

логических принципов для всей прозы Бунина в целом. Все эти насущные принципиальные вопросы следует решить в ближайшее время для начала работы над первым научным Полным собранием сочинений Бунина.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-141-152

© Е. Р. ПОНОМАРЕВ

РАССКАЗЫ «КРУГА „ТЕМНЫХ АЛЛЕЙ“»*

Понятие «круг „Темных аллеей“», не так давно предложенное автором настоящей статьи,¹ практически сразу было принято в буниноведении.² Книга «Темные аллеи» представляет собой свободное текстовое единство. Несколько раз, вплоть до последних лет жизни) Бунин составлял «программы» сборника, включая в них разные рассказы.³ В «Темных аллеях» можно выделить три группы рассказов: ядро основных (попавшее во все «программы»); более удаленные от ядра (включавшиеся в сборник часто, но не всегда); и, наконец, попавшие в «программу» один или два раза. Показательно, например, что рассказ «Апрель» вошел в первое издание книги (1943), но был исключен при подготовке второго расширенного издания (1946). Если бы Бунину удалось подготовить третье, состав книги снова претерпел бы изменения: по свидетельству В. Н. Буниной, писатель хотел поместить в нее созданные после 1946 года «Ночлег» и «Весной, в Иудее»; возможно, что в нее вошли бы и другие произведения второй половины 1940-х годов, а может, и более ранние тексты. Помимо трех упомянутых, писатель включал в программы сборника рассказы «Алупка», «„В такую ночь...“», «Крем Леодор», «Памятный бал», «Три рубля», а также так и не опубликованные при жизни «Ахмат», «Au secours!», «„Когда я впервые...“», «Лита», «Новая шубка», «Далекий пожар».⁴

Таким образом, книга «Темные аллеи», с одной стороны, отражает постоянную динамику бунинского письма, с другой — становится осязаемым воплощением современной нам теории литературы, стирающей границу между текстом и контекстом.

Есть еще одна группа текстов, располагающаяся довольно далеко от ядра «Темных аллеей», но, тем не менее, ощутимо с ним связанная. Это рассказы, никогда не включавшиеся Буниным непосредственно в сборник, но тематически и стилистически очень близкие ему. Рассказы этой группы, написанные

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РНФ (проект № 17-18-01410-П) в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

¹ Пономарев Е. Р. Круг «Темных аллеей». Неопубликованный рассказ И. А. Бунина // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 318–330.

² См.: Лит. наследство. 2019. Т. 110. И. А. Бунин. Новые исследования и материалы. Кн. 1. С. 79–127.

³ Процесс формирования книги «Темные аллеи» подробно исследован Х. Реезе: Reese H. Ein Meisterwerk im Zwielficht: Ivan Bunins narrative Kurzprosa-verknüpfung. *Temnye Allei* zwischen Akzeptanz und Ablehnung. Eine Genrestudie. München, 2003.

⁴ Наиболее длинный список рассказов приложен Буниным к одному из писем Б. К. Зайцеву в июле 1944 года (Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture. Коллекция Б. Зайцева. Вох 1). Этот список, в котором все рассказы третьей части даны с датами написания (последний датирован 27 мая 1944 года), демонстрирует, что рассказы, вошедшие в книгу и не вошедшие в нее, писались друг за другом, на одном дыхании. См. сопоставление различных программ «Темных аллеей» в виде таблицы: Reese H. Ein Meisterwerk im Zwielficht. S. 409–411.

как в период непосредственного формирования книги (середина 1940-х годов), так и после него (конец 1940-х годов), частично были опубликованы самим Буниным («Легенда» и «Un petit accident»), частично помещались в журналах его наследниками (В. Н. Буниной, затем Л. Ф. Зуровым и М. Э. Грин), а также Ю. В. Мальцевым (с разрешения М. Э. Грин) в эмигрантской периодике: «Аля», «Десятого сентября», «Кибитка», «Крым» (не завершен), «Мария Стюарт», «Модест», «Письма», «Ривьера».⁵ Можно поставить вопрос, попадают ли в этот круг рассказы, далеко ушедшие от основной темы «Темных аллей», но сохраняющие ее в подтексте: «В Альпах», «Полуденный жар», «Ловчий». Мы склоняемся к включению их в круг на самой его периферии.

Таким образом, круг «Темных аллей» может быть четко очерчен временными рамками (время работы Бунина над «Темными аллеями», с конца 1930-х годов и до конца жизни) и тематически. Кругом в узком смысле можно считать все те тексты, которые хотя бы однажды попадали в программы сборника, в широком — все перечисленные выше рассказы.

Каждый из них по-своему уникален.

«Апрель» (1938; 1938 («Варианты»)),⁶ по-видимому, случайно попал в первое издание «Темных аллей» и был выведен из состава книги сознательно. В газетной публикации он разделен на две самостоятельные части. Первоначальное название «Варианты» передает его смысл куда точнее. Это пересмотренный сюжет «Митиной любви», в котором главный герой (здесь у него нет имени, используется обобщенное «он») не так сильно, как Митя, заморожен не пишущей ему возлюбленной и куда внимательнее присматривается к окружающим его в деревне девкам и девушкам: «Да, но не одна же она на свете! — вдруг сказал он себе. — Ведь все это есть и в Ганьке, и в учительнице, и даже в Глашке...».⁷ Горничная Глашка напоминает о слегка намеченной в «Митиной любви» линии Параши (нежелание героя овладеть Глашкой из-за прекрасной ночи за окном сродни Митиным природным озарениям), деревенские девки Машка и Ганька напоминают пары девок из «Митиной любви» (сначала Сонька и Глашка, затем Аленка и Анютка), наконец, линия учительницы функционально тождественна неразвернутой линии Мецкерских. Главное отличие героя от Мити — он значительно менее погружен в думы об оставшейся в городе возлюбленной (она не заполняет весь мир вокруг него), значительно более «нагл» с девушками и более интересуется физической сторо-

⁵ Для полноты картины к ним следует присоединить не публиковавшиеся до 2019 года тексты, хранившиеся в бунинском архиве. Во-первых, это три законченных рассказа («На постоялом дворе», «Дура», «О. Никон»), не увидевших свет, вероятнее всего, из опасений, что содержание их будет сочтено крайне неприличным (известно, что и менее откровенные тексты «Темных аллей» эмигрантское общество тех лет воспринимало едва ли не как порнографию). Для рассказов «Дура» и «О. Никон» через несколько лет после первой была создана вторая редакция, смягчающая изначальную смелость сюжета, но и в этом виде ни сам Бунин, ни его наследники не решились рассказы напечатать. Тем не менее рассказы «На постоялом дворе» и «О. Никон» включались Буниным в «программы» «Темных аллей». Во-вторых, это ряд незаконченных текстов, работа над которыми оборвалась на той или иной стадии: «Сказка о солдате» (конспект рассказа сказовой формы), «Иволга» и небольшой набросок «К „Иволге“», рассказы «Лизок», «Раиса», «Замужество», «Княжна Сайтанова» и не имеющий авторского заглавия текст «<Натурщица>». Все эти произведения опубликованы автором настоящей статьи: Лит. наследство. Т. 110. Кн. 1. С. 79–127.

⁶ Здесь и далее для каждого рассказа указывается авторская датировка и дата первой публикации.

⁷ Бунин И. А. Темные аллеи. Нью-Йорк: Изд-во «Новая земля», [1943]. С. 30. В настоящей статье мы придерживаемся следующего принципа: опубликованные Буниным тексты цитируются по последнему прижизненному изданию (в посмертных советских изданиях текст иногда существенно искажен); тексты, не опубликованные Буниным, цитируются по материалам Русского архива в Лиде (РАЛ), поскольку качество их подготовки наследниками не выдерживает критики.

ной любви. Самоубийство ему не грозит. Заглавие «Апрель» указывает на более раннюю стадию природного расцвета, так что и преображение природы, гибельное для Мити, еще далеко. Нет и нагнетания метафор, характерного для «Митиной любви».

Такого рода вариации к уже использованному сюжету Бунин создает впервые. Неудовлетворенность автора «Апрелем» связана, по-видимому, со слишком явным параллелизмом двух сюжетов. Многократное варьирование одного сюжета в иных случаях выполнено автором тоньше: рассказ «На постоялом дворе» (1942; 2019; предположительная датировка последней редакции: 1946) меняет один из важных эпизодов биографии Арсеньева.⁸ Вариантом эпизода из вероятного продолжения «Жизни Арсеньева» кажется рассказ «Аля» (1944; 1959; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов). А рассказ «Десятого сентября» (1951; 1961) можно посчитать женской версией «Митиной любви».

«Ночлег» (1949; 1949) и «Весной, в Иудее» (1946; 1946) выводят тематику «Темных аллей» за пределы двойной географии (дореволюционная Россия — эмигранты во Франции). Место действия «Ночлега» — юг Испании (рассказ писался по заказу, непременным требованием которого был испанский колорит⁹), о которой Бунин не знал ничего и пытался «увидеть» ее в художественных текстах (перечитывал «Дон Кихота»). Иудея писателю знакома много лучше благодаря путешествиям дореволюционной поры, однако и в этом рассказе сильна стилизация под условный Восток. Оба рассказа этнографичны, особенно отличается обилием экзотических подробностей «Весной, в Иудее». «Ночлег» подменяет любовную историю попыткой изнасилования; «Весной, в Иудее» настолько погружает эротику в быт кочевников, что нам совершенно не удастся понять мотивы поведения загадочной женщины. По-видимому, опыт расширения географии не дал нужного толчка для дальнейшего развития цикла.¹⁰

Рассказы «Три рубля» (1940; 1942) и «Памятный бал» (1944; 1947) еще весьма традиционны, вполне новеллистичны: в обоих случается некое «вдруг», и это единичное событие оказывает влияние на всю жизнь героев. Кроме того, «Три рубля» кажутся вариантом «Мадрида» — показательно, что эти два рассказа вместе попадут в «программу» «Темных аллей» всего один раз (письмо Б. К. Зайцеву, июль 1944 года): во всех последующих программах «Мадрид» останется, а «Три рубля» будет исключен.¹¹ В «Мадриде» новеллистичность пропадает, уходит излишняя сентиментальность и, кроме того, добавляется стилизационно-речевой момент (речь героини «Мадрида» — городское просторечие, сохраняющее некоторые диалектные черты; героиня «Трех рублей» закончила гимназию и говорит грамотно).

«Ловчий» (1946; 1946) и «Полуденный жар» (1947; 1949) продолжают сказовые традиции «Темных аллей», используя жанр народной легенды (рассказы «Баллада» и «Железная шерсть»). Существенное изменение в использовании этого жанра заключается в том, что любовный сюжет в рассказах

⁸ Подробнее см. вступительную статью к публикации рассказа: Лит. наследство. Т. 110. Кн. 1. С. 82–83.

⁹ Подробнее см.: «...Когда переписываются близкие люди». Письма И. А. Бунина, В. Н. Буниной, Л. Ф. Зурова к Г. Н. Кузнецовой и М. А. Степун / Сост., подг. текста, научный аппарат Е. Р. Пономарева и Р. Дэвиса; сопроводительные статьи Е. Р. Пономарева. М., 2014. С. 87–89 (И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. 3).

¹⁰ Брошенный на середине работы рассказ «Крым» (авторская дата отсутствует; примерно датируется серединой 1940-х годов; первая публикация — 1959) комбинирует экзотическую тему (подробный разговор о языке крымских татар и их быте) и использование литературной цитаты («Бахчисарайский фонтан» Пушкина).

¹¹ Reese H. Ein Meisterwerk im Zwielficht. S. 410–411.

круга редуцирован, лишь намечен. Например, в «Ловчем»: «Была у него заветная наложница, девка именем Малашка, — я потом расскажу вам как-нибудь, как я из-за нее погиб, попал под страшный сюркуп... Уж как он людей своих терзал, до чего неприступен был! А эта Малашка просто веревки из него вила, он за нежное ее притворство на все был готов».¹²

До рассказа о Малашке дело так и не дойдет, ее история окажется вынесенной в затекст. При этом нерассказанная история, по-видимому, совсем не тривиальна — но она просто забыта, как это бывает в подлинной, нелитературной беседе. Ибо охота (собаки) — тема более интересная и для самого говорящего, и для его стаффажного слушателя, напоминающего наперсников из пьес XVIII столетия, но значительно осовремененного: он становится чем-то вроде интервьюера или ученого-фольклориста, прерывающего речь опрашиваемого только для того, чтобы уточнить значение слова или точность произношения. Речь же бывшего дворового, как и речь странницы Машеньки в «Балладе», исключительно интересна тем, что соединяет в себе элементы народной и барской речи (с ярким привкусом легендарного для автора XVIII века: «апофеоз», «самый главный фаворит» (с. 57); «манкируем» (с. 60)). Экспериментальной можно назвать и лексико-терминологическую специфику разговора. Леонтий и барчук (а также читатель) воспринимают одни и те же лексемы по-разному: для Леонтия это такие же слова, как и все прочие, для барчука — термины, особенно ценные своим крестьянским происхождением.

«Полуденный жар» усложнен тем, что в нем звучит не просто речь странницы, но юродивой. У нее свое представление о Боге и мире, в которое мы вместе с таким же стаффажным слушателем пытаемся вникнуть. Если Леонтий знакомит нас с лексикой псарни и большой барской охоты, то у юродивой Глаши есть свои индивидуальные словечки, народно-религиозные — тоже почти терминологические, которые она произносит с особым значением. Главное словосочетание такого рода вынесено в заглавие («Полуденный жар, в какой Еву полуденный бес искусил»; с. 51). Эротический сюжет свернут до одного из речевых эпизодов и подан как религиозное искушение: «В церковь венчать привезли меня, папаша. Жених высокий, лютый, а красивый, загляденье. Загляденье, до чего хорош! Свечи зажгли, венцы на нас надели. Народ стоит, а никто ничего не говорит. Боятся, папаша. Боятся. А на мне будто портки черные, пинжак черный, я и рада, хорошая стою. <...> Он блуд со мной сотворил, а у меня сердце зашлось, я аж петухом закричала от той ужаси, проснулась и вся тряусь, плачу, рыдаю, а на меня ангелы крыльями дуют со всех сторон, ничего не видать, темь, погреб, а я вижу, как они белеются, вихрем выются округ меня...» (с. 51–52). Уравновешивает его погребальный сюжет, которым заканчивается рассказ.

Интересный эксперимент сказового ряда представлен в тексте «О. Никон» (1944; 2019; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов). Рассказчицей в нем выступает богатая вдова-купчиха со специфической женской речью — ничего подобного ранее в творчестве Бунина не было. Герой — местный священник, довольно молодой и, так сказать, эмансипированный, обладающий совершенно особыми формами речи (впрочем, они передаются опосредованно, через речь рассказчицы). Эпатажно-экспериментальным оказывается и сюжет: соблазнение купчихи священником.

Из общей линии рассказов сказового плана выделяется также «Ахмат» (1944 и 1946; 1981; датировка двух последних редакций: конец 1940-х — начало 1950-х годов), где сказ и эротическая тема неразделимы. Традиционные

¹² Бунин И. А. Весной, в Иудее. Роза Иерихона. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 55. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

мотивы «Темных аллей» проявляются в портрете случайно встреченной героиней бабы (расставленные ноги — как в «Камарге»; «...глаза светят тихим, святым блеском»¹³ — почти как в «Русе»). Рассказ сводится к развернутой реплике богатого купца, которая (сложным логическим путем) сводится к имени окаянного Ахмата, ордынского царя. Формой этот текст похож на «краткий рассказ» 1930-х годов, содержанием на книгу «Темные аллеи», но своей архитектурной перерастает то и другое. Суть истории оказывается замена подлинного христианского имени купца (Артемий) на несправедливое (Ахмат), которое позволяет ему творить сексуальное непотребство. В модернистской поэтике эта замена была бы проведена с абсолютной серьезностью. Здесь же становится элементом проходного разговора, интересного с точки зрения дискурсивной поэтики: купец формально осуждает себя, но тем самым и похвалится. Для усиления стереофонии вводится подобострастный голос приказчика. Символическое значение текста растворяется в бытовом, и оба звучат единым аккордом.

Максимальный интерес представляет собой россыпь кратких рассказов,¹⁴ продолжающих те нарративные тенденции, которые наметились в третьей части «Темных аллей».

Некоторые тексты построены по той же нарративной модели, что и «Качели» из «Темных аллей». Рассказ «„В такую ночь...“» (1949; 1950) выносит цитату из «Венецианского купца» в заглавие, и весь дальнейший нарратив — это игра цитатами. С другой стороны, «в такую ночь» — вполне бытовая фраза, которая позволяет смешать Шекспира и курортный одесский роман (с легким интертекстовым намеком на ялтинскую «Даму с собачкой»). Усложненность литературной игры в том, что использованные цитаты из «Венецианского купца» и в оригинальном тексте оказываются речевой игрой, которую ведут между собой Джессика и Лоренцо: начав с Тизбы и Медеи, они говорят о себе («В такую ночь с своим любимым Джессика бежала...»). Смена бытовых имен героев (которых мы так и не узнаем) на литературно-мифологические (сначала они Язон и Медея, затем она будет названа Дидоной, что подразумевает Энея) напоминает игру смыслов, использованную в «Ахмате». Иронически противостоит этому локус Конотопа, в русской традиции XX века ставший нарицательным наименованием провинциальной пошлости, а также территориально-этнические характеристики разговорного плана: «хохлушка», «казачка» и пр. Мифологизированный литературный дискурс не переходит в символизацию, а используется для психологического сближения персонажей (они оба знают текст пьесы наизусть) и заменяет им объяснение в любви.

Похожая ситуация, включая лунный пейзаж, использована в рассказе «Лита» (1943; 1964; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов). Необычное имя героини вызывает рассуждения о русалках. Русалочья тематика в процессе разговора и ночного купания перетекает из аллегорически-модернистского дискурса в психологически-бытовой: Лита любит помучить мужчин (фразу «Вы знаете, есть такие. Так вот я из таких»¹⁵ можно

¹³ РАЛ. MS 1066/71; РАЛ. MS 1066/72.

¹⁴ Показательна программная запись Бунина, сделанная в записной книжке 1944 года: «„Ночевала тучка золотая“, „Белеет парус одинокий“, „Для берегов отчизны дальней“, „Ехал на ярмарку ухарь купец“ — и т. д. Разве это не целые рассказы? Почему же пишу прозой не писать рассказы в 10, 20, 100 строк? Почему скульптор может изваять женщину, девочку, юношу, живописец написать портрет, пейзаж, двух пьяных в кабаке, а я не имею права делать то же самое словами и только этим ограничиваться?» (РАЛ. MS 1066/548). Отныне Бунин сознательно пишет только эпизод — как зарисовку с натуры. При этом эпизод почти всегда воплощает в себе сложные токи жизни, тайну бытия.

¹⁵ РАЛ. MS 1066/164.

прочитать как «я из русалок»), позволяет лишь посмотреть на себя в воде и поцеловать груди — ничего иного с русалкой нельзя. Предложенная собеседником тема, таким образом, полностью реализована Литой, но его желание совершенно не удовлетворено (отвечая на многозначную фразу «из таких», герой переводит речь на коннотации глагола «помучить»: «Вы из таких. И сколько вас таких!»¹⁶). Лита подхватила тему, но выстроила собственный сценарий игры в строгих рамках русалочьего сюжета. В диалоге (как в рассказе «Темные аллеи») хорошо заметна смена коммуникативных ролей. Финальная реплика «Больше все равно ничего не будет»¹⁷ звучит вариацией последней фразы «Качелей».

Следующая группа рассказов может быть названа чисто дискурсивной. В сюжетном плане они довольно похожи: это словесные размолвки между любовниками и супругами. Например, рассказ «Алупка» (1949; 1953). Первый абзац — подробное описание сцены, на которой будет сыгран весь диалог. Описание комбинирует стилистику ремарки («...доктор один полулежит в качалке в ожидании обеда...») с живописными подробностями, передающими картину переулка, пансиона («...жидкий садик, усыпанный галькой...») и свойства героини, которой присваивается деталь, материализующая психологическое состояние: «...зонтик, которым все вертела на плече...» (с. 47).

Диалог, особенно реплики с ее стороны, с самого начала звучит несколько театрально — что усилено темой: приезд артистов Малого театра в Ялту. Две фамилии (Лешковская с Южиным) играют роль «ярлычков эпохи» (это функционально близко «Чистому понедельнику», но значительно лаконичнее). Фраза «Не играть, конечно, а так...» (с. 47) сразу обесмысливает весь дальнейший разговор и одновременно указывает на случайность причины, поднявшей душевную бурю в героине. Столь же бессмысленна фраза о жаре и духоте, «в этой милой Алупке». В урбанизированной Ялте жара и духота наверняка сильнее.

Языковая позиция доктора иронична, логична и выдержанна. Он мягко указывает жене на ряд неумных вещей в ее стремительных фразах. Однако в середине диалога наступает пауза, и пожилой доктор вдруг видит преображенную (без религиозно-метафорических коннотаций, которые задавали тон этому слову в «Митиной любви» или «Жизни Арсеньева») жену — молодую женщину, которой чего-то не хватает рядом с пожилым мужем: «Доктор приподнимается и садится, удивленно глядя на нее, в первый раз заметив вдруг, до чего она изменилась за последнее время и особенно за эти три недели в Крыму, чуть не с утра до вечера лежа на гальке у моря под парком и по пяти раз в день купаясь: загорелое лицо окрепло и округлилось, глаза налились блеском, плечи, груди, бедра расширились, что особенно явно под легким платьем из сарпинки, вся горячо пахнет этой сарпинкой и загорелым телом, обнаженные коричневые круглые руки точно отполированы...» (с. 48).

Этот портретный пассаж заменяет рассказу новеллистическое «вдруг». Доктор осознает, чем вызван натиск жены, однако выяснив, что сбежать от него она не собирается (не с кем и не на что), успокаивается сам и успокаивает ее. В финале же окажется, что она в чем-то права: в тесной комнате южного пансиона стоит страшная духота. И не спасающий от духоты зонтик возвращается в финале основной психологической детали.

Перед нами смесь новеллы и краткого рассказа (точнее, это некий свободный жанр, комбинирующий черты двух традиционных жанров), использующая остановку в середине действия, чтобы дать герою (и читателю) возмож-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

ность что-то осознать в процессе проходного разговора. Разговор этот, как часто бывает в жизни, значит совсем не то, о чем сообщают произнесенные слова. В нем отражается вся история отдыхающей на море семьи: неудовлетворенность женщины, наигранное спокойствие все понимающего, но не способного изменить ситуацию мужчины. Просматривается и будущее супружеской пары. При этом внутренняя ироничность разговора и самой ситуации снижает тот пафос, который казался трагическим в чеховские времена, и вообще уводит от «проблемы пола», исключительно актуальной для модернистского искусства. Это сама жизнь, внезапный взгляд со стороны.

Рассказ «„Когда я впервые...“» (1944; 1961) заводит ту же ситуацию дальше. Изменены обстоятельства разговора: дело происходит в богатом доме, в Петербурге. Для характеристики обстановки использована всего одна деталь: у мужа большой кабинет (потом добавится вторая деталь: он тщательно одет для выезда). Изменены и отношения супругов — это последняя стадия перед разрывом.

Она хотела «просто и честно» (в речь повествователя вводятся слова героини, благодаря этому он перестает быть наблюдателем и растворяется в действии) признаться в любви к другому. Он тоже готов к окончательному объяснению. Но ее уводит в сторону театральность положения, она начинает произносить красивые фразы, в которых запутывается. Он же, поначалу готовый спокойно объясниться раз и навсегда, в конце рассказа сидит, «уже бледнея от злобы». Указание на бессмысленность обвинений (в «Алупке» служившее для успокоения взволнованной женщины) становится последней фразой героя и пуантом рассказа (граница между сознанием героя и повествователя тоже весьма условна). В центре текста — снова пауза, в которую вклинивается портрет роскошной женщины в ее жизненном расцвете, причем его и ее чувства проступают сквозь этот портрет: «Внезапно вошла к нему в халате, после ванны, вся пахнувшая миндальным мылом, с красиво убранными блестящими волосами, и сама чувствует, что должен чувствовать он, глядя на движения ее высокого тела под мягкой фланелью, подпоясанной длинным шнуром, на то, как открываются от быстрой ходьбы ее длинные ноги в натянутых черных чулках».¹⁸

Эротизированный портрет здесь, в отличие от «Алупки», призван подчеркнуть не просто привлекательность героини, но и ее нынешнюю недоступность для героя и в то же время сложную природу его желания, смешанную со злобой и ненавистью. Ирония, которой пропитан диалог, направлена большей частью на женскую речь (с точки зрения гендерного анализа, можно сказать, что повествователь солидаризируется с мужским сознанием), финальная реплика героя усиливает иронию до сарказма. Дискурсивная поэтика, таким образом, позволяет заменить пресловутую «проблему пола» на вполне бытовую женскую неверность (для полноты гендерного анализа следует заметить, что и о мужской неверности Буниным написано немало), соединенную с весьма жизненной театрализацией объяснения. Отказ от модернистских эффектов проявляется в первую очередь в том, что в рассказах круга «Темных аллей» (в отличие от «Парохода „Саратов“», например) никто не стреляет и даже не произносит «последних слов».

Еще интереснее диалог любовников в рассказе «Крем Леодор» (1944; 1947). Как и в «Алупке», значимыми деталями оказываются внешность и костюмы, а также манера говорить («...начинает говорить — страстно, старательно, книжно, выделяя запятые и придаточные предложения»¹⁹). Здесь

¹⁸ РАЛ. MS 1066/140.

¹⁹ Бунин И. А. Крем Леодор // Новоселье. 1947. № 31–32. С. 3.

театрализованность речи передана герою (добавляют эффект театрализации его взгляды в зеркало и «сумасшедшие глаза»). Дискурс усложнен тремя цитатами из эмигрантской газеты — ее просматривает героиня, чтобы уйти от ненужной беседы. Кроме того, газета сама по себе притягивает ее женское внимание. Газета превращается во второго собеседника героини (функционально заменяющего любовника, за флиртовые отношения с которым упрекает ее говорящий), а в финале — в суфлера, подающего реплики. Цитаты, не имеющие абсолютно никакого отношения к предмету беседы, призваны передать само течение безразличной к происходящему жизни.

Перед нами — почти постмодернистский текст, построенный на вторжении газетного текста в диалог и иронически неверном использовании цитаты (вместо «запутался в противоречиях <...> звериного зова разнузданной плоти», как сказано в тексте объявления, она произносит «запутался в противоречиях разнузданного зова»²⁰).

Само название указывает на первостепенную важность газеты. «„В такую ночь...“» выносило в заглавие фразу из Шекспира, претворяя литературу в быт. «„Когда я впервые...“» цитирует уже бытовой разговор, но подчеркивает при этом некоторую пафосность говорящей. «Крем Леодор» расширяет диапазон бунинских заглавий: цитируется рекламное объявление, которое наиболее заинтересовало героиню. В художественный текст входит нехудожественный — входит, как сама жизнь. И преобразует текст, как откровение, сама преобразаясь в художественном горниле.

В рассказе «Новая шубка» (1944; 1981; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов) в функции опорного (для диалога героев) текста используется ресторанное меню — еще менее художественный текст, чем рекламное объявление. Вынесенная в заглавие «новая шубка» использована в функции знака, определяющего отношения персонажей. Знаки и намеки взаимодействуют в поздней поэтике Бунина, создавая необычайный жизненный эффект этой поэтикой недоговоренности.

Поворот дискурсивного рассказа в сторону экзотики представлен в «Кибитке» (1944, 1987; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов). Экзотика уже не требует Испании и Иудеи, а проявляется посреди России при помощи имеющей сложные интертекстовые связи (от Пушкина до Толстого) цыганской темы. Герой рассказа — живущий в родительском имении гимназист, тема — потеря невинности. Интертекст обогащается автоцитатой-напоминанием о «Митиной любви». Подробный портрет цыганки неопределенного возраста (кожа старая, а зубы молодые) вносит в текст коннотации, сближающие героиню с ведьмой (поверхностно-несерьезно, как звучала русалочья тема в «Лите»): «...виден изгиб коричневой от загара старой ключицы; но зубы в оскале сизых губ молодые, блестящие...».²¹ Гимназист, как и Митя, испытывает наваждение. Наконец, заношенная, но экзотическая одежда, напоминающая о древности и половой свободе, звучит автоцитатой из «Камарги». Однако основу рассказа составляет не игра символистским подтекстом, проявившимся в вагонном быту, как это было в «Камарге», а игра словесная, которую опытная цыганка ведет с наивным юношей. Представления о нравственном и постыдном у них абсолютно разные — таким образом в дискурсе проступает и глубинное различие культур, и психология соблазна.

Некоторые рассказы, сохраняя дискурсивность, выводят повествование на уровень глобальных жизненных обобщений. Так, в «Далеком пожаре»

²⁰ Там же. С. 5.

²¹ РАЛ. MS 1066/131.

(1944; 1981; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов) пожар становится частью пейзажа, из созерцания которого проистекает «спокойная грусть непонятности всего».²² Далее следует усложненный метатекстом (существенно различающийся в двух редакциях) диалог. В первой редакции вопрос героя звучит обычным приглашением к повторению любовных слов: «Ты меня любишь?»²³ Во второй редакции добавляется дополнительный смысл: «Ты меня еще любишь?»²⁴ Учитывая, что это их первое лето вместе, можно подумать, что у любовников что-то не ладится. Она отвечает, как мудрая женщина, почти по-матерински — этот материнский тон во многом объясняет сложности их совместной жизни. В первой редакции ответ звучит философски:

«— Люблю, милый. И все пройдет, все пройдет!

— Что пройдет?

— Все. Эта ночь и вся наша коротенькая жизнь. Все, все...».²⁵

Во второй редакции ответ более не разбивается его репликой, а к мотиву уходящей жизни добавляется и мотив уходящей любви: «— Люблю, милый. И все пройдет! Все пройдет: и моя любовь, и этот далекий пожар, и эта прекрасная и оттого такая печальная ночь».²⁶

Ночь получает традиционно-бунинские эпитеты, а проходящая любовь выходит на первый план. Смысл финала меняется: это не обычная меланхолия на тему быстро утекающей жизни, это размышление об их любви, вызванное созерцанием пожара: все прогорит, все пройдет, даже наша любовь. Помимо сохранившейся, но предельно лаконичной дискурсивности, здесь можно отметить нерасторжимую связь диалога и пейзажа, а также философскую сентенцию, выступающую в качестве пуанта. Случайный эпизод превращается в эпизод, подытоживающий жизнь.

Таков же рассказ «Модест» (1944; 1962; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов) — за исключением сентенции и подчеркнутого несоответствия имени и облика героя его профессии. Складывается впечатление, что оба персонажа — лошади и его содержанка — живут не своей жизнью. И слово «покутить», и распространенное название увеселительного заведения «Тиволи» (с легкой аллюзией на чеховскую «Душечку») заимствованы из барского языка. Молчащая содержанка (дискурсивность здесь, как ни странно, монологична²⁷) высказывается своим портретом.

«Мария Стюарт» (1944 и 1948; 1987; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов) развивает тему чужой жизни. Заглавие использует принцип обманутого ожидания, как в ряде рассказов книги «Темные аллей». Фамилии артистов, идущие длинным списком, все ненастоящие — это сценические псевдонимы.²⁸ Финальная реплика актера Градова («А эта Мария Стюарт задницу через ять пишет!»²⁹) завершает тему; пропасть между шотландской королевой и играющей ее актрисой подчеркивается совпадением их имен. Мощный дискурсивный подтекст создается цитированием

²² РАЛ. MS 1066/101; РАЛ. MS 1066/102.

²³ РАЛ. MS 1066/101.

²⁴ РАЛ. MS 1066/102.

²⁵ РАЛ. MS 1066/101.

²⁶ РАЛ. MS 1066/102.

²⁷ Вариантом реализации этого приема можно назвать рассказ «Au secours!» (1944; 1987). Этот текст создан в духе кратких рассказов 1930 года — он значительно более прост, чем многие другие.

²⁸ В папке набросков ко второму тому «Жизни Арсеньева» встречается список фамилий «для актера» (Лит. наследство. Т. 110. Кн. 1. С. 197). Технический прием писательской записной книжки превращается в полноценный художественный прием.

²⁹ РАЛ. MS 1066/171, 172.

полного газетного объявления, затем взятыми в кавычки словами, которые могут и попасть в заметку репортера, и просто быть произнесены околорепортерской публикой — «бурного успеха и бесконечных вызовов», «отдыхает», — и наконец, серией реплик во время ужина, которые принадлежат неопределенным людям, сказаны всеми сразу, и резким, но ярким и остроумным замечанием Градова в финале. Создается интересный эффект: здесь нет диалога в прямом смысле слова, но чужая речь кипит вокруг молчащей главной героини, и рассказ принципиально диалогичен на различных уровнях.

Основное различие двух сохранившихся авторских редакций финала состоит в том, что в первом случае сказано о «мужском бессилии» Градова, и реплика «Стара стала, слаба стала» явно отнесена им на свой счет.³⁰ В другом «мужское бессилие» вычеркнуто,³¹ и тогда «Стара стала, слаба стала» обретает многозначность.³²

В рассказе «Письма» (1944; 1987; датировка последней редакции: конец 1940-х — начало 1950-х годов) бросившая мужа жена читает любовнику письма мужа. Цитата и в этом тексте становится конструктивной деталью: она обсуждается, комментируется и интерпретируется, создавая метатекст. Цитаты из писем, заменяющие любовникам утреннюю газету (любовник читает письма вслух за завтраком), оказывают и психологический эффект: они сближают их героев, хотя мужчина уже слегка тяготится этой связью:

«— Гренков хочешь? Еще горячие.

— Да, да. „И вот, во имя нашего прошлого, нашей былой любви...“. Ты знаешь, он все это откуда-нибудь списывает.

— Вероятно. Из каких-нибудь романов...».³³

В диалоге звучат три голоса, создавая вербальный любовный треугольник. Ее и его внешность вступают в диалогические отношения с цитируемым текстом. Диалог завершается молчаливыми действиями, замещающими финальные реплики: «Голая подмышка его волнует. Встает, подходит к ней сзади, поднимает ее лицо, впивается в жирные губы. Она закатывает глаза, толчками дышит в ноздри».³⁴

В некоторых рассказах диалог пропадает как ненужный. «Un petit accident» (1949; 1950) показывает нам маску смерти — то ли внезапную смерть за рулем, то ли сознательное самоубийство. Дискурс создает сама вечерняя жизнь Парижа (предчувствие смерти рассыпано в великолепных картинах Площади Согласия: «сияние канделябров», «траурно», «в темноте», «крововспыхивающих»), а сюжет — само точечное событие, не имеющее ни истории, ни завершения. Тайна бытия (небытия) проявляется в символических намеках («огненный Вавилон», «стройно правит чья-то незримая рука его оркестром», с. 21). В этом тексте повествование переходит грань между случайностью и притчей, литературой и жизнью. Таков же рассказ «В Альпах» (1949; 1950), сюжет которого сводится к случайному моменту: вырванный из темноты автомобильными фарами деревенский кюре куда-то шагает по дороге. Ощущается дискурсивность описательной миниатюры: она намечена риторическими вопросами «шагает куда, зачем?» (с. 22). Случайные детали: кюре, площадь, фонтан, одинокий фонарь — растворяются во тьме ночи. Возможности домисливания этих сюжетов практически безграничны, сюжет ста-

³⁰ РАЛ. MS 1066/172.

³¹ РАЛ. MS 1066/171.

³² Примечательно, что В. Н. Бунина в старости использовала эту фразу как поговорку, сообщая о состоянии своего здоровья (см.: «...Когда переписываются близкие люди». С. 272, 343, 375, 402).

³³ РАЛ. MS 1066/235.

³⁴ Там же.

новится вариативным, а «идея текста» сводится к общим представлениям о красоте и тайне жизни.

Чуть иначе выстроен рассказ «Легенда» (1949; 1953), в котором в новой эстетике отразились мысли рассказов «Именины», «Музыка», «В некотором царстве» и финала «Жизни Арсеньева». Звучание органа в соборе (важный мотив «Жизни Арсеньева») вызывает в повествователе видение — средневековую девушку, ходившую молиться в этот собор, венчавшуюся в этом соборе и отпетую здесь же. Она — вымысел, но ее (как племянницу, когда-то представленную Ивлевым; как Лику в финале «Жизни Арсеньева») можно «увидеть» и «почувствовать». Реальность видения раньше требовала серии модернистских приемов, направленных на осязательный эффект: повествователь рисовал портрет и обстановку с предельной остротой зрения, филигранно выписывал детали, вплоть до воздуха в комнате, как на картинах Вермеера. Теперь Бунину достаточно слов «увидел» и «почувствовал». Слова эти настолько емкие, что все прочие писательские ухищрения оказываются излишними. Повествователь проживает свое видение абсолютно так же, как когда-то Ивлев во «В некотором царстве»: «...весь день думаю о ней, живу ее жизнью, ее временем» (с. 23). Длинной предварительной истории, как там, не требуется: история свернута до нескольких фраз конспекта. Жизненность на сей раз обретена и в смерти («Она умерла рано, как часто умирают милые и веселые женщины...», с. 23), к ней приобщен и повествователь: ему вскоре предстоит лечь в ту же землю, в которой (благодаря «действительным» формам глагола героиня обретает историческую реальность) лежит и его выдумка. Живущие после нас когда-нибудь будут жить мечтами о нас — так замыкается круг легендарного времени, включивший в себя прошлое, настоящее и будущее. Женское очарование выдуманной героини, средневековые кости, лежащие вокруг собора, тело повествователя, которому предстоит лечь здесь же, будущие поколения, которые придут в этот собор, — все соединяется в круговороте, воплощающем жизнь вообще.

Сохраняя весь круг прежних размышлений, поздний бунинский рассказ перестраивает весь бунинский мир: он поистине становится микрокосмом. Огромная «Жизнь Арсеньева» сливается с небольшим «В некотором царстве» и умещается на половине страницы, при этом текст не несет ощущения «спрессованности», как проза Пушкина, он легко выходит за свои пределы и развивается в читательском сознании. Личность повествователя, четко ощущаемая поначалу, растворяется к концу текста в том бытийном круге, который, собственно, и есть предмет повествования.

Одним из последних бунинских шедевров, открывающим новые возможности письма, становится рассказ «Ривьера» (1944; 1962; датировка последней редакции: 1946–1948 годы). В нем находит отражение большая часть тенденций, намеченных в прочих рассказах круга «Темных аллей».

Открывается текст рекламным объявлением огромного богатого отеля. Реклама создает ощущение роскоши и полноты жизни, которое не отпускает до конца рассказа. За ним следует описание гостиницы, которое движется по маршруту только что приехавшего гостя: залы первого этажа, парк, спуск к пляжу. Тенистый и безлюдный парк противопоставлен безвкучному огромному зданию, три коннотации особо важны: это бывшее монастырское поместье, парк похож на «старый пальмовый лес», к морю ведет «великолепная кипарисовая аллея». Завершается пейзажная часть вечерним видом на «розовые огни Бордигеры».

Следующая часть повествует о героях, выделенных из публики, «в тесноте <...> нарядного люда».³⁵ Оба красивы и изысканны, их общая черта —

³⁵ РАЛ. MS 1066/256.

недоступность. В героине особо отмечен змеевидный изгиб тела, напоминающий о женщине в «Камарге», звучит легкий намек на соблазн: «...ее высокое тело изгибается так, точно оно без костей».³⁶ В герое интересны аристократически тонкие ноги и старомодное пенсне. Обобщенный рассказ о том, как они проводят дни и вечера, растягивается на два абзаца, поездки по окрестностям создают цепочку топонимов. Новый абзац переводит время в абсолютное настоящее: «Вот уже густо синеет жаркий южный вечер».³⁷ Повествование неторопливо, будто сам текст наслаждается хорошим обедом, кофе, сигарой. Следующий абзац — медленный выход на террасу — завершается лениво-привычным, типовым восклицанием: «Mon Dieu, quelle beauté!».

Третья часть возвращает нас к парку, в который сошли герои. Прелестный ночной пейзаж разворачивается на несколько предложений. Завершается часть повтором из первой пейзажной части, замыкающим текст в кольцо: «...розовые огни Бордигеры». Разорвет кольцо неожиданный финал. Пара замрет в страстном поцелуе, за которым, вероятно, последует страстное продолжение: об этом свидетельствует черновой автограф и несколько попыток от руки завершить машинописный текст.³⁸ Или не последует ничего.

«Ривьера» перерастает темы «Темных аллей» и более раннего бунинского творчества, растворяя штаффажных персонажей в божественной красоте средиземноморской ночи. Не сразу найденное заглавие³⁹ указывает на подлинного героя. Молчащая ночная тайна оказывается важнее персонажей. Похоже был растворен в ночи персонаж «Цикад» (1925, 1925), однако там он был субъектом повествования. Здесь перед нами повествование, почти лишенное субъекта и субъективности. Движение рассказа замедляется и останавливается совсем, как в финале «Позднего часа», но не для того, чтобы с остановившимся сердцем уйти за грань жизни, а для того, чтобы «забыться и заснуть». Рассказ очень похож на лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...»: и ночным пейзажем, и скрытыми основными темами (речь идет не о тайных любовниках, а о тайнах бытия), и медитативным ритмом — и исключительной важностью в рамках всего творчества писателя.

Рассказы круга «Темных аллей» — вершина творчества Бунина. Воспринимаемые по отдельности, они кажутся случайными. Но собранные в *круг* «Темных аллей», эти рассказы с очевидностью демонстрируют новые принципы повествования, разрушая не просто исключительность героев, но сам институт героев; не просто линейность сюжета, но сюжет как таковой; не просто личность повествователя, но само личностное начало. Повествование превращается в бытийный дискурс, из которого выступают отдельные жизни и предметы.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Бунин долго ищет форму описания страстного полового акта, пока не останавливается на поцелуе. Последним окончательно вычеркнутым вариантом был следующий текст: «Он своей сухой рукой с золотым перстнем отстегивает под жилетом шелковые подтяжки, садится на скамью. Она, откидывая назад голову, закрыв глаза, высоко поднимает подол, раскорячивает туго обтянутые выше колен шелковыми чулками ноги в серебряных туфельках, толчками задышав сквозь ноздри...» (Там же).

³⁹ Черновой автограф и окончательная машинопись дают нам два предшествующих варианта — оба формально связаны с рекламным объявлением начала, но второе уже акцентирует внимание на пальмах парка: «Hôtel des Palmiers et de la Plage», «Hôtel des Palmiers» (РАЛ. MS 1066/255; РАЛ. MS 1066/256).