

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Малишевский Игорь Александрович

Морской код в творчестве И.А. Бунина

Специальность 10.01.01. – русская литература
Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, доцент
Бердникова Ольга Анатольевна

Воронеж - 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Теория и методология	17
1.1. О некоторых терминологических и методологических аспектах изучения творчества И. А. Бунина.....	17
1.2. К вопросу о маринистике И. А. Бунина.....	34
Глава II. Морской код лирики И. А. Бунина	54
2.1. "След" романтизма в лирическом творчестве И. А. Бунина.....	60
2.2. Антиномия жизни и смерти, бытия и небытия в пространстве морского.....	96
2.3. Христианское и мифологическое в "морском коде" И. А. Бунина.....	121
Глава III. Морской код в прозе И. А. Бунина	140
Заключение	175
Список использованной литературы	181

Введение

Литературоведческое изучение творчества И. А. Бунина, начатое еще современниками писателя до 1914 года (С. Венгеров, Ю. Айхенвальд, Е. Колтоновская, Батюшков), нашедшее продолжение и в эмигрантской критике (Ф. Степун, Г. Адамович, арх. Кирилл (Зайцев)) и в советской науке о литературе (А. Бабореко, Н. Кучеровский, Т. Бонами, О. Михайлов, В. Гречнев и др.) сохраняет, безусловно, значительную актуальность и сегодня. Буниноведение получило серьезнейшее развитие в последние двадцать-тридцать лет. Несмотря на достаточно широкий спектр как классических трудов (Ю. Мальцев, О. Сливацкая, Л. Колобаева), так и свежих научных исследований (Г. Карпенко, Н. Пращерук, О. Бердникова, И. Ничипоров, Е. Капинос и др.) можно утверждать, что данная область еще оставляет большой простор для исследовательских поисков.

Мы кратко обозначим возможные направления, в которых данные поиски могли бы идти. Первый, разумеется, биографический: пока существует лишь одна подробная научная биография И. А. Бунина, написанная А. К. Бабореко (до некоторой степени, конечно, затрагивает данный вопрос и Мальцев, и многие другие), что допускает создание и новых текстов на данную тему, а также подробное исследование отдельных аспектов либо периодов жизни великого писателя. Стоит, однако, отметить работы С. Морозова, двухтомник бунинских писем, выход в свет двухтомника «Новые материалы», книги «Бунин без ретуши», отдельных статей и исследований, уточняющих некоторые моменты писательской биографии - определенный интерес к данному вопросу в последнее время все более и более прослеживается.

С биографией Бунина связаны и текстологические проблемы. В настоящее время наиболее влиятельным в этой сфере ученым является Т. М. Двинятина. Помимо многочисленных исследований бунинской поэзии, ее связи с

переводами, с корпусом прецедентных текстов, с кругом чтения писателя, Двинятина осуществила огромную текстологическую работу со стихотворными текстами автора, результатом которой стало двухтомное издание лирики, которое содержит заметно более точный и полный корпус стихотворений писателя, нежели собрания сочинений.

Гораздо большее внимание и дискуссию вызывает мировоззрение художника и его направленческая принадлежность. В этом аспекте Бунин представляется, во-первых, одинокой, обособленной, во-вторых, довольно загадочной фигурой. Невозможность легко идентифицировать творчество данного автора с помощью "модернизма", "символизма" или других подобных знаковых слов, литературное одиночество Бунина, а также частая антиномичность идеологий в художественном материале допускают полярные трактовки религиозных, метафизических, даже политических взглядов писателя. (Следует учесть также то, что подобных исключительных фигур в перечне важнейших авторов Серебряного века и наследников, продолжателей данной традиции не столь уж много - мы назвали бы, например, М. И. Цветаеву, В. В. Набокова.) Вопрос о мировоззрении и аксиологии Бунина как художника можно считать решенным разве что в рамках одного исследования и позиции конкретного буниноведа - в общем же контексте буниноведения он остается достаточно открытым (О. Сливицкая, Ю. Мальцев, О. Бердникова, Т. Никонина, Т. Марулло, Т. Кошемчук и др. дают весьма различные концепции бунинского мировоззрения).

Наиболее актуальным в данной области представляется нам исследование творчества и личности Бунина через православную онтологию и антропологию. Отметим труды О. А. Бердниковой («Так сладок сердцу Божий мир...»), «Стихотворение «И цветы, и шмели...») и Т. А. Кошемчук («Русская литература в православном контексте»: глава «О христианской доминанте в лирике И. А. Бунина»); диссертацию Ю. Г. Иншаковой "Жанровая система поэзии И. А. Бунина"; недавнюю диссертацию А. И. Смоленцева "Роман И. А. Бунина "Жизнь Арсеньева": "контексты понимания" и символика образов; до неко-

торой степени – диссертацию Е. Л. Черкашиной «Образ детства в творческом наследии И. А. Бунина». Все названные исследования очень современны, от 2005 года и позже, что подтверждает актуальность христианской мысли для буниноведения. Более ранние авторы, соотносившие художественную стратегию Бунина с христианскими ценностями – М. Дунаев, к примеру – часто несколько упрощали, «выпрямляли» проблему, слишком строго «судили» художника с позиций православия, отчего нередко приходили к мысли, что Бунин вовсе чужд религиозному, литургическому мироощущению. Эти «выпрямления», недостатки отмечают и О. А. Бердникова, и Т. А. Кошемчук. Бердникова пишет о *«Библейской проблематике, ... актуализирующейся в творческом сознании Бунина»* [44; 26], о том, что *«поэзия Бунина особенно наглядно и убедительно свидетельствует об адекватности воплощения духовных смыслов христианских идей в художественных образах», «в творческом сознании Бунина наиболее значима христианская концепция Творения», «в лирике И. Бунина представлена своего рода идеальная модель человека, осознающего себя не столько частью природы, сколько частью Божьего миропорядка», «духовный, религиозный опыт человека XX века, явленный в поэзии и прозе Бунина, свидетельствует о драматизме и напряженности его исканий»* и т. д. [42; 245-246, 249].

Анализируя систему жанров лирики Бунина, Ю. Г. Иншакова, среди прочего, приходит к выводу о *«приверженности поэта русской православной традиции и жанровым формам, отражающим христианскую модель мира»* [95; 11]. Исследователь делает еще одно исключительно любопытное наблюдение о функционировании у Бунина традиционного жанра: *«Поэт существенно трансформирует жанр духовной песни на уровне как семантическом, так и ритмическом. Задача художника - не столько передать текст или житие святого, сколько выразить свое авторское, личностное понимание догматов, идей христианства»*[95; 14]. В аспекте мировоззренческом вывод Иншаковой однозначен: *«Приверженность Бунина христианству несомненна»*[95; 11]. Нами же прослеживается следующая тенденция: си-

стемное обращение авторов, вводящих Бунина в православный контекст, к его лирическому творчеству.

А. И. Смоленцев эксплицирует христианские смыслы в "Жизни Арсеньева": *"столь значимую в романе... иконическую символику православной Троицы", "пасхальную смысловую парадигму, реализованную на всех уровнях произведения", "символику, восходящую к религиозным символам Нового Завета"* [173; 7]. Пишет он о раскрытом в романе *"слиянии первых детских ощущений и пониманий Бога с духовным и религиозным опытом, сконцентрированным в жизни Церкви", "образе матери"* и его значении *"в постижении мира Бога"* [173; 11] и так далее. Тем самым, в тексте, уже, казалось бы, достаточно подробно препарированном буниноведами, выявляются новые, до сих пор не изученные стороны.

Христианское мироощущение Бунина эксплицирует и Т. А. Кошемчук: *«Напряженный антиномизм – характерная черта именно христианского миропонимания», «историсофская концепция Бунина» - «перспектива к христианству»* [106; 234-235, 270-274]. Особенно показательной и принципиальной для буниноведения нам видится мысль ученого об антиномизме как явлению сугубо христианском. Бунинский антиномизм, амбивалентность и на уровне формы, и на уровне содержания отмечался, кажется, всеми учеными, кто сколько-нибудь подробно обращался к творчеству автора. *"Оксюморонность (сочетание противоположностей) - это последовательно выдержанный структурный принцип бунинского художественного мира"* [168; 7] - констатирует О. В. Сливицкая. И. Б. Ничипоров в монографии, о которой следует сказать подробно далее, в связи с отношением Бунина к модернизму, между прочим упоминает *"интуитивное прозрение антиномийности бытия"* в качестве *"глубинной причины отсутствия у Бунина разработанной эстетической теории"* [149; 31]. Л. А. Колобаева пишет о *"парадоксе: лиризм и "внеличностность" его (Бунина - И. М.) творчества", о "соединении в его мироощущении острого, ежечасного "чувства смерти", памяти о ней, с сильнейшей жаждой жизни, когда одно вытекает из другого, усиливает и*

подогревает друг друга" [104; 63, 82] и так далее. Из этих утверждений можно было бы сделать, разумеется, вывод о релятивизме, непостоянстве взглядов Бунина, однако Кошемчук относит специфическое качество это к характерным именно для христианства, ставя под сомнение возможные контраргументы. Наконец, основывается данный автор тоже во многом на стихотворных текстах, подтверждая обозначенную выше тенденцию к реабилитации Бунина-христианина через его лирическое наследие.

О христианской интенции может свидетельствовать не только ряд стихотворений автора, но и малоизвестные исповедальные, дневникового характера тексты. К примеру, в отрывке эмигрантского периода "Дни и годы. Скитания" авторское "я" непосредственно обращается к Богу: *"Чего еще ждать мне, Господи?", "Вот ты дал мне дни... и век мой, как ничто перед тобою". И не только перед тобою, но и перед мной самим. Так где же время?"* [4; 169]. А. В. Бахрах вспоминает эпизод, когда Бунин *"вспомнил слова блаженного Августина и уже другим голосом произнес: "Господи, пошли мне целомудрие, только не сейчас... Да и ведь и я готов молить Бога о "целомудрии", в более глубоком смысле, чем обычно придают этому понятию"*[3; 193].

Целостность и системность мировоззрения, думается, непосредственно связаны с возможностью художественного творчества, исключая случай постмодернистских текстов. Бунин же постмодернизму совершенно не принадлежит - тезис этот не нуждается в особых доказательствах. Формирование же сколько-нибудь сложного и глубокого мировидения во многом обусловлено религией. Достаточно справедливо суждение А. А. Аствацатурова, касающееся авторов XX века, наследующих классической литературной традиции: *"Обнаружение и осмысление абсолютных ценностей, изначального смысла бытия - важнейшая цель субъекта, ибо оно обеспечивает целостность видения мира. Эти ценности имеют глубокие основания в человеческой душе и не являются чем-то внешне чуждым по отношению к нему. Их познание, регулируемое **религиозной практикой** (выделено нами - И. М.), приводит человека к самопознанию"*[20; 31-32].

Среди мировых религий христианство выделяется высокой степенью свободы, доступной верующему. Это подтверждается и историческим появлением данной религии как освобождения от языческого античного проекта, и религиозно-философской мыслью XX века (например, Н. А. Бердяев: *"Дух есть свобода, и свобода есть победа духа", "Победа духа над рабством есть, прежде всего, победа над страхом, над страхом жизни и над страхом смерти"*[45; 123, 125]), и самим направлением христианской идеи не к репрессированию человеческой личности, а к обретению внутреннего освобождения. Это, разумеется, не мешает ряду оппозиционных христианству мыслителей (преимущественно левых политических и интеллектуальных ориентаций - Маркс, Ницше, Маркузе и др.) видеть в главной европейской религии репрессивный, подавляющий проект, но, по меньшей мере, расшатывает и снимает многие их аргументы. Целостность и системность мировоззрения, думается, непосредственно связана с возможностью художественного творчества.

Аналогично, думается нам, следует оценивать в свете православия творчество и биографию Бунина. Отсутствие прямой, декларативной проповеди православных ценностей (впрочем, такие стихотворения, как "Еще и холоден сыр..." вполне недвусмысленны) и неоднозначность духовной биографии не отменяют мировоззренческой доминанты того или иного автора. Напротив, думается, излишне явная, догматически выведенная религиозная аксиология не только выбивается из задач художественного произведения, но и способна отвлечь читателя от себя, вызвать негативную рецепцию христианства. Вспомним также о том, что важнейшие авторы русской литературы XIX века, такие, как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой, даже Ф. М. Достоевский в своих произведениях ("Гавриилиада", "Мцыри", сцена церковной службы в "Воскресении" - самые очевидные примеры) порой выражали довольно, на первый взгляд, антиномичное отношение к религии, далекое от абсолютного ее приятия; однако это не деформирует общего христианской интенции русской классической литературы. Как отмечает, рассуждая о

функционировании христианских ценностей в литературе, С. В. Кекова в диссертации "Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского", *"писатели, поэты, художники вынуждены прибегать к "шифру" для передачи христианских смыслов, и они, таким образом, превращаются в христианский код, требующий расшифровки"* [100; 3]. то есть не следует ожидать от верующего писателя заявлений о своем духовном опыте и поверхностного воспроизведения фактов этого опыта в текстах (о "стыдливости", закрытости Бунина мы уже говорили выше). Скорее, мы обнаружим следы религиозной практики и авторского христианского опыта зашифрованными в других, чисто художественных формах.

В заключение приведем еще несколько фактов, которые служат косвенным, но подтверждением христианской доминанты бунинского мировоззрения. Во-первых, это происхождение Бунина, родившегося в православной семье, интерес к верующей матери; писатель не отрекся от своих корней, напротив, проявлял интерес к родословной и мыслил себя как преемника дворянского рода, а вера - один из важных аспектов такой преемственности. Во-вторых, бунинские политические симпатии, довольно прямо выраженные в "Миссии русской эмиграции", ностальгия по утерянной России, категорическое неприятие советского проекта, лишь отчасти снятое Второй Мировой войной, довольно странно сочетаются с атеизмом и признанием морали как понятия условного. Оба этих момента скорее вписываются в образ наследника и последователя православной церкви, чем безбожника или буддиста. Интенция же, скажем, буддийская или коммунистическая в европейском XX веке тяготеет к космополитизму, отказу от почвы, семьи и традиционной аксиологии в пользу бунта, разрыва с репрессивной "старой" культурой.

Важность и моральная ценность именно христианства, православия, его особое место среди множества других кодов и идеологий в бунинском метатексте убедительно доказаны работами многих ученых, пусть это и не отменяет оправданности исследования иных мировоззренческих аспектов, языков,

их работы и особенностей функционирования в, по крайней мере, форме – отрицать христианскую доминанту у Бунина.

Богато потенциальными возможностями и релевантно современным направлениям гуманитарной мысли изучение текстов Бунина в аспекте интертекстуальности и понятия культурной памяти, культурной идентичности. *«"История" и «память» оказались противопоставлены друг другу, поскольку идентичность – как личностная, так и культурная – стала предметом дискуссий. Это обстоятельство обусловило подлинную «мемориальную линию» в гуманитарных науках последних лет, сделав одной из самых актуальных исследовательских задач выявление логики социальной памяти...»*[81; 3] - пишет А. А. Житенев. Научный интерес представляет как отношение отдельных авторов к русской (или какой-либо иной) культуре в целом, в каких-то ее отдельных моментах (быт, одежда, обычаи и так далее), и, разумеется, к литературной традиции: насколько писатель вписывается в те или иные контексты. Очевидны наследование и переработка Буниным классической русской литературы XIX века (от Пушкина до Чехова), что отмечает целый ряд авторов (Т. Двинятиной, Р. Балановского, О. Владимирова, О. Фенчука, Т. Марченко), но и тут мы наблюдаем большой разброс мнений и прецедентных текстов, от которых художник отталкивается (впервые вопрос поднят еще в начале XX века в критических работах М. Волошина, В. Брюсова, А. Блока, К. Медведского и других).

Сложны и довольно запутаны, выходят далеко за рамки однозначного неприятия отношения Бунина с его современниками, и, несмотря на многие, особенно в поздние годы, попытки автора от этих современников отмежеваться, контекст Серебряного века, эмиграции и так далее мы вынести за скобки не можем. Довольно любопытна и проблема учеников, последователей Бунина, и связей с зарубежными авторами (впервые эту проблему обозначил, видимо, В. Я. Брюсов: *"По духу Бунин ближе всего к французским парнасцам"*[50; 266]). Сегодня эта проблема не самая распространенная сре-

ди буниноведов, но ее касаются Т. Двинятина, С. Кривцова, Дж. Конноли и некоторые другие.

Наконец, возможен, собственно, "экстенсивный" путь - изучение отдельных аспектов творчества писателя, которые в литературоведении остаются недостаточно освещенными (допустим, тот или иной повторяющийся образ, сюжет, мотив в рамках того или иного корпуса текстов, пусть даже и обозначенный в литературоведческих трудах, но не разработанный подробно). Таким путем идут, например, О. Н. Владимиров, Ю. С. Попова, Е. Ю. Куликова.

Именно такой подход лежит в основании нашего исследования, посвященного поэтике морского в творчестве Бунина; впрочем, мы неизбежно и в значительной степени прибегаем и к другим заявленным выше подходам. Здесь необходимо указать несколько важных моментов. В первую очередь, море и связанная с ним художественная образность неизменно присутствуют в мировой литературе, начиная с древнейших дошедших до нас текстов ("Свежий повеял Зефир, ошумляющий *темное море*", "Гелиос с моря прекрасного (курсив наш - И. М.) встал" [67; 34, 35] и т. д.). Со времен мифологического сознания и до современного состояния культуры "морские" образы в том или ином виде возникают в различных произведениях. В русской словесности особенное место маринистика занимает в поэзии романтизма (В. А. Жуковский "Ундина", "Море"; К. Н. Батюшков "Тень друга", "На развалинах замка в Швеции"; Е. А. Баратынский "Последний поэт", "Пироскаф"; М. Ю. Лермонтов "Воздушный корабль", "Морская царевна" и др). Встречается морская тематика и в поэзии Серебряного века у таких далеких друг от друга авторов, как Н. С. Гумилев "Капитаны", "Моим читателям"; В. В. Маяковский "Военно-морская любовь"; И. Северянин "Это было у моря".

В классической русской реалистической прозе (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, И. А. Гончаров) равно, как и в наиболее крупных явлениях прозы XX в. (А. Белый, А. П. Платонов, В. В. Набоков, М. М. Шолохов и многие другие), напротив, нелегко найти обращение к морской образности. Например, крайне немногочисленные пейзажные детали: "*задняя линия пляжа, гля-*

дящая в блеск моря", "от морского ветра губы становились солеными" [142; 84], "ухает и ходит, клацающая мокрой галькой, голое море, будто вздохи разлученного со временем пространства" [143; 609] - в текстах Набокова; почти поразительно, что и в автобиографическом описании Ниццы в "Других берегах" (и в пародийно-автобиографическом ключе в "Look at the Harlequins!"), и в довольно развернутой сцене самоубийства бросающейся с парохода в море Люсетты в "Аде" у Набокова собственно море едва упоминается, почти исключается из текста.

Исключением является поэтическое и прозаическое творчество И.А.Бунина, в произведениях которого морские образы весьма многочисленны (особенно, впрочем, именно в поэзии - более 170 лирических текстов, где так или иначе упоминается морское, но и в прозе немало рассказов морской тематики). Заметна и многофункциональность морских образов. По справедливому и уместному замечанию О. В. Сливичкой, *"творчество Бунина... невиданно многообразно и при этом удивительно единообразно"* [168; 8]. То есть морское у Бунина очевидно не сводится к небольшому числу легко обозримых и простых для интерпретации художественных приемов и значений, однако обладает, надо полагать, некоторым внутренним единством, системностью; морское одновременно гомо- и гетерологично. Следовательно, не только большое количество "морских" текстов, но и глубина и сложность бунинской маринистики оправдывают основательную и подробную разработку данной темы.

Также море включает творчество Бунина в метатекст как русской, так и мировой литературы, начиная с древнейших ее памятников, что позволяет рассматривать его произведения в рамках различных традиций и с точки зрения их интертекстуальных связей. Через морские образы мы можем выйти и к мировоззренческому вопросу, так как неизбежна проблема содержания и того идеологического контекста, в который эти образы поставлены. Наконец, существует связь между биографией И. А. Бунина и его морскими текстами.

Соответственно, так или иначе, мы затрагиваем все названные выше аспекты изучения, пусть и сугубо в ключе "морского".

Малая разработанность темы при обилии фактического материала, а также ее релевантность современным направлениям филологического исследования, в частности, изучению проблемы культурной памяти, обуславливают **актуальность работы**. Также задается она еще одной, косвенной, имплицитной, но оттого не менее существенной доминантой нашего исследования: сделать объектом наименее изученные, наименее разработанные буниноведением стороны бунинского творчества. Конкретные ее реализации различны. Обращение к лирике – одна из них. Поэтическое наследие автора традиционно мало затрагивается, не попадает в фокус в самых крупных и масштабных научных трудах о Бунине. Достаточно ознакомиться со списком собственно буниноведческой литературы, использованной в этой работе: малое число исследований и статей, посвященных сугубо лирике, а большая часть самых крупных и серьезных работ (Сливицкая, Пращерук, Ничипоров) ее вовсе не касаются.

Следовательно, **объектом** нашего исследования является как лирическое, так и прозаическое творчество Бунина, а **материалом** - лирические произведения Бунина 1895-1923 гг. и прозаические тексты 1914 года и более поздние.

Непосредственный **предмет** изучения – особенности «морского кода» в творчестве И. А. Бунина. Мы вводим этот термин в исследование, так как полагаем его наиболее адекватным выбранному материалу, хотя термин «код» относится к не до конца определенным в литературоведении, допускает различные трактовки.

Соответственно, основная наша **цель** – дать развернутую характеристику «морского кода» в лирике и прозе Бунина, тем самым создав основания и для дальнейшей разработки данной проблемы.

Из цели вытекают **задачи**:

1. Проанализировать формальные проявления морского, установить степень их кодификации и соотнесенности с лирическим сюжетом в стихотворениях и с прозаическим нарративом.

2. Проанализировать содержание «морского кода» и выявить основные линии, по которым выстраивается это содержание.

3. Классифицировать «морские» тексты по этим содержательным аспектам, а также выявить сходства и различия в каждой группе.

4. Соотнести морское у Бунина с «прецедентными» текстами, с различными традициями в свете проблемы интертекстуальности и культурной памяти, обозначить взаимосвязи и контексты бунинской маринистики.

5. Выявить соотношение «бунинского», имманентного автору, и общего, данного эпохой, традициями в морском комплексе.

Научная новизна вытекает из актуальности проблемы и поставленных цели и задач. Она обусловлена тем, что впервые осуществлена систематизация основных значений и формальных проявлений "морского" в творчестве автора. «Морской комплекс» соотнесен с культурной и литературной традицией и обнаружено индивидуально-авторское ее осмысление.

«Плохо «поддается» Бунин... структуралистическому анализу... Он не вызвал интереса у представителей формальной школы и ее последователей» [160; 7] – отмечает Н. В. Пращерук. Попробуем мы до некоторой степени усомниться и в этом тезисе. Известных структурных исследований творчества Бунина не существует, но это не причина априори игнорировать соответствующую методологию, признавать ее заведомо неприменимой в буниноведении. Основными **методами** исследования являются сравнительно-сопоставительный, системно-типологический, метод интертекстуального анализа, герменевтический и поэтико-структурный, культурно-исторический, историко-литературный и семиотический. Методология опирается на общетеоретические исследования М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Тынянова, Р. О. Якобсона, Р. Барта, О. В. Зырянова, В. Е. Хализева, Ю. Н. Чумакова,

В. И. Тюпы, С. Н. Зенкина, А. А. Аствацатурова, А. П. Скафтымова, М. Элиаде, М. Л. Гаспарова, В. М. Жирмунского, Г. Башляра и других.

Таким образом, работа по большей части затрагивает мало исследованные и разработанные аспекты бунинских текстов, а не перекомпилирует, переразлагает или синтезирует уже известные факты.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Термин "морской код" является наиболее научно адекватным при анализе бунинской маринистики, нежели "морской комплекс", "море-универсалия", концепт и другие, которые может предложить современная методология.

2. Лирическое и прозаическое наследие И. А. Бунина содержат разные репрезентации морского кода. Гетерология маринистики в рассказах и стихотворениях обусловлена не только родовыми особенностями, но и временем написания, художественными задачами, которые ставит перед собой Бунин.

3. В поэзии Бунин наследует традициям маринистики XIX века в преодолении романтизма. Бунин-поэт проходит тот же путь, который прошла русская классическая лирика в переработке романтического наследия в рамках уже реалистического художественного мышления.

4. Морской код позволяет выявить широчайший интертекстуальный пласт в творчестве Бунина: от Гомера и мифологии до современных ему авторов и мыслителей. Морская лирика особенно сосредоточена на освоении культурной памяти и позволяет наглядно увидеть механизмы бунинского художественного диалога с предшественниками. Вместе с тем богатство реминисценций сочетается с реалистически убедительным и детализированным пейзажем, преимущественно южным: хронотоп стихотворений изоморфен географии бунинских путешествий.

5. В прозе "морское" структурно сложнее, чем в поэзии, вследствие смыслового обогащения образов капитана и корабля. Через "морской код" реализуется рефлексия Бунина по поводу актуальных философских, историософ-

ских, историко-социальных проблем – колониальная экспансия, европейская культура, социальная революция, нищезанство, буддизм и др.

6. Бунинская маринистика отражает христианское мировоззрение автора, в том числе в аспекте интеграции, освоения не-христианских пластов (мифологических, архаических и т. д.). В поэзии и прозе Бунина находит своеобразное воплощение общекультурный процесс интеграции мифологического и архаического в христианский контекст - в символах, воспринятых христианством от предшествующих религиозных и культурных традиций.

7. На основе анализа морского кода эксплицируется мировоззренческий пласт художественного мира Бунина, а также прослеживается эволюция его эстетики и поэтики.

Апробация работы. Основные положения работы излагались на Всероссийской научной конференции "Память разума и память сердца" (Воронеж, 2010), Воронежской бунинской творческой мастерской (Воронеж, 2012, 2013, 2014), Орловских бунинских чтениях (Орел, 2013), Бунинской конференции ВГАУ (Воронеж, 2014), научной сессии ВГУ (Воронеж, 2015).

Структура работы следующая: введение, основная часть, состоящая из трех глав (одной теоретической и двух практических), заключения и списка использованной литературы, включающего 229 наименований.

ГЛАВА I. Теория и методология

1.1. О некоторых терминологических и методологических аспектах изучения творчества И. А. Бунина

"Творчество И. А. Бунина нелегко поддается собственно литературоведческому анализу, а в какой-то мере и внеположно ему"[209; 3] - такими словами начинает свою диссертацию об образе детства в бунинском наследии Е. Л. Черкашина. Попробуем мы до некоторой степени усомниться и в этих тезисах. Справедливы слова: *"Метод должен, конечно, приспособиться к предмету. Но ведь, с другой стороны, без определенного метода нет и подхода к предмету"*[35; 255]. Известных структурных исследований творчества Бунина не существует, но это не причина априори игнорировать соответствующую методологию, признавать ее заведомо неприменимой в буниноведении. Возникает вопрос: а в чем причина подобных утверждений? Творчество Бунина по многим параметрам, безусловно, не имеет аналогов, но оно все же вписано в литературный процесс и тесно связано как с классикой XIX века, так и с современным Бунину культурным контекстом. Почему тогда методы, применимые к другим авторам, не должны работать в случае Бунина?

Вспомним слова М. М. Бахтина: *«Автор произведения присутствует только в целом произведения, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его... больше всего мы ощущаем его присутствие в форме»* [36; 362]. Подобную мысль, пусть с несколько других позиций, высказал В. М. Жирмунский: *"Если под формальным разумеет эстетическое, в искусстве все факты становятся явлением формы"*[80; 17]. Мы полагаем необходимым учитывать именно целое произведения, его, выражаясь бахтинским же словом, «цело-

купность», пусть и не слишком заинтересованы в выяснении конкретной авторской интенции, морали.

Однако привнесение категории автора и целостного произведения логически выводит к вопросу: кто такой Бунин? Что делает Бунина Буниным? Вопросы тривиальны, но какой полный сугубо литературоведческий (не исторический) ответ мы должны на него дать? Иначе говоря, какова чисто текстовая дефиниция между «бунинским» и «вне-бунинским»? Часто говорят об уникальном, неповторимом языке этого писателя, которому нельзя подражать, но это ответ не научный: в нем слишком много патетики, уместной разве что в просветительских, педагогических целях. Для аудитории, хорошо знакомой с корпусом текстов автора, восхищение уникальностью языка избыточно.

Но сама предпосылка, в принципе, верна: искать собственно бунинское следует только в форме, в языке, прибегая к формальным методам исследования. Предпосылок для использования таких методов достаточно, более того, они в общем, используются (например, А. А. Житеневым, М. В. Першиной, Н. Ю. Лозюк), что неудивительно: идеи формализма и структурализма оставили отпечаток на всем литературоведении, и современному ученому нелегко их совсем игнорировать.

В первую очередь, следует поговорить о неделимости или дискретности поэтического, художественного языка, в частности, языка Бунина. Признавая возможность теоретической неделимости, в практическом аспекте эта установка видится нам непродуктивной. Здесь мы позволим себе пойти за Р. Бартом и уже минимально разделить создаваемый автором текст на два компонента: язык как *«совокупность предписаний и навыков, общих для всех писателей одной эпохи»* [30; 53] и стиль как *«автономное слово, погруженное исключительно в личную, интимную мифологию автора, в сферу его речевого организма»* [30; 55]. Сочти мы язык неделимым, не состоящим из различных кодов, множество явлений пришлось бы отдать на откуп *«алхимии»*, *«чисто магической концепции художественного произведения»* [26; 223], порочному

кругу тавтологии, который позволяет скрыть, что сказать нам, в сущности, нечего.

Мы исходим из положения о принципиальной неоднородности, сложности состава языка, стиля (как в бартовском, так и в привычном смысле), и, следовательно, производимого автором (Буниным) текста. Это положение основывается, например, на идеях Ю. М. Лотмана: *"В любом, даже предельно индивидуализированном языке (а язык Бунина можно назвать в весьма высокой степени индивидуализированным - примечание И. М.), не все индивидуально... "индивидуальное" и новое неизбежно стоит на определенной традиции", "язык искусства неизбежно гетерогенен... обязательно включает в себя элементы рефлексии над собой, т. е. метаязыковые структуры"*[122; 18, 18-19]. В этом тексте могут помещаться, разнообразно взаимодействовать целый ряд языковых и символических кодов, даже если исходно они наделены разными правами, распределены иерархически. Положим, что христианство, православие занимают доминантную позицию: это не отменяет подвижности других элементов. М. Элиаде пишет: *"Христианин может отказаться от поисков духовного спасения в мифах и опытным постижении имманентных архетипов, но это не значит, что он отрекся от всего того, в чем заключены смысл и действенность мифов и символов для человека... Унаследование Христом и Церковью великих символов, таких, как солнце, луна, лес, вода, море и т. д. означает евангелизацию душевных сил, обозначаемых этими понятиями"*[223; 235]. Таким образом, надо признать глубокую интегрирующую роль христианства для других языков. Говоря о соотношении христианства с другими языками в художественном произведении, особенно в поэзии (которую христианская концепция искусства относит к сфере «душевной», разводит с «духовным»), мы начинаем неизбежно говорить о чисто семиотической процедуре "перевода" и взаимодействия разных знаковых систем.

Исходное положение таково: определенному набору означающих морского (форм) в текстах Бунина соответствует определенный набор означаемых

(содержаний), то есть образуется некоторая устойчивая структура. Системность же ее дает стабильность и одновременно элемент парадигматики, вариативности. Впрочем, исследования, проведенные нами в этом русле, говорят более о вариативности функции, позиции морского. Причем такая вариативность колеблется от парадигмы, содержащей и общие, и отличительные черты, до чистого различия, полного несовпадения. Здесь термин «структура» не вполне уместен, так как очень высока динамика, способность к изменению в конкретном образе.

Формальный анализ эксплицирует и статику, и динамику «морского», существующую, устойчивую надстройку над языком (код) и его реальное функционирование, переменчивость, которая, в конечном итоге, может постепенно деформировать любую структуру (естественная историческая судьба любого языка). Однако это пока не более чем теория, почти гипотеза, которая также может работать с бунинскими текстами весьма разнообразно.

Уточним и некоторые другие определения, пусть используемая их трактовка вовсе не экзотична.

Функция – наиболее «уязвимое», «неточное» из таких определений, с него и следует, видимо, начать. Барт пишет: *«Со времен русских формалистов функциональной единицей принято считать любой сюжетный элемент, связанный с другими элементами отношением корреляции. В каждой функции - и в этом ее сущность - словно бы таится некое семя, и это семя позволяет оплодотворить повествование новым элементом, созревающим позже - либо на том же самом, либо на ином уровне»* [25; 203]. В комментариях к этой же статье находим: *«Ц. Тодоров дает следующее определение: «Значение (или функция) того или иного элемента в произведении - это его способность вступать в коррелятивные связи с другими элементами этого произведения и со всем произведением в целом»; Греймас же уточняет, что единица определяется совокупностью ее парадигматических корреляций, но также и тем местом, которое она занимает в синтагматическом ряду, частью которого является»* [25; 234]. Хотя Барт ведет речь прежде всего о текстах нарратив-

ных, повествовательных, приводимые дефиниции понятия видятся нам применимыми и к стихотворениям – но, разумеется, нельзя считать, что вся выстроенная Бартом в этой статье «уровневая» концепция текста подходит для анализа лирики. Как мы видим, функция действительно относится к заведомо «неточным», размытым определениям, где всегда есть место конкретизации, уточнению, в зависимости от взглядов использующего это слово автора. Нам же проще и операционально удобнее использовать функцию в самом очевидном, привычном виде – *«назначения, роли», «значения какой-либо... формы, ее роли в системе языка, определяемой соотношением с другими формами»* [170; 556]; последнее определение, к слову, имеет лингвистический оттенок. Проще говоря, функция – это работа элемента в целом, в системе данного произведения.

В. И. Тюпа утверждает: *"Для художника в его собственно художественной, специфической деятельности материалом являются только знаки"* [194; 23]. Привычно, традиционно понимаем знак мы. *«Знак объединяет в себе форму и содержание», «Знак не может существовать сам по себе, а только в системе...», «знак отражает не действительность, а отсылает нас к той или иной модели действительности», «двойственность самого знака заключается в том, что он реализуется не в самостоятельной, а в текстовой форме»* [156; 178, 129]. *"Всякий знак оказывается единством материального и духовного (смыслового) начала", "...любой знак имеет план выражения и план содержания", "знак как субстрат человеческого сознания"* [147; 35, 36, 49]. Весьма емко выразился о знаке Деррида: знак – *«означающее, отличное от своего означаемого»* [75; 451]. Для нас же знак не просто дань семиотическому языку, а необходимая для изучения литературы категория: *«Знаковый аспект языка в художественных текстах становится особенно наглядным, а способы его проявления и использования особенно разнообразными»* [154; 181].

Помимо чистых терминов, вспомним и так называемый закон об остатке: *«при переводе (с одного языка на другой – И. М.) всегда остается неперево-*

димый остаток, который определяется особенностями данного канала коммуникации» [156; 47]. Этот закон согласуется с выводами о христианском коде, шифре Кековой, с одной стороны, с другой – со знаменитыми словами Ф. И. Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» либо Ж. Деррида «изъясняться на своем языке значит требовать перевода, взывать о переводе», «всегда есть слишком много того, о чем никогда не сможешь сказать» [75; 462], Р. Бартом: «естественный язык определяется не столько тем, что он позволяет говорящему сказать, сколько тем, что он понуждает его сказать» [26; 548]. Обратная сторона того же закона: не будет ли некий остаток, зазор между универсальным, металитературным значением и конкретным проявлением в тексте Бунина как раз локусом собственно бунинского, имманентного авторскому «стилю»?

Наконец, упоминания заслуживают и еще два «размытых» термина - система и структура, пусть мы в их использовании вновь не оригинальны (а уточнить их для нас необходимо: *"Одним из основных принципов структурализма является отказ от анализа по принципу механического перечня признаков: художественное произведение не сумма признаков, а функционирующая система, структура"*[124; 759]. *"Система - это комплекс взаимодействующих элементов", "структура - это совокупность устойчивых отношений и связей между элементами"*[15; 462, 463]. Стернин и Попова несколько дополняют сказанное: *«систему можно определить как сложное целое, состоящее из взаимосвязанных и взаимообусловленных частей (элементов), выступающее по отношению к внешним условиям как единое целое и выполняющее единую функцию. Структура характерна для любого сложного объекта, не только для системы... Такое толкование совпадает и с современными философскими концепциями системности как свойства объектов», «структура – схема связей или отношений между элементами» [154; 198]. Ю. М. Лотман отмечает иерархический аспект структуры: *"иерархичность внутренней организации также является существенным признаком структурности"*[123; 26]. Обратим внимание на непосредственную корреля-*

цию этого термина с понятием функции: *"Структура и функция не находятся в отношении строгой взаимной импликации, хотя черты близости между ними наблюдаются во всех случаях", "Структура состоит из функций, а функции создают структуру"*[184; 378]. Подробно разбирать либо уточнять отдельные аспекты системности и структурности, по нашему мнению, не оправдано: эти определения вполне достаточны в своей обобщенности.

В целом же, бунинские тексты не внеположны литературоведческому анализу, отнюдь не прозрачны и ясны - это сложные с точки зрения поэтики и многогранные художественные произведения, богатые аллюзиями, реминисценциями, различными писательскими техниками. *"Не помню, кто назвал Бунина писателем для писателей. И действительно, многое в его творчестве могут оценить только беллетристы"*[14; 407] - впервые намекнул на обозначенные нами тезисы М. Алданов. *"Бунин не чужд некоторой иронической игры с читателем", "словесный сюжет Бунина как раз и служит установлению символической связи мира обыденного, презренной прозы действительности с вечностью мироздания"*[129; 34, 41], *"Язык - главный герой бунинской прозы"*[210; 357], *"Нет у него принятого навсегда "бунинского стиля", раз навсегда выработанного "бунинского языка" - каждый раз он кует новое оружие, бесконечно меняя манеру и форму своих вещей"*[163; 417], *"Его речь музыкальна, язык его гибок, богат, чист, свободен и яростен"*[175; 330]. - такие замечания звучат в устах как современников поэта, так и ученых последних лет, пусть и оказываются несколько оттеснены более экспансивными и очевидными, на первый взгляд, точками зрения.

Анализ направленных ориентаций творчества Бунина достаточно сложен в силу того, что ключевая проблема - противопоставление модернизма и реализма как двух центральных художественных методов в творчестве автора - не предполагает однозначного решения. Бунинское наследие обнаруживает в себе серьезнейшие признаки обоих методов без абсолютного преобладания одного из них. Как следствие, вместо того, чтобы отстаивать какую-

либо одну позицию, правильнее учитывать полярные мнения и приходить к синтезу, диалектическому снятию противоречий. К тому же поэтика и художественный мир Бунина не исчерпывается двумя названными направлениями, современное буниноведение находится на пути освоения новых аспектов данной проблемы.

Начнем, тем не менее, с обзора мнений наиболее авторитетных ученых.

Фундаментальный труд Ю. Мальцева «И. А. Бунин. 1870-1953» одним из первых в русскоязычном буниноведении рассматривает «модерность» художественного мира Бунина, чему посвящена отдельная глава, одна из наиболее концептуальных. Мальцев утверждает, что *"далек Бунин от традиционного реализма и своим мироощущением, и своей поэтикой"*[126; 100]. Акцентируется отличный от классического реализма XIX века подход к сюжетостроению - *"никогда сюжетная интрига не была у него в центре внимания"; "то, что должно было бы быть кульминацией сюжета, оказывается отесненным на задний план, акцент падает совсем на другое: не на "что", а на "как". Бунину было знакомо то, что Ролан Барт назовет впоследствии "приключением языка"; "техника блоков или "сегментная структура" - преобладающий конструктивный принцип бунинской прозы. Разрушение сюжетной связи событий, контрастные переходы и пропуски... расширяют границы текста и вносят элемент иррациональности"*[126; 105, 106, 108]. Отмечается совершенно иной, нежели у предшественников, бунинский способ описания внутреннего мира персонажей: *"неприятие традиционного психологизма у Бунина шло от его сознания укорененности человеческой психики во внеличностной универсальной стихии"*[126; 121]. Об аналогиях с психоанализом, отмеченных в том числе Мальцевым, мы говорили выше. Среди других специфически бунинских черт поэтики Мальцев выделяет повествовательную технику *"перечня"*, характеризуя ее как *"само присутствие жизни в чистом виде, без ее разложения анализом и выворачивания наружу причинно-следственных связей"*[126; 132]; исключительно характерные для данного автора *"смещенные эпитеты и наречия... наречие как грамматический*

неологизм"[126; 139]; *"отстранение"*: Бунин сумел, как никто до него, показать ошеломляющую странность обычного"[126; 143].

Тонкие и точные наблюдения Мальцева над особенностями бунинской поэтики, отличающей его от ряда других авторов, безусловно, ценны и дают простор для дальнейшего развития литературоведческой мысли. Но, не претендуя на конечную истину, позволим себе отметить, что ученый, может быть, несколько упускает из виду бунинскую органичность, целостность мира и формы, проявляющуюся и в этих чертах в том числе. Тогда как модернизм, особенно европейский, предполагает анализ, рефлексию текста по поводу языка, на котором он написан, препарацию традиционных кодов и художественных техник, примат технического приема и так далее, что отчетливо прослеживается в центральном произведении данной культуры - "Улиссе" Дж. Джойса. Сам же Мальцев замечает, что *"даже джойсовский поток сознания показался бы Бунину слишком условным"*[126; 119]. Неочевидно, что попытка снять художественную условность была бы преобладающей чертой модернизма. Отметим еще, что некоторые названные приемы не чужды писателям-реалистам XIX столетия: техника "отстранения", точнее, "остранения" обычного применялась Л. Н. Толстым еще в 1850-е гг., в ранний период его творчества; скажем, описание оперы в "Сказке о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая" (*"Дети посмотрели туда (на сцену - И. М.), и им не понравилось... повыше были нехорошие простые доски, как в доме в деревне пол, и на полу ходили люди в рубашках и красных колпаках и махали руками. А одна девочка без панталон в коротенькой юбочке стояла на самом кончике носка, а другую ногу выше головы подняла кверху. Это было нехорошо..."* [187; 236]), впоследствии породившая аналогичную, но более известную сцену в "Войне и мире".

Среди советских работ выделим монографию В. Я. Линкова «Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина» (1989 г.). Ученый, пусть и не ставит напрямую вопрос о «модерности», отмечает серьезнейшие расхождения Бунина с традициями русского реализма: отказ от объективности в образе

мира («Изображение мира у Бунина подчинено не объективным законам, а субъективным свойствам памяти» [118; 158]), от ощущения истории («Упоминание, а не история...», «Бунин явно не принимал исторического пути и все свои усилия направил на поиск поэзии в существующей действительности» [118; 161, 168]). Линкова также нередко обвиняют в слишком прямолинейном взгляде на историю, упрощении и сужении проблемы, но, по нашему мнению, его работа не столь уж уступает куда более популярному труду Мальцева и содержит ряд любопытных наблюдений над бунинским историческим мышлением, над осмыслением времени.

Н. В. Пращерук пишет о *«реалистическом варианте русского модернизма в прозе И. А. Бунина»* [158], выдвигая идею синтеза, неразрывного сочетания двух методов, пусть и с некоторым приматом модернистского: *"Материальная конкретность изображения и культурологическая семантика сосуществуют в тексте не в качестве альтернативы, а по принципу "одно в другом", неслиянно и нераздельно, "бунинский культурный символизм... не препятствует "пластическому выплескиванию фундаментальности"[158; 144, 146]* и т. д. Т. В. Марченко, анализируя рассказ "Натали", приходит к следующему выводу: *"Блистая изысканной внешней архаикой, поэтика и стиль бунинского повествования в самой сути своей пропитана духом модернизма"[129; 41]*. А. А. Житенев прямо утверждает *«сущностно реалистический характер художественного мышления Бунина-поэта», «Бунин не ставил и не решал модернистских задач, противопоставляя художественным открытиям нового искусства нереализованные потенции искусства классического», "реалистическое видение действительности... оказалось достаточно гибким, чтобы, отвечая на запросы эпохи, предложить эстетически релевантные изменения формы" [83; 42]* – что особенно для нас любопытно, отталкиваясь от лирики, а не от прозы. Не чужда аналогичная проблематика и зарубежному буниноведению. Так, Цунэко Мотидзуки отмечает, что *«в его (Бунина – И. М.) произведениях безошибочно можно найти такие элементы,*

которые ярко отражают влияние новых веяний в искусстве», «реализм в литературе – понятие, кажется, не имеющее четких границ» [138; 18-19].

Наиболее полным и основательным описанием направленных ориентаций Бунина, его отношения к модернистской эстетике следует считать монографию И. Б. Ничипорова «Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И. А. Бунина и модернизм» (2003 г.). В ней сходства и различия бунинского творчества и модернистских теорий и творческих практик рассмотрены подробно, разнообразно и взвешенно. В частности, бунинская *"антиномичность образа"* осознается как *"неотделимая от общего мироощущения эпохи, современного художественного сознания, стремящегося через синтез глубинных контрастов бытия и души интуитивно уловить и запечатлеть единство мира"* [149; 74]. Другие черты, роднящие Бунина с модернизмом – *"метаисторический масштаб раздумий о коренных свойствах психобиологического "я", его болезненных сторонах, "интуиция о частом торжестве энтропии", "дискретность форм психологизма"* [149; 111]; этот перечень частично совпадает с признаками "модерности" по Мальцеву. Приходит же Ничипоров к выводу, что ни реализм, ни модернизм не являются абсолютно доминирующими: *«в творчестве Бунина мы видим безусловную причастность контексту антропологических идей модернизма», но «пристальное внимание к конкретике обыденной жизни... все же отличало его (Бунина – И. М.) от модернистов и сближало с вершинными достижениями реализма»* [149; 161].

Г. М. Благасова отмечает, что уже *"в раннем творчестве Бунина появляется яркая, точная реалистическая живопись"* [47; 63]. По небесспорному, но симптоматичному утверждению Л. А. Колобаевой, *"в характеристике творческой индивидуальности И. А. Бунина за точку отсчета обычно берется А. Чехов"* [104; 61] – тоже писатель, довольно трудно встраивающийся в контекст Серебряного века, при том, что являлся его современником. Конечно, вопрос о примате реалистического мышления Чехова, думается, более однозначен, но такие произведения, как "Черный монах", равно и драматур-

гия чеховская уже приобретают некоторый оттенок "модерности". Впрочем, Колобаева тут же добавляет, что *"толстовские и чеховские "истоки" в творчестве И. Бунина на рубеже веков осложнялись его отношениями с символистами"*[104; 62].

Действительно, такие отношения составляют часть биографии еще молодого И. А. Бунина (пусть в дальнейшем, особенно в эмиграции, писатель был склонен к априорному неприятию авторов-модернистов): знакомство и сотрудничество с Брюсовым, публикация "Листопада" в издательстве "Скорпион". Однако эти моменты тоже не представляются решающим аргументом: современники, реагируя на появление "Листопада", не вписывают Бунина в ряды символистов - наоборот, противопоставляют его поэзию контексту Серебряного века и воспринимают такое сотрудничество скорее как странность, нелепость (П. Ф. Якубович). Наиболее точно и без презрения к поэтическому дару Бунина эту тенденцию обозначил М. Волошин: *"Вся громадная работа музыкальных завоеваний в области русского стиха совершенно чужда ему (Бунину - И. М.). Будучи истинным и крупным поэтом, он стоит в стороне от общего движения в области русского стиха", "у Бунина нет корней в современной русской поэзии. Он стоит в стороне и ничем ей не обязан. Но у него есть органическая связь с русской прозой: с пейзажем Тургенева и с описаниями Чехова"*[58; 263, 265].

И сами мы обнаруживаем у Бунина некоторые черты, более свойственные реалистическому мышлению. Это не только *"ориентированность на целостный, замкнутый, обозримый в смысловом плане образ действительности", "определенность отображаемого, его полная объемлемость авторским переживанием", "ценностная первичность отображаемого мира... отказ от эксплицитно данной субъективности"*[83; 32, 33], которыми характеризуется поэзия Бунина, с точки зрения А. А. Житенева. Хотя такие признаки являются более глубокими, сложными и научно адекватными, нежели "социальность", "моральная оценка" и другие поверхностные критерии реалистического. (Социальная проблематика, впрочем, Бунину далеко не чужда; более

того, самую мрачно-жизнеподобную "крестьянскую" прозу - "Деревню", "Веселый двор", "Ночной разговор" и так далее - возможно, следовало бы оценить в плане типологических сходств с *натурализмом*; Бунин и Золя, Бунин и натуралистическая проза рубежа веков - это интересная и неразработанная тема, которая, однако, подмечена еще критикой начала XX века; В. Л. Львов-Рогачевский о "Деревне": *"Он пишет свою повесть, как художник-натуралист"*[125; 325]; Л. Я. Гуревич о том же тексте: *"слишком много этой самой эмпирики"*[69; 305]; Ф. А. Степун: *"Бунин, конечно, не только реалист, но и во многом натуралист"*[181; 366] но с морским в текстах автора она практически не пересекается.) Мы легко найдем у Бунина "эффект реальности" - особую поэтику описания, обозначенную Р. Бартом на примере текстов Г. Флобера, одного из классиков реализма. У описания всегда обнаруживается *"смысл", зависящий от соответствия не предмету, а правилам изображения, принятым в данной культуре*"[26; 395-396] - пишет Барт о классических культурах и противопоставляет им реалистический метод описания: *"Реализм, отказавшись от норм риторического кода, вынужден потому искать новую мотивацию для описаний", "незначительные детали" - коннотативные означаемые реальности*"[26; 397, 400], то есть, воспользовавшись словом В. И. Тюпы, *"фокализация", "детализирующий слой художественной реальности"*, где *"в роли знаков выступают не слова, а их денотаты"*[194; 57-58] служит в реалистическом произведении для создания эффекта внешне убедительной, правдоподобной картины мира. Таких самостоятельных, порой избыточных с точки зрения основной интенции текста деталей бунинская поэзия и особенно проза насчитывают множество. Барт, конечно, добавляет, что *"любой повествовательный текст, сколь угодно реалистический, развивается на нереалистических путях"*[26; 400]. Но это не отменяет термин "реализм" как способ дифференциации и классификации художественных текстов по направленческому признаку. Зато Бартовская цитата прекрасно характеризует некоторую размытость границ между реалистическими и нереалистическими явлениями литературы. К похожему выводу приходит и со-

временное российское литературоведение: *"чистого, лабораторно полученного реализма никогда не существовало"*[91; 19].

В самом деле, сами термины «реализм» и «модернизм» тоже могут толковаться весьма широко. Хорошо, если исследователь, как, скажем, Ничипоров, дает однозначное определение модернизма, которым и будет пользоваться: *«Модернизмом мы называем художественные течения конца XIX-XX веков, адепты которых ставят своей целью создание нового «большого стиля» в искусстве, лежащего за пределами ближайшей традиции, с установкой на осознанное экспериментаторство, исходят из убеждения в автономности искусства и ориентируются на творческую активность читателя (зрителя) [149; 10].* Но далеко не в каждой работе, особенно небольшой по объему, такое определение дается, что приводит порой к довольно странным ситуациям. Рассмотрим несколько своеобразных примеров, не относящихся даже к Бунину – но к художникам, у которых принадлежность к тому или иному направлению выражена гораздо более заметно. Так, А. К. Воронский в статье «Искусство видеть мир (о новом реализме)» в качестве образца реализма приводит М. Пруста [59]; В. Е. Хализев в известном учебнике «Теория литературы» также ставит в ряд художников в целом реалистической направленности У. Фолкнера (см. 187), хотя оба упомянутых автора традиционно ассоциируются именно с модернизмом, авангардом, новыми формами художественного сознания. Либо, допустим, В. Курицын в статье «Белка в красном» отмечает у А. И. Солженицына *«попытку придать преимущественно политическому... высказыванию авангардную художественную форму», «интерес к орнаментальной лексике» [113],* несмотря на репутацию Солженицына как традиционного, ориентирующегося на классику автора. Конечно, упомянутые примеры – из критики, предполагающей определенную субъективность оценки, либо из учебного пособия, не включающего в себя подробный анализ отдельных авторов и произведений, но они репрезентативны. Эта репрезентативность - не только в смысле зыбкости границ, но и неизбежной "модерности" художественной техники в XX веке. Мы вправе

охарактеризовать множество явлений литературы последнего столетия как реализм, но с той оговоркой, что это уже *иной* реализм, нежели тот, который мы видим в творчестве величайших авторов XIX века - Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Г. Флобера, Ч. Диккенса и других. Более того, попытка в чистом виде скопировать художественные данные авторов скорее ведет к пост-модернистской пародии, пусть и очень уважительной; примерами подобных текстов мировая литература располагает - это "Женщина французского лейтенанта" Дж. Фаулза, обыгрывающая западноевропейскую прозу XIX века, "Ада, или радости страсти" В. В. Набокова, где ряд сцен является более или менее очевидными реминисценциями "Войны и мира" и других классических романов. Художник же реалист, сохраняя серьезность производимых им текстов, неизбежно сталкивается и с коренной переменой в человеческом сознании, в системе ценностей, в особенностях жизненного материала, которые приводят к модификации формы, дабы последняя сохраняла адекватность эпохе.

Исходя из этих соображений, мы не ставим акцент исследования на рассмотрении творчества Бунина с позиций только реализма и модернизма. Мы полагаем, что два данных метода не дают этому творчеству исчерпывающей характеристики. Исследованиями последних лет поставлена проблема "Бунин и романтизм". Проблема эта пока еще относительно нова и нуждается в изучении. Разумеется, нельзя причислять Бунина к сугубо романтической традиции или же неоромантической. Правильнее обозначить многослойную рефлексию романтической традиции применительно как к лирике автора, так и к его роману «Жизнь Арсеньева» и полагаем вполне осмысленным поставить проблему «Бунин и романтизм». Находим мы подтверждения актуальности этой проблемы, пусть и не систематизированные авторами, и у других исследователей. О. В. Зырянов пишет о *«синтетической природе большинства литературных феноменов, отмеченных повышенной эстетической ценностью»*, а также утверждает следующее: *«Романтизм не останавливается в своем развитии, не замыкается хронологическими рамками первой*

половины XIX в., а пролонгирует свою культурно-историческую миссию, входя составной частью в эстетику классического реализма», обрисовывает «концепцию своего рода реверсии романтизма в реализм» [91; 33, 31]. А. М. Гуревич аналогично видит некоторое продолжение романтической художественности в дальнейшем развитии литературы: *"Его (романтизма - И. М.) влияние еще долго отзывается в русской литературе, и к его художественному опыту не раз обращаются поэты и писатели на протяжении всего XIX века и даже еще XX столетия"*, *"Позднее, в конце XIX-начале XX века, продолжателями романтической традиции выступили русские символисты"*[68; 13, 100]. Известный ученый В. И. Тюпа объединяет реализм и романтизм в общую парадигму *«литературы креативизма»* [цит. по 192; 65-69]. Таким образом, признав наличие в бунинской художественной системе реалистического компонента (что совершенно очевидно), закономерно искать там, по крайней мере, «реверсию» романтизма.

Первой, кто еще в 2001 году рассмотрел раннюю лирику Бунина в аспекте усвоения ею романтического опыта, была Г. М. Благасова. *"1887-1904 г. - романтическая направленность творчества Бунина"*, *"Ранний Бунин следует традициям русского романтизма, проявляет повышенный интерес к лирической исповедальности"*[47; 39, 41] - пишет она, тут же отмечая и тот факт, что *"до настоящего времени наука не располагает специальными исследованиями о романтической направленности творчества Бунина"*[47; 39].

В буниноведческих работах последних лет мы находим большое число обращений к данному вопросу, пусть и не всегда систематизированных. Так, О. Н. Фенчук отмечает *«обращение Бунина к опыту предшественников»*, среди которых выделяет и Жуковского [198; 233], а также разрабатывает берущую начало в романтической поэзии проблему «невыразимого»: *"Память позволяет поэта вступать в творческий диалог с предшествующей литературной традицией на основе мотива "невыразимого"*[199; 7]. Впрочем, ученичество, преемственность бунинских текстов в отношении поэзии XIX века, в том числе и ранней – факт довольно очевидный. Ю. Г. Иншакова показыва-

ет работу романтических жанров в бунинской лирике: *"В разные периоды творчества среди доминирующих жанровых форм оказывалась элегия (ранняя лирика до 1900-х гг.), подражание и стилизация (1900-е гг.), баллада (1910-е гг.)"*[95; 6]. Особенно выделяется диссертация Р. М. Балановского «Художественное мирозерцание И. А. Бунина конца 1880-х – начала 1900-х годов». Автор также обращается к лирике Бунина и ищет в ней *«романтические (идиллические и элегические) истоки медитативного начала... пейзажной лирики (мир созерцающего «я»)*» [24; 8], отмечает параллели между ранней бунинской лирикой и романтическими художественными поисками: *«особый интерес молодого Бунина к вечным темам, культивированным романтизмом: невыразимого, поэта и толпы, творческого вдохновения», «вполне осознанные Буниным отсылки к темам, образам, мотивам, лирическим сюжетам, поэтической фразеологии начала XIX века», «типологически близок В. Жуковскому и лирический субъект раннего Бунина – образ «мечтательного наблюдателя»* [24; 9-10] и т. д. Ученый делает вывод, что ранний Бунин и своим мировоззрением близок романтизму, что его взаимодействие с этим художественным методом *«не сводится лишь к стилизации...»* [24; 9], имеет место *«непреднамеренный творческий диалог с предшественниками»* [24; 10], романтизм содержательно актуален для Бунина, по крайней мере, молодого. Балановский во многом руководствуется биографией автора, его высказываниями, предпочтениями в литературе, в критике и переводах, но выделяет сложность, противоречивость рецепции Буниным творчества предшественников, точки расхождения с ними: писатель *«был ориентирован на традиции русского и зарубежного романтизма... но был готов противопоставить им свое художественное видение мира»* [24; 8].

Таким образом, осмысление и художественный диалог, по крайней мере, молодого Бунина-поэта с романтизмом в современном буниноведении становится очевидным фактом. Для нас значительно то, что такой диалог вскрывает обширнейшие интертекстуальные связи на почве "морского". Подробнее о

таких связях и о самих механизмах диалога мы поговорим в следующих главах.

1.2. К вопросу о маринистике И.А.Бунина

Прежде чем обозначить основные моменты бунинской маринистики, необходимы методологическое и терминологическое осмысление "морского" и основные моменты литературоведческой рецепции данного понятия. Нам предстоит выяснить: чем же, собственно, является «море» для художественного текста - образом, символом, "комплексом", универсалией? Как на этот вопрос отвечают ученые, работавшие над "морской" тематикой? Соответственно, в литературоведческой традиции мы прибегаем лишь к самым базовым, основополагающим моментам в значении "моря", в его художественных коннотациях.

Думается, следует выделить два главных вектора в интерпретации "моря" художественной литературой. В одном случае море оказывается означаемым, смыслом, который кодируется с помощью других художественных знаков, во втором - море суть означающее, за которым скрываются иные смыслы.

Первый вариант восходит к мифу, древнейшей, в частности, античной традиции. Это эстетическое, художественное описание морской стихии, часто осуществляемое посредством мифологической метафоры или метонимии: море есть Посейдон, Сцилла, Харибда и иные метонимические, персонифицированные заместители. М. Элиаде отмечает, что еще в античности была распространена *"мысль, что у Гомера имена Богов представляли и воплощали или человеческие способности, или различные природные стихии"* [222; 156]. Подобный способ мышления весьма характерен для мифологического мышления: "Встала младая с перстами пурпурными Эос" - настал рассвет, и множество других аналогичных замещений, свойственных "Илиаде" и "Одиссее". При этом образ сохраняет и развивает качества моря, данные в референтной реальности, исторических реалиях того времени: его непредсказуемость и часто враждебность человеку, опасность морского плавания и т. д.

"Миф говорит только о произошедшем реально, о том, что себя в полной мере проявило" [222; 16]. Показательны в сравнении высказывания античного же философа Анахарсиса Скифского (ок. 605-545 г. до н. э.): его ответ на вопрос, какие из кораблей самые безопасные: *"Безопасные корабли - это вытасенные на берег корабли"*, *"Корабельщики плывут на четыре пальца от смерти"*, ответ на вопрос, кого больше, живых или мертвых: *"А кем считать плывущих?"* [17]. Именно из этой традиции развивается сюжет плавания как приключения или испытания, весьма распространенный на протяжении всей истории литературы. В качестве наглядного примера подобного описания моря можно привести, допустим, строки из "Перикла" У. Шекспира (перевод Т. Гнедич):

И вот плывет Перикл опять:
Но можно ль морю доверять?
Вновь буря, гром над головой,
Внизу - пучины жадный вой.
Корабль сейчас ко дну пойдет...

[216] и т. д.

Можно сказать, что в данном, первом случае, море осмысляется именно как чистый художественный образ, факт эстетического восприятия реальности, *"конкретно-чувственная форма воспроизведения некой реальности в эстетических целях"*[176; 327], без намеренного привнесения в него неких сторонних значений. Конечно, художественная речь неизменно деформирует объект (Ю. Н. Тынянов: *"Там, где быт входит в литературу, он становится сам литературой"*[193; 46]), наделяет его новым содержанием, но это не отменяет факта "кодирования" реальных свойств морского пространства посредством другого языка. Само же понятие о художественном образе, несмотря на возможности его довольно сложных определений (*"Образы - это "скважины", ведущие в надысторический мир"*[223; 244], *"в семиотическом аспекте образ и есть ни что иное, как знак, т. е. средство смысловой ком-*

муникации в рамках данной культуры..."[119; 669-670]), не кажется в сугубо литературоведческом смысле спорным или многозначным.

Второй же вариант восходит первоначально, видимо, к христианской и, глубже, ветхозаветной традиции. *"Христианство очень рано ассимилировало символы, образы и обряды еврейской и средиземноморской цивилизации"* [222; 164] (данная цитата, кстати, отчасти "возводит мост" к античному пониманию морского). Здесь море выступает в первую очередь как знак или даже символ. Иначе говоря, понятие "моря" отрывается от референтной своей реальности и начинает подразумевать нечто иное, как то - состояние человека или мира, важный культурный знак, переходит полностью в область человеческой культуры и становится символом. *"В основе своей символ имеет всегда переносное значение... Особенно много символов встречается во всех религиях"* [156; 349], *"Символ (греч. symbolon - знак, признак, примета, залог, пароль, эмблема) - знак, который через отображение предмета имеет свой смысл лишь в интерпретации... Сила символа - в его многозначности"* [171; 266], *"Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, он задан"* [119; 976], *"Переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу"* [36; 361] - пишут ученые о данном понятии. Большое внимание художественному функционированию символа уделяет Ю. М. Лотман: *"Символ связан с памятью культуры..."*, *"Символ выступает в роли сгущенной программы творческого процесса. Дальнейшее развитие сюжета - лишь развертывание некоторых скрытых в нем потенций. Это глубоко кодирующее (жирный шрифт наш - И. М.) устройство, своеобразный "текстовый чек"*[122; 123, 146]. По Лотману, символизация неизбежно соотносится с древностью: *"В символе всегда есть что-то архаическое"*[122; 147]. На наш взгляд, знаменитый ученый весьма тонко обозначает интертекстуальное, метатекстовое положение символа: *"Символ существует до данного текста и вне зависимости от него..."*, что отличает символ от *"реминисценции, отсылки, цитаты - органических частей но-*

вого текста, функциональных лишь в его синхронии"[122; 151], равно и специфику содержания, стоящего за символом: *"символ отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента. Содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание"*[122; 160]. В чем-то символ по Лотману напоминает, собственно, текст в его же представлении: *"Текст, подобно зерну, содержащему в себе программу будущего развития, не является застывшей и неизменно равной самой себе данностью"*[122; 22]. Таким образом, мы можем, констатировать, с одной стороны, безусловную применимость термина "символ" к морю, с другой - некоторую зыбкость границ, трудность определения и дифференцирования символического. Даже такой весьма точный в формулировках и строго научный литературовед-семиотик, как Лотман, дает весьма многозначную картину данного понятия. Не станем, однако, углубляться в терминологическую проблему далее: сравнение с "знаком-символом" Ч. Пирса, с интерпретацией данного понятия иными семиотиками и теоретиками литературы и культуры может увести нас далеко в сторону от основного вектора исследования.

Символические значения моря достаточно обширны. Так, словарь Д. Трессидера дает нам следующее толкование моря как символа: *"во многих культурах – первичный источник жизни – бесформенный, безграничный, неистощимый и полный неожиданностей. В месопотамском мифе жизнь – результат переливания Апсу пресных вод, в которых плавают земля, и соленых вод, персонифицированных богиней хаоса Тиамат, родившей все сущее. Из ее тела, после ее гибели, образовались Земля и Небо. Море – образ матери, даже более важный, чем земля, но кроме того – символ превращения и возрождения. Оно также знак бесконечности познания, а в психологии – подсознания"* [189]. Словарь Дж. Холла содержит такую информацию о древнейших "морских" и "корабельных" сюжетных потенциалах: *"Море. Царство Нептуна и его свиты... Потерпевший кораблекрушение Улисс на плоту... Армию фараона поглощает Красное море", "Корабль.*

Ранние христианские отцы Церкви и апологеты уподобляли Церковь кораблю, в котором верующий находил безопасность и обретал спасение. Ковчег Ноя был подходящим символом ее защиты", "Мачта имеет форму креста... Иногда корабль может покоиться на спине рыбы - этого раннего символа Христа"[207; 376, 305]. Так характеризует "воду" в своем "Словаре символов" Н. Жюльен: "Вода является источником и символом жизни, культ воды имеет место во многих мифологиях... остается самым употребимым из средств возрождения и очищения физического и духовного"[87; 51]. Среди крупных исследователей-мифологов, подробно касающихся символического аспекта воды и моря, отметим М. Элиаде. Он дает большую историческую панораму водной символики, от древности восходящую к христианству. "Воды символизируют совокупность вселенских потенций; они суть... хранилище всех возможностей существования; они предоставляют любые формы и служат основой всего мироздания", "погружение в воду символизирует возврат к первоначальной бесформенности, растворение в неразличимом хаосе досуществования", "символика вод включает в себя как смерть, так и возрождение"[223; 228]. Элиаде же отмечена обозначенная выше тенденция присвоения и переосмысления христианством архаической, языческой символики вод, "переоценка Вод, произведенная христианством. Отцы Церкви не преминули воспользоваться кое-какими дохристианскими и всеобщими оценками акватической символики, в свою очередь обогатив их новыми значениями, относящимися к исторической драме Христа"[223; 229]. Традиция символизации моря и связанных с ним образов, как мы видим, принадлежит христианской культуре, начиная с ее первых проявлений. Богословская литература апеллирует к древнейшим морским символам: «Рыба, якорь, кораблик... - эти знаки несли в себе основные понятия христианства» [226; 19], - отмечает И. К. Языкова. Это подтверждает и словарь Трессидера: "корабль с крестообразной мачтой и крестообразным якорем был тайным раннехристианским знаком Христа, а также Церкви, как символ безопасности среди жизнен-

ных штормов. Сами здания церквей также символически именовались кораблями с нефом (от латинского слова «navis» – «корабль»), несущими пассажиров, внутренние опоры были веслами, а шпиль – мачтой. В искусстве корабль – атрибут святого Петра...» [189] и т. д.

На данных примерах видно, насколько широкий символический пласт может подразумевать упоминание морского. Особенно для нас важна христианская смысловая парадигма, поскольку рассматриваем мы изучаемого нами Бунина именно как носителя христианского мировоззрения. Об актуальности и действенности же символического мышления на современном, а не сугубо архаическом или раннехристианском этапе культуры говорит уже упомянутый М. Элиаде: *"Символический образ мышления присущ не только детям, поэтам и безумцам: он неотъемлем от природы человеческого существа, он предшествует языку и описательному мышлению. Символ отражает некоторые - наиболее глубокие - аспекты реальности, не поддающиеся иным способам осмысления"*[223; 129], и далее: *"Символы никогда не теряют своей психической актуальности: они могут изменить обличье, но их функции остаются прежними"*[223; 132].

На приведенном материале мы убеждаемся, что море в мировой культуре не только очень широко представлено, но и может функционировать весьма по-разному: от чисто художественного образа, мифологизации либо словесного украшения действительности до символа, наделенного смысловой глубиной и перспективой. Однако такие термины, как символ и образ, все-таки остаются довольно обобщенными и не дают исследователю достаточного ответа на вопрос, как изучать, "препарировать" морское» в корпусе текстов конкретного автора; к тому же образ и символ, пусть и регулярно используются литературоведением, выходят за рамки чисто литературоведческой науки в смежные области (философию, теологию и т. д.). Символика отсылается к архаическим и христианским смыслам, но для всестороннего анализа, особенно формы текстов, этого мало.

Литературоведческая рецепция "морского" дает более конкретный и операционально удобный материал и терминологический аппарат. Мы наблюдаем, конечно, различные подходы к проблеме со стороны разных ученых.

В. Н. Топоров в своей книге "Миф. Ритуал. Образ. Символ" посвящает объекту нашего интереса статью «О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах», в которой вводит два термина: «морской комплекс» и «морская ситуация», а также констатирует простую мысль: в общелитературном обиходе, в метатексте по крайней мере современной (XIX-XX век) европейской литературы, существует некий набор универсалий «морского» в форме и содержании. Это именно комплекс, то есть сочетание ряда элементов, а не отдельный концепт, образ и т. п. На примере самых различных авторов (от Гельдерлина до Пастернака) ученый вскрывает психофизиологическую, мифологическую, архетипическую подоплеку «морского комплекса». «Морская ситуация» же суть универсальное отношение субъекта и объекта на основе «морского комплекса», где объект либо и есть «морское», либо море занимает принципиальное место в этом отношении. Эта ситуация показана Топоровым как очень широкая, не отсылающая к отдельному методу: *«Многочисленные пересечения ее с традиционно-романтической версией не должны вводить в заблуждение относительно этой ситуации»* [188; 578].

Выделяет Топоров и знаковый аспект морского, возможность «кодирования» морским комплексом: *«море... – лишь форма описания» («морской» код «неморского» сообщения), своего рода глубинная метафора»* [188; 578], позволяя нам прибегать и к понятию «морского кода».

В ней также представлен ряд значений *«поэтического комплекса моря (море, волны, берег, небо)»* [188; 577], которые мы будем учитывать в дальнейшем. Топоров пишет: *«Авторы, описывающие... «морское» и прекрасно знающие, что оно описывалось уже не раз, не стесняются совпадений»*, поскольку описание это *«приятно», «органично»* [188; 578]. Мы выделили ос-

новые тезисы, которые обнаружил Топоров при изучении архетипического и психофизиологического генезиса «морского»:

- 1) *«Встреча моря и суши как... переживание границы, порога между бесконечным и конечным»* [188; 579], да и некой принципиальной, значительной границы в целом.
- 2) *«Пренатальное сознание», «идея рождения, независимо от того, реализуется ли она в биологическом или в духовном плане», «переход в новое пространство»* [188; 583-585]. С этими вариантами коррелирует мотив *«созерцания неба, вызывающего образ моря и мысли о бессмертии»* [188; 586]. С пренатальным состоянием связывает Топоров и присущие морю *«колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически»* [188; 580].
- 3) *«Берег моря»* соотносится и с ситуацией *«расставания»* [188; 592], отделения друг от друга в любовном сюжете (Топоров доказывает это, опираясь на материал «Гипериона» Гельдерлина и «Доктора Живаго» Пастернака).
- 4) *«Дно моря как образ смерти и ужаса, берег гибели или несостоявшегося... рождения»* [188; 589]. Это достаточно частая семантика и вариант репрезентации моря дают, однако, парадоксальный вывод о *«хранительной»* функции дна, глубины: оно как *«некий огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего – жизни, прошлые и будущие»* [188; 591]. Следовательно, в выделенном случае мы имеем дело со своего рода парадоксом: море хранит все живое вещество, но и погружение в это вещество страшно, подобно смерти.

Концепция В. Н. Топорова, безусловно, заслуживает внимания. В-первых, ученый справедливо отмечает, что анализ "морского" в творчестве того или иного автора не сводится лишь к перечислению обращений к морской тематике либо к анализу «образа моря»: скорее, речь идет о целом ряде образов либо символов, причем образы эти существуют не обособленно, но в рамках цельного "комплекса". Такое их понимание вносит в изучение «морья»

и тематически близких понятий системность, обнажает внутренние связи и смысловые переключки между ними. Понятие о некой универсальной "морской ситуации", которая повторяется в различных произведениях искусства, тоже является операционально удобным для исследователя. Наконец, перечисления основных значений, приведенных выше, позволяет искать аналогичные черты у конкретного автора или ряда авторов либо описывать их рецепцию "морского" в терминах отклонения от указанных Топоровым значений.

Отдельные перечисленные Топоровым значения морского, безусловно, адекватны тем или иным литературным текстам самых разных эпох и направлений: от процитированного ранее Шекспира ("морскую ситуацию" в "Перикле" возможно было бы принять за сугубо романтическую, но пьеса написана за три столетия до появления романтизма; соответственно, мы находим подтверждение мысли о широте такой ситуации). В третьем из "Севастопольских рассказов" Л. Н. Толстого мы находим легко прочитываемый переход через залив моря как границу между пространством жизни и смерти и как антиципацию будущей смерти одного из двух главных героев: *"Направо туманно враждебно шумело и чернело море...", "Этот сырой мрак, все звуки эти, особенно ворчливый плеск волн - казалось, все говорило ему, чтоб он не шел дальше, что не ждет его здесь ничего доброго, что нога его уж никогда больше не ступит на русскую землю по эту сторону бухты"*[187; 326, 327]. Вообще о прогностической функции морского, о том, как море обещает смерть и несчастье, заслуживает отдельного рассмотрения. Из современной литературы можно, например, привести морской пейзаж в "Черном принце" Айрис Мердок. Берег моря тут включен в любовный сюжет и локус "рая", в котором на короткое время оказываются влюбленные Бредли Пирсон и Джулиан Баффин; море в данном локусе коррелирует с небом и одновременно с любовным чувством: *"... и небо, голубое, как глаза Джулиан. Перед нами лежало спокойное холодное море, алмазно поблескивавшее и темное даже на солнце"*[133; 309]. Через созерцание морского пространства

герою открывается некое метафизическое прозрение: *"смертный, которому выпали в жизни такие мгновения, коснулся трепетной рукой самой непознаваемой цели природы - источника бытия"*[133; 309]. *"Овечий череп", "обкатанный морем"*[133; 308], который приносит прилив, функционирует и в качестве катализатора, средства развития любовного сюжета и эротической сцены, где Джулиан предстает в образе Гамлета, "черного принца", и одновременно предвещает грядущую катастрофу. Находим мы у Мердок и христианские контексты "морского", причем в той же "райской" части романного хронотопа: *"Церковь на равнине выглядела как большой обветшалый корабль, как ковчег или остов громадного животного..."*[133; 311]. Мы не случайно, однако, останавливаемся столь подробно на данных двух текстах: мы не единственно отыскиваем в них подтверждение перечню Топорова, но и конспективно выделяем на стороннем примере те лейтмотивы, повторяющиеся функции и сюжетные схемы, особенности построения хронотопа, которые обнаружим у Бунина. Помимо прочего, "Черный принц" обнаруживает серьезные параллели с поздней бунинской прозой в смысле развития любовного сюжета.

Впрочем, подход В.Н. Топорова не следует абсолютизировать. Исследователь рассматривает "морское" во многом с точки зрения его связи с мифически-ритуальным, архетипическим либо по аналогии с некоторыми психофизиологическими состояниями человека. Такое осознание материала восходит, по большому счету, к психоаналитической школе литературоведения, начинающейся с З. Фрейда и в особенности К. Юнга, что заметно в обращении к понятию архетипа. Нельзя отрицать влияние фрейдистской критики и ее последователей (Р. Барт, Ж. Лакан, Э. Фромм и многие другие) в осмыслении литературы в XX веке, но следовать ли концепциям психоаналитиков - вопрос открытый. Ответ на него зависит от взглядов ученого, работающего с материалом. Наконец, при последовательном обращении к смыслам "морского", приведенным В. Н. Топоровым, есть некоторый риск искать именно их в любом художественном тексте, упустив те смыслы, которые не

вписываются в приведенный перечень. Мы, впрочем, ни в коем случае не отказываемся от наследия психоаналитического и обращаясь к древнейшим мифам и архетипам литературоведения, более того, пользуемся его наработками; но едва ли следует считать такой взгляд на художественные тексты единственно верным и главным, магистральным.

Терминологическое обозначение моря как универсалии можно найти в статье А. И. Иваницкого "Море" в сборнике "Русские литературные универсалии". Ученый показывает весьма широкий "морской" контекст русской литературы, делает основательное обобщение всего "морского" материала в русской литературе, начиная с Петровской эпохи. Автор дает список возможных означающих, «морских» слов, равно и означаемых *«инога мира, «потустороннего», «мифологизации» моря – систематического олицетворения в качестве субъекта бытия и со-бытия человеку»* [92; 193-194] и т. д. Означающие эти отчасти перекликаются с данными В.Н. Топоровым: *"значение инога мира, "потустороннего"* [92; 193], *"плавание как метафора рока. Берег - значение благостной смерти как единственного избавления от жизненных "бурь"* [92; 213], *"провиденциальный романизм... превратил море в средство описания, языковую метафору катастрофы"* [92; 214], *"область свободы"* [92; 220] и т. д. Работа Иваницкого ценна огромным фактическим материалом, большим количеством наблюдений над особенностями восприятия "морского" на разных этапах развития русской литературы. Однако, как ни парадоксально, все-таки достаточно трудно назвать объект исследования литературной универсалией. Сущностно исследование Иваницкого доказывает скорее обратное: протеизм, изменчивость русской маринистики, подвижность коннотаций, кардинальное изменение смысла морских образов в зависимости от эпохи и конкретного автора. Даже в рамках одного направления он выделяет заметные отличия: романтизм "провиденциальный" и "природно-антропологический" [92; 220] совершенно по-разному используют морские образы; вообще отдельно находится *"поэзия Пушкина"*, которая *"знаменует вершину возрождения образно-смысловой полноценности моря"* [92;

272]. Таким образом, оперирование морем как универсалией довольно неудобно, поскольку в любую эпоху, у любого автора всегда мы столкнемся с огромным количеством отклонений от некой общей суммы значений и применений морского.

В лингвистической и другой гуманитарной литературе имеется термин "концепт", который теоретически способен сочетаться с морем (морской концепт, концепт моря). Определяют его по-разному. По Аскольдову, это *"мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода"*[119; 393-394]. По Лихачеву, концепт *"является результатом словарного значения слова с личным и народным опытом человека. Концепт существует в определенной "идеосфере", обусловленной кругом ассоциаций каждого отдельного человека и возникает в индивидуальном сознании не только как намек на возможные значения, но и как отклик на предшествующий языковой опыт... Концепт как бы находится между богатыми возможностями, возникающими на основе его "заместительной функции", и ограничениями, определяемыми контекстом его применения"*[119; 393-394]. Термин этот применяется и в литературоведении, однако мы не видим причин обращаться к нему для нашего исследования: как легко заметить, концепт предполагает рассмотрение текстов скорее с культурологических позиций и позиций рецептивной эстетики, вопроса об интерпретации сторонним сознанием. "Концепт моря" в определенной культуре, думается, был бы подходящим предметом для такого исследования, но это мало касается литературоведческого анализа текстов какого-либо отдельного автора. Понятно, что Буниным производится определенная *концептуализация* морского - но вообще любая художественная литература, да и другие дискурсы предполагают концептуализацию того, о чем говорится.

Вероятно, наиболее научно релевантным для выбранного предмета представляется мысль о «морском коде» в произведениях определенного автора или в рамках корпуса текстов. Код мы понимаем как *"системное соответ-*

ствие всех содержаний всем формам в данном языке" [156; 54], в том числе, разумеется, языке поэтическом, художественном. Понятие кода сочетает в себе научную точность и с лучшей стороны зарекомендовало себя в литературоведении, в научных работах, вышедших относительно недавно. Например, С. В. Кекова в диссертации "Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского" (2009) замечает, что *"писатели, поэты, художники вынуждены прибегать к "шифру" для передачи христианских смыслов, и они, таким образом, превращаются в христианский код, требующий расшифровки"* [100; 3]. Здесь проявляется еще одна важная черта кода - его зашифрованность, которая, как мы видим из первой части данной статьи, морскому в литературе весьма свойственна. "Морскими" словами может кодироваться целый спектр достаточно сложных и "неморских" значений, которые *"реализуются в воображении адресата, владеющего... культурным "кодом" для... опознания и уразумения"* [119; 671]; и любое из них, к тому же, содержит ряд реминисценций, способно стать ключом к интертекстуальности того или иного произведения, его связи с предшественниками и современниками. Либо же, наоборот, море "закодировано" определенным образом, понятным лишь в некой знаковой системе. Именно поэтому код предпочтительнее, скажем, понятия "язык" (*"категория, где подтекст, который хочет донести тот, кто его использует, находится на поверхности, и воспринимающий эту информацию легко понимает"* [155; 9]) - далеко не всегда означаемые моря будут очевидны, естественны.

Термин "морской код" позволяет выявить устойчивые соотношения между формой и содержанием в выбранном корпусе текстов, увидеть системность, выстроить гетерологию, ряд различий между теми или иными проявлениями художественной маринистики. При этом нет необходимости сводить любые проявления авторской рецепции "морского" к нескольким базовым значениям, аналогиям, на которые исследователь ориентируется. В этом аспекте данный термин характеризует и гибкость использования. По названным причинам мы полагаем его наиболее удобным и применимым для изу-

чения моря у выбранного автора, не отрицая, разумеется, возможности иных подходов и используя их наработки.

Определившись с терминологической основой, мы переходим непосредственно к фигуре И. А. Бунина. Литература, касающаяся "морского" у данного автора, подразделяется на биографическую (воспоминания современников, труд А. К. Бабореко) и собственно литературоведческую, в которой, пусть и не систематически, но в виде отдельных наблюдений, обнаруживается интерес к выбранной нами теме.

Биографическая литература в этом аспекте более проста, поскольку не предполагает интерпретации, но лишь содержит огромное количество морских упоминаний. Если ознакомиться с географией бунинских путешествий до 1917 года, то мы обнаружим среди посещаемых мест огромное количество морских топонимов. Очень характерны замечания Б. К. Зайцева и Н. Д. Телешова. Зайцев вспоминает: *"Оседлости не любил Бунин - нынче здесь, а завтра уже в Петербурге, а то и в Крыму, или вдруг взяли да уехали они с Найденовым на Рождество в Ниццу - тогда виз не требовалось!"*[89; 91]. Очень похожее наблюдение читаем мы в "Записках писателя" Телешова: *"Его всегда тянуло куда-нибудь уехать. Подолгу задерживался он в Москве, в Одессе и в Ялте, а то из года в год бродил по свету и писал мне то из Константинополя, то из Парижа, из Палестины, с Капри, с острова Цейлона..."*[183; 95]. Более половины мест, посещаемых постоянно странствующим Буниным (в том числе и Петербург) оказываются морскими. *"Бунинский неизменный интерес к Крыму, Кавказу, побережью Черного моря, восточным странам..."*[47; 55] осмыслен и Г. М. Благасовой в качестве черты романтической: *"влечение ко всему экзотическому, тайному, необычному"*[47; 55].

Благодаря А. В. Бахраху сохранилось еще весьма своеобразное, но существенно комплиментарное замечание К. Д. Бальмонта, обращенное непосредственно к Бунину, по поводу "Господина из Сан-Франциско": *"...у вас, Бунин, есть чувство корабля!"*[33; 177]. Формулировка, данная Бальмонтом, конеч-

но, довольно туманна, вписываясь в биографический образ данного поэта, но отражает некоторый род признания художественности бунинской маринистики - даже литературным недоброжелателем.

Из биографии, написанной А. К. Бабореко, помимо огромного перечня бунинских связанных с морем путешествий, особенно в Крым и Одессу, содержатся записки самого Бунина о путешествиях на пароходе (в мемуаристике современников мы такого материала не обнаружим). Там, о путешествии в Одессу от 24 мая 1897 года мы читаем следующее:

"Впереди море, строй парусов.

Выход из устья реки в море: речная мутная, жидкая вода сменяется чистой, зеленой, тяжелой и упругой морской... Другой ветер, другой воздух, радость этого ветра, простора, воздуха, счастье жизни, молодости... Яркая зелень волн, белизна чаек, запахи паровой кухни..."[22; 61].

Или запись в Одессе, в 1898 году: *"я был буквально влюблен в порт, в каждую округлую корму..."*[22; 70]. Биография также содержит подробные записки о поездках на Капри и на Цейлон - но первая перекликается с рассказом "Господин из Сан-Франциско", а дневник второй был переработан позже в "Воды многие", и вернемся мы к этим воспоминаниям в соответствующем разделе.

Позднее, уже в эмиграции, сохранились записки о повышенном эстетическом, художественном интересе Бунина к морскому пейзажу. Так, Г. Н. Кузнецова в "Грасском дневнике" приводит такое высказывание самого писателя: *"Как услышу запах апельсиновой корки, сейчас же вижу зиму на Капри, тусклый блеск на море..."*[109; 120]. А. Седых: *"Бунин любил Грасс. Только здесь дышал он полной грудью, любовался морем, вечно меняющимися его красками, голубыми склонами Приморских Альп и лесами Эстереля"*[164; 156]. И. В. Одоевцева вспоминает, что художник даже *"подвергал себя риску заболеть, только бы еще раз увидеть великолепный, торжественный средиземноморский закат"*[151; 202]. Отметим и свидетельство Б. К. Зайцева: *"Художник поселился в Грассе. Кто знает это прекрасное, чистое и милое ме-*

сто, безмерный в красоте своей и в благородстве провансальский пейзаж - с морем на горизонте..." [88; 412] и т. д.

Из приведенного мы не только можем сделать вывод о многочисленности посещений Буниным приморских городов и плаваний по морю, о его высоком к ним интересе, обилии наблюдений. Важнее то, что география бунинских путешествий, безусловно, преобразуется в географический рисунок бунинских морских текстов: обилие южных топонимов, особенно касающихся Крыма - и обилие южно-морского хронотопа в лирике; не самая большая частота посещений Петербурга и в целом не самый высокий интерес к северу - и довольно мало стихотворений, где появляется море северное. Из дневниковых записей и путешествий вырастают художественные произведения, жизненный опыт писателя определенным образом трансформируется в эстетически релевантный дискурс. О механизмах данной трансформации, о работе автора над материалом мы во многом будем говорить в практической части работы.

В литературоведческих работах о Бунине, как мы уже сказали, обнаруживается большое количество отдельных обращений к маринистике, отдельных замечаний и наблюдений, но без попытки всерьез систематизировать материал. Кажется, наиболее последовательна в интерпретации морского О. А. Бердникова. Ряд выделяемых ей сугубо христианских смыслов отчасти перекликается с «морским комплексом» Топорова и с традиционной символикой моря но не лишен своих отличительных черт. Итак, морское у Бунина наделяется следующим православным содержанием:

- 1) *«Довременность»* [42; 50-51], хаос, потенция творения, правещество, где сочетаются жизнь и смерть.
- 2) *«Воды многие»* – словосочетание, позаимствованное из Псалтири, употребляемое в бунинском контексте довольно-таки неоднозначно. Это и *«бездна бездн», куда может быть ввергнут человек, отступивший от Бога, но может быть и спасен Им», «бездна грехов»,* и в определенной парадигме близкое, но зачастую совсем чуждое значе-

ние *«жизнейского мятежа: все житейское подвержено колебаниям и неожиданным волнениям»* [42; 53] (в колебательности движения возможно предположить коннотацию с идеями Топорова; впрочем, это достаточно очевидное свойство воды, легко переходящее в метафору).

- 3) *«Жизненный путь – плавание по морю»* [42; 53], традиционная и древняя идея, используемая и христианской мыслью. Бердникова прибегает к этому содержательному пласту в связи со стихотворением, о котором собираемся говорить и мы: *«Когда вдоль корабля, качаясь, вьется пена»*.
- 4) *«Море – нижняя «бездна» космоса – является в мире Бунина наиболее концептуальным образом... Доминирующая характеристика моря... – «мгла и хлябь довременная», «довременный хаос»... Водная стихия в христианстве осознана как «основополагающее начало космоса», но это еще «необразное вещество»* [42; 50-51]. В ее монографии разрабатывается, помимо очень древней, мифологической репрезентации моря – довременного хаоса, и другие проблемы, связанные с этой тематикой: антиномия *«мертвой воды»* и *«стихии, полной «мириадами жизней»* [42; 51], свойственная и поэзии, и прозе Бунина, образы корабля и капитана.

Близкий материал содержит книга Ю. Мальцева *«И. А. Бунин»*: *«Корабль – символ несущегося над бездной небытия человечества... капитан – символ всемирной гармонии, капитан – символ всевышнего»* [126; 115]. Однако Мальцев лишь перечисляет эти определения в большом ряду других, прибегая к ним для того, чтобы доказать «модерность» Бунина. Работа Ничипорова в этом аспекте практически дублирует Мальцева: автор перечисляет *«ряд устойчивых символов: это и образы первоначал жизни (океан, ночь, корабль, море, Атлантида)»* [149; 52]. Схожие наблюдения есть и у О. В. Сливичкой: *«Пафос бунинского мира – это ценность Единичного при целостности Единого... Единое - немногочисленные, но чрезвычайно емкие символы: океан, корабль, ночь и др.»* [168; 41]. *«Принцип космической целостности реали-*

зуется в системе повторяющихся образов моря, неба, солнца...» [160; 139] – пишет Н. В. Пращерук о прозе Бунина. В русле мифопоэтики рассматривает "воду" Д. М. Иванова: *"разнообразие трактовок первостихии воды нашло гармоничное отражение и художественное воплощение в творчестве Бунина"*, как и *"архетипический образ моря, мировой океан..."*[93; 8, 5]; в ее же диссертации перечислены мифологические, архаические значения воды.

В работах, которые учитывают лирическое наследие автора, мы наблюдаем большее внимание ученых к морскому, более детализированный и подробный анализ. Т. И. Скрипникова включает пары *«вода (море) – небо»*, *«корабль – небо»* в ряд *«смысловых констант пейзажной лирики И. А. Бунина»* [167; 62-63]. В книге *«Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов»* Е. Ю. Куликовой само наличие главы, посвященной Бунину, имеет скорее дополнительный, сопоставительный характер. И морское, образ корабля анализируется лишь в контексте значений смерти: *«корабль-призрак, корабль-гроб появляются в ранних стихотворениях поэта»*, *«излюбленный бунинский сюжет плавания навстречу смерти»*, *«среди морских поэтических линий Бунина есть восприятие моря, судьбы моряков и их кораблей как много мира»* [110; 452, 456], сравниваются с поэзией Гюго, Рэмбо; другие *«поэтические линии»* Куликова затрагивает в небольшой степени.

М. М. Караганова интерпретирует морские образы с позиций экзистенциальной проблематики, но тоже неизбежно приходит к пространственным формам. *"Мотив соединенности пространств в лирике Бунина выдвигает на первый план не только образ "небес", но и другую первостихию мира - океан"*, с которым связываются *"эсхатологические мотивы"*[97; 16]. В рамках чисто экзистенциального подхода исследователь обнаруживает, что *"состояние "бытия-между" характеризует лирического героя и "морских стихов"*[97; 20]. Делаются некоторые выводы о семантике бунинского океана (*"символ жизни, упорядоченная, организованная высшими силами материя"*, *"эквивалент первобытного хаоса, бездна океана как эсхатологическая перспектива"*[97; 20]) и о лирическом сюжете: *"самый большой круг в марини-*

стике Бунина составляют произведения, лирический сюжет которых строится как развертывание метафоры "жизнь - плавание"[97; 20].

Очень любопытно одно статистическое наблюдение, которое делают С. Б. Нестеров и Е. В. Беляева в недавней работе, отражающей частоту различных орнитологических номинаций в текстах Бунина: *"Наибольшее количество упоминаний И. А. Бунина относится к чайке. Чайка - "бесприютная", "кричит страдальчески-блаженно", "кого-то жалобно и звонко призывая"*[146; 95]. Чайка, будучи птицей морской, входит в соответствующий хронотоп, оказывается частью бунинского, условно говоря, "морского комплекса". Статистический метод тем самым не только подтверждает большое число обращений Бунина к маринистике и значимость моря в его художественном мире, но и акцентирует внимание на том элементе (чайка), который исследователь мог бы иначе упустить из виду.

Обобщая опыт предшественников, отметим, что вопреки значимости морского как в биографии, так и в творчестве Бунина, исследователи несколько обходили эту тему, быть может, в большей степени концентрируясь на мировоззренческих проблемах автора и на той прозе, которая нашей темы не касается. Отсюда краткие, нерасшифрованные перечни значений, возможно, нуждающихся в дополнении или даже корректировке. В эмпирическом плане Т. И. Скрипникова весьма точно определила системно встречающиеся конфигурации бунинского пространства, впрочем, тоже ограничившись лишь некоторыми вариантами. Соответственно, наблюдения эти требуют и систематизации, и экспансивного расширения, и углубления, осознания несводимости морского кода Бунина к нескольким устойчивым знакам.

Таким образом, мы можем констатировать основные теоретические положения, касающиеся изучения бунинской маринистики. Во-первых, это наибольшая адекватность задачам и материалу термина "морской код", в отличие от других, более узких подходов ("морской комплекс", море как символ и т. д.). Само словосочетание "морской код" не является пока, вероятно,

устоявшимся в литературоведении, однако для нашего исследования мы полагаем его наиболее оптимальным. Во-вторых, направленческие ориентации бунинского творчества достаточно сложны и, что особенно важно, выбиваются за рамки дихотомии реализм-модернизм. В-третьих, мы можем констатировать как априорное богатство и углубленность интертекстуальных связей морского, так и непосредственную связь бунинской биографии с пространством моря. Соответственно, потенциальными источниками "морских" произведений могут быть как жизненные впечатления автора, так и наследование опыта предшествующей культуры, причем эти два подхода, возможно, сочетаются между собой. Также мы можем прогнозировать перечень определенных значений, стоящих за "морским" в творчестве Бунина, на основе и специфически буниноведческих, и общих исследований. Тем не менее, несложно увидеть, что буниноведение в данном случае содержит определенные лакуны и, несмотря на разные подходы к морскому, никогда не обращается к нему как основному объекту изучения, а лишь с целью подтвердить и развернуть какую-либо иную мысль, высказываемую ученым.

ГЛАВА II. Морской код лирики И. А. Бунина

Сам Бунин замечал: *«Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем»* [Цит. по 52; 154]. В литературоведении, однако, лирике автора традиционно уделяется несколько меньшее внимание. Однако сказать, что стихотворения Бунина представляются совершенно не освоенными критикой и наукой, нельзя.

Критическая перцепция поэзии современниками Бунина в контексте Серебряного века была достаточно своеобразной. Большинство констатировали ее отличие от поэзии символистов и других модернистов, причем отличие это систематически находили в рамках дихотомии простота-сложность, повествовательное - лирическое, отводя Бунину определения простоты и прозаического, а современникам - сложности и лиризма. В недоброжелательных и одобрительных рецензиях авторы выделяют приблизительно одни и те же качества: П. Ф. Якубович - *"Стихи молодого поэта отличались простотой и безыскусственностью..."*, *"Художественная форма поэта... особым изяществом не блещет"*[228; 250, 253]; В. Я. Брюсов - *"Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна..."*, *"Стих Бунина, в лучших вещах, отличается чистотой и ясностью чеканки... Вся метрическая жизнь русского стиха... прошла мимо Бунина"*[50; 266, 267], С. Венгеров - *«Простота и, так сказать, обыденность описываемых предметов и явлений у поэта иногда так сливаются с будничным обиходом жизни, что если выхватить несколько стихов от целого, может зародиться сомнение: да поэзия ли это?»* [32; 401]; М. О. Гершензон - *"У г. Бунина прозаизм, точность, простота языка доведены до предела. Едва ли найдется еще поэт, у которого слог был бы так неукрашен, будничен, как здесь"*[64; 276]; А. А. Блок - *"Стихи Бунина всегда отличались бедностью мировоззрения"*[49; 287]; Ф. А. Степун - *"Ясность и точность смысловых содержаний как отдельных слов, так и всех словесных построений"*[180; 390] и так далее. *"Поэзия Бунина часто вызывала споры. Ф. А. Степун не находил в ней "глубин" и "бездн" символистов"*[22;

285] - пишет А. К. Бабореко, добавляя, что *"точка зрения Степуна понятна: он, по собственному признанию, любил в искусстве только надлом"*[22; 285]. Между тем Ф. А. Степун был другом Бунина и достаточно тонким критиком прозы последнего. Этот факт косвенно указывает, насколько далеко расходятся эпическое и лирическое наследие писателя.

Немало, с другой стороны, высказываний о высоком мастерстве Бунина-поэта, но и они сочетаются с мыслью о простоте и ясности. А. И. Куприн: *"Стих Бунина изящен и музыкален, фраза стройна, смысл ясен, а изысканно-тонкие эпитеты верны и художественны"*[111; 249]. А. А. Блок: *"Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина... ценны и единственны в своем роде"*[49; 268]. Г. И. Чулков: *"Иван Бунин знает, что значит мастерство, и любит его. Сухость и сдержанность лучше пышности, не оправданной основной темой"*[212; 280].

На первый взгляд, под этими высказываниями есть определенные основания. Если сравнить стихотворения Бунина, скажем, 1900-х годов, допустим, с *"Urbi et Orbi"*[51] В. Я. Брюсова (поэта того же поколения, вошедшего в литературу на рубеже 1880-1890-х годов), то в глаза бросится значительно большая внешняя формальная сложность и разнообразие жанров и ритма, размера, циклизация, а также содержательная непроясненность брюсовских стихотворений. Однако поверхностный взгляд не всегда верен. Отличие бунинской лирики безусловно. В чем заключается это отличие - вопрос гораздо более трудный.

Труден он, в первую очередь, потому, что такие определения, как "ясность" и "простота" скорее затуманивают специфику бунинской художественности, чем проясняют ее. Справедливо замечание Р. Барта по поводу Жана Расина, также автора, отмеченного "ясностью": *"Ясность - вещь двусмысленная. Ясность - это то, о чем, с одной стороны, нечего сказать, с другой - можно говорить до бесконечности"*[26; 144]. Показательна мысль Ю. М. Лотмана, среди прочих своих литературоведческих и семиотических работ, известного как крупный пушкинист: *"художественная простота*

сложнее, чем художественная сложность..."[123; 38]. Лирика А. С. Пушкина тоже, к сожалению, часто воспринимается как "простая" и "ясная", но эти ее внешние качества ведут скорее к сокрытию художественных приемов, имплицитности и некоторой эллиптичности весьма сложного содержания. Высочайшее *мастерство* Пушкина позволяет не открывать непосредственно художественную технику и стоящие за текстом смыслы.

В целом же, само предположение о бунинской простоте (как, впрочем, и пушкинской) при подробном изучении лирики представляется необоснованным. Среди критиков-современников впервые, может быть, заметил это, пусть как недостаток, Константин Романов (К. Р.) в небольшом "Отзыве о стихотворениях И. Бунина": *"Надо поставить в укор автору неясное, туманное изложение мысли. Есть у него стихотворения, над которыми ломаешь голову, как над ребусом: прочтешь, перечтешь, силишься угадать смысл и так и остаешься в недоумении"*[95; 293]. Странным образом, К. Р. угадал то, что современным буниноведом Т. М. Двинятиной было охарактеризовано как "криптографичность" бунинских стихотворений (в том числе и "морских" - таких, как "Пращурь", допустим). В работах Двинятиной, как текстологических, так и собственно аналитических, наиболее последовательно развенчан миф о бунинской "простоте". Двинятина обнаруживает *«одну из наиболее интересных и характерных черт бунинской поэзии» «на перекрестке «классичности» и зашифрованности»* [71; 38] Также она обращает внимание на особенность выразительных средств для создания эффекта таинственности, загадочности: *«характер тропов – не метафорический, а метонимический, не по сходству, а по смежности. Их можно назвать атрибутами. Метонимическое употребление закрепляется в атрибуте так же, как метафорическое в символе; атрибут – метонимический символ»* [71; 45]. Эти наблюдения над конфигурацией бунинских образов ценны в связи с проблемой кода, т. е. определенной шифровки смыслов и не в чисто «криптографических» текстах.

Вообще, при анализе бунинской лирики более всего актуален именно поиск формальных закономерностей, на которые можно опираться. Любая присущая собственно Бунину специфика содержания, отличная от чистой морали, отсылки к определенной мысли, неизбежно проявится именно в специфике формальной организации. На словесной поверхности формы и часто на предметной составляющей постоянно присутствует некий отпечаток очевидности, точнее - естественности. Между тем нет ничего опасней воспринимаемого как *«естественное, само собой разумеющееся»* [26; 46]: оно затрудняет анализ, навязывается реципиенту, словно некий «миф».

Неочевидность же, сложность проявляется у Бунина более всего в таком компоненте формы, как композиция, взаимное расположение элементов, то, что Ю. М. Лотман называет *"принципом со-противопоставления элементов... универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще"* [123; 47]. Такой уровень художественного произведения совпадает с анализом его как сложной знаковой системы: *"Композиция... представляет собой систему внутритекстовых дискурсов, т. е. участков текста, характеризующихся единством субъекта и способом высказывания"* [194; 48-49]. Собственно, контрастное со-противопоставление различных дискурсов (*"Дискурс - "использование языка", который создает особый "ментальный мир"* [179; 38, 39], даже если в стихотворении они сводятся к одному слову, *"антитеза", "выделение противоположного в сходном"*, в работе которой Лотман видит *"генеральный принцип организации художественной структуры"* [123; 47] и составляет основание анализа лирического стихотворения. На этом уровне, с помощью определенного построения текста, направляющей его стратегии создается и отмечаемая Двинятиной «криптография», «таинственность». Даже предполагая последующий выход мысли исследователя в иные контексты, мы отталкиваемся от анализа вне истории и социальности. *"Монографический" анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении* [123; 23-24] - утверждает Ю. М. Лотман. С ним соглашается и другой крупный специалист по лирике М. Л. Гаспаров: *"Ана-*

лиз "имманентный" - то есть не выходящий за пределы того, что прямо сказано в тексте. Это значит, что мы не будем привлекать для понимания стихотворения ни биографических сведений об авторе, ни исторических сведений об обстановке написания, ни сравнительных сопоставлений с другими текстами... Начинать нужно со взгляда на текст и только на текст"[61; 11-12]. Последователь М. М. Бахтина, советский литературовед А. П. Скафтымов, также постулирует: "Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. Всякий отход в область ли черновых вариантов, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения..."[165; 30].

При таком подходе наиболее уместно говорить о лирическом сюжете, о его композиционной значимости. Термин этот остается не до конца проясненным, несмотря на то, что он часто затрагивается в литературоведческих работах. Нередко отмечается, в сравнении с сюжетами "эпическими", простота, лапидарность лирического сюжета: "Лирический сюжет в своей неразвитости как раз и запечатлевает историческую стадию перехода от континуальности мифа к дискретности сюжета"[195; 79]; "поэтический сюжет претендует быть... рассказом о событии - главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману", "набор элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению"[123; 107, 109]. Впрочем, какие бы имманентные смыслы не придавала категории лирического сюжета теория поэзии, он, как правило, на практике сводится к выяснению последовательности расположения элементов (так сказать, синтагматическому аспекту композиции): «Лирический сюжет – «событие-состояние», термин этот соответствует функциональным качествам мира – изменчивости и инертности» [213; 9], и выбору этих элементов (парадигматическому аспекту): «Для лирического сюжета конструктивны...соотнесенность, со- и противопоставления» [213; 8]. Тот же ученый пишет о пространственной и временной организации лирического

сюжета следующее: *«Стихотворение обладает своеобразной темпоральной структурой, и важнейшей функцией лирического сюжета является подхватывание экзистенциального времени и претворение его в комбинацию темпоральных ходов... Такую же роль играет и взаимовключенность пространств с их бегущими границами»* [213; 16]. *"Отличительное свойство поэтического сюжета - наличие в нем некоторого ритма, повторяемостей, параллелизмов"*[123; 109] констатируется и Лотманом.

Обращение наше, столь подробное, к данному термину, равно и подбор собственно буниноведческих работ, суть следствие простой мысли: именно лирический сюжет – тот ключ, который более всего подходит к бунинской лирике, та методологическая посылка, которой наиболее надежно руководствоваться. И Житенев, и Двинятина анализируют именно сюжетность, через нее выходя на содержательность. Анализ же отдельных тропов, сопоставление по аналогии большого числа стихотворений подходит более к анализу авторского мировоззрения, основных содержательных доминант. Так, Т. А. Кошемчук выделяет черты православного мироощущения у Бунина: *«любовь к природной кротости и смиренности, пустынности, скудости и бедности», «любовь к печальной и смиренной простоте жизни, к ее холодному простору», «упоение счастьем бытия, радостное, легкое и восхищенное приятие мира», «горнее в дольнем»* [106; 237-239, 241], приводя цитаты из множества стихотворений. Такая цитатность, отказ от анализа целостного произведения, скрепляющей его композиции и лирического сюжета для нашего анализа не слишком перспективна. Вспомним слова М. М. Бахтина: *«Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его... больше всего мы ощущаем его присутствие в форме»* [36; 362].

Может возникнуть вопрос о том, что мы несколько упускаем из вида *"фонический, звуковой уровень стихотворения", "метрику, ритмику, рифму..."*[61; 14]. О *"единстве стихового ритма"*[193; 63] пишет Ю. Тынянов.

Большое значение ритмики и рифмы при анализе стихотворения подчеркивает Ю. М. Лотман, указывая *"направленность на содержание"*[123; 68] рифмы, на то, что *"совпадения звуковых комплексов... сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты"*[123; 70]. Эти наблюдения, безусловно, ценны для нас и находят практическое применение при анализе. Однако подробно касаться, скажем, работы Бунина со стихотворным размером нет оснований: поэт очень консервативен в этом аспекте, не экспериментирует, в отличие от ряда современников, с этой областью стихосложения. Есть отдельные исключения, заслуживающие упоминания, но они не разрушают общей картины.

2.1. «След» романтизма в лирическом творчестве И.А.Бунина

Т. М. Двинятина относит *"взлет "звездной" и "морской" тем"*[73; 16] в поэзии Бунина к 1903-1912 г. Позволим себе не вполне согласиться: "морское" более или менее равномерно распределено по всему лирическому творчеству поэта, начиная как минимум с 1895 года ("Что в том, что где-то, на далеком...") по 1925 год ("Уныние и сумрачность зимы..."), после которого Буниным было сочинено всего несколько стихотворений. При этом достаточно сложно выделить период доминирования или, напротив, отсутствия морского - оно регулярно встречается в стихотворениях разных лет.

Возникает вопрос, какова отправная точка, первая предпосылка анализа. По-видимому, следует обратиться к хронологически ранним текстам, отмеченным особенно некоторой корреляцией с романтизмом, о чем упоминают Благасова, Балановский, Фенчук и т. д. На их же примере можно раскрыть и связь Бунина с предшественниками, и многие внутренние механизмы бунинской маринистики.

Мы полагаем, нет оснований говорить о прямых заимствованиях Бунина у поэтов-романтиков и о прямом, непосредственном им подражании. *"Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское*

слово, не охлаждающее себя никакими преломлениями сквозь чужую авторскую среду"[34; 233] - этот бахтинский тезис очевидно неприменим к творчеству Бунина. Вернее будет говорить о многослойной, сложной рефлексии художника по поводу романтического, о диалогических отношениях, далеких от однозначно приятя. М. В. Першина в статье о бунинском стихотворении «Зимний сон» и его корреляции с жанром баллады (чисто романтической, также вновь всплывает фигура Жуковского) выдвигает весьма интересную концепцию бунинской работы с сугубо романтическим жанром: «сохраняя балладную конфигурацию ситуации и персонажей, Бунин разрушает ее логику... Стихотворный «Сон», хотя и имеет связь с балладными текстами, но скорее как с традицией, чем с каким-то конкретным текстом» [152; 115-116].

В выводах Першиной нам видится распространенная бунинская художественная стратегия по отношению к романтизму, которую можно обнаружить и в "Жизни Арсеньева", и в "Суходоле": сознательная ориентация на «стертое», «стереотипное» в романтической традиции; встраивание ее в хронотоп дворянской усадьбы, картину старого уклада жизни; недостаточность романтической речи, неоправданность для героев в сложных, критических ситуациях. Наконец, главная мысль: романтический язык в бунинском тексте обозначается именно для того, чтобы быть диалектически снятым; из его продуктов распада образуется некое новое, истинно «бунинское» состояние. Не что подобное, снятие, разложение типично романтической формы, и раскрывает указанная выше статья Першиной. Теория О. В. Зырянова соотносит подобные процессы с реалистическим мышлением: «Усваивая традицию, реализм творчески перерабатывает ее, рождая новое качество» [91; 32], из чего следует, что Бунин вписывается в общую тенденцию реалистических художественных стратегий относительно романтизма.

Несколько развивая приведенные выше мысли, скажем следующее: присутствие в тексте романтического само по себе афункционально либо обладает очевидным смыслом, замкнуто на самое себя. Функционировать, по-

рождать ценный смысл начинает оно, уже распавшись, разложившись. Более принципиальны для анализа не сами проявления романтического в форме, а некие его «следы», последствия. Не следует, на наш взгляд, воспринимать произведения Бунина, даже ранние, в качестве содержащих романтическое сознание, свойственные романтизму значения. Романтическое, как правило, явлено в *«переизбытке означающего»*, *«нехватке, которая должна быть дополнена»* [75; 464], и в большинстве случаев четко структурировано – происходит кодификация, застывание формы, образование романтического *кода*. Основная же функция романтизма в тексте, диалектическое снятие и "распад" с последующим образованием истинно бунинского смысла, бунинской ситуации, тоже более или менее устойчива, хотя и сохраняет потенциал для варьирования (скудный, но опасный, деструктивный «след» романтизма в «Суходоле», отвергаемые, но катализирующий творческий акт в сознании юного Арсеньева Вальтер Скотт либо Надсон, обставляющее сцену знакомства безобидное цитирование в новеллах из цикла «Темные аллеи»).

Даже в «стертой», стереотипной романтической форме имеется и некоторая кодификация моря, морского хронотопа. В наибольшей степени это проявлено в бунинской любовной лирике, особенно ранней, но и позднейшей тоже (например, "Малайская песня" 1916 года, о которой следует, конечно, говорить отдельно). Впрочем, границы «следов» романтизма в стихотворениях выбранного периода шире чисто любовной речи. В связи с этим группа стихотворений, которые анализируются в этом параграфе, может быть разделена на две подгруппы. В первую входит собственно любовная лирика, во вторую – иные варианты репрезентации романтического. В качестве примеров в первой группе можно выделить «Поздно, склонилась луна...» (1898), «К побережью моря длинная аллея...» (1900), «Мил мне жемчуг нежный...» (1901), «Отрывок» (1901), «Диза» (1903), «Тень» (1903), «Песня» (1903-1906), в качестве примеров второй - «Что в том, что где-то, на далеком...» (1895), «Отчего ты печально, вечернее небо?» (1897), «Когда вдоль корабля, качаясь, вьется пена...» (1901). Отдельно, не касаясь напрямую двух данных под-

групп, мы обратимся к романтически-морским стихотворениям, где лирический субъект отличает ролевое поведение, маска "чужого" я.

Наиболее четко модель снятия романтического, замкнутого на самое себя, состояния представлена в стихотворении «К побережью моря длинная аллея...». Приведем его полностью.

* * *

К побережью моря длинная аллея
Ведет вдали как будто в небосклон:
Там море подымается, синяя
Меж позабытых мраморных колонн.

Там на прибой идут ступени стройно
И львы лежат, как сфинксы, над горой;
Далеко в море важно и спокойно
Они глядят вечернею порой.

А на скамье меж ними одиноко
Сидит она... Нет имени для ней,
Но знаю я, что нежно и глубоко
Она с душой сроднилась моей.

Я ль не любил? Я ль не искал мятежно
Любви и счастья юность разделить
С душою женской, чистою и нежной,
И жизнь мою в другую перелить?

Но та любовь, что душу посещала,
Оставила в душе печальный след, —
Она звала, она меня прельщала
Той радостью, которой в жизни нет.

И от нее я взял воспоминанья
Лишь лучших дней и уж не ту люблю,
Кого любил... Люблю мечты созданья
И снова о несбыточном скорблю.

Вечерняя безмолвная аллея
Зовет меня к скалистым берегам,
Где море подымается, синяя,
К пустынным и далеким небесам.

И горько я и сладостно тоскую,
И грезится мне светлая мечта,
Что воскресит мне радость неземную
Печальная земная красота.

1900

Стихотворение данное обратило на себя некоторое внимание еще дореволюционной критики. Интерпретация, данная Н. Я. Абрамовичем (*"Торжественное и нежное стихотворение, полное вечерней тишины и дум у моря..."*, *"Поэт видит на скамье у моря... облик своих грез - женщину, и у него вырывается страстно: "Я ль не любил..."*[7; 273], впрочем, слишком буквальна и нацелена на вчитывание в текст, возможно, сугубо эротического подтекста (статья Абрамовича называется "Эстетизм и эротика"). *"Стихотворение (поэзия) и есть... форма речи о речи, обращенная на себя, это значит: вслушивающаяся, вдумывающаяся в само событие изречения"*[21; 160] - собственно, мы и наблюдаем здесь скорее событие изречения, любовного романтического дискурса, понятого через метаязык, язык высокого порядка. Иначе говоря, необходимо осознавать разницу между лирическим субъектом и его речью и автором как организующим началом текста. Отсутствие эксплицитно данной авторской оценки, отношения, допустим, иронии, еще не

означает тождества автора и героя: *"Герой всегда говорит всерьез. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне"*[34; 220].

Обратимся, однако, к самому тексту. Уже в первой строфе наблюдаем мы свернутый сюжет, по сути, всего стихотворения и первичная дифференциацию на три пространства: аллея, море, небо (характерное бунинское построение хронотопа в лирике). Важны для нас средства связи между этими пространствами. Сравнительный союз «как будто» служит, видимо, грамматическим показателем сомнения, делает не гарантированным, что *«аллея... ведет в небосклон»* – лишь потенцией, возможностью, разъясненной в следующих строках: аллея связана с небом, вертикалью лишь посредством наличия «поднимающегося» моря.

Локус аллеи, «ступени», статуи, «скамья», т. е. все детали, из которых аллея составлена, отсылают к некоему «общему», стереотипному романтическому языку – во всяком случае, к тому как бы остаточному романтическому образу, когда романтическая эстетика перестала порождать актуальный смысл. В пространстве романтизма появляется и объект любовного сюжета – «она»: так образуется вполне каноничный, идущий еще от сентименталистских произведений ("Страдания молодого Вертера" Гете) традиционный любовный сюжет – размышления страдающего субъекта об утрате прошлого и заключенного в нем объекта, зрительная болезненность образа возлюбленной в романтическом топосе и, что особенно показательно, невозможность выйти из этого страдания. Распалось живое отношение «я-ты», диалог: переход в «она», в третье, отчужденное лицо. Многозначна характеристика *«нет имени для ней»*, равно и отсутствие всякого описания «ее» – табуирование имени объекта, как священного, слишком важного, описать который бессильны слова (вновь характерная романтическая позиция восхищенно-униженного героя), либо потеря способности как-то «ее» вообще номинировать, включить в свой язык, может быть, просто элемент намеренной «романтической» криптографии. Как замечает Двинятина, *«в создании общего эффекта за-*

шифрованности особая роль принадлежит местоименным элементам: *мы, чье-то...*» [71; 46]. О значительности местоимений в лирике упомянул и Ю. М. Лотман: *"Местоимения вообще чрезвычайно существенны для доказательства влияния грамматического строя на конструкцию поэтического текста"*[123; 89]. О значительнейшей роли местоимений в поэзии рассуждает и Р. О. Якобсон на примере канонического *"Я вас любил..."* (см. 227, 532-536). В данном стихотворении же мы на практике наблюдаем деформацию смысла благодаря значимым грамматическим конструкциям.

Вообще, первые пять строф стихотворения построены по схеме градации, постепенного нагнетания признаков романтической речи: фигуры риторических вопросов (*«Я ль не любил?»*), лексика (подчеркнуто банальная рифма *«мятежно-нежной»*, стереотипное выражение *«в душе печальный след»*) – точная стилизация под *«банальное»* в поэзии XIX в., утверждение самых привычных, незамысловатых признаков романтизма. Для субъекта никакого выхода, продолжения, выбора локус *«аллеи»* не обещает – только признание бессмысленности дальнейшей жизни и порочный круг рефлексии по утраченному. В сущности, с позиций романтизма и его рамок, текст завершен, продолжать его незачем – все необходимое сказано.

Автор же (а здесь автор и лирический субъект безусловно расходятся) начинает с шестой строфы осторожную процедуру диалектического снятия, осмеливается продолжить текст, расторгнуть замкнутость. Единичный объект любовного чувства сначала множится, расплывается на *«мечты создания»*, вновь пока элемент сугубо романтического кода (вспомним Лермонтова: *«Я думаю об ней, я плачу и люблю, / Люблю мечты моей создание...»*, *«Мечты поэзии, создания искусства...»* [117; 126, 111], а также Шиллера: *«Иду и вижу: там, вдали, / Моей мечты создание, / Спешит принцесса Эболи / На тайное свиданье»* [217]). В упомянутых текстах *«мечты создания»* суть результат творчества поэта, то, что уже запечатлено в нем, а не относится к действительности. Пока что снятие остается произведенным не полностью: *«снова о несбыточном скорблю»* – стагнация в романтизме, но уже более аб-

страгированная, метафизичная, не говоря уже о переходе к «природно-антропологическому» его варианту.

Предпоследняя строфа – явно парная с первой: чистейшая *«маркированная соотнесенность... элементов поэтического текста»*, *«семантизированный выход лирического сюжета»* [213; 15], чистейший параллелизм: *"Два сегмента (стиха) могут считаться параллельными, если они тождественны, за исключением какой-либо их части"*, *"Параллелизм можно рассматривать как неполный повтор"*[229; 439, 440]. Проследим отличие – три топоса не просто констатируются, они напрямую включены в образовавшийся путь субъекта. Он уже не заключен внутри аллеи, его конечная точка – *«небеса»*. Для нас показательно упоминание моря как ключевой части дальнейшего пути, связующего звена между берегом и небом. Справедливо заметить: то, с чем мы здесь имеем дело – не романтический код, а приближение к христианской речи, пусть и косвенное.

Финалом лирического сюжета является окончательное преодоление остановки в романтизме. Романтическое распалось, образовало отчетливо, несмотря на некоторую эллиптичность, выраженным буниным христианским ощущением жизни. Это выражает и лексически варьируемый, но неизменный для Бунина оксюморон: *«сладостно тоскую»* (в работе «Так сладок сердцу Божий мир» О. А. Бердникова доказано, что это знак христианского переживания мира, равно и Кошемчук высказывает мысль о православной природе этой антиномии), и возможность *«воскресить радость неземную»* в *«печальной земной красоте»*, то есть увидеть в мире не причину скорби и страдания, а присутствие Бога, акт творения, то, что А. И. Смоленцев применительно к лирике же Бунина назвал *"неуловимым светом"* (*"свет есть, но он не осязается, "не улавливается" человеческими органами чувств"*[173; 30] - божественное начинает "просвечивать" сквозь реальность, освещать реальность собой. Такое *«предстояние Богу»* (О. А. Бердникова) уже позволяет субъекту развиваться далее.

Морю в лирическом сюжете автор сообщает крайне важную функцию: снятие фатальности, безысходности в любви, пространство свободы и перехода из одного качества (романтизм) в принципиально иное (христианство), дальнейший предполагаемый путь субъекта. Хотя в этом произведении эта функция проявляется едва заметно, имплицитно, отрицать ее нельзя: иначе теряет смысл внесение в текст седьмой строфы и подчеркнутое двукратное утверждение моря как части цепи, дороги, связывающей аллею и небо: *"аллеи получают продолжение в водных ориентирах"*[79; 21]. Между прочим, о каком-либо процессе пантеистического "растворения" лирического субъекта в морских водах, гибели в них речи не идет. По справедливому замечанию М. М. Карагановой, *"восторг лирического героя связан не с растворенностью его в природе, а с радостью слияния с ней в устремленности к "дали". Даль - чувственно воспринимаемый предел, за которым угадывается некая иная, не улавливаемая непосредственно органами чувств реальность"*[97; 13]; к аналогичным выводам приходит, рассуждая о пейзажах у Бунина, Л. А. Колобаева: *"Бунинский пейзаж отмечен глубиной перспективы, которая ведет нас... "в даль", "на край света"*[104; 72].

Таким образом, данный текст в самом чистом, беспримесном варианте содержит модель снятия романтического кода. Конечно, сама ситуация замкнутости, стагнации внутри бессмысленного, неспособного к диалектике, диалогу языка (пространственная композиция – своего рода метафора такого перехода от одного языка к другому) перекликается не только с романтизмом, но и с общекультурной «речью влюбленного» (Барт), феноменом влюбленности, разработанным литературой XIX-XX века. Если Барт выражает эту «речь влюбленного» в форме эссе, то мы бы могли, по аналогии с Топоровым, предположить особую «любовную ситуацию», универсальный «любовный комплекс» как обозначение и соответствующего дискурса в литературе, и его психологической проекции в референтную действительность. Тем не менее, к Барту следует прислушаться и в общих чертах описать эти пересечения: *«восхищающий ничего не желает, ничего не делает, он неподвижен*

как образ, а истинным субъектом умыкания является восхищаемый объект; объект пленения становится субъектом любви, а субъект завоевания переходит в разряд любимого объекта. (От архаической модели остается тем не менее один явный для всех след: влюбленный — тот, кто был восхищен, — всегда имплицитно феминизирован). Этот удивительный переворот происходит, быть может, вот отчего: для нас (со времен христианства?) «субъект» — это тот, кто страдает: где рана, там и субъект» [29; 108] (любопытно в данном контексте такое дополнение: "В рамках христианской религиозной традиции страдание... - это средство избавления от греха, т. е. благо"[202; 437]); «идея развязки» — неизбежно «фантазм», «ловушка», «Художественность катастрофы», которая «успокаивает» [29; 121-122]. Однако довод есть и противоположный: при внешней схожести форм, основные литературные источники, привлекаемые Бартом («Страдания юного Вертера» И. В. Гете, «Пир» Платона и др.), не относятся к литературе романтизма. Даже на основе бунинского корпуса текстов («Темные аллеи», «Митина любовь», «Суходол» - примеров огромное количество) легко выявляется недостаточность, слабость романтического языка для серьезной любовной ситуации: этот модус восприятия связан с взрослением, поиском себя, с юношеским воображаемым, а в сложных коллизиях романтическое мироощущение себя не оправдывает. Вместе с тем Бунин оказывается неожиданно близок романтической литературе в отношении к герою, субъекту, замороженному, восхищенному романтизмом, подобно поздним романтикам (Готье), «моделирует... образ нежелательного адресата..., «использующего» литературу во имя «подтягивания» собственной жизни» [192; 71]. Заметим, впрочем, что по словам того же ученого, реалистическая литература тоже склоняется в своей адресации к «образу нежелательного реципиента», авторский отношение отличает «амбивалентный тон... часто — трагическая ирония» [192; 73-74]. В похожем роде высказывается В. И. Тюпа: "Романтическая любовь всегда в конечном счете есть акт самолюбия, ее патетика подспудно... иронична"[195; 194]. Таким образом, встраивая стихотворение

«К побережью моря...» в пространство культуры, расширяя поле его коннотативных означаемых, мы сталкиваемся со сложностью, даже антиномичностью рецепции Буниным романтизма: типично романтическая любовная ситуация снимается, разрешается, но привлекает в текст ряд сторонних, будто бы не предусмотренных – но не противоречащих конечной мысли, авторской интенции значений; скорее эти значения дополняют, разветвляют смысловую картину.

Помимо особенной функции морского локуса, выбранное стихотворение показательно в трех отношениях. Во-первых, в этом довольно раннем тексте уже вырисовываются черты некоего сугубо бунинского любовного метасюжета (о котором следует вести речь более в связи с прозой, но и с лирикой тоже): неизменная катастрофичность бунинского любовного сюжета, постоянная гибель или расставание героев, кратковременность счастья. Можно называть разные причины подобного катастрофического восприятия: биографические (юношеская трагедия отношений с Варварой Пашенко, предшествующая «Темным аллеям» трагифарсовая история с Галиной Кузнецовой; по задокументированным И. В. Одоевцевой словам самого И. А. Бунина, *"неужели вы еще не поняли, что любовь и смерть связаны неразрывно? Каждый раз, когда я переживал любовную катастрофу - а их, этих любовных катастроф, было немало в моей жизни, вернее, почти каждая моя любовь была катастрофой - я был близок к самоубийству"*[151; 200]), исторические (Бунин чувствует с юности себя последним представителем своего соловия, и опыт Первой и Второй мировой войны, революции, эмиграции подтверждает подобный взгляд на вещи), ценностные (начало XX века – время краха традиционной культуры и осознания того, что старые, традиционные ценности перестают работать, адекватно отражать мир). Последнее очень явно проявляется в почти универсальной структуре бунинского любовного сюжета: знакомство героев, затем развитие отношений всегда оформлено в контексте культуры (герои цитируют литературу, историю и так далее: это есть и в «Легком дыхании», и в «Митиной любви», и в «Темных аллеях» и так да-

лее, и сопоставляют собственную жизнь с написанными до них текстами), но в момент катастрофы, разрыва любая цитата из старого искусства оказывается бесполезной, нерелевантной, ничего не объясняет. Страшную и абсурдную реальность не удастся загнать ни в какой литературный, проект. По большому счету, таким нам и видится инвариант бунинской любовной истории: это прорыв хаотической, энтропической, чуждой человеку и непонятной реальности в утопию культуры, умопостижимого мира. Эта энтропия и производит катастрофу, трагедию. В этом смысле вполне понятна некоторая, в строгом смысле, нелогичность, порой психологическая недостоверность внезапных и несчастливых финалов бунинских любовных историй, а также их мгновенность, подчеркнутая новеллистическая острота: ничто не предвещало, и вдруг это случается. Неудивительно, что избыть любовную катастрофу в рамках любовного же сюжета невозможно - а вот трансгрессия в христианство позволяет утешиться, спастись из стагнации. Подобная модель спасения заложена в основании христианской культуры (история апостола Павла) и является достаточно распространенной в двадцатом веке: именно религия могла служить внутренним стержнем личности в противостоянии самым страшным явлениям истории.

Во-вторых, некоторые детали стихотворения выводят нас на характер цитации Буниным прецедентных текстов - именно там, где мы встречаемся с, казалось бы, наиболее незначительными деталями, отличными от таких простейших *"аспектов интертекста"*, как *"прямое заимствование, цитирование"*, *"заимствование образа"*, *"заимствование идеи, мирозерцания, способа и принципа отражения мира"*[191; 564]. *"Коннотативные смыслы присутствуют в тексте наподобие неподвластных говорящему субъекту цитат"*[90; 302]. В статье Г. П. Климовой и Е. Т. Атамановой «Полигенетическая реминисценция как особенность художественного метода И. А. Бунина» к формальным авторским стратегиям применен термин полигенетической реминисценции. Ее отличие от *«простых упоминаний различных литератур-*

ных и историко-культурных фактов» состоит в «восхождении одного и того же образа к нескольким источникам одновременно. Точное определение полигенетичности дал В. М. Жирмунский: «... полигенезис – несколько поэтических источников, одновременно притянутых к жизненным переживаниям». Полигенетическая реминисценция «приходит в поэтическое произведение как представитель нескольких текстов, в каждом из которых она получила свой окказиональный смысл», «оказывается родственной символу, так как она может быть осмыслена в разных контекстах. Только у символа эта способность формируется в данном или родственных текстах, и поэтому символ не противостоит «своему» слову, многозначность же реминисценции всегда включает соотношение «свой» - «чужой». «Эффект полигенетичности может достигаться как семантическим, так и синтаксическим способами. В первом случае это будет происходить за счет отбора образов, восходящих одновременно ко многим источникам, во втором – в результате своеобразного «монтажа» цитат, имеющих разное происхождение» [101; 158]. Ученые находят этот, казалось бы, более подходящий авангардному искусству метод построения реминисценций в тексте у Бунина и приводят пример, единственная фраза из повести «Деревня», на первый взгляд незначительная, которая разворачивается в целый культурный текст. Этот пример полигенетической реминисценции скорее представляет реминисценцию последовательную, цепную (в синтаксическом значении): один смысл вытягивает за собой другой, затем следующий. Другой вид полигенетической реминисценции, допуская такие ряды притянутых друг за другом означаемых, значение свое выстраивает из нескольких параллелей, значащих одновременно, симультанно, а не по цепному принципу.

Теперь приведем небольшой пример из стихотворения «К побережью моря длинная аллея», с помощью которого описывается прибрежный хронотоп. Это сравнение «львы как сфинксы» («и львы лежат, как сфинксы...») [4; 96].

Для чисто живописной детали пространства эта подробность, введение тропа, скорее избыточны: в рамках описания, "эффекта реальности" аллеи

можно было бы обойтись без сравнительного оборота. Что мы можем проанализировать вне рамок изобразительности, живописности? Во-первых, в тексте располагается денотативная, безусловная их сюжетная функция, которая не подвержена сомнению: *«далеко в море важно и спокойно / Они глядят вечернею порой»* [4; 96], элемент романтического пространства пересекается с морским. Во-вторых и однако, даже эта функция для авторской мысли, стратегии, по большому счету, избыточна, не сообщает ничего нового. Но также присутствует обозначение их в качестве «сфинксов», взятое в фигуру сравнительного оборота, которое, на первый взгляд, не дает смысловой картине текста ровно ничего. Явная семантика подобия сфинксам не устанавливается, но за этим образом в мировой культуре тянется еще из древности длиннейший перечень значений. Поэтому искать коннотации там, где текст ничего не подсказывает, – путь вполне разумный. Согласно Ц. Тодорову, *«специфику косвенных (иносказательных) значений следует искать не в отношении между наличным и отсутствующим смыслом, но в иной плоскости»* [185; 375].

Два варианта символики сфинкса широко известны в наши дни и легко вычлняются из культурного сознания: сфинкс – воплощение власти и величия, знак фараона в Древнем Египте: *«Традиция изображать фараона в виде льва с человеческой головой бытовала в Египте со времен Древнего Царства»* [116]. Впрочем, статуя льва может восприниматься и как застывший, стагнантный памятник былому величию, утерянному в настоящем. Также существует шумерско-финикийская и уже от нее греческая мифологическая парадигма: сфинкс суть *«чудовище», «зло и безумие», «демон неудачи и наказание богов», «сфинкс олицетворял болезнь и разрушение воли»* [116] с ним соотносится и понятие удушения (*«имя Сфинкс возникло из сближения с глаголом «сжимать», «удушать»* [134; 508]. Таким сфинкс явлен в мифе об Эдипе и трагедии Софокла *«Царь Эдип»*: *«Сфинкс песнею лукавой отвлекла наш ум от смутных бед к насущным бедам»* [177], т. е. Софокл добавляет момент забывания прошлого, что легко прочитывается в контексте трагедии:

приведенная цитата служит ответом на вопрос, почему убийца бывшего Царя до сих пор не найден. Наконец, существует трактовка, присущая уже новому времени и идущая, в частности, от книги Ф. Бэкона «Сфинкс, или Знание»: *«сфинкс олицетворяет жажду знания, противостоящую невежеству. Жажда знания в руках человека невежественного... становится чудовищем», «в дальнейшем эту аллегория развивают... в разные стороны. Кто-то видит в сфинксе олицетворение ошибки на пути к знанию, кто-то – утверждение, что мир непознаваем... Гегель полагает, что человеческая голова на зверином теле символизирует власть разум над природой. Наконец, через Эдипа... сфинкс оказался связан с воззрениями фрейдистов»* [116] и т. д. Как видно, структура значения сфинкса очень многогранна, и целый ряд актуальных смыслов совпадает, дополняет бунинское сюжетное построение. Одинокый троп вбирает в себя и стагнацию, бывшее величие, и болезнь, безумие, и невежественную жажду, ошибку, и близкие романтизму философские размышления Гегеля. Все это может припомнить реципиент, по разным смысловым линиям подняв на поверхность большой спектр значений. Что же это, если не полигенетическая реминисценция и образец проявления культурной памяти?

Здесь мы подмечаем и тот род деформации, преломления образа, которую Бунин осуществляет. Мифологические и исторические смыслы не противостоят тексту стихотворения, более того, уточняют его – понимание сфинкса в виде части романтического пространства, застывшего величия прошлого, и знака удушья, гибельности для субъекта данного пространства. Бунин же добавляет новую функцию – закладывает связь между берегом и морем (*«далеко в море важно и спокойно / Они глядят...»* [4; 96]). В дальнейшем мы также увидим, что и семантика забывания прошлого не исключена, ее можно актуализировать, причем даже без однозначно отрицательной оценки. В этом и подмечаем мы специфическую работу с образом, вписывающуюся в общую бунинскую рецепцию прошлого: не ломая общекультурных значений, бережно учитывая их, автор на основании предшествующего опыта создает для

предмета (например, сфинкса) особую роль, уникальное место в лирическом сюжете отдельного стихотворения. Мы видим эту функцию, роль и легко можем встроить в нее данные культурой коннотации.

Это простой пример, свернутый в одном тропе, но он наглядно и четко показывает актуальность термина полигенетической реминисценции для буниноведения.

Третье важное наблюдение над стихотворением заключается в том, что в нем задается одна из универсальных бунинских конфигураций морского пейзажа, локуса моря. Это конфигурация, при которой лирический субъект находится вне моря, чаще всего на берегу, реже - в неопределенной относительно пространства позиции; это ситуация созерцания моря со стороны. Для нее характерна повторяющаяся из стихотворения в стихотворение пространственная трехчастность - берег, море, небо, часто с некоторой интенцией в вертикаль, в небо. На берегу присутствуют, как правило, деревья - в южном пейзаже это зачастую кипарисы, в северном - сосны, либо же некоторое окультуренное, цивилизованное, но при этом *заброшенное* пространство - "*развалины*", "*руины*", как частный вариант - пленяющая субъект аллея, тоже своего рода развалины тюрьмы. Направленность лирического героя в море, таким образом, часто осмысливается как стремление к выходу, к освобождению. Другой универсальной конфигурацией пространства является мир, окруженный морем - позиция субъекта на корабле или, реже, на острове. О ней мы поговорим ниже, однако и теперь заметим, что такой хронотоп часто связан с некоторым "ролевым" поведением, характерной маской лирического "я".

Прочие ранние «любовные» стихотворения уже не построены по столь чистой, ясной модели, но романтический «след» в них обнаруживается, пусть и весьма различный. «Мил мне жемчуг нежный...», «Диза», «Песня» содержат фольклорные реминисценции, черты мифологического сознания, также явленные в виде романтической стилизации. К мифологии, в частности, мифологизации «морского кода» отсылает и «Поздно, склонилась луна...», од-

нако в этом тексте нет имитации «чужого» языка, интереса к фольклору и экзотике. Основные проявления мифологического, раннего художественного сознания в «Мил мне жемчуг...» затрагивают в том числе и морское: «*лоно океана*» [4; 102] – родительная, депозитарная функция, подмечаемая многими исследователями «Бездна-праматерь». «*Мертвые корабли*» [4; 102] также включают в работу представление о цикличности времени, заметим, свойственное раннему художественному мироощущению, в частности, фольклорному: смерть одной сущности дает жизнь другой, тем самым образуя постоянный жизненный круговорот (погибли корабли – но на их «*обломках*» появилась раковина с жемчугом, связь весьма прозрачна). Субъект же метонимически отождествляется с «*жемчугом*», сакральным предметом, артефактом, скрепляется с объектом, с женщиной через акт символического дарения, через прикосновение предмета к телу. Жемчуг, соответственно, скрепляет отношение, дает если не власть похитить объект, то залог крепости установленной связи. Однако затем автор продолжает уже, в принципе, завершённый романтически-фольклорный сюжет, снимает его, заменяя христианским мироощущением: любовь к миру, а не одному объекту, вертикально выстроенное пространство (в которое море органично вписывается, тут же гибко перестраивается в новую модель мира). «Ты» в этом вольном одухотворении бытия «*мечтою*», в этой жизненной полноте и восторге оказывается не центром, а всего лишь компонентом, частью, важной лишь постольку, поскольку «*разделяет*» «*эту радость жизни, эту красоту*» [4; 102]. В итоге стихотворение построено на той же ситуации, что и «К побережью моря...», но данной в более сглаженном, гармоничном варианте, без резких признаков конфликта.

Позднее стихотворение, содержащее аналогичный лирический сюжет (уход в море от любимой) - "Малайская песня" (1916) - обращает на себя внимание возросшей остротой противоречий, конфликтностью, выливающейся в убийство неверной, а также высокой детализацией образа любимой женщины. "Она" («ты») ранних стихотворений - почти всегда довольно аб-

страстные обращения, для которых не случайно *"нет имени"*. Изменившая лирическому субъекту женщина из *"Малайской песни"*, напротив, реалистически и по-бунински детализирована телесно (*«крепка круглая рука»* [4; 301] – крайне характерная описательная формула), лирический субъект *«Песни»* раскрывается как носитель исключительно мужского сознания, подобно ряду бунинских офицеров из прозаических произведений. Убийство любимой представляется предельной, абсолютной репрезентацией семантики расставания, невозможно дальнейшей встречи, а уход убийцы в море – знак освобождения. Тем не менее, при сравнении *«Малайской песни»* с *«Пароходом «Саратов»*, рассказом из цикла *«Темные аллеи»*, мы увидим аналогичную нарративную схему: герой убивает любимую женщину из ревности, из-за измены, неявно декларирует явно произнесенное в стихотворении: *«О, женщина! Люби лишь раз! / Твой смех лукав и лгал твой рот...»* [4; 301], а затем оказывается в море: внешняя несвобода героя рассказа компенсируется его внутренним, психологическим освобождением, успокоением. С романтизмом стихотворение сближает обращение к экзотическому фольклору, попытка его воспроизвести на языке литературы – чисто романтическая художественная стратегия. Однако по эмоциональной окраске и по нравственному императиву текст далеко отстоит от ранних, радостно-восторженных или обещающих выход любовных стихотворений и ближе, как уже отмечено, к позднейшей прозе Бунина. Освобождение от трагической любви, любовного рабства через убийство (или самоубийство, как в *"Митиной любви"* - это уже скорее сюжет, свойственный двадцатому веку.

Помимо встречи или, напротив, расставания субъекта с любимой, словом, некоторых любовных событий, содержится в стихотворениях и ситуация, переживание континуальности разлуки: любимый покинул любящего, уплыв в море, возвращение откуда или сохранность (верность - в данном случае) возвратившегося ничем не гарантированы. Любопытно, что ожидающая (почти всегда женщина: *"Исторически речь о разлуке ведет Женщина: Женщина оседла, Мужчина — охотник, странник; Женщина верна (она ждет), муж-*

чина — гуляка (он ездит по свету, волочится на стороне). Женщина придает разлуке форму, разрабатывает ее сюжет, поскольку у нее есть на то время, она тклет и поет; песни прядильщиц, песни за прялкой гласят одновременно и о неподвижности (шумом прялки), и о разлуке (вдали — ритмы странствия, морская зыбь, скачка верхом"[29] - пишет о данной любовной мифологеме Р. Барт; древнейший сюжет такого ожидания и заброшенности мужа в морское пространство - разумеется, "Одиссея").

Любимые у Бунина, впрочем, почти никогда не возвращаются внутри текста: соответственно, результат ожидания не гарантирован, лирическое "я" говорящей женщины лишь строит возможные сценарии, предположения будущего - например, в "Песне" ("Я простая девка на баштане..."). Реалистическими деталями, близкими языку бунинских описаний «телесного», разбавляется романтическая любовная ситуация: *«Не дождусь – с баштана разочтусь», «Говорят, гречанки на Босфоре / Хороши... А я черна, худа» [4; 174].* Эти пересечения, нахлесты почти просторечного языка, избыточных подробностей, отнюдь не поэтических – и штампов, жестов романтического характера, «роковой» любви (*«Утопает белый парус в море - / Может, не вернется никогда!»*, *«Брошу перстень в воду / И косою черной удавлюсь» [4; 174]*) создает именно амбивалентную интонацию «трагической иронии», где ни один из компонентов не доминирует, но разбавляет другой, создавая целостную и антиномичную картину. Да и штампы эти можно воспринимать как доступные говорящему субъекту средства *«подтягивания» собственной жизни» [192; 71]: «любовному самоубийству, когда о нем помышляют, нет дела до мотива. Его идея проста... я не придаю ей никакой содержательной наполненности, не предвижу тяжеловесных обстоятельств и вульгарных последствий смерти; я еле-еле сознаю, как с собой покончить. Это фраза, всего только фраза, которую я мрачно лелею» [29; 329].* Морское вновь чрезвычайно гибко, подвижно, функционирует процессуально: объединяет коннотации и «рока», «катастрофы», и стихийной свободы, и «ситуацию расставания» в любовном сюжете, и «воды многие» - те отдельные значения, ко-

торые отражает "морское" в рамках концепций Иваницкого, Топорова, а также в христианском контексте, рассмотренном Бердниковой. Ни одно значение, однако, мы не назовем финальным, абсолютным: ценны для интерпретирования оказываются все.

В бесконфликтном, вновь стилизованном лирическом сюжете «Дизы» [4; 130-131] наблюдается взаимное вписывание, «перемена мест» (Башляр) берега и моря, их непротиворечивый контраст, диалогичность. Плавание по морю, отсутствие *«милого»* компенсирует воображаемое, *«тяжелое зимнее море»*, по отношению к дому, *«светлице»* пространственно внеположное, переносится с сознание героини, превращается в предмет рефлексии. В финальных строках и во внешнем, телесном облике ее (в системе тропов) проявляется этот перенос, трансгрессия:

И тихо алеют ланиты,

Сияя, как снег, белизною,

И взоры так мягки и ярки,

Как синее небо весною (курсив наш – И. М.) [4; 131].

В определенном смысле к любовной морской лирике относится "Отрывок" -само название отсылает к романтической концепции «отрывочности», вспомним хотя бы «Невыразимое» Жуковского, "Деревня. Отрывки" Вяземского и так далее; текст, изначально не претендующий на завершенность, строгую литературную оформленность. "Отрывок" также представляет собой реконструкцию, на первый взгляд, романтического сюжета: тоскующий по прошлому субъект находится в профанном настоящем времени (оно к тому же репрезентируется только реалистическими языковыми средствами) и через память или сон возвращается в желанное и утерянное пространство и время (формально его выстраивает романтический язык). Название «Отрывок» в таком ключе логично воспринимать в виде показателя хрупкости, непостоянства счастья, памяти, недолговечности бытия. Интересующее нас море суть символ иного, прекрасного мира, к которому субъект и стремится.

Однако в пространстве настоящего нет никакой профанации гармоничного «божьего мира» и оказывается бесконфликтным, покойным, со взаимодействием множества компонентов. Конфликт же строится на отсутствии места для некой сущности (как выразился бы Барт, атопичности – о пространственных конфликтах более подробно говорится в следующей главе). В центре этого мира – дом, «хижина» (Башляр) с выраженной хранительной и космогонической, «концентрической, пробуждающей в нас сознание центральности» [37; 37] функции. «Дом – поистине космос, космос в полном смысле слова» [37; 27]. И мировосприятие субъекта близко феноменологическому: в чем здесь профанность?

Контраст двух локусов стоит рассматривать как более мягкий, толерантный романтизму: он не снимается, а подается в виде определенной альтернативы, параллели настоящему времени. В таком смысле нельзя говорить о противопоставлении двух пространств, скорее о не фатальной парадигматической связи (не случайно у двух частей есть как общие - осень, так и различительные признаки). И северная, и южная осень признаются лирическим субъектом в примерно равной степени, а «сон», особая творческая процедура, обеспечивает трансгрессию из одного топоса в другой. Морю свойственна некоторая недостижимость («берег окаймленный» – знак четкой границы), но элементы, части морского («влажная пыль», «брызги») улавливаются лирическим «мы», которое также отвечает, устанавливает диалогическое отношение («кричим навстречу»). Да и кому адресуется это «мы», «ты помнишь»? Нет признаков того, что это риторические фигуры, обращения к отсутствующему, утраченному слушателю. На содержательном уровне стихотворения улавливается разве что конфликт между свободой и оседлостью, но очень имплицитный и едва намеченный.

Подобный способ припоминания былого, кстати, находит отражение и в бунинской позднейшей биографии и имеет принципиальное отношение к характеристике художественного мышления писателя. А. Седых вспоминает: "В жаркие, знойные дни... Бунин писал о ранней московской весне, о капель-

ках, падающих с крыши, о ледяных сосульках"[164; 157]; впрочем, для Бунина-эмигранта вообще нехарактерна творческая обработка опыта жизни за границей, после революции, за исключением довольно немногочисленных текстов. Возможно, "Отрывок" с его контрастом двух локусов - актуального и припоминаемого - является ранней попыткой обозначить, сконструировать в художественном тексте бунинскую мемориальную стратегию.

Обратимся теперь к группе не-любовной лирики, коррелирующей с романтическим языком. Раннее стихотворение «Что в том, что где-то, на далеком...» почти что совпадает с традиционным романтическим вопрошанием о «невыразимом», мы бы назвали его даже в малой степени бунинским, скорее подражательным. Оно вписывается отмеченный Балановским модус восприятия романтизма молодым Буниным: активная рецепция и творческое освоение.

Иначе и, в целом, близко одно к другому выстроены стихотворения «Отчего ты печально, вечернее небо?» и «Когда вдоль корабля, качаясь, вьется пена...». Последнее вполне точно описала его О. А. Бердникова: *«Жизненный путь как плавание по морю, изначально имеющий христианскую символику, был воспринят Буниным-поэтом еще в стихотворении «Когда вдоль корабля, качаясь, вьется пена...» (1902), завершающемся романтическими, почти лермонтовскими словами...»* [42; 53-54]. Иначе говоря, здесь, подобно «Отрывку», романтический и христианский язык не сталкиваются, один не образуется из разложения другого: происходит их синтез. (Кошемчук утверждает, что у Бунина *«никогда не рождаются «синтетические» религиозные построения»* [106; 262], но мы этой максиме не противоречим, даже если принять романтическое мироощущение за явление одного порядка с религиозным: форма романтическая не содержательна, пусть и образует некий смысл.) Любопытен еще *«образ девы»* [4; 116], точнее, его языковое очищение от всякого любовного начала в эротическом, страстном понимании. Нам даже мерещится зыбкая параллель со средневековой лирикой, где под возлюбленной нередко подразумевалась Богоматерь, дева Мария. Само слово

«дева», по большому счету, в языковом соотношении дева-девушка приближается коннотативно к церковной речи, и Богородица нередко обозначается именно им.) «Отчего ты печально, вечернее небо?» [4; 72], будучи написанным раньше, содержит больше следов романтизма, но оно, по сути, антиромантично, отсутствует в нем неснимаемая фатальность плавания по морю, пусть внешне текст почти совпадает с описанной Иваницким парадигмой морского в провиденциальном и пост-сентименталистском романтизме.

Еще один аспект лирики в связи с романтизмом касается экзотического или исторического хронотопа, очень частого в романтизме (строго говоря, такой хронотоп, пусть и наделенный некоторыми позднейшими "колониальными" чертами, присутствует и в "Малайской песне", и в ряде южных морских стихотворений). Море часто становилось элементом «чужого» пейзажа, ландшафта иной культуры. В качестве примера возьмем греческую культуру. Именно в русле романтической традиции были сделаны переводы «Илиады» (Гнедич) и «Одиссеи» (Жуковский) – возможно, древнейших «морских» текстов в мировой литературе. Стихотворение Бунина «Спор» намеренно написано гекзаметром и воспроизводит, развернуто цитирует язык этих переводов. Однако, если сознание оригинальных поэм монологично, да и в целом греческий текст апеллирует сугубо к классическим, неподвижным образцам, готовым литературным формулам, то Бунин на языке Гнедича и Жуковского сочиняет диалогическую речь, спор между двумя культурами. Античная культура воспринималась в качестве образца целостности – Бунин раскалывает ее, деформирует, разрушает один из базовых ее принципов. К тому же для него это не застывший классический образец, но живая речь, транслирующая смыслы красоты мира, радости бытия, «живой жизни», образов, красок. Наконец, спор между фессалийцами и критянами, земледельческой и островной, морской ментальностью, в стихотворении можно толковать в русле цивилизационного подхода к культурам, в русле «Заката Европы» О. Шпенглера. Такой перечень смыслов принадлежит двадцатому веку: мы

наблюдаем новое применение, перестройку старого языка, превращение его в язык динамический из набора готовых форм и образов.

Таким образом, мы раз за разом обнаруживаем общую авторскую стратегию, единый модус восприятия и применения романтического языка, подтверждающий идею диалектического снятия. Бунин не отрицает напрямую и не высмеивает романтическое мироощущение, воспроизводит его формы, но лишает содержательной ценности, оставляя чисто функциональную роль, роль одного из элементов, образующих целое. Романтическое так или иначе разбавляется, перехлестывается не-романтической формой, отчего и происходит распад, и в целом продукты распада этого кода, «затвердевших» форм – благоприятные, порождающие ценный смысл, утверждающие авторскую интенцию. То, что наблюдали на единичных примерах М. В. Першина: *«сохранение балладной конфигурации»* и одновременно *«разрушение ее логики»* [152; 115], Г. А. Голотина: *«Обращаясь к традиционной для русской литературы XIX века теме осени, Бунин... по-своему определяет место человека в круговороте природы...»* [66; 510] – суть конкретная реализация системного процесса, свойственного творчеству Бунина чем далее, тем более (самые ранние стихотворения еще не вполне свободны от романтического содержания). *«Поэт (Бунин – И. М.) значительно сокращает дистанцию между собственными и «присвоенными» стихами, заставляя и в «присвоенных» видеть больше собственного, чем самоценно переводного...»* [70; 149] – пишет Т. М. Двинятина о поэтических переводах Бунина, но, представляется нам, эта мысль уместна и в контексте рецепции художником романтизма: здесь мы тоже имеем дело с ситуацией «перевода», пусть и в семиотическом, знаковом смысле. Фактически, Бунин легко опровергает, выворачивает наизнанку идею «непереводимого остатка», заявленную в философии Деррида, а на век раньше, в поэзии, Тютчевым; в противоположность, в его поэзии семиотическая операция перевода порождает новый смысл.

Непосредственный предмет нашего исследования, морское, также используется автором весьма гибко, встраиваясь в различные системы: христи-

анство, универсальные культурные и литературные смыслы, перестройка и деформация романтической версии моря. Само морское редко напрямую встроено в любовную ситуацию, но сопровождает ее в форме «со-бытия человеку» (Иваницкий), т. е. параллели, существующей одновременно, либо встраивается в пространственную структуру, образующую лирический сюжет (последний вновь нередко составлен из перемещений субъекта или его воображаемого). Наиболее частотный вариант: морское участвует в снятии, разложении романтического кода, предстает средством, реализующим всю ту же авторскую стратегию. Однако встраивание моря в сам процесс разложения осуществляется различно: оно может служить выходом из фатальной замкнутости не-диалогического мира романтизма, возводить вертикаль («К побережью моря длинная аллея...», «Мил мне жемчуг нежный...»), вступать в диалогическое отношение, трансгрессировать в субъект («Отрывок», «Диза»), заменять собой как объектом заведомо множественным, бесконечным и безграничным, единичный объект любви («Мил мне жемчуг нежный...», «Когда вдоль корабля, качаясь, вьется пена...»), но не ограничивается лишь этой функцией снятия.

Что до внебунинских, литературных и религиозных коннотаций, то отведенное морю место в конкретном тексте не противоречит им, а обогащается, получает дополнительные компоненты значения, стоит нам привлечь эти смыслы. Созданное Буниным значение разомкнуто в культуру, отсылает ко многому, но не может восприниматься в качестве преднамеренной реминисценции: каждое проявление моря помнит если не «все», что было в художественном сознании до него, то многое.

Из группы рассматриваемых нами стихотворений до сих пор почти не упоминалось одно – «Поздно, склонилась луна», положение которого двусмысленно: оно, строго говоря, относится к любовной лирике и содержит «морской код», но не вписывается в романтический ее вариант (несмотря на то, что написано рано, почти в те же годы, что и подражательные, преемственные по отношению к этому методу тексты). Любая систематизация в

анализе творчества Бунина предполагает исключения. Приведем это стихотворение:

* * *

Поздно, склонилась луна,
Море к востоку черно, тяжело,
А под луною, на юг,
Блещет оно, как стекло.

Там, под усталой луной,
У озаренных песков и камней,
Что-то темнеет, рябит
В неводе сонных лучей.

Там, под усталой луной,
У позлащенных камней и песков,
Чудища моря ползут,
Двигается много голов.

Поздняя ночь, мы одни
В этой степной и безлюдной стране,
В мертвом молчанье ее,
При заходящей луне.

Поздняя ночь все свежей,
Звездный все глубже, синей небосклон,
Дикою пахнет травой,
Запахом древних времен.

И холодеют пески,
Холодны милые руки твои...

К югу склонилась луна.

Выпита чаша до дна,

Древняя чаша любви.

1898 [4; 74-75]

Текст отличается скорее привлечением мифологического к построению формы и традиционным бунинским интересом к «прапамяти», древности, связью архаического и современного сознания. Отсюда и танатологические, хтонические репрезентации морского – «*море к востоку черно, тяжело*», «*что-то темнеет, рябит*», «*чудища моря ползут*». Оно не только внеположно, но и противоположно субъекту, а его признаки нагнетаются в первых трех строфах, образуют градационную конструкцию. Затем, с явлением в тексте «мы», пространство «*поздней ночи*» постепенно оживает, теряет знаки смертельного, угрожающего, одновременно происходит и снятие времени, трансгрессия «древнего» в настоящее лирического переживания. В стихотворении по-бунински обработана архаическая, можно даже сказать, архетипичная ситуация: «*древняя чаша любви*», соединение «мы», прежде всего телесное, на фоне страшной природы, вероятно, враждебной человеческому: акт

преодоления смерти как в историческом (соединение с древностью, по выражению из другого текста Бунина, с «любовью всех времен»), так и в биологическом, природном аспекте. *«Позиция лирического героя... углубляет и усложняет бунинский образ мира, в котором объединились прошлое и настоящее, радость и грусть, красота и увядание»* [209; 9]. Морское же отделено от человека и содержит комплекс в основном негативных, страшных коннотаций.

Заметим, что такое «исключение» из нашей подборки произведений не будет исключительным в контексте бунинской лирики и прозы более позднего периода, а также произведений, не включенных автором в собрание сочинений. Как и специфическую рецепцию романтизма, сходную авторскую стратегию мы обнаружим при изучении художественного наследия Бунина не раз, в довольно разнообразных вариантах, так что некоторые наблюдения наши над текстом, в принципе, для буниноведения стали общими местами. Бунинские обращения к прапамяти, древности, идею извечного и неизменного с архаических времен отмечали и анализировали многие крупные ученые (Мальцев, Сливицкая, Пращерук).

Возникает, однако, вопрос о преемственности Бунина относительно конкретных авторов. *"Функционирование отечественной литературной классики в начале XX века было отмечено глубочайшим драматизмом"* [205; 50] - отмечает В. Е. Хализев. Рефлексия по поводу магистральных признаков романтизма и романтического языка, однако - достаточно понятное явление для поэта-реалиста, особенно в эпоху некоторого повторного возрождения романтических традиций в опыте модернистских течений. Поставим вопрос иначе: существуют ли поэты-романтики, по крайней мере, в русской традиции, которым Бунин наследует, с которыми можно выстроить непосредственную интертекстуальную связь? *"Источники поэзии Бунина - особая, до сих пор мало исследованная тема... круг его чтения может быть только частично реконструирован"* [72; 19] - замечает Т. М. Двинятина, рассуждая на схожую тему. И если мы обнаруживаем связь, то в каких формах?

Этот вопрос несколько осложнен тем обстоятельством, что "морской код" русской романтической поэзии, как и "морской код" бунинский, отличается исключительной гибкостью и протеизмом, высокой его релевантностью для означивания не-морских смыслов, для функции моря как тропа. Так, в корпусе лирики, особенно ранней, П. А. Вяземского немного собственно маринистики; стихотворение Вяземского "Море" 1826 года [60; 201-203] лишь в первой и второй строфе содержится риторически описанный морской пейзаж ("*Как стаи гордых лебедей, / На синем море волны блещут*"[60; 201]) и сразу же задается движение лирического сюжета от внешнего (пейзажа) к внутреннему переживанию лирического "я": "*И сладко предается дух / Мечтам, пленительным и тайным*"[60; 201] - собственно, пейзаж снимается и перестает играть сколько-нибудь заметную роль в тексте, являясь основой для дальнейшего развития поэтической мысли. Чаще же море становится риторической фигурой, приемом: "*Душе, затертой льдом, в холодном море света*"[60; 265] и т. п. При рассмотрении же бунинской поэзии, с ее "*живописным восприятием мира*"[73; 15] мы нечасто обнаружим использование морской символики без одновременно ее реалистически данной, развернутой в пространстве, пейзажной формы.

(Из примеров бунинского моря-тропа можно привести, например, стихотворение "Зеленый цвет морской воды...". В этом относительно несложном тексте морское однозначно наделяется детородной функцией – и развита нечастая, но, как правило, данная в светлых тонах тема детства (в сравнительном обороте, но не только). Впрочем, не забудем, что и море здесь – троп, объектом сопоставления оказывается небо, что крайне частотно и для пейзажной лирики: оно оказывается порождающим началом, «лоном», и по этому признаку и сличается с «морской водой». «Зеленый цвет» можно понимать не только как часть выразительности, цветовой палитры, но и в общекультурном символическом значении, в качестве цвета надежды (не случайно в сравнении констатируется именно зеленый, а не иной цвет: море у Бунина нередко приобретает самые различные оттенки). Небосклон порож-

дает звезду, появляются знаки материнской заботы о ней (*«ветер дует ей в ресницы, чтоб не закрыла их она»*), в то же время это и знаки пробуждения, нового рождения, новой жизни. В целом, применение морского–метафоры тут явно и оправданно, и гармонично вписывается в смысловую картину стихотворения. В какой-то степени, гармоничность мира здесь – приоритетная характеристика: в тексте не видно явного конфликта, разрыва, отсутствия места для одного из объектов.)

Более или менее общепринятым фактом в современном буниноведении, как мы отмечали ранее, является обращение молодого Бунина к опыту ранних поэтов-романтиков, таких, как В. А. Жуковский или К. Н. Батюшков. Это отмечает Благасова (*"Вслед за Жуковским он (Бунин - И. М.) настойчиво пытается передать романтическими приемами и средствами таинственную красоту мира"*[47; 48]), Фенчук, Мальцев и т. д. Нельзя игнорировать и определенной, достаточно важной для самого Бунина родственной связи с В. А. Жуковским. С другой стороны, А. В. Бахрах высказывает не столь уж однозначное мнение о данном отношении: *"особый пиетет вызывал в Бунине Жуковский, хоть, вероятно, втайне он не слишком его любил, сентиментализм ему был чужд..."*[33; 196]. К. Н. Батюшков же остается одной из не до конца изученных и, может быть, недооцененных фигур в русском романтизме, поскольку заслонен более известными авторами, как и Бунин-поэт оказывается нередко *"как будто заслонен именами, ставшими знаками эпохи"*[160; 6]. Тексты Бунина косвенно, но свидетельствуют о подробном знакомстве с поэзией Батюшкова; писателю была близка идея "Элизия" Батюшкова, многочисленные батюшковские реминисценции древнегреческой, древнеримской и итальянской поэзии ("Элегия из Тибулла", "Подражание Ариосту", "Гезиод и Омир - соперники" и т. д.). Встречаются и некоторые текстуальные переключки; так, определенный интерес вызывает сопоставление двух "Последних весен" - Батюшкова и Бунина.

В аспекте маринистическом с первыми русскими романтиками поэта сближает, думается, более всего *мистическое переживание* морского про-

странства. Последнее с наибольшей полнотой выражено не только в "Море" Жуковского, но и, скажем, в "Тени друга" Батюшкова, где именно среди *"вечернего ветра, валов плесканья"*[31; 143] лирический субъект соприкасается с миром потусторонним:

И вдруг... то был ли сон?... предстал товарищ мне,

Погибший в роковом огне

Завидной смертию, над плейсскими струями.

Но вид не страшен был; чело

Глубоких ран не сохраняло... [31; 143]

Как мы уже убедились ранее, для Бунина интенция, направленность в морское пространство также некоторым образом позволяет выйти за рамки обычного или, во всяком случае, предыдущего. Что касается мистического опыта, то мы бы не назвали магистральной, программной в бунинском художественном мире ту линию, которую задают стихотворения вроде "Звезды морей" и не включенного автором в собрание сочинений текста на ту же тему "Звезда морей, Мария". Но Батюшков к идее встречи с потусторонним в морском пространстве, столь характерной для раннего романтизма (берущей, по видимому, в "Сказании о старом мореходе" Кольриджа" и продолженной в русской поэзии Жуковским), добавляет мемориальную линию: море есть пространство воскрешения памяти, связи прошлого и настоящего. В сущности, "Тень друга" раскрывает сюжет хотя бы недолгого, но преодоления времени, смертности посредством человеческого духа. Такой лирический сюжет, обрамленный морским пейзажем или плаванием на корабле, в поэзии И. А. Бунина довольно легко прочитывается - в уже подробно разобранных "Отрывке" или "Поздно, склонилась луна...", в "Надписи на чаше", "С корабля", где *"блеск костей лишь радует глаза"*, свидетельствуя о регулярном возрождении жизни, о торжестве витальности над смертью, в "Ночи" (1901, "Ищу я в этом мире сочетанья..."), где море обретает функцию трансисторического, связующего древность и настоящее время пространства: *"Прибрежья, где бродили тавро-скифы, / Уже не те - лишь море в летний штиль..."*[4; 389].

Однако Буниным объединяющая двух поэтов проблема бренности, хрупкости бытия, подступающей смерти (в случае Батюшкова - подступающей деменции; *"В поисках жизненной опоры Батюшков обращается... к религии, к историческому прошлому"*[68; 27] - поразительное сходство с объектом нашего исследования) разрабатывается, при общности стратегии и смысловой наполненности, на различном материале: не только в смысле очевидных отличий эпохи и направления, но и самого ландшафта - батюшковская маринистика сугубо "северная", в противоположность преимущественно южной географии бунинских морей.

Относительно формальных либо содержательных переключек Бунина и Жуковского в рамках "морского кода" мы бы не были столь уверены в ученичестве молодого поэта у великого предшественника, как приведенные нами ранее исследователи. Помимо, собственно, "Моря", Жуковский активно использует морскую и, шире, водную образность в своих балладах: "Адельстан", "Кубок", "Мщение" (*"Изменой слуга паладина убил"*[86; 192], за что и гибнет, утопая в водах, сброшенный конем убитого рыцаря) и, конечно, в "Ундине". Последняя по форме далеко отстоит от других баллад, но сохраняет с ними ряд общих черт: средневековый антураж, идею рока и проклятья, измены, за которой следует расплата, приносимая водами. "Ундина" также актуализирует депозитарную функцию моря, идею существования "морского царства", противоположного и даже враждебного земле, берегу.

Жанровая система лирики Бунина представляется достаточно изученной современными буниноведами. О. Н. Владимиров посвятил этой проблеме диссертацию и продолжает разрабатывать ее в статьях. Ученый много внимания уделяет *"бунинскому сонетизму"*[56; 12], отмечает, что *"сонет с его антиномичностью и жанровой необходимостью ее снятия в синтезе и сонетном замке... важный жанр"*[56; 9] для Бунина-поэта, включает сонет в историю творчества автора: *"К концу первого периода творчества (рубеж 1890-1900-х годов) в лирике Бунина формируются качества, закономерно приводящие поэта к сонету"*[57; 70], поскольку *"в начале 1900-х годов век-*

тор бунинской поэзии... устремлен на север, к холоду, то есть к строгости, лаконизму, сжатости, в лирический хаос вносится строй закона, поэтическая дисциплина; лирика структурируется"[57; 72]. Тезис об устремленности к северу кажется нам не столь однозначным, но остальные наблюдения исследователя, безусловно, точны и отражают внутреннюю эволюцию лирики поэта. Ту же проблему разрабатывают и буниноведы, мыслящие себя в контексте христианства: Иншаковой выделены *"ведущие жанры в поэтической системе художника... сонет и песня", "ранние элегии", "стихотворные фрагменты"*[95; 6, 9], Бердниковой бунинская лирика проанализирована как обладающая чертами духовной лирики: *"Не случайно имя Бунина в современных литературных энциклопедиях названо в ряду авторов духовной поэзии"*[40; 14]. Иншакова и Владимиров упоминают и бунинские поздние баллады 1910-х годов. *"Баллада концентрировала его внимание к отечественной истории и национальному характеру", "в бунинских балладах воплотились эсхатологические и провиденциальные настроения поэта"*[56; 12, 14]. Однако баллады бунинские мало соприкасаются с морской тематикой, являясь скорее реакцией на социальные и исторические потрясения 1910-х годов, которые редко кодируются морской художественностью.

Однако при сопоставлении с Жуковским важнее для нас не жанровое сходство, а совершенное отсутствие у Бунина функции моря как прямого воздаяния, моря - орудия божественной кары за грехи. Вообще, упоминание моря в лирике не является для Бунина высказыванием, содержащим прямой, денотативно и эксплицитно выраженный моральный смысл: последний содержится в закодированном, зашифрованном виде и нуждается в активном содействии читателя для извлечения (Ф. А. Степун: *"Мастерство Бунина рассчитано (пусть совершенно бессознательно) на большую творческую активность читателя"*[180; 367]). Идея же прямого возмездия за совершенное преступление, измену, нарушение клятвы или договор с нечистой силой, совершенного посредством утопления в море или моря, отнимающего самое дорогое (так исчезает в водах Дуная и уходит в морское царство Ундина) для

сдержанной, не склонной к чрезмерному риторизму или аффектации поэзии Бунина представляется скорее чуждой. Равно и развернутый эпический балладный сюжет художник скорее разрушает, деформирует, как отмечено Першиной: мы практически не обнаружим у Бунина развернутого нарратива в поэзии, равно и проза автора в смысле сюжетных построений, нарративных техник, сцепления и расположения эпизодов довольно экспериментальна. *"Элегическое сознание..., безответно отделенное "глухотой" окружающей жизни", "закон элегического драматизма - не встреча личности"*[195; 174, 175], цитируя В. И. Тюпу, в маринистике поэта присутствуют, но обнаруживают тенденцию к преодолению. Следовательно, между Жуковским и Буниным мы констатируем глубокое отличие: в поэтическом мировоззрении, в степени кодирования текстов, в применении и разработке жанров.

Полагаем, впрочем, гораздо более перспективным сопоставление бунинской поэтики и художественной стратегии с художественными стратегиями позднего Пушкина, перехода последнего от романтизма к реализму. Крупный литературовед В. М. Жирмунский делает следующие наблюдения над пушкинской поэтикой: *"в поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основными элементами стиля"*[80; 44] (ср. Двинятина о Бунине: *"Характер тропов - метафорический, а метонимический, не по сходству, а по смежности"*[71; 45]), *"при благородстве и идеальной возвышенности стиля, язык Пушкина нигде не отклоняется от некоторой нормы простоты и точности... оттого стилистические приемы поэта так трудно уловимы"*[80; 45] (думается, эти слова в значительной степени верны и как характеристика бунинской лирики). Жирмунским оспаривается мысль о причислении Пушкина к романтическим авторам: *"Искусство <Пушкина> достигает пределов смысловой выразительности. Оно и в этом отношении противоположно "песенному", "эмоциональному" стилю романтической лирики"*[80; 45] и выдвигается постоянная, повторяющаяся в искусстве дихотомия поэтов-классиков и поэтов-романтиков. *"Классический поэт имеет перед собой задание объективно создать прекрасное произведение искусства, законченное*

и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам"[80; 134]; *"Напротив, поэт романтик в своем произведении стремится прежде всего рассказать о себе, "раскрыть свою душу". Он исповедуется и приобщает нас к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности"*[80; 134-135]. Такое разделение, конечно, несколько прямолинейно и полярно, скрадывает многие особенности индивидуального творчества того или иного автора, но, полагаем, Бунина скорее следует отнести к первому типу, не исключая присутствия в его лирике некоторых черт типа второго. Идею некоторой внеличности бунинских стихотворений мы можем прочесть, к примеру, у Г. Н. Кузнецовой: *"Невольно изумилась тому, как мало у него любовной лирики и вообще своего, личного в поэзии"*[109; 119]. С определением Жирмунского согласуются наблюдения над бунинскими текстами, сделанные А. А. Житеневым и другими. Еще один современник, М. О. Цетлин, рецензируя книгу "Роза Иерихона", также задумывается о некоторой классичности автора: *"один из немногочисленных русских писателей, в котором определенно выражены элементы классицизма", "классическое начало... это - начало формообразующее, мужское, начало разума, равновесия, меры, ясности и простоты", "Одной из черт классицизма Бунина является необыкновенная его писательская скупость и сжатость"*[208; 354, 355].

Сама по себе мысль о *"влиянии Пушкина"*[130; 258] на Бунина знакома критике и литературоведению уже давно. *"Поэтический голос Бунина с детских лет звучал на волне Пушкина"*[47; 52] - отмечает Г. М. Благасова. Ива- ницкий с фигурой Пушкина связывает "смысловую реабилитацию" моря, возвращение его художественной полноценности (т. е. выход за пределы су- губо романтических застывших рамок) в пушкинском литературном творче- стве. Мы, разумеется, занимаясь буниноведением, не претендуем на глубину и истинность суждений о пушкинской поэзии, однако рискнем предполо- жить, что работа позднего Пушкина с романтическими текстами и вообще с прецедентными текстами ("Пир во время чумы", "Сцена из Фауста", "Андже-

ло") во многом совпадает с особенностями бунинского цитирования - *"процессом деформации, а не имитации"*[26; 228], когда в акте заведомо неточного цитирования чужого произведения проявляется авторская индивидуальность. Так, начатый перевод "Меры за меру" Шекспира Пушкин довольно быстро оставляет, но пишет на основе данной пьесы поэму "Анджело", где своеобразно интерпретирует шекспировский оригинал, убирая часть сцен, переставляя в нем акценты, а главное - перенося в иной, лиро-эпический, литературный род. Соответственно, напряженную и отнюдь не самую приятную рефлексию романтизма, особенно байронического, мы наблюдаем в "Евгении Онегине", который может быть целиком прочитан через призму иронии в адрес байронических поэм (особенно это касается образов Онегина и Ленского). *"Воображение есть деформирующая сила; поэтическое творчество состоит в разрушении образов"*[26; 228] - это суждение вполне приложимо к творчеству величайшего русского поэта, если, конечно, под образом понимать именно застывшее, устоявшееся, вместо чего производится новое значение и новая художественная форма.

В смысле маринистики аналогия между Пушкиным и Буниным прослеживается не столько в конкретным переключках между отдельными текстами (их мы не обнаружим столь уж много, на некоторые мы обратим внимание в следующих разделах), сколько в исключительной гибкости и разнообразии применения моря в самых различных контекстах (от сказок до "Медного всадника") и в возвращении ему пейзажных, реалистических характеристик, помимо романтического кодирования смыслов ("Арион"). Море, вписанное в ландшафт, берег, небо, образующее гармонический и сложный, наполненный культурологическими смыслами пейзаж у Пушкина мы встретим не в хрестоматийных стихотворениях вроде "Прощай, свободная стихия", но в таких стихотворениях 1827-1828 года, как "Я знаю край..."[161; 411] и особенно "Кто знает край...":

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевою,

Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись... [161; 418]

Такая пейзажная конфигурация обнаруживает прямые аналогии с характерной для Бунина, равно и культурологический характер подобных морских стихотворений. Однако, разумеется, морская тематика обоих поэтов не исчерпывается единственно обозначенными здесь вариантами.

2.2 Антиномия жизни и смерти, бытия и небытия в пространстве морского

История этой антиномии, моря как особого пространства «между жизнью и смертью» в мировой литературе чрезвычайно древняя и в значительной степени обусловлена историческими реалиями жизни человечества: плавание по морю многие века оставалось (и сейчас, пусть в меньшей степени, остается) опасным и трудным. Художественное отражение этой опасности мы можем обнаружить без труда в старейших памятниках словесности – «Одиссее» Гомера, Ветхом Завете и т. д. Но более показательны высказывания античного философа Анахарсиса Скифского (ок. 605-545 г. до н. э.): его ответ на вопрос, какие из кораблей самые безопасные: *"Безопасные корабли - это вытасенные на берег корабли"*, *"Кораблельщики плывут на четыре пальца от смерти"*, ответ на вопрос, кого больше, живых или мертвых: *"А кем считать плывущих?"* [17]. Похожие смыслы выделяет и Н. М. Перебижин в книге *"Порт и корабль: семантика северорусской морской культуры"*: *"Корабль – медиатор, посредине между миром живых и миром мертвых, между хаосом (океаном) и космосом (твердью)"* [цит. по 110; 461]. Для Бунина, тяготевшего к самым извечным, идущим из древности, онтологически значимым формам мышления, эта параллель, аналогия небеспочвенна и уместна. Интерес художника к архаическому в культуре мы наблюдали уже в группе романтических стихотворений ("Диза", "Мил мне жемчуг нежный..." и т. д.). Равно об-

наруживаем мы параллели с топоровской концепцией морского комплекса, с мыслью о море – хранилище, депозитарии, которое одновременно и порождает жизнь, и забирает ее. Близко к проблеме жизни и смерти и христианское толкование морского, исследованное О. А. Бердниковой; пусть христианству посвящен и собственный параграф. Человек на жизненном пути в «водах многих», ввергнутый в бездну, может либо спастись, преодолеть бездну, либо быть поглощенным ею, погибнуть – таков как дохристианский, так и христианский конфликт, заложенный в ситуацию плавания. *"В вечных сюжетах Буниным высвечивается всегда новая драма человека и человечества как субъектов не только истории, но и христианской метаистории"*[43; 206] - замечает Бердникова, констатируя включенность самых простых лирических сюжетов в широчайший контекст.

Несложно заметить, что «хребет», основание этого конфликта заключается в однозначной посылке: морское – стихия, природа, темная сила мира, бездна (не суть важно), но нечто враждебное, ввергающее в опасные, гибельные условия. И в чисто физической версии этого конфликта, и в духовной, христианской, где морское и плавание по морю представляется глубинной метафорой, элементом кодификации, это неизбежно некая борьба, противостояние, море суть противник, если даже не враг. Таково танатологическое, смертельное значение, которое закрепляется в подобной ситуации за морским комплексом.

Версия убивающего моря, моря-врага крайне распространена в литературе и у Бунина она тоже встречается, однако исключительно ее (в отличие от, скажем, Е. Куликовой, акцентирующей внимание на *«мертвых морях»*, *«корабле-призраке, корабле-гробе»* [110]) рассматривать мы не собираемся. Не забудем одновременно и порождающую, животворящую функцию морского, столь же древнюю, столь же явно выделенную Топоровым и косвенно Бердниковой (если море есть хаос, то не из него ли, по законам космогонии, следует строить космос?). Сливацкая, да и не одна она, отмечает «повышенное чувство жизни», свойственное автору, его развитую способность восхи-

щаться проявлениями жизненного, витального начала, своеобразную эротизацию переживания мира: *«Бунин эротичен и там, где тема сексуальной любви отсутствует»* [168; 10]; от себя мы бы уточнили: в бартовском смысле, в восприятии Бунин эротичен почти всегда.

Тот факт, что художественность писателя принципиально, исходно антиномична, стал уже общим местом в буниноведении; и одной из ключевых в перечне исконно бунинских антиномий, оксюморонов выступает антиномия жизни и смерти, предельного восхищения красотой и витальностью мира во всех его проявлениях и одновременно близостью гибели, постоянных признаков разложения, тленности, брэнности всего сущего. Строение, точнее, взаимодействие крайностей в бунинской антиномии также своеобразно: *«Бунинские полюса единосущны, между ними нет расстояния, нет борьбы, нет победы и нет движения»* [168; 47]. Иначе говоря, жизнь и смерть существуют в один и тот же момент художественного времени, в одном и том же хронотопе и в любой художественной структуре взаимовключены, постоянно соприкасаются.

Это соприкосновение и выступает содержанием лирического сюжета стихотворения. Форма же его – не случайно слово «пространство» в заглавии – оказывается по преимуществу пространственно ориентированной, состоит из какой-либо последовательности и взаимодействия топосов. Н. В. Пращерук, что мы уже цитировали, замечает *«опространствливание формы»*, формулирует категорию пространства как *«структурной составляющей бунинского художественного мира, которая становится... во-первых, репрезентативной, определяющей, и, во-вторых, может выступать в качестве ценности – значимого для героя или автора их опыта общения с реальностью»* [160; 21, 24], даже привычный термин «хронотоп» предлагает перевернуть, превратив в «топохрон» и тем самым подчеркнув пространственную доминанту. В нашем случае, в выбранной морской ситуации пространства ее и выстраивают: берег-море (горизонталь), при этом берег автор склонен синтагматически обогащать дополнительными объектами, детализировать, море-небо (верти-

каль), а их разделение либо слияние, трансгрессия некоего атрибута одного пространства в другое и становятся катализаторами лирического сюжета. Последовательность их перечисления субъектом даже не вполне значима, каждое пространство наделяется определенной имманентной ценностью: *«Случайный порядок перемещения лирического внимания компенсируется в бунинской поэзии ситуативно возникающими ценностными иерархиями»* [83; 36]. Субъект же, если можно так выразиться, находится *на* пространстве, по сравнению с ним он сам не обладает топической формой, т. е. сведен к точке. Последовательность разворачивания лирического пространства, соответственно, являет собой *«не последовательный обзор..., а одновременный охват с какой-то одной точки зрения»* [196; 88]. Вообще, присутствие знаков человеческого, особенно субъекта всегда ограничено, «конечно» (Топоров), очерчено в сравнении с безбрежностью, бескрайностью моря.

В конкретно-образном виде обобщенный сюжет выбранной группы стихотворений представляется так: в иерархически выстроенном пространстве, где один из компонентов – море, движется точечный «герой», действитель (нередко это корабль, но возможны и варианты). Разделяет или отождествляет себя субъект с этим действителем, но эта ситуация наводит его на мысли о жизни и смерти, вызывает переживание традиционной бунинской антиномии. *«Сюжетообразующий фактор – взаимодействие реального и воображаемого... Условность фабульной ситуации, монтаж предметных деталей, фиктивность носителя речи (субъект у Бунина крайне редко конкретизируется – И. М.)»* [83; 39] – такой вид сюжета достаточно универсален. В выбранных нами текстах нет прямого, «эпического» отражения смертельности путешествия по морю либо победы над стихией, смертельность либо восторг всегда в сфере воображаемого лирического субъекта.

Среди лирики, написанной Буниным, стихотворений, подходящих под выбранную категорию, весьма немало. Вот их перечень в раннем творчестве автора: «Долог был во мраке ночи...» (1895), «В окошко из темной каюты...» (1896), «Кипарисы» (1896), «Зной» (1900), «Закат» (1900), «На мертвый якорь

кинули бакан...» (1900), «Высоко наш флаг трепещет...» (1901), «Звезды ночи осенней, холодные звезды!..» (1901), «На острове» (1901), «Кондор» (1902), «Норд-остом жгут пылающие зори...» (1903), «Перед бурей» (1903), «Набегают впотымах...» (1904), «Развалины» (1903-1904), «На маяке» (1903-1904), «Штиль» (1903-1904), «На белых песках» (1903-1904), «Огонь на мачте» (1905), «Все море – как жемчужное зеркало» (1905), «Потоп» (1905), «Огонь» (1903-1905), «На винограднике» (1903-1905), «Невольник» (1903-1906), «Печаль» (1903-1906), «У берегов Малой Азии» (1903-1906), «Золотой невод» (1903-1906), "Огромный, красный старый пароход" (1906), "И скрип и визг над бухтой, наводненной" (1906). Позже, после 1907 года, стихотворения уже редко репрезентируют подобную модель, морская лирика усложняется и смещается в сторону культурологических аллюзий.

Классическое, образцовое отражение приведенной нами выше схемы построения лирического сюжета наглядно иллюстрирует небольшое стихотворение «Закат» 1900 года. Возьмем его за некий эталон и рассмотрим подробнее.

Закат

Корабли в багряном зареве заката
В океан выходят – и на небесах
Вырастают мачты стройного фрегата
В черных парусах.

Медленно плывет он в зареве далеком
И другой выводит в лоно темных вод...
Скажешь: это снялся в трауре глубоком
Погребальный флот. [4; 95]

Само название отсылает к пейзажной лирике (в классической поэзии немало текстов с тем же названием). Речь должна идти, в традиционном понимании, о наблюдении субъектом названного состояния природы (мира) и корреляции этого состояния с внутренним «я» субъекта. Также мы вправе

предположить семантику конца, смерти, увядания, возможно, с дальнейшим возрождением.

Тем не менее, вместо ожидаемого пейзажа хронотоп распадается на три части: «корабли» (основной действователь, сведенный к точке – к серии точек) и их движение в пространство «океана»; «закат» лишь как фон, обрамление действия (атрибут). Субъект вовсе эллиптичен, отсутствует его явный голос, оценка, но есть уже пространственная точка зрения: не океан, не корабль, а берег, откуда он и наблюдает уход кораблей.

Пространство обретает вертикальное измерение – «небеса», отделенные и противопоставленные «океану» и берегу знаком тире. «Земное» действие, отплытие кораблей, выстраивает определенную связь с другим миром, «вертикалью», через «мачты» (заметим, мачта выступает своего рода «дорогой», «зацепкой» между миром земным и небесным).

Затем пространство сводится от множества, неопределенности к точке – отдельному фрегату (подчеркнутая конкретизация: номинация «фрегат», а не абстрактный корабль, не найдет никакой особой роли, не является смысловоразличительной – максимум поэтически пластичной, вызывающей у реципиента четкий образ; с подобной целью, вероятно, присутствует и фрегат в стихотворении "Мимо острова в полночь...", принадлежащего к ряду любовных текстов о разлуке, наравне с "Дизой" или "Песней"). Цветовая характеристика дублирует уже заявленный мотив смерти и, достраивая внеположную самому тексту, но очевидную логическую цепочку, черный цвет и «стройность» обусловлены состоянием «заката», резким оптическим выделением на фоне «багряного зарева».

Далее, объект (фрегат) вновь включается в ряд себе подобных, но ему сообщена функция проводника, связи с другими кораблями, не подлежащего замене фрагмента строгой цепной последовательности. Погибнет один фрегат – нечему будет «другой выводить в лоно вод». Заодно повторяется состояние «зарева» – оно вместе с предлогом «в» представляется в виде обволаки-

вающей, пропитывающей всю материю субстанции. Что это, как не атрибут, овладевший всем хронотопом?

Разворачивается и до сих пор данное лишь в качестве номинации значение «океана». Думается, мы не ошибемся, если уточним ее как «хранительную» функцию, выделенную Топоровым, функцию также «бездны-Праматери». Следовательно, все объективно данные элементы пространства структурированы и обозначены: закат – пропитавшее мир состояние; цепь кораблей, в которой каждый последующий зависим от идущего впереди; корабли находятся между «лоном темных вод», антиномичной сущностью, способной и убивать, и породить, и небесами.

В картину вмещивается голос субъекта. Слово «скажешь» в русском языке двусмысленно – оно может употребляться и в качестве обращения к иному лицу, собеседнику, и инвертироваться на самого говорящего («*лирический субъект... включает в себя две формы – «я частного человека» и «я общечеловеческое»* [104; 10]) В последнем случае мы бы сформулировали его роль так: утверждение чего-то единственного, непреложного, всеобщего, чего нельзя не сказать. О сюжетобразующей категории лица в поэтическом произведении размышляет Ю. М. Лотман: *"Все лирические персонажи разделяются по схеме местоимений первого, второго и третьего лица. Устанавливая типы связей - отношений между этими семантическими центрами, мы можем получить основные сюжетные схемы лирики"*[123; 90]. Бунинское определенно-личное предложение, завершая текст, наглядно иллюстрирует тезис Лотмана: именно обращение ко второму лицу придает финалу сложную и оригинальную модальность, связывает внешнее с внутренним.

Завершается стихотворение собственно лирическим переживанием субъекта: увиденному пространству придается оценка, образная проективность, и делается вывод, который уже прямо, денотативно содержит семантику смерти. При этом вывод продиктован ощущением, субъективным моментом переживания внутри субъекта, не имеет нарративного, жестко детерминированного основания (проявление чистого лиризма, как мы уже говорили, корабли

у Бунина не тонут и не гибнут, а лишь потенциально могут погибнуть - даже в прозе момент возможной гибели "Атлантиды", парохода из "Братьев" и так далее всегда вынесен за пределы текста).

Вспомним простой и постоянно работающий факт, отмеченный О. А. Бердниковой: один из частых бунинских знаков присутствия Бога в мире – «небо», «лазурь». Здесь же небо и все пространство пропитывается «багряным», «темным». Следовательно, финальное высказывание о «погребальном флоте» воспринимается как сочувствие субъекта, оставшегося на берегу, кораблям, которые уходят в зыбкое, опасное пространство, в неизвестность между жизнью и смертью, подчеркнуто хрупким, способным легко погибнуть. Ни «зареву», ни «лоно темных вод», окружившие их снизу и сверху, не обещают кораблям легкого пути.

Также обратим внимание на два любопытных факта. Во-первых, субъект лирический расположен на берегу, а не собственно в пространстве моря. Во-вторых, классический пейзажный сюжет не разрушается, а некоторым образом перестраивается Буниным: не исходная, объективная природа символизирует переживание героя, а он наделяет ее смыслом, делает объяснимой, читаемой через метафору. И сам «закат» – не предмет описания, разложения на части, а фон для предмета и действия, но фон исключительно важный, который окрашивает все, чего касается. Бунин производит бережную, уважительную деформацию классического сюжета лирики, эволюционно перерабатывает его.

(Подобная техника пейзажа может вызвать закономерный вопрос о феноменологическом характере бунинского пространства. На феноменологическую природу, в частности, «Жизни Арсеньева» указывал Ю. Мальцев, с тех пор эту мысль можно полагать общим местом буниноведения, от которого следует отталкиваться. Среди современных буниноведов по этому пути идет, собственно, Н. В. Пращерук (работа «Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства»), приводя серьезные аргументы в пользу данной теории: «У Бунина вопрос об онтологии... всегда решается через вопрос о

форме», «феноменологическая установка предполагает неразрывность субъекта и объекта... Нет объекта без субъекта» (что Пращерук демонстрирует на примере ряда бунинских текстов), «опростраствливание» формы» и т. д. [160; 11, 14, 21]. Исследователь анализирует феноменологический по духу интерес Бунина к пространству, приходя даже к выводу о том, что в данном случае вместо традиционного бахтинского "хронотопа" "лучше использовать термин "топохрон"[161; 21], перестановка корней в котором акцентирует пространственную доминанту. Эта мысль особенно любопытна и может выводить на глубочайшее понимание бунинской поэтики и новаторства формы, если учесть, что глобально "литература... связана, в первую очередь, не с пространством, а с временем: произведение литературы, как правило, довольно конкретно в отношении времени, но может допускать полную неопределенность при передаче пространства"[196; 103] - в противоположность таким видам искусства, как живопись.

Отсюда, кстати, возможно, интерес некоторых буниноведов к понятию экфразиса, "литературного... описания художественного объекта (живописаного, музыкального, литературного)..."[23; 9], попытки рассмотреть "экфразичность как константную особенность стиля бунинской прозы"[23; 6] и так далее. Проблема эта существует в современном буниноведении и нуждается в дальнейшей разработке.)

Обобщая сказанное, отметим, что параллели между творчеством Бунина и феноменологией, в целом, небеспочвенны. Они хорошо прослеживаются даже при чтении авторов, от него достаточно далеких (скажем, Г. Башляра и его «Поэтики пространства» - подробнее об этом в практической части), и доказаны крупными буниноведами. Феноменологическое мы вправе рассматривать как компонент бунинской поэтики, и оно коррелирует с морской тематикой (феноменологически описанное море, интерес к пространству).

Похожей конфигурацией, однако в более ориентированном на субъекта виде, обладает стихотворение «Огонь на мачте» [4; 151]. Вновь наблюдатель

с берега – носитель лирического сознания – видит «*в темном море / В ночь уходящий топовый огонь*», индексальный знак корабля, вновь буквально реализованный точкой среди пространства (вообще, огненная, световая точка среди моря не только означает присутствие человеческого, а не стихийного, но и часто содержит коннотативный компонент: антиципацию, дурное предчувствие; ср. «*Нет, рыбаки воротятся не все! / Ледяно-белым, страшным глазом / Маяк сверкает на косе*» [4; 123] - «Норд-остом жгут пылающие зори...»). Мир, весь топос за берегом строится в тексте по чисто хаотической модели, модели пустоты, неразличения сущностей: «*нет ни земли, ни неба – только мягкий / Глубокий мрак*», «*Ни звука / Не слышно на побережье*», «*А он (огонь – И. М.) уходит в ночь и одиноко / Висит на горизонте, в темной бездне / Меж небом и землею...*» [4; 151]. Морское поглощает (или не порождает) ключевые пространственные координаты, возможность сенсорного и дифференцированного восприятия мира. Даже форма стихосложения видится нам симптоматически двусмысленной: отсутствие рифмовки и строфики способствует как созданию эффекта «естественного», вольного размышления субъекта, так и эффекта хаотической модели мира, лишенной классической стихотворной четкости в словесном воплощении.

Субъект может находиться не только на берегу, отделенным от наблюдаемого объекта, корабля, но и на нем: «*В окошко из темной каюты...*», «*Долог был во мраке ночи...*», «*Высоко наш флаг трепещет...*», и в этом случае часто ассоциировать свое «я» с «мы» корабельщиков, всех, плывущих на данном корабле: «*лирический герой Бунина многолик*» [138; 17]. Вообще, субъект, в том числе и в заявлениях о дурном предчувствии, в своих антиципаниях об опасности движения корабля подчеркнуто стремится к объективности, отказу от чистого «я» в пользу того, что естественно, очевидно сказать в данной ситуации, что само собой будто бы приходит. Даже больше: именно в смертельных, танатологических предсказаниях авторская стратегия состоит в подчеркнутой бессубъектности, можно даже сказать, предикативности: слово отдано на откуп языку, не содержит компонента личной эмоции: «*Скажешь:*

это снялся в трауре глубоком / Погребальный флот» [4; 95], *«Нет, рыбаки воротятся не все!»* [4; 123], *«Наш неверный трудный путь»* [4; 66], *«Наш темный полуночный гроб»* [4; 68], *«На мертвый якорь кинули бакан...»* [4; 95].

Если принять предположение, что мачта на корабле обозначает вертикаль, связывает корабль с небом (этому предположению ничего не противоречит и оно вписывается в ряд бунинских деревьев, «мачтовых сосен» (см. 4; т. 2., 187-196) сквозь которые просвечивает небесная лазурь), то обнаружим и другую форму разрушения вертикали – искажение, деконструкция образа мачты. Морское, стихийное, буря, мрак противостоят стройности, целостности вертикальной связи: *«Только гнулась и скрипела тяжело мачта...»* [4;66], *«И мачты их среди темной высоты / Чертят туман все шире и быстрее, / И плавают среди тумана реи, / Как черные могильные кресты»* [4; 96]. Оба примера взяты из наиболее мрачных, наполненный сгущенной семантикой смерти стихотворений, в которых можно говорить даже о некотором *«переизбытке означающего»* [68; 464], излишестве тропа - «черных могильных крестов».

Однако учтем, что указанная строка завершает стихотворение и констатируем здесь еще один любопытный прием, которым задается семантика опасности и смерти: неожиданный финал стихотворения, в котором прямые знаки этого и возникают. Финал именно внезапный: композиция текста часто не содержит в себе градации (в отличие от «На мертвый якорь кинули бакан», где о некоторой если не градационной, то кольцевой композиции говорить можно), нет направления, движения к смертельному – и вдруг оно возникает, словно оговорка, деталью, парадоксально деформирующей весь предыдущий лирический сюжет, резко меняющей всю его направленность. Так, в «На острове» развитие лирического сюжета обрывается строкой о чайках, до сих пор не наделенных никакими знаками смертельного: *«Кого-то жалобно и звонко призывая»* [4; 113], что резко контрастирует с предыдущим текстом. То же и в стихотворении «Кондор»: *«Синеет море. Скалы и пески /*

Скрывает ночь – и веет на вершине / Дыханьем смерти, холодом пустыни
[4; 120].

В завершение обзора форм, означающих танатологическую антиципацию в морском сюжете жизни и смерти, приводим самую концентрированную, предельную и опасную ее форму. Морское транслирует свое состояние, свой атрибут в иное пространство, выходит из привычных границ. Иначе говоря, нет более безопасной обособленности от стихии, то, чем море «заражено», оно передает, и весьма навязчиво; традиционное убежище-берег (Анахарсис, Топоров), граница фарватера (бакан – *«плавающий знак навигационной обстановки, устанавливаемый на якоре. Баканы обозначают границы фарватера или судового хода»* [172]), даже сон, воображаемое недействительны, не защищены от влияния морского. *«Зеленое взволнованное море / Еще огромней, чем всегда»* [4; 122], то есть преодолевает собственные исконные границы – один из образов, за которыми следует ясный вывод: *«Рыбаки воротятся не все»* [4; 123]. В стихотворении «На мертвый якорь кинули бакан...» нет никакой границы между фарватером, локусом рыбацких кораблей и стихией, так что, не зная морской терминологии, можно и не заподозрить основных контуров такого пространственного сюжета. В «Зное» и «Штиле», «На винограднике» (особенно в «Зное») состояние моря – *«мертвый зной и штиль»*, *«слепит горячий свет»* [4; 144], *«клонит в сон и ослепляет зной»* [4; 94] передается лирическому субъекту и проникает даже в его сознание, в увиденный сон: онейрическая картина кажется противоположной «зною», наполненной не иссушающей жарой, а прохладой, но последние строки *«И горит залив меж кипарисов, / Точно синим пламенем налит»* [4; 95] перечеркивают контраст между реальностью и сном, реальное переносит свое свойство в воображаемое. Дом, традиционное укрытие (*«материнская сущность дома»*, *«дом – воплощение образов, дающих человеку опору или иллюзию устойчивости»* [33; 29, 31]) тоже не спасает от проницаемости морем: *«Скрываюсь в дом... Но нет, и здесь не скрыться: / Прямой горячий луч блестит сквозь*

щель в окно...» [4; 165]. Таким образом, морская ситуация здесь – это ситуация вторжения, размывания пространственных пределов.

Однако не забудем о заявленной выше антиномии жизни и смерти, вспомним и чуть более позднее стихотворение Бунина «С корабля», чрезвычайно в этом контексте симптоматичное, если не программное:

Для жизни жизнь! Вот пенные буруны
У сизых каменистых берегов.
Вон красный киль давно разбитой шхуны...
Но кто жалеет мёртвых рыбаков?
В сыром песке на солнце сохнут кости...
Но радость неба, свет и бирюза,
Ещё свежей при утреннем норд-осте —
И блеск костей лишь радует глаза.

<1906—1907> [4; 221]

Со смертельным неизбежно взаимодействует и жизнь во всей ее красоте и разнообразии – вот основная авторская интенция, чистое предсказание смерти, чувство опасности, ситуация «корабль-гроб» Бунину не слишком интересна. Мертвое пробуждает мысли о жизни, живое – о смерти, и эта чисто лирическая цикличность переживания создается именно морским комплексом. Вновь обнаруживаем мы «хранительную», порождающую функцию моря, оказывающуюся «со-бытийной человеку» (Иваницкий). И если языковые формулы антиципации, дурного предчувствия автор несколько разводит с речью лирического субъекта, будто разделяет, то декларация характерных бунинских антиномий, оксюморонов, а также восхищение жизнью часто связываются с первым лицом, непосредственно с говорящим субъектом: «*Люблю я наш обрыв, где дикою грядой...*» («На острове»), «*И сладостно и грустно видеть ночью... Баякайте мою ночную грусть*» («Огонь на мачте»), «*И тогда вся душа / У меня наполняется радостью*» («Набегают впотьмах») [4; 113, 151, 139]. Впрочем, такое решение не претендует на абсолютность. Возьмем почти парные, хорошо уподобляемые по аналогии стихотворения

«Долог был во мраке ночи...» и «Высоко наш флаг трепещет...»: в них говорящий субъект распространяется до обобщенного «мы» всех плывущих на корабле, всех корабельщиков. В сочетании с крайне общими предметными характеристиками, которые не отсылают ни к определенному типу сознания, ни к исторической эпохе, ни к конкретным литературным и культурным формам, эти тексты демонстрируют некий универсальный, мета-исторический и надсубъектный сюжет плавания, преодоления морской стихии и ее гибельности. Более ранний, «Долог был во мраке ночи...», даже наделен зачатками эпической сюжетности, что вполне обоснованно при тяготении к высокой степени универсальности. Показательна и населенность, одушевленность корабля, в отличие от предыдущих рассмотренных текстов. При этом «мы» совсем не дискретно, в «челн» помещается некое коллективное, всеобщее сознание, что противостоит более поздней разработке Буниным схожих образов (в прозе 1914-1926 гг. легко выделяется оппозиция капитан-пассажир, но нередко приходится иметь дело и с более многоаспектной, неоднозначной дифференциацией).

Такая передача слова коллективному говорящему, отсутствие финального вывода (если бы здесь задать известнейший вопрос, завершающий пушкинскую «Осень»: «Куда ж нам плыть?», то ответом была бы в лучшем случае множественность – или признание неадекватности вопроса ситуации), концентрация на процессе, непосредственном переживании действия (почти все глаголы стихотворения даны в несовершенном виде) наводят на ассоциации с фольклором. Именно на ассоциацию, коннотацию, поскольку фольклорные следы здесь исключительно косвенны, нечетки, и будет бессмысленно их сводить к конкретному разделу фольклора, в частности, национальному, связанному с определенной культурой. Это некая извечная «песня» человека, находящегося в море.

Другие варианты означающего витальности, красоты мира заключаются и в словесном, тропеическом решении текста, и в его композиции. Первое – не загадка, ставшее для буниноведения общим местом отражение «повышенно-

го чувства жизни», густота и обилие тропов, построенных на сенсорике - зрительных, слуховых ощущениях, не несущих какого-либо специфического коннотативного компонента значения: *«Троп в поэзии Бунина - функционально однозначный эквивалент прямого слова», «Поэтическое слово Бунина... передает фактуру явления»* [83; 34]. Иначе говоря, такие тропы ни на что не намекают, не отсылают, не являются аллюзиями: они самодостаточны в пластическом отражении референтного мира, и не будет особой пользы в поиске за ними скрытых, потаенных смыслов. Приведем несколько примеров таких тропов: *«зеленая вода хрустальной влагой плещет», «изумруд горит, сверкая... медью светит на борта», «рассыпаясь по гравию кипенью бледных огней, / Море светит сквозь сумрак таинственно, тонко и трепетно, / Озаряя песчаное дно», «сквозь пальцы течет не вода, а сапфиры – несметные / Искры синего пламени, Жизнь!»* [4; 113, 105, 139] и т. д. В этой самодостаточности тропов, нередко отмеченных атрибутом яркости, обнаруживается выход в феноменологию: *«Яркость – знак соединенности «я» и «не-я», поскольку связан как с «качеством» окружающей реальности, так и со спецификой ее восприятия»* [158; 139].

Отсюда бунинское движение в сторону пейзажной лирики, в противоположность тому отталкиванию, которое присутствует в танатологически окрашенных текстах. Поэт эксплицирует живописность, сложность красок окружающего мира и морского пространства (тогда как в "Закате", например, он ограничивается лишь "багряным заревом", не самым маркированным с точки зрения отличия, живописной детали тропом - есть некоторая смысловая "инерция", вместо "ее разрушения"[123; 71]). Такая пейзажная и красочность подробность моря, а также открытость, лазурный оттенок неба сочетается с сюжетом счастливого, безопасного плавания либо возвращения корабля в гавань в стихотворениях "Огромный, красный, старый пароход...", "На рейде", "Мертвая зыбь": *"В тиши, в тепле, на солнце, в изумрудной / Сквозной воде..."*, *"И лак блестит под черною рукою..."*[4; 194], *"Люблю сухой, горячий блеск червонца, / когда его уронят с корабля"*[4; 201], *"Холмилась и*

росла лиловая волна...", *"И гребень, закипев, / Сквозил и розовел, как пенное Фалерно, - / И малахит скользил в кроваво-черный зев"*[4; 247]. Предельная яркость, "блеск" (в том числе и "блеск костей" отменяет смерть) словно обеспечивают защиту, охранение окруженного морем ограниченного пространства (корабля, острова) от пересечения внешних границ. Это дополняется и некоторой имплицитной символизацией. Обратим внимание на высокую частотность тропов, сопоставляющих между собой морскую воду и драгоценные камни - именно в радостных и пейзажных текстах. В словаре символов Н. Жюльен мы находим следующее: *"Драгоценные камни символизируют собой безупречность и превращение тьмы в свет и совершенство"*[87; 173]. Особенно показательно превращение тьмы в свет, поскольку противостояние смерти и витальности в лирике Бунина непосредственно выражается в оппозиции ночи и солнечного дня. Соответственно, "изумруд", "рубин", "сапфир" в морских водах оказываются не только чисто живописной деталью, передающей оттенок, но и подключают к произведению общекультурную реминисценцию, подобно "львам как сфинксам" из первого проанализированного нами стихотворения. Полагаем, что список подобных незаметных реминисценций, приводимый нами, далеко не полон и может быть разработан подробнее.

Композиционная реализация значений витальности и восхищения миром, «повышенной жизни» также менее специфичны, не выделяются в четкий прием. В различных текстах мы сталкиваемся с градацией («Набегают впопыхах...»), процессуальным движением («Высоко наш флаг трепещет...»), словом, с парадигмой «перечня», самоценным перечислением, где каждый элемент оказывается сам по себе значим, однако не содержит широкого поля смыслов. Композиция «перечня» («На острове», «Штиль», «На белых песках», «Развалины») может завершаться выходом на некий смысл, сама своей целостностью обретать содержание, пусть отдельные ее элементы и афункциональны сами по себе. Это еще раз подтверждает мысль о пространственной и композиционной природе бунинского лирического сюжета. Перечень,

между прочим, видится нам смысловой противоположностью, антагонистом самой страшной опасности морского – проникновения сквозь границы, разрушения пределов каждого элемента мира; в перечне все сущности гармонично уложены, сосуществуют одновременно и ни одна не нарушает другую, не посягает на ее пространство. Поэтому конструкция эта сама по себе достаточно содержательна.

Ни тревожная антиципация, ни радостное созерцание жизни никак не соотносятся, надо отметить, с категориями статики и динамики, не разводятся по этим оппозициям. В приведенных стихотворениях есть строфы, отсылающие к стагнатному состоянию космоса, например:

И усыпляет моря шум атласный.
И кажется, что в мире жизни нет:
Есть только блеск, лазурь и воздух ясный,
Простор, молчание и свет [4;141].

Однако сама по себе данная строфа антиномична, в ней взаимовключены оппозиции жизни и смерти, знаки сугубо витальные в языке Бунина («лазурь», «воздух ясный», «свет») сочетаются с впечатлением субъекта об отсутствии в мире жизни – при том, что предыдущий текст стихотворения в этом контексте вновь двусмыслен, сочетает различные элементы.

И эта сложность в построении устойчивой модели стихотворения, стройного «кода», где означаемые постоянно соответствуют означающим, приводит к ключевой для нас мысли, к которой мы и стремились подвести наше исследование. Мы уже выстроили «образец» морской ситуации, проекции морского комплекса на антиномию жизни и смерти, а также описали наиболее устойчивые парадигмы форм, проявлений того и другого в текстах. Наконец, пришли к обобщенному определению лирического сюжета такого текста. Житенев пишет, что в лирике Бунина «доминирует кольцевая композиция», «сосредоточенностью на замкнутом целом» [83; 37]. Мы бы выразились иначе: композиционные и сюжетные стратегии Бунина в данном случае тяготеют к цикличности (не в смысле циклизации групп стихотворений, а

во внутренней структуре отдельного текста: термин цикл при изучении лирики все-таки многозначен). Житенев указывает на следующий вариант построения лирического сюжета: *«Лирическая ситуация, не предполагающая ни интенсивного развития, ни экстенсивного расширения, оборачивается умножением связей, постоянным соотношением частей и целого»* [83; 37]. Части и целое в движении, несмотря на замкнутость, образы менее всего постоянны, но склонны к динамике, изменению, преломлению. Почти невозможно, даже зная парадигмы форм, устойчивые компоненты, предсказать лирический сюжет и роль в нем морского при анализе конкретного стихотворения. Основные, базовые компоненты, из которых слагается текст, вычлениаются, но устойчивой системы в их применении нет. Мы можем говорить о постоянстве конфликта, определяющего лирический сюжет, но в конкретном стихотворении – лишь об отличии. *«В отличии осуществляются распыление, рассеяние, мерцание»* [27; 35], то есть отличие и описывает эту подвижность, динамичность «морского комплекса».

Поэтому привычная литературоведческая форма анализа для больших групп текстов либо одного большого текста (а не «опыт прочтения» фрагмента, отдельного стихотворения, рассказа), заключающаяся в поиске аналогий и парадигм значений либо форм, то есть общего, различные обобщения (выделенную структуру, образ, мотив и т. п. находят не в одном тексте, но в нескольких) – весь этот механизм исследования кажется нам в данном случае не самым удобным и результативным. Нам на уровне обобщения доступен лишь некий (и то всегда неполный, поскольку последнее слово будет за новым лирическим сюжетом) набор элементарных единиц, который в любом тексте обретает новые функции. Морская ситуация жизни и смерти в лирике Бунина не системна, и было бы странно с нашей стороны эту системность так отыскивать, выстраивать (*«Быть может, свойство реальности — быть необузданной, а свойство системы - обуздывать ее»* [27; 146]). Следовательно, более рациональным видится путь подробного, детального анализа от-

дельных стихотворений, каждого из множества, и выявления в каждом прежде всего отличия в функционировании морского комплекса.

Проведем такой анализ (Барт называет его «текстовым» [см. 26; 424-462]) лишь на примере одного из стихотворений, представляющегося нам достаточно любопытным в интерпретации темы данного параграфа – «Развалины».

Развалины

Над синим понтом – серые руины,
Остатки древней греческой тюрьмы.
На юг – морские зыбкие равнины,
На север – голые холмы.

В проломах стен – корявые оливы
И дреза, сопутница руин,
А под стенами – красные обрывы
И волн густой аквамарин.

Угрюмо здесь, в сырых подземных кельях;
Но весело тревожить сон темниц,
Перекликаться с эхом в подземельях
И видеть небо из бойниц!

Давно октябрь, но не уходит лето:
Уж на холмах желтеет шелк травы,
Но воздух чист – и сколько в небе света,
А в море нежной синевы!

И тихи, тихи старые руины.
И целый день, под мерный шум валов,
Слежу я в море парус бригаантины,
А в небесах – круги орлов.

И усыпляет моря шум атласный.
И кажется, что в мире жизни нет:
Есть только блеск, лазурь и воздух ясный,
Простор, молчание и свет.

<1903-1904> [4; 140-141]

Заглавие уже содержит коннотативную семантику цикла: строение, появление жизни – и последующее увядание, гибель, образование из строения «развалин».

Первая строфа, что часто встречается в пространственной композиции Бунина, задает общие координаты хронотопа, основные составляющие данной картины мира, а также географическую (и, как следствие, культурную) принадлежность: воспоминание о греческой цивилизации. Обратим внимание, как плотно вписаны друг в друга, при этом сохраняя структуру перечня, не вступая в конфликт, знаки витальности и смертельности (тюрьма, голые холмы, зыбь), так что между ними теряется собственно смысловое различие.

Вслед за намеченными ключевыми пространствами, во второй строфе происходит конкретизация, детализация мира. В ней впервые является еще невнятный, по сути пока бессубъектный, сообщающий общее место голос говорящего, переживающего – в словах *«сопутница руин»*. Если в первой строфе преобладают скорее означающие смертельного, то вторая, детализирующая, в этом смертельном обнаруживает прорастающую и окружающую витальность. Но подобранные проявления флоры как реализации этой метафоры прорастания, тоже двусмысленны в контексте изучаемой нами антиномии: оливы также могут отсылать к культурному мифу о Древней Греции, руины которой и описываются, а дерезе эта двусмысленность сообщена голосом говорящего.

В третьей строфе прорывается собственно субъектный голос, на пространственном материале выстраивается лирическое переживание (заметим,

что оно и само связано с перемещениями в пространстве, причем вертикальном, снизу вверх). Дополнительная параллель: не уподобляются ли эти руины, по крайней мере если посмотреть на текст с позиций феноменологии, дому по Башляру: *«в нашем воображении дом предстает как некая вертикальная сущность. Дом возвышается. Дом пробуждает в нас сознание вертикальности»* [37; 37]. Тем более, что руины отчетливо «обжиты» субъектом, не воспринимаются им в качестве объекта чужеродного, «не-я», и мы вновь сталкиваемся с феноменологией, которая привносит в ситуацию «циклической двусмысленности» дополнительный штрих.

Ко времени историческому подключается время природное, космическое в четвертой строфе. Но оно проявляется в тексте не столько длительностью, движением, сколько вновь атрибутами, да и первая строка размывает временные категории, и вновь иллюстрирует взаимную включенность жизненного (лето) и смертельного (осень). И уже прослеживается нами устойчиво повторяющаяся атрибутика морского: «синева», «аквамарин», близость небесному, то есть вертикальному измерению мира. Представление об опасности моря, конфликтной морской ситуации тут, следовательно, не работает.

Далее, субъект оценивает непосредственный предмет описания и лирического переживания – руины, в подчеркнута нейтральных, спокойных интонациях. Мир предстает местом уютным, покойным, не исключая и развалины тюрьмы (очевидные неприятные коннотации). Морское – устойчиво, естественно, как внутренне, так и относительно всей пространственной структуры: оно образует своего рода аналогию небесного. Корабль также протягивается вверх и вписывается в морское: парус, но не огонь.

Парадоксально, на первый взгляд, выстраивается вывод: *«и кажется, что в мире жизни нет»*, чему предыдущий текст, в принципе, скорее противоречит, равно и последующий перечень. Конечно, «жизнь» возможно понимать как процесс, событийное движение, но никаких решительно предпосылок сам текст стихотворения, да и бунинский устойчивый комплекс означаемых слова «жизнь» к такой интерпретации не дает. Хотя семантику некоторой ни-

велировки времени, которое накладывается, сливается, теряя тем самым свои первичные свойства, «Развалины» содержат. Но вернее, думается, снова говорить о циклическом сплетении, сочетании знаков жизни и смерти, которое парадоксально само по себе – и никакого финального разрешения не получает: в кажущемся отсутствии жизни одновременно есть и витальное начало, и устранено смертельное. Также выделили мы в нем и феноменологический аспект: *«Снаружи» и «внутри» принадлежит внутреннему миру: они всегда готовы к перемене мест»* [37; 19], можем заметить аспект историософский.

Море же надделено целым рядом функций: оно включается и в витальные тропы, и встраивается в иерархию пространств (возможно, как «нижняя бездна» космоса), и своеобразно воздействует на сознание субъекта, трансgressирует, и совпадает с наблюдением Топорова о *«созерцании неба, вызывающего образ моря и мысли о бессмертии», «колыхательно-колебательных движениях»* [188; 580]. Многообразие значений, однако, дается в очень небольшом числе означающих, и этом многообразии, безусловно, присутствует некая целостность, внутренняя структура, которая накладывается на развитие лирического сюжета стихотворения, его пространственной композиции, перемещения и переживания субъекта.

Наш анализ «Развалин» - не самый, видимо, подробный, что-то явно опускающий, но нам важнее наметить исследовательскую доминанту и подтвердить мысль. Лирический сюжет в этом тексте сильно разнится с приведенной нами в начале параграфа моделью, так что его нельзя описать даже в терминах отличия, отклонения, но базовый набор элементов, ситуаций сохраняет.

В завершение параграфа отметим, что подобную методологию исследования в буниноведении, пусть и на совершенно ином материале и высказанную несколько иными словами, можно встретить работах Н. Ю. Лозюк: диссертации «Композиционный ритм в новеллах И. А. Бунина («Темные аллеи»)», статье «Композиционные ритмы в новелле И. А. Бунина «Зойка и Валерия» и т. д. (см. 111). Лозюк использует термин «композиционный ритм»,

понимая его следующим образом: *«Категория композиционного ритма дает возможность рассматривать произведение как подвижную систему, в которой все элементы находятся в динамической взаимосвязи, что формально выражено пространственно-временной последовательностью композиционных единиц»*; *«Идея композиционного ритма позволяет осознать художественную форму как симультанную, одномоментно явленную в целостности взаимосвязей всех ее элементов, и в то же время как динамическую...»* [121; 6]. Мысли исследователя перекликаются с нашими идеями, но все же не до конца совпадают, к тому же родовое, принципиальное различие объекта и неизбежная терминологическая путаница с применением категории ритма к лирике (равно и отсутствие сколько-нибудь общепринятого представления о композиционном ритме) тоже не способствует легкому переносу термина в нашу работу. Однако направление мысли, безусловно, совпадает.

Что касается связей между данной группой текстов и предшествующей русской поэзией, то здесь мы имеем дело с областью еще менее изученной, чем бунинские романтические реминисценции. Мы говорим о поэзии 1840-х и далее годов, которая постепенно из романтической трансформируется в реалистическую: поздний П. А. Вяземский, Я. П. Полонский, А. К. Толстой и т. д. Достаточно прямо соположил Бунина с этими авторами разве что Г. В. Адамович: *"Был Майков, Ал. Толстой, после них явился поэт Бунин. Никакой пропасти между ними как будто и нет"*[11; 363]. Между тем неточная, для образования авторского смысла, встраивания в текст цитата из раннего стихотворения Полонского в "Темных аллеях" известна всем, и источник ее восстанавливается без труда. Что касается Вяземского и А. К. Толстого, то их лирическое наследие часто оказывается на периферии русской классической поэзии: Вяземский, пережив свой изначальный романтический контекст, будто выпадает из времени, остается анахронизмом, Толстой же, будучи известен преимущественно как исторический романист и драматург, вытесняется своими современниками и предшественниками (очевидна разница в художественной форме и содержании между "Борисом Годуновым" Пушкина и

"Царем Борисом" Толстого - не в пользу последнего, несмотря на большую историческую точность и подробность).

Для нас, однако, важнее, что в 1840-1850-х годах русская лирика обогащается стихотворениями, реалистически, с пейзажной подробностью воссоздающими процесс плавания по морю. Мы едва ли обнаружим много такой лирической маринистики у Пушкина, за исключением "Медока"(1830): *"...и корабль надежный / Бежит, шумя, меж волн. Садится солнце"*[161; 491], напоминающего по историческому контексту балладу, но лишённого балладного конфликта, разрыва. Напротив, Пушкиным избирается сюжет счастливого возвращения из опасного плавания: *"Теперь, когда свершен опасный путь, / Родимый край они узрели снова"*[161; 491]. Для нас также важно, что "Медок" содержит достаточно сложную структуру образа корабля, его внутреннего пространства и обитателей - что сближает стихотворение с прозой Бунина, но не с лирикой последнего, в которой корабль часто сведен к точке, одной детали, одному обозначению. Сюжет счастливого путешествия на пароходе в райскую область содержит и одно из последних стихотворений Е. А. Баратынского "Пироскаф" (1844): *"Завтра увижу я башни Ливурны, / Завтра увижу Элизий земной!"*[190; 124]. *"Вода" Баратынского - кипение сладострастия, побеждаемого упорно*"[38; 484] - замечает А. Белый. Текст "Пироскафа" и его сюжетное построение обнаруживают сходство, вновь-таки, с прозой позднего Бунина, конкретнее, с "Водами многими", и будут подробнее проанализированы в соответствующем разделе.

Поэзия же позднего Вяземского и раннего Полонского впервые систематически обнаруживает те черты, которые мы находим в данном разделе лирики И. А. Бунина. Это физически ощутимое предчувствие смерти через утопление в морских волнах - например, в "Качке в бурю" Полонского:

Гром и шум. Корабль качает;
Море темное кипит;
Ветер парус обрывает
И в снастях свистит.

Помрачился свод небесный,
И, вверяясь кораблю,
Я дремлю в каюте тесной... <...>
Просыпаюсь... Что случилось? -
«Руль оторван; через нос
Вдоль волна перекатилась,
Унесен матрос!»
Что же делать? Будь что будет!
В руки бога отдаюсь:
Если смерть меня разбудит -
Я не здесь проснусь.[153; 70, 72].

Это сюжет перехода морем изначальных границ, вторжения его на берег, служащий основанием внутритекстового конфликта - в таких стихотворениях Вяземского, как "Ночь в Ревеле", "Босфор":

Что ты, в радости ль, во гневе ль,
Море шумное, бурлишь
И, как тигр, на старый Ревель
Волны скалишь и рычишь?[60; 276].

Это, наконец, характерная по преимуществу южная география и культурологическое обогащение пейзажа, когда текст привязывается к определенной местности, служит для переработки впечатлений от пребывания в некотором принципиально обозначенном пространстве: "Ночь в Ревеле", "Ночь в Соренто", "На Черном море" и так далее - соответственно, происходит конкретизация ландшафта и той культуры и истории, которая за ним имплицитно находится. При том, что по формальным приемам и организации лирического произведения достаточно трудно провести прямые параллели между Буниным и названными авторами, именно они вырабатывают набор реалистических техник описания моря, в дальнейшем получивших развитие в бунинской поэзии.

Особого упоминания заслуживают аналогии с балладами А. К. Толстого. С последним Бунин связан не единственно тематикой увядания и гибели дворянской культуры, дворянской усадьбы; обнаруживаются и весьма любопытные переключки в тематике гибели и исчезновения в морских волнах. Толстовским балладам также крайне свойственна эта идея: плавание ведет к смерти, военной неудаче вдали от дома ("Три побоища"), погружению в ирреальное пространство подводного царства ("Садко"). Особенно "бунинской" по духу можно назвать позднюю и одну из самых сложных баллад "Канут", где сюжет смерти, обреченности главного героя не разворачивается, а лишь предчувствуется в контексте морского (*"И берегом в путь выезжает морских / Канут без меча и без брони"*[186; 468], предупреждающая песня *"Но морю, что, мир обтекая, шумит / Известно об их заговоре: Не ездь, царевич, оно говорит! / Ой море, ой синее море"*[186; 470]) и сочетанием с обостренным, повышенным чувством жизни, природы в князе Кануте (*"Так весел Канут, так доверчив и смел, кипит в нем так молодо сила", "Дыханьем своим молодая весна, зная, разум его опьянила"*[186; 472, 474]). Подобно Оле Мещерской и другим персонажам Бунина, в Кануте витальность, наполненность жизнью, весной, единение с природой достигает столь большой силы, преодолевает любой здравый, усредненный разум (предупреждающих его княгини, отроков и т. д.), что он словно заведомо обречен на гибель - соответственно, содержание баллады не сводится лишь к идее наивности Канута.

2.3 Христианское и мифологическое в "морском коде" И. А. Бунина

Косвенно затрагивали мы эту тему в предыдущем параграфе, не рассматривая ее, впрочем, в подробностях: нам достаточно было лишь констатировать наличие христианских смыслов, стоящих за определенными бунинскими идиомами, устойчивыми словесными конструкциями. Мифологические же реминисценции, рефлексия мифологического сознания, Бунину свойственная, там представлена минимально.

Трансгрессия, переход из предыдущей группы в данную, положение между ними наиболее наглядно демонстрирует, на наш взгляд, "Воскресение" (1907). Сюжет, в котором даже воспроизведение идеи Воскресения служит защитой от смерти, разворачивается в пространстве *"монастыря над синим южным морем"*[4; 208]. Предлог "над" показателен: соположенные локусы четко иерархически выстроены, и монастырь не соположен, но приподнят относительно морского пространства. Внутри этой пространственной композиции три персонажа - привратник, "францисканец" и отсутствующий "брат Габриэль" диалогом и действиями разворачивают небольшой, скорее эпический рассказ о победе над смертью, преодолении ее посредством христианства. Однако эта авторская интенция трансформируется - в средневековом антураже стихотворения - посредством аллегорических образов, особенно в последних четырех строках. Сами фигуры привратника и монаха-Смерти тоже аллегоричны, напоминают о средневековой христианской художественной литературе.

В "Воскресении" нагляден факт кодификации, перевода христианского содержания и символики в область художественности, поэзии. Это, как мы уже отмечали, осознает и сама православная традиция, проводит черту между репрезентацией православия в духовных, богословских памятниках и в художественными конструкциями. Следовательно, христианские смыслы всегда передаются знаком, содержат неизбежный разрыв между означаемым и означающим, они никогда не сходятся напрямую с формой, оставляя хотя бы тропеический зазор – метафору, метонимию. Никогда, говоря о море в христианской традиции, мы не говорим о собственно море, осмысленном феноменологически, а лишь о морском коде «неморского», метафоре, отсылке к духовному смыслу. Бунин, впрочем, не до конца верен этому принципу, в чем можно убедиться, например, в стихотворении «И цветы, и шмели, и колосья, и травы...» (см. 40).

Помимо буддизма, с некоторой натяжкой, но можно поставить в один ряд с религиями мифологическое мышление. В творчестве Бунина, особенно ли-

рическом, содержится немало текстов на мифологические сюжеты: "Утром проносится призрак Одина...", "Спор", "Ра-Озирис, владыка дня и света...", "Атлант", "Потоп", "Океаниды", "Цирцея" и множество других. Тем не менее, на данный момент в буниноведении не существует ни системного аналитического исследования, ни просто перечня, списка мифологических реминисценций у Бунина, несмотря на их обилие. Также изучение мифов относительно авторского стиля оказалось бы уместным в свете дискуссий о принадлежности Бунина к модернизму, который не раз обращался и к мифологическому сознанию, и к мифотворчеству. Однако, даже если не признавать бунинскую поэтику вполне модернистской, категория мифа все равно окажется неизбежно релевантной авторской концепции мира. Бунин был художником XX века – это очевидно, вне зависимости от направленных ориентаций, и не мог оказаться, при всей обособленности положения в литературе, вне культурного контекста своей эпохи. *«В двадцатом веке миф получил... гигантскую власть над человеком», «мифологические, архетипические конструкции до сих пор работают»* [70], утверждает, анализируя опыт искусства прошедшего столетия, Н. Дыбовский. Это же отмечает Мирча Элиаде, констатируя *"возврат к истокам"... в современных европейских сообществах"; "некоторые аспекты и функции мифологического мышления образуют важную составляющую часть самого человеческого существа"* [222; 181]. Он же говорит о *"живучести мифа о вечном возвращении"* [См. 223]. Огромная работа Р. Барта "Мифологии" также посвящена "современным мифам". Мысль о важности и действенности мифологического мышления в современном пространстве стала в гуманитарных науках XX века общим местом, и подтверждений ей находится множество.

Помимо этого неизбежного, априорного влияния культуры, интерес к мифологическим конструкциям совпадает с интересом Бунина к архаическому, древнему бытию человека, неизменным, извечным, повторяющимся формам этого бытия. В качестве примера, не останавливаясь подробно, приведем несколько строк из стихотворения "Ночь" (1901):

Как ныне я, мирьяды глаз следили
Их древний путь. И в глубине веков
Все, для кого они во тьме светили,
Исчезли в ней, как след среди песков:

Их было много, нежных и любивших,
И девушек, и юношей, и жен,
Ночей и звезд, прозрачно-серербивших
Евфрат и Нил, Мемфис и Вавилон!...

Но есть одно, что вечной красотой
Связует нас с отжившими. Была
Такая ж ночь - и к тихому прибою
Со мной на берег девушка пришла...

...Люблю ее за счастье слиянья

В одной любви с любовью всех времен! [4; 389-390]

(Между прочим, в этом достаточно раннем стихотворении прослеживаются определенные аналогии с гораздо более известным одноименным рассказом 1925 года; обратим и внимание на ключевое значение любовного акта как связи с предками и с миром, черту скорее архаического сознания. Быть может, именно сходство с созданным впоследствии прозаическим текстом было одной из причин, по которым сам Бунин не включал данное стихотворение в собрания сочинений.)

«*Время мифа, время архетипа*» [78] тяготеет к цикличности ("миф о вечном возвращении", эсхатологический и космогонический миф, миф о смерти и возрождении растительности и так далее), к повторению одних и тех же периодов, следовательно, к той стороне онтологии, которая одинаково работает независимо от исторического времени. Пространственный характер бунинской формы отмечал ряд ученых; несложно заметить, что содержательно

эта схема, модель как-то стремится преодолеть «обреченность» человека *всепоглощающей смерти*» [41; 23]. Миф же «*предполагая эсхатологию... предполагает всегда и космогонию*» [78], позволяет снять фатальность, необратимость времени: *"Для Бунина процесс такого воскрешения очень важен, так как позволяет преодолеть разрушительные силы времени"*[105; 561]. Поиски преодоления времени характерны для бунинских текстов, что легко демонстрирует приведенное выше стихотворение, и в данных поисках мы обнаруживаем бунинскую рефлексию по поводу мифологических форм поэтики и сознания.

Однако, разумеется, опрометчиво считать Бунина сколько-нибудь последовательным носителем мифологического мышления. Литература XX века постоянно обращается к мифологическим сюжетам, в том числе в самых программных (в смысле поэтики и техники письма) своих произведениях - например, в "Улиссе" Дж. Джойса. Однако Джойс использует мифологические реминисценции скорее иронически, отталкивается от них, обыгрывает их. *«Улисс» — превосходное, долговременное сооружение, но он слегка переоценен теми критиками, что больше заняты идеями, обобщениями и биографической стороной дела, чем самим произведением искусства. Я должен особо предостеречь вас от соблазна видеть в беспорядочных блужданиях и мелких приключениях Леопольда Блума летним дублинским днем прямую пародию на «Одиссею», где рекламный агент Блум исполняет роль Одиссея, иначе — Улисса, героя хитроумного; а склонная к адюльтеру жена Блума представляет добродетельную Пенелопу, тогда как Стивену Дедалу отводится роль Телемака. Очень приблизительная и очень общая переключка с Гомером, очевидно, существует в теме странствий Блума, на что указывает название романа, — существует наряду со многими другими присутствующими в книге классическими аллюзиями*" [140] - пишет В. В. Набоков, и это, вероятно, тот случай, когда можно довериться взглядам данного автора, несмотря на частую предельную субъективность его литературных оценок. Переводчик "Улисса" на русский язык, философ С. С. Хоружий, в своих

комментариях к переводу замечает, что *"читатель не должен верить часто встречаемым утверждениям, будто бы роман Джойса - некое переложение "Одиссеи" в современных обличьях"* [76; 781], комментирует многочисленные вольности Джойса относительно мифологического канона; так, в главе *"Блуждающие скалы"* *"Гомеров план столь хрупок, что и вообще не Гомеров. В "Одиссее" нет приключения с блуждающими скалами..."* [76; 874] и т. д. Сложно представить в XX веке (и не только в XX - еще с поздней античности европейская культура знает рефлексию по поводу мифологических образов) автора имеющих высокую литературную ценность художественных текстов, который бы являлся непосредственным носителем мифологического мировоззрения. Скорее новая актуализация мифа происходит в массовой культуре, и с такой точки зрения новые "мифологии" анализируются Бартом, Элиаде и т. д. Причисление Бунина к массовой культуре же едва ли возможно по каким бы то ни было критериям; даже в текстах бунинских почти нет какого-либо, даже презрительного и неприязненного, обращения к данному предмету (за исключением, может быть, очень позднего рассказа "Крем "Леодор").

Соответственно, констатируя факт обращения Бунина к мифологической образности в его художественной форме и наличие некоторых содержательных "аспектов мифа", близких авторскому мировидению, мы не имеем причин всерьез утверждать мифологическую доминанту в бунинском мировоззрении.

Далее, христианское, православное мироощущение у Бунина, как правило, доминирует, теснее всего сопрягается с авторской интенцией, финальной точкой текста, его морально-этической направленностью. Не отрицая работу в конкретном тексте других языков, христианские языковые формы необходимо признать наиболее содержательными, разомкнутыми во внетекстовое пространство, обращенными к потенциальному реципиенту. Наконец, христианство, православие переходит у Бунина из внеположного языка в непосредственно «стиль», в «интимную мифологию»: оно явлено в качестве мироощущения. О мироощущении, исследуя христианский код, С. В. Кекова

пишет следующее: *«Понятие мироощущения выражает наибольшую степень слияния, сращения человека и мира», «Мироощущение поэта представляет собой определенную систему категорий, среди которых выделяются доминанты, формирующие предметно-образный, сюжетный, тропеический и другие уровни текста. Категории мироощущения представляют собой своего рода «каналы» смысловой энергии, воплощающиеся не только в них самих, но и в их знаках», «Мироощущение поэта определенным образом структурировано в его поэтическом языке: «верхний» ярус составляют категории мироощущения, «нижний» - знаки категорий» [100; 4, 6, 36]. Исследователь наглядно показывает и знаковую природу формальных репрезентаций мироощущения, и его содержательный аспект, в частности, проецирование мира в воображаемое, внутреннее – и «одухотворение» внутренним миром человека мира окружающего, что вписывается в христианскую модель отношений человека и космоса.*

Перейдем к мифологическому аспекту в бунинской лирике. Достаточно подробно о мифологических элементах у Бунина мы рассуждали в теоретической части работы. Сходится же мифологическое с христианским в процессах символизации, придания отдельным образам не только «смысловой глубины и перспективы», о которых пишет Бахтин, но и перспективы культурно-исторической: встречая мифологическую реминисценцию, мы видим за ней целый комплекс (вернее сказать – цепь) «прецедентных» текстов и некое общекультурное, фундаментальное представление. Но применительно к произведениям Бунина вся историческая и культурная глубина не образует авторской интенции, в отличие от христианства; миф не доминирует над формой, не является конечным пунктом, разрешением конфликта, не совпадает с данной в произведении моралью – миф всегда не денотативен. Это обстоятельство, впрочем, не означает полное отрицание способности мифа порождать ценные смыслы, полную замкнутость мифологического и монологичность. Мифологическое не дублирует романтическое.

М. Элиаде, исследуя общекультурные процессы трансформации античной и иных мифологий в христианство, характеризует их как интеграцию, освоение не-христианских смыслов (мифологических, архаических и т. д.). *"Христианин может отказаться от поисков духовного спасения в мифах и опытным постижении имманентных архетипов, но это не значит, что он отрекся от всего того, в чем заключены смысл и действенность мифов и символов для человека... Унаследование Христом и Церковью великих символов, таких, как солнце, луна, лес, вода, море и т. д. означает евангелизацию душевных сил, обозначаемых этими понятиями"*[223; 235]. Христианство становится универсальной, объединяющей различные этносы и культуры религией, работает с почвой, на которой развивается: *"Цивилизаторская роль христианства особенно значительна в деле создания нового мифологического языка, общего для всех..."*[223; 245]. Этот общекультурный процесс находит отражение в творчестве Бунина: православная мысль, православное ощущение не просто иерархически выше остальных, оно перерабатывает, включает себя и наполняет новым содержанием мифологические образы. Собственно, эта процедура и оказывается основой конфликта, сюжета в лирическом стихотворении.

Давая перечень стихотворений, подчеркнем, что он не исчерпывает всех проявлений мифологического и христианского в нашей подборке, и то, и другое мы уже находили в группах, подобранных для предыдущих тем. К тому же в целом данный перечень получается более разнообразным. Включаем в него мы следующие тексты: «Поздний час. Корабль тих и темен...» (1895), «Северное море» (1897), «На дальнем севере» (1898), «Сумерки» (1900), «Зеленый цвет морской воды...» (1901), «В сумраке утра проносится призрак Одина...» (1903), «Там, на припеке, спят рыбацкие ковши...» (1903), «Обрыв Яйлы. Как руки фурий...» (1903), «Надпись на чаше» (1903), «Перед бурей» (1903), «Сказка» (1903-1904), «На маяке» (1903-1904), «На белых песках» (1903-1904), «Склон гор» (1903-1904), «Потоп» (1905), «Океаниды»

(1903-1905), «У берегов Малой Азии» (1903-1906), «Атлант» (1903-1906) и т. д.

Собственно христианских, с лирически сюжетом, конструирующим чисто православное мироощущение стихотворений не столь уж много, но они сопровождают бунинскую поэзию с самых ранних лет. В частности, таков «Поздний час. Корабль тих и темен...»: в пространстве, состоянии ночи (поскольку ночь также мыслится частью внутреннего) «*душа исполнена предвечной / Красоты и правды неземной*» [4; 67] – типичная бунинская апология христианству. Хронотоп статичен и вертикален, мир «*тих*» и нижняя его бездна, «*океан*» [4; 67], гармонически отражает верхнюю, создавая пространственную метафору диалога земного и небесного. Близко и по форме, и по содержанию стихотворение «Зеленый цвет морской воды...» [4; 98]. Если в предыдущем море и корабль представляются развернутыми метафорами, несущими христианские смыслы, то здесь морское вытесняется уже в чистую область тропа, сжатой поэтической аналогии и гармонично вписывается в смысловую картину стихотворения. В какой-то степени, гармоничность мира здесь – приоритетная характеристика: в тексте не видно явного конфликта, разрыва, отсутствия места для одного из объектов. Метафорическое отражение небесного в земном, активно переживаемое лирическим субъектом, находим мы и в последних строках «Там, на припеке...»: «*И как светло тогда в бездонной чаше вод! / Как детски верится, что в бездне их таится / Какой-то дивный мир, что только в детстве снится!*» [4; 128]. Заметим, что оба стихотворения содержат мотив «детского», а детство, как показала Е. Л. Черкашина, в метатексте Бунина кореллирует с христианской картиной мира (209).

В мифологическом же тексте мы легко обнаруживаем постоянную парадигму пространственных форм и словесных знаков, которая близка, хотя и не тождественна, знакам смертельного: последние могут быть даны не метафорически, символически, а фактурно, пластически. Здесь же особенные номинации почти всегда имеют символический характер, отсылку к неисчерпае-

мым культурным смыслам. Так, море часто приобретает происходящую из мифа номинацию океана: *«громады гор, зазубренные скалы / Из океана высятся грядой», «тяжелый удав – Океан», «звенящий смех Океанид», «лилово-синий южный Океан», «пышность южных красок в Океане», «Над ширью Океана [4; 120, 145, 184, 185]»*; как правило, это слово, нередко написанное с прописной буквы, как имя собственное, окружает языческая, древняя «пышность»: миф у Бунина отправлен в до-христианское, древнее, «ветхое» (Кощемчук) состояние космоса.

Другие характерные знаки мифологического пространства: ветер (*«и ветер вторит диким завываньем», «северный ветер» [4; 73, 124]*), береговые скалы (*«каменная стена / Прибрежных мрачных скал», «темных голых скал прибрежная стена», «бездна из скал», «валуны прибрежных скал» [4; 73, 95, 128, 166]*), острое переживание границы между морем и берегом, антропоморфная, персонифицированная ночь (*«И Ночь, спускаясь с гор, вступает точно в храм», «О ночь! Сокрой во тьме свой лик, / Свой взор, тревожный и могучий!», «И неподвижно Ночь сидит над тихим морем» [4; 95, 137, 146]*). Перечень этих форм, их взаимное смещение и обволакивание (нередко обволакивающей субстанцией, сплетающей все пространства, предстает туман, «сумерки» - промежуточность, неопределенность состояния мира, время (пространство?) между днем и ночью как двумя метафизическими категориями), развертывание на их почве «языческих» метафор (*«торжественный хорал неведомым богам» [4; 95]*, например) создают негативную, чуждую человеку и христианскому сознанию картину космоса (скорее, впрочем, хаоса, космоса еще не сотворенного). Эксплицируется в буквальном смысле, обнаруживается измененное, деформированное в природе, абсолютно чужое и страшное (метафора лишь расширяет, переносит на субъект категорию страха: *«Чего стоит страх, если в нем нет преувеличения?» [37; 39]*), прорыв древнего и враждебного в бытие, что и наблюдается субъектом. Приход «Ночи» осознается как извечное, идущее из глубин веков, событие, преобразующее весь мир. Отсутствие места для субъекта, да и для человеческого объек-

та, нарочитая описательность видятся нам формами выражения этого страха и неприятия.

Более антиномичную, комплексную систему смыслов содержит переходящий из текста в текст номинация моря как «северного». Несложно заметить, что до сих пор, если морское и обладало географическими аллюзиями, то в основном «южными», экзотическими. Лирический сюжет в «Северном море», «Сказке», отчасти «Дюнах» предстает как сюжет перемещения, плавания либо наблюдения за ним: он не статичен и типологически близок к сюжету, репрезентирующему антиномию жизни и смерти. Однако этот сюжет имеет тенденцию сворачиваться, замыкаться в перечень («Дюны»), в континуум («Северное море»), в ограниченное воображаемое («Сказка») – в статические формы пространства. Отмеченное Житеневым «доминирование кольцевой композиции», «сосредоточение на замкнутом целом» [83; 37] сочетается с негативной рецепцией картины мира самим автором, его холодной нейтральностью; никаких признаков восторга, восхищения, христианской радости мы не обнаружим. Равно нет и антиципации, страха гибели: северное море нагляднее всего отражает идею циклического бытия, времени мифа и его негативное восприятие: стагнация, повторение, которое лишено выхода и какого-либо ценного смысла. Это своего рода аксиологически «ветхий», слабый космос. Стихотворение «В сумраке утра проносится призрак Одина...» также содержит «северное» море и построено на мифологической развернутой метафоре извечного цикла, но лишено столь сильной безысходности; скорее его следует расценивать как стилизацию, приданию извечным природно-онтологическим циклам символической смысловой глубины.

Иную функцию обретает мифологическое время в «Надписи на чаше», «У берегов Малой Азии» - ту функцию, которую мы указали выше, преодоления временного разрыва, зазора между древностью и современностью, которое мыслится как ценность и вписывается в интерес к извечному, повторяющемуся в бытии. «Незримая связь души и сердца живых с темной душою могил» [4; 131], а также вечность ключевых пространств (море, небо, земля)

вкладывается в чужие уста, в надпись, тем самым реализуя двойной культурный переход, двустороннее преодоление времени: из прошлого, древности в настоящее, и, на более высоком уровне, совпадение мысли автора с мыслью древней. Здесь мифологическая форма, культурная память осознается как способ преодолеть энтропию времени, восстановить связь с прошлым, и воспоминание культурного, мифологического характера («Здесь царство амазонок» [4; 181]) и позволяет как-то идентифицировать пространство и формировать ценностное представление о мире. Миф – средство против деструктивных процессов, необратимости, что совпадает с топоровским определением «мифопоэтического хронотопа» - «растворение», «преодоление пространства, времени...» [цит. по 114; 14].

Любопытное замечание: эта концепция Бунина хорошо вписывается в современные исследования культурной памяти как способа сохранения личностной идентичности, в противовес истории: «История» и «память» оказались противопоставлены друг другу», «Память конститутивна для культуры и определяет спектр ее возможностей, очерчивает горизонт ее развития», «текст удерживает смыслы» и «рефлексирует» по их поводу, «опредмечивая семантические элементы воспоминания» [81; 3, 6-7] и т. д. Художественное осмысление аналогичных проблем мы можем найти в немалом числе бунинских текстов, и отдельное изучение этой актуальной для современной филологической науки проблематики перспективно и богато возможностями, тем более, мы касаемся проблемы культурной памяти лишь отчасти.

Наиболее интересную и сложную модель лирического сюжета образует столкновение христианского и мифологического сознания в рамках одного текста. Это столкновение происходит иначе, чем снятие, диалектическое разложение романтизма и формы его различны в трех стихотворениях, где оно взято за сюжетную основу, базовый конфликт: «Обрыв Яйлы. Как руки фурий...», «Потоп», «Атлант».

* * *

Обрыв Яйлы. Как руки фурий,
Торчит над бездною из скал
Колочий, искривленный бурей,
Сухой и звонкий астрагал.

И на заре седой орленок
Шипит в гнезде, как василиск,
Завидев за морем спросонок
В тумане сизом красный диск.

1903 [4; 128]

В первом находим мы включение в мифологическую форму христианского содержания, развитие сюжета мифа в сюжет христианства. Миф как прецедентный текст, способ художественной рефлексии заявляется еще в первой строке сравнением «как руки фурий». Но вторая строфа содержит уже чисто мифологическую сюжетность, а не только троп – василиск, ящер против солнца. Война змея с солнцем известна по разным мифологиям, но Бунин уточняет ее, сопоставляя орленка именно с василиском, а не драконом. Василиск (греч.) – «маленький базилевс», «царек», «не такой великий, как царь людей или... богов», «змеиный царь» [115]; так же средневековой мыслью василиск воспринимался как «потомок библейского Змея» [115]. Таким образом, номинация врага солнца как василиска отсылает и ко вражде с Богом, к антагонисту Творца, и к его ничтожеству перед истинным Царем мироздания («царек»). В солярных же и небесных образах Бунин нередко отражал присутствие божественного начала в мире. И мифологический сюжет заключает, следовательно, абсолютно христианское содержание, которое не нарушается никаким дуализмом, свойственным мифу: орленок-василиск заведомо жалок

в противостоянии божественному порядку и локализован в маленьком, тесном пространстве «*обрыва Яйлы*», «*гнезда*», в то время как солнце «*за морем*» обращено в бесконечность, и добавление морского в конфликт позволяет не только наделить море христианским смыслом, но и остро дифференцировать по признаку конечности и бесконечности пространства «*Змея*» и Творца.

Стихотворение «*Потоп*» [4; 155] отсылает названием и эпической составляющей к библейскому мифу о Потопе, однако эта библейская ассоциация разбивается подзаголовком «*халдейские мифы*», авторским заявлением о мифологической версии этого события. И эта версия, стилизация описывается лучше всего не в виде различий с библейским текстом, различий по преимуществу «языческих». Говорящий, «*царь Касисадра, Ксисутрос*» испытывает прежде всего чувство страха («*со страхом ждал я ночи*», «*и в страхе затворил я дверь ковчега*, «*и в страхе поручил свою судьбу / Бусуркургалу, кормчему*» - наличие кормчего также видится нам расхождением, довольно существенным отходом от христианской веры: вручение судьбы, жизни не кормчему-Богу, что не редкость в христианской традиции, а, в противоположность, языческому, не-божественному), как и многочисленные языческие божества («*Сами боги / К вершинам Анну в страхе поднялись...*»), потоп несет смерть, поданную уродливо-физиологично: «*как бревна, трупы плавали*». Кошемчук отметила, что «*тема ветхозаветного Бога, тема мертвого мира*», «*ветхое, мертвое бытие... обретает свой смысл только в его обращении к ожидаемому Христу*» [106; 258, 260], и на примере «*Потопа*» мы обнаруживаем подобную бунинскую рецепцию ветхозаветного текста. Бог карающий, чье имя даже не звучит (субъект боится и не полагает себя достойным произнести это страшное имя?), в отличии от антагонистичной Истары, обретает значение, будучи сопоставленным с Богом Нового Завета, с фигурой Христа. И автору, безусловно, ближе и радостней последний, Бог милостивый. Стихотворение же построено как мифологический «негатив», противоположность христианскому восприятию Бога; и его соотнесенность с

сознанием «ветхого» человека, и эта негативность подчеркнута еще в подзаголовке.

Третий текст, «Атлант» [4; 184-185], основывается на традиционном христианском сюжете искушения: *«искушение может быть осмыслено как часть... духовного, религиозного опыта»* [42; 205] – утверждает О. А. Бердникова, рассуждая о соответствующем мотиве в творчестве Бунина. Но интереснее всего не возможная реминисценция в первой строке пушкинского, довольно пародийного, но религиозного стихотворения о путешествии по аду – *«И дале мы пошли»* [161; 505] – *«...И долго, долго шли мы...»* [4; 184], не даже библейская система персонажей («мы», очевидно, состоит из «я» говорящего, субъекта, и «сатаны») либо сюжетная аллюзия на евангельский сюжет искушения Христа в пустыне – спутник задает субъекту вопросы о вере, склоняет к язычеству, к отказу от Бога: *«И сатана спросил, остановившись: «Ты веришь ли в предания, в легенды?»», «И Дух спросил: «Ты веришь ли в Атланта?»»* [4; 184]. Данная бунинская реализация этого сюжета, пожалуй, более любопытна, нежели приводимые Бердниковой, хотя и более косвенна: это искушение не смысловыми вопросами, но прежде всего пространственным нагнетанием. Каждая из трех больших строф строится в виде перемещения субъекта по центростремительному, очень концентрированному локусу мифа, обобщенного язычества (знаковые его приметы даны выше; в тексте они сгущены до предела). Эта *«пышность»*, *«глубина»*, *«хребты»*, *«первозданная непостижимая сила»*, длинные, переполненные подробностями предложения и подается аргументом искушающего. Однако финальная строка *«О да, Титан, я верил, жадно верил»*, данная в прошедшем времени, сюжет искушения (который должен разрешиться либо преодолением, либо духовным падением; в общем, его концовка, по идее, бинарна) преломляется, приобретает неожиданный вид: раньше субъект «верил» в Титана, в языческое, теперь уже не заморожен им, хотя и хранит воспоминания. И этот момент содержит авторскую моральную либо историософскую интенцию. Моральная совпадает с цитатой из Бердниковой, данной выше: искушение, в дальнейшем, очевидно,

побежденное – часть духовного пути христианского субъекта, порой неизбежная. К тому же такое искушение не единично, имеет тенденцию повторяться, так что каждый раз его предстоит побеждать вновь. Историческая версия содержания может представлять субъект как универсальную модель человека («Адама» - см. 41, 106), его движение сквозь историю, от язычества к христианской вере. На новом витке истории (контекст эпохи, начало XX века, вполне подходит для такого времени – ср., например, «Господин из Сан-Франциско») человек вновь искушается отказом от идеалов христианства в пользу «Титана», «Атланта» (проявляется лексическая аналогия с кораблем «Атлантида» из упомянутого рассказа). И автор предлагает довольно неожиданную модель преодоления соблазна: переживание его в качестве памяти о прошлом (прошлом онто- или филогенеза – не столь уж важно).

Таким образом, в рецепции и соотношении в бунинской лирике мифологического и христианского мы видим и очевидное моральное доминирование второго, и большую гибкость и разнообразие выразительных форм. Эта группа, при схожей интенции, морали, заложенный в разные стихотворения, весьма разнообразна и делится отчетливо на более мелкие общности, да и в них отдельные тексты могут совпадать лишь по некоторым содержательным признакам. Мифологические отсылки, реминисценции многочисленны, но они редко отправляют читателя к определенному тексту, раскрываясь скорее в пространство культуры, рассыпаясь на большое количество коннотативных смыслов. Но функция той или иной формы либо комплекса форм (скажем, морского комплекса) внутри текста, как правило, устойчива и поддается вычленению.

Морское в таких стихотворениях вписывается в систему лирического сюжета, как правило, органично, привлекая за собой подходящий спектр значений, но при этом оно более денотативно, сосредоточено на той функции, которое выполняет в конкретном построении. Оно очень гибко в содержательном плане, но мало и не слишком фактурно, пластично явлено в форме:

природа морского комплекса здесь знаковая, а за счет сакральных либо глубоко уходящих в культуру смыслов даже символическая.

Может быть, именно консервативная, лишенная особого богоискательства или созидания новых богов, внутренне христианская интенция бунинской морской лирики более всего отличает стихотворения поэта от его современников, таких, как, скажем, В. Я. Брюсов (у которого мы обнаружим и многочисленные образы моря, и огромное число стихотворений культурологической и мифологической тематики). В довольно радикальной форме эту мысль высказал В. Ф. Ходасевич: *"Бунинская поэтика, если в нее всмотреться, на всем ее протяжении... представляется последовательной и упорной борьбой с символизмом"*[206; 398]. Бунин не изобретает Бога - христианство присутствует в мире как нечто само собой разумеющееся, пронизывающее его насквозь и подчеркивающее его красоту. Последнее - не только содержание, но и формальная структура бунинских морских образов: при их фактурной убедительности, живописности, реалистичности, сквозь них "просвечивает" закодированный христианский смысл. Воспроизводя внешнюю реальность, Бунин таким способом также выполняет некоторое религиозное задание, о чем подробно размышляет О. А. Бердникова.

Такая довольно специфическая поэтика с трудом находит аналогии в пространстве Серебряного века русской культуры, особенно символизма. Возможно, единственным, на кого Бунин непосредственно повлиял, является молодой В. В. Набоков-поэт, в своих первых стихотворных сборниках - "Горный путь" и "Гроздь", до написания корпуса наиболее известных своих текстов. Набоков и в более поздние годы исключительно высоко отзывался о поэзии предшественника: *"Я всегда предпочитал его мало известные стихи его же знаменитой прозе"*[141; 161], *"Стихи Бунина - лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий"*[144; 386], *"бунинские сонеты - лучшие в русской поэзии"*, *"Ветром счастья веет от стихов Бунина"*[141; 388] - последнее, пожалуй, уникальная цитата для эмигрантской критики. Начинаящий же поэт-эмигрант Набоков напрямую заявляет о своей

преемственности (стихотворение "Как алмазы гор, твой голос горд и чист...", прямо посвященное Бунину). Некоторые его стихотворения и по идее, и по образному строю - "Я был в стране воспоминанья", "Разгорается высь..." - кажутся подражаниями, экзерсизами на бунинские мотивы:

На глыбе голубой, средь трещин,
застыл божественный Рамзес
в движенье тонко-угловатом...
Изиды близится закат;
и пальмы жестко шелестят,
и туч - над Нилом розоватым --
чернеют узкие струи...

Там - на песке сыром, прибрежном,
я отыскал следы твои...
Там, в полудымке, в блеске нежном,
пять тысяч лет тому назад,
прошла ты легкими шагами
и пела, глядя на закат... [145; 53]

Последние строки являются почти что скрытой цитатой из бунинской лирики. Раннему Набокову не чужды и христианские декларации ("*...во всех и во всем тихий Бог, тайный Бог неизменно живет...*" [145; 37]), что наводит на мысли о том, что проблема "Набоков и христианство" сложнее, чем кажется на первый взгляд. Но репрезентации морского в набоковских стихотворениях настолько просты и аллегоричны ("Два корабля", например), что почти не требуют специального толкования. Едва ли "морской код" Набокова будет столь масштабной темой, как в случае с Буниным.

Отдельно отметим группу стихотворений, где автор рефлексировал по поводу проблемы культурной памяти, культурной идентичности, в которой и море обретает вечность своего бытия в культуре. "*Не сохраняя в себе самом память прошлого, он (человек) губит часть своей личности*" [120; 46]. Впро-

чем, это, как мы уже говорили, специфическая и перспективная проблема, и ее разработка расходится с целями и задачами нашего исследования, уводит его далеко в сторону (хотя косвенно культурная память и ее изучение почти не покидает весь текст работы).

ГЛАВА III. Морской код в прозе И. А. Бунина

В раннем бунинском прозаическом наследии, в отличие от стихотворного, мы не обнаружим маринистики. Таковая начинается с "Тени птицы" и "Крика", с сюжета путешествия на восток. В дальнейшем морской код обнаруживает себя в нескольких известных текстах колониальной тематики - "Братья", "Сны Чанга", в особняком стоящих "Водах многих", а также в кое-каких поздних произведениях ("Пароход Саратов", "Бернар"). Таким образом, среди прозы мы оперируем сравнительно небольшим количеством текстов, однако почти все оказываются ключевыми, программными для творчества Бунина.

Сравнивая "морскую" прозу с соответствующими стихотворениями, нельзя не отметить заметное и системное различие, которое возникает между ними и может быть обусловлено несколькими факторами - не только родовым несовпадением, не только тем, что творчество бунинское постепенно смещается в сторону прозы, но и некоторой внутренней, качественной эволюцией художника. Строго говоря, проза от лирики отличается не нарративностью, не сменой событий (которая в балладах вроде "Малайской песни" вполне допустима) - напротив, лиризм бунинской прозы отмечен многими исследователями - но, в первую очередь, заметно более прямой интеллектуальной нагруженностью. В лирическом сюжете размышления авторского "я" даются имплицитно, маскируются - эпос же, напротив, наполнен ими. "Тень птицы", "Господин из Сан-Франциско", "Братья", "Воды многие", "Бернар" содержат выведенную на поверхность формы историософскую мысль автора, рефлексию по поводу метафизических, религиозных, социальных, даже литературных проблем. Особенно показательны "Воды многие", текст, вырастающий из дневника и становящийся сложной компиляцией фрагментов таких размышлений.

Также заметно обогащаются и подробно разрабатываются в прозе те образы, что непосредственно примыкают к пространству моря: корабль (пароход), капитан. Следует остановиться на них подробнее. Отметим, что, если область «морского» в буниноведении остается относительно малоизученной, но все-таки затронутой в ряде исследований, то выбранный нами ее элемент едва ли изучен вовсе. Корабль, с которым неизбежно, генетически связан капитан (даже отношениями отсутствия, внеположности – капитан без корабля, капитан, разбивший корабль, как в «Снах Чанга») редко становится объектом научного интереса. Неоднократно упомянутая Е. Ю. Куликова пишет о «*корабле-призраке, корабле-гробе... в ранних стихотворениях поэта* (Булнина – И. М.)», отмечает «*излюбленный бунинский сюжет плавания навстречу смерти*», «*восприятие моря, судьбы моряков и их кораблей как иного мира*» [110; 454, 456]. Однако касается статья Куликовой сугубо танатологического содержания «морского», и собственно фигура, образ капитана никак не затрагивается. Бердникова в своем исследовании "Так сладок сердцу Божий мир..." не просто упоминает образ капитана, а встраивает его в систему «морского» как репрезентации христианских значений: «*Именно символика моря как «вод многих» (цитата из Псалтири – И. М.) подсказала Бунину образ Бога сил как Капитана, во власти которого находится и бытие мира, и жизнь человека*» [42; 54]. В этой довольно краткой цитате, на наш взгляд, аккумулируются весьма ценные наблюдения, и ниже мы еще вернемся к ней.

Еще следует отметить, что количество текстов Бунина, в которых появляется капитан, не столь уж велико. Наиболее репрезентативны стихотворение «Зов» (1911), рассказы 1914-1916 гг.: «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», а также «Воды многие» (1911-1926). Добавим поздний рассказ «Бернар», в котором собственно капитан не упоминается, но есть совпадение с рассматриваемой тематикой (о чем будет сказано ниже).

Для начала отметим, что образ капитана для Бунина не является объектом рассмотрения в русле реалистической, психологической романной традиции либо традиции романтической. Под этими терминами мы подразумеваем не

связь с конкретными значительными произведениями авторов, принадлежавших к данным направлениям (О. В. Зырянов, например, констатирует достаточно ясную мысль о *«синтетической природе большинства литературных феноменов, отмеченных повышенной эстетической ценностью»* [91; 33]), а воспроизведение самых «общих», вычленяемых признаков того или иного метода. Капитан у Бунина – не герой романа (даже свернутого романа, как герои А. П. Чехова), он не дается психологически, нет истории его личности относительно общества. Исключение составляет, возможно, капитан из «Снов Чанга», но и там не выстраивается последовательного реалистического нарратива, в который бы капитан был включен. История капитана-хозяина Чанга подчеркнута раздроблена, лишена целостности, биографизма, как раздроблены и означаемые персонажа, его функции: рефлексия по поводу восточных учений, частое у Бунина мужское половое сознание, отношение к женщине, встроенность в иерархию капитан-художник-хозяин (истинный, третий хозяин). Ни один из бунинских капитанов не есть герой реалистического повествования.

То же можно сказать про утрированный, приключенческий романтизм. Изучая танатологическую лирику, мы уже убедились, что такая версия сюжета плавания Буниным не используется. По не слишком комплиментарному, но верному замечанию одного из дореволюционных критиков, *"героического во всей поэзии Бунина нет ничего"* [221; 321]; то же можно сказать и о прозе. История капитана, плавания часто ассоциируется с культуре с приключенческим дискурсом (Стивенсон, Верн, Дефо и т. д.). Эта традиция по-своему актуальна и для Серебряного века, что видно, например, в стихотворении Гумилева «Капитаны»: *«Быстрокрылых ведут капитаны - / Открыватели новых земель, / Для кого не страшны ураганы, / Кто изведал мальстремы и мель... Солью моря пропитана грудь, / Кто иглой на разорванной карте / Отмечает свой дерзостный путь»* [157; 221] и т. д. Нельзя такое описание капитана назвать лишенным содержания, смыслов: это очень значимая репрезентация плавания по морю как борьбы со стихией, одного из извечных

«морских» сюжетов, впервые явленных еще в «Одиссее». Однако у Бунина подобная поэтическая стратегия отсутствует или подвергается снятию как не релевантная. Даже если элементы подобного романтико-приключенческого описания проникают в текст, то в небольшом количестве; их снятие, разложение не есть основание произведения, в отличие от, допустим, «Повелителя мух» У. Голдинга, где авторская установка тоже состоит в отрицании, разложении прецедентного романтико-приключенческого и одновременно идеологически ангажированного текста.

В собственно бунинском представлении о капитане, видимо, следует начать с указания двух фактов. Во-первых, корабль, плывущий по морю, конструируется в большинстве названных текстов как некое сложное пространство, модель мира, часто иерархически выстроенная. В этот хронотоп и встроены капитан, в качестве одного из элементов. Во-вторых, капитан всегда не центральный герой, он – «другой» относительно центрального героя, дан в речи другого.

Сознание повествователя или героя избегает определенной позиции в корабле как иерархической системе – эта тенденция прослеживается у Бунина даже в лирике, где лирический субъект часто наблюдает корабль извне, со стороны, и гораздо реже – изнутри, от лица «я» или «мы» на корабле. Чаще всего эта тенденция находит выражение в позиции героя-пассажира (т. е. лишённого определенной функции, предписанного, устойчивого смысла), причем пассажира «неправильного», «незаконного». Так, в «Братьях» англичанин оказывается единственным пассажиром, попадает на него исключительным путем (*«пароход грузовой, агент уже уехал...»* [4, 22]); в «Водах многих» герой-повествователь тоже оказывается единственным пассажиром (*«все каюты, кроме двух наших, пусты, – «вы будете как на собственной яхте», пошутил капитан»* [4, 449]); Чанг из «Снов Чанга» тоже лишен определенной позиции в иерархии. Можно сказать, что «неправильность» статуса, не-включенность в корабль как модель мира, сообщает герою определенную свободу, дистанцию. Авторское сознание, авторская точка зрения в «Госпо-

дине из Сан-Франциско» тоже, по большому счету, вне корабля, способно наблюдать его со стороны – как следствие, «Атлантида» показана наиболее аналитически развернутой и пространственно обозначенной, репрезентативной моделью корабля как модели иерархии (общественной, но перерастающей в метафизическую, историософскую. Герой же, заключенный внутри этой системы, занимающий в ней определенное место (значит, наделенный строгим, ограниченным смыслом) обречен на гибель. Характеристика Е. Ю. Куликовой «*плавания навстречу смерти*» в качестве «*излюбленного бунинского сюжета*» [110; 452] оказывается весьма основательной. Корабль-система, корабль, моделирующий мир, действительно сталкивается с постоянной, непрерывной угрозой гибели (наиболее наглядно это высказано в «Братьях» и «Господине из Сан-Франциско»); угроза эта исходит, как правило, от собственно морского, стихии, «*бездны бездн*», «*довременного хаоса*» [4, 23], «*бешеной вьюги*» [4, 70] и т. д. – примеров можно отыскать много.

Капитан, соответственно, есть прежде всего часть корабля-мира, корабля-системы, по логике вещей, он занимает верховную позицию в сложившейся иерархии. Капитан управляет кораблем, направляет его – это очевидная функция. Корабль моделирует ту или иную картину мира. Следовательно, капитан, как бы по-разному он ни описывался, всегда помещается в позицию некоего божества, владыки, и указанная выше цитата из Бердниковой принципиальна для понимания бунинского капитана. Божественный статус – вот точка общности, совпадения, из нее же выводится дальнейшая система сопоставлений, гетерология капитанов из различных текстов.

В связи с божественностью, отметим, что репрезентация капитана, его целостный образ оказывается неизбежным, предельным выражением, квинт-эссенцией качеств того мира, над которым он властвует. Капитан соответствует подчиненному ему миру, является своего рода «идеалом» такого мира – т. е. божеством во вполне ницшеанском духе.

Упоминание нами Ницше и представления о богах в «Рождении трагедии из духа музыки» отнюдь не случайно и происходит конкретно из гетероло-

гии, множественного разнообразия бунинских капитанов. В качестве означающего для христианского Бога фигура капитана действительно явлена лишь в стихотворении «Зов» и, в имплицитной, вычленяемой из контекста авторского творчества форме, в «Бернаре». Безусловно, оба этих текста относятся к ключевым для понимания бунинского мировоззрения, христианская моральная интенция здесь не подвергается операциям иронии, снятия и т. п. и выражена исключительно чисто, беспримесно. Современник Бунина, критик Ю. Айхенвальд отметил в «Зове» *«предельные высоты религиозной красоты»* [12; 427]. Мнение Айхенвальда, в отличие от ряда других критиков того же периода, можно считать основательным; сам Бунин высоко ценил критика, о чем свидетельствует воспоминание Г. Кузнецовой: *"...о трагической смерти критика Айхенвальда. И. А. расстроился так, как редко я видела. Весь как-то ослабел, лег, стал говорить: "Вот и последний... Для кого теперь писать?"*[109; 124]. В христианском контексте иначе мыслит себя и субъект речи, «я» ассоциируется с «моряком» (*«Как старым морякам, живущим на покое...»* [4; 256], *«думаю, что я был хороший моряк»* [4; 554]), то есть с рядовым участником корабельной иерархии, с подчиненным капитану. В мире-корабле христианского, православного Бога субъект готов быть «моряком», готов к соучастию, что контрастирует с описанной выше ситуацией внеположности, исключенности из всякой иерархии. Однако в других анализируемых текстах образы капитанов лишены даже коннотативной семантики христианского, сохраняя при этом божественный статус. Поэтому упоминание ницшеанского представления о богах представляется нам уместным.

С наибольшей наглядностью, чистотой репрезентации мы наблюдаем подобный образ капитана, разумеется, в «Господине из Сан-Франциско». Рассказ этот, вероятно, вообще репрезентативен, нагляден более прочих изучаемых нами прозаических текстов; отсюда весьма широкая и, как правило, одобрительная реакция на него современников (Т. Манн: *"Господин из Сан-Франциско, рассказ, который по нравственной мощи и строгой пластичности должен быть поставлен рядом с некоторыми крупнейшими вещами*

Толстого"[127; 115]; А. Б. Дерман: "Рассказ "Господин из Сан-Франциско за- ставляет невольно искать аналогий у Толстого"[74; 345] и т. д.) - такой ре- акции не удостоились ни "Сны Чанга", ни "Воды многие", ни "Бернар".

Властвующий над «Атлантидой» *«командир, рыжий человек чудовищной величины и грузности...»* прямо сравнивается с *«огромным идолом», «очень редко появляющимся из своих таинственных покоев»* [4, 55]. Помимо чисто внешних признаков, помимо встроенности в строгую, напоминающую дан- товский ад с его кругами, иерархию, которая в рассказе дана исключительно подробно, так сказать, в разрезе, капитан здесь наделен еще одной типичной для языческого божества функцией – охранительной. Он теоретически за- щищает корабль-мир от внешней и враждебной стихии *«океана»* [4, 55], слу- жит гарантом покоя от всего страшного и *«другого»*, внеположного буржуаз- ной сытости, в которой живет главный герой и его окружение. Он же отвеча- ет за работу *«подводной утробы парохода»*, которая *«была подобна... мрач- ным и знойным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу»* [4, 56]. Обратим внимание, что вера обитателей «Атлантиды» в своего защитника- командира, вопреки, казалось бы, рациональности европейской мысли и ци- вилизации начала XX века, не имеет никаких интеллигентных, умопости- гаемых оснований (*«не думали, твердо веря во власть... командира»* [4,55]). Это тоже сближает капитана с верховным языческим божеством, поддержи- вают которое сопровождают «младшие боги» развернутого Буниным мира: *«всевестная красавица», «изящная влюбленная пара», «некий великий богач», «знаменитый испанский писатель»* [4, 56]; не напоминает ли это отдаленно пантеон, скажем, греческих богов – искусства (Аполлон), любви (Афродита), богатства (Гермес), пусть в сниженном виде? Наконец, обратим внимание, что существование на «Атлантиде» стагантно, зациклено, повторяется изо дня в день – также характерная черта языческого мифа. Выпадая из этого существования во внешний мир Италии, по большому счету, непонятный и мучительно-недоступный, герой, господин из Сан-Франциско, гибнет; риск- нем предположить, что в рамках хронотопа «Атлантиды» смерть была бы ед-

ва ли допустима – там вообще не происходит событий, это абсолютно замкнутый на себе, защищенный от всего мирок, который, по выражению Ю. М. Лотмана, *"претендует на универсальность, стремится покрыть собой весь мир и отождествить себя с миром. Если же какие-либо участки реальности не покрываются этой системой, ... то с ее точки зрения, они объявляются несуществующими"*[123; 91] – так, забывают обитатели парохода окружающий их океан. В описании "Атлантиды" одной из доминирующих черт оказывается также категория *пошлости*, весьма принципиальная для модернистской эстетики: *"Серебряным веком пошлость видится в онтологическом ключе – как особый модус "падшего" духовного бытия"*[82; 225]. Житеневым же подтверждается внутренняя замкнутость пространства, охваченного пошлостью: *"Мещанское существование характеризуется принципиальной самодостаточностью и невозмутимостью. В силу отвержения трансцендентного пошлость исключает всякое саморазвитие"*[82; 225], и глубокая внутренняя чуждость пошлого мира всему христианскому: *"Для религиозно заряженного сознания Серебряного века пошлость – явное проявление бесовства"*[82; 225].

В целом, можно сказать, что рассказ «Господин из Сан-Франциско» в создании образа капитана и его корабля более прочих мифопоэтичен, исполнен языческой дикой яркости. Бунин прочитывает ницшеанско-фаустианский, европейский проект цивилизации, *«созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем»* [4, 70] через художественные средства мифа и мифологизированной истории (апелляции к римскому императору Тиберию и т. д.). Это сближает бунинскую мысль с идеями О. Шпенглера, что особенно любопытно в связи с более поздним (1918 год) появлением "Заката Европы". Недаром и в "Отто Штейне", и особенно в "Господине из Сан-Франциско" пароход оказывается центральным, основополагающим локусом цивилизации: по Шпенглеру, *"техника становится важнейшим выражением "фаустовского" человека"*[219; 995].

В связи с привлечением столь широких культурных контекстов, непосредственно не пересекающихся с корпусом поэзии, очевидно освоенной Буниным в юности, возникает проблема перцепции личности самого биографического автора: насколько оправдано "приписывать" Бунину разнообразные реминисценции, как это соотносится с личностью создателя текстов? В нашем случае, проблема эта достаточно серьезна и подлежит отдельному рассмотрению.

В самом деле, произведения данного автора не изобилуют цитатами из каких-либо философских трудов или реминисценциями на них, равно и в целом в бунинском наследии нет приверженности какой-либо единой философской системе. Отчасти это совпадает с подчеркнутой установкой Бунина, особенно позднего, не принадлежать собственно контексту "интеллигенции", с некоторым недоверием к интеллектуальному, аналитическому способу постижения мира, в противоположность целостности, органике, чувственному впечатлению. Так, есть в "Беседах с памятью" В. Н. Муромцевой-Буниной следующие записанные высказывания ее мужа: об интеллигенции - *"К черту интеллигенцию! Вся она разделяется на три типа: инфлуэнтик, неврастеник и алкоголик"*[139; 100], о Л. Андрееве - *"ему хочется "ученость свою показать", и как он не понимает, при своем уме, что этого делать нельзя? Я думаю, это оттого, что в нем нет настоящей культуры"*[139; 111]. Вывод о не-интеллектуальности Бунина делает также Г. В. Адамович: *"Он (Бунин - И. М.) был на редкость умен. Но ум его с гораздо большей очевидностью обнаруживался в суждениях о людях и о том, что несколько расплывчато можно назвать жизнью, чем в области отвлеченных логических построений"* [11; 219]. В "Водах многих" багаж современной автору художественной литературы противопоставляется *«Библии, Корану, Ведам»* [4; 462]. Доводы эти, впрочем, нельзя назвать бесспорными: вполне понятно желание художника отмежеваться от "русской интеллигенции" в худших ее проявлениях и пристрастность в литературных оценках, а также - в отредактированных после революции "Водах многих" - разочарование в книжной, литературной куль-

туре. Все это не является единственной стороной бунинской личности. К примеру, Н. Д. Телешов дает совершенно иную характеристику: *"Бунин представлял собой одну из интересных фигур на "Среде". Высокий, стройный, с тонким умным лицом, всегда хорошо и строго одетый, любивший культурное общество и хорошую литературу, много читавший и думавший* (жирный шрифт наш - И. М.), *очень наблюдательный...*"[183; 95]. З. А. Шаховская вспоминает Бунина как *"умного, талантливого собеседника"*, в котором *"академизм прекрасно уживался... с самой простонародной зоркостью"*[215; 237]. Не забудем и высокопрофессиональные переводы Лонгфелло, Теннисона, де Лиля, Байрона, сделанные молодым Буниным, и значительную историко-мифологическую эрудицию, и огромное количество литературных отсылок в одних лишь "Темных аллеях" - и образ Бунина не-интеллектуала перестает соответствовать действительности.

Следовательно, вопрос о философских аспектах творчества автора имеет право на существование. В нем, конечно, есть иная опасность для исследователя, о которой предупреждает крупный современный буниновед Н. В. Пращерук: *"Опасность вступить на "экстенсивный" путь изучения художника - путь выявления и обозначения все новых и новых составляющих его мировидения, в определенном смысле, уводящий от проблем, связанных с пониманием бунинского специфического типа художественного сознания, с пониманием исходной стратегии, ключевых принципов и "механизмов", с помощью которых осуществляется преобразование идейно-философского содержания в содержание собственно эстетическое, художественное"*[160; 10-11]. Безусловно, что в Буине собственно бунинского, уникального? - это, может быть, важнейший вопрос буниноведения. Однако на этот вопрос можно ответить, лишь выявив пределы заимствованного, "чужого".

Тексты «Братья» и «Воды многие» похожи по иерархической роли капитана и по тому факту, что капитан таки остается периферийным персонажем, но в плане поэтики их решение иное – отсылающее к колониальному дискурсу. В «Водах многих», помимо метафизических и религиозных размышлений

рассказчика, есть социокультурный план, который раскрывается через команду парохода «Юнан», всех персонажей, помимо «единственный пассажир». Культура, которую они воплощают и с которой автор ведет на протяжении текста имплицитный диалог – это культура французская. В этом смысле и спор-продолжение с «На воде» Мопассана (книгу повествователь в итоге выбрасывает в воду), и национальность капитана вполне показательны.

Последняя интертекстуальная переключка играет весьма существенную роль: остановимся детальнее на обращении Бунина к творчеству Ги де Мопассана, цитировании последнего в аспекте морской тематики. Отметим, что Мопассан относится к списку «*близким по духу*» [107; 22] Бунину, согласно диссертации «Личность и творчество И. А. Бунина в оценке французской критики» С. А. Кривцовой; автор отмечает, что сама французская литературная традиция пришла к такому сравнению. Собственно в бунинских текстах, причем не только в «морских», Мопассан упоминается неоднократно. Пример из рассказа «Антигона» (цикл «Темные аллеи»: «*Сейчас читаю Мопассана, Октава Мирбо... - Ну да, понятно. Мопассан всем женщинам нравится. У него все о любви*» [4; 301]. Однако в данном случае упоминание не играет существенной роли: это своего рода «литературное» оформление знакомства героев, привнесение в сцену этого знакомства соответствующего культурного контекста (подобный прием в «Темных аллеях» встречается довольно часто). Мопассан осознается сугубо как «автор, пишущий о любви», а не уникальный художник, с которым автор (либо герой) вступают в серьезный культурный диалог.

Совершенно иной характер обращение к творчеству Мопассана приобретает в связи с «морским», точнее, в двух текстах – «Воды многие» и «Бернар». В них Бунин апеллирует к малоизвестному, но также «морскому» произведению Мопассана – «На воде», а в «Бернаре» также и к биографии французского писателя.

Собственно, в фабуле, композиционном решении и истории создания многое сближает «На воде» и «Воды многие». Оба текста представляют собой художественную обработку дневников писателей, оба посвящены путешествиям по воде; дневниковая форма позволяет разделить по дням записи, в которых оба автора сочетают описание путешествия и собственные размышления. Из такой формы происходит и отсутствие явной, выраженной сюжетности, что специально замечает в начале текста Мопассан: *«В этом дневнике нет ни связного рассказа, ни занимательных приключений. Прошлой весной я совершил прогулку на яхте вдоль побережья Средиземного моря и ради забавы ежедневно записывал все, что я видел и что думал»* [136]. В этой вступительной заметке прослеживается разрыв представлений о привычном, обыденном для произведения: реалист XIX века полагает должным предупредить воспринимающего субъекта об отсутствии выраженной сюжетности, нарратива; для бунинской поэтики дневниковая, отрывочная форма уже воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Также в обоих текстах подчеркивается особый статус плавания на корабле, состояния «на воде», «в водах многих», побуждающее к размышлениям одиночество, отстраненность от обычного мира «суши». *«Вы будете как на собственной яхте», «и какое сладкое счастье – это солнечное утро, это наше одиночество...»* [4; 449, 463]; *«Самостоятельная работа мысли, свобода оценки, способность к мудрым размышлениям и даже к провидению — все, что отличает человека одинокого...»* [136] - пишет Мопассан, подчеркивая особый статус «я» плавающего по воде героя, в противоположность «толпе» людей на суше. Отметим, что подобное осознание моря как особого пространства выделяется Топоровым как одна из черт универсального «морского комплекса» в литературе: *«идея рождения, независимо от того, реализуется ли она в биологическом или в духовном плане», «переход в новое пространство»* [188; 583-584], *«берег моря»* соотносится и с ситуацией *«расставания»* [188; 592].

Художник (и субъект, герой) в «Водах многих» очевидно ощущает это сходство: в процессе плавания он выбрасывает за борт книги, но ни одна из

них, кроме «На воде» Мопассана, не названа, лишена какой-либо персонификации – это книги «вообще», багаж современной автору художественной литературы, которую он противопоставляет «Библии, Корану, Ведам» [4; 462]. Лишь «На воде» отдельно упоминается в двух местах текста, и это, казалось бы, случайное упоминание, по нашему мнению, представляет собой свернутый диалог двух художественных сознаний, намеренное осмысление Буниным именно Мопассана. (Отметим, что подобные свернутые интертекстуальные диалоги, когда простое упоминание вырастает в целое мнение, отношение, спор, встречаются у Бунина регулярно, что было показано нами на примере «Жизни Арсеньева» в статье о «романтическом коде памяти» в это произведении. Фабульная жизнь книги Мопассана в «Водах многих» коротка (герой читает ее – показывает капитану-французу как носителю соответствующей культуры – через несколько дней выбрасывает ее за борт, дочитав), но не столько фабульно, сколько художественной рецепцией, осмыслением аналогичной ситуации ведет Бунин диалог с другим писателем.

Показательна фраза, которую цитирует субъект «Вод многих» из прочитанного: *«Я видел воду, солнце, облака, больше я ничего не могу рассказать...»* [4; 467] (*«Видел я море, солнце, облака и скалы, - больше сказать мне не о чем»* [136] – в нашем переводе исходного текста – Бунин приводит французский оригинал). Подобное художественное восприятие мира, также заявленное Мопассаном в предисловии к тексту, по-видимому, близко к бунинскому, является точкой схождения между двумя художественными сознаниями. В «На воде» присутствуют морские пейзажи, которые, в принципе, могут быть релевантны бунинскому восприятию мира: *«Где-то зазвонил колокол, в чистом утреннем воздухе отчетливо прозвучали один за другим три удара, возвещающие Angelus. Почему на рассвете колокольный звон кажется легким, а под вечер тяжеловесным? Я люблю этот тихий и холодный утренний час, когда пробуждается земля, а человек еще погружен в сон. Воздух полон таинственного трепета, неведомого тем, кто долго нежится в постели. Вдыхаешь, пьешь, видишь возрождающуюся жизнь, материаль-*

ную жизнь мира, жизнь, которая пронизывает небесные светила и чья тайна есть величайшее наше страдание» [136]. Внимание к звуковым, обонятельным деталям, понимание утра как принципиального события в мире – все это явно близко бунинскому ощущению прекрасного *«Божьего мира»*, о чем пишет О. А. Бердникова касательно, например, стихотворения «Еще и холоден и сыр...»: *«Не собственно пейзаж (то есть природа), а бытие...»* [42; 29]. Так и здесь: за отдельными пейзажными деталями просматривается метафизическое событие: возрождение жизни, красота ее и одновременно *«тайна, страдание»*, связь с *«небесными светилами»*. Все это в сочетании с христианскими коннотациями (*«колокольный звон»*, *«Angelus»*) обуславливает содержательную близость, а звуковые и обонятельные детали – формальную.

Однако после перечня сходств, аналогий особенно заметны принципиальные различия между двумя авторскими художественными стратегиями. На одних и тех же предпосылках появляются совершенно разные тексты. В «На воде» собственно морское пространство быстро теряет значимость, обесценивается, оказывается лишь предлогом для размышлений автобиографического героя Мопассана. Такие размышления даже количественно преобладают в тексте, в то время как море появляется лишь время от времени, и пространственно связаны с сушей, не-морской стихией. И едва ли для Бунина-художника и его автобиографического героя были вполне приятны, сообразны как предмет, так и интенция размышлений Мопассана: о ничтожности и бессмысленности человеческого существования (*«убожество человеческого счастья... однообразие и бедность земных радостей»*, *«до чего же неповоротлив, ограничен и невзыскателен наш ум, если мы довольствуемся тем, что есть»*, *«все развитие нашей мозговой деятельности сводится к тому, что мы обнаруживаем явления материального мира при помощи до смешного несовершенных приборов, которые, впрочем, отчасти возмещают бессилие наших органов»* [136]), об ужасах войны (*«Почему все общество не подымается на борьбу, едва слышав слово «война»? Никогда нам не сбро-*

сидеть с себя бремя отживших гнусных обычаев, свирепых предрассудков, дикарских понятий наших предков, ибо мы звери и останемся ими, звери, которыми управляет инстинкт и которых никто не в силах изменить»[136]), об уродстве человека («боже, до чего безобразен человек! Быть может, в сотый раз говорил я себе, наблюдая эту свадьбу, что из всех пород животных самая отвратительная — порода человеческая...»[136]) и т. д. В целом, пафос этих размышлений, авторскую логику Мопассана можно охарактеризовать как социально-философский скепсис писателя-реалиста XIX века, причем представителя именно европейской литературы. Мопассан не указывает выхода из поставленных им проблем, кроме социальных преобразований, не поднимается от них на метафизический, общечеловеческий уровень, связывая названные проблемы с конкретными историческими условиями (так, современному уродству человека он противопоставляет эстетический идеал античности); более того, он касается и ощущения наподобие «любви и радости бытия», называя его «животным», вторичным относительно научно-рационалистического восприятия мира. Несмотря на скепсис говорящего субъекта в отношении науки, мироощущение его во многом связано именно с научной рациональной картиной мира XIX века. И именно в таких монологах состоит основное содержание «На воде», именно они аккумулируют смыслы, в то время как «морское» оказывается в промежуточной, дополнительной позиции относительно этих центральных фрагментов текста. Здесь, отметим, вновь видится авторская стратегия реалиста XIX века – относительно формы: несмотря на заявленное во вступлении отсутствие «связного рассказа», автор не отступает от традиционной романной интенции, не переходит к более свободному повествованию.

Выбрасывание книг за борт, думается, составляет наглядную, образную репрезентацию разочарования в этих книгах (а выбрасывает герой именно художественную литературу), ощущения их временности, ненужности по сравнению с упомянутыми выше «Библией, Кораном, Ведами». Разумеется, в «Водах многих» путешествие по воде также метафорично, оказывается пред-

логом для авторских размышлений. Однако с первых страниц, с эпиграфа из Псалтири («*Господь над водами многими*», [4; 449]) задается и подробно расшифровывается основа мировоззрения говорящего «я» - «*за всем был Синай*» [4; 451]. В «Водах многих» нередко так или иначе затрагиваются те же вопросы, которых касается Мопассан, но разрешаются в совершенно ином ключе – в общечеловеческом, христианском (хотя христианское мироощущение у Бунина может быть предметом дискуссий в буниноведении, но, на наш взгляд, его наличие убедительно доказано в монографии О. А. Бердниковой «*Так сладок сердцу Божий мир...*»). И в целом текст намного менее социально ангажирован, обращен к бытийным, экзистенциальным вопросам.

Социальное же, «*человеческая суета сует*» [4; 458] связано зачастую «Водах многих» с фигурой капитана, между прочим, француза. Капитан говорит слова про «*собственную яхту*» [4; 449] – дефиниция сугубо социальная, не бытийная, вносит элемент «приключенческого» художественного дискурса во фразе про «*кораблекрушения возле Гвардафуя*» [4; 463], находится в центре дискуссии о политических идеях [4; 458]. Наконец, именно его спрашивает герой о «На воде» Мопассана. Это косвенное пересечение весьма показательно и, думается, встроено в систему подтекстового, имплицитного диалога с Мопассаном.

Соответственно, название именно книги Мопассана, ее подчеркнутое выделение из ряда безымянных книг подчеркивает, придает дополнительную степень разочарованию автора в книгах, а шире – и в мопассановской мировоззренческой установке, во всем рационально-научном, что заключалось в реалистической литературе XIX века. На тех же предпосылках эта литература породила совершенно иное и отнюдь не близкое художнику произведение. Мопассан же особенно выделен, думается, вследствие того, что расставил бунинскому художественному сознанию своего рода ловушку, приманку: у фразы о «*воде, солнце, облаках*», столь близкой по духу, бунинской, нет адекватного продолжения – факт ее цитирования и многоточья после цитаты весьма показателен. Это обманчивое, наблюдаемое лишь в первом прибли-

жении сходство обостряет разочарование, осознание глубокого диссонанса, различия между бунинским видением мира и свойственным реалистам XIX века, в частности, Мопассану. Мы осмелимся утверждать, что за именем Мопассана нет никакого неприятия конкретно этого автора – но есть констатация отличия от целой парадигмы мышления, которая эксплицируется в «На воде». В характеристике ее как «суеты сует» во время обеда дана вполне прямолинейная авторская оценка.

Таким образом, диалог с Мопассаном оборачивается рефлексией художника по поводу целой литературной традиции. Мопассан здесь как писатель и его автобиографический герой скорее встроены в ряд других, приведены в качестве наиболее подходящего по контексту, наиболее показательного примера. Гораздо большего внимания в художественной системе Бунина удостоится другой персонаж, в оригинальном тексте «На воде» сугубо второстепенный, но имевший реальный исторический прототип – моряк Бернар.

Короткий одноименный рассказ, одно из последних произведений Бунина, весьма любопытен по своей формальной организации: он более чем наполовину состоит из цитат «На воде» Мопассана. Из довольно большого текста не просто подобраны фрагменты про «Бернара» - вернее будет сказать, что Бунин аккумулирует, собирает воедино то, что в «На воде» близко ему самому. Наиболее явно «Бернар» пересекается с известным стихотворением Бунина «Зов» (1911) – образ «старых моряков», «голос Капитана» [4; 256]. Отметим, что в текстах бунинских мотив служения капитану корабля, капитана как высшей (божественной или антагонистической богу) сущности довольно распространен («Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско» и т. д.).

«Жизненный путь – плавание по морю» [42; 53] - традиционная и древняя идея, используемая в том числе христианской мыслью; ее выделяет Бердникова, анализируя православные смыслы, стоящие за «морским» у Бунина. Но и как чисто художественный прием, метафора эта весьма распространена в литературе. Собственно, к ней и здесь прибегает Бунин, выстраивая на основе конкретных биографических фактов (смерть моряка Бернара, служившего

Мопассану) бытийное содержание, своего рода предстояние человека смерти, оценку собственной жизни. Христианский контекст в «Бернаре» эксплицирован совершенно ясно: «...ведь сам бог любит, чтобы все было «хорошо». Он сам радовался, видя, что его творения «весьма хороши» [4; 555]. Аналогия «моряк-художник» тоже очевидна (обратим, однако, внимание, что себе и, как правило, своим героям автор придает статус моряков или пассажиров корабля – но никогда капитанов; касательно этого вопроса и «божественного» статуса капитана возможно отдельное исследование, но, в целом, подобная метафора, думается, вписывается в художественный мир Серебряного века).

Сама фигура Бернара, столь незначительная, второстепенная относительно рефлекслирующего «я» героя, оказывается для Бунина более близкой, более художественно релевантной. *«Бернар худ, ловок, необыкновенно привержен чистоте и порядку, заботлив и бдителен. Это чистосердечный и верный человек и превосходный моряк»* [4; 554] - цитирует Бунин; мы не можем быть уверены, цитата ли это из какого-либо перевода или собственный авторский перевод, но стилистически фрагмент этот выглядит сугубо «бунинским». Но даже вариант из доступного нам перевода напоминает бунинское построение фразы, бунинский текст: *«Шкипер Бернар худ, проворен, чрезвычайно опрятен, хлопотлив и осторожен. Он зарос бородой до самых глаз, взгляд у него добрый и голос тоже добрый. Это человек надежный и прямодушный»* [136]). В принципе, возможно провести аналогию между Бернаром и христианско-народного плана персонажами из произведений Бунина: Яков Демидыч Нечаев («Божье древо»), Аверкий («Худая трава»), Мелитон («Мелитон») и т. д. Подтверждается аналогия и отдельными чертами, свойственными конкретным образам: «предстояние» смерти, своего рода «отчет» перед ней (*«Думаю, что я был хороший моряк»* [4; 554] - Бернар, *«Служил тридцать лет с чистым лицом, а теперь шабаши, ослаб..»* [4; 385]) – ситуация, кстати, достаточно характерная для бунинского творчества; повышенная аккуратность, чистоплотность, которая обретает сакральное, метафизическое значение: *«Чистоту на яхте он (Бернар – И. М.) соблюдал до того, что не*

терпел даже капли воды на какой-нибудь медной части... Да, какая польза ближнему могла быть в том, что Бернар сейчас же стирал эту каплю? А вот он стирал ее...», «Но ведь сам бог любит, чтобы все было «хорошо». Он сам радовался, видя, что его творения «весьма хороши». [4; 555], «Как всегда, очень чисты были его (Мелитона – И. М.) заплатанные портки и рубаха, ладно подвязаны онучи» [4; 182]. Именно в образа Бернара, на наш взгляд, заключается точка схождения, а не спора, противоречия между художественным миром Бунина и Мопассана; с другой стороны, принципиально отлична уже оценка этого образа двумя художниками.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что на основе «морского комплекса» устанавливается достаточно развернутая интертекстуальная связь между Буниным и Мопассаном. Но предположение о сходстве двух авторов самим Буниным скорее отвергается (это, впрочем, не значит, что такого сходства нет совершенно с литературоведческой точки зрения). Отталкиваясь от произведений Мопассана, герой бунинский и сам автор на различных уровнях текста ведут с ними спор, предлагают иную систему ценностей и иное мироощущение – в первую очередь, христианское. Мопассан осмысливается Буниным в русле европейской реалистической литературной традиции XIX века, выступает как носитель картины мира, которая выработана такой традицией. Особенно этот спор, расхождения наблюдаемы в «Водах многих». В «Бернаре» же мы наблюдаем деформацию исходно мопассановского материала, его формальную перестройку и формирование совершенно нового содержания. Некоторое же сходство проблематики позволяет Бунину отталкиваться от Мопассана, использовать тексты последнего как исходную точку для собственного произведения и констатации собственного мировоззрения. Помимо замены христианскими ценностями, христианской моралью рационально-научной картины мира Мопассана, видим мы и бунинское отступление от чисто общественной, обусловленной конкретными историческими условиями проблематики в пользу проблем бытийных, извечных. В этом имеется, на наш взгляд, также направленческое расхождение: Бунин высту-

пают скорее как художник-модернист, чем представитель традиционного реализма.

В образе последнего подчеркнуты исключительная, настоящая власть над командой (сцена спора с механиком и вторым помощником, *«эти социалисты побаиваются его»*, *«как только он раскрывал рот, речи обрывались, и он, не спеша, бросал короткие наставительные фразы»* [4, 458]. В социальном споре капитан оказывается в позиции правого, консерватора, и по этой политической линии изображен с некоторой симпатией. Если учитывать, что итоговая редакция рассказа происходила в 20-е годы, в начале эмиграции, симпатия к буржуазному консерватизму, властности (особенно если они сочетаются с физической силой, полноценностью), прочитываемая в «Водах многих», совпадает с политическими взглядами И. А. Бунина. Известная речь «Миссия русской эмиграции» была произнесена Буниным 16 февраля 1924 года, а окончательная редакция «Вод многих», выросших из дневников, приходится на 1926 год. Тем не менее, отметим, что диалог с французской культурой в тексте достаточно сложный и неоднозначный, и такая репрезентация образа капитана – лишь одна из его граней.

В «Братьях» же мы наблюдаем чисто колониальный хронотоп, а русский капитан корабля, на который, словно спасаясь, с трудом попадает герой-англичанин, изрекает общие положения колониальной европейской мысли (*«А звери, дикари – думают?»*, *«Это на вас Цейлон так подействовал»* [4; 24, 26]. Пароход во власти этого капитана также можно прочесть как модель европейской цивилизации, пусть и данную в очень скупой живописи, в отличие от красочной и подробной мифологизированной поэтики «Господина из Сан-Франциско»; ключевой деталью в данном контексте оказывается то, что англичанину отводится *«свободная докторская каюта»* [4; 22], то есть герой должен (и пытается) заменить отсутствующего врача, исцелить европейскую цивилизацию, прежде всего *«от нашей тупости»*, от того, что *«мы думаем, не чувствуем и не можем, разучились чувствовать, как это страшно»* [4; 23-24] и т. д. Притупление чувств, примитивная и неадекватная реальности

схематизация – вот что, по Бунину, скрывается за внешней рационально-успешной европейской мыслью. Национальность же капитана (русский, а не англичанин, француз, словом, не представитель крупных колониальных держав) придает высказываемым им банальностям оттенок, думается, неуверенности, снимает в дискурсе то, что Барт называет «доксой» (*«невыносимая докса (расхожее мнение)»*) [28; 37]). Изрекай то же капитан-англичанин, речь и ее субъект художественно совпадали бы, в устах же русского капитана колониальный дискурс уже ставится под вопрос, особенно в контексте того, что его оппонент в споре – как раз уроженец Великобритании и располагает значительным колониальным опытом.

Обращаясь к "Братьям", "Ночи отречения", "Крику", в которых так или иначе проявлено морское, мы неизбежно сталкиваемся с достаточно старым буниноведческим вопросом - о буддийской стороне бунинского мировоззрения. Истоков у восприятия Бунина как буддиста, по-видимому, два. Во-первых, общий свойственный Серебряному веку интерес к различным альтернативным религиям либо преобразованию христианства (которое в том или ином облике присутствует у Соловьева, Бердяева, Горького и многих других). Во-вторых, наличие целого ряда "буддийских" текстов в творчестве самого Бунина: "Братья", "Сны Чанга", "Ночь отречения", "Ночь", "Город Царя Царей", "Готами" и так далее - обратим внимание, что среди них довольно много морских. В изучении «буддийского», восточного в творчестве автора особенно заметна работа «Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина» О. В. Сливацкой, хотя в ней это лишь один из аспектов специфики бунинского мировосприятия, пусть и очень значительный: *«Буддийский Восток... имеет в мире Бунина глубочайшую корневую систему»* [168; 31], *"Бунину ближе те представления, которые содержатся не в западных, а в восточных эстетических учениях"*[169; 472]. Еще радикальнее высказывается в своей книге Т. Марулло: *"Бунин усвоил метод и принципы буддизма и сделал их, по сути, основой своей жизни и творчества"*, *«Бунин обращается ко всем людям с вечным приглашением присоединиться к нему как последова-*

телю Будды в жизни"[128; 23, 248], которому возражает буниновед В. Д. Агафонова: *"вывод этот кажется нам чрезмерно категоричным"*[9]. Также отметим диссертацию Е. Б. Смольяниновой «Буддийский Восток в творчестве И. А. Бунина», где данная тема раскрыта максимально полно. Выводы, сделанные исследователем, близки к нашему наблюдению над работой Сливицкой: *«обращение Бунина к теме Востока было обусловлено проявившейся уже в его раннем творчестве тенденцией к постановке глобальных вопросов человеческого бытия»*, Бунин *«лишь частично соглашается с основными положениями этого учения (буддизма – И. М.)... Бунин не может принять в качестве единственно возможного предполагаемый буддизмом Путь преодоления... страдания – через уничтожение «жажды жизни» и искоренение всех человеческих привязанностей»* [174; 3, 11]. Последний исследователь, как видим, несмотря на безусловную привлекательность идеи объявить Бунина буддистом, приходит в своей работе скорее к отрицательному результату. Обратим внимание также на то, что сугубо "буддийские" произведения Бунина сгруппированы в определенном периоде его творчества (приблизительно 1914-1925 год), а раньше, равно и позже, обращения к тематике восточных религий мы в творчестве писателя не встретим. Конечно, можно "вчитать" буддизм и в философские рассказы молодого Бунина, и в "Жизнь Арсеньева", однако подобная точка зрения все равно остается довольно спорной. Не вполне понятно, как соотносятся с буддийским мировоззрением такие оценки, как *"страстность - эмоциональная доминанта художественного мира И. А. Бунина"*, *"упоение красотой земного мира, наслаждение абсолютной свободой художника"* [162; 6, 7].

Не забудем о специфическом характере бунинского цитирования прецедентных текстов, их "перевода" в пространство собственной его поэтики; эта специфика сформулирована, в несколько разной форме, двумя крупными современными буниноведами. Н. В. Пращерук пишет о *"чужой цитате как авторском знаке" Бунина-художника*, о *"неточном цитировании"*, которое *"можно рассматривать как факт функционального "использования" чужого*

текста"; подобные неточности *"существенно дополняют, если не преобразуют вообще... символику текста"* [159; 54, 52, 56]; в результате *"подобные неточности, складываясь в систему, ведут читателя непосредственно в сферу сузубо авторской компетенции, в них безошибочно узнается индивидуальный почерк Бунина-творца"* [159; 61]. Т. М. Двинятина пишет о бунинских переводах: *"поэт значительно сокращает дистанцию между собственными и "присвоенными" стихами, заставляя и в "присвоенных" видеть больше собственного, чем самоценно переводного"* [70; 149]. Конечно, два этих исследователя не говорят о буддизме напрямую, но намечают некоторую общую художественную стратегию в отношении внеположных текстов, *modus operandi* Бунина с литературой "до него". Почему же не предположить подобное использование буддизма в собственно авторских целях? Тем более, точного и последовательного цитирования буддийских текстов мы у Бунина не обнаружим. Затруднительно привести произведения, где автором в сюжетных схемах зашифрована чисто буддийская интенция (примером подобного текста в мировой литературе может быть, например, "A Good Day for Banana Fish" Дж. Сэлинджера; в нем, помимо косвенных цитат из буддизма, вроде *"Я вижу, вы смотрите на мои ноги"* в устах Симора Гласса, достаточно прозрачен буддийский подтекст освобождения от мира, даже путем самоубийства). Нередко в "подпадающих под подозрение" в буддийской интекции текстах, например, в "Снах Чанга", "Братьях", соответствующая речь отдана третьему лицу (капитану, англичанину и так далее). Подробнее см. в главе о прозе Бунина.

Таким образом, нельзя отрицать, что буддийские смыслы автором привлекаются и буддийская речь занимает определенное место в форме произведений, однако говорить о доминанте буддизма в бунинском мироощущении едва ли разумно. Точнее будет сказать, что мы наблюдаем рефлекссию по поводу данного учения и его языка, попытку его осмыслить, построить с ним диалог (*"диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка"*[34; 212], цитируя Бахтина), далекий от абсолютного приятия. Бунин в чем-то со-

глашается, в чем-то спорит, отталкивается от буддизма в своих размышлениях - настоящий диалог: *"отношения согласия-несогласия, утверждения-дополнения, вопроса-ответа и т. п. - чисто диалогические отношения"* [34; 218] - наподобие того, что ведется в "Водах многих" с Ги де Мопассаном. Следовательно, буддизм представляется скорее одним из аспектов бунинского как целостной системы, но отнюдь не всеобъемлющей ее характеристикой. Примерно в том же русле, думается, надо воспринимать интерес Бунина к мусульманской тематике и особенно эстетике, проявленный в лирике 1900-х годов ("Путеводные знаки", "Ковсерь", "Ночь Аль-Кафра" и др.). Впрочем, мы ни разу не сталкивались с попыткой научно обосновать мусульманский элемент в мировоззрении художника - это очевидная натяжка.

В «Снах Чанга», в отличие от рассмотренных выше текстов, капитан является не просто важным, но одним из двух центральных персонажей. Этот рассказ примечателен особенно подробной проработкой образа, его многогранной экспликацией. Однако в развертывании данного образа мы наблюдаем аналогии с капитанами «Атлантиды», безымянного парохода из «Братьев» и т. д.: колониально-морской хронотоп (даже суша – Одесса, из российских городов, пожалуй, наиболее адекватная данному хронотопу), позиция повествователя-Чанга, относительно которой капитан – «хозяин», т. е. властная сила. Претензия на власть над миром (*«целый мир в его власти, потому что весь мир был в его душе в эту минуту»* [4; 116] тут же характерно профанируется Буниным: *«и потому еще, что и тогда уже пахло вином от него...»*. Схожее авторское решение обращает европейски-благоустроенную жизнь капитана в катастрофу: днем у него вполне рационально-социальная схема бытового устройства (*«во-первых, квартира, во-вторых, красавица жена и, в-третьих, чудесная дочка»*, *«дочка эта самая, Чанг, девочка резвая, любопытная, настойчивая – плохо тебе будет временами, особенно твоему хвосту!»* [4; 113] - перечень буржуазной семейной утопии; мысль об обреченности такой утопии впервые у Бунина, кажется, еще в «Деревне», на несколько

ином материале судьбы Тихона Красова); ночью же капитан мучительно страдает от *невозможности вполне обладать* собственной женой («*Не будет, Чанг, любить нас с тобой эта женщина!*») [4; 117]). По большому счету, сексуальность у Бунина почти всегда напрямую коррелирует с мировосприятием героя, женщина – центр и символ мира. Изменчивость, протеизм, неподатливость женщины для рационального проекта была частой темой в литературе начала XX века («Пол и характер» Вейнингера, знаменитая глава «Пенелопа» в «Улиссе» Джойса и т. д.) совпадают с аналогичными качествами мира. Жизнь капитана из «Снов Чанга» можно прочесть как закончившуюся катастрофой попытку европейского, фаустианского рационального разума загнать реальность в рамки, свести к проекту, покорить, обрести власть. Обратим внимание, что «две правды», диалектическое восприятие мира – тоже черта европейского мышления, впрочем, более близкая самому Бунину. Диалектическим же снятием и кончается текст: что, как не снятие, есть обещание «*только одной правды, - третьей*» и «*последнего Хозяина*» [4; 120]? Шаг к истинному, более глубинному, чем рассудочные схемы, основанию мира, тем не менее, лишь намечен, обещан за пределами произведения. Капитан же в таком контексте оказывается в позиции земного, временного и, в общем, неистинного и неуспешного хозяина. Такие многочисленные переключки содержательно сближают «Сны Чанга» с «Господином из Сан-Франциско». Различие в форме и суггестивном эффекте: победительно-жуткая языческая яркость «командира» не предполагает читательского сопереживания, в то время как хозяин Чанга описан средствами бунинского психологизма, а судьба его трагична (поражение в читательских глазах может служить некоторым оправданием).

Проанализировав образ капитана в основных текстах И. А. Бунина, мы можем сделать некоторые выводы. Образ капитана включает значения власти над миром-кораблем, вершины иерархии, максимальной концентрации, сгущения черт данного мира. Если в лирике такой капитан – христианский Бог,

появляется позитивная коннотация, то в прозаических текстах это *«Новый Человек со старым сердцем»* [4; 70], человек, претендующий на рационально обоснованную власть над миром, человек ницшеанского, фаустианского склада, характерный представитель европейского мужского начала, покоритель (что нередко сочетается с колониальным хронотопом). Но претензия на подобное покорение мира у Бунина оборачивается крахом, жизненной катастрофой, неудачей – потенциальной или уже происходящей. Зыбко будущее «Атлантиды» (и в «Господине из Сан-Франциско» прочитывается, кстати, историческая бесперспективность подобного отношения к миру), очевидно неадекватны реальности высказывания капитана из «Братьев», наконец, разложением личности и гибелью заканчивается бытие хозяина Чанга. Бунинское отношение тем самым контрастирует с отношением уже упомянутого в статье Н. С. Гумилева, для которого капитан – символ мужественного покорения мира, непреклонной воли человека в борьбе с реальностью, символ вполне ницшеанский – несет положительный смысл, совпадает с общей авторской установкой. Лишь в «Водах многих» можно обнаружить некоторую симпатию повествователя к капитану, наделенному подобными чертами, но фигура эта не выходит, в целом, из чисто социальной плоскости.

Говоря шире, образ капитана в прозе включается в контекст размышлений Бунина о судьбе европейского человека и европейской цивилизации, рефлексии по поводу значительных для Серебряного века историософских и философских идей: *"Бунин не был далек от социальных потрясений современности"* [108; 482]. Размышления эти наполнены даже не скепсисом, а сознанием гибельности и бесперспективности, «заката» Европы, что может быть продиктовано не только историческим фоном (Первая Мировая война, затем революция), но и собственно бунинским мировоззрением, в котором любая попытка именно обладать, властвовать – над людьми, над любимой женщиной, над миром – как правило, ведет к поражению, к гибели.

На основании как ранней, так и (в особенности) поздней морской прозы И. А. Бунина можно с большей отчетливостью, чем в случае с лирикой, сделать

определенные выводы об идеологической доминанте его текстов, об основной интенции его творчества. Нет причин не видеть в прозаических репрезентациях "морского кода" то, что часто отмечали в Бунине эмигрантские критики (а именно во время эмиграции создана его поздняя морская проза) - безрелигиозности, этического безразличия. *"Был ли он (Бунин - И. М.) религиозен?"* - рассуждает в своих воспоминаниях, например, Г. В. Адамович. *"Если действительно "стиль - это человек", то, взглядываясь в бунинские писания, в склад и тон их, ответить приходится скорей отрицательно. Он уважал православную церковь как установление, сроднившееся в течение веков с дорогой ему Россией, он ценил красоту церковных обрядов. Но не более того. Истинная, требовательная, вечно встревоженная религиозность была ему чужда..."*[11; 232]; впрочем, далее сразу же Адамович оговаривается: *"признаюсь, это с моей стороны только догадка. Бунин... был человеком с душевными тайниками, куда никому не было доступа"*[11; 232]. В гораздо более радикальной форме утверждает безверие Бунина Н. Н. Берберова: *"Будучи абсолютным и закоренелым атеистом (о чем я много раз сама слышала от него)... , он (Бунин - И. М.) - даже никогда не задавался вопросами религии и совершенно не умел мыслить абстрактно. Я уверена, что он был совершенно земным человеком, конкретным цельным животным, способным создавать прекрасное в примитивных формах..."* [39; 144]. Не заявляя напрямую об отсутствии у Бунина религиозного чувства, высказывает близкие суждения М. В. Вишняк: *"Бунин, конечно, огромный художник и мастер слова... но в поле его зрения и творчества лишь сущее: природа, зверь, любовь, смерть - описание без попытки осмыслить описанное, без сведения к единству начал и концов"* [55; 140]. Из дореволюционных критиков *"этическое безразличие"*[228; 253] Бунина отмечает П. Ф. Якубович, подразумевая под этой формулировкой, впрочем, скорее незаинтересованность в политической борьбе и актуальных философских дискуссиях.

Вопреки этому, итоговая интенция бунинского творчества, выраженная в Бернаре, а также совершенно недвусмысленные христианские размышле-

ния "Вод многих", использование религиозной символики, подразумеваемой под морскими означающими, доказывают обратное.

Остается вопрос об иных интертекстуальных связях бунинской прозы, особенно о переключках с современными Бунину авторами. Наследование Бунина традициям классической реалистической прозы XIX века отмечено еще современниками (*"Иван Бунин - единственный значительный представитель тургеневской полосы в современной литературе"*[212; 280], *"О Бунине нельзя говорить, не беспокоя прекрасной тени Чехова. Бунин больше, чем "его школы". Он плоть от плоти и кровь от крови чеховского поколения..."*[94; 307]) и самим автором (*"Бунин преклонялся перед Толстым, любил Чехова, ценил Куприна..."*[55; 139]). Л. Н. Толстой и А. П. Чехов - вероятно, самые прямые, непосредственные литературные учителя писателя и принципиальные для него авторитеты в эстетике и этике (о чем свидетельствуют "Освобождение Толстого" и неоконченная умирающим Буниным работа о Чехове). Но, повторимся, ни в их текстах, ни в текстах И. С. Тургенева практически невозможно обнаружить развернутой маринистики. Кажется, цитата о море из "Севастополя в августе 1855 года" и морские пейзажи из трех "Севастопольских рассказов" - едва ли не единственные в сколько-нибудь известных произведениях Л. Н. Толстого. Географически приморские тексты Чехова ("Дуэль", например) тоже не дают широкой панорамы морских значений, за вычетом, может быть, "Дамы с собачкой". Среди шести романов Тургенева, его повестей ("Ася", "Три встречи", "Дневник лишнего человека" и другие), "Записок охотника" мы тоже не обнаружим практически ничего, что касалось бы моря.

Особо следует упомянуть А. И. Куприна, с которым Бунин находился в дружеских отношениях и которого можно причислить к писателям одного круга, одной литературной ориентации со зрелым Буниным. В прозе Куприна присутствуют "морские" тексты. Однако, несмотря на эти внешне кажущиеся очевидными сходства, нам представляется, что права в своих воспоминаниях

М. К. Куприна: *"Бунин и Куприн - писателя разного характера, разного темперамента"*[112; 88]. Более того, *"мне иногда казалось, что у Куприна была какая-то неприязнь к Бунину"*[112; 89]. Не забудем известную купринскую пародию на *"Антоновские яблоки"*: *"Сижу я у окна, задумчиво жую мочалку и в дворянских глазах моих светится красивая печаль... Кто знает, может быть, тысячу лет назад также сидел и грезил и жевал мочалку другой, неведомый мне поэт?"*[112; 89] - она достаточно жестко обозначает ту дистанцию, которая разделяет двух данных авторов. Возможно, следует констатировать не сходства, но расхождения между Буниным и Куприным. В целом же, кажется, не следует преувеличивать степень художественной и мировоззренческой близости И. А. Бунина с писателями телешовского круга (самим Телешовым, Горьким и т. д.). Морская проза Бунина достаточно далека по материалу, проблематике, форме от прозы Куприна, а лирические стихотворения сохраняют дистанцию в силу родового отличия.

Весьма перспективная и интересная тема для интертекстуального анализа - Бунин и Набоков. Творческий путь обоих содержит определенные, пусть и обобщенные аналогии: потеря Родины - Царской России и принципиальное неприятие Советского Союза, бедность и литературное одиночество в эмиграции (лишь публикация *"Лолиты"* принесла Набокову материальное благополучие), высокое стилистическое мастерство, большой корпус лирики, написанной на раннем этапе творчества и постепенный переход к прозе, причем поздняя проза в глазах реципиента приобретала несколько скандально-эротический характер. Отношения между двумя крупными прозаиками, несмотря на то, что биографически они почти не пересекались, были достаточно сложными и включали и наследование молодым Набоковым бунинскому творчеству, и дальнейшее соперничество. Известны порой совершенно противоположные оценки Буниным набоковского творчества периода первой эмиграции (до отъезда последнего в США). В *"Грасском дневнике"* Г. Н. Кузнецова от 2 ноября 1930 года пишет: *"Мы всю дорогу говорили о Сирине, о том роде искусства, с которым он первый осмелился выступить в русской*

литературе, и И. А. говорил, что он открыл целый мир, за который надо быть благодарным ему"[109; 129]. Противоречив, но скорее комплиментарен, отзыв о Набокове, сохраненный А. В. Бахрахом: "...с большим сочувствием отзывался о первых вещах молодого писателя, появившегося под псевдонимом "Сирин": -О, это писатель, который все время набирает высоко, и таких, как он, среди молодого поколения мало. Пожалуй, это самый ловкий писатель во всей необъятной русской литературе, но это рыжий в цирке"[33; 192]. Н. Берберовой же приведен своеобразный список тем, для Бунина запретных, по ее воспоминаниям: "С Буниным нельзя было говорить о символистах, о его собственных стихах, о смерти, о современном искусстве, о романах Набокова..."[39; 145] - последние обретают в этой фразе негативную коннотацию. Наконец, З. А. Шаховская приводит диалог с Буниным, содержащий уже откровенно негативную оценку творчества Набокова: "Этот-то? Чудовище! Не настоящий писатель!"[215; 240].

Оценки же Набоковым Бунина тоже не всегда просты, но в целом, отличаются меньшей противоречивостью. Совсем еще молодой Набоков в 1920 году прямо посвящает Бунину восторженное стихотворение:

Как воды гор, твой голос горд и чист.
Алмазный стих наполнен райским медом.
Ты любишь мир и юный месяц, лист,
желтеющий над смуглым сочным плодом.

Ты любишь змей, тяжелых злых узлов
лиловый лоск на дне сухой ложбины.
Ты любишь нежный шелест голубиный
вокруг лазурных, влажных куполов.

Твой стих роскошный и скупой, холодный
и жгучий стих один горит, один
над маревом губительных годин,

и весь в цветах твой жертвенник свободный...[145; 131]

и т. д. Позднее, в "Другие берега" включен довольно известный фрагмент о встречах двух писателей, написанный скорее несколько иронически, маркирующий значительное расхождение жизненных и мировоззренческих позиций: *"К сожалению, я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музычки - и задушевных бесед. Бунин был озадачен моим равнодушием к рябчику и раздражен моим отказом распахнуть душу. К концу обеда нам уже было невыносимо скучно друг с другом. "Вы умрете в страшных мучениях и совершенном одиночестве", - сказал он мне..."*[143; 138] и т. д.

Наиболее подробно вопрос взаимоотношений двух писателей изложен в совсем недавней книге М. Д. Шраера "Бунин и Набоков. История соперничества" (2014). Автор этого труда, действительно, выстраивает последовательную и подробную *историю* всего, что как-либо связывало двух писателей. Так, Шраер открывает область 1940-х и позже годов, почти не задокументированную в собственно бунинских биографиях: *"Вспоминали ли друг друга Бунин и Набоков в послевоенные годы? Одоевцева записала разговор с Буниным, произошедший в октябре 1947 года. Бунин, как обычно, жаловался на низкое качество прозы молодых авторов: «Конечно, — говорит <Бунин>, — не все молодые так пишут. Есть молодые и замечательные. Ну хотя бы Сирин. Тоже штукарит. Но не поспоришь — хорошо. Победителей не судят»*[220].

Однако для нас важнее связи, пересечения в творчестве двух авторов на почве "морского кода". И здесь в прозе Набокова, о чем говорилось в начале диссертации, мы обнаружим довольно мало. Ранние же стихотворения, тем более, что молодой Набоков прямо заявляет свою преемственность Бунину, представляются более адекватным объектом анализа. В прозе же можно выделить разве что общий мотив гибели в водах, морского путешествия навстречу смерти, отмеченный у Бунина Е. Куликовой. Вообще, может быть, глубокий и постоянный интерес к танатологической образности, к процессу умирания и смерти, более прочего сближает Бунина с Набоковым. Перечис-

лим такие бунинские тексты, как "Сосны", "Исход", "Худая трава", "Преображение", даже "Сны Чанга" и "Господин из Сан-Франциско" - все они содержат в большей или меньшей степени описания умирания, мертвых тел, перехода между жизнью и смертью. Это состояние-между, пограничное ощущение, воспроизведение сознания умирающего мы обнаруживаем и во множестве текстов Набокова: начиная с последних строк "Защиты Лужина" и заканчивая незавершенным романом "The Original of Laura", где Филипп Вайльд, муж Флоры, изучает на себе *"процесс самораспада, производимый усилием воли"*, пытается *"учиться пользоваться энергией тела для того, чтобы привести его к саморазложению"*. Такое пристальное художественное внимание к танатологическим процессам роднит двух авторов с их предшественником, глубоко почитаемым обоими - Л. Н. Толстым (П. И. Бицилли о Бунине: *"Все его вещи... в сущности, вариации на одну, толстовскую, сказал бы я, тему - жизни и смерти"*[46; 414]), произведения которого также обнаруживают обилие натуралистических и психологически подробно данных сцен смерти (гибель Праскухина в "Севастополе в мае", "Три смерти", "Холстомер", сцена раны и сцена смерти князя Андрея в "Войне и мире"; "Смерть Ивана Ильича", разумеется). Такая танатологическая линия могла бы послужить основой для большого интертекстуального исследования. Мы же касаемся лишь того, что вписывается в морской код - таких текстов, как "Господин из Сан-Франциско", "Бернар".

Таким образом, прозаическое наследие художника, с одной стороны, развивает, делает более интеллигентными и эксплицитно данными, те значения, которые содержит морской код в лирике, с другой, содержит принципиально иной способ функционирования морского материала. Лирическое наследие, особенно пейзажное, представляет собой скорее освоение и переработку тех форм, которые поэт заимствует у предшественников; стихотворения погружены в контекст XIX столетия либо предшествующих эпох и потому выделяются на общем фоне поэзии Серебряного века некоторым кон-

серватизмом в форме, в направленной ориентации. От авторов-классиков (в первую очередь, Пушкина) Бунин заимствует и несколько скептическую, ориентированную на снятие, разложение работу с романтическими элементами, и внешнюю убедительность морского пейзажа при богатстве имплицитных означаемых, зашифрованных данным пейзажем. Это богатство проявляется в малозаметных полигенетических реминисценциях, в особенностях построения лирического сюжета, во взаимном расположении частей хронотопа стихотворения. Однако установки на эксперимент, на эпатаж, на подчеркнуто модернистский характер поэтики мы в них не обнаружим. Содержательно лирическая маринистика тоже мало связана с проблемами, актуальными для Серебряного века, скорее сориентирована либо на сугубо художественные задачи, либо на довольно консервативную, традиционную моральную или религиозную интенцию (так, богоискательству и богостроительству Бунин противопоставляет априорное присутствие, просвечивание Божьей воли во всем мире, в природе).

Эпическое же творчество автора в значительно большей степени отсылается к актуальному контексту, представляет собой бунинское сложное, часто неоднозначное, но высказывание по поводу современного ему общества, разработку историософских проблем и т. д. Традиция таких высказываний, видимо, начинается с "Деревни", откликающейся на социальные вопросы времени и одновременно представляющей историософское размышление на тему судьбы и возможных путей движения России. Аналогично, проблемы европейской цивилизации, хода времени и истории, "заката Европы", столкновения западного и восточного мышления, "фаустовского человека", претендующего на власть над миром - оказываются в фокусе авторского взгляда в морских текстах. Своего рода компиляцию таких размышлений и высказываний представляют собой "Воды многие" - несмотря на сравнительно меньшую известность, видимо, наиболее сложный и всеохватный "морской" текст в прозе Бунина. Не следует преувеличивать роль изначально дневникового происхождения "Вод многих": текстологическое различие между итоговым

произведением и изначальными записями прослеживаются даже по общедоступной биографии А. К. Бабореко (см. 18; 150 и далее: *"Попали они на пароход, о котором давно мечтали - устаревший пассажирский, превращенный в грузовой, шел он не спеша, стоял на стоянках"*[22; 150] и т. д.). Скорее текст "Вод многих" представляет собой вполне модернистскую по авторской задаче ревизию различных слоев интеллектуальной жизни человечества и различных аксиологических систем, на основе опыта художника, пережившего мировую войну, революцию, эмиграцию и т. д. и, вслед за перебором возможных вариантов, признание христианской веры (*"За всем был Синай"*) как единственно спасительной и ценной.

В аспекте, собственно, морского происходит обогащение образами капитана и корабля, не сведенного до точки, но данного развернуто, в качестве многопланового пространства. В данных образах, однако, также акцентируется их библейская, архаическая семантика или же историософская мысль (корабль - воплощение цивилизации или культуры). На новом уровне разрабатываются изначальные заданные в лирике сюжеты: предчувствие гибели корабля в "Снах Чанга" (интересно, что сама сцена гибели отсутствует, есть лишь короткое, мимолетное упоминание о ней - так и в стихотворениях корабли никогда не тонут непосредственно, на глазах лирического субъекта, их судьба отложена в будущее или уже задана прошлым), снятие романтической страсти и духовное успокоение в море ("К побережью моря длинная аллея..." и "Пароход "Саратов", в котором физическая неволя героя сочетается с внутренним освобождением из-под гнета страсти к женщине). Историософские, цивилизационные идеи Бунина тоже обнаруживают некоторые корни в стихотворениях ("Надпись на чаше", "Спор"), но именно проза включает их в конкретный современный антураж. В сочетании с не слишком близкой к классическим романам (и "романам в рассказах" вроде "Поликушки" Л. Н. Толстого, "Скучной истории", "Палаты №6" Чехова) XIX века поэтикой - прямыми мифологическими аллюзиями, экспериментальной композицией, отсутствием персонажей, которые были бы обрисованы средствами традици-

онного романного психологизма, мы обнаруживаем в прозаической маринистике Бунина тенденцию к модернизму.

Заключение

С развитием буниноведения происходит не только прояснение, но и в значительной мере усложнение в литературоведческой перцепции объекта исследования. Становится ясно, что бунинское творческое наследие, при детальном его изучении, выходит за рамки очевидных, обманчиво "естественных" определений. Бунинские тексты не только не внеположны литературоведческому анализу, не только отнюдь не прозрачны и ясны - это сложные с точки зрения поэтики и многогранные художественные произведения, богатые аллюзиями, реминисценциями, различными писательскими техниками. Проведенное нами исследование морского кода показывает Бунина как автора интеллектуальной и сложной прозы и поэзии, как художника, не вырывающегося из контекста эпохи, но прямо соотносимого с другими крупнейшими фигурами русской и мировой литературы.

Рецепция творчества и биографии автора в русле христианской антропологии и аксиологии также не упрощает, но углубляет восприятие авторского мировоззрения, не снимает, но ставит новые вопросы. Это более трудный, нежели включение Бунина в культуру буддизма, приписывание ему пантеистического мировоззрения и т. д., не в последнюю очередь, из-за богатства и разнообразия проявлений самой христианской европейской культуры. Бунинское христианство оказывается более имплицитным, нежели рефлексия по поводу иных мировоззренческих систем, и одновременно мы приходим к его важнейшей интегрирующей функции - обобщения, финализации любого культурного опыта. Одновременно христианская мысль наиболее прочно укореняет Бунина в традиционной русской и, шире, европейской культуре. Не побоимся утверждать, что данный аспект буниноведения непосредственно соположим с актуальными проблемами культурной памяти, мемориальных исследований. Христианство - это именно то изначально данное европейскому человеку *"поле опыта, которое находится вне любых личных воспоминаний"*[19].

Из данных двух аспектов - признания интеллектуальной сложности и христианской аксиологической системы, образующей "ядро", основание бунинских культурных реминисценций - произошло выбранное нами направление исследования "морского кода" в бунинском творчестве. Море как старейший культурный знак, берущий свое начало в античности и неизменно актуальный в дальнейшем, находит богатое и многообразное отражение в поэзии и прозе Бунина. Это многообразие, изменчивость особенно явно прослеживается в функционировании морского, принципиально отличном в каждом отдельном тексте, в гибкости его формального применения, в множестве различных пейзажных и иных (море-капитан-корабль, например) структур, которые и составляют "морской код" того или иного отдельного текста. Морской пейзаж у Бунина прямо соотносится с географией его путешествий, что особенно заметно в преобладании южных, черноморских и средиземноморских пейзажей над северными. Морской хронотоп включает в себя и определенную детализацию берегового пространства: аллея, скамья, дача, откуда часто наблюдает море субъект.

Маринистика, однако, выходит за рамки пейзажа; она может репрезентировать специфически бунинское "снятие" следов романтического кода в сознании субъекта, антиципацию гибели в морских волнах (почти всегда, однако, данную предположительно), конфликт мифологического и христианского сознания в рамках морского хронотопа, конфликт цивилизации и стихии, европейской колонизации и колонизируемого, покоряемого пространства и т. д. Общекультурные коды моря, корабля, капитана, их древнейшие значения подхватываются и конкретизируются в рамках произведений Бунина; автор использует для решения собственных художественных задач такие традиционные структуры, как расставание, переживаемое как разделение между сушей и морем, корабль как модель мира, во главе которого стоит изоморфный этому миру капитан-бог (чаще всего не истинный - языческий идол, временный, земной хозяин, резонер - исключениями, где как Капитан обозначен христианский Бог, являются стихотворение "Зов" и поздний рассказ "Бер-

нар"); такие функции морского, как, например, хранительная, депозитарная и т. д.

Наконец, пласт интертекстуальности бунинской маринистики настолько значителен по объему, что в масштабе данной работы мы указали лишь наиболее очевидные направления исследования данной проблемы, такие, как связь поэзии автора с русской романтической (Батюшков, Жуковский, Пушкин), так и постромантической (Полонский, А. К. Толстой) лирикой XIX века, наследование и рецепция Буниным опыта его предшественников; работа художника с мифологическим и культурологическим материалом; художественный диалог с отдельными классиками-реалистами (Мопассан) на почве морского; общность регулярного обращения к танатологическим мотивам в творчестве Л. Н. Толстого и И. А. Бунина и т. д. Также мы продемонстрировали ряд конкретных примеров, на которых наглядно видны механизмы бунинского цитирования и художественного диалога.

Все это большое формальное разнообразие, однако, обнаруживает, несмотря на апелляцию к некоторым иным мировоззренческим системам, устойчивую, регулярную христианскую интенцию. Эта интенция в рамках бунинских текстов, действительно, несколько консервативна в контексте эпохи. Бунина не затрагивают идеи активного богоборчества, нищестанства (напротив, они подвергаются достаточно прямой критике в "Снах Чанга", "Братьях" и т. д.), обновления религии, богоискательства и т. д. - тенденции, весьма характерные для его современников. Безусловное, не подлежащее сомнению присутствие Бога, "просвечивание" божественной воли и божественного замысла через природу, мир - вот та версия христианства, которую мы наблюдаем в бунинских текстах. И морской формой оказываются "закодированы" соответствующие смыслы, морское играет непосредственную, пусть порой и весьма различную роль, в утверждении православных ценностей: радостного приятия Божьего мира, веры в гармоничное и целостное его устройство, противопоставления живущего по христианским законам человека и "*нового человека со старым сердцем*", претендующего на абсолютную

власть над миром, ищущего себе иные божества, мятущегося, дисгармоничного. Сугубо христианская эта проблематика кодируется морскими образами.

Что касается частных реализаций бунинской маринистики, то они определяются различием лирического и эпического творчества автора, его внутренней эволюцией, историческим контекстом. Ранний Бунин-лирик в своей маринистике индивидуально совершает тот исторический путь, который прошла русская поэзия XIX века - преодоление романтических тенденций, диалектическое их снятие непосредственно внутри художественного текста; эта художественная стратегия соотносима с художественными стратегиями позднего Пушкина, Вяземского, раннего Полонского и других. Однако, с учетом контекста эпохи, подобная актуализация реалистического метода в поэзии могла быть и была воспринята как борьба с символизмом, постепенный отход от него. В этом смысле, в дихотомии символизм-акмеизм Бунин, как ни странно, представляется ближе последнему из двух ключевых поэтических направлений Серебряного века. Мы, разумеется, далеки от чересчур произвольного причисления Бунина непосредственно к акмеистам; мы лишь предполагаем, что его поэзия типологически ближе данному направлению - с установкой на ясное и определенное значение слова, с ориентацией на классические образцы и так далее. Не забудем, однако, о крайне небольшом числе собственно акмеистов, о серьезных несходствах в поэзии Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, наконец, о том, что эти авторы входят в литературу значительно позже Бунина и принадлежат к другому поколению. Проблема эта, которой касались очень немногие буниноведы (Двинятина, Мейер-Фраатц), далека от однозначной интерпретации; мы лишь высказываем предположение, которое может лечь в основу сопоставительного исследования, но ни в коей мере не настаиваем на его правомочности. Тем более, нами же выше показаны принципиальные расхождения в маринистике Бунина и Гумилева.

Бунин 1914-1916 годов, что неудивительно, в своих морских текстах остро реагирует на актуальные проблемы времени. В прозе мы наблюдаем и

усложнение структуры образов моря и корабля, и нагрузку их историософским, часто символическим значением. Собственно, морская стихия отходит на второй план, ключевое значение обретает корабль, как правило, представляющий собой модель мира, а также капитан - властелин данного мира. Можно сказать, что в прозе морской код Бунина лишается сугубо поэтической проблематики и все больше оказывается связан с окружающей действительностью. Несмотря на это, сохраняются и определенные смысловые связи с лирическими текстами - в частности, в столь значимой для Бунина танатологической тематике. Впрочем, и она из антиципации смерти лирическим субъектом вырастает в целостный нарратив, к примеру, в "Господине из Сан-Франциско" и "Снах Чанга".

Поздние морские тексты Бунина ("Воды многие", "Бернар") представляют собой обобщение художественного и биографического опыта автора, в них же происходит явное, эксплицитное возвращение к христианской интенции.

Морское же на разных этапах творчества автора, сохраняя определенные системные значения и формальные употребления, постоянно изменяется, преломляется, деформируется, отталкиваясь от готовых образцов. Мы смело констатируем исключительную гетерологичность бунинского морского кода. Морское, однако, сохраняет черты семиотического определения кода и участвует в сущностно семиотических, языковых процедурах. Соответственно, формальный, структурный подход к нему оказывается наиболее адекватным и применимым, в отличие от, допустим, психоаналитического, связанного с юнговской критикой.

Морской код в творчестве И. А. Бунина - тема весьма многообразная. Она не замыкается в себе, но, напротив, касается различных аспектов творчества автора: мировоззренческих, религиозных, поэтических, интертекстуальных, открывая в них новое, ранее не освоенное научной мыслью. Дополняя и расширяя картину бунинского художественного мира, изучение маринистики

проясняет и конкретизирует отдельные вопросы, касающиеся творчества автора, а также открывает новые пути изучения бунинского наследия.

Список использованной литературы:

I

1. Бунин И. А. Письма 1885-1904 годов / И. А. Бунин. - М., 2003.
2. Бунин И. А. Письма 1905-1919 годов / И. А. Бунин. - М., 2007.
3. Бунин И. А. Полное собр. соч. в 13 т. Т. 13 / И. А. Бунин. - М., 2006.
4. Бунин И. А. Собр. соч. в 6-ти т. / И. А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1987.
5. Бунин И. А. Новые материалы. Выпуск I / И. А. Бунин. - М, 2004.

II

6. Абашев В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Пермь, 2000.
7. Абрамович Н. Я. Эстетизм и эротика // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Н. Я. Абрамович. - СПб, 2001.
8. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. В. Аверин. - СПб., 2003.
9. Агафонова В. Д. Книга И. А. Бунина "Освобождение Толстого". К проблеме религиозного мирозерцания И. А. Бунина / В. Д. Агафонова. - Электронный ресурс: http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2008_1_12.html.
10. Адамович Г. В. "Митина любовь" И. Бунина // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Г. В. Адамович. - СПб, 2001.
11. Адамович Г. В. Бунин. Воспоминания // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Г. В. Адамович. - СПб, 2001.

12. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхенвальд. – М., 1991.
13. Акаткин В. М. Река времени. О поэтах и поэзии / В.М. Акаткин ; отв. за вып. О.Ю. Алейников. — Воронеж, 1998.
14. Алданов М. А. <Рец. на кн.:> Ив. Бунин. Жизнь Арсеньева // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / М. А. Алданов. - СПб, 2001.
15. Алексеев П. В., Панин А. В. Философия / П. В. Алексеев, А. В. Панин. - М., 2003.
16. Анализ художественного текста (лирическое произведение): хрестоматия / сост. Д. М. Магомедова, С. И. Бройтман. – М., 2005.
17. Анахарсис Скифский. Цитаты. – Электронный ресурс: <http://xn--80aaa6awuhb5a.xn--c1aej4a5a7c.xn----ctbfeqbfzflai.aforizm.tel/>.
18. Анисимов К.В. Грамматика любви И.А. Бунина: историко-культурные контексты / К. В. Анисимов. - Красноярск, 2015.
19. Ассман Ян. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. - М., 2004.
20. Аствацатуров А. А. Феноменология текста: Игра и репрессия / А. А. Аствацатуров. - М., 2007.
21. Ахутин А. В. Парадоксы культурологии // Человек-культура-история. В честь семидесятилетия Л. М. Баткина / А. В. Ахутин. - М., 2002.
22. Бабореко А. К. Бунин: Жизнеописание / А. К. Бабореко. - М., 2004.
23. Байдак М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / М. С. Байдак. - Омск, 2009.
24. Балановский Р. М. Художественное мирозерцание И. А. Бунина конца 1880-х – начала 1900-ч годов. Автореферат. – М., 2011.

25. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с франц.. сост.. вступ. ст. Г.К. Косикова. - М: ИГ Прогресс, 2000.
26. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989.
27. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
28. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. – М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002.
29. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт – М., 1999.
30. Барт. Р. Нулевая степень письма / Пер. с фр. Г. К. Косикова по изданию *Barthes R. Le degre zero de l'écriture*. - P.: Seuil, 1953.
31. Батюшков К. Н. Стихотворения / К. Н. Батюшков. - Электронный ресурс: <http://www.litres.ru/konstantin-batushkov/stihotvoreniya/>.
32. Батюшков Ф. И. А. Бунин // Русская литература XX века: 1890 – 1910. / Под ред. проф. С. А. Венгерова. – М.: Республика, 2004.
33. Бахрах А. В. Бунин в халате: По памяти, по записям // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. В. Бахрах. - СПб, 2001.
34. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. - М., 1979.
35. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М. М. Бахтин. - М., 2000.
36. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
37. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства / Пер. с франц. – М.: РОССПЭН, 2004.
38. Белый А. Из книги "Поэзия слова". Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: Антология / А. Белый. - М., 2001.

39. Берберова Н. Н. Курсив мой // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Н. Н. Берберова. - СПб, 2001.
40. Бердникова О. А. "Он болел вопросами вечными..." Духовная поэзия Ивана Бунина // Воронеж Православный, 2010 - Июль (№6) / О. А. Бердникова. - Воронеж, 2010.
41. Бердникова О. А. «Лишь слову жизнь дана...»: И. Бунин // Русская литература XX века. Учебное пособие. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999.
42. Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир...». Творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции. – Воронеж, 2009.
43. Бердникова О. А. Между Богом и миром: антропологические аспекты поэзии И. А. Бунина // Вестник ВГУ. №1 - 2008. Серия Гуманитарные науки / О. А. Бердникова. - Воронеж, 2008.
44. Бердникова О. А. Стихотворение «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...» в контексте творчества И. А. Бунина: опят анализа // И. А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи. – Воронеж: Изд. дом «Квадрат», 2005.
45. Бердяев Н. А. Творчество и объективация / Н. А. Бердяев. - Минск, 2000.
46. Бицилли П. М. <Рец. на кн.:> Собрание сочинений И. А. Бунина. Т. IV // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / П. М. Бицилли. - СПб, 2001.
47. Благасова Г. М. Иван Бунин. Жизнь. Творчество. Проблемы метода и поэтика / Г. М. Благасова. - М., Белгород, 2001.
48. Блок А. А. О лирике // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. А. Блок. - Спб, 2001.

49. Блок А. А. Письма о поэзии // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. А. Блок. - СПб, 2001.
50. Брюсов В. Я. Ив. Бунин (Бунин Ив. Стихотворения) // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / В. Я. Брюсов. - СПб, 2001.
51. Брюсов В. Я. Избранные сочинения / В. Я. Брюсов. - М., 1980.
52. Быков Д. Бунин-поэт // Энциклопедия. Русская литература. Ч. 2. XX век. – М.: Аванта+, 2001.
53. Быков Д. Л. Иван Бунин: Поэзия в прозе / Д. Л. Быков. - Электронный ресурс: https://vk.com/doc-2048479_374294210.
54. Вейнинггер О. Пол и характер / О. Вейнинггер ; Пер. с нем. В. Лихтенштадта. — Ростов н/Д, 1998.
55. Вишняк М. В. "Современные записки". Воспоминания редактора // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / М. В. Вишняк. - СПб, 2001.
56. Владимиров О. Н. Жанровое движение в лирике И. А. Бунина 1886-1952 годов. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / О. Н. Владимиров. - Томск, 1999.
57. Владимиров О. Н. Становление бунинского сонета // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №10 (40) 2014. Часть III / О. Н. Владимиров. - М., 2014.
58. Волошин М. А. <Рец. на кн.:> "Стихотворения" Ивана Бунина // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / М. А. Волошин. - СПб, 2001.
59. Воронский А. К. Искусство видеть мир: Портреты, статьи. – М. Советский писатель, 1987.
60. Вяземский П. А. Стихотворения / П. А. Вяземский. - М., 1986.

61. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики / М. Л. Гаспаров. - СПб, 2001.
62. Гаспаров М. Л. Избранные труды / М.Л. Гаспаров — М., 1997.
63. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по филологическим специальностям / М.Л. Гаспаров.— М., 2000.
64. Гершензон М. О. <Рец. на кн.:>Иван Бунин. Том четвертый // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / М. О. Гершензон. - СПб, 2001.
65. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. / М. М. Гиршман. - М., 2002.
66. Голотина Г. А. Эволюция темы природы в лирике И. А. Бунина 1900-х годов // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Г. А. Голотина.
67. Гомер. Одиссея; Пер. с древнегреч. В. Жуковского / Гомер. - М., 1984.
68. Гуревич А. М. Романтизм в русской литературе / А. М. Гуревич. - М., 1980.
69. Гуревич Л. Я. Заметки о современной литературе: Без мерил // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Л. Я. Гуревич. - СПб, 2001.
70. Двинятина Т. М. Бунин на мотив: о статусе переводов в ранней лирике И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина: Сборник научных трудов. – Воронеж: НАУКА ЮНИПРЕСС, 2011.
71. Двинятина Т. М. Криптографические стихотворения И. А. Бунина // И. А. Бунин в диалоге эпох. – Воронеж: ВГУ, 2002.

72. Двинятина Т. М. Об очевидных и неочевидных источниках некоторых стихотворений И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина: Сборник научных трудов. Выпуск 3 / Т. М. Двинятина. - Воронеж, 2014.
73. Двинятина Т. М. Поэзия И. А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / Т. М. Двинятина. - СПб, 1999.
74. Дерман А. Б. Победа художника // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. Б. Дерман. - СПб, 2001.
75. Деррида Ж. Письмо и различие. – М.: Академический проект, 2007.
76. Джойс Дж. Улисс / Дж. Джойс. - М., 2006.
77. Дунаев М. М. Православие и русская литература. Часть V / М. М. Дунаев. - М., 1999.
78. Дыбовский Н. Враг – за моей спиной! О роли времени... – Электронный ресурс:
http://www.kriconf.ru/2006/rec/KRI_2006_GameDesign_09apr_gal12_01_Nikolai_Dybovskii_IcePick.ogg.
79. Жаплова Т. М. Усадебная поэзия в русской литературе XIX - начала XX вв. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. д. ф. н. / Т. М. Жаплова. - М., 2007.
80. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. - Ленинград, 1977.
81. Житенев А. А. Введение // Память разума и память сердца. – Воронеж: Изд-во «НАУКА-ЮНИПРЕСС», 2011.
82. Житенев А. А. Пошлость в системе эстетических представлений Серебряного века // Вестник ВГУ. №1 - 2008. Серия Гуманитарные науки / А. А. Житенев. - Воронеж, 2008.
83. Житенев А. А. Семантика лирического сюжета в поэзии И. А. Бунина // И. А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи. – Воронеж: Изд. дом «Квадрат», 2005.

84. Житенев А. А., Никонова Т. А., Фролова А. В. Культурная провинция как объект научного изучения. Вместо предисловия // «Воронежский текст» русской культуры: сб. ст. – Воронеж, 2011.
85. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский М., 1994.
86. Жуковский В. А. Избранные сочинения / В. А. Жуковский. - М., 1982.
87. Жюльен Н. Словарь символов. Справочное издание / Н. Жюльен. - Челябинск, 1999.
88. Зайцев Б. К. Бунин (Речь на чествовании писателя 26 ноября) // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Б. К. Зайцев. - СПб, 2001.
89. Зайцев Б. К. Молодость. Иван Бунин // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Б. К. Зайцев. - СПб, 2001.
90. Зенкин С. Н. Неуютность цитаты // Человек-культура-история. В честь семидесятилетия Л. М. Баткина / С. Н. Зенкин. - М., 2002.
91. Зырянов О. В. Романтизм vs реализм в литературной классике XIX в. (круговорот понятий и подходов) // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. статей. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011.
92. Иваницкий А. И. Море // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика) / отв. ред. А. А. Фаустов, ВГУ. – Воронеж: КПЦ «Научная книга», 2011.
93. Иванова Д. М. Мифопоэтический и философско-эстетический аспекты воплощения образа природы в прозе И. А. Бунина. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / Д. М. Иванова. - Елец, 2004.
94. Измайлов А. А. Ранняя осень (Поэзия и проза И. А. Бунина) // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке

- русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. А. Измайлов.
- СПб, 2001.
95. Иншакова Ю. Г. Жанровая система поэзии И. А. Бунина. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / Ю. Г. Иншакова. - Елец, 2005.
96. К. Р. (Константин Романов). Отзыв о стихотворениях И. Бунина // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / К. Р. - СПб, 2001.
97. Караганова М. М. Проблема человеческого существования и ее образное воплощение в лирике И. А. Бунина. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / М. М. Караганова. - Вологда, 2000.
98. Карпенко Г. Ю. Творчество И. А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков / Г. Ю. Карпенко. - Самара, 1998.
99. Картавцев В. Н. Рассказ И. А. Бунина "При дороге": прочтение через историко-культурный контекст // Метафизика И. А. Бунина: Сборник научных трудов. Выпуск 3 / В. Н. Картавцев. - Воронеж, 2014.
100. Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат. – Саратов, 2009.
101. Климова Г. П., Атаманова Е. Т. Полигенетическая реминисценция как особенность художественного метода И. А. Бунина // И. А. Бунин: Диалог с миром. Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: Полиграф, 1999.
102. Ковалева Т. Н. Тип "обреченного человека" в прозе И. А. Бунина 1914-1916 гг. // Метафизика И. А. Бунина: Сборник научных трудов. Выпуск 3 / Т. Н. Ковалева. - Воронеж, 2014.
103. Кожевникова Н. А. Метафоры и сравнения в стихах И. А. Бунина // Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина. Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: «Квадрат», 1995.
104. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе XIX-XX вв. / Л. А. Колобаева. - М., 1990.

105. Конноли Джулиан В. Иван Бунин и Восток: поэтическая встреча // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Джулиан В. Конноли. - СПб, 2001.
106. Кошемчук Т. А. Русская литература в православном контексте. – СПб: Наука, 2009.
107. Кривцова С. А. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке французской критики. Автореферат. – Орел, 2008.
108. Крутикова Л. В. "В этом злом и прекрасном мире..." // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Л. В. Крутикова. - СПб, 2001.
109. Кузнецова Г. Н. Грасский дневник // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Г. Н. Кузнецова. - СПб, 2001.
110. Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011.
111. Куприн А. И. <Рец. на кн.:> Иван Бунин. Листопад: стихотворения // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. И. Куприн. - СПб, 2001.
112. Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. Воспоминания о А. И. Куприне // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / М. К. Куприна-Иорданская. - СПб, 2001.
113. Курицын В. Белка в красном // Электронный ресурс: www.odnako.org/magazine/material/show_8234.
114. Латухина А. Н. Цикл «путевых поэм» И. А. Бунина «Тень птицы»: проблема жанра. Автореферат. – Нижний Новгород, 2004.

115. Ленский А. Ю. Василиски. – Электронный ресурс:
<http://www.lki.ru/text.php?id=2517>.
116. Ленский А. Ю. Дети льва. – Электронный ресурс:
<http://www.lki.ru/text.php?id=4124>.
117. Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения. – М.: Худож. лит., 1983.
118. Линков В. Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. – М.: Изд-во МГУ, 1989.
119. Литературный энциклопедический словарь. - М., 1987.
120. Лихачев Д. С. Заметки о русском / Д. С. Лихачев. - М., 1981.
121. Лозюк Н. Ю. Композиционный ритм в новеллах И. А. Бунина («Темные аллеи»). Автореферат. – Новосибирск, 2009.
122. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история / Ю. М. Лотман. - М., 1996.
123. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. - СПб, 1996.
124. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958 - 1993) / Ю. М. Лотман. - СПб, 2005.
125. Львов-Рогачевский В. Л. Дурновка // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / В. Л. Львов-Рогачевский. - СПб, 2001.
126. Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870-1953. – Франкфурт на Майне: Посев, 1994. – 432 с.
127. Манн Т. Парижский отчет // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Т. Манн. - СПб, 2001.
128. Марулло Т.Г. «Если ты встретишь Будду...»: Заметки о прозе И. Бунина / Т. Г. Марулло. - Екатеринбург, 2000.
129. Марченко Т. В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина "Натали" // Известия РАН. Серия

- литературы и языка. Том 69. №2 2010. Март-апрель / Т. В. Марченко. - М., 2010.
130. Медведский К. П. Новые лауреаты Академии наук // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / К. П. Медведский. - СПб, 2001.
131. Мейер-Фраатц А. Временной симультанизм как индикатор эстетической позиции в лирике Бунина и некоторых его младших современников // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. Мейер-Фраатц. - СПб, 2001.
132. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский .— М., 2012.
133. Мердок А. Черный Принц (Праздник любви) / А. Мердок. - Ростов-на-Дону, 1999.
134. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
135. Михеева Н. Ю. Композиционные ритмы в новелле И. А. Бунина «Зойка и Валерия» // Метафизика И. А. Бунина: Межвузовский сб. науч. тр. – Воронеж, 2008.
136. Мопассан, Ги де. На воде / Ги де Мопассан. - Электронный ресурс: <http://www.e-reading-lib.com/book.php?book=132627>.
137. Мотидзуки Цунэко. «Вне пространства и времени: И. А. Бунин и модернизм» / Japanese Slavic and East European Studies. – 1996, Vol. 17.
138. Мотидзуки Цунэко. Жизнь и бессмертие в поэзии И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина: Сборник научных трудов. Выпуск 3 / Цунэко Мотидзуки. - Воронеж, 2014.
139. Муромцева-Бунина В. Н. Беседы с памятью // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и

- зарубежных мыслителей и исследователей / В. Н. Муромцева-Бунина. - СПб, 2001.
140. Набоков В. В. "Джеймс Джойс "Улисс" / В. В. Набоков. - Электронный ресурс: <http://james-joyce.ru/articles/nabokov-ulysses.htm>
141. Набоков В. В. <Рец. на кн.:> Ив. Бунин. Избранные стихи // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / В. В. Набоков. - СПб, 2001.
142. Набоков В. В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Пер. с англ. Т. 4 / В. В. Набоков. - СПб., 1999.
143. Набоков В. В. Другие берега: Сборник / В. В. Набоков. - М., 1989.
144. Набоков В. В. Память, говори // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / В. В. Набоков. - СПб, 2001.
145. Набоков В. В. Стихотворения и поэмы / В. В. Набоков. - Харьков; М., 1997.
146. Нестеров С. Б., Беляева Е. В. Совсем как птица был я всю жизнь / С. Б. Нестеров, Е. В. Беляева. - М., 2010.
147. Никитина Е. С. Семиотика. Курс лекций / Е. С. Никитина. - М., 2006.
148. Никонова Т. А. О смысле человеческого существования в творчестве И. А. Бунина // И. А. Бунин: Диалог с миром. Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: Полиграф, 1999.
149. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И. А. Бунина и модернизм. – М.: Метафора, 2003.
150. Новый литературный словарь. - Ростов-на-Дону, 2009.
151. Одоевцева Н. В. На берегах Сены // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Н. В. Одоевцева. - СПб, 2001.

152. Першина М. В. Прозаическая миниатюра «Зимний сон» и стихотворение «Сон» Ивана Бунина – опыт сопоставления // Сюжет, мотив, история: сборник научных статей. / Институт филологии СО РАН. – Новосибирск: Наука, 2009.
153. Полонский Я. П. Лирика; Проза / Я. П. Полонский. - М., 1984.
154. Попова З. Д., Стернин И. А. Общее языкознание. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007.
155. Попова Ю. С. "Язык одежды" в творчестве И. А. Бунина: характерологические и сюжетообразующие функции. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / Ю. С. Попова. - Воронеж, 2012.
156. Почепцов Г. П. Семиотика. – М.: Смартбук, 2009.
157. Поэзия Серебряного века // Сост. Акаткин В. М. – Воронеж, 2003.
158. Пращерук Н. В. «Реалистический» вариант русского модернизма: о прозе И. А. Бунина // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. статей. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011.
159. Пращерук Н. В. Диалоги с русской классикой: о прозе И. А. Бунина: монография / Н. В. Пращерук. - Екатеринбург, 2012.
160. Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства / Н. В. Пращерук. – Екатеринбург, 1999.
161. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма / А. С. Пушкин. - М., 1985.
162. Рябова С. Г. Феноменология страсти и страстности в романе И. А. Бунина "Жизнь Арсеньева". Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / С. Г. Рябова. - Красноярск, 2010.
163. Сазонова Ю. Л. И. А. Бунин. "Весной в Иудее" и "Митина любовь" // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Ю. Л. Сазонова. - СПб, 2001.

164. Седых А. И. А. Бунин (из книги "Далекие, близкие") // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / А. Седых. - СПб, 2001.
165. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. - М., 1972.
166. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения / А.П. Скафтымов ; сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов; вступ.ст. В.В. Прозорова .— М., 2007.
167. Скрипникова Т. И. Смысловые константы пейзажной лирики И. А. Бунина // И. А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи. – Воронеж: Изд. дом «Квадрат», 2005.
168. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. – М.: Российск. гос. гум. ун-т, 2004.
169. Сливицкая О. В. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / О. В. Сливицкая. - СПб, 2001.
170. Словарь иностранных слов. – М.: Рус. яз., 1989.
171. Словарь литературоведческих терминов. - М., 1974.
172. Словарь морских терминов. – Электронный ресурс: <http://www.korabel.ru/dictionary/catalog/1.html>.
173. Смоленцев А. И. Иван Бунин. Созерцание неуловимого света (анализ одного стихотворения) // Метафизика И. А. Бунина: Сборник научных трудов. Выпуск 3 / А. И. Смоленцев. - Воронеж, 2014.
174. Смольянинова Е. Б. Буддийский Восток в творчестве И. А. Бунина. Автореферат. – СПб, 2007.
175. Соболев Ю. В. <Рец. на кн.:> Ив. Бунин "Иоанн Рыдалец" // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке

- русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Ю. В. Соболев. - СПб, 2001.
176. Современный справочник-словарь по литературе. Сост. и научн. ред. С. И. Корнилов. - М., 1999.
177. Софокл. Царь Эдип / Пер. Ф. Зелинского // Электронный ресурс: http://lib.ru/POEEAST/SOFOKL/sofokl3_1.txt.
178. Спивак Р. С. Бог в лирике И. А. Бунина // И. А. Бунин и русская культура XIX-XX веков: Тезис международной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения писателя / Р. С. Спивак. - Воронеж, 1995.
179. Степанов Ю. С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности // Язык и наука конца XX века / Ю. С. Степанов. - М., 1995.
180. Степун Ф. А. <Рец. на кн.:> Ив. Бунин. Избранные стихи // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Ф. А. Степун. - СПб, 2001.
181. Степун Ф. А. Литературные заметки: И. А. Бунин (по поводу "Митиной любви") // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Ф. А. Степун. - СПб, 2001.
182. Степун Ф. А. Портреты / Ф. Степун. — СПб., 1999.
183. Телешов Н. А. Записки писателя // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Н. А. Телешов. - СПб, 2001.
184. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: Антология / Ц. Тодоров. - М., 2001.
185. Тодоров Ц. Семиотика литературы // Семиотика: Антология / Ц. Тодоров. - М., 2001.

186. Толстой А. К. Смерть Иоанна Грозного; Царь Федор Иоаннович; Царь Борис; Стихотворения / А. К. Толстой. - М., 1988.
187. Толстой Л. Н. Избранные произведения / Л. Н. Толстой. - М., 1977.
188. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ. – М., изд. группа «Прогресс», 1995.
189. Трессидер Д. Словарь символов / Д. Трессидер. - [Электронный ресурс]:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php.
190. Три века русской поэзии / Сост. Н. В. Банников. - М., 1986.
191. Тростников М. В. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика: Антология / Тростников М. В. - М., 2001.
192. Турышева О. Н. Концепция адресата и образ читателя в литературе романтизма и реализма // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. статей. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011.
193. Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: избранные труды / Ю. Н. Тынянов. - М., 2002.
194. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. - М., 2009.
195. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В. И. Тюпа. - Красноярск, 1987.
196. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. - М., 1995.
197. Фаустов А. А. Авторское поведение в русской литературе: середина XIX века и на подступах к ней / А. А. Фаустов. - Воронеж, 1997.
198. Фенчук О. Н. Память и невыразимое в поэзии Бунина // Память разума и память сердца. – Воронеж: Изд-во «НАУКА-ЮНИПРЕСС», 2011.

199. Фенчук О. Н. Структура и функции памяти в поэзии И. А. Бунина. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к. ф. н. / О. Н. Фенчук. - Воронеж, 2012.
200. Философия. Энциклопедический словарь. Под ред. А. А. Ивина. - М., 2004.
201. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е.Ф. Губского [и др.] .— М, 2006.
202. Философский энциклопедический словарь. - М., 1997.
203. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: исследования магии и религии / Дж. Дж. Фрэзер. - М., 1998.
204. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 2002.
205. Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики / В. Е. Хализев. - М., 2005.
206. Ходасевич В. Ф. О поэзии Бунина // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / В. Ф. Ходасевич. - СПб, 2001.
207. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл. - М., 1996.
208. Цетлин М. О. <Рец. на кн.:>Иван Бунин. Роза Иерихона // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / М. О. Цетлин. - СПб, 2001.
209. Черкашина Е. Л. Образ детства в творческом наследии И. А. Бунина. Автореферат. – М., 2009.
210. Черный Саша. "Роза Иерихона" // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Саша Черный. - СПб, 2001.
211. Чуковский К. И. Смерть, красота и любовь в творчестве И. А. Бунина // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А.

- Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / К. И. Чуковский. - СПб, 2001.
212. Чулков Г. И. Листопад // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Г. И. Чулков. - СПб, 2001.
213. Чумаков Ю. Н. Лирика и лирический сюжет (часть 1) // Сюжет, мотив, история: сборник научных статей. / Институт филологии СО РАН. – Новосибирск: Наука, 2009.
214. Чумаков Ю. Н. Лирика и лирический сюжет (часть 2) // Лирические и эпические сюжеты: Сб. науч. трудов / Институт филологии СО РАН. – Новосибирск, 2010.
215. Шаховская З. А. Бунин // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / З. А. Шаховская. - СПб, 2001.
216. Шекспир У. Перикл / У. Шекспир - Электронный ресурс: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_perikl.txt.
217. Шиллер Ф. Стихотворения // Электронный ресурс: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/all-181.html>.
218. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. — М., 1983.
219. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. - Ростов-на-Дону, 1998.
220. Шраер Максим Д. Бунин и Набоков. История соперничества / Максим Д. Шраер. - Электронный ресурс: <http://snob.ru/selected/entry/81422>.
221. Шулятиков В. М. Этапы новейшей лирики: Надсон, Апухтин, Вл. Соловьев, Мережковский, Минский, Голенищев-Кутузов, Бунин // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / В. М. Шулятиков. - СПб, 2001.
222. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. - М., 1996.

223. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / М. Элиаде. - М., 2000.
224. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М. Н. Эпштейн. – М., 1990.
225. Юнг К. Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг .— М., 1991.
226. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие). – М.: Изд-во общедоступного православного университета, 1995.
227. Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: Антология / Р. О. Якобсон. - М., 2001.
228. Якубович П. Ф. Иван Бунин // И. А. Бунин. Pro et contra. Личность и творчество И. А. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / П. Ф. Якубович. - СПб, 2001.

III

229. Austerlitz P. Parallelismus // Poetics. Поэтика. Поэтика / P. Austerlitz. - Warszawa, 1961.