

Книга И.А. Бунина «Воспоминания» как цикл: опыт реконструкции автобиографического сюжета*

К.В. Анисимов
КРАСНОЯРСК

Очерки, вошедшие в 1950 г. в последнюю бунинскую книгу – «Воспоминания»¹, создавались в 1920–30-х гг., а некоторые (как, например, автобиографические заметки) – еще в предреволюционное время, и были рассеяны по страницам многих изданий эмигрантской прессы, появляясь в них, как правило, вскоре после смерти того или иного участника русского литературного движения. Переживший многих, Бунин венчал земной путь своих, в основном – бывших, друзей и коллег пристрастным анализом их деятельности на уровне литературного и общественного труда. Собранные в конце 40-х гг. в целостный текст, «Воспоминания» читались писателем на публике и неизменно создавали ощущение неловкости: слишком силен был содержащийся в них эмоционально-обличительный заряд. Типичным примером здесь является реакция Г. Адамовича, мягко укорившего Бунина в высокомерии, показавшемся критику «наполовину основательным, наполовину ошибочным»². Это обстоятельство выделяет «Воспоминания» Бунина из массива мемуарной литературы, в которой описываемые реалии предстают обычно пестрыми и разнообразными – здесь же оценочный спектр автора преимущественно черно-белый. Ю.В. Мальцев недаром назвал «Воспоминания» Бунина работой уникальной

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта Уральского и Сибирского отделений РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

¹ Бунин И.А. Воспоминания. Париж, 1950. Ссылки на это издание проводятся в тексте статьи с указанием страницы в скобках, курсив везде наш.

² Адамович Г. Еще о Буине. По поводу «Воспоминаний» // Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 48.

«для жанра мемуаристики»¹: находясь в зоре между собственно мемуарами и публицистикой, она при всех сложностях идентификации ее жанровой природы, тем не менее воспринимается как предельно целостное и концептуальное высказывание. К такого рода структурам давно применяется понятие цикла, внутренняя смысловая природа которого определяется соотносительностью фрагментов в общей архитектуре целого. Взятые по отдельности (даже с учетом своего истинного происхождения, которое может и не быть связанным с данным циклом), каждое слагаемое сверхтекстового образования будет резко редуцировано с точки зрения своей семантики, лишено того контекстуального значения (особенно важного в «итоговых», наделенных явным исповедальным «заданием» сборниках), которое сообщил ему автор².

Применительно к Бунину цикловедческие усилия отечественных литературоведов в основном были направлены на сборник рассказов «Темные аллеи»³. Однако главными признаками цикла – соподчиненностью и одновременно суверенностью входящих в него элементов, архитектурной упорядоченностью в рамках «циклового сюжета», единством смысла, реконструируемого в результате эстетических усилий со стороны реципиента при постижении им авторского замысла, выступающего «организующим началом произведения»⁴ – располагают многие сборники И.А. Бунина, в том числе, несомненно, «Воспоминания»⁵.

Первое, чему противостоит циклизирующая тенденция итоговой книги Бунина, – это принцип построения немалого числа мемуаров и автобиографий, в которых историко-биографическое повествование выстроено в соответствии

¹ Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 349.

² Поэтому, скажем, исследовательское намерение *выбрать* из «Воспоминаний» «те очерки, в которых раскрывается образ самого автора, его взгляды на литературу» (Снежко Е.В. Поэтика мемуарного и автобиографического повествования в прозе И.А. Бунина эмигрантского периода. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 125–126) не только компрометирует применяемые к «Воспоминаниям» аналитические подходы, но и обесмысливает сам текст-первоисточник.

³ Кретов А.А. Морфологический анализ сборника рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина. Воронеж, 1995. С. 131–147. Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930–1940-х годов. Омск, 1997. С. 12–73.

⁴ Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл 1820–1830-х годов как «форма времени» // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 20; Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 10–15.

⁵ Прецеденты анализа мемуарных текстов в перспективе циклообразования имеются. Укажем, в частности, на работы, посвященные «Некрополю» В.Ф. Ходасевича: Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 463–467; Баранов С.В. Проблемы цикла и циклизации в творчестве В.Ф. Ходасевича: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000. С. 23–25.

с линейной временной последовательностью рассказа «о былом». Присущей, скажем, Шмелеву летописности, обуславливающей календарность событийного ряда¹, у Бунина нет. Впрочем, порывая с последовательной хронологией своего повествования, писатель не забыл «предупредить» об этом читателя, приведя датировки ряда разделов книги. Так, некоторые очерки датированы им годом написания, другие – нет, однако датировки не выстраиваются в «летописный» ряд, что говорит об иных, внеисторических принципах интеграции фрагментов в целое. Реальная картина выглядит следующим образом: 1. «Автобиографические заметки» – без даты; 2. «Рахманинов» – без даты; 3. «Репин» – без даты; 4. «Джером Джером» – без даты (первопубликация – 1927 г.²); 5. «Толстой» – 1927 г.; 6. «Чехов» – 1950 г.; 7. «Шалапин» – 1938 г.; 8. «Горький» – 1936 г.; 9. «Его Высочество» – 1931 г.; 10. «Куприн» – 1938 г.; 11. «Семеновы и Бунины» – 1932 г.; 12. «Эртель» – 1929 г.; 13. «Волошин» – 1930 г. (опечатка: Волошин умер в 1932 г., тогда же Бунин опубликовал о нем статью, затем положенную в основу данного текста³); 14. «“Третий Толстой”» – 1949 г.; 15. «Маяковский» – без даты (*terminus post quem* – указание на юбилейную советскую статью, вышедшую к 20-летию смерти поэта, т.е. в 1950 г.); 16. «Гегель, фрак, метель» – без даты; 17. «Нобелевские дни» – без даты (первопубликация – 1936 г.⁴).

Бунин мог последовательно расположить свои сочинения ориентируясь или на хронологию жизни героев, или на время создания текста. Ни тот, ни другой принцип, как видим, здесь не выдерживается. Так, в одних случаях (Джером Джером, Шалапин, Горький, Куприн, Эртель, Волошин, А.Н. Толстой, Маяковский,) датировка текста примерно соответствует году смерти или юбилею кончины героя, в иных (Л.Н. Толстой, Чехов, Рахманинов [ум. 1943 г.], Репин [ум. 1930 г.]) – или не связана вовсе, или проблематична (к воспоминаниям о Чехове Бунин приступал несколько раз в течение всей своей жизни). При этом сорасположение очерков, написанных более или менее синхронно со смертью их героев, все равно противоречит фактографии жизни реальных людей: например, рассказ о Шалапине предшествует рассказу о Горьком, хотя последний умер двумя годами раньше первого. Кое-какие основания для идеи исторической последовательности может дать указание на раннюю молодость при встрече с Рахманиновым (59) (второй очерк, в котором «молодость» соответствует зачину в композиции мемуаров⁵) и на революционный контекст впечатлений о Маяковском (последний «писательский» очерк, в котором реалии революции обозначают промежуточный жизненный «итог»,

¹ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М., 1998. С. 232; 237.

² См.: Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов / Под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2000. С. 567.

³ Там же. С. 386–394.

⁴ Там же. С. 608.

⁵ Встреча с композитором, описывающаяся в главе «Рахманинов», состоялась, как показал А.К. Бабореко, 25 апр. 1900 г. См.: Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи / Сост., подг. текста, предисл. и коммент. А.К. Бабореко. М., 1990. С. 408 (Коммент.).

а в композиционном плане – финал повествования), но из такой логики будут выбиваться рассказы о Толстом (пятый раздел) и Чехове (шестой раздел), общение с которыми пришлось именно на раннюю молодость Бунина, а также о Джероме Джероме (четвертый раздел), встреча с которым, наоборот, состоялась уже в эмиграции.

Итак, в соотношении историзма с ассоциативностью обнаруживается «примат ассоциативного способа организации»¹. Он нередко встречается в произведениях такого рода и отсылает исследователя к поэтике цикла. Так, в частности, в лирическом цикле «связь между отдельными лирическими произведениями <...> раскрывается не столько в последовательной, сколько в резкой (внешне как будто даже вовсе немотивированной и случайной) смене лирических состояний»². Напряженная и бескомпромиссная субъективность бунинских суждений о современниках, нередко трактуемая в бытовом смысле как проявление эгоцентрической нетерпимости громадного художника, но при этом обнищавшего и больного старого человека, может быть корректно истолкована как публицистическая версия лиризма, доминирующего в художественной системе писателя.

Второй пример своеобразия бунинской книги – ее неполная, если не сказать фрагментарная, связь с жанром литературного портрета – распространенной модификацией мемуарного нарратива, ориентирующей повествование не на «себя», а на «другого», современника, коллегу по цеху. Так, почти во всех случаях индивидуально-личностное начало повествователя отчетливо доминирует, подчиняя себе биографического «другого» в рамках дихотомии жестких оценок приятия или неприятия. Кроме того, по своей тематике ряд глав сборника («Рахманинов», «Репин», «Шаяпин», «Гегель, фрак, метель», в значительной степени – «Нобелевские дни») весьма далеки от описания литературной среды. Итоговую книгу Бунина было бы уместно связывать с *автобиографией* в самом широком философском, социальном и повествовательном смысле. Применение более дробных жанровых дефиниций, как кажется, будет обречено на неудачу.

В подтверждение этих тезисов остановимся сначала на двухчастной композиционной «раме» «Воспоминаний»: вводном очерке «Автобиографические заметки» и заключительном – «Нобелевские дни». Целостность текста «Воспоминаний» как нельзя лучше задается пропорциональностью зачина и финала. Смысл их направленного друг на друга сорасположения в «сильных» с коммуникативной точки зрения позициях текста очевиден: все литературные перипетии эпохи революций помещены *внутрь* самосознания автора, который при этом прочерчивает недвусмысленную идеологическую линию от начала к финалу (а точнее – к апогею³) своей жизни – от эпохи, когда «завершалось

¹ Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. С. 40; Ср. с. 238 и след.

² Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 32.

³ «Время повествователя» в «Воспоминаниях», проявляющееся, в частности, в датировках, показательным образом не совпадает с внутренним временем самого рассказа, который не случайно оканчивается на 1933 г. – годе Нобелевского

пресловутое дворянское “оскудение”» (9) (это первая социально-диагностическая фраза «Воспоминаний»), до триумфа мирового признания, когда «там, на другом краю Европы» решилась «и моя судьба» (261). Социальная ипостась автобиографического сюжета мемуарного цикла заключается, собственно, в этой динамике Я: «Я рос именно в “оскудевшем” дворянском гнезде. Это было глухое степное поместье...» (10) – вот точка отсчета социального движения. Перед нами и депрессивная в экономическом смысле глухомань, и terra incognita для русской литературы, которая, по Бунину, так и не научилась изображать тонущую усадебную Атлантиду. Поэтому в живописание своего родного «угла» автор вилетает разное Чехова-драматурга, который воспроизвел этот уклад в «Вишневом саде» «просто несносно» (10).

Зато на противоположной чаше жизненных «весов» – стокгольмское торжество 1933 г., когда уроженец забытого Богом провинциального имения (три года, проведенные в Воронеже, – не в счет) принимает награду из рук короля (269), а на банкете сидит рядом с принцессой: «Мое место рядом с принцессой Ингрид»; причем «ныне она датская королева» (270), – замечает мемуарист, венчая ассоциативный ряд «королевского» статуса своего признания. Добавим здесь, что единственный поистине иконописный лик в «Воспоминаниях» – не случайно персон королевской крови, принц Петр Александрович Ольденбургский («Его Высочество»), приближенный к автобиографическому повествователю («мы сошлись и подружились» [133]) и наделенный соответствующей внешностью: «Меня удивил его рост, его *худоба*, – какая-то особенная, древняя, рыцарская...» (131). Ср.: «Нестеров хотел написать меня за мою *худобу святых*...» (61). Вероятно так же неслучайно, что в числе семнадцати разделов книги этот очерк расположен девятым по счету, т.е. в композиции «Воспоминаний» ему отведено центральное положение (восемь глав до него и восемь – после).

Семантика «Нобелевских дней» не исчерпывается, впрочем, социальным контрастом к утlosti бунинской малой родины, представленной в «Автобиографических заметках», и в этом смысле обоснованием эгоцентрической идеи личного успеха. Поездка в Стокгольм подается как символическое возвращение в Россию. «Думаете ли вы теперь туда (в Россию. – К.А.) возвратиться» (262), – спрашивает Бунина журналист, задавая тему. «Бог мой, почему же я теперь могу туда возвратиться?» (262) – вопросом на вопрос отвечает писатель. Однако поездка в Швецию приобретает черты мыслимого путешествия именно «туда». Собираясь выехать загодя, Бунин маркирует свой вояж именно как *путешествие*, сообщая ему все бездны «памяти жанра» от сентиментальных травелогов до странствий по святым местам.

триумфа. Вместе с тем в полном соответствии с оппозицией «жизнь – повествование» позиция самого мемуариста может относиться к гораздо более поздним временам. Ср.: «Жизнь “я” всегда открыта, тогда как повествование без замкнутости (без обозначенного, осмысленного начала и конца) невозможно» (Дубин Б. Как сделано литературное «я» // Дубин Б. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М., 2010. С. 145).

...Хочется поскорее испытать удовольствие дальней дороги. Ведь по своей эмигрантской несправности, по той трудности, с которой нам, эмигрантам, приходится добывать визы, я уже *тринадцать лет никуда не выезжал за границу, лишь один раз ездил в Англию*. Это для меня, без конца ездившего когда-то по всему миру, было одно из самых больших лишений. – Вы уже бывали в Скандинавских странах? (вопрос журналиста. – К.А.) – Нет, никогда. Совершал, повторяю, многие далекие путешествия, но все к востоку и к югу, *север* же оставлял на будущее время... (263–264).

Во-первых, обращает на себя внимание мифологизированный временной указатель «тринадцать лет». В «Окаянных днях» Бунин (не исключено, как убедительно предположила Т.В. Марченко, что с полемической отсылкой к поэме Блока «Двенадцать»¹) заставляет безвестную старуху сказать, что «Россия» «пропала» именно «на тринадцать лет»². Символика числа «тринадцать» приобретает в этом контексте периодизирующее значение: показательно волонтаристское исключение Буниным из «календаря» своих путешествий поездки в Англию – ему важно, чтобы «заточение» длилось ровно символические тринадцать лет. Тематике «Воспоминаний» британское турне также противопоставлено: оно описано в рассказе «Джером Джером», единственном, посвященном нерусскому писателю. Изгнание вообще проецируется Буниным на это несчастливое число: «Я часто бывал в Константинополе в прежние, мирные годы, – пишет он о своем отъезде из Одессы в очерке «Гегель, фрак, метель». – Теперь, словно нарочно, *попал в него в тринадцатый раз*, и это роковое число вполне оправдало себя: в полную противоположность с прошлым, все было крайне горестно теперь в Константинополе» (249). Нобелевские *дни* должны быть тогда поняты как историсофская и одновременно личностно-психологическая антитеза Окаянным *дням*, как победа над ними. Неслучайно, что телефонное известие о решении шведских академиков Бунин оценивает как новый «перелом в моей жизни» (262) – диаметрально противоположный в эмоциональном плане перелому революции и изгнания с родины, которое по стечению обстоятельств сделалось *тринадцатым* плаванием в турецкую столицу.

Во-вторых, наряду с временным, подсказывающую роль играет и топографический указатель: *север*. Живя в холодной стране, России, Бунин не имел нужды в путешествиях по северу («оставлял на будущее время» – недаром ни-

¹ Марченко Т.В. «Двенадцать» Блока в художественном сознании Бунина: попытка ответа. Доклад на междунар. науч. конф. «Иван Алексеевич Бунин (1870–1953). Жизнь и творчество. К 140-летию со дня рождения писателя». Москва, 11–13 окт. 2010 г.

² Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. С. 65.

чем окончились его планы поездки в Японию с возвращением в Россию через Сибирь). Мороз и зима вообще выступают яркими климатическими доминантами «Воспоминаний» – от вполне идиллических «дивное утро, солнце и жестокий мороз» (61), «чудесный морозный день» (171) при встрече с Репиным и Эртелем или указаний на романтические «лунный морозный вечер» при первом визите к Л.Н. Толстому (71), «морозные сумерки» при знакомстве с женой А.Н. Толстого (231) до драматичной ремарки «мороз жестокий» в рассказе о тратящем свое здоровье Шаляпине (115), русифицированного лондонского пейзажа (за окнами «валил снег» (63)) и, наконец, к безысходному космическому холоду революционных будней, когда герои годами живут, не снимая шапок, и обсуждают проблемы получения валенок (254; 58).

В контексте «нобелевского» путешествия Бунина север и холод предстают несомненными ландшафтно-климатическими намеками на идею пути назад. Преодолеваемое им в начале *декабря* в *Норд*-экспрессе (264) пространство описывается не только в модальности «припоминания», но и с прямыми отсылками к чисто русским «зимним» реалиям.

Все стою на площадке вагона, который идет в поезде последним. И, вырываясь из-под вагона, несется назад в бледном лунном свете нечто напоминающее Россию: плоские равнины, траурно-пестрые от снега, какие-то оснеженные деревья... Утром Ганновер. Открываю глаза, поднимаю штору – окно во льду, замерзло. Лед и на рельсах. На людях, проходящих по платформе, меховые шапки, шубы – как давно не видал я всего этого и как, оказывается, живо хранил в сердце! (264–265).

После переправы на пароме в Швецию: «За окнами чернота и белизна – сплошные черные леса в белых глубоких снегах. И все это, вместе с жарким теплом купе, совсем как ночи когда-то на Николаевской дороге...» (265). Стокгольм при этом ожидаемо имеет «что-то очень схожее с Петербургом» (265). Шофер, везущий Бунина на церемонию, «молодой гигант в мохнатой меховой шапке» (267), соединяет в своей внешности скандинавское с русским.

Таким образом, достаточно тривиальная идея собственного триумфа и «выигрыша» в жизненном соревновании у ненавистного Бунину лагеря модернистов, приравненных к большевикам, развертывается в бесконечную смысловую перспективу ментального обретения России, собственного возвышения не только в качестве европейского писателя, но в воображаемом статусе национального духовного лидера.

Наряду со всем тем, обычным, что ежегодно происходит вокруг каждого Нобелевского лауреата, со мной, в силу необычности моего положения, то есть моей принадлежно-

сти к той странной России, которая сейчас рассеяна по всему свету, происходило нечто такое, чего никогда не испытывал ни один лауреат во всем мире: решение Стокгольма стало для всей этой России, столь униженной и оскорбленной во всех своих чувствах, событием истинно национальным... (264).

Рассматриваясь в этом ракурсе, композиционная «рама» «Воспоминаний» обретает свой законченный смысловой облик: символическое возвращение на родину (ранее апробированное в рассказе 1923 г. «Несрочная весна»¹), т.е. туда, где расположилось никем (даже Чеховым) верно не описанное *тогда* и окончательно забытое *сейчас* бунинское родовое гнездо, являет собой риторическое композиционное кольцо, сначала центробежно развертывающееся в бесконечную перспективу жизни, но в итоге в полном соответствии с семантикой «цикла» как «круга» концентрически упирающееся в исходный полюс – органику национального бытия. Уже приведенных фактов достаточно для того чтобы с большой осторожностью отнестись к категоричному тезису Б. Аверина: «У Бунина есть множество мемуарных заметок о его встречах с наиболее замечательными из современников – но это отдельные заметки, они не собираются в единый автобиографический сюжет»². Приведенные только что и приводящиеся ниже примеры убеждают в обратном.

Циклизующая роль сонаправленных зачина и финала «Воспоминаний» подкрепляется наличием в произведении ряда метатекстовых фрагментов, в свернутом виде содержащих в себе главные мотивные линии всего сборника. Метатекст «предназначен для характеристики не героя, сюжета или отдельных мотивов, а всего обрамляющего “материнского” текста, сообщая о его коде и теме»³. В структуре цикла он является если не обязательным, то желательным для смысловой «подсветки» системы целого. Сны, притчи, афоризмы⁴, эмблематические экфрасисы играют в эстетически и семантически высококонцентрированных текстах роль «ключа» к пониманию их смысла. При этом своей интерпретационной применимостью в отношении всего корпуса находящихся в границах цикла фрагментов они наилучшим образом свидетельствуют в пользу того, что сгруппированные в некоторое множество тексты являются собственно циклом.

Интонационная и концептуальная выделенность двух вступительных частей раздела «Автобиографические заметки» сразу бросается читателю в

¹ Капинос Е.В. Элегия в прозе: «Несрочная весна» И.А. Бунина // Критика и семиотика. 2010. Вып. 14. С. 186–204.

² Аверин Б. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 176.

³ Мароши В.В. Сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир» // Лев Толстой и время. Томск, 2010. С. 123.

⁴ Ср. анализ моделирующей структуру пушкинских «Повестей Белкина» сюжета о блудном сыне, изображенном на «картинках» Самсона Вырина: Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина. С. 170 и сл.

глаза (они отделены друг от друга и от остального текста горизонтальными чертами). Внимание на себя обращают два обстоятельства. В первом фрагменте вступления читаем в скобках в высшей степени значимый пассаж: «Курсив всюду мой; делая выписки из стихов и прозы с новой орфографией, я даю их по старой» (7). Это категоричное, но на первый взгляд придиричливо-мелочное заявление является на самом деле обоснованием психологической и историософской позиции субъекта повествования. Хорошо известно, что Бунин считал реформу орфографии 1918 г. актом сакраментального кощунства, а большевистский политизированный жаргон – «заборным» языком. Свои собственные произведения, печатавшиеся еще некоторое время в Советской России, он, посмаковав однажды попавшуюся ему на глаза газетную оговорку, назвал переводами¹. Транслитерация в старую орфографию цитат из новой (по Бунину, ненормальной) литературы означает и попытку обратного перевода (возвращение к языковой норме классической словесности), и прояснение собственного намерения эту норму в ее лингвистическом, и бытийном смысле самостоятельно определять и, более того, самим собой символизировать. В пользу этого предположения говорит второй пассаж начального фрагмента «Автобиографических заметок» – сентенциозный рассказ о некоем «кретине», изображение которого стало первым творческим толчком для юного Бунина.

Моя писательская жизнь началась довольно *странно*. <...> ...Я увидел в ней (случайной книжке. – К.А.) картинку, изображавшую какие-то дикие горы, белый холст водопада и какого-то приземистого, толстого мужика, *карлика с бабьим лицом*, с раздутым горлом, т.е. с зобом стоявшего под водопадом с длинной палкой в руке, *в небольшой шляпке, похожей на женскую, с торчащим сбоку птичьим пером*, а под картинкой прочел *подпись, поразившую меня своим последним словом, тогда еще, к счастью, неизвестным мне: «Встреча в горах с кретином»*. Кретин! Не будь этого необыкновенного слова, карлик с зобом, *с бабьим лицом и в шляпке вроде женской* показался бы мне, вероятно, только очень противным и больше ничего. Но кретин? В этом слове мне почудилось что-то страшное, загадочное, даже как будто волшебное! И вот охватило меня вдруг поэтическим волнением. <...> ...*Во всей моей дальнейшей жизни пришлось мне иметь немало и своих собственных встреч с крестинами*, на вид тоже довольно противными, <...> из коих

¹ Бунин И.А. Записная книжка (о Горьком) // Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. С. 241.

некоторые, вовсе не будучи волшебными, были, однако, и впрямь страшны... (7–8).

Зарисовка содержит два ключевых семантических звена, далее эхом откликающихся в структуре всего цикла: экзотика облика кретина подана в лингвистическом (подпись под картинкой, воспринятая скорее всего как имя собственное, а не как родовое наименование, так же странна, как и само изображение) и тератологическом ключе: кретин безобразен, в нем сочетаются мужские и женские черты. Внешность и «имя» первого «героя» «Воспоминаний» – это антитеза *норме*, демиургическая задача восстановления которой расценивается как очевидно невыполнимая, а потому автору остается, по сути, единственно возможное отношение к избранному объекту: обличение как риторическая стратегия («русская революция проделана была зоологически» [33]) и орфографическое переписывание как символическое уничтожение тех новшеств в литературе, которые с этой революцией ассоциировались.

Примеры отзвучиваний начального сюжета книги могут быть приведены во множестве. Так, представителем первого послереволюционного поколения литераторов оказался, в частности, «писатель Малашкин, *шестипалый* мещанин из ефремовского уезда» (256). Картина смещенного гендера развернута более широко. Максимилиан Волошин, которому в «Воспоминаниях» посвящена специальная глава, при чтении стихов «поднимал свои толстые плечи, свою и без того высоко поднятую грудную клетку, на которой обозначались под блузой почти *женские груди*, делал лицо олимпийца, громовержца и начинал мощно и томно завывать» (186–187). Алексей Толстой «был породист, рослый, плотный, бритое полное лицо его было *женственно...*», иногда он «кричал тонким *бабыным* голосом» (202–203). Показательно, что со слов А.Н. Толстого И.А. Бунин назвал и знаменитую желтую кофту Маяковского именно «женской» желтой кофтой (211). А заложил «традицию» один из ранних деятелей революционной демократии – М.В. Буташевич-Петрашевский, который однажды

...пришел в Казанский собор в *женском* платье, стал между дамами и притворился чинно молящимся; тут его несколько разбойничья физиономия и черная борода, которую он не особенно тщательно скрыл, обратили на себя изумленное внимание соседей; к нему подошел наконец квартальный надзиратель со словами: «*Милостивая государыня, вы, кажется, переодетый мужчина*»; но он дерзко ответил: «Милостивый государь, а мне кажется, что вы переодетая женщина», и так смутил квартального, что мог, воспользовавшись этим, благополучно исчезнуть из собора... (162).

Показательно, что обширный пассаж о переодетом в женское платье Петрашевом появляется в очерке «Семеновы и Бунины», выделяющемся на общем фоне уже тем, что в его заглавии мы читаем имя автора – прием, явно «утяжеляющий» смысловой вес фрагмента. Его начало посвящено проблеме новой орфографии (большевики не разрешили В.П. Семенову-Тянь-Шанскому печатать воспоминания об отце старыми литерами, а точнее – разрешили, но опять-таки до символического *двенадцатого* листа. «Пусть всякому будет видно с двенадцатого листа <...>, что как раз тут пришла наша победа» (160)), а основная часть с середины и до конца – поэтессе начала XIX в. А.П. Буниной, которая предстает и как родовой, и как литературный преемственник автора «Воспоминаний». Ретроспективный временной план этого раздела обращен от 1917 г. ко времени зарождения русской классики. А поскольку Бунин через ту же А.П. Бунину, но в особенности – через В.А. Жуковского, глубоко лично соотносил себя с этой традицией, то тематический разворот главы можно уподобить центральному сюжету всей книги: от катастрофы революции, впервые являющейся на страницах «Воспоминаний» как «негодная» новая орфография, подлежащая замене на «правильную» старую, к Я повествователя, другого Бунина – Ивана Алексеевича, торжествующего Нобелевскую победу. Можно сказать, что в «Семеновых и Буниных» изоморфно воспроизведена структура «Воспоминаний» как целого.

Еще одним мотивным блоком, скрепляющим «Воспоминания» в повествовательное единство, является целая череда упоминаний о Л.Н. Толстом, которые выходят далеко за рамки отведенного любимому бунинскому писателю мемуарного фрагмента «Толстой» (65–77). В композиции книги обращает на себя внимание диалогическая соотнесенность главы «Толстой» с разделом «Третий Толстой», заглавие которого взято в многозначительные кавычки, делающие более уместной при цитации такую передачу: «“Третий Толстой”». Оба раздела распределены относительно друг друга с почти математической точностью: «Толстой» – пятый от начала, «“Третий Толстой”» – четвертый от конца. Симметрия здесь – несомненный знак конфликтного противопоставления. «Второй» Толстой – Алексей Константинович – знаково отсутствует, во-первых, как человек, с которым автор «Воспоминаний» не встречался, во-вторых, как художник, которому Бунин уже посвящал статью – «Инония и Китеж», и, в-третьих, как личность, своей подлинностью и органикой концептуально удваивавшая такие же качества Л.Н. Толстого¹. В триаде Бунин не нуждался: ему было нужно жесткое и однозначное противопоставление.

Глава «Толстой» имеет знаменательное начало. Его особенность – тотальная субъективность взгляда на создателя «Войны и мира», своего рода апроприация, заключающаяся в экспансивном включении его образа как в контекст судьбы рода Буниных, так и в историю становления собственного авторского Я. Толстой – не просто один из медальонных персонажей «Воспоминаний». Это важнейший бунинский «Другой», внеконфликтный двойник, источник личной индивидуализации и писательской идентичности.

¹ См.: Федоров А.В. Личность и творчество А.К. Толстого в восприятии И.А. Бунина // Творческое наследие И.А. Бунина: традиции и новаторство. Орел, 2005. С. 33–36.

Я чуть не с детства жил в восхищении им. <...> В отрочестве чувства к Толстому были у меня уже не простые. *Отец говорил:*

– Я его немного знал. Во время севастопольской кампании встречал, играл с ним в карты в осажденном Севастополе... <...>

С той поры писатели были для меня уже существами какого-то совсем особого рода, к которым я испытывал какое-то непередаваемое чувство, которого я и до сих пор не умею определить, как не умею сказать, как, когда и почему я сам стал писателем. Ответить на это для меня так же невозможно, как на то, с каких пор и как вообще я стал тем, что я есть (65).

Логично в таком случае предположить, что «присутствие» Толстого в «Воспоминаниях» будет столь же экспансивно распространяться с «территории» отведенного ему в композиции места на сопредельные участки повествования. В общем, так оно и есть. (Отметим, что аналогичной тенденции подчинен и соотносительный с Львом Николаевичем образ А.Н. Толстого – см. далее). Моделирующая роль фигуры Толстого включает в себя два аспекта: идеологический и нарративный. Идеологически Толстой ставится в контраверзу общему упадку культуры, интеллекта и элементарного здравого смысла, которые повествователь относит к концу XIX в., т. е. к началу декаданса. Отношение к Толстому для автора – индикатор «правильного» понимания литературы и, не в последнюю очередь, критерий бунинской самооценки. Приведем два примера.

Предваряющий «нобелевский» финал очерк «Гегель, фрак, метель» оканчивается после экспрессивной горизонтальной черты цитатой из несправедливого отзыва А.С. Суворина об «Анне Карениной», после чего следуют риторические вопросы автора:

Что это такое? <...> Но был ли болваном тот, чьи строки я только что привел? Строки, которые мог написать лишь самый отчаянный болван, негодяй и лжец, которого мало было повесить на первой осине даже за одни только *каверзные кавычки* в этих строках?¹ Это писал совсем не болван, это писал Алексей Сергеевич Суворин, ставший впоследствии столь известным, писал в семидесятих годах (260).

¹ Интересно, как бы Бунин оценил собственные кавычки, в которые он заключил «третьего Толстого»?

Кроме того, в «Нобелевских днях» повествователь реагирует на апокриф газетчиков о том, что до него претендентом на премию был Толстой: «правда ли, что ее (премию. – К.А.) когда-то предлагали Льву Толстому и что он от нее отказался?» (263). Бунин отвечает отрицательно, однако, несмотря на этот ответ, его собственное достижение помещается в контекст фактически пусть и недостоверного, но само за себя говорящего сопоставления.

Роль Толстого в повествовательной системе «Воспоминаний» отличается большей сложностью. Начнем с того, что образ великого романиста позволяет прояснить значение тех разделов книги, которые на первый взгляд могут не восприниматься как системные элементы целого. Речь, в частности, идет об очерках «Репин» и «Джером Джером», оказывающихся последовательной композиционной интродукцией к «Толстому».

В некоторых пластических жестах и нюансах внешности Джером Джерома превосхищены портретные особенности Толстого, речь о котором идет ниже. «Он (Джером. – К.А.) старомодно и как-то *простонародно* подал мне *большую, толстую руку* и *маленькими голубыми глазами*, в которых играл живой, веселый огонек, пристально поглядел мне в лицо» (64). Ср.: «...Подходит ко мне, протягивает, вернее, ладонью вверх бросает *большую руку*, забирает в нее всю мою, мягко жмет и неожиданно улыбается очаровательной улыбкой, <...> и я вижу, что эти *маленькие глаза* вовсе не страшные, а только по-звериному зоркие» (72–73). При этом климатический фон обеих встреч – холм: в Лондоне «валил снег» (63), занесена снегом и январская Москва.

Сюжет крохотного фрагмента «Репин» представляет собой анекдот. Бунин был приглашен знаменитым художником позировать для портрета, но, попав среди зимы в нетопленный дом Репина, пообещавшего потчевать гостя «как Господь Бог велел: травкой, дорогой мой, травкой!» (62), в смущении откланялся и «пустился со всех ног на вокзал, а там кинулся к буфету, к водке, жадно закурил...» (62). Фундаментальным моментом миропонимания Бунина было осознание нераздельности плоти и духа, афористичное высказывание о которых зафиксировал Г. Адамович. Критикуя построения Д.С. Мережковского, сравнивавшего Толстого с Достоевским, Бунин однажды воскликнул: «“Тайновидец духа”! <...> ...да разве можно видеть дух иначе, как через плоть?»¹. Сюжет с Репиным намечает «перекос» в этом дуализме, который должен быть, по Бунину, насколько возможно гармоничным.

Следующий «узел» этой мотивной нити – эпизод странствий молодого писателя с толстовцами в очерке «Толстой».

Трудное это было путешествие. Ехали мы в третьем классе, с пересадками, все норовя попадать в вагоны наиболее простонародные, *ели «безубойное», то есть черт знает что*, хотя Волкенштейн иногда и не выдерживал, *вдруг бежал к буфету и с страшной жадностью глотал две-три рюмки вод-*

¹ Адамович Г. Бунин. Воспоминания // Знамя. 1988. № 4. С. 182.

ки, закусывая и обжигаясь пирожками с мясом, а потом пресерьезно говорил мне:

– Я опять дал волю своей похоти и очень страдаю от этого, но всё же борюсь с собой и всё же знаю, что не пирожки владеют мной, а я ими: я не раб их, хочу – ем, хочу – не ем... (69–70).

Дорога, вокзал, буфет, водка – хронотоп и его кулинарное «содержимое» здесь представляют собой детальный повтор анекдота о Репине, да и вся ситуация снова передана в отчетливо анекдотическом ключе. К анекдотам, однако, присоединяется авторитетная сентенция. Она вложена в уста Л.Н. Толстого и являет собой протест против лжи имитационного аскетизма.

– Вот всюду возникают теперь эти общества трезвости.

Он (Толстой. – *К.А.*)слегка нахмурился:

– Какие общества?

– Общества трезвости...

– То есть, это когда собираются, чтобы водки не пить? Вздор. Чтобы не пить, не за чем собираться. А уж если собираться, то надо пить. Всё вздор, ложь, подмена действия видимостью его... (75).

«Рекомендация» Толстого направлена против его эксцентричных последователей, нарушающих от природы данный баланс духовного и телесного в пользу «духовного» и в итоге выставляющих это последнее в пародийном облики. Недаром внутренние «рифмы» данной мотивной группы принимают подчас пародийный оттенок.

Волкенштейн кровно обидел меня: поехал к Толстому вечером, сию же минуту после того, как мы добрались до московской гостиницы <...> А вернулся домой очень поздно и даже ничего не рассказал о своем визите, только поспешно кинул мне: «*Я точно живой воды напился!*» – причем я совершенно безошибочно определил по запаху от него, что он, *после живой воды, пил еще и шамбертен*, затем, очевидно, чтобы доказать, что не он раб шамбертена, а шамбертен его раб (71).

Решающее значение при определении роли Толстого в структуре «Воспоминаний» как целостного повествования имеет его противопоставление А.Н. Толстому. Смысловым моментом, организующим риторiku этой антите-

зы, является утверждение истинности и органики дарования Л.Н. Толстого, на которого автор смотрит как на беспрекословный идеал, и неистинности, самозванства почти всей новой генерации литераторов, пишущих, как сказал Горький, «для нового читателя» (123). А поскольку, как мы помним, стратегия подачи Толстого на страницах книги нацелена на соединение его с родом Буниных («Бунин? Это с вашим батюшкой я встречался в Крыму?» (73)), то важнейшим звеном в фундаментальном конфликте «Воспоминаний» будет не собственно Толстой, а главный герой книги – автор, ее создатель, использующий уже почти символическую фигуру яснополянского старца как обличительное оружие, от которого нет защиты.

Это соотношение героя и повествователя задается безошибочно – в словах его главного врага Горького: «Вы же *последний писатель от дворянства*, той культуры, которая дала миру Пушкина и *Толстого!*» (122). И далее: «понимаете, вы же *настоящий писатель* прежде всего потому, что у вас в *крови* культура, *наследственность* высокого художественного искусства русской литературы» (123). Если мы признаем (и едва ли здесь ошибемся) главенствующее значение в цитированном пассаже концептов *крови* и *наследственности*¹, а также учтем постоянные сопоставления Толстого с Алексеем Николаевичем Буниным, то мы поймем глубокое значение фразы Горького. В нее имплицирована идея символического отцовства Толстого по отношению к И.А. Бунину. Не случайно дискредитацию самого А.Н. Толстого Бунин, ни секунды не задумываясь о благопристойности своих выпадов, ориентирует на самое болезненное и уязвимое звено человеческой репутации одного из создателей советской литературы – сомнительность его графского титула и странное происхождение от двух отцов.

Тут (в официальной биографии А.Н. Толстого. – *К.А.*) без хитрости сказано только одно: «родился в 1883 году, в бывшей Самарской губернии...» *Но где именно? В имени графа Николая Толстого или Бострома? Об этом ни слова, говорится только о том, где прошло его детство. Кроме того, полным молчанием обходится всегда граф Николай Толстой, так, точно он и не существовал на свете:* полная неизвестность, что за человек он был, где жил, чем занимался, виделся ли хоть раз в жизни с теми, кто весь свой век носил его имя, а от его титула отрекся только тогда, когда возвратился из эмиграции в Россию. Сам он за все годы нашего с ним приятельства и при той откровенности, которую он так часто проявлял по отноше-

¹ О бунинском увлечении позитивистскими идеями см.: Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара, 1998. С. 61–90.

нию ко мне, тоже никогда, ни единым звуком
не обмолвился о графе Николае Толстом...
(203–204).

В рамках такой обличительной программы понятным становится и педалируемое прозвище («третий Толстой» здесь, несомненно, «третий лишний») и «каверзные» кавычки в заглавии. С целью создать нужное смысловое напряжение и руководствуясь прекрасно известной ему поэтикой «сцеплений», Бунин помещает «настоящего» Толстого в главу «“Третий Толстой”». Кстати пришли слова Молотова на одном из партийных форумов:

Товарищи! Передо мной выступал здесь
всем известный писатель Алексей Николаевич
Толстой. Кто не знает, что это бывший
граф Толстой! А теперь? Теперь он товарищ
Толстой, один из лучших и самых популяр-
ных писателей земли советской! (202).

Концептуальное сопоставление подано в зашифрованном виде, но шифр весьма прост. Сначала завесу приподнимает повествователь: «Последние слова Молотов сказал тоже недаром: ведь когда-то Тургенев назвал Льва Толстого “великим писателем земли русской”» (202). Остальное должен додумать читатель: если в первом случае тургеневская оценка была правомочной, так как и субъект и объект высказывания располагали полной этической и профессиональной состоятельностью, то во втором случае, когда Тургенев заменяется сталинским функционером, а автор «Войны и мира» – «Алешкой» (имя писателя И.А. Бунин сразу же заменяет деминутивом), эпизод кодируется как пародия.

Образ А.Н. Толстого в структуре «Воспоминаний» наделен такой же способностью к миграциям, как и образ его великого предшественника и однофамильца. Впервые герой появляется еще в «Автобиографических записках», но действовать начинает в рассказе о М. Волошине – и снова в весьма характерном мотивном окружении, подлежащем дешифровке:

Но тут Волошин почему-то неожиданно
вспомнил, как он однажды зимой сидел с
Алексеем Толстым в кофейне Робина, как им
вдруг пришло в голову начать медленно, но
все больше и больше – и притом с самыми
серьезными, почти зверскими лицами, – *на-
дуться*, затем так же медленно выпускать
дыхание и как вокруг них начала собираться
удивленная, не понимающая, в чем дело,
публика (196).

«Надуванию» соответствует габитус А.Н. Толстого: «породист, рослый, *плотный*» (202) «в гостях *напивался* и *объедался* ... до безобразия» (203). При-

веденные характеристики прямо противоположны автоописаниям Бунина и его зарисовкам внешности Л.Н. Толстого. Бунин любил подчеркивать свою *худобу*. «Нестеров хотел написать меня за мою *худобу святым...*» (61). «Вы *худы*, хорошего роста», – эти слова о себе писатель, подчеркивая противоположность, вложил в уста А.Н. Толстому (211). Л.Н. Толстой, в свою очередь, коренаст, но *легок* и *быстр*. «Быстрый, легкий...» (72); «ходил страшно легко и быстро» (75); «лицо у него было в этот вечер *худое*, темное, строгое...» (76); бежал «своей пружинной, подпрыгивающей походкой» (77). Автор «Воспоминаний» не говорит о творческой несостоятельности своих визави – напротив того, почти во всех случаях он подчеркивает их профессиональное мастерство (пусть и при помощи сомнительного словца «ловкость» и его производных). Дело не в этом: Бунин анализирует определенный антропологический тип, активизировавший процесс смены эпох и сумевший на переломе трех революций добиться своего *физического* доминирования – символична в этом смысле сцена из «Автобиографических заметок», живописующая Маяковского, сорвавшего торжество на открытии выставки «финских картин» (53) в апреле 1917 г. Против русского футуриста, кричавшего и заглушавшего всех ораторов, выступил безвестный финский художник, «*худой* и смертельно бледный», «похожий на бритого моржа» (55). Его ответным возгласом было одно из немногих известных ему русских слов: «Много! Многоо! Многоо!» (55). Едва ли можно придумать более обобщающе ёмкое словесное выражение идеи количественного (телесно-кулинарного, акустического, поколенческого) преобладания новой власти, которая в глазах Бунина превращалась собственно во *власть* именно в рамках этой внецивилизационной, первобытно-соматической образной парадигмы.

Возвращаясь к телесной семиотике, укажем на адаптацию к фундаментальной бунинской концепции фигуры Горького, всем известная худоба которого зримо контрастировала с корпулентностью его единомышленников. Сухопарость автора «Песни о соколе» компенсирована огромностью и шириной его одеяний: «Ражий детина в *широчайшей* крылатке, в шляпе вот с *такими* полями и с *пудовой* суковатой дубинкой в руке» (121). Так «настоящий» Горький был примирен с Горьким «концептуальным», необходимым Бунину для описания тех, кого стало «многоо!» Черты их тяжеловесной, приземленной телесности, продолжающей в пределах «Воспоминаний» варьировать внешность «толстого мужика» («с *раздутым* горлом» (7–8), виденного когда-то в детстве на картинке, черты столь явственно отличные от изысканной «легкости» представителем другой стороны антропологического конфликта, оказавшись в фокусе внимания, превратились в смысловой индикатор первостепенной важности.

Тело прикрыто одеждой, поэтому описания телесной пластики прочно увязаны в «Воспоминаниях» с анализом моды. В этом отношении образ А.Н. Толстого снова («вырывается») за пределы «его» раздела и устремляется в сторону мотивов и смыслов, сгруппированных вокруг фигуры Л.Н. Толстого. Одежда в образе А.Н. Толстого играет необычайно важную роль: «Воспоминания» содержат объемистый перечень выданных Бунину его героем «рецептов» использования костюма в целях социальной репрезентации, которую сам мемуарист без обиняков назвал «мошенничеством»: «Это мошенничество, по-

вашему? Да кто же теперь не мошенничает так или иначе, между прочим и наружностью!» (211) – парирует упрек А.Н. Толстой и начинает длинно советовать Бунину, как ему можно было бы «переодеться» в «настоящего» аристократа. Уверенное владение правилами моды является здесь признаком, снижающим образ А.Н. Толстого на фоне могучего аскетизма его великого однофамильца. Свою последнюю встречу с ним автор описал так:

Старческое лицо его так застыло, что имело совсем несчастный вид. Что-то вязаное из голубой песцовой шерсти, что было на его голове, было похоже на старушечий шлык (77).

«Старушечий шлык» Л.Н. Толстого резко контрастирует с рубашками «голландского полотна», «артистически раскинутым воротом», «бантом черного шелка» и «загадочным перстнем» (211) из рекомендаций «третьего Толстого» Бунину.

Важнейшее значение в этом контексте имеет следующий фрагмент очерка. Однажды А.Н. Толстой явился к Бунину в старой шубе, которую, намекая на финансовое оскудение коренной аристократии, выдал за «остатки прежней роскоши» (210). Мемуарист отреагировал со скепсисом. Склонный к шутке Толстой не стал развивать мистификацию и признался:

Я эту наследственность за грош купил по случаю, ее мех весь в гнусных лысинах от моли. А ведь какое барское впечатление производит на всех! (211).

Ключевое слово в этом отрывке – «наследственность». Культура как традиция (а в терминах начала XX в. – как «наследственность») – одно из программных положений бунинской эстетики. Таковую наследственность, разумеется, нельзя купить «за грош» и «по случаю». Этот скрытый подтекст эпизода с шубой тотчас возвращает его из комической сферы в серьезную. А сделано это так.

В начале 90-х гг. юный Бунин пришел в московский дом Л.Н. Толстого январским вечером. Первое, что он увидел в прихожей, было множество «шуб на вешалках, среди которых резко выделялся старый полушубок» (72). Речь, конечно, идет о полушубке самого Толстого, с которым будущий писатель встречался, как правило, зимой либо холодной ранней весной. «Старый полушубок» великого романиста, весьма вероятно, был не менее изношен, чем шуба его однофамильца, купленная ради «барского впечатления». Однако то, что в одном случае было моментом внешности, неотделимой от внутреннего естества ее обладателя (действительно, вполне заурядный тулуп Л.Н. Толстого «резко выделялся» среди всех прочих – вероятно, потому же, почему и сам невзрачный на вид старик представлял собой наивысшее воплощение рода человеческого), в другом случае оказывается забавой, ролевой игрой. На самом деле перед нами эпизод, удваивающий уже комментированный диалог

с Горьким о культуре «в крови». Оба фрагмента имеют прямое отношение к конфликту всей книги. *Себя* как главного героя «Воспоминаний» Бунин понимает в перспективе подлинности и истинности (а значит – в перспективе Л.Н. Толстого), своих оппонентов, наоборот, – в терминах самозванства и авантюризма, идей, содержащих в себе признаки разрыва с традицией: нелегитимность происхождения, подложный характер официальной биографии и игровое поведение.

Оттолкнувшись от этих наблюдений, мы сможем приблизиться к пониманию композиционного ритма «Воспоминаний». Так, обращает на себя внимание очерк «Маяковский», помещенный вопреки всем биографическим данным (поэт погиб в 1930 г., т.е. гораздо раньше большинства героев книги) в самый конец мемуаров. За ним – только «Гегель, фрак метель», речь о котором впереди, и уже анализировавшиеся «Нобелевские дни». Мемуарист отчетливо осознает финальную роль главы «Маяковский», за которой следует уже нечто напоминающее двойной эпилог: «*Кончая свои писательские воспоминания, думаю, что Маяковский останется в истории литературы...*» и т.д. (237). Аналогичным образом, хотя и несколько ранее, в «Автобиографических заметках», подчеркнута маргинальность поэта-футуриста. «Вы очень меня ненавидите? – весело спросил меня Маяковский. Я ответил, что нет: “*Слишком много чести было бы вам!*”» (54). Так, наиболее молодой, но, без сомнения, самый одиозный в глазах мемуариста представитель новой культуры одновременно оказывается и наименее значимым. Желанием автора унижить своего героя объясняется положение Маяковского в конце галереи современников, но не в сильной позиции финала книги: это место, как мы знаем, отведено «Нобелевским дням». Маяковский представляется тем экстремумом, далее которого уже ничего нет, причем концентрация запредельных свойств его настолько сильна, что переходит в профанацию их носителя.

Поэтику образа героя определило безразлично-негодующее отношение к нему со стороны Бунина. Эта модальность авторского голоса заставила сделать из поэта нисходящую проекцию Горького.

Кончая свои писательские воспоминания, думаю, что Маяковский останется в истории литературы большевистских лет как самый *низкий*, самый циничный и вредный слуга советского людоедства <...> – *тут не в счет, конечно, только один Горький*, пропаганда которого с его мировой знаменитостью <...> оказала такую страшную преступную помощь большевизму поистине “в планетарном масштабе”» (237).

Подобно Горькому, будто бы ужасно ненавидевшему золото, <...> – он, Маяковский, золото тоже должен был ненавидеть...

<...> Горький посетил Америку в 1906 г.,
Маяковский через двадцать лет *после него*...
(243).

Появление Маяковского в литературе Бунин поставил в прямую зависимость от благословения Горького, создав ситуацию похожую на уже мифологическое «старик Державин нас заметил...»: «Большим поэтом окрестил его <...> раньше всех Горький: <...> “Здорово, сильно... Большой поэт!”» (247). Саркастическими выпадами, доходящими до карикатурных зарисовок («дикарски раскрашенная морда» (239)), без остатка перейдя на позиции обличительной риторики, единственному из всех своих героев отказав Маяковскому даже в самой малой искре таланта («поэтичность ломовой лошади»), удар за ударом автор стремится умалить его титаническую фигуру, создать эффект прямо противоположный тому, который в начале «Воспоминаний» Маяковский уже произвел («многоо!»).

Выступающая первой частью двойного финала глава «Гегель, фрак, метель» также, подобно «Нобелевским дням», спроецирована на начало книги, на «Автобиографические заметки». Сквозным образом этого вводного раздела произведения является цитата из Книги Иова: «И вот приходит еще один вестник к Иову и говорит ему: сыновья твои и дочери твои ели и пили вино в доме первородного брата твоего: и вот большой ветер пришел из пустыни, и охватил четыре угла дома, и дом упал на них, и они умерли...» (33). Далее «большой ветер из пустыни» повторяется несколько раз (34; 35; 45). В Книге Иова «дом первородного брата *твоего*» читается как «дом первородного брата *своего*» (Иов. 1: 18)¹. Если перед нами не опечатка², то в таком случае старший сын Иова превращается у Бунина в *старшего брата* самого Иова. «Ветер» начального раздела преобразуется в «метель» первой части двойного эпилога, а страдания героев очерка (а это сам повествователь, его оставшиеся в советской России племянник и *старший брат* Евгений Алексеевич) уподобляются мучениям библейского праведника.

...Евгения Алексеевича (Бунина. – *К.А.*)
выгнали из его дома в Ефремове, теперь *он*
живет в деревне под городом, в мужицкой
избе с провалившейся крышей. Зимой изба
тонет в сугробах, в щели гнилых стен несет
метель снегом... (257).

Положение, в котором оказался Евгений Алексеевич, Бунин трактует так. На уровне внутривествовательных связей конфискация жилища у старшего

¹ Исходный церковнославянский текст дает нам следующее чтение: «Сыном твоим, и дщерем твоим ядущим и пьющим у брата своего старейшаго и внезапно ветер велик найде от пустыни...» и т. д.

² Грамматическая форма «твоего» воспроизведена в авторитетном современном издании «Воспоминаний»: Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. С. 189.

брата соотносится с историей гибели детей Иова в доме «его» «первородного брата»: эпизоды увязываются аллегорическими «ветром» и «метелью». При этом на образно-символическом уровне эпизод направлен против важнейшего компонента художественного языка символистов – образа мистической вьюги¹, которая в ее иносказательно-расширительном значении подвергается безоговорочной дискредитации. «Прочитав это, я опять невольно вспомнил поэта Блока, его чрезвычайно поэтические строки относительно какой-то мистической метели» (258). Далее следует обширная цитата из Блока с иронично звучащими в тенденциозно выстроенном контексте, явно «чужими» ему словами «серый пурпур серебряной Звезды», «перламутр и аметист метели» и т.д. (258). Финал этой зарисовки – краткое сообщение о том, что и дом самого меуариста «населен, как и всюду, мужицкими семьями, жизнь в нем вполне дикарская, первобытная, грязь не хуже чем на скотном дворе» (259). Заданная во вводном к «Воспоминаниям» разделе тема страданий Иова (с характерным извлечением из ветхозаветного текста стихов о разорении жилища и смерти детей) венчается картиной гибели дома автора «Воспоминаний»: «А Васильевское и все соседние усадьбы исчезли с лица земли. В Васильевском нет уже ни дома, ни сада <...> ни твоего любимого старого клена» (259).

Безотносительно к неоднозначной грамматической форме в цитате из Книги Иова, которая, вообще говоря, заставляет проецировать Бунина непосредственно на знаменитого библейского страдальца, связующие мотивные нити между «Автобиографическими заметками» и предпоследним фрагментом «Воспоминаний» предстают еще одним указанием на целостность итогового текста писателя. В свою очередь, триумфальная интонация «Нобелевских дней» усиливается именно на фоне библейских мучений героев «Гегеля, фрика, метели».

¹ О «Бесах» Пушкина как источнике архетипа см.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура): Автореф. дисс. ... д-ра филол. н. М., 1989. С. 23–26. В несколько более обширном контексте см.: Никанорова Е.К. Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья первая // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 2002. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. С. 3–36; Никанорова Е.К. Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья вторая // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 2004. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив. С. 3–30.