

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 82-992

К.В. Анисимов

ПОРЫВАЯ «ВСЯКУЮ СВЯЗЬ С ЗЕМЛЁЮ». ОРНИТОЛОГИЯ БУНИНСКОГО ТРАВЕЛОГА «ТЕНЬ ПТИЦЫ»: ПОЭТИКА И СМЫСЛ

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-41004.

Определяется роль птиц в концептуально-мировоззренческой программе бунинского травелога (связь с небом, вертикально-интенсивным измерением пространства), а также в синтагматике повествования, устанавливаются корреляции птиц с насекомыми и животными, которые также описываются путешественником. Во всех случаях реконструируются повествовательные связи между разными представителями фауны, позволяющие им играть, наряду с историко-антропологическими и культурно-религиозными артефактами травелога, важную смыслообразующую роль.

Ключевые слова: И.А. Бунин; литература путешествий; поездки русских писателей в Палестину; имагология; поэтика цикла.

Вынесенная в заглавие цитата из первой части «путевых поэм», очерка, давшего в 1931 г. свое название всему циклу, – «...и, с грохотом сдвинув с себя сходни, пароход порвал всякую связь с землею» [1. Т. 3. С. 500] – как будто относится вовсе не к птицам. Однако в метафорике Бунина существа плавающие и летающие отчетливо увязываются (корабль, сам «сдвинувший» «сходни», здесь одушевлен). Например, стремительно движущиеся в воде дельфины показывают путешественнику свои «*летящие*» (здесь и далее в цитатах курсив мой. – К.А.) вперегонки спины» [1. Т. 3. С. 501], а их спинной плавник определяется по аналогии с птицей – «перо»: «По глянцевитой мраморно-голубой воде черными кругами, показывая перо, шли дельфины» [1. Т. 3. С. 517]. Правило обратимо – птичий полет может описываться как плавание: «Стая краснолапых чаек долго провозжала нас вчера, долго *плыла* на тугих острых крыльях...» [1. Т. 3. С. 499].

Образотворческая закономерность здесь, в общем, ясна: Ж. Женетт, ссылаясь на Г. Башляра, объяснял «контаминацию двух видов фауны» – птицы и рыбы – «механической гомотетией полета и плавания» [2. С. 58–59], или, как выразился Г. Башляр, «речь идет о простом, почти геометрическом сочетании – сочетании полета по воздуху и плавания в воде» [3. С. 303]¹. Точно отмечена и фундаментальная причина, делающая сравнение возможным: «Человек находится в тягостной зависимости от малейших складок земной поверхности; птица и рыба пересекают пространство во всех его трех измерениях» [2. С. 59]. «Вертикальное» измерение плавания, роднящее его с полетом, путешественник бунинского травелога, коротающий ночь «возле тонкой железной стенки, за которой <...> шумно переливались волны» [1. Т. 3. С. 500], явственно осознает: «бездонность» моря его ужасает. Частный момент субъективного переживания, он произведен от выявленного Н.В. Пращерук организующего принципа: «Путь бунинского путешественника “по морю”, начало которому положил одесский порт, един, непрерывен и устремлен в небо – так метафорически означает

автор смысловую и пространственную стратегию цикла» [5. С. 31].

Известно, что писатель долгое время пытался конкретизировать и отразить в заглавии цветовую (на самом деле, конечно, историософскую) доминанту своего произведения. Отдав вначале предпочтение соляной теме («Храм Солнца» в 4-м томе марковского собрания сочинений 1915 г.) и, следовательно, свету и просветлению, позднее, в 1931 г., он «окрасил» замысел в тона ноктурна: «Храм Солнца» стал «Тенью птицы», но уже через 5 лет для издания «Петрополиса» (1-й том 1936 г.) первое в очередности название было возвращено – чтобы в конце жизни вновь быть зачеркнутым и измененным опять на «Тень птицы»². Тень на земле Ближнего Востока была брошена крыльями птицы Хумай. «О ней говори Саади: “Нет жаждающих приюта под тенью совы, хотя бы птица Хумай и не существовала на свете!” И комментаторы Саади поясняют, – добавляет Бунин, – что это – легендарная птица и что ее тень приносит всему, на что она падает, царственность и бессмертие» [1. Т. 3. С. 514–515].

Основы бунинской философско-исторической программы в науке давно прояснены: присущее восточным культурам, особенно буддийской, «единство человека и природы» [7. С. 91] позволило наблюдателю спроецировать историю, это изобретение европейского модерна, на архаическую идею вечного чередования природных циклов, а значит, выйти из плена гегельянского и дарвинистского эволюционизма, пасующего перед загадкой смерти, и начать говорить об историческом процессе в терминах «возрастов нации» [8. С. 82 и сл.], «круговорота жизни и смерти» [9. С. 554]. В череде общемировых «закатов» и «рас(с/ц)ветов» уже превратившийся в «сотни тысяч могил» [1. Т. 3. С. 530] Восток и приближающийся к этой грани Запад сложно соединялись, и мысль об этом симбиозе у сторонившегося идеологических дискуссий Бунина отразилась прежде всего в поэтике его художественных произведений. В фокусе внимания, естественно, находилась Россия, пережившая в первые десятилетия XX в. революционную катастрофу, а «поэма» о ней (с обязательной жанровой «оглядкой» в сторону Гоголя) отлилась в

триединстве «Деревни», «Суходола» и «путевых поэм» о Ближнем Востоке [9. С. 554–563]. Так, напряженный дуализм света и тени, цветения и упадка, зафиксированный в со-/противопоставлении двух, ранней и итоговой, версий заглавия, получил в итоге свое исчерпывающее объяснение.

Однако являясь, по Ж. Женетту, «тематическим заглавием» с насыщенной смысловой историей и осязаемой внутритекстовой влиятельностью [10. Р. 81 et passim], другим своим слагаемым – «птичьим», орнитологическим – заголовок бунинского цикла редко увлекал исследователей, обычно повторявших вслед за нарратором и процитированным им Саади все ту же легенду о птице Хумай. Согласно классическому определению «имя текста» в данном случае является названием «второго уровня», отсылая не к диегезису как таковому, а к внедренному в него постороннему источнику [10. Р. 84]. А раз так, резонно предположить, что птица Хумай определяет смысловую перспективу бунинского травелога не только своими артикулированными в голосе рассказчика предикатом «тени» и аллегорическим предназначением даровать «царственность и бессмертие», но также кодирует и более дробные, менее «проявленные» единицы текста, сгруппированные в «птичьем» семантическом поле, очевидно наделенном какими-то функциями и свойствами. Попробуем выявить эти единицы, конкретизировать их функции и соотнести реконструированные смыслы с общей историософской установкой цикла.

Для начала постараемся определить системное положение птиц в повествовательном массиве травелога. В открывающем книгу очерке, озаглавленном, как и весь цикл, «Тень птицы», видим экфрастический фрагмент (и наверняка, как часто бывает с экфрастиками, – указатель к содержательной глубине текста):

Когда-то я купил в этой стране руин и кладбищ, еще до сих пор именуемой на языке старой Турции «Вратами счастья», несколько лубочных картин. На одной был турецкий богатырь, бьющийся с кентавром Полканом возле ярко-зеленого дуба. На другой – святой город, состоящий из одних мечетей, минаретов и надгробных столиков. На третьей – *караван верблюдов, нагруженный гробами* [1. Т. 3. С. 502].

Если Полкан открывает заманчивую перспективу разговора о бестиарии «путевых поэм», тяготеющему к удивительным гибридам (ср.: «свиноглазых» крокодилов, страусов «с лошадиными ногами» и прочих причудливых обитателей каирского зоопарка [1. Т. 3. С. 537–538]), если «святой город» обретает свои многочисленные отголоски в разнообразных древних капищах, щедро описываемых путешественником, то с чем и кем соотносятся верблюды? Почему они несут гробы, т.е. ассоциированы со смертью? И какое отношение все это имеет к птицам?

Верблюды неоднократно упоминаются и позднее, ключевая характеристика их образов – *тяжесть*. Тягловый скот Востока верблюды изображаются навьюченными, уставшими, медленно и едва-едва идущими: несомый ими груз гнетет их и пригибает изогнутую горбом спину *вниз*. «Встретилась медленная вереница соловых дромадеров, навьюченных сахарным тростником» [1. Т. 3. С. 525]. Они специфич-

ны именно для Востока – в Стамбуле повествователь восклицает: «...хоть бы здесь-то, *по улице, ведущей в европейскую Перу, не пускали верблюдов!* Но нет, араб-полицейский <...> совершенно равнодушно смотрит на эту *горбатую грудку...*» [1. Т. 3. С. 525]³. На самом деле располагающий, как и многие животные, которые обитают в сухом пустынном климате, своеобразным изяществом, верблюды словно нарочно описываются Буниным существом грузным и приземистым: в одной из сцен мы словно воочию видим, как лениво и тяжело поднимается верблюд на ноги: «Понукаемые жожаками, *глухо урчат* верблюды, поднимаясь с теплого песка» [1. Т. 3. С. 569]. Медленность, тяжесть, глухость, похожесть на «грудку» – все это в художественном языке Бунина признаки могилы и земли, которые дополняются символизирующим смерть движением *вниз*. Напомним хрестоматийную преамбулу к «Легкому дыханию» (1916): «На кладбище, над свежей *глиняной насыпью* стоит новый крест из дуба, *крепкий, тяжелый, гладкий*» [1. Т. 4. С. 94]. В общем, неудивительно, что на лубочной картинке верблюды несут гробы.

В историософии и на «ментальной карте» Бунина номенклатура «гробовых» образов, акценты на «кладбищах мира», свою тягу к которым создатель «Тени птицы» любил поминать, – индикаторы Востока. Эквивалентность переключки признаков позволяет без труда уловить связь между горбатым, похожим на «грудку», влекомым тяжким грузом к земле верблюдом и, к примеру, храмом Св. Софии, зарисовка которого у Бунина словно предвосхищает программный очерк И. Бродского «Путешествие в Стамбул» (1985), проникнутый по отношению к Византии и Турции едва ли не чаадаевским настроением. «Возвышается София над городом, как корабль на якоре! – говорили когда-то. *Теперь она осела*, затерялась среди новых мечетей. Издалека она кажется даже небольшою» [1. Т. 3. С. 504]⁴. Ср. у Бродского: «Но мечети Стамбула! Эти гигантские, *насевшие на землю, не в силах от нее оторваться* застывшие каменные жабы! <...> А тон этим жабо- и крабообразным сооружениям задан был Ая-Софией – сооружением в высшей степени христианским» [1. Т. 5. С. 306].

В тематическом соседстве с верблюдами Бунин размещает быков. «Египетские» наблюдения писателя словно прошиты этой «бычьей» темой. Впрочем, лейтмотивно-словесная вязь здесь почти та же, что была применена к верблюдам: *не-* или *мало*подвижность, обращенность к низу, земле (песку) и смерти. «Ко-Комех – “пирамида *черного быка*”. Внутри она уже разрушается, а снаружи *полусасыпана песками*. <...> Ах, как пышно-прекрасны были эти “земные воплощения бога Нила”, эти мощные *траурные быки* – черные с белым ястребом на спине, с белым треугольником на лбу!» [1. Т. 3. С. 531]. В поезде на пути из Александрии в Каир соседом путешественника оказался египтянин-феллах, «...совершенный *бык*, по своему *нечеловеческому* сложению <...>. И *сидит* он так, как и подобает ему, прямому потомку *древнего* египетского человека: *прямо, нечеловечески спокойно*, с поднятыми плечами, ровно положивши ладони на колени...» [1. Т. 3. С. 528]. Перед нами не человек в

общепринятом смысле этого слова, а скорее сочетание быка с каменным сфинксом, в многовековом безразличном покое которого трудно отличить вечность от смерти.

Частный момент образотворческой поэтики здесь полностью соответствует общему видению Востока как цивилизационной руины и некоей общей могилы – общей ввиду того, что Константинополь, Греция, Египет, Палестина, Иудея являются для путешественника не только колыбелью человеческой истории, но и знаменитыми религиозными центрами, распространившими свои вероучения сначала по всему миру, а затем погрузившимися в запустение и упадок. Не новая в контексте европейского ориентализма, эта мысль приобретает остроактуальные и даже рискованные обертоны, когда речь заходит о христианских, т.е. имеющих прямое отношение к европейцам и русским, святынях. Ср.: «За стеной домов, над водоемом, лежащим подо мною, два тоже рубчатых черно-синих купола. Это главы *тяжких, вросших в землю* храмов над Гробом и Голгофой» [1. Т. 3. С. 543]. Наблюдаемый в таком ракурсе, Храм Гроба Господня едва ли чем-то отличается от почти уже прикрытой песком пирамиды Ко-Комех. На символическом языке путевых поэм эта растянутая во времени катастрофа возвращения к первобытности («кости <...> чуждой и уже непонятной нам жизни» [1. Т. 3. С. 520]) передается образами, доносящими до читателя смысл движения к земле, нахождения в ее вечном плену, подвластности ее неумолимым медленным колебаниям, в ходе которых ею поглощается все созданное людьми.

Именно в этой проблематической точке историософии цикла автор и локализует своих птиц. Свобода и воздушность трехмерного движения противопоставляются всему медленному, плоскостному, приземленному, обращенному вниз и вглубь – к незримости и небытию.

Усиливая смыслы жизни и спасения от беспомощности, автор, о чем уже в науке говорилось [9. С. 555], первым делом соотносит свое повествовательное alter ego с Саади: рассказчик обретает металитературную опору, его слова внедряются в давнюю традицию свидетельств о неисчерпаемой красоте мира. Реже отмечался тот факт, что постижение прекрасного неотделимо от неустанного паломничества, странствий, закрепленных в трех возрастных периодах человеческой жизни за вторым тридцатилетием (в начале которого и находился весной 1907 г. 36-летний Бунин).

– Родившись, употребил он тридцать лет на приобретение познаний, тридцать на странствования и тридцать на размышления, созерцание и творчество...

– И так протекли дни Саади, пока не *воспарил феникс* чистого духа шейха на небо – в пятницу в месяце Шеввале... [1. Т. 3. С. 500].

Немаловажно, что земной путь (в прямом смысле, учитывая требование 30 лет разъездов) восточного мудреца оканчивается воспарением-полетом его души, уподобившейся птице: движение по горизонтали оканчивается подъемом в области вечного бытия.

В 1907 г. Бунин не мог ничего знать о своде позднейших записей Толстого, который моралист и мыслитель составит в последние месяцы своего

земного существования (т.е. еще через три года) и озаглавит «Путь жизни». Здесь одно из толстовских определений человека, уверовавшего во Христа, таково:

Человек, познавший учение Христа, испытывает то, что испытала бы *птица*, если бы она не знала того, что у нее есть *крылья*, и вдруг поняла бы, что она может *летать*, быть свободной и ничего не бояться [12. С. 37].

За вычетом учительной установки, логика, которой руководствуется автор путевых поэм, принципиально созвучна мысли его вечного литературного кумира. Птиц в бунинском травелоге читатель наблюдает постоянно: они распределяются по всей «вертикальной» образной парадигме цикла – от стилистически «низкой» зарисовки птичника, содержащегося на борту русского корабля (тем уподобившегося некоей «плавучей» деревне – важный историософский намек писателя), до почти иконографических голубей, плещущих крыльями под куполом Св. Софии. Издали кажущаяся плоскостной «громад[ой] неуклюж[ей]» [1. Т. 3. С. 511], изнутри главная церковь / мечеть Константинополя мгновенно приобретает воздушно-вертикальное измерение, индикатором которого как раз и оказываются христианские голуби. Избегая обширного цитирования этого объемного фрагмента, ограничимся пунктирным перечнем: «фигурки молящихся» кажутся «пигмеями» «среди его (храма. – К.А.) необъятного простора и необъятной *высоты*» [1. Т. 3. С. 511]. Пространство исполнено «радостного *солнечного* света» (исходная мифологема цикла), голуби внутри, но – на самой вершине «тишина, нарушаемая только плеском и свистом голубиных крыльев *в куполе*» [1. Т. 3. С. 511].

Соотнесенный с топографической и ценностно-символической вертикалью, образ птицы усиливает не очень явную в путевых поэмах антитезу *верха* и *низа*, уступающую, конечно, по степени эксплицированности выдвинутой на передний план идеологеме *тогда* и *сейчас*; великого прошлого и утлого настоящего, однако ничуть не менее важную, чем эта последняя. С самого начала читателю дается понять, что ему вместе с рассказчиком предстоит увидеть не только руины, оставленные *прошлым*, но и очутиться в неких воронках, провалах бытия, из которых нужно долго и тяжело выбираться наверх. Примечательно, что Бродский, развивавший (осознанно или неосознанно – другой разговор) типологию бунинского травелога, не просто покинул Стамбул, а не найдя возможности *уехать*, в прямом смысле *улетел* из турецкой / византийской столицы.

Пора завязывать. Парохода, как я сказал, ни из Стамбула, ни из Смирны было не найти. Я сел в *самолет* и через два часа *полета над* Эгейским морем – *сквозь воздух*, не менее некогда обитаемый, чем архипелаг внизу, – приземлился в аэропорту в Афинах [11. Т. 5. С. 312].

Один из районов Константинополя охарактеризован Буниным так: «Не то Галата, не даром Галату называют помойной *ямой* Европы, сравнивают с Вавилоном, Содомом» [1. Т. 3. С. 506]. Эта смысловая нить протянута и далее. Не будем забывать, что мифологема тени подразумевает солнечный закат – дви-

жение светила вниз. «Зеленоватое небо еще светло над темным и четким силуэтом Стамбула <...> Но над набережной и над рейдом уже висит опускающийся книзу дым, пыль, сумрак» [1. Т. 3. С. 506]. На этом фоне важен пассаж, весьма вероятно, эмблематически изоморфный по своему смыслу всему своду путевых поэм. Он расположен здесь же, в финале первого очерка, что важно снова подчеркнуть – соименного циклу. В Галате, только что уподобленной яме, стоит построенная генуэзцами ере во времена Византии башня Христа (Christea Turris). Посетив ее, путешественник оставляет такую запись:

Зато как прохладно в жерле башни Христа! Сладок среди вони и плесени базарных улиц <...> свежий запах овощей и лимонов, но еще слаще после галатской духоты *чистый морской воздух*. Медленно поднимаемся мы по темным лестницам возле стен башни, достигаем ее круглой вышки – и выходим на каменный покатый балкон <...> *Легкое головокружение* туманит меня при взгляде *в бездну подмною*, раскрывается в ней целая необозримая страна <...> – страна, на которую пала «тьма Птицы Хумай» [1. Т. 3. С. 514].

Подъем в воздушную высоту, обозрение мира вокруг с этой верхней точки, соотнесение последней с именем Иисуса Христа – эти обстоятельства дополняют паломнический подтекст путевых поэм, обычно отыскиваемый в самом маршруте травелога, в его египетских и палестинских разделах. Однако пространственность бунинского текста не только экстенсивна, но и интенсивна: на срезе одной только протяженности пути как такового путешественник и его читатель не видят почти ничего, кроме безмолвных, полужасыпанных руин и мегил. Требуемое от всякого травелога, т.е. путешествия, осмысливаемого в категориях культуры, а не географии, преобразование героя (согласно удачной формулировке «внутренний маршрут» [13. С. 462]) концептуально намечается именно небесно-воздушной образностью, одной из составных частей которой (точнее – метонимией воздуха и неба) становятся птицы.

По мере приближения путешественника, побывавшего в Константинополе, Греции и Египте, к библейским землям восточного Средиземноморья упоминания о птицах становятся все реже. Иначе и быть не может: автором нагнетаются мотивы пустынности, заброшенности и царящей здесь какой-то абсолютной исторической гибели. «В Сионе за гробницей Давида видел я *провалившуюся* могилу, густо заросшую маком. *Вся Иудея – как эта могила*» [1. Т. 3. С. 544]. В образной системе координат путевых поэм это положение ассоциировано с низом, и если очерк «Иудея» начисто лишен упоминаний о птицах, то впоследствии, начиная с рассказа «Камень», вместо привычных уже чаек, голубей и ястребов читатель видит стрижей, которые «*злорадно верезжат* и *черными* стрелами носятся» [1. Т. 3. С. 550]. «Тысячи черных стрижей кружат, сверлят полдненную тишину *скрипучим верезжанием*» [1. Т. 3. С. 561]. Своей чернотой ассоциируясь с тьмой и закатом (ср. белизну чайки, египетское контрастное изображение белого ястреба на спине черного, «траурного» быка [1. Т. 3. С. 531], «блистание» там же, на берегах лагуны Мареотис, «тысячи длинноногих фламинго, ибисов и

цапель» [1. Т. 3. С. 527]), а малым размером, массовой стайностью, «пикирующим» направлением полета и издаваемым звуком – скорее с насекомыми, чем с птицами, стрижи действительно словно медируют два этих столь непохожих мира летающих существ.

Черный цвет был специально акцентирован еще в египетских разделах.

Черное! Сколько тут черного! Черны были палатки таинственных азиатских кочевников, «царей-пастухов», несметной ратью охватившие некогда Египет на целых пятьсот лет. Черны были Аписы Мемфиса. Черным гранитом лоснились скаты пирамиды Хуфу. «Семусином» – черно-пламенным ураганом песков – прошел по Египту Камбиз, до основания разрушив Он и Мемфис... [1. Т. 3. С. 532].

Фрагментарно цвет траура и смерти проявлялся и ранее – в предметах, «издалека», метафорически связанных птицами. Например, проводник путника по Стамбулу грек Герасим «является на пароход всегда в шляпе, в бумажных отложных воротничках и ветхом *черном галстуке в виде летучей мыши*...» [1. Т. 3. С. 505]. Позднее наблюдая этих рукокрылых воочию, Бунин предсказуемо подчеркивает неотделимую от их образа тему сумрака и заката: «*Солнце опускалось все ниже* <...> Летучие мыши дрожащими зигзагами зареяли вокруг: они любят теплые *вечера*, катакомбы, пустынные скалы...» [1. Т. 3. С. 531].

Итак, «тысячи черных стрижей» коннотируют своим странным положением меж птиц и насекомых попадание путешественника в одну из низших точек его странствия – пустыню дьявола, начиная с которой мухи, осы, москиты и даже блохи регулярностью своих поминаний словно приходят на смену птицам.

От Вифании начинается *спуск, неуклонное падение*. И страна, лежащая окрест, поражает своей красотой, волнует радостью, обманывает, *как искуситель* [1. Т. 3. С. 562].

<...> Мы уже давно в *глубоком, извилистом* ложе потока, иссохшего в незапамятное время <...> *гробовая* тишина стоит над этой страной, столь бесплодной, что даже древнейших кочевников ужасала она, навеки связанная с *образом незримо Обитающего* в ней [1. Т. 3. С. 563].

Чем дальше от Гадрура, тем *все круче падает в провалы и ущелья* известковая дорога, а с перевалов уже видно, что окрестные бугры <...> стали конусообразными, похожими на потухшие вулканы, однообразного верблюжьего цвета [1. Т. 3. С. 565].

Дьявольскими искушениями был испытан здесь Иисус Христос: ради этой главной мысли и выстраивается Буниным вся его живописательная, орнитологическая и энтомологическая поэтика. В единственном оазисе начинается «таинственно-звенящий, горячий шепот насекомых»; «Сад кружится в беззвучном кружении зелено-лиловых мух, их скользких огненных вихрей...»; «...тело, поминутно палимое жалами москитов, покрывается горячечным потом» [1. Т. 3. С. 567]. «Отойди от меня, Сатана» [1. Т. 3. С. 568] – таким заклинание оканчивается раздел, в котором небо и воздух заполняется не птицами, а их антиподами. В следующем рассказе «Страна содомская» даже насекомые поначалу смолкают («Смолкли жабы, замер звон насекомых в кустарниках, погасли огненные мухи» [1. Т. 3. С. 569]), но затем поминаются

«какие-то большие металлически-серые мухи», липнущие «к жарким гривам лошадей» [1. Т. 3. С. 571].

Вспомним, что впервые на страницах «путевых поэм» (уже в четвертой строке после заглавия) птицы появились в неразрывной связи с морем. Чайки сопровождали русский корабль на его пути в Константинополь. В перспективе системной, закономерностной организации цикла, проступающей изнутри его, на первый взгляд, прихотливо-авторского, на основании «впечатлений», принципа соединения эпизодов⁵, писатель удивительно последователен: как лазурное небо над морем населено птицами, так в раскаленном воздушном мареве по берегам «асфальтическо[го] мор[я]», «символ[а] страшной страны сей» [1. Т. 3. С. 571], роятся насекомые, от которых путники скрываются под накинутыми «бедуинскими платками» [1. Т. 3. С. 571]. «Анти-море» и «анти-птицы» – вот что видится повествователю, отыскивающему в Земле обетованной старинный Эдем, но на пути к нему проходящему словно сквозь преисподнюю. Причем этой персональной истории путешественника полностью соответствует всякий раз вспоминаемая Буниным евангельская трактовка земной жизни, искушений в пустыне, казни и воскресения Иисуса Христа.

Н.В. Пращерук подметила имагологическую связь: «в последних рассказах, повествующих о местах, “отмеченных” присутствием Христа, образ ветра становится повторяющимся». Однако, как свидетельствуют данные текста, дело здесь заключается не в том, что, понятые отвлеченно-онтологически, движения воздуха привносят «мотив изменчивости, движения, активности природно-космической жизни», а «открывающийся простор благодаря ветру становится ощутимым, “ветром” он “касается” путешественника <...> “ветром” “входит” в его душу» [5. С. 54]. В символической, сложной шифрованной панораме путешествия воздушная ветреная высота неотделима от альтернативного падению смысла *возвышения*, подъема и итогового воскресения, каковое, в частности, со временем организует и «воздушный» по своему происхождению концепт «легкого дыхания», обеспечивший Бунину после знаменитой статьи Л.С. Выготского славу и популярность среди теоретиков литературы.

Именно в отсутствие птиц, медиаторов неба и земли, посреди тьмы («Солнце было за горами. Свет его гаснет здесь быстро...» [1. Т. 3. С. 584]) и продолжающих царить насекомых, ассоциированных со смертью (ср. чуть ранее: «множатся, как соты ос, крипты в каменистых обрывах...» [1. Т. 3. С. 572], а здесь: «...в полутемной жаркой келье беззвучно плакали москиты. Блохи же Тивериады упоминаются даже в путеводителях...» [1. Т. 3. С. 585]), начинает дуть спасительный ветер, порывы которого вербализуются в словах повествователя, «склеиваясь» с выпиской из Евангелия. «Ветер ударил в парус, крепко накренил его, – и мы понеслись в сумрак, и дальние огни Тивериады...»; «Становилось темно, а Иисус не приходил к ним. Дул сильный ветер и море волновалось» [1. Т. 3. С. 584], – цитирует Бунин Евангелие от Иоанна (Иоанн. 6: 17–18). Все заключительные пассажи этой последней главы цикла, «Геннисарет», представляют собой тот самый палимпсест, когда авторский

текст наносится словно «поверх» евангельского. Наложение нарративов, свидетельствующее о счастье повторения повествователем земного пути Христа («Это ночь была одной из счастливейших во всей моей жизни» [1. Т. 3. С. 585], – говорится сразу после замечания о блохах, неспособных повлиять на это чувство), достигает своего пика в заключительной сцене, когда путешественник берет в руки священную книгу непосредственно: «И, оставшись один на террасе, я взял с каменного стола лежавшее на нем Евангелие, развернутое как раз на тех страницах, что говорят о море Галилейском. Теперь оно было предо мною» [1. Т. 3. С. 586]. По правилу палимпсеста, реализованному здесь как «текст в тексте», пишущаяся самим автором книга получает как бы «подсветку» от вечной Книги всех христиан.

Последние слова «Геннисарета» возвращают нас к самому началу путевых поэм, когда читатель заставал рассказчика на корабле, идущем из Одессы в Стамбул:

Как сладок, как ласков здесь изредка набегающий, теплый от дыхания затуманенных зноем гор, сильный южный ветер! Как широко, все сгущаясь и темнея, бежит перед ним лиловая зыбь по зеркалам у берегов, где светит золото предгорий! Как долго, как дремотно кланяются после него кипарисы и шелестят вайи пальм, напоминая о Египте, сохранившем его драгоценную жизнь в младенчестве! [1. Т. 3. С. 586].

Тогдашнее природное господство воды и неба откликается здесь в ландшафте, который включает в себя те же слагаемые – небо, теплый ветер и «Галилейское море» (на самом деле это Тивериадское озеро), однако смысл зарисовки кардинально иной. «Второй день в пустынном Черном море» [1. Т. 3. С. 499] – таковы первые слова произведения. Замыкаясь огромной смысловой дугой к этой символической «черноте» и «пустынности» (первые слова кодируют весь текст, избыливающий их лексическими и объективно-бытописательными производными), заставляя вспомнить смертную черноту исторических могил древних цивилизаций, описанных в центральных разделах, черное как будто звучит и в этих венчающих травелог пассажах. «...Черный мальчик пасет десяток черных вислоухих коз <...>»; «Настоятель здесь старик-немец, чистота и порядок у него немецкие. Встретил он нас, сожженных зноем, сдержанно, но приветливо...»; «чернели молоденькие кипарисы»; «сгущаясь и темнея...» [1. Т. 3. С. 586] и т.д. Однако задаваемое контекстом смысловое качество цветового индикатора здесь решительно иное: сразу после «чернеющих кипарисов» читатель узнает, как «цвели розы, ворковали дикие горлинки, наслаждаясь солнечным затишьем...» [1. Т. 3. С. 586], т.е. созерцает реалии идиллические и райские.

После всей прослеженной нами повествовательной истории птиц, воздуха, нисхождения героя в потемки и пропасти исторического небытия, встреч с насекомыми и возвращения к по-новому прочувствованным ветру и морю воздушная стихия начинает ощущаться читателем иначе.

Преображение здесь достигается примерно так же, как через малое время «возвышено» будет легкое дыхание: от тривиального, пусть и привлекательного, признака внешности к могучим и вечным воздушным потокам пасхальной весны.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О «гидроморфной природе», например, русской поэтической ласточки см.: [4].
- ² Анализ этого напряженного дуализма заголовков и, соответственно, очерков, становящихся внутри цикла его альтернативными «центрами притяжения», проделан Е.Р. Пономарёвым [6]. Я признателен автору, любезно познакомившему меня со своей статьей, находящейся в настоящее время в печати.
- ³ Отметим здесь спонтанную, но под пером поэта, конечно, не случайную, фоносемантическую переключку: *gruz* – *gruda* – *grob* – *gorb*.
- ⁴ Связь Софийского собора Константинополя с небом и, как следствие, пространственной вертикалью (ср.: «...первобытно-простой, огромный и единственный на земле по *легкости* полушар-купол»; «четыре белых минарета исполинскими копьями возносятся по углам ее *в сию глубину неба*» [1. Т. 3. С. 511]) ни в коем случае нельзя рассматривать изолированно, ибо всякий раз к описаниям Св. Софии Бунины добавляет противоположный вертикали смысл: купол – «древне-приземистый» [1. Т. 3. С. 511], «приземистый купол Софии» [1. Т. 3. С. 504], «гром[а] неклож[ая]» [1. Т. 3. С. 511] и т.д. Художественное мышление писателя возводимо к логической операции, не членящей предметы, а к объединяющей их – вплоть до оксюморонности. С этим обстоятельством связан и другой важнейший метатекст «Тени птицы» – палимпсест. Ср.: «Есть древние пергаменты, называемые палимпсестами, – хартии, письма которых полустерты или покрыты чем-либо, чтобы, на месте их, можно было начертать новые. В Вифлееме чувствуешь, прозреваешь то драгоценное, первое, что сохранилось на его священном палимпсесте» [1. Т. 3. С. 538] и т.д.
- ⁵ О намеренно «перепутанном» относительно реального путешествия порядке следования глав см. [14. С. 71].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1987–1988.
2. Женетт Ж. Обратимый мир // Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 58–66.
3. Башляр Г. Бестиарий Лотреамона // Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 291–308.
4. Мароши В.В. «Ласточка» Г.Р. Державина как метатекст поэзии А. Введенского // Поэт Александр Введенский : сб. материалов / сост. и общ. ред. К. Ичин, С. Кудрявцева. Белград ; Москва, 2006. С. 153–171.
5. Прашерук Н.В. Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1996.
6. Пономарёв Е.Р. «Храм солнца» или «Тень птицы»? Поэтика «путевых поэм» И.А. Бунина. В печати.
7. Сливицкая О.В. Бунин и Восток (К постановке вопроса) // Известия Воронежского государственного педагогического института. 1971. Т. 114. С. 85–96.
8. Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара, 1998.
9. Бройтман С.Н., Магомедова Д.М. Иван Бунин // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 1. С. 540–585.
10. Genette G. Paratexts. Thresholds of Interpretation. Cambridge, 2001.
11. Бродский И.А. Путешествие в Стамбул // Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. СПб., 2001. Т. 5. С. 281–315.
12. Толстой Л.Н. Путь жизни // Полное собрание сочинений : в 90 т. М., 1956. Т. 45. С. 13–479.
13. Пронин А.А. Евангельский «след» в цикле путевых рассказов И.А. Бунина «Тень птицы» и поэма В.А. Жуковского «Агасфер» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 459–464.
14. Латухина А.Л. Особенности циклизации «путевых поэм» И.А. Бунина «Тень птицы» // Пушкинские чтения – 2007. СПб., 2007. С. 70–76.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 19 апреля 2020 г.

Breaking “All Ties with the Ground”. The Ornithology of Bunin’s Travelogue *Bird’s Shadow*: Poetics and Sense

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2020, 454, 5–11.

DOI: 10.17223/15617793/454/1

Kirill V. Anisimov, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: kianisimov2009@yandex.ru

Keywords: Ivan Bunin; travelogues; Russian writers’ voyages to Palestine; imagology; poetics of prosaic cycle.

The study is supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 20-012-41004.

Ivan Bunin’s travelogue *Bird’s Shadow* (1907–1911) is the source on which the present study is based. In the article, the role of bird images is analyzed in paradigmatic and syntagmatic perspectives, referring this imagery to Bunin’s conceptual world-viewing (symbolic ties with the skies; the vertical, “intensive” dimension of space) as well as to the narrative expansion. This is the primary aim of the article. Among the variety of living creatures depicted on the travelogue’s pages, birds are confronted/compared to camels and bulls, on the one hand, and to insects, on the other. The representatives of the first group convey the idea of heaviness, downward motion, bonds with the ground and death—compare it, for example, with spontaneous, yet not accidental in the poet’s mind, phonosemantic word play: *gruz* – *gruda* – *grob* – *gorb*. Simultaneously, the semantic boundaries of these characteristics embrace the architectural edifices: low and squat temples and pyramids half-covered with sand. Here this detail of imagological poetics is in line with the general view of the East as a ruin of civilizations and some common grave. The author places his birds right in this problematic point of his philosophy of history. Freedom and airiness of three-dimensional motions are opposed to everything slow, flat, squat and bulky, directed downwards and inland—to invisibility and non-being. The hero’s transformation is intrinsic to every travelogue, the genre in which journeys are described in terms of culture, not geography. In Bunin’s text, the hero transforms against the background of aerial and celestial imagery. Birds are part of this imagery or, to put it better, the metonymy of air and sky. As the traveler who has already visited Constantinople, Greece and Egypt, approaches the biblical lands of the eastern Mediterranean, the narrator’s mentioning of birds becomes more and more scarce. And it could not be otherwise: the author intensifies the motifs of emptiness, abandonment and absolute perdition reigning here, in these barren lands. Birds are replaced with insects whereas swifts become creatures that mediate these two main worlds of air-dwellers. Swifts remind insects being small-sized, comprising huge flocks, practicing the steep diving style of flying and producing a sound that makes the author associate them with insects rather than with birds. As all this narrative story of the birds, the air, the hero’s descending into the dark abysses of historical non-being and facing insects, is finally over and the hero returns to the wind and the sea which he feels differently about now, the reader perceives the whole aerial world in a new way. The hero transforms here in almost the same way as *light breathing* will later be sublimed: from a trivial though attractive sign of appear-

ance to mighty and eternal aerial streams of paschal spring. This final observation, in the author's opinion, opens up a fruitful prospect of studying Bunin's "air" imagery.

REFERENCES

1. Bunin, I.A. (1987–1988) *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collected Works: In 6 Vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
2. Genette, G. (1998) *Figury: v 2 t.* [Figures: In 2 Vols]. Translated from French by N. Pertsova. Vol. 1. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh. pp. 58–66.
3. Bachelard, G. (2004) *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [Selected Works: Poetics of Space]. Translated from French by N.V.Kislova, G.V.Volkova, M.Yu.Mikheev. Moscow: ROSSPEN. pp. 291–308.
4. Maroshi, V.V. (2006) "Lastochka" G.R. Derzhavina kak metatekst poezii A. Vvedenskogo ["A Swallow" by G.R. Derzhavin as a Metatext of A. Vvedensky's Poetry]. In: Ichin, K. & Kudryavtsev, S. (eds) *Poet Aleksandr Vvedenskiy: sb. materialov* [Poet Alexander Vvedensky: Collection of Materials]. Belgrad; Mosow: Gileya. pp. 153–171.
5. Prashcheruk, N.V. (1996) *Khudozhestvennyy mir prozy I.A. Bunina: yazyk prostranstva* [The Artistic World of I.A. Bunin's Prose: The Language of Space]. Yekaterinburg: [s.n.].
6. Ponomarev, E.R. (n.d.) "Khram solntsa" ili "Ten' ptitsy"? Poetika "putevykh poem" I.A. Bunina ["Temple of the Sun" or "Shadow of the Bird"? Poetics of "Travel Poems" by I.A. Bunin]. In print.
7. Slivitskaya, O.V. (1971) Bunin i Vostok (K postanovke voprosa) [Bunin and the East (Formulating the Question)]. *Izvestiya Voronezhskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta*. 114. pp. 85–96.
8. Karpenko, G.Yu. (1998) *Tvorchestvo I.A. Bunina i religiozno-filosofskaya kul'tura rubezha vekov* [I.A. Bunin's Works and the Religious-Philosophical Culture of the Turn of the Century]. Samara: Samara Humanitarian Academy.
9. Broymant, S.N. & Magomedova, D.M. (2001) Ivan Bunin. In: Keldysh, V.A. (ed.) *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [Russian Literature of the Turn of the Century (1890s – Early 1920s)]. Book 1. Moscow: IWL RAS: Nasledie. pp. 540–585.
10. Genette, G. (2001) *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Brodskiy, I.A. (2001) *Sochineniya Iosifa Brodskogo: v 7 t.* [Works by Joseph Brodsky: In 7 Vols]. Vol. 5. St. Petersburg: Pushkinskiy Fond. pp. 281–315.
12. Tolstoy, L.N. (1956) *Polnoe sobranie sochineniy: v 90 t.* [Complete Works: In 90 Vols]. Vol. 45. Moscow: Goslitizdat. pp. 13–479.
13. Pronin, A.A. (2001) Evangel'skiy "sled" v tsikle putevykh rasskazov I.A. Bunina "Ten' ptitsy" i poema V.A. Zhukovskogo "Agasfer" [The Gospel "Trace" in I.A. Bunin's Cycle of Travel Stories "Bird's Shadow" and V.A. Zhukovsky's "Agasfer"]. In: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov. Tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [Gospel Text in the Russian Literature of the 18th–20th Centuries. Quote, Reminiscence, Motif, Plot, Genre]. Is. 7. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University. pp. 459–464.
14. Latukhina, A.L. (2007) Osobennosti tsiklizatsii "putevykh poem" I.A. Bunina "Ten' ptitsy" [Features of Cyclization in I.A. Bunin's "Bird's Shadow"]. In: *Pushkinskie chteniya–2007* [Pushkin Readings–2007]. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University. pp. 70–76.

Received: 19 April 2020