалось в центральной точке, в средоточии Мира. <...> Рай, в котором Адам был создан из праха земного, тоже, разумеется, находился в средоточии Вселенной. Рай был “пупом земли” и, согласно сирийскому преданию, “утвержден на горе весьма высокой, превыше всех гор земных”. В сирийской книге *Пещера сокровищ* говорится, что Адам был создан в Центре земли, том самом месте, где впоследствии был воздвигнут Крест Иисусов. Сходные предания сохранились в иудаизме. Ветхозаветные апокалипсисы и *мидраши* уточняют, что Адам был сотворен в Иерусалиме. Адам, кроме того, был погребен в том самом месте, где его сотворил Господь, то есть в Центре Мира, на Голгофе, там, где его искупила кровь Спасителя. Наиболее распространенным вариантом символа Центра является Мировое древо, находящееся в середине Вселенной и поддерживающее все три мира. В ведической Индии, в древнем Китае, в германской мифологии, а также в “прими-

тивных” религиях известны разновидности этого Мирового древа, чьи корни уходят в преисподнюю, а ветви касаются Небес» [8, с. 151–152].

В образе Якова Демидыча, выполняющем функции центрации русского Космоса (и сохраняющем при этом «смертную», «искупительную» семантику), сконцентрированы лучшие, по мнению Бунина, черты русского человека, укорененного в своем природном, органичном, «райском» бытии: «Я люблю по садам сидеть, люблю, когда ветвей много, а у вас этого вволю, сад отменный. ...А я хрещенный человек. – я, господа хорошие, – сказал он уже совсем твердо, сдвинув свободной рукой шапку со лба назад и взглянув прямо в лицо мне своими прищуренными бодрими глазами, – я живу, как Бог велит, я, как говорится, Божье древо: куда ветер, туда и она...» (1927. № 33. С. 11). Благодаря таким людям не рвется «цепь предков», продолжается *традиция*, сохраняется устойчивость «тварного мира» (П. Флоренский): «Жить, говорит Яков, надо так, как жили деда, прадеды» (там же. С. 13).

Анализируя растительную символику в Библии и у Гомера, И.Г. Франк-Каменецкий пишет: «Уподобление человека растению является залогом бессмертия. В Ветхом Завете речь идет о возрождении израильского народа; в Новом Завете в тех же символах выражена идея личного бессмертия» [7, с. 191]. Эта идея *вечности* русского космоса манифестируется и на уровне образа рассказчика, ощущающего незыблемость и защищенность усадебного рая под сенью этого народного «Божьего древа», под «невечерним светом» солнца первого дня Творения: «Пишу в библиотеке. Окна в сад открыты, подоконники горят на солнце. На подоконниках насыпаны и сохнут, сладко пахнут лепестки роз. В саду – радость, зелень, птицы, прекрасное летнее утро. И все время с удовольствием вспоминается присутствие в усадьбе этого милого человека» (1927. № 33. С. 14).

Резкий контраст образу Якова Демидыча мы видим в рассказах Бунина «Красный генерал» и «Товарищ Дозорный», в которых писатель выводит образы большевиков, что характерно, скорее, для его публицистики, чем для художественных текстов. Схожи расска-

зы (опубликованные, напомним, в одной книге «Современных записок» – № 22 за 1924 год – и имеющие, кстати, идентичный подзаголовок: «Рассказ Н.Н.») и композиционно – оба представляют собой психологические зарисовки будущих «красных принципов», характеризовать бунинские чувства к которым, думается, излишне.

«Товарищ Дозорный» представляет собой описание юного помощника учителя деревенской школы Костина, внешний и внутренний облик которого резко противопоставлен герою «Божьего древа». Действительно, его фигура максимально удалена от «русского космоса», естественная народная среда отторгает его, да и Костин, в свою очередь, всячески противопоставляет себя «темной народной массе»: «Он был мой ровесник. Помимо наследственного ремесла, – его покойный отец тоже столярничал, – он имел еще и другое: самоучкой одолев грамоту, он добился того, что попал помощником учителя в школу, построенную возле церкви моим шурином, и даже переселился в нее, оставив мать, старшего брата и сестру в избе на деревне, так как уже стыдился мужицкой жизни, а кроме того, еще и потому, что старший брат, человек хозяйственный, спокойный и здравый, считал его круглым дураком. И точно, был он довольно странен» (1924. № 22. С. 5).

И на протяжении дальнейших страниц рассказчик всячески педантирует как внешнюю, так и внутреннюю *ущербность* Костина, убогость, им самим ощущаемую и маскируемую «обезьяньей» любознательностью: «Он был очень высок и миловиден, слегка заикался и, как многие заики, цвет лица имел девичий и поминутно вспыхивал румянцем. Робок и застенчив он был вообще на редкость, больше секунды глядеть в глаза собеседнику никак не мог. Сразу было видно, что он живет в каком-то своем собственном мире, что он втайне съедает необыкновенным самолюбием, страшной обидчивостью и мучительной завистью совершенно ко всему на свете, из которой проистекало его другое удивительное свойство: ненасытное, чисто идиотическое любопытство и обезьянство. <...> И с утра до вечера, каждую свободную минуту, он чему-нибудь учился, неустанно обезьянничал: что ни увидит, что ни узнает, всему учится,

всему подражает и всегда бесталанно. <...> Конечно, он не пил, не курил, – тут его обезьянство уступало той женственности, которая отличала его натуру и, кстати сказать, производила впечатление довольно-таки неприятное...» (1924. № 22. С. 5–6).

Как ясно видно, здесь мы снова сталкиваемся с артикуляцией «театральной» символики, выступающей своеобразным дистиллятом противопоставления «свой – чужой», но на этот раз отсылающей (как всегда, через ряд замещений) к фигуре антихриста (дьявола), онтологическая *недостаточность* которого восполняется способностью к имитации и мимикрии. В рамках нашего анализа отметим, что законы революционной инверсии позволили Костину, в свою очередь, восполнить собственную *человеческую* недостаточность избыточностью *социальной*, о чем мы узнаем лишь в неожиданно динамичном финале рассказа.

Спустя много лет рассказчик под видом «самого дрянного мужичонки» возвращается в родной город, где «чекисты, во главе с каким-то товарищем Дозорным, уже работали не покладая рук» (там же. № 22. С. 11). И здесь нельзя не обратить внимание на то, что как встреча с Костиным-Дозорным, так и (несостоявшийся) расстрел рассказчика происходят на пространстве *сада*, сохраняющем свой иерофантический статус даже после распада «русского космоса», вырубки охранительного «божественного древа» и осквернения храмового локуса революционной символикой: «В ледяной солнечный день я шел однажды на главную улицу. Прошел мимо собора, глядя на голый городской сад, черневший напротив него, потом прошел по тротуару вдоль бывших присутственных мест, увешанных красными флагами. <...>

– Николай Иванович, вы? – слегка задохнувшись, быстро спросил он меня и до глаз залился алым румянцем.

И, не дав мне ответить и мучительно заикнувшись, прибавил:

– Йя Костин-Дозорный... И ннаслышан про вас... Так что уж – простите!

И обернувшись к двум башкирам, с винтовками в руках сидевшим на машине, крикнул, вбегая в подъезд:

– В ссад!» (1924. № 22. С. 11).

Рассказ «Красный генерал» построен с использованием тех же сюжетно-композиционных приемов, хотя чувствуется усиление суггестивных элементов, артикуляция которых временами представляется излишне отчетливой. Для нас важно подчеркнуть, что и здесь основные символические составляющие мифологемы Космоса несут у Бунина традиционную смысловую нагрузку. Так, путь вечерней прогулки рассказчика лежит через опустошенный революцией рай некогда цветущего усадебного пространства, главные атрибуты которого, впрочем, еще сохраняют для рассказчика и автора свою сакральность: «А за прудами начинается огромное пепелище Дубровки, – запущенные *остатки бесконечно фруктового сада*, разрушенных служб, от которых местами уцелели только груды кирпичей, заросших бурьяном, – и наполовину *вырубленная аллея столетних тополей* ведет на обширный двор. Прежде каждого едущего по этой аллее издали встречал страшный, гремящий по всему окрестному лесу лай знаменитых дубровских овчарок. Теперь еду я среди *мертвой тишины*. Направо и налево – все яблони и яблони, старые, раскидистые, приземистые. Венера на светлом западе так великолепна, что на земле под яблонями от нее серебрится. И белеет впереди, на пустынном дворе, небольшой домик под тесовой крышей: это прежняя господская контора, в которой и живет теперь наследник Дубровки» (курсив наш. – А. М.) (1924. № 22. С. 14–15). Дальнейшее повествование представляет собой описание поведения и быта «наследника Дубровки», максимально далеких от бунинского идеала «Божьего древа».

Навязчивое гостеприимство и безостановочная пошлая болтовня «наследника» оттеняются бытовым убожеством пародийно изображенного его «дворянского гнезда»: «Комнат всего две, – “salon” и “chambre a coucher”, как иронически говорит хозяин, вводя меня и извиняясь за их “лирический беспорядок”. “Салон” разделен деревянной перегородкой, за которой живет барышня. В спальне большая, не по комнате, кровать красного дерева, покрытая мещанским одеялом из разноцветных лоскутков, на одеяле валяется балалайка. В салоне стопудовый кожаный диван, из которого торчат клоки мочалы и гор-

бами выпирают пружины, в простенке дивное овальное зеркало, а под зеркалом – грузный письменный стол, на зеленом сукне которого стоит недопитый стакан молока и лежат огрызки серых лепешек, счеты, махорка в надорванном пакетике и ржавая конская подкова» (1924. № 22. С. 16).

Финал рассказа, определяя его общую ретроспекцию, достаточно резко переносит на страницах в эмигрантское настоящее рассказчика, где, находясь в рамках «иног» пространства, он узнает о судьбе предавшего забвению космос своих предков «последнего наследника», на котором обрывается чаемая Буниным «цепь русского бытия»: «Бог мой, каким далеким кажется мне теперь этот весенний вечер! Я вспоминаю его с разительной живостью, стоя под зимним дождем на константинопольской улице и предлагая проходящим купить “Общее Дело”. В этом “Общем деле” я недавно прочел о больших успехах по службе некоего “бывшего царского офицера”, а ныне красного генерала, моего “дорого соседа” из Дубровки» (там же. С. 21).

Таким образом, этот рассказ, очередной раз позволяющий говорить о чрезвычайной семантической напряженности как для бунинской эмигрантской поэтики, так и для «русского текста» «Современных записок» оппозиции «свой/чужой», демонстрирует ту важность, которую придавал писатель силе памяти, носящей – особенно в позднем его творчестве – характер не только личностный, но *исторический*. «Тема исторической памяти – одна из центральных в творчестве Бунина этих лет, – пишет Ю. Мальцев, – ей посвящен особый цикл миниатюр “Странствия” (“Под серпом и молотом”) и прилегающие к нему тематически такие рассказы, как “Несрочная весна”, “Косцы”, “Русь”, “Святитель”, “Благосклонное участие”, “Божье древо”, “Марья”, “Ловчий” и другие» [5, с. 286].

Именно в этих рассказах, по мысли исследователя, наиболее отчетливо прослеживается характерная для эмигрантского мифа контрастность между старой и новой Россией, объективируемая, как видно, и в области характерологии с ее этико-эстетическими измерениями. «Революция, самая радикальная и самая разрушительная в истории, уничтожила не только старый общественный строй,

но даже самую ткань жизни как таковую. <...> Вместе с разрушением всех устоев уходит из жизни и красота, которая всегда была для Бунина выражением самой сути жизни, свидетельством подлинности, и отсутствие красоты в его глазах есть самый первый признак безжизненности» [5, с. 287].

Образы «красного генерала» и «товарища Дозорного» в полной мере демонстрируют справедливость этого наблюдения – внешняя и внутренняя ущербность этих героев противопоставляются не только «укорененным» в русском космосе бунинским персонажам (ср. «Русь – Чудь»), но даже красоте (сакральности) русской природы, «наследником Дубровки», к примеру, вовсе не замечаемой: «Темнеет. Венера переливается на горизонте за темной равниной уже пурпурным огнем. Слабо обозначаются тени под яблонями, – луна за домом уже светит, – и уже совсем сильно пахнет весенней землей. Вдали стонет пустушка, – стонет грустно, нежно и звонко, – хорошо ей в свежести и тишине апрельской ночи в этом старом фруктовом саду, выходящем прямо в поле! А хозяин говорит, говорит...» (1924. № 22. С. 19–20).

Другими словами, «непосредственная» оценочность Буниным русской революции, скажем, в рамках публицистики, «мифологизируется» в художественных текстах писателя, оказываясь включенной в достаточно широкий, как мы видим, спектр символических значений и противопоставлений, инкрустирующих четко артикулируемый писателем «русский пассаизм». В этом случае мы полностью солидарны с Ю. Мальцевым, указавшим, что у Бунина «ушедшее прошлое представляется более живым, нежели текущее настоящее, в прошлом больше “живой жизни”. <...> Живое прошлое – мертвое настоящее, на этом контрасте строятся бунинские рассказы» [там же, с. 287–288].

Но даже с учетом этой дихотомичности нельзя забывать о том, что в области художественного дискурса Бунин как никогда был далек от какой бы то ни было схематичности и характерологического примитивизма. И все же сегрегация людей по их духовным качествам в текстах писателя (особенно с учетом семантических векторов «эмигрантского мира») совершенно отчет-

лива, как бесспорна и ее связь с мифологическим конструированием (эмигрантской) картины мира, ибо, как верно пишет И. Ильин, у Бунина «люди законченной бездуховности – стоят не в центре мироздания, а на краю» [3, с. 78]. Правда, на эти окраины бытия ведут уже не темные аллеи памяти, но, используя ильинский образ, «темные аллеи греха».

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Здесь и далее при ссылке на журнал «Современные записки» в круглых скобках будут указаны год, номер и цитируемые страницы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин, И. А. Избранное / И. А. Бунин. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 318 с.

2. Дмитриева, Е. Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова. – М. : ОГИ, 2003. – 528 с.

3. Ильин, И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев / И. А. Ильин. – М. : Скифы, 1991. – 216 с.

4. Лич, Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Э. Лич. – М. : Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2001. – 142 с.

5. Мальцев, Ю. В. Иван Бунин / Ю. В. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне ; М. : Посев, 1994. – 432 с.

6. Пропп, В. Морфология сказки / В. Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.

7. Франк-Каменецкий, И. Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и гомеровских сравнениях / И. Г. Франк-Каменецкий // Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии / И. Г. Франк-Каменецкий. – М. : Лабиринт, 2004. – С. 153–192.

8. Элиаде, М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Ладомир, 2000. – 414 с.

**“NESROCHNAYA VESNA”: A SHORT STORIES BY IVAN BUNIN
AND RUSSIAN TEXT OF “CONTEMPORARY NOTES”**

A. V. Mlechko

The article of A. V. Mlechko analyzes the functioning of the texts in the journal of Russian emigration «Contemporary notes». These semiotic mechanisms are shown on the example of the mythological and symbolic analysis of the short stories by Ivan Bunin.

Key words: *journal, political journalism, revolution, text, short story, myth, symbol, semantics, mythologeme.*