

ПОЭТИКА НЕЯВНОГО СИМВОЛИЗМА И. БУНИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ВЕСЁЛЫЙ ДВОР»)

La poética del simbolismo implícito de Bunin
(basado en el cuento “Vesiolyj dvor”)

Poetics of Bunin’s implicit symbolism
(based on the short story “Vesiolyj dvor”)

Есентемирова, Айгуль М.

*Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева,
Астана (Казахстан)*

Aigul Essentemirova
Universidad Nacional Euroasiática “L.N. Gumilev”,
Astaná (Kazajstán)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 20.02.2014

Fecha de evaluación: 11.06.2014

Cuadernos de Rusística Española n° 10 (2014), 123 - 134

ABSTRACT

The article is devoted to the research of obscure symbolism in Bunin’s poetics, its sources and specific character of display. The structure of the author’s style is considered in the aspect of Bunin’s attitude to the poetics of symbolism. The author’s nature of obscure symbolism is analyzed in the context of “the third truth” phenomenon as the source of existential problems, the article also deals with the individuality of the author’s value consciousness and its influence on the esthetic structure; the article depicts prophetic apocalyptic and the author’s nature of impressionism is characterized.

Key words: Bunin, “Hilarious farm”, obscure symbolism, existentialism, metaphysics, apocalyptic, prophetic.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию в поэтике И. Бунина неявного символизма, его истоков и специфики проявления. Структура стиля писателя рассмотрена в аспекте отношения Бунина к поэтике символизма. Природа неявного символизма писателя исследована также в контексте феномена «третьей правды» как источника экзистенциальной проблематики, своеобразия авторского ценностного сознания и его влияния на структуру эстетического; показаны пророческое и апокалиптическое начало, охарактеризованы особенности импрессионизма писателя.

Ключевые слова: Бунин, «Весёлый двор», неявный символизм, экзистенциализм, метафизика, апокалиптическое, пророческое.

Произведение И. Бунина «Весёлый двор» было написано в 1911 г. и опубликовано в первом (апрельском) номере журнала «Заветы» в Санкт-Петербурге в 1912 г. с подзаголовком «Повесть». В черновой рукописи в качестве первоначального названия фигурировало «Мать и сын».

И. Бунин читал рассказ на Капри у М. Горького. Реакция «буревестника революции», которую приводят А. Бабореко, О. Михайлов, В. Смирин, была такова: «Всё это в высшей степени красиво сделано, но – производит угнетающее впечатление» (1965: 482). Спустя годы читательское восприятие сохраняет тот же контекст. Так, Ю. Айхенвальд пишет: «И вот, когда про это читаешь у Бунина, то не только беспредельную жалость чувствуешь, и болит сердце, болит совесть» (1965: 483). В критике стало общим местом указание на скрытую, но ощутимую любовь и сострадание писателя к деревенскому человеку, к его тяжёлой и сумрачной доле.

В современной исследовательской и критической традиции параллельно функционируют два жанровых обозначения произведения И. Бунина «Весёлый двор»: рассказ и повесть. Как обратил внимание Н. Кучеровский, «Весёлый двор» традиционно воспринимают как «повесть о «буднях жизни» деревни, об «исходе» «мужицкого мира», о его дороге туда, где уже нет жизни» (1969: 61). Кучеровский же обосновывает точку зрения, основанную на восприятии Анисьи у Бунина не просто как типа, но символа умирания, гибели «мужицкого мира» (1969: 61). Отсюда особое внимание к проблеме авторского ценностного сознания. Л. Гуревич замечает: «В повести «Весёлый двор» сквозь обычную уравновешенность Бунина проступает теплота авторского чувства и глубокая серьёзность его основного настроения» (2001: 33). Айхенвальд обращает внимание на отношение автора к героине: «он... не может не любить Анисьи, он не может не испытывать к ней самой жалостливой нежности, и невольно вплетает нити – перлы своего острого чувства, быть может даже – заглушённое отчаянье» (1965: 483).

С другой стороны, С. Бройтман и Д. Магомедова, акцентируя внимание на жанре рассказа¹, обратили внимание на новые «принципы сцепления событий в пределах фабульного ряда» (2000: 564) и считают показательным в этом плане «Весёлый двор», продолжающий, по их мнению, тему русской деревни и «славянской» души.

На фоне творчества писателя 10-х годов, особенно повести «Деревня», «Весёлый двор» занимает особое место, связанное с литературной борьбой, символизмом и влиянием на поэтику Бунина. Известно, что символисты удостаивались со стороны Бунина жёстких иронических характеристик, что не мешало Бунину печатать произведения в журналах и альманахах символистов «Золотое руно», «Перевал», «Факел» и др. Неудивительно, что отношение писателя к символизму принимало интересную форму литературного соперничества.

Проблеме литературной борьбы и отношения Бунина к символизму посвящена упоминаемая статья Бройтмана и Магомедовой (2000: 540 -585). Так, исследователи обратили внимание на то, что почти во всех автобиографиях периода после разрыва отношений с символистами Бунин утверждал, что «разошёлся со «Скорпионом», «не возымеv никакой охоты играть с моими новыми сотоварищами в аргонавтов, в

1. В настоящей работе далее и везде: рассказ.

демонов, в магов и нести высокопарный вздор» (2000: 549). Известно, что с 1902 г. до конца жизни Бунин отзывался о символистах неизменно уничижительно. Авторы приводят случай 1913 г., когда, «произнося речь на юбилее газеты «Русские ведомости», Бунин обвинил символистов в малокультурности, в «обнищании и омертвлении русской литературы», в фальши, порче русского языка: «Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и «пролёты в вечность», и садизм, и приятие мира, и неприятие мира, и адамизм, и акмеизм... Это ли не Вальпургиева ночь!» (2000: 549). Эти факты тем интереснее, что рецензии на сборники стихотворений Бунина в символистской периодике были вполне «сочувственными». Так, А. Блок в статье «О лирике» отмечал: «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения «Листопад» признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии» (2000: 549).

Противоречивые и сложные отношения Бунина с символизмом привели к тому, что для писателя было характерно применение символистского «каталога» тем. Вместе с тем выявление внутри символистского каталога особого арсенала стилистических средств позволило Бройтману и Магомедовой обосновать понятие «неявного символизма» (2000: 550).

Стремление исследовать поэтику неявного символизма Бунина в контексте экзистенциальной проблематики, метафизического слоя социальной проблематики и национальной катастрофы предпринято на материале рассказа «Весёлый двор». Такой подход позволяет иллюстрировать своеобразие художественной стратегии И. Бунина, его новаторство в полемике с символистами и выявить глубокие истоки полемики, распространяющейся на противостояние автора «Весёлого двора» Ф. Достоевскому.

Заметим, что проблеме «Бунин и Достоевский» была посвящена статья Ю.М. Лотмана «Два устных рассказа Бунина» (1997). Как заметил исследователь: «Скрытое соперничество с корифеями русской литературы всегда занимало в его оценках большое место» (1997: 730). При весьма критическом и полемическом отношении И. Бунина к Л. Толстому и А. Чехову, проблема восприятия Достоевского была для писателя особо болезненной: «И все же ни Толстой, ни Чехов «не мешали» Бунину, а Достоевский «мешал». Темы иррациональных страстей, любви, ненависти, трагического иллогизма страсти Бунин считал «своими», и тем более его» (1997: 730).

В действительности, Бунин продолжил вслед за Достоевским исследование иррационального в поведении и мышлении человека, исследовал поэзию тайного в сфере человеческих отношений. Однако при этом Бунин создал новый тип антиномии, совершил открытие «третьей правды» как источника экзистенциальной проблематики, явил тип композиции, нарушившей традиционные принципы повествования.

Актуальность настоящей статьи обусловлена исследованием в поэтике Бунина неявного символизма, его истоков и специфики проявления. Внимание привлечено к структуре стиля писателя в аспекте отношения к поэтике символизма, попытке обосновать понятие неявного символизма Бунина как тип авторской стратегии, проясняющей отношение писателя к символизму.

Поэтика неявного символизма Бунина обнаруживает сложную иерархическую природу. Прежде всего, это уровень выражения философской концепции произведения в его символическом названии. Типизация в истории отдельной семьи судьбы русского крестьянства на переломном для истории России этапе, символизация в понятии «двор» онтологического бытийного значения дома и семьи как точки опоры, главной ценности человека осложняется дополнительными коннотациями, апеллирующими к древнерусскому концепту смеха. Анонимная концепция правды в Древней Руси, заключающаяся по мнению Д. Лихачёва и А. Панченко в выворачивании истины, облечении её в смеховую игру (1984), приобретает характер трагической рефлексии в рассказе Бунина. «Весёлый» в бунинской интерпретации обретает семантику устойчивого атрибута жестокости. Так выявляется оксюморон как принцип создания антиномии. «Весёлый двор» в сочетании с жестоким смыслом прозвища Анисьи (Ухват) создаёт спектр широкого значения, отражая как распад человеческих ценностей в отдельной типичной семье, так и отношение к ней деревни, крестьянского сообщества как вымирание деревни с её вековыми ценностями и умирание веры.

Вместе с тем Бунин не столь прямолинеен в проблематизации вопросов веры и судьбы человека. В сцене похорон Аксиньи, едином умилении и проявлении лучших свойств народа писатель выражает надежду на будущее, преодолевает апокалиптическое пророческим.

Антиномичность повести и её насквозь символический смысл определяют в поэтике произведения, таким образом, нарушение привычного типа повествования, подчинённого событийному статусу. Разворачивание параллельных историй матери и сына и синтезирование в концепцию единой судьбы символичны как история огромной страны, теряющей традиции и приблизившейся к пропасти. Экзистенциальная проблематика, обращённая к осмыслению коренных основ бытия, обусловила и структуру поэтического.

Проблема нивелировки ценностей продиктовала автору приёмы осмысления героев. В противовес смиренной и кроткой Анисье, терпимой к побоям мужа и злым насмешкам деревни, градация негативной характеристики сына Егора по-своему обытовляет содержание рассказа, лишая поначалу героя возможности оправдания. Писатель в экспрессивной характеристике персонажа опирается на то же народное мнение, достоверность которого обеспечивается объективным взглядом со стороны: «такой же пустоболт, сквернослов и курильщик» (1965: 278). Однако для авторской характеристики героев типична сложность ценностного сознания, оперирующего фольклорными народными этическими представлениями. Сочетание строго справедливого объективного взгляда и субъективной внутренней позиции героя подчинено бунинской идее, которую он разрабатывал на протяжении всего творчества. Это мысль о единстве двух взаимоисключающих начал в душе народа, христианско-православного смирения и кротости с бытовой жестокостью. Поэтому воплощение в судьбе Аксиньи и Егора двух правд, при внешней антитезе, по существу, это единая противоречивая правда матери и сына, объясняющая, почему после естественной смерти Аксиньи, естественной смерти верующего и смиренного человека, последовало самоубийство сына, его невозможность жить, как прежде. И при внешней иррациональности поступка человека, жившего до сих пор так, как

складывались обстоятельства, выявляется объективная мотивация метафизической связи между матерью и сыном.

Такое убеждение противопоставлено мысли Кучеровского, отмечающего «странную в бунинском представлении чужеродность матери и сына», которая символизирует в повести «конечность бытия «мужицкого мира», лишённого не только разумности, но и вообще какой бы то ни было оправданности своего продолжающегося, но только физически – инстинктивного существования» (1971: 112).

Смягчение негации в образе героя восходит, на наш взгляд, к фольклорным истокам концепта дурака. Автор обращает внимание на преобладание деревенской морали в оценке человека: «Сосед он хоть куда, - говорили про него, - и печник хороший, а дурак: ничего нажать не может» (1965: 278). Беда Егора состоит в его житейской неприспособленности. Однако, с точки зрения русской ментальности, это не только безобидная, но и оправдывающая героя слабость. Акцент на метонимии как способе изображения героев, Анисьи, прозванной за худобу Ухватом, и Егора, когда описание его избы словно копирует хозяина, вносят в повесть мотив сиротства, экзистенциального одиночества матери и сына. Фольклорная же поэтика солдатских сказок переводит «дурашливое» действие Егора, когда он наклеил солдатскую мишень на избы, в метафору потребности в весёлом действии, не приносящем пользу, но выражающем естественное стремление героя к радости, празднику. За внешней безбытностью и инфантилизмом тридцатилетнего крестьянского парня поэтика неявного символизма вскрывает безысходность жизни и безнадежность жизни.

Инфантилизм Егора становится социальной и психологической основой его контраста внутренней самодостаточности и целостности матери. Обоснование противопоставленности героев обретает природу двойственного отношения народа к морали, народной бытовой морали и поведения христианина. Православные концепты смирения и кротости Анисьи, а также мнимого (до смерти матери) отсутствия нравственных ориентиров Егора («Он не признавал ни семьи, ни собственности, ни родины») стало почвой для передачи писателем иерархии в нарастании ценностей жизни человека. Наиболее яркой иллюстрацией смиренномудрия Анисьи является случившееся с ней бытовое несчастье, когда старый, чёрный с золотом петух лишил её глаза. Если вспомнить мифологические истоки мотива чёрного петуха как символа смерти, подземного царства, Божьего суда и зла, о которых упоминает В. Топоров (1992: 309-310), то несчастье Анисьи приобретает зловещий оттенок, характер роковой предопределённости трагического. Символом обречённости матери становится её «вытекший глаз».

Уродству матери противопоставлено уродство сына. «Уродливы были его руки: большой палец, правой руки похож на обмороженную култышку, ноготь этого пальца — на звериный коготь, а указательный и средний пальцы — короче безымянного и мизинца: в них было только по одному суставу» (1965: 279). Мифологическому и метафизическому в символике уродства матери антитезой выписано уродство сына, бытовое, символизирующее душевную жестокость и равнодушие сына. Метафора звериного когтя становится своего рода аллегорией животной бездумности и жизни Егора в соответствии с инстинктами, как у зверей.

Признаком неявного символизма является и антитеза в контрасте физической силы и силы духа. Так, в портрете сына акцентированы признаки физической силы:

«Егор был белёс, лохмат, не велик, но широк, с высокой грудью», но эта сила не приспособлена к делу, не приносит пользы. Напротив, физическая беспомощность Анисьи: «она - суха, узка, темна, как мумия; ветхая понева болтается на тонких и длинных ногах..., очень слаба была она, да и крива вдобавок» (1965: 279) диссонирует с её глубокой внутренней силой. В противопоставлении матери и сына заключены символизация прошлого и настоящего России, распад родового начала, утрата нравственных ценностей.

Несмотря на трагедию матери и её одиночество, «мечта о несбыточном счастье»: «Авось, образумится, женится. Нежно и сладко туманили ей голову мечты об этом несбыточном счастье» (1965: 279) делает образ Анисьи светлым и не лишённым надежды. Не случайно национальные корни русской трагедии, показанные в судьбе героев и типизированные в истории отдельной семьи, показаны в образе матери как символе начал человеческой жизни. Если в кротости и смирении Анисьи воплощены вечные нравственные ценности, то в Егоре показано расщепление веры. Кротость матери представляется особенно явной на фоне бездумной неосознанной жестокости деревенских девушек. История замужества и семейной жизни героини также символизируют её бесконечную терпеливость и жертвенность. Покорность судьбе делает её неуязвимой к соседским насмешкам, а жестокость соседской забавы оттеняет её подлинную независимость и свободу, в то время как потребность в добре и ласке подчёркивают одиночество Анисьи.

В структуре неявного символизма Бунина, влияющего на нарушение традиционных принципов повествования и построения текста, особое место занимает приём симметрии. Симметричная композиция актуализирует ценностный ряд как в случае Егора, так и его матери. В одном и том же порядке базовые ценности: «семья, собственность», осмысленные в формуле народной мудрости «всё как у людей», создают контрастность мировоззрения героев.

Проявление неявного символизма ощутимо и в постоянстве прикреплённых к героям характеристик. Например, у Анисьи — «думы, воспоминания, горькие слёзы тайком в одиночестве», а сын — это «пустоболт, сквернослов, курильщик». Противопоставление жертвенности матери эгоцентризма сына облечено в символически окрашенные психологические мотивы. Уход Егора становится для матери ударом большим, чем вся прошлая жизнь Анисьи, здесь. Но в основе этого ухода не только безытность и рассеянность сына, но и тоска, скука. Если семиотика скуки пережила в русской литературе, от А. Пушкина до А. Чехова, эволюцию представлений от неудовлетворённости собственной жизнью и невозможности приложить полезные усилия до абсурдности бытия, уничтожения смысла жизни, то подход Бунина представляется новаторским со следующей точки зрения. Метаморфоза *скуки* в *рассеянность* создаёт дополнительный смысл в новых исторических реалиях. Философская концепция рассказа — утрата народом базовых ценностей как родовых начал — имеет для героя трагические последствия. Так, внешний контраст матери и сына и единство на метафизическом уровне матери и сына — это выявление двух измерений обречённости жизни.

Экзистенциальная проблематика повести сфокусирована вокруг вечной темы, жизни и смерти. О мотивах обращения писателя к «вечным» темам, любви и смерти, П.А. Николаев писал следующее: «Кажется, нет ничего антагонистичнее,

чем эти два момента в человеческой судьбе: высшая форма счастья и неизбежная, неостановимая трагедия всех людей. Но писатель находит эту таинственную связь между ними. Чем пессимистичнее смотрит он на жизнь, тем чаще любовь в его изображении подводит человека к последней, роковой черте – смерти. Любовь и смерть соединяются в самой человеческой судьбе, где, по мысли писателя, происходит обязательная расплата за счастье. Это — трагическая философия писателя, в общем-то, отнимающая у человека радостное ощущение бытия» (1986: 17).

В поэтике вечных тем интересна сюжетная коллизия, обладающая библейской возвышенностью. Такова сцена, имеющая определяющее значение для развития сюжета, воссоздающая портрет Анисьи и её случайных гостей. С одной стороны, в трёх женщинах подчёркнута общность женской судьбы. С другой стороны, детали портрета передают полноту образа и индивидуальность каждого персонажа. Так, в портрете молодой символично описание её одежды: «Молодая, — крупная, с большим бледным лицом и большими серыми глазами навывкат, хорошо и нарядно одетая — в новую корсетку из коричневой сермяги со сборками назади, в красную шерстяную юбку и полсапожки, с чёрной бархоткой, украшенной белыми пуговками, на шее, — та всё молчала» (1965: 282). Её «богатый» наряд мы видим глазами Анисьи. Молодая предстаёт, несмотря на драматизм ситуации (похороны мужа), воплощением праздника жизни. Её нарядная одежда и цветовая «выделенность» контрастирует с поведением, сдержанностью и молчанием. Старушка, «сухонькая и чистенькая», напротив, «говорила без умолку», речь старушки ласкова. Автор подчёркивает в Анисье и её гостье-старушке единство материнских чувств, «грустную нежность», «материнскую нежность», «материнские горести». Доверие Анисьи к старушке, её одухотворённость и внезапно проснувшееся решение идти к сыну на лето получает не сюжетную мотивацию, а психологическую, эмоциональную. Детали портрета гостье-старушки становятся символически осмысленными автором. «Тонкие, сморщенные, стянутые в оборочку губы, и худые твёрдые пальчики» обладают значением житейской силы в контрасте с внешней старческой немощью.

Внезапно принятое Анисьей, неожиданное для неё решение, оттеняется присущим ей здравым смыслом. Героиня сознаёт: «...у меня одна душа, у него другая». Единственное богатство старухи — траурный платок — символизирует не только крайнюю степень отчаяния Анисьи, но и материнского желания свидеться с сыном, её жертвенность и кротость.

Предчувствием смерти и последнего свидания проникнуто всё последующее повествование. Впервые героиня почувствовала ощущение «сладкого счастья». Характерное для Анисьи умение радоваться обыденным, но значимым для крестьянской жизни событиям — урожаю; хорошим приметам, предвещающим удачу, перерастают в глубину и полноту духовного мира героини. Проникнутые поэзией импрессионистические зарисовки пейзажа воплощают отзывчивость героини к красоте окружающего мира, умение чувствовать жизнь природы. Такова сцена описания двух горлинок. Безмятежные горлинки, цветы, плодородная земля воссоздают, с одной стороны, полноту бытия. С другой стороны, образы природы углубляют психологическую экспрессию, безысходность контраста. Акцентируя в состоянии Анисьи чувства горечи, тяжести, страдания, женской доли в метафорах «старость, худоба, горе», описав истлевшую, поношенную одежду, воспроизводя

доминирование чёрного цвета, писатель создаёт предчувствие Анисьей смерти. Драматическую безысходность особенно сильно подчёркивает мотив забвения нищей старухи. Драматизм одиночества героини и её обреченность автор передал в психологии жеста. «Робкое, неловкое движение» героини в сторону птиц по-своему фиксируют смиренность, кротость, нерешительность женщины как итог её жизни. Трагической обречённости противостоит при этом радость, которую испытывает героиня: «ступать босыми ногами по тёплой земле так сладко» (1965: 286). Это хождение босиком обнаруживает архетип дороги праведника, не просто шествующего к последнему итогу, но идущего путём истины. Здесь также очевидны библейские мифологические истоки мотива, обладающего символическим характером.

Своеобразие неявного символизма Бунина проявляется в повторах психологических ощущений Анисьи: «Любить сына, идти к нему, это — счастье, «сладкое счастье» (1965: 284). Психологизм Бунина привёл к созданию пейзажной зарисовки, гармонирующей с состоянием героини. С одной стороны, желание Анисьи лечь, подремать сопровождается неяркой акварельной, приглушённой пейзажной зарисовкой, с другой, героиню томят предчувствие конца и спешка. Метафизическая, иррациональная поэтика предчувствий подсказывает Бунину внимание к очень тонкой, неуловимой, зыбкой грани между физическим миром и грёзами героини. Диалог с невидимыми голосами подводит Анисью к последней в её жизни черте. Пластическая живописная манера Бунина состоит в незаметном и плавном переходе от одного мира к другому. Один мир — это бабы со звонкими голосами; мир, состоящий из дум Анисьи (взятая в долг мука; соседский телёнок, сжевавший подол рубахи), а другой мир, в который уже, незаметно для себя, погружена героиня, обозначается вопросом о вечном, «кем-то назначенном для отдыха месте». На весах о главном для Анисьи оказываются разные понятия. С одной стороны, Бог, с другой — Егор и думы Анисьи о своей близкой смерти. До сих пор бесплотные, они как будто обретают оболочку. Ощущение исчезновения окружающего мира («бабы молчали, мельницы исчезли») вносит в рассказ мифологическую семантику смерти как сна. Последние минуты жизни Анисьи окрашены чувствами верующего человека; матери, стремящейся «застать сына, что-то сказать ему, перекрестить на прощанье» (1965: 288).

Полнота жизни и бытия подчёркнута описанием летнего дня, непролазной чащи. Тем драматичней на фоне буйной природы бытовая деталь — «большой рыжий замок» на двери караулки. Он становится символом приговора материнской надежде. Ещё одной ступенью, приближающей Анисью к другому миру, становится безмолвный «диалог» с кобелем, безобидным, «нерешительным», рассеянным, чем-то похожим на мать Егора. Символическую картину всеобщей покинутости довершает сиротство караулки, которая была «необыкновенно мала и ветха; и вместо крыши рос по её потолку бурьян». Внутреннее убранство караулки также проникнуто ощущением распада. Гнилые стены, полуразвалившаяся печка, окошечко без рамы, заткнутое полушубком, поросший грибком потолок — описание заброшенного жилища не только создаёт ощущение природной жизни Егора («вроде хорька живёт», думает мать), но и возвращает в метафоре «звериного когтя» в портрете сына.

Бунин осложняет мотив забытья, смерти как вещего сна. Проникновение писателем в тайну человеческих ощущений смерти ставит его на порог «третьей

правды», смысла жизни, открывающегося в такой сокровенный и сакральный для человека момент. Отсюда подвижность границ между реальным и потусторонним мирами. Внезапно наступившая тишина, обновление в природе (прошёл дождь, небо очистилось, в полях всё смолкло) подчёркивают роль настроения умиротворения и мотива христианской смерти Анисьи как обрётённой ею в последнем исходе гармонии бытия.

Контраст между матерью и сыном, противопоставление двух типов жизни и, соответственно, двух смертей подчёркнуто в рассказе композиционно. Исследователи считают, что своеобразие композиции рассказа заключается в наличии «трёх глав: первая посвящена преимущественно Анисье, вторая — её сыну Егору, а третья — похоронам Анисьи и самоубийству Егора» (2000: 566). Такая трёхчастная композиция оценивается учёными как вариант двухчастной, при которой сопологаются отрицающие друг друга, но дополнительные явления и герои; она помогает дать еще одно соположение — не только жизни (1-2 главы), но и смерти героев (3-я глава).

На наш взгляд, точнее говорить о двухчастной композиции рассказа, сводящейся к истории матери и истории сына. В симметрической композиции произведения очевидна основная онтологическая установка писателя — апеллировать не столько к противопоставлению, сколько сложной и неоднозначной связи двух героев, в судьбе которых персонифицированы вечные истины. Отсюда и вовлечение в сюжетную канву произведения широкого круга лиц с их историями. Такая сюжетная парабола не только типизирует круг вечных тем, но и выводит повествование за границы социальной проблематики.

Если первая часть рассказа — это жизнь и смерть Анисьи, то вторая часть посвящена Егору. Анисью делает сильной её вера в Бога. Разница между двумя героями передана и в мифологическом ключе: если христианская, смиренная жизнь Анисьи и её смерть во сне воплощены Буниным в архетипах дороги, сна, наваждениях, то в жизнеописании Егора усилены бытовые детали. Его привычка врать, лживость «без всякой надобности», бездумное отношение к жизни и смерти, инфантилизм характеризуют героя как человека, не имеющего корней, без стержня. Отсюда внимание Бунина к приёмам симметрии в разработке сюжета. Таковы сюжетные планы: Анисья и природа, Анисья и горлинки, изба Анисьи и караулка Егора, Анисья и кобель, кобель и караулка, Анисья и гости. Однако в сцене возвращения в караулку Егора, который видит мёртвую мать, эта симметрия приобретает фатальный для сына смысл. Выявленный Ю. Мальцевым конструктивный принцип повествования, охарактеризованный им в категориях «техника блоков» или «сегментная структура», монтаж (обычно контрастный), разятие действия на независимые параллельные, «равно-положение независимых элементов» (2000: 566-567), совпадает, по существу, с приведённым нами приёмом симметрической композиции.

Ментальное и психологическое сиротство, одиночество Егора подчёркнуты ощущением поразившей его тоски. Трансформация скуки в тоску, утрата рассеянности, привычной для героя, передают факт внутренней перемены, происходящей с героем, неосознаваемого им прозрения. В семантике нового для состояния героя, привыкшего «жить по чужим избам и чужими жизнями», акцентировано впервые писателем отчуждение от жизни, семантизированное в категориях *нелепое* и *позорное*. Привычная для героя мысль: «А беспрерывно удавлюсь я» вдруг стала приобретать

фатальный оттенок неизбежности. «Он чувствовал теперь нечто вроде того, что чувствовала последнее время Анисья: зыбкость во всем теле, неопределённую тревогу и особенную беспорядочность в мыслях» (1965: 296).

Новым для Егора является состояние болезненной тревоги, которая роднит его с Анисьей. Но, если его мать была цельным и самодостаточным человеком и её неуверенность происходила от тяжёлого жизненного опыта, то неуверенность Егора инфантильная, эмоционально и личностно незрелая. Если до этого он был смелым и болтливым, то теперь он становится рассеянным и скучающим.

Написанная Буниным история обретает библейски типизированный обобщающий смысл. Жизнеописание матери и сына вписаны в общую картину вымирающей крестьянской России. Символическое значение в этом отношении приобретает подробно выписанная Буниным картина «богатого, скучного двора» мельника. Происходящая с народом и страной трагедия запечатлена в разных судьбах: кузнеца, который был горьким пьяницей и пьющего по причине своего ума, не желающего примириться со своей долей; в образах мельничихи Алёны и Салтыка. Беспросветность и безысходность жизни запечатлены в мозаике этих образов. Но на фоне этих персонажей Егор приподнимается на одну ступень над остальными героями и вдруг начинает напоминать Анисью. Моментами экзистенциального приближения сына к матери, метафизического пробуждения становятся беседа героя с кузнецом о вечном; упоминание автором полыни, любимого растения Егора, как символа его неприкайной души.

Подлинное прозрение поистине драматично: метафора мёртвого молчания: «Мёртвое молчание стыло во всем мире в этот предрассветный час. Мёртвое молчание наполняло и караулку. И в этом молчании, в сонном полусвете, подвижно чернело что-то на лавке под святыми» (1965: 307) своего рода момент истины. Семиотика православного похоронного обряда обозначает границу между двумя мирами и переводит будничную историю жизни и смерти в металогика вечного.

Типизация русской действительности в картине похоронной процессии и воссоздающая образы Марьи, мельника, Алёны, кузнеца, когда разных и, казалось бы, чужих людей, объединила и уравнила смерть Анисьи, вносят в рассказ мотив очищения. Смирение и кротость как подлинно христианские черты, свойственные Анисье, сообщили умиротворение участникам похоронного обряда. Автор, многократно повторяя и усиливая мотив бытовой нищеты, разрабатывает метафору подлинного внутреннего богатства. Констатируя упадок некогда великой империи, автор видит залог спасения людей в приближении к Богу, потому что перед лицом смерти эти люди обнаруживают свои лучшие свойства и задумываются о своём месте в жизни.

С момента смерти Анисьи, в нарушение традиционных принципов повествования, автор начинает новый сюжет. Начало незримого перелома в душе Егора оттеняется зрелищностью карнавального поведения героя и усвоенной им ритуальной ролью. «Он играл ту роль, что полагалась ему у гроба матери. Он моргал, будто готовый заплакать, кланялся низко, наклоняя капающую свечку, крепко зажатую в его култышке. Но далеки были его мысли и, как всегда, в два ряда шли они. Смутно думал он о том, что вот жизнь его переломилась — началась какая-то иная, теперь уже совсем свободная. Думал и о том, как будет он обедать на могиле — не спеша и с толком...» (1965: 309).

Борьба сознательного и бессознательного уже начала свою фатальную разрушительную игру в душе героя. И, хотя он пытался жить по выработанному им шутовскому сценарию: «Так и сделал он, засыпав мать землею, ел и пил до отвала. А под вечер, тут же, у могилы, плясал, всем на потеху, нелепо вывёртывал лапти, бросал картуз наземь и хихикал, ломал дурака; напился так жестоко, что чуть не скончался. Пил он и на другой день и на третий... Потом снова наступили в жизни его будни» (1965: 309), роковая роль смерти уже ощутима.

«Эти будни были уже не те, что прежде. Постарел он и поддался — в один месяц. И много помогло тому чувство какой-то странной свободы и одиночества, вошедшее в него после смерти матери. Пока жива была она, моложе казался он сам себе, чем-то еще связан был, кого-то имел за спиной. Умерла мать — он из сына Анисьи стал просто Егором. И земля — вся земля — как будто опустела. И без слов сказал ему кто-то: ну, так как же, а?» (1965: 309). Это чувство странной свободы приобретает характер свободы экзистенциальной и вводит в жизнь Егора, как Анисьи, в последние минуты жизни присутствие высшей силы. Возрождение мыслей героини о порядке для людей, определяемом кем-то, вновь усиливает в рассказе метафизическую волю незримой силы, управляющим бытием. И, если мысли Анисьи вписывались в выработанные христианским бытом и воспринятые в качестве аксиом догматы православия, то интуитивное «открытие» Егором этой «третьей» правды есть символическое ощущение его конца. «Он не думал об этом вопросе, — только чувствовал его. И ничего особенного не заметили на лице его те мальчишки из Пажени, с которыми ночевал он в ночном под четвёртый день августа, верстах в трёх от Пажени, у откоса железной дороги. Он только внезапно проснулся на рассвете и вдруг сел, побледнев» (1965: 310).

Описывая самоубийство Егора в метафорических формулах, избегая прямых оценок, автор мыслит в христианских категориях. Табу на насильственную смерть привело к своеобразной поэтике умолчаний. Отсутствие прямой лексической апелляции в категориях смерти и самоубийства, неожиданность решения героя: «Егор спокойно слушал. И вдруг сорвался с места, вскочил наверх, по откосу, вскинув рваный полушубок на голову, и плечом метнулся под громаду паровоза» (1965: 310) по-своему оправдывают героя, усиливая его отчуждение, одиночество.

Описание страшной смерти Егора, физиологическая метаморфоза разрубленного трупа выводят текст повести как за пределы натурализма, так и реализма. «В песке билось то, что было за мгновение перед тем Егором, билось, поливая песок кровью, вскидывая кверху два толстых обрубка — две ноги, ужасающих своей короткостью. Две других ноги, опутанных окровавленными онучами, в лаптях, лежали на шпалах. А по пустому, осеннему полю, в тумане мелкого дождя, уже тревожно кричал под ветер, к следующей будке, медный рожок выскочившего из ближней будки сторожа...» (1965: 310). Для Бунина значимы как символика деталей, когда ужас смерти корреспондирует с «ужасными» и «страшными» подробностями изуродованного тела, так и концепция хронотопа. Пространство, заключённое в «шпалы», «будку», пространство «тумана» и «дождя»; время, стянутое к сигналу «медного рожка» сторожа, измеряемое криком этого рожка, подвели трагический итог жизни Егора.

Воссоздав два ухода: по Богу и вере (Анисья) и в концептах «неузнания» Бога (Егор), показав, как закончили свои дни хозяйка и хозяин «весёлого» двора в Пажени, Бунин сумел символически соединить в размышлении о вечном апокалиптическое ощущение конца и пророческое ощущение надежды.

Итак, новизна предпринятого в статье подхода стала возможной благодаря изучению художественно-эстетических решений Бунина в преломлении к поэтике символизма. Выявление границ между пророческим и апокалиптическим, изучение особенностей импрессионизма писателя позволило исследовать место писателя в русской литературе в контексте феномена «третьей правды» как источника экзистенциальной проблематики, своеобразия авторского ценностного сознания и его влияния на структуру эстетического.

БИБЛИОГРАФИЯ

- БАБОРЕКО А.К., МИХАЙЛОВ О.Н., СМИРИН В. (1965): «Примечания». В кн.: Бунин И. *Собр. соч. в 9 томах*. Т.3. «Художественная литература». Москва.
- БРОЙТМАН С.Н., МАГОМЕДОВА Д.М. (2000): «Иван Бунин». В кн.: *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*. ИМЛИ РАН, «Наследие». Москва.
- БУНИН И. (1965): *Собр. соч. в 9 томах, Т.3*. Художественная литература. Москва.
- ГУРЕВИЧ Л.Я. (2001): «Заметки о современной литературе: Без мерил». В кн.: *Иван Бунин. Pro et contra*. РХГА. Санкт-Петербург.
- КУЧЕРОВСКИЙ Н.М. (1969): «Деревня» И.А. Бунина в критике 1910-х годов и эстетическая концепция жизни в его прозе». В кн.: *Страницы истории русской литературы*. Калуга.
- КУЧЕРОВСКИЙ Н.М. (1971): «Эстетическая концепция жизни в каприйских рассказах И.А. Бунина», *Русская литература XX века (дооктябрьский период)*. № 3, pp. 112-117.
- ЛИХАЧЕВ Д.С., ПАНЧЕНКО А.М. (1984): *Смех в Древней Руси*. Наука. Ленинград.
- ЛОТМАН Ю.М. (1997): «Два устных рассказа Бунина». В кн.: *Лотман Ю.М. О русской литературе*. Искусство-СПБ. Санкт-Петербург.
- НИКОЛАЕВ П.А. (1986): «Ликующее и скорбное слово». В кн.: *И.А. Бунин Поэзия и проза*. Просвещение. Москва.
- ТОПОРОВ В. Н. (1992): «Мифологический образ петуха». В кн.: *Мифы народов мира*. Советская энциклопедия. Москва.