

## «ТРИ РАССКАЗА» И. А. БУНИНА — ТРИ СТРАТЕГИИ АВТОРСКОГО ПИСЬМА

Н. В. Пращерук

*Уральский федеральный университет*

Поступила в редакцию 17 октября 2022 г.

**Аннотация:** в статье исследуются рассказы И. А. Бунина «Старуха», «Пост», «Третьи петухи», опубликованные им в 1916 г. под общим заголовком «Три рассказа». Показывается, что такое объединение имело концептуальный характер. Прочитанные в соотношении друг с другом рассказы обнаруживают внутренний сюжет, связанный с размышлениями художника о судьбах русского мира в условиях надвигающейся катастрофы. Кроме того, эти произведения демонстрируют широкий диапазон творческой манеры Бунина-художника, его склонность к экспериментам, расширяющим возможности художественного слова.

**Ключевые слова:** Бунин, три рассказа, тератологический орнамент, пикториализм, сказание, библейский контекст, внутренний сюжет.

**Abstract:** the article contains the stories of I. A. Bunin "The Old Woman", "Lent", "Third Cockcrows", published by him in 1916 under the general title "Three Stories". It is shown that such a union had a conceptual character. Read in relation to each other, the stories reveal the main plot associated with the development of artists about the fate of the Russian world in the context of an impending catastrophe. In addition, these works have a wide range of Bunin's creative abilities as an artist, his penchant for experimentation, expanding the possibilities of the artistic word.

**Keywords:** Bunin, three stories, teratological ornament, pictorialism, legend, biblical context, inner plot.

На протяжении всего творческого пути И. А. Бунин был в поиске адекватного художественного языка, экспериментировал с жанрами, создавая произведения неясной жанровой природы [5; 8], с формами повествования, соединяющими эпическое и лирическое, художественное и документальное, «переписывал» классические произведения, опираясь на возможности литературы к интермедийному взаимодействию с языками других искусств [4; 13; 15], а также широко включая в произведения интертекстуальный диалог [7]. Отсюда его «живописные» композиции, основывающиеся на рядоположенности картин, а не на последовательности событий, кинематографичность письма [8], музыкальность, прямые отсылки к творчеству предшественников (преимущественно) и современников, явные и скрытые переклички с их произведениями.

Это качество художественного мышления Бунина, его склонность к экспериментам, расширяющим возможности художественной словесности, могут быть продемонстрированы, в том числе, анализом мини-цикла «Три рассказа».

25 декабря 1916 г. (в Рождество, по ст. стилю) Бунин опубликовал в газете «Русское слово» рассказы «Старуха», «Пост», «Третьи петухи», объединив их общим заголовком «Три рассказа» и тем самым как будто обозначив свое авторское пожелание читать

их в комплексе, в общем контексте, а именно, — как своеобразный мини-цикл.

Обратимся к произведениям.

Рассказ «Старуха» — о России во время Первой мировой войны. Произведение строится на целой системе контрастов и соединений несоединимого — героев, миров, в которых они пребывают, нарративов и интонаций. Плачущая старуха («Эта глупая уездная старуха сидела на лавке в кухне и рекой лилась, плакала...» [1, 412]) и — по контрасту — ее «наниматели», поглощенные мелкими играми на театре жизни, нескончаемая галерея участвующих в «разливанном море веселия», контрастирующая с многомиллионной Россией — бабами, стариками и детьми, тяжело страдающими от войны, забравшей кормильцев. Реалистическое письмо, согретое состраданием и окрашенное скорбными интонациями, соседствует здесь с описаниями, полными сарказма, которые в финале взрываются подчеркнутой гротескной образностью и гротескным повествованием. Этот заключительный фрагмент, представляющий собой визуальный образ «разливанного моря веселия», чрезвычайно любопытен: «Плакала и вечером, подав самовар в хозяйскую столовую и отворив дверь пришедшим гостям, — в то время, когда по темной, снежной улице брел к дальнему фонарю, задуваемому вьюгой, оборванный караульщик, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были убиты из пулеметов немцами, когда в непро-

глядных полях, по смрадным избам, укладывались спать бабы, старики, дети и овцы, а в далекой столице **шло истинно разливанное море веселия: в богатых ресторанах притворялись** богатые гости, делая вид, что им очень нравится пить из кувшинов **ханжу с апельсинами** и платить за каждый такой кувшин семьдесят пять рублей; **в подвальных кабаках, называемых кабаре**, нюхали кокаин и порою, ради вящей популярности, чем попадая били друг друга по раскрашенным физиономиям **молодые люди, притворявшиеся футуристами**, то есть людьми будущего; **в одной аудитории притворялся** поэтом **лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах; в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом**, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то врата; **в другом выезжал на сцену, верхом на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и**, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей **великий мастер притворяться старинными русскими князьями**, меж тем как **пятьсот мужчин с зеркальными лысынями пристально глядели в бинокли на женский хор**, громким пением провожавший этого князя в поход, и столько же нарядных дам ели в ложах шоколадные конфеты; в третьем **старики и старухи, больные тучностью, кричали и топали друг на друга ногами, притворяясь** давным-давно умершими замоскворецкими купцами и купчихами; **в четвертом худые девицы и юноши, раздевшись донага и увенчав себя стеклянными виноградными гроздьями, яростно гонялись друг за другом, притворяясь** какими-то сатирами и нимфами...» (414–415) (курсив мой, выделено мной. — Н. П.).

Довольно пространный фрагмент есть одно чудовищно, неправдоподобно разросшееся предложение. Гротескно избыточен подавляющий (совсем не щадящий читателя!) перечислительный ряд мест увеселения, показанных со многими подробностями: богатые рестораны, подвальные кабаки, аудитории, в которых лакей притворяется поэтом, четыре театра... Гротескно избыточна галерея участников этого пира: «молодые люди, притворяющиеся футуристами», «лакей, певший свои стихи», «пятьсот мужчин с зеркальными лысынями», «старики и старухи, больные тучностью» и т.д., и т.д. Очевидна перегруженность деталями развернутой перед нами вакханалии: «ханжа с апельсинами», «стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах», «старая белая лошадь, гремевшая по полу копытами», «стеклянные виноградные гроздья», «зеркальные лысыны», «бумажные латы», «картонный гранит» и т.п. Наконец, здесь же (а как иначе при таком строении фрагмента?) мы встречаем раздражающее нагромождение запятых и точек с запятыми, которое, кажется, будет нескончаемым, и мы никогда не доберемся до точки:

и в самом деле, в конце этого безумного предложения стоит многоточие.

В рассказе не только выстраивается гротескный образ мира, но и повествователь обретает особый статус гротескного субъекта. Он представляет реальность чудовищно деформированной, абсурдной и одновременно доводит это свое видение до чрезвычайности — за счет особой нарративной стратегии и практики. Картина выполнена в эстетике тотальной избыточности, опирающейся на сильный визуальный компонент и восходящей к тому тератологическому орнаменту, шире — тератологическому стилю средневекового графического искусства, который основан на нагромождении чудовищно-фантастических образов, звериных, зооморфных и антропоморфных мотивов и непосредственно связан с происхождением гротеска [3, 484]. Типологическое сходство налицо — нагромождение и соединение / вязь / неразрывность картинок, демонстрирующих в уродливом поведении монструозных персонажей — причем вне зависимости от того, как они включены в адские театральные действия — в качестве актеров или зрителей — идею распадающегося мира и распадающегося в этом мире человека.

В совершенно ином стилевом, интонационном и структурном ключе решена миниатюра «Пост». Это остановленный во времени ряд картин, развертывающихся в пространственной и живописной последовательности, тоже из русского мира, но возвращающий нас от гротескного кошмара «Старухи» к основам этого мира, его традиционным формам жизни. Перед нами русская усадьба, русская деревня, русская природа, русская церковь. Тема национального как узнаваемого *родного* акцентируется повторяющимся *русские, русский*: «Поднявшись на крыльцо, чувствую тот сложный, особый запах, что бывает только на папертях русских церквей, ранней русской весной» (4, 417). Рассказ написан Бунинным в какой-то совершенно особой интонации переживаемого героем покоя, лада, контрастирующего с тем, что мы видим в «Старухе».

«Пост» выполнен в технике, которую позже сформулирует Алексей Арсеньев: «Вижу и чувствую подробности» (6, с. 188), в технике — видеть, касаться, переживать, но не рассказывать. Нарратор отступает, повествование преобразуется в живописание: «Я иду по деревне, додумываю свои думы, укрепляя свои тайные вымыслы, но все вокруг вижу, зорко все замечая и чувствую — всему открыто мое сердце, мои глаза» (4, 416). Событийность свернута, предметный мир стремится стать самостоятельным. Перед нами явление, о котором писал О. Хансен-Лёве, называя его «Wortkunst», уничтожающее, в отличие от «Erzählungskunst», расхождение между изображением и предметом изображения [13; 15, 197–252]. Структурная доминанта живописания в бунинской миниатюре в ее функциональном аспекте может

быть истолкована и с опорой на труд П. Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», в котором он формулирует онтологические свойства живописного искусства и исследует возможности влияния живописи на словесность. В частности, он отмечает, что «живопись распространяет на пространство вещественность» [12, 109], а процессы опространствливания формы, достаточно широко охватившие литературу XX века, разворачиваются с опорой на живописный принцип «освобождения от времени» [14, 429; 6, 6–27]. Именно фактурная щедрость, обилие ярких подробностей, использование именных и глагольных форм настоящего времени создают эффект «упразднения времени», эффект пребывающего здесь и сейчас мира русской усадьбы и деревни: *«Я подхожу и различаю у церковных ворот парные сани, крытые старым ковром, помещицы. Тут же, у коновязи, — мужицкие лошади в дровнях, мелкие, лохматые, за зиму обросшие густой шерстью. На снегу возле них — клоки сена, перебитого с конским навозом, и все это пахнет свежо, сыро, повесенному. Полевым, нелюдимым гулом гудят голые тополи, возвышающиеся над церковной оградой».*

При этом фактурность, вещественность представленного окружающего мира соседствует с тонкостью цветописи, приглушенностью ее тонов, которая отображает динамику состояний окружающей природы: *«Даже в зимней угрюмости этих сумерек уже есть весна — в их чуть зримой синеве. Зыбки серые снега полей за деревней, избы в деревне чернеют смутно, нигде ни одного огня. Темно и в усадьбе, на которую гляжу я, возвратившись из деревни. За усадьбой облаками темнеет под хмурым небом сад»* (417).

На фоне приглушенных тонов изображенного природного мира ярче проступают цветовые акценты: *«Когда на высоком каменном крыльце церкви открываются двери, видна, за черными сенями, ее внутренность в немногих красных точках огней»* (417).

Эти картины, восстановленные Буниным, органично соотносимы с известными полотнами русских художников. Однако то, как работает Бунин, вряд ли можно отнести к экфрасису. Для обозначения подобного письма И. А. Качков предлагает ввести в научный оборот термин, уже используемый в западной филологии, а именно, — литературный *пикториализм*. Этот термин обозначает явление, при котором реальность художественного мира представлена как изображение, с опорой на живописные принципы ее моделирования: «Пикториальный текст будет отличаться особенно яркими описаниями с акцентами на цветах, тенях и формах, общей статичностью изображения, композиция текста будет напоминать читателю композицию живописной картины» [4, 310]. Именно таким текстом и является бунинский «Пост».

Пейзажное и фактурное живописание далее сменяется, если можно так сказать, жанровым полотном с элементами портрета. Бунин дает изображение девушки в церкви: *«Там, у большого священника, стоит девушка... Она бледна, свежа и так чиста, как бывают только говеющие девушки, едва вышедшие из отроческого возраста. Ее серо-голубое платье приняло от блеска свечей зеленоватый, лунный тон. На спине лежит черная коса. Озарен нежный овал лица и густые ресницы, поднятые на образа иконостаса»* (417). Статичность, статуарность изображения, композиционная выстроенность соединены здесь с акварельностью основного тона, подчеркнутого сильным цветовым акцентом (*серо-голубое платье, зеленоватый, лунный тон, блеск свечей, черная коса*). Если соотносить с живописью, то бунинский портрет можно считать новым словом в искусстве живописания.

При этом картины внешнего мира заключены, словно в раму, в начальные и финальные суждения лирического характера от повествователя, придающие изображенному законченность и выводящие в сферу переживаний автора: *«Я живу затворником, за работой с утра до вечера, — «Се тебе, душа моя, вверяет Владыка талант: со страхом прими дар». Нынче я опять не заметил, как прошел мой день... Усталый, умиротворенный, я кладу перо, мысленно благодаря Бога за силы, за труд, одеваюсь и выхожу на крыльцо».* В первые недели поста, как указывается в самом начале рассказа, приводятся почти точные слова из песнопений Вторника Страстной седмицы. И в этом — в соотношении с общей интонацией рассказа — угадываются надежда и желание дожить не только до Страстной, но и до Светлого Воскресения. Завершается миниатюра словами из великопостной молитвы пр. Ефрема Сирина: *«Ей, Господи, не даждь ми духа праздности, уныния. Больше мне ничего не надо. Все есть у меня, все в мире мое»* (418).

Повествователь, действительно, как будто заключает себя в круг того традиционного мира, с которым чувствует самую глубинную, кровную связь. Это мир, к которому принадлежат и плачущая старуха, и говеющая девушка, они его основа и его оправдание.

Рассказ замечателен еще и выраженным в нем мудрым пониманием творчества как всего лишь смиренного «отрабатывания дара», данного свыше. Никакой игры воображения, никакого дионисийского начала, которое трактовалось как основа творческого процесса у античных философов, а также у Ф. Ницше, Вяч. Иванова, Н. Бердяева и др. То, о чем говорит Бунин, ближе к духовной трезвости, к практике трезвения, о которой писали святые отцы и которое, по словам пр. Исихия Иерусалимского, «есть духовное художество», «твердое водружение помысла ума и стояние его у двери сердца» [10]. Тайна творчества явлена простым словом, не мудрствующе лукаво.

Важным представляется и утверждение про мир книжный, вымышленный — «не существующий, но столь не разделенный со всем, чем втайне живет» душа художника. День завершен — повествователь засыпает «с мыслью о радостях завтрашнего дня — о радостях своих вымыслов» (418). И это как будто прямая отсылка к следующему рассказу — «Третьим петухам».

В отличие от живописания в предыдущем рассказе, третий рассказ организован как повествование — в стиле сказания и баллады одновременно, в нем виртуозно соединяются элементы прозаической и стихотворной формы. В основе поведенного — история о разбойниках, разграбивших город Синоп, убивших пятерых его жителей — родственников местного святого, который заступился за убийц и грабителей перед Богом, спас их от возмездия в надежде на их покаяние, пока не пропоют третьи петухи, возвещающие человеку новый день и, возможно, новый путь. От баллады в рассказе — запоминающееся событие, яркие персонажи, таинственный сюжет, христианская составляющая. Есть и выразительнейший диалог Фомы-угодника с Богом. Любопытная деталь: Синопский святитель — историческое лицо, раннехристианский мученик, казненный в 117 г. Однако имя его — Фока [11]. И пока остается невыясненным: переименование святого — результат забывчивости автора или его решение, чтобы подчеркнуть литературность, вымышленность рассказанного?

От баллады здесь — и очевидная ориентация на поэтическую форму. Рассказ разбит на периоды, подобно строфам в поэтическом тексте. Повторяющиеся по структуре фразы, особый порядок слов в предложениях — способы ритмизации повествования. Анафорические зачины: «И сказал Господь...»; «И разбойники в страхе вскакивают...»; «И, пока они бьются, спасаются...»; «И прощает Господь Фому-угодника...» — с метрическими повторами / совпадениями и, напротив, с метрическими перебивками напевной интонации: «И отвечает святой в трепете...»; «И опускается святой на колени перед Господом...» — семантически оправданными, акцентирующими внимание читателя на фигуре святителя, его поведении и позиции.

Повторяющиеся выразительные звукокомплексы (*ра-, ли-, пе-* и др.), анаграмматические повторы, аллитерационные и ассонансные ряды, особые синтаксические конструкции создают яркий музыкальный эффект. Обращение к фольклорным формам — *на море, по морю, оттоле, «ни старого, ни малого»* и др. усиливает поэтическое звучание текста и позволяет говорить о связи рассказа с фольклорными лиро-эпическими жанрами. А включенные в повествование обращение Бога к разбойникам и диалог Его со святителем могут быть осмыслены в жанровом контексте мистерии.

Показательна и семантически нагружена временная организация рассказа — о преступлении повествователя и спасении — в настоящем. Время выбора, время покаяния, время «третьих петухов» — здесь и сейчас, и всегда. «Третьи петухи» — метафорический / символический знак границы, за которой возможно или уже невозможно изменить жизнь. Фоме-угоднику, помнящему слезы раскаяния апостола Петра, достало духовных сил простить убийц, упившихся грехом и кровью, дать им шанс на спасение. Рассказ обретает глубокое символическое звучание, а в соотнесении с двумя другими — это звучание еще более усиливается.

Очевидно, что в рассмотренных нами произведениях диапазон творческой манеры продемонстрирован Буниным-художником, действительно, со всей возможной щедростью. Но не только. Проанализированные в соотнесении друг с другом рассказы обретают и особую смысловую полноту. Выстраивается не очевидный, но вполне читаемый внутренний сюжет. Русский мир, представленный в контрасте — как распадающийся и одновременно помнящий свои традиции — третьим рассказом разомкнут в эпический и библейский контекст, в вечную историю преступления и предательства, покаяния и прощения. Созданный в канун 1917 г., этот мини-цикл прочитывается как пророчество о нашествии душегубов и каинов — именно так обращается к разбойникам святитель — (а если иметь в виду Первую мировую — символизация свершившегося) и — одновременно как выражение надежды «на слезы любви и раскаяния», которые, возможно, сохраняют страну (и мир) от тотального наступления «окаянных дней». Не сохранили. Время «третьих петухов» сменилось «окаянными днями» [2]. Мысль Бунина при таком прочтении предстает масштабной — философской и историософской, национальное истолковывается в вечном библейском измерении. И все это без назидания, с опорой на возможности исключительно художественного слова.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собр. соч. в 9 т. / И. А. Бунин. — Т. 4. — М.: Худ. лит., 1966. Ссылки на это издание с указанием страницы даются в тексте статьи.
2. Бунин И. А. Окаянные дни: Дневники, рассказы, воспоминания, стихотворения / И. А. Бунин. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1992. — 319 с.
3. Власов В. Г. Тератологический орнамент / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — Т. 9. — 765 с.
4. Качков И. А. Поэтика романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»: интермедиаальный аспект / И. А. Качков // Проблемы исторической поэтики. — 2021. — Т. 19. — № 4. — С. 305–319.

5. Пономарев Е. Р. Преодолевший модернизм: Творчество И. А. Бунина эмигрантского периода / Е. Р. Пономарев. — М.: Литфакт, 2019. — 340 с. — (Академический Бунин; вып. 2).
6. Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства / Н. В. Пращерук. — Екатеринбург: МУМЦ «Развивающее обучение», 1999. — 254 с.
7. Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен: уч.-метод. пособие / Н. В. Пращерук. — 2-е изд. стер. — М.: Флинта, 2016. — 232 с.
8. Пращерук Н. В. Миниатюры И. А. Бунина 1920-х годов: символическое возвращение на Родину / Н. В. Пращерук // Филологический класс. — 2018. — № 2 (52). — С. 38–42.
9. Преподобный Исихий, пресвитер Иерусалимский. Преподобного Исихия, пресвитера Иерусалимского, к Феодулу душеполезное и спасительное слово о трезвении и молитве // Добротолюбие. Т. 2. Гл. 15 / Эл. ресурс: Азбука веры. Православная библиотека. Сборники, Добротолюбие. — Режим доступа: azbuka.ru. (Дата обращения — 11.08.2022).
10. Священномученик Фёка Синопский, епископ / Эл. ресурс: Священномученик Фёка Синопский, епископ. Православный церковный календарь // azbuka.ru. (Дата обращения — 11.08.2022).
11. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. — М.: Прогресс, 1993.
12. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. Ханзен-Лёве. — М.: РГГУ, 2016. 450 с.
13. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале / С. С. Хоружий // Джойс Д. Улисс. — Т. 3. — М., 1994.
14. Hansen-Love A. Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischen Figuren zu Texten / A. Hansen-Love // Wiener Slavischer Almanach. — 1982. — V. 10. — S. 197–252.

*Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина*

*Пращерук Н. В., доктор филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы*

*E-mail: pnv1108@gmail.com*

*Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin*

*Prashcheruk N. V., Professor, Doctor of Philology, Department of Russian and foreign literature.*

*E-mail: pnv1108@gmail.com*