

«НАТАЛИ» И. А. БУНИНА И «ДАНТЕ» Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

О. В. Богданова

Санкт-Петербургский государственный университет

Поступила в редакцию 2 декабря 2017 г.

Аннотация: в статье предлагается новый взгляд на рассказ И. А. Бунина «Натали» (1941), основанный на сопоставлении его со сценарием Д. С. Мережковского «Данте» (1939). Оба произведения, созданные в русле философских споров о феноменологии любви, обнаруживают удивительные точки соприкосновения, свидетельствующие о близости творческих взглядов художников и одновременно об их различиях. В статье показано, что если Мережковский работал над текстом как исследователь и теоретик, то Бунин как художник и творец, привнося в нарратив живость и образность реальной жизни.

Ключевые слова: история русской литературы XX в., проза, драматургия, «Натали» И. А. Бунина, «Данте» Д. С. Мережковского, феноменология любви.

Abstract: the article offers a new perspective on the story by I. A. Bunin "Natalie" (1941), based on the comparison with the screenplay of D. S. Merezhkovsky "Dante" (1939). Both works deals with philosophical debate about phenomenology of love and find amazing common features, indicating the proximity of creative thinking of artists and at the same time detecting their differences. The article shows that Merezhkovsky was working on the text as a researcher and theorist, but Bunin as an artist and creator. Bunin was brought into the narrative vivacity and imagery of real life.

Keywords: history of Russian literature of the twentieth century, prose, drama, "Natalie" I. A. Bunin, "Dante" D. S. Merezhkovsky, phenomenology of love.

В структуре цикла «Темные аллеи» рассказ «Натали» занимает исключительную позицию, положение его по сути «кульминационное». Он помещен в самом центре новеллистического цикла (20-й из сорока рассказов), им завершается второй — срединный (II) — раздел («сильная позиция» конца), неожиданным оказывается объем текста (он едва ли не в два-три раза больше любого из рассказов цикла «Темные аллеи»). Все это привлекает внимание и заставляет пристальнее взглянуть в «этиологию» и «семантику» той любви, о которой размышляет писатель, присмотреться к характеру и формам повествования, которые избирает автор.

Надо заметить, что для времени Бунина тема любви была одной из главных слагаемых синкретичной жизненной философии. По словам В. П. Шестакова, в начале XX века тема любви с «вулканической энергией» [1, 6] ворвалась в сознание эпохи, и как следствие, в русскую культуру — в живопись и скульптуру, музыку и литературу, философию и теологию. «Философия любви» оказывалась одновременно «и этикой, и эстетикой, и психологией, и постижением божественного» [1, 7].

Как известно, Бунин не примыкал ни к одной литературной группе или литературному течению

ни в России, ни позже, в эмиграции. Между тем особенность пребывания вне родины, изолированность от метрополии, желание спасти русскую культуру и придать высокую духовную миссию «выжившей» русской литературе побуждали Бунина к сближению с русской эмиграцией в изгнании, к консолидации литературных сил на чужбине, со всей очевидностью к активизации атмосферы интеллектуальной жизни, творческих контактов и дискуссий по важнейшим вопросам философии, истории, культуры. Осуществлению подобных задач (наряду с другими проектами) во многом способствовало литературно-философское общество «Зеленая лампа», созданное в Париже в 1927 году по инициативе Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. Как позднее вспоминал Ю. Терапиано, Мережковские решили создать нечто вроде «братского общества», «инкубатора идей» [2, 21], где бы все участники были связаны между собой стремлением поиска общности представлений по важнейшим философско-онтологическим вопросам.

Одной из важнейших философских дирекций «Зеленой лампы» была магистральная тема русской литературы — любовь. Так, в 1925 году Зинаида Гиппиус выступила с обширной статьей «О любви» (I часть — «Любовь и мысль», II часть — «Любовь и красота»; более поздний вариант названия статьи — «Искусство и любовь»), где ставила «задачу люб-

ви», выводила ее на уровень «мировой проблемы, вопроса, не менее других актуального и процессуального», взывала к тому, что «в любви есть *смысл*, который <...> должно разгадать» [3, 433]. В 1929 году в парижском зале «Плейель» прошёл «двойной вечер» (два заседания) «Зеленой лампы» с объявленной темой — «О любви». Одно из этих заседаний Общества с речью «Арифметика любви» открывала З. Гиппиус, вслед за ней выступали Г. Адамович, В. Злобин, А. Ладинский, Д. Мережковский, Н. Оцуп, Н. Тэффи, М. Цетлин и др. Понятно, что в атмосфере слияния чувственной и гносеологической интенций внимание в том числе и Бунина к феноменологии любви обретает не только физиологический, психологический, но и метафизический — философский — характер.

Об истоке замысла рассказа «Натали» Бунин писал в «Происхождении моих рассказов»: «Мне как-то пришло в голову: вот Гоголь выдумал Чичикова, который ездит и скупает “мертвые души”, и так не выдумать ли мне молодого человека, который поехал на поиски любовных приключений? И сперва я думал, что это будет ряд довольно забавных историй. А вышло совсем, совсем другое <...>» [4]. Между тем гоголевский сюжет у Бунина остался за рамками сюжетного повествования. Дорожная авантюрно-приключенческая фабула поэмы Гоголя оказалась свернутой до усеченной полужабуры — герой «стал ездить в поисках любовных встреч по соседним имениям, по родным и знакомым» [5, 125]. Более того, ключевое сюжетное событие сконцентрировано в тексте рассказа на единственной и роковой «остановке» героя — на его приезде в имение дяди по матери, отставного улана Черкасова, отца единственной дочери Сони, двоюродной сестры молодого героя.

Обращает на себя внимание, что Виталий Мещерский, от имени которого ведется повествование, волею обстоятельств (точнее — волею автора) поставлен в ситуацию не просто «путешествия» по жизни, но важного и трудного для него жизненного выбора. Только что надевший «студенческий картуз» [5, 125], герой «счастлив тем особым счастьем начала молодой свободной жизни, что бывает только в эту пору» [5, 125]. И свободу юный персонаж мыслит как намерение стать «как все» — «нарушить свою чистоту», «искать любви без романтики» [5, 125].

Казалось бы, рассказовая ситуация проста: герой Бунина должен испытать первую любовь (неслучаен вопрос: «...что вы думаете о первой любви?» [5, 136]). Однако диктат автора приводит персонажа к более сложной механике «инициации» — к взрослению не только физическому, но и моральному. В имени Черкасовых он оказывается погруженным в обстоятельства не по возрасту сложные. Бунин художественно ярко, образно и пластично проигрывает ситуацию возникшего «любовного треугольни-

ка», но при этом на идейном уровне прямолинейно и просто — рационалистично — сталкивает героя с двумя типами любви: «дьявольской» и «ангельской» (по определению Л. Толстого [3, 437]). И на уровне образной системы рассказа художественным воплощением различных типов любви становятся Соня и Натали.

«Дьявольские» коннотации низменной, плотской страсти буквально с первых строк пронизывают образ «грешной» бунинской Сони. Встреча героев происходит глубокой ночью («Тише, все спят» [5, 126]), вокруг темно («темная прихожая» [5, 125]), они «наедине» [5, 128]. Юная героиня встречает запоздалого гостя «в ночном фланелевом халатике», «под которым, верно, ничего нет» [5, 125–126]. «Этикетный» поцелуй в щеку [5, 125] очень скоро оттеняется чувственным впечатлением от созерцания девичьей «открытой до плеча руки», увиденного в разрезе халата ее «полного колена», «поджатого бедра», «полнеющей груди» и обнаженной «круглой загорелой шеи» [5; 126, 127], а впоследствии перерастает в «долгий» и «жадный» поцелуй на пороге спальни [5, 129]. Физиологичность деталей «прелестей» [5, 127] приоткрывает направленность взгляда молодого героя («глаза бегают» [5, 127]) и выдает юношескую тягу «ко всему ее <Сониному> телу» [5, 128], но одновременно обнаруживает соблазнительную и откровенную нескромность двадцатилетней «совершенной красавицы» [5, 126], дьяволицы-кузины.

Лексико-семантический ряд (шутки-разговоры героев о верности [5, 126–128]), как и игриво-кокетливый тон, избранный персонажами для поддержания диалога («интересный нахал» [5, 126]), свидетельствуют о завязке любовной интриги, их «любовных утех» [5, 126].

«Дьявольское» начало коллизии мощно поддерживается и оттеняется мотивом смеха, пронизывающим всю сцену ночной встречи героев и их последующего общения — как известно, в русской традиционной культуре смех устойчиво связан с «приметой беса» [6, 123]. В том же ряду снижающих констант оказывается и мотив серных спичек, сигарет, вина [5, 127].

Тревожно трагический образ «крупной летучей мыши» [5, 129], залетевшей в раскрытое окно комнаты героя и послужившей ему «зловещим предзнаменованием» [5, 129], близ образа героини-искусительницы оборачивается знаком-символом той злой силы, которая в славянском фольклоре связана прежде всего с духом чертовщины (в произведениях искусства дьявол как падший ангел нередко изображается с крыльями летучей мыши). При этом симптоматично, что в народном представлении летучая мышь (наряду с прочими коннотациями) непосредственно связана и с любовной (приворотной) магией [7, 147–148].

Наоборот, в противоположность образу «греховной» Сони с первых упоминаний о Натали начинает формироваться «ангельский чин» ее образа. Ангелоподобной выглядит героиня при первом — внешнем — описании, данном ей Соней [5, 126]. Изобилие золотого цвета, светлые волосы, большие темные глаза — все эти детали, усиленные при первом и последующих появлениях героини, придают образу Натали едва заметную, но узнаваемую иконописность. Неслучайно позже в тексте почти незаметно прозвучит сравнение: «уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз» [5, 146].

Хрупкость и стройность придают образу Натали черты (почти) «монашенки». Неслучайно в образе Натали мотив смеха сменяется и вытесняется мотивом молчания и смущения (вечерами «мы с Соней <сидели> шутя и куря, а Натали молча» [5, 134]). А по ходу повествования герой обратит внимание «на иноческую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной» [5, 146].

«Чинным» выглядит и упоминание о том, что Натали «из прекрасной семьи, очень богатой когда-то, теперь же просто нищей» [5, 128]. По словам подруги, «в доме говорят по-английски и по-французски, а есть нечего...» [5, 128]. На этом фоне упоминание о богатом женихе Натали и о возможной жертвенности ее судьбы («богат, подумают, что вышла из-за денег, пожертвовала собой для родителей...» [5, 128]) прочитывается как традиционный канон «жития святых», нищенствующих и скромных.

Если появление Сони в тексте рассказа было «плотным» и «плотским» — сугубо телесным, то появление Натали мимолетно, мгновенно, подобно вспышке солнечного света, игре солнечного луча [5, 129]. Если рядом с образом Сони соседствуют образы летучей мыши и лягушки [5, 131], то Натали окажется незримо сопоставленной с бабочкой, легкой, хрупкой, молниеносной [5, 148].

Т. е. стороны возникающего в повествовании «любовного треугольника» формируются двумя противоположностями: действительно, «ангельским» и «дьявольским». И юный — неискушенный, но искушаемый — герой оказывается на распутье, встает перед непростым жизненным выбором. При этом положение, в которое Буниным поставлен герой, оказывается не просто сложным, но намеренно «экспериментальным». Еще при первой встрече прагматичная Соня предрекала герою: «Ты будешь сходить с ума от любви к ней <Натали>, а целоваться будешь со мной. Будешь плакать у меня на груди от ее жестокости, а я буду тебя утешать» [5, 128]. И уже в этой коллизии угадывалось немало драматических ракурсов. Однако писатель намеренно затрудняет и усложняет выбор героя: он «думал с двумя совершенно противоположными чувствами о Натали и о Соне» [5, 132], но был *влюблен* в обеих. По условиям Бунина, ге-

рой должен не просто выбрать одну из героинь, но отказаться от одной из них, от любви к Натали или от любви к Соне. Чем же продиктован выбор героя?

В рамках интеллектуальных споров «Зеленой лампы» феноменология любви обрела характер не только абстрактных эзерсисов, но нередко была непосредственно привязана к личности некоего исторического лица или литературного героя (например, образов Дон Кихота и Дульсинеи Тобосской, Петрарки и Лауры). Но особенно высокого накала размышления о философии любви достигали в Обществе в связи с личностью, жизнью и творчеством Данте Алигьери, его любовью к Беатриче. Данте посвящали заседания, дискуссиям подвергалась «Божественная комедия», циклы любовных сонетов «Новая жизнь», о Данте писали художественные произведения. Одним из них был киносценарий «Данте» (1936–1937), созданный Д. С. Мережковским в последние годы существования литературного сообщества «Зеленая лампа» и опубликованный в Париже в 1939 году. Любопытно, что рассказ Бунина «Натали» словно незримо нитями связан с «Данте» Мережковского, фиксирует в тексте «приемы», сюжетные повороты, идейные ракурсы, явно унаследованные от творения современника. При этом речь не идет о зависимости, о заимствовании, об усвоении идей Мережковского, скорее — о типологии, о совместном участии литераторов в дискуссиях и спорах по «задачам любви» и ее интерпретации.

В своем киносценарии Мережковский воспроизводит весьма близкую бунинскому рассказу ситуацию. Флорентийские празднества «бога Любви», Signor Amore, «сладкого и страшного бога-демона» [8, 452], пробуждают в сознании зрителя (читателя) знаменитую историю любви Данте к Беатриче. При этом рядом с рыцарской любовью «отрока» к «Прекрасной Даме» [8, 455, так у Мережковского] соседствует «скучная» помолвка юного героя с соседкой Джеммой Донатти, а позже — поклонение монне Ладжие [8, 456]. Хронотопические доминанты, игра цвета, архетипы света и тени, парность и «двойничество» персонажей, столкновение символики чисел (2 и 3, 6, 7, 9), сюжетные повороты, психологические нюансы текста Мережковского неявно, но угадываемо опосредуют строение бунинского рассказа.

По Мережковскому, дантевский путь любви — это путь, указуемый Богом-светом. Потому образ «Лучезарной Дамы» Мережковского словно бросает ответ на первое появление Натали у Бунина, «расшифровывая» истоки светоносного, лучеподобного впечатления, произведенного героиней.

Ангельские черточки образа Натали словно порождены и иницированы образом Ангела-Биче. Герой Мережковского признается: «После первой встречи с Беатриче “бог Любви воцарился моей душе

так, что я вынужден был исполнять все его желания. Много раз повелевал он мне увидеть этого юнейшего *Ангела*» [8, 456]. Недовоплощенное ангельское начало Натали в рассказе Бунина обретает свое словесное довоплощение (полнозвучное название героини Ангелом) у Мережковского.

Первая глава сценария Мережковского, названная «Белая роза» и связанная с мотивом «награждения» Данте белой розой из рук Беатриче, находит отклик в образе «темно-красной бархатистой розы в волосах» [5, 132] Сони. Дантевский лейтмотив «Новой жизни» «белая роза — алая кровь» словно незримо поддерживал бунинскую метаморфозу.

Трогательный эпизод нежных отношений Виталия и Натали включает у Бунина описание вечернего ветра, который чувствует герой и который предлагает почувствовать (вдохнуть) героине. «Натали, на минутку! <...> Вздохните — какой ветер! Какой радостью могло бы быть все!» [5, 135]. Весьма сходный образ вычитывается и в тексте Мережковского, когда ветер и поцелуй ставятся писателем в непосредственную близость и обнаруживают поэтическую связь: «Сухо шелестят страницы пыльных, старых книг; но подымает их веющий из окна, *душисто-влажный, как поцелуй любви, весенний ветер*» [8, 458]. Сцена из Бунина воспринимается непосредственным продолжением этого образно-поэтического впечатления.

Можно назвать комплекс мотивов, образов, деталей сценария Мережковского, которые словно переключаются в текст рассказа Бунина, поддерживая линии поведения главного героя и (анти)героинь. Однако наиболее важным оказывается «теория» любви, философия чувства, которую предлагает Мережковский и которую отражает Бунин.

В тексте Мережковского появляется персонаж Гвидо Кавальканти, друг Данте. Именно он теоретизирует по поводу любви и предлагает Данте ее новое прочтение (т. н. «новую любовь»). Гвидо вопрошает: «Чтобы человек, молодой и влюбленный в женщину так, что бледнеет и краснеет, завидев ее только издали на улице, а когда она к нему подходит, убегает, боясь лишиться чувств, — чтобы такой возлюбленный ничего от любимой не пожелал, кроме мимолетного приветствия, — этому люди никогда не поверят; веришь ли ты этому сам?» [8, 460]. И в противовес Данте предлагает решение: «Истинной любви не может быть между супругами <...> Самая блаженная и огненная — любовь издалика» [8, 460]. Призыв друга: «Выбери же одно из двух, земную любовь или небесную, чтобы не мучиться так и не презирать себя за эти напрасные муки» [8, 460].

Между тем, несмотря на призыв друга к однозначности и однополярности, вопреки традиционному доминированию возвышенных чувств Данте к Беатриче, философия любви у Мережковского обретает характер «новой любви», любви к двоим.

«Двух любить не только можно, но и должно, по законодательству *новой любви*: муж любит жену и любовницу, и жена — мужа и любовника» [8, 461]. Заметим, что в рассказе «Натали», хотя и лишенном образа сведущего друга-наставника, ролевую функцию сомнения Бунин не снимает, но доверяет главному герою. Тот сам задается вопросом: «...отчего же нельзя любить двух?» [5, 131]. Потому в плане реализации законов «новой любви» в сюжете Мережковского рядом с Данте и Беатриче появляется образ т. н. Дамы Щита, монны Ладжии, которая скрашивает одиночество поэта, не могущего быть соединенным с его возлюбленной Биче.

Надо заметить, что Бунин не следует за Мережковским сознательно, скорее неосознанно проигрывает в собственном художественном воображении сходные варианты феномена любви. Потому он не вводит в рассказ образ (или даже понятие) Дамы Щита, но (вслед за Мережковским) именно эту роль попеременно доверяет героиням — то Соне, то Натали. «Изволь с нынешнего дня притворяться, что ты влюбился в...» [5, 132]. Ср. у Мережковского: «А любопытно было бы знать, кто кому служит щитом, монна Ладжия монне Биче, или наоборот...» [8, 461]. Т. е., создавая в «Натали» иную в плане событийного наполнения ситуацию рассказа, фактически Бунин в отношениях «Виталий — Соня — Натали» незримо «воспроизводит» инвариантную историю Мережковского «Данте — Беатриче — Дама Щита».

Ранее уже было высказано суждение о том, что объем рассказа «Натали» значительно превышает размеры иных рассказов цикла «Темные аллеи». Если бы сюжет бунинского рассказа был завершен ситуацией выбора героя, то он оказался бы соизмеримым по объему с другими текстами цикла, и его задача была бы в значительной мере решена. Герой Бунина был поставлен перед выбором, и он его совершил. Причем выбор юного и чистого героя мотивирован законами «старой любви» — герой выбирает с первой встречи именно Натали, «призрак» дантевской Биче. Неслучайно в ответ на слова Сони «Изволь с нынешнего дня притворяться, что ты влюбился в Натали. И берегись, если окажется, что тебе притворяться не надо» у героя едва не вырвалось «с веселой дерзостью», что «да, уже не надо... <притворяться>» [5, 132], он влюблен.

Кажется, что выбор сделан героем Бунина, и финал достигнут. Но, как и у Мережковского, в философии «новой любви» Бунина субъективный выбор еще не означает того, что Вселенная согласится с ним. В личный выбор персонажа вмешиваются другие — обстоятельства и герои. И подобно тому, как в сценарии Мережковского Биче становится свидетельницей чтения Данте стихов Даме Щита [8, 462], так и у Бунина сюжет находит продолжение: Натали становится очевидицей ночного поцелуя Сони и Витика [5, 143]. Мгновенное исчезновение

Натали воплощает без слов суждение, облаченное в слова Беатриче: «Если ты хочешь любить двух, я не хочу быть одною из двух!» [8, 462]. По существу рассуждения героя Мережковского: «Как бы эта игра в мнимую любовь не оказалась опасной для истинной!» [8, 461] — становятся итогом и объяснением невозможности выбора героя Бунина, казалось, осуществленного, но на деле так и не состоявшегося в усадьбе Черкасовых.

Итак, сюжет рассказа Бунина «Натали» *мог быть* исчерпан ситуацией выбора / невыбора. Однако Бунин разворачивает повествование далее (доводит его до символического числа семи главок), и последующая наррация оказывается нестрогой реализацией принципов «новой любви», исповедуемой Мережковским в «Данте».

Подобно тому, как Беатриче у Мережковского выходит замуж за Симоне де Барди, так у Бунина Натали «через год» [5, 143] оказывается замужней. Герой Мережковского не может согласиться с такой судьбой и едва не сходит с ума [8, 459]. Сходные чувства переживает и герой Бунина. Особенно примечательна переключка случайных встреч героев и их возлюбленных. У Мережковского — в тот момент, когда Данте оказывается на приеме «невестинных подруг» [8, 463]. У Бунина — в Татьянин день на студенческом балу в Воронеже [5, 143]. Примечательно, что даже нюансировка «мгновения» случайной встречи оказывается у художников близкой: как у Мережковского, героиня, проходя по улице, «обратила глаза свои *в ту сторону, где я стоял*» [8, 463], так и у Бунина, вальсирующая Натали только обращает взор *в ту самую сторону* (безличностность описания: «На мгновение черные ресницы ее взмахнулись прямо на меня» [5, 144]), но герой так и не осознает, увидела ли она его. Дантевское желание «умереть или сойти с ума» находит отклик в состоянии героя Бунина: «В гостинице <я> спросил в номер бутылку кавказского коньяку и стал пить чайными чашками, в надежде, что у меня *разорвется сердце...*» [5, 144], «как хотел я умереть в ту ночь в восторге своей любви и гибели!» [5, 151].

Последующие встречи Мещерского с Натали доводятся Буниным до символической троекратности: *случайность* (бал в Воронеже) — *необходимость* («предлог <...> страшный, но законный», [5, 145] — присутствие на похоронах родственника, мужа Натали) — *осознанное желание* встречи с героиней (телеграмма и проезд в имение Натали). При этом за истекшие несколько лет в жизни Виталия Петровича многое изменилось. Он не только «кончил курс» [5, 147] Московского университета, но повзрослел (герою теперь 26 лет), поселился в деревне, хозяйствовал и главное — для постижения феноменологии любви — «сошелся с крестьянской сиротой Гашей», которая родила ему «маленького черненького мальчика» [5, 147].

Образ Гаши вновь обнаруживает нестрогую переключку с текстом Мережковского. Подобно тому, как у Данте его нареченная, ставшая женой Джемма Донати — «знакомая, милостивая, но почему-то ему опостылевшая, скучная девочка» [8, 456], так и для героя Бунина его Гаша была «маленькая, худенькая, черноволосая, с ничего не выражающими глазами цвета сажи, загадочно молчаливая, будто ко всему безучастная», и когда герой смотрел на нее, носил на руках, целовал, то с горечью думал: «...вот и все, что осталось мне в жизни!» [5, 147].

Обе «немилые» героини удивительно похожи. В VII главе Джемма у Мережковского беременна, сидит «у стола с нагоревшей свечой, шьет пеленки» [8, 466]. В VII (заключительной) главе у Бунина Гаша только что родила и предстает в рассказе с ребенком на руках, сосущим грудь [5, 147]. Обе просты, добросердечны, великодушны. Джемма знает о «девчонках», к которым питает слабость Данте, и о его долгах за «золотые ожерелия модной французской работы» [8, 467], которые тот покупает любовницам. С помощью своего отца она погашает долги Данте. Героиня Бунина на предложение обвенчаться после рождения сына отвечает: «Нет, мне этого не нужно, мне только стыдно будет перед всеми, какая же я барыня!» [5, 147]. И предлагает герою: «Вам надо поехать в Москву, а то вы совсем соскучитесь со мной. <...> Поезжайте, поживите в свое удовольствие...» [5, 147]. Доброта обеих героинь редкостна и почти беспредельна. Героиня Бунина ставит лишь одно условие: «только одно помните: если влюбитесь в кого как следует и жениться задумаете, ни минутки не помедлю, утоплюсь вот вместе с ним <ребенком>» [5, 147].

На фоне отношений с Гашей в жизнь героя Бунина вновь — теперь желанно и осознанно — входит Натали. На новом сюжетном витке снова возникает мотив парности, повторения, дублирования, проигрывания ранее бывших ситуаций. Повествование снова пронизывают образы-архетипы света и тени [5, 150]. И с особой силой проступает мотив «новой любви», воскресает образ Дамы Щита (хотя и в ином воплощении).

У Мережковского звучала идея «новой любви»: «Тайне истинной любви служит мнимая, к Даме Щита» [8, 460]. И теперь у Бунина Натали, ранее отвергавшая ее, принимает философию «новой любви»: «И вот ты опять со мной и уже навсегда. Но даже видеться мы будем редко — разве могу я, твоя *тайная жена*, стать твоей *явной* для всех *любовницей?*» [5, 151]. Теперь Гаша, а не Соня становится Дамой Щита для истинной любви героя к Натали. Ранее намеченный образ бабочки, связанный с Натали, с ее угадываемыми монашескими чертами, словно впархивает в текст Бунина из текста Мережковского: «Скинув черную рясу и куколь, печальная монахиня превращается в веселую девочку, как темная кукол»

ка в светлую бабочку» [8, 469]. И, наконец, финал бунинского рассказа (почти идеально повторяющий первые семь из двадцати глав «Данте» Мережковского) завершается смертью героини [5, 151], точно повторив судьбу Беатриче.

Возникает вопрос: насколько сознательным было следование Бунина тексту Мережковского? И ответ очевиден: Бунин, скорее всего, даже не чувствовал связи собственного текста с «Данте», иначе несомненно снял бы те выразительные переключки, которые обнаруживают произведения. Другое дело, что, вероятно, яркие дискуссии «о задачах любви» — в рамках «Зеленой лампы» (и шире) — не могли не оставить отпечаток на представлении Бунина о любви и ее «новой философии». Наверняка читаемый на заседаниях «Зеленой лампы» и опубликованный в 1939 году, может быть, перечитываемый и позже, текст Мережковского в 1941 году оказался бессознательно отраженным в рассказе Бунина «Натали», обнаруживая близость идей писателей-современников и одновременно констатируя различия в их восприятии и интерпретации феномена любви. Если Мережковский выступал в «Данте» как литературовед, историк, философ, который, как ученый, изучал все области любви, ее слагаемые, категории, действующих лиц, канон и вариант любовной интриги, ее идею, привнося в текст публицистические, социальные, общественные, политические ракурсы и дирекции, субъективируя и мифологизируя историю, общество, личность, средневековую литературу, то Бунин создавал совершенно иной текст — более свободный, более легкий, более жизнеподобный, реалистичный. В отличие от Мережковского в рас-

сказе «Натали» Бунин не намеревался предстать историком или философом, но оставался художником, свободным творцом художественного текста, хотя и движимого *мыслью* зрелого и опытного человека. Природа человека привлекала Бунина сильнее, чем идеально-мировоззренческая материя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шестаков В. П. Вступительная статья / В. П. Шестаков // Русский эрос, или Философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. — С. 5–19.
2. Терапиано Ю. «Воскресенья» у Мережковских и «Зелёная лампа» / Ю. Терапиано // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары / состав и комм. В. Крейд. М.: Республика, 1994. — 382 с.
3. Гиппиус З. Н. О любви // Гиппиус З. Н. Мечты и кошмар (1920–1925) / вступ. ст. А. Николюкина. СПб.: Росток, 2002. — 460 с.
4. Бунин И. А. Происхождение моих рассказов // Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи / подгот. текста и прим. О. Н. Михайлова. — М.: Художественная лит-ра, 1967. — 622 с.
5. Бунин И. А. Натали // Бунин И. А. Темные аллеи. — М.: Молодая гвардия, 2002. — С. 125–151.
6. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. — Л.: Наука, 1984. — 295 с.
7. Бидерман Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерман; перевод с нем. — М.: Республика, 1996. — 335 с.
8. Мережковский Д. С. Данте // Мережковский Д. С. Драматургия / вст. ст., сост., подгот. текста и комм. Е. А. Андрущенко. — Томск: Водолей, 2000. — С. 452–507.

Санкт-Петербургский государственный университет
Богданова О. В., ведущий научный сотрудник Института
филологических исследований
E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

St. Petersburg State University
Bogdanova O. V., Leading Researcher of the Institute of
Philological Studies
E-mail: olgabogdanova03@mail.ru