

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-32

DOI 10.17223/19986645/33/8

Е.Е. Анисимова, К.В. Анисимов

ЭХО ЖУКОВСКОГО И ГОГОЛЯ В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА 1910-х гг.: ПОЭТИКА БАЛЛАДЫ И ЭСТЕТИКА «СТРАШНОГО». СТАТЬЯ 1¹

В статье рассматривается моделирующее воздействие жанрового архетипа баллады на группу рассказов И.А. Бунина 1910-х гг. Доказывается, что хронотоп рассказов писателя подвергается двойной кодировке – со стороны баллады (что, в частности, влечет за собой обильное интертекстуальное цитирование В.А. Жуковского), а также со стороны наследия Н.В. Гоголя, влияние которого направлено прежде всего на блок «экономических» мотивов в произведениях Бунина. Делается вывод о реактуализации балладной топике в рамках художественной репрезентации «народной» жизни, осмысления конфликта элитарной и демократической культур, легитимации исторической преемственности. На примере рецепции творчества Гоголя демонстрируется очередное преломление известной бунинской стратегии «переписать классику».

Ключевые слова: И.А. Бунин, В.А. Жуковский, Н.В. Гоголь, баллада, жанр, мотив, сюжет, интертекстуальность, рецепция.

1

Общеизвестно, что Бунин превозносил В.А. Жуковского, ставя его в начало литературной плеяды национальных классиков, а также мифологизируя свое родство с первым русским романтиком. В письме к Н.Р. Вредену от 9 сентября 1951 г. он подчеркнул, что «классически кончает ту славную литературу, которую начал вместе с Карамзиным Жуковский, а говоря точнее – Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина и только по этой незаконности получивший фамилию “Жуковский” от своего крестного отца» [1. С. 408]. Отношение к Гоголю было иным: из не менее известных заявлений следует, что Бунин, вдохновляясь им в юности, позднее исключил его из числа своих художников-фаворитов. Тянущейся от Жуковского через Пушкина к Толстому линии писателей, в первую очередь интересовавших создателя «Деревни», «Суходола» и «Жизни Арсеньева», Гоголь был противопоставлен. С него, собственно, начиналась традиция Достоевского, которого «последний классик» третировал постоянно [2. С. 731, 740–741]. 30 апреля 1940 г. он со злостью записал: «Не знаю, кого больше ненавижу как человека – Гоголя или Достоевского» [3. С. 47]. Однако если на последнем раздраженное внимание Бунина всё же было сосредоточено (обращения к романам

¹ Исследование выполнено в рамках интеграционной программы УрО и СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

«пятикнижия» фиксируются в дневниках регулярно), то количество оценок гоголевского наследия скромно, а содержание высказываний противоречиво¹.

На что же может опереться исследователь, заметивший гоголевский «след» в генезисе некоторых мотивов прозы Бунина? По-видимому, важные предпосылки для объяснения сходства и, возможно, интертекстуального диалога содержит в себе сам тематический и сюжетный репертуар поэта и прозаика XX столетия, настойчиво возвращавшегося к двум темам, игнорировать гоголевский вклад в разработку которых невозможно. Речь идет о теме Украины, геокультурного локуса, входившего в качестве слагаемого в магистральную для всей культуры начала XX в. проблему «народа», а также о модуле «ужасного», двойко ориентированного у Бунина на баллады Жуковского, а кроме того, как кажется, на фольклорные стилизации Гоголя (его «петербургские» фантазмагии с их открытостью символистской поэтике интересовали Бунина явно не в первую очередь)². Гоголь размещал свои игриво-инфернальные сюжеты в экзотическом хронотопе украинского юга, тогдашней периферии национального мира, нередко отодвигал их в прошлое и остранял голосом рассказчика Рудого Панька, выходца из самой этой среды. Зараженный ощущением национальной катастрофы, Бунин, напротив, локализовал «ужасное» на социальной, а не географической периферии, сдвигал его с украинской окраины ближе к традиционному русскому этнокультурному ареалу, осовременивал и производил операцию своего рода де-остранения нарратива: роль наблюдателя делегировалась располагающему отчетливо автобиографическими чертами герою [16]. «Ужасное» тем самым переставало подаваться как «прием» и характерным для бунинской поэтики способом ставилось на грань литературно-фикционального и доподлинного, осязаемого вещественного миров.

2

Эти историко-культурные условия во многом актуализировали и систему балладных жанровых кодов наследия Бунина, несомненно восходящих к Жуковскому, ибо, как точно выразился А. Немзер, «баллада слилась с его (Жуковского. – Е.А., К.А.) именем, стала почти личным достоянием поэта» [17. С. 159]. Рассказы Бунина принадлежат к тем «гибридным типам прозы», где, по мысли В. Шмида, «на повествовательную канву текста налагается сеть поэтических приемов» [18. С. 5]. Более того, прозаические миниатюры писателя часто не только тяготеют к конкретным лирическим и лиро-эпическим

¹ Сводка бунинских замечаний о писателе дана в недавней работе Е.А. Жильцовой. Автор диссертации собрал все известные на сегодня оценки – от характеристики Гоголя как «лубочного» автора до весьма эпатажной попытки убедить собеседника в том, что «я из Гоголя вышел» [4. С. 59]. См. также: [5; 6].

² В широком контексте бунинского художественного мировидения тема «страшного» рассмотрена в статье: [7]. Наблюдения о «переплете», в частности, гоголевских пейзажно-бытописательных и жуковских балладных мотивов в рассказе «Натали» см. в работах [8; 9]. Трансформации балладных мотивов в рассказах «Зимний сон» и «В некотором царстве» проанализированы в работе [10. С. 133–164]. Органичность двойственного влияния на Бунина со стороны Жуковского и Гоголя подкрепляется глубокой связью самих этих художников в литературном процессе первой половины XIX в. Об усвоении Гоголем эстетического опыта Жуковского, в частности Жуковского-балладника, см.: [11. С. 160–163]; [12. С. 160–163]; [13]; [14. С. 97–99]; [15].

жанрам, содержа в своей структуре многочисленные отсылки к поэтике соответствующих художественных форм [10], но непосредственно самими заглавиями сигнализируют о связи с той или иной жанровой традицией («Псалма», «Сказка», «Баллада», «Эпитафия»). Чаще всего писатель прибегает к балладным и элегическим подтекстам, которые в основном сконцентрированы в произведениях, восходящих к «семейной хронике» и репрезентирующих автобиографическую / автопсихологическую установку («Жизнь Арсеньева», «Суходол», несобранные циклы 1910–1920-х гг. и т.д.). Осмысление кризиса и заката старой культуры закономерно интенсифицирует в лирическом сознании Бунина мотивный комплекс «кладбищенских» жанров.

Ядро кладбищенской поэзии составляли в русской словесности, наряду с эпитафией, также баллада и «кладбищенская» элегия¹. В европейских литературах так называемая «греевская» элегия и литературная баллада соотносились соответственно с сентименталистской [20. С. 48] и (пред)романтической [21. С. 13–14] традициями, а потому последовательно сменяли друг друга. В России из-за плотности литературного процесса, обусловленной догоняющим типом культурного развития, эти жанры пережили взлёт популярности практически одновременно: в первой трети XIX в. относящиеся к ним тексты часто соседствовали друг с другом на страницах журналов и авторских сборников. Ярким примером подобного жанрового универсализма стало творчество Жуковского, поэта, который получил известность благодаря своему вольному переводу элегии «Сельское кладбище» Грея, а в дальнейшем прослыл главным русским балладником. Некоторые его программные сочинения, например баллады «Людмила» и «Светлана», изначально отличались жанровым синтетизмом, соединяя в своей поэтике бюргеровскую балладную (просто)народность с элегизмом «тона» повествования [22. С. 78, 85], что неоднократно отмечалось как современниками, так и исследователями Жуковского. Всё это необходимо учитывать при анализе лиро-эпической жанровой подоплеку прозы Бунина.

В работе, посвящённой «ивлевскому» несобранному циклу (рассказы «Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве»), Е.В. Капинос говорит о его заметных элегических подтекстах и «растущеванном» характере балладной поэтики [10. С. 118–121, 137–138, 140]². Думается, что четкость элегического фокуса и растущеванность балладного обусловлены здесь вполне определенной повествовательной логикой. Так, в «Грамматике любви» (1915) спектр эмоций Ивлева при посещении им владений графини и Хвоцинского выписан в элегическом жанровом ключе, а внутренний, «хвоцинский» сюжет о любви «до гроба», как во многом и хронотоп передвижений самого Ивлева, имеют явственную балладную кодировку. Подобная мно-

¹ Примечательно, что литературные новации молодого Жуковского воспринимались современниками прежде всего как эксперименты со «страшным». Ф.Ф. Вигель оставил известное свидетельство: «Упитанные литературою древних и французскою <...> мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это всё принадлежит к сказкам да разве английским романам <...>. Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма» [19. С. 164].

² См. также: [23. С. 163].

гослойность бунинской прозы обусловлена не только особенностями авторского художественного мышления, которые нашли свою реализацию в элегической рефлексии и балладном нарративе, но и происхождением самих жанров. И античная, и новая европейская элегия («греевская») имеют чисто литературное происхождение [24, 25]. Баллада, напротив, восходит к фольклору и даже в своей литературной ипостаси обнаруживает тяготение к народной тематике и поэтике. Так, А. Мерилай отмечает: «Романтизм основывается на народности в значительной части именно на балладах. Литературное рождение этого полулитературного жанра начинается в английском романтизме. <...> Начались публикации сборников баллад, вершиной которых были “Песни Оссиана” Дж. Макферсона (1760–1765) и издание Перси “Памятники старинной английской поэзии” (1765), которые имеют большое значение для романтизма. Гердер, Бюргер и молодой Гете основательно изучают эти произведения, обращаясь и сами к народной песне» [21. С. 13]¹. Романтическая баллада была напрямую связана с постижением народного духа, что, например, в русской культуре наиболее последовательно выразилось в бурной полемике вокруг баллад Жуковского и Катенина [27. С. 150–151]. Позднее на уровне «памяти метра», «семантизации плана выражения в стихе» [28. С. 291] эта связь балладности и «народности» обнаруживается в «демократической» поэзии Некрасова [29. С. 522–533].

У Бунина интерес к жанру баллады совмещает оба кода: эстетико-литературный и внелитературный, связанный с проблемой народа и народной жизни. Писатель оказался удивительно чуток к мирообразу баллады, обращенной к сфере «исключительного, таинственного, стихийного – всего того, что знаменует собой отход от привычных и устоявшихся форм жизни и норм поведения» [26. С. 156]. В «Суходоле» Бунин отметил: «Жизнь семьи, рода, клана глубока, узловата, таинственна, зачастую страшна» [30. Т. 3. С. 118]. Стремясь осмыслить кризис классической культуры, выразившийся, в частности, в вырождении человеческих типов ее носителей, художник делает балладу неотъемлемым участником усадебной жизни, в которой переплелись судьбы бар и их челяди: ведь «кровь» помещной суходольской аристократии «мешалась с кровью дворни и деревни спокон веку» [30. Т. 3. С. 118]. Характерно, что, как правило, Бунин вводит балладу в круг чтения персонажей-дворян. Так, наизусть читают баллады Войткевич («Суходол») и Алексей Арсеньев, читают их и безымянные господа из рассказа с жанрово ангажированным заглавием «Баллада», где примером интерференции литературного, дворянского и фольклорного, народного становится образ бывшей крепостной Машеньки, наизусть цитирующей А.Ф. Мерзлякова, А.П. Сумарокова и перелагающей в балладный текст «законское» предание о таинственном Господнем Волке. Этот рассказ, вошедший в цикл «Темные аллеи», является далеким эхом «Суходола», где дворовая девка Наташка, также свидетельница господского чтения баллад, рассказывает «суходольское» предание в аналогичном ключе и, более того, подражая своей госпоже, сама разыгрывает балладный сюжет в духе бюргеровой «Lenoge». Персонажи-простолюдины, на-

¹ О первых примерах русских протобаллад как характерно «простонародных» по стилю и колориту см. в работе Р.В. Иезуитовой: [26. С. 141].

против, чаще катализируют балладные события, становятся их рассказчиками или участниками.

Бунинская прозаическая баллада¹, рождающаяся в точке кризисной встречи «господского» с «народным», особенно ярко дает о себе знать: 1) в истории незаконной связи, мезальянса – часто (хотя и не всегда) между помещиками и представителями двора, излюбленного бунинского «народного» сословия (пример – «Грамматика любви»); 2) в ситуации приобретения помещиком или вообще неродовитым человеком помещичьей усадьбы («Последний день»). Нетрудно заметить, что оба сюжета объединяются общей для них социоисторической проблемой нелегитимности. В ее гибком контуре варьируется сюжетика баллады Жуковского, главные образцы которой, исполненные атмосферы «борения жизни и смерти» [11. С. 95], посвящены незаконным и губительным притязаниям потусторонних сил заместить собою мир живых. Недаром ритмичность актуализаций баллады как жанра с конца XVIII по XX в. совпадает, как отметила Л.Н. Душина, с эпохами рубежными, переломными [32. С. 4], т.е. проблематизирующими тему преемственности и наследования.

Анализируемый в данной работе материал составили рассказы «Сила» (1911), «Князь во князьях» (1912), «Последний день» (1913), а также реконструированный Е.В. Капинос «ивлевский цикл»: «Грамматика любви» (1915), «Зимний сон» (1918), «В некотором царстве» (1923). При всей своей тематической разнонаправленности эти произведения образуют, как мы постараемся показать, линию преемственности в сюжетно-жанровом и интертекстуальном отношениях.

3

В «Письме тов. Кочину» О.Э. Мандельштам подметил у Бунина не просто расставание с народническими стереотипами, но именно страх перед крестьянином, «мужикобоязнь» (цит. по: [33. С. 14]). Любопытно, что на уровне литературной топики данная фобия могла репрезентироваться с отчетливым уклоном в сторону Гоголя. Помня, по свидетельству В.Н. Муромцевой-Буниной, едва ли не наизусть «Страшную месть», самую «ужасную» повесть своего предшественника [34. С. 43], Бунин открыто упомянул ее и в раннем очерке «По Днепру» [30. II. С. 389]², и много позднее – в «Жизни Арсеньева». К 1910-м гг., т.е. к тому периоду, в котором создавалась новая бунинская повествовательная поэтика и влияние Гоголя, казалось бы, ослабло, относится рассказ «Сила». Он не имеет прямого отношения к «Страшной мести» и скорее переключается с фольклорными сюжетами о солдатах [35. С. 24]. Между тем данный в рассказе портрет таинственного лесника, хозяина сказочного «дома в лесу», и гоголевское описание поднявшихся из могил мертвецов существенно схожи. Ср.:

А на зверя лесник, и правда, похож: рубаха ниже колен (здесь и далее курсив

Крест на могиле зашатался, и тихо поднялся из нее высохший мертвец. Борода до пояса; на пальцах

¹ Понятие обосновано в работе: [31].

² См.: [4. С. 64–65].

наш. – Е.А., К.А.), лыком подпоясана, на ногах лаптищи, руки длинные, вроде корней дубовых... Дикий, одно слово, человек и силы, видать, неописанной [30. Т. 3. С. 190].

когти длинные, еще длиннее самих пальцев. <...> Зашатался другой крест, и опять вышел мертвец, еще страшнее, еще выше прежнего; весь зарос, борода по колена и еще длиннее костяные когти. <...> ...Поднялся третий мертвец. Казалось, одни только кости поднялись высоко над землею. Борода по самые пятые; пальцы с длинными когтями вонзились в землю [36. Т. 1. С. 143].

Пары таких характеристик как борода / рубаха ниже колен и длинные руки / когти, уходящие, подобно древесным корням, в землю, формируют концептуальное ядро образов. Тяготение Бунина к разделенным временными промежутками мотивным повторам, формирующим несобранные циклы его прозы, позволяет соотнести с «Силой» еще один рассказ, который развивает мотивы предыдущего и прямо подводит нас к главной теме этой статьи. Речь пойдет о рассказе «Князь во князьях».

В «Силе» центральной сюжетной ситуацией было происшествие с лесником, о котором он много лет спустя повествует главному герою – мещанину и деревенскому кулаку по прозвищу Буравчик. Буравчик беззуб. «О! Ишь! – сказал он с удовольствием. – Ни аноо не аалось, – сказал он, желая сказать: “ни одного не осталось”, и вода пальцем по голой розовой десне» [30. Т. 3. С. 188]. Этот дефект своей наружности герой сравнивает с аналогичным изъяном во внешности старого лесника, встреченного Буравчиком в далекой молодости. Буравчик лишился зубов от полоскания купоросом [30. Т. 3. С. 188], но история лесника словно намекает на истинную причину безобразия главного героя. Встретив однажды маленького пожилого солдата, возвращавшегося из Польши домой, лесник увидел у того деньги: «...все сотельные одне, и все в стопки, в кирпичи складены и оборочками хрест-нахрест перевязаны» [30. Т. 3. С. 191]. Решив убить и ограбить солдата, лесник несколько раз со всей своей огромной силой обрушивал на него, спящего, страшные удары. Чудесным образом солдат остался невредим, однако, решив наказать несостоявшегося убийцу, вырвал у него руками один за другим все его зубы: «Берет тогда солдат меня за зуб пальцами, давит его, как клещами залезными, и вынимает вон изо рта, в горсть себе кладет» [30. Т. 3. С. 193].

Названный «князем во князьях» Лукьян Степанов, такой же деревенский богачей, как и Буравчик, тоже беззуб. «...Десны у него были розовые, голые, без единого зуба» [30. Т. 3. С. 321]. Лукьян стар: ему «восемьдесят с гаком» лет [30. Т. 3. С. 320]. Рассказ отчетливо идеологичен: показывая старого, безобразного, малограмотного и при всех своих деньгах живущего в душевной землянке богача на фоне обнищавших местных бар, мечтающих продать ему свое имение, Бунин вновь апробирует ключевую для него в это время тему «Деревни» и «Суходола», программных текстов предреволюционной поры. В рассказ вторгается диалог из «Древнего человека», где интеллигент-учитель выпрашивал 108-летнего крестьянина Таганка об истории и смысле жизни, не узнав от того, естественно, ничего.

– Ну, вот вы, Лукьян Степаныч, говорите, что вам восемьдесят с гаком <...>. Ну, скажите откровенно: боитесь смерти? Часто об этом думаете?

– Погоди, расскажу, – ответил Лукьян Степанов, одеваясь.

И опять ничего не рассказал [30. Т. 3. С. 322].

Внеисторичность этого типа сознания решается на важном для Бунина уровне телесной характеристики и «внешней изобразительности» – через сравнение с ребенком. В рассказе только один настоящий старик: Лукьян. «Второй» старик, фиктивный, появляется в сравнительной конструкции, при помощи которой описывается трехлетний мальчик. «Навстречу шел по пыли белый толстый мальчик, лет трех, в грязной рубашечке, в большом картузе, похожий на старичка, – шел, положив голову на плечо, неизвестно куда» [30. Т. 3. С. 323]. О его беззубости прямо не говорится, но «розовый рот» [30. Т. 3. С. 321] Лукьяна в перспективе появления ребенка начинает пониматься как детская черта. Косвенно о детском, доисторическом, первочеловеческом в образе героя свидетельствует и его автохарактеристика: «Истинно, как Адам в раю, живу! Истинно князь во князьях» [30. Т. 3. С. 321].

Итак, безотносительно к сюжету, расстановке персонажей и общим правилам наррации, которые в этих рассказах различны, важный контакт между ними устанавливается отчетливо доминирующей, пусть и отталкивающей, деталью беззубого старческого рта. Не забудем и примечательную особенность «Силы» – интертекстуальную связь со «Страшной мезью». Нельзя ли предположить, что, обнаружив мотивную рифму в одном – не связанном с Гоголем случае¹, – рассказы будут содержать в себе и другие коды, восходящие к наследию великого бунинского предшественника? Но не будем спешить с ответом на этот вопрос: сложные «гибкие структуры» бунинской прозы требуют от нас обращения к главным в рассматриваемом ряду текстов произведениям: «Последнему дню» и «Грамматике любви». Только в их свете поставленный вопрос, как кажется, может быть удовлетворительно разрешен.

4

Вопреки хронологии обратимся сначала ко второму рассказу и проследим, какие связи соединяют его сюжетно-жанровое ядро с уже известными нам текстами. Сюжет «Грамматике любви» распадается на три составляющие, которые весьма неравномерно изучены в науке. Естественно, что наиболее полно и авторитетно исследована любовная компонента повествования, строящаяся на увязанных автором в странный «треугольник» Ивлеве и умерших Лушке и Хвошинском [37]; [38. С. 190–198]; [39]. Гораздо меньше сказано о хронотопе текста, который представляет собой важную сторону его смысловой и жанрово-поэтической организации [40]. И наконец, почти совсем не анализировался четко акцентированный «экономический» фрагмент сюжета: желание Хвошинского-младшего продать отцовскую библиотеку и покупка Ивлевым «за дорогую цену» [30. Т. 4. С. 51] ее истинного раритета – книжки, давшей название рассказу. Как легко понять, второй и третий компоненты этой сюжетной синтагмы прочно увязаны. Абстрагируя конкретику мотивов, получаем поездку героя в неизвестное имение (темы маршрута, тарантаса, возницы и лошадей нарочито усилены), увенчивающуюся важным

¹ Витком мотивной линии, в которой таинственная сила сочетается с беззубостью, станет через небольшое время рассказ «Хороших кровей» (1913). Комбинация характеристик, впрочем, иная: в натуралистической сцене колдун и коновал Липат вырывает желтый «вредный зуб» у молодой лошади.

приобретением. Выделенная таким образом из сюжета его фабульная основа обнаруживает немало интертекстуальных возможностей, которые шифруются в конкретных мотивах.

Начнем с хронотопа поездки. Если читать текст не как обычный читатель, т.е. не с начала, а «с конца», зная финал, можно заключить, что Бунин направляет Ивлева в имение Хвоцинского с двумя целями: для того, чтобы тот соприкоснулся со «странной» любовью, подпал под влияние ее неисчезающей харизмы и для того, чтобы он купил книгу. Обе эти «мотивации» главного героя имеют мощный фундамент в национальном литературном контексте. Остановимся сначала на группе балладных мотивов.

Центральной категорией поэтики балладного жанра, на которую специально указывает Бунин, становится «балладный страх». В рассказе «Баллада» он трактуется так:

– Баллада, сударь. Так-то все наши господа говорили, любили эти баллады читать. Я, бывало, слушаю – мороз по голове идет <...>. До чего хорошо, господа!

– Чем хорошо, Машенька?

– Тем и хорошо-с, что сам не знаешь чем. Жутко [30. Т. 5. С. 263].

Именно поэтика страшного выделяет балладу среди других «кладбищенских» лиро-эпических жанров и сближает её с параллельно развивающимся в европейской литературе готическим романом [41. С. 45–46]; [42]. В своей работе о «кладбищенской элегии» В.Э. Вацуро отмечает отличия в пространственной организации элегических и «страшных», готических текстов:

Меланхолическое в нём (готическом романе. – Е.А., К.А.) перерастает в страшное; для этого природа должна ощущаться как чужая, незнакомая и зловещая, таящая в себе опасность. В элегии природа всегда ощущается как своя. <...> Элегический герой сам ищет места для уединения, в то время как герой готического романа попадает в него случайно, обычно сбившись с пути. И в том, и в другом случае пейзаж суггестивен, но создается разная эмоциональная атмосфера. В отличие от героя готического романа элегический герой требует и открытого пространства [20. С. 56–57].

В этом отношении показателен динамизм художественного пространства «Грамматики любви», обусловленный двоякой жанровой подоплекой рассказа, включающей в себя одновременно элегические и балладные коды. Начало поездки Ивлева написано в спокойный, благоприятный пейзаж: «Ехать сначала было приятно¹: теплый, тусклый день, хорошо накатанная дорога, в полях множество цветов и жаворонков...» [30. Т. 4. С. 44]. По мере приближения к сюжетной цели путешествия, имению Хвоцинского, пейзаж приобретает все более мрачные оттенки: «...погода поскучнела, со всех сторон натянуло линяющих туч и уже накрапывало <...> Когда поехали дальше, дождь разошелся уже по-настоящему». Затем перестает казаться «своей» и дорога: «Такого

¹ В рукописи видно, как менялось это определение: «ничего себе» → «очень приятно» → «приятно» [43. Л. 1].

пути Ивлев не знал. Места становились все беднее и глуше» [30. Т. 4. С. 45–46]¹. Внезапно герой вновь возвращается в элегические координаты «своего»: «Ивлев вспомнил места, вспомнил, что не раз ездил тут в молодости верхом...» [30. Т. 4. С. 46]. Элегизация прозаического текста осуществляется через активизацию механизмов памяти. Напротив того, балладные коды связаны с прикосновением к неведомому, запретному.

В то же время по мере приближения к имени Хвоцинского открытое элегическое пространство сужается до «клаустрофобных» балладных масштабов. «Кладбищенская элегия» подразумевает посещение погоста, пространства преимущественно открытого. Хронотоп «Грамматики любви», напротив, постепенно «проваливается» в балладные координаты в духе бюргеровой “Lenore”, сюжет которой приобрел в русской культуре широкую известность благодаря Жуковскому. По наблюдению современного исследователя, в русской балладной традиции замкнутые пространства являются специфическими и устойчивыми локусами: «В романтических балладах замкнутое пространство эксплицируется прежде всего гробом и могилой, в некоторых случаях – подземельем, церковью, замком, которые обычно являются местом действия inferнальных сил. Гроб и могила обычно характеризуются в плане традиционной мифологической аналогии с домом» [45. С. 58]².

Комнаты Хвоцинского в «Грамматике любви» подчеркнута холодные, они непригодны для жизни: «...не снимайте картуз, тут холодно, мы ведь не живем в этой половине... Правда, в доме было гораздо холоднее, чем на воздухе» [30. Т. 4. С. 48–49]. Далее Бунин последовательно нагнетает клаустрофобические образы, соотносящиеся с начальным и впоследствии измененным концептом-заглавием рассказа – «Невольник любви»: «любяная перепелиная клетка», «в мешочке сидит перепел», «сумрачная комната», «низенькая дверь», запертая на ключ «каморка», «ржавая замочная скважина», закрытая «шкатулка» [30. Т. 4. С. 49–50]. Ср. с аналогичной образностью в «Людмиле» Жуковского: «“Где ж, скажи, твой *тесный* дом?” – / “Там, в Литве, краю чужом: / *Хладен, тих, уединенный*, / Свежим дерном покровенный; / Саван, крест и *шесть досток*” (курсив наш. – Е.А., К.А.)» [44. Т. 3. С. 13].

Сужающееся пространство становится рамой, в которую помещается история *похоронившего себя заживо* Хвоцинского: «И вдруг свалилась на него эта любовь, эта Лушка, потом неожиданная смерть ее, – и все пошло прахом: он затворился в доме, в той комнате, где жила и умерла Лушка, и больше двадцати лет просидел на её кровати – не только никуда не выезжал, а даже у себя в усадьбе не показывался никому, насквозь просидел матрац на Лушкиной кровати» [30. Т. 4. С. 46]. «Затворничество» Хвоцинского становится лейтмотивом рассказа: заметим, что это единственная тема разговора, которую независимо друг от друга начинают и/или поддерживают все персонажи (Ивлев, графиня, возница и сын Лушки). Она тем более примечательна, что очевидно «добавлена» к житейской истории, послужившей источником рассказа: как известно, «Грамматика любви» была написана на основе давнего

¹ Ср., например, аналогичный сюжет в «Светлане» Жуковского [44. Т. 3. С. 35], давший начало целой галерее заплутавших в непогоду героев неканонических баллад от Пушкина до Гумилева.

² См. также о балладном сюжете «замурованной невесты»: [46. С. 194].

слуха «о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных...» [47. С. 369]. Балладный локус в отличие от топографии элегии и эпитафии предполагает демонстрацию гроба, могилы не снаружи, а изнутри, что иносказательно и происходит при посещении Ивлевым «святилища» Лушки.

Второй составляющей балладного сюжета, частично реализованного в «Грамматике любви», является мотив венчания с мертвецом:

Передний угол весь был занят божницей без стекол, уставленной и увешанной образами; среди них выделялся и величиной и древностью образ в серебряной ризе, и на нем, желтея воском, как мертвым телом, лежали венчальные свечи в бледно-зеленых бантах.

– Простите, пожалуйста, – начал было Ивлев, преодолевая стыд, – разве ваш батюшка...

– Нет, это так, – пробормотал молодой человек, мгновенно поняв его. – *Они уже после ее смерти купили эти свечи... и даже обручальное кольцо всегда носили...* [30. Т. 4. С. 49].

Парадигмой балладного сюжета венчания с мертвецом в русской культуре стал триптих главных баллад Жуковского, представляющий собой череду вариаций “Lenore” Бюргера. По мысли Ф.З. Кануновой, «баллада Бюргера, как и элегия Грея “Сельское кладбище”, стала для Жуковского своеобразным символом жанра, его философии и поэтики. Трижды (1808, 1813, 1831) он обращается к ее вольному переложению. “Людмила”, “Светлана”, “Ленора” – свидетельство пристального внимания Жуковского к этому произведению и характерные этапы творческой эволюции» [44. Т. 3. С. 270. Комментарий]. Инвариантный характер сюжета не мог не провоцировать русскую балладную традицию на создание новых вариантов: от пародий и подражаний современников до экспериментов модернистов. Действительно, гибкая балладная структура оказалась весьма удобной для внедрения в нее разнообразных сюжетов, передававших атмосферу напряженного ожидания, страха, страсти, сна и других ситуаций выхода за пределы обыденного сознания. Проза Бунина не стала исключением: в ней «русские баллады» «Светлана» и «Людмила» появляются в прямых и трансформированных цитатах и реминисценциях неоднократно.

В «Грамматике любви» классический балладный сюжет о мертвом женихе инвертирован: inferнальным и несущим смерть персонажем здесь становится не мертвый жених, а женщина, которая и увлекает за собой мужчину (ср. навеянный модернистской эпохой образ “femme fatale” в «Легком дыхании», «Митиной любви», «Деле корнета Елагина», «Чистом понедельнике» и др.). Позиция балладного неактивного женского начала занята в «Грамматике любви» скорее Хвощинским, героем-мужчиной, который выступает здесь в роли, более свойственной Людмиле и Светлане из одноименных баллад Жуковского. Ср. нагнетаемую Буниным до гротеска пассивность героя, выраженную в многолетнем сидении на кровати своей возлюбленной. В противоположность Хвощинскому Лушка дана в перспективе необычайной активности, влияния и власти. Этими качествами, впрочем, наделена не столько ее

биографически и антропологически конкретная личность, о которой читателю мало что известно, сколько феноменологически постигаемый образ, сохранивший силу магнетического притяжения. Именно в посмертных воспоминаниях о Лушке она сливается с природой и фольклорными высшими силами: «...Лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире: гроза заходит – это Лушка насылает грозу, объявлена война – значит, так Лушка решила, неурожаем случился – не угодили мужики Лушке...» [30. Т. 4. С. 46].

В рукописи тенденция к реорганизации балладных ролей персонажей была поначалу выражена еще сильнее: в параллельном микросюжете о графе и графине женский персонаж также показан как более активный, но при дальнейшей работе над текстом Бунин увел эту аналогию в подтекст, и в печатных редакциях рассказа она неочевидна. Итак, Ивлев «болтал с графиней, дочерью станowego, *женившей на себе мальчишку графа*, и ждал чаю» [43. Л. 1 об.]. Фрагмент, который мы выделили курсивом, в рукописи зачеркнут. Детали, инкрустирующие описание третьей «пары», т.е. молодого Хвошинского и жены дьякона, демонстрируют последовательность Бунина, понижающего мужественность героя и подчеркивающего активность героини: «женщина в летнем *мужском* пальто» – «*молодой* человек в серой *гимназической* блузе», «казался *слишком моложав* для своих лет». Лишь один раз «в голосе его послышались *более мужественные ноты*» [30. Т. 4. С. 48], – когда Ивлев высказал догадку об умственной болезни его отца.

Вместе с тем объяснять пассивность Хвошинского результатом влияния на Бунина исключительно со стороны символистов было бы произвольным допущением. Если символистские ассоциации и присутствуют в художественной ткани рассказа, то они опосредованы мощным пластом интертекстов из эпохи Карамзина, Жуковского и Баратынского, к эстетике которых устремлен острый бунинский взгляд. Так, обращает на себя внимание литературная «подсказка» читателю в виде отчетливо реминисцентного диалога Ивлева с возницей.

– Говорят, она (Лушка. – *Е.А., К.А.*) тут утопилась-то, – неожиданно сказал малый.

– Ты про любовницу Хвошинского, что ли? – спросил Ивлев. – Это неправда, она и не думала топиться.

– Нет, утопилась, – сказал малый. – Ну, только думается, он скорей всего от бедности своей сошел с ума, а не от ней... [30. Т. 4. С. 46–47].

Идеологический аспект этого разговора, отсылающего к карамзинской «Бедной Лизе», ясен: страдающим героем делается именно «барин», меж тем как новая «Лиза», Лушка «Грамматики любви», отнюдь не стремилась к самоубийству и умерла своей смертью («от родов», – уточнено в рукописи [43. Л. 2 об.]). Положенная в основу карамзинского повествования ситуация нелегитимной в социокультурном отношении связи Буниным осознается, однако акценты в главной сюжетной коллизии автор решительно меняет. Не менее примечательна и содержащаяся в этом фрагменте вольная или невольная жанровая импликация: так, известно, что поэтическим вариантом знаменитой повести Ка-

рамзина была его же баллада «Раиса» [26. С. 142. Примеч. 6]. Присутствовавший в карамзинской повести балладный отзвук был много лет спустя услышан Буниным и внедрен им в поэтическую партитуру его рассказа.

Характер Хвошинского, сомнамбулически сосредоточенного на своей умершей подруге, также имеет отчетливые балладные корни: классический образец сюжета о любви до *гроба* был дан Жуковским в балладе «Рыцарь Тогенбург»:

Время годы уводило...
 Для него ж одно:
 Ждать, как ждал он, чтоб у милой
 Стукнуло окно;

 Чтоб прекрасная явилась;
 Чтоб от вышины
 В тихий дол лицом склонилась,
 Ангел тишины.
 Раз – туманно утро было –
 Мертв он там сидел,
 Бледен ликом, и уныло
 На окно глядел [44. Т. 3. С. 135].

Эта баллада неоднократно перепевалась и пародировалась в русской литературе, а образ рыцаря Тогенбурга стал символом верной любви и ожидания, которые в категориях обыденного сознания понимались как безумие. Немаловажно отметить также, что образы мертвого жениха из «Светланы» и рыцаря Тогенбурга размещены Жуковским в границах одного лексико-семантического поля. Ср.: «Он глядит на лунный свет, / *Бледен и унылый*», «Кони мимо; друг молчит, / *Бледен и унылой*», «Снова бледность на устах; <...> / Милый друг ее – *мертвец!*» («Светлана» [44. Т. 3. С. 34–35, 37]) – «*Мертв он там сидел, / Бледен ликом, и уныло / На окно глядел*» («Рыцарь Тогенбург» [44. Т. 3. С. 135]). При этом существенно значима сама мотивная линия, у истока которой находится образ рыцаря Тогенбурга, ставший настоящим открытием Жуковского и определивший впоследствии огромную традицию «рыцарских» текстов русской литературы (от Достоевского до Блока) [17. С. 194–197], непосредственно выводящих исследователя к одной из констант художественно-философской рефлексии Серебряного века – Прекрасной Даме. Отмечавшиеся в литературоведении иронические обертонны «Грамматики любви» [48. С. 126–127] могут свидетельствовать о тонкой пародийной интонации рассказа, в котором квазирелигиозный культ Софии заменен самозабвенной привязанностью к дворовой девке.

5

Если в «Грамматике любви» балладные мотивы еще могут показаться расфокусированными, то в более широком контексте «ивлевского» цикла проясняются и их повторяемость, и конкретные литературные источники. В этом смысле балладный «срез» художественной структуры данного рассказа конкретизируется в двух других текстах – «Зимнем сне» (1918) и «В некоем царстве» (1923). Обратимся к этим произведениям.

В заглавии второго рассказа цикла на передний план выходит *онейрический мотив*, имплицитно присутствующий в «Грамматике любви» и сюжетообразующий для «Зимнего сна» и «В некотором царстве». В структуре «Грамматики любви», идеологический уровень которой содержит противопоставление рассудочной книжной культуры любовному самозабвению, мотив сна представлен литературно: через поэтическую реминисценцию («Есть бытие, – вспомнил Ивлев стихи Баратынского, – есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бдение, – меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разуменье...») [30. Т. 4. С. 50]), а также заглавие одной из книг библиотеки Хвошинского: «Новейший сонник». Первый лист рукописи «Грамматики любви» с вынесенной в эпиграф цитатой из Баратынского свидетельствует о том, что теме сна автор уделял приоритетное внимание [43. Л. 1].

Литературными претекстами «Зимнего сна» становятся две баллады: классическая «Светлана» Жуковского и деканонизированная баллада Пушкина «Бесы». В науке уже указано на четкую ритмическую организацию «Зимнего сна», в котором предложения расположены аналогично стихотворным строкам [10. С. 135]. Ситуация сна, быстрой скачки на лошадях, снежной степи, непогоды недвусмысленно вышивается по узорам «Светланы». Точно так же в рассказ включается *мотив свадьбы-похорон*. Первоначальной целью поездки героев является посещение дома мертвеца – Вукола, которое становится своеобразным «венчанием» Ивлева и учительницы, не разрешавшей себя поцеловать, пока они не оказались в избушке покойника: «– Нет, – крикнула она, – мы должны сперва заехать» [30. Т. 4. С. 180]. Здесь же актуализирован балладный *мотив* бешеной скачки на лошадях, который в соединении с *мотивом метели* и, вообще, непогоды¹ с легкой руки Жуковского открывает травелоговое начало русской баллады и дает выход на метафорику национального ландшафта («зимнего», «вихрящегося», бескрайнего) как естественно-природной обстановки трагических коллизий русской истории². Более того, целью поездки персонажей, как и в «Грамматике любви», становится дом мертвеца, буквально материализующийся в балладный локус *гроба*. Закономерно, что нагнетание целого комплекса балладных мотивов в предельно сжатом по объему тексте приводит к эффекту «балладного страха», который должны ощутить персонажи, связанные с посюсторонней действительностью, а также, естественно, читатель. Ср. характерные повторы жанрово обусловленных слов-сигналов в двух онейрических балладах – прозаической у Бунина и стихотворной у Жуковского.

«Зимний сон»:

Лошадь летела как на крыльях.
Сзади, за *степью*, садилось солнце.
Снежное поле, расстилавшееся впереди,
зеленело.
И встречный *ветер*, как огнем, жег щеки,
брови.

«Светлана»:

Сели... *кони с места враз*;
Пышут дым ноздрями;
От копыт их поднялась
Вьюга над саями.
Скачут... пусто все вокруг,
Степь в очах Светланы.

¹ О вариативности мотива бури / метели см.: [49; 50].

² «Зимний сон» стал последним рассказом Бунина, напечатанным в Москве незадолго перед выездом писателя на юг, а затем – в эмиграцию [51. С. 463. Комментар.].

Ивлев оглянулся – не едет ли кто сзади. Поле было пусто и уже темнело в малиновом свете заката. И он обнял учительницу, ища губами ее щеку. Она засмеялась пуше и схватила вожжи.

– Нет, – крикнула она, – мы должны сперва заехать.

<...> Восковая свечка, прилепленная к столу, едва озаряла эту мрачную и страшную берлогу.

А за столом, на лавке, стоял широкий, мелкий *гроб*, покрытый коленкором, на колленкоре, под бугром, образованным сложенными на груди руками, лежала черная досочка.

– Не бойся! <...> [30. Т. 4. С. 179–180].

На луне туманный круг;

Чуть блестят поляны.

<...>

Что ж? В избушке *гроб*; накрыт

Белою запоной;

Спасов лик в ногах стоит;

Свечка пред иконой...

Ах! Светлана, что с тобой?

В чью зашла обитель?

Страшен хижины пустой

Безответный житель [44. Т. 3. С. 34–36].

Далее бунинская прозаическая баллада перетекает в смежное ассоциативное поле, сформированное в русской литературе стихотворением Пушкина «Бесы», генетически связанным с балладным творчеством Жуковского:

«Зимний сон»:

– Не бойся! – с *бесовской* радостью шепнула учительница, крепко схватив Ивлева за руку и вся прижавшись к нему. – *Едем, едем!*

И полозья санок, как коньки, засвистали под изволок по мерзлому снегу. Еще тлела далеко впереди *сумрачно-алая* заря, а сзади уже освещал *поле* только что поднявшийся светлый стеклянный *месяц* [30. Т. 4. С. 180].

«Бесы»:

Мчатся *тучи*, вьются тучи;

Невидимкою *луна*

Освещает *снег* летучий;

Мутно небо, ночь мутна.

Еду, еду в чистом *поле*¹;

Колокольчик дин-дин-дин...

Страшно, страшно поневоле

Средь неведомых равнин!

[53. Т. 3. С. 167].

«Людмила»:

«Чу! совы пустынной крики.

Слышишь? Пенье, брачные

лики.

Слышишь? Борзый конь за-

ржал.

Едем, едем, час настал».

«Переждем хоть время ночи;

Ветер встал от полуночи;

Хладно в *поле*, бор шумит;

Месяц тучами закрыт»

[44. Т. 3. С. 12].

Как и в «Грамматике любви», в «Зимнем сне» активное, инфернальное («бесовское») начало связано с персонажем-женщиной. Но если здесь ситуация бешеной скачки Ивлева и учительницы ассоциируется, прежде всего, с «Людмилой» и «Светланой» Жуковского, то пара «герой – возница» из «Грамматике любви» отсылает в этой балладной ретроспективе скорее к пушкинским «Бесам». Любопытно, что возница, поначалу жалеющий собственных лошадей и потому мешающий Ивлеву начать «балладную» быструю скачку, после грозового удара грома и в момент нападения собак в конце концов сдается, и «*лошади вскачь понесли* среди замелькавших перед глазами осинового стволов...» [30. Т. 4. С. 47].

Третий рассказ несобранного «ивлевского» цикла, «В некотором царстве», актуализирует тот же комплекс балладных мотивов: *сна, свадьбы-похорон, быстрой скачки* на лошадях, *бури/метели* и *гроба* как финала пути. Если в «Грамматике любви» балладная традиция соединялась с элегической, в «Зимнем сне» – с сюжетной лирикой («Бесы»), то в рассказе «В некотором

¹ В черновой редакции «Бесов» связь со «Светланой» еще более заметна: «Путник едет в чистом поле», «Едем, едем в чистом поле» (Цит. по: [52. С. 128]).

царстве» баллада сочетается со сказкой и святочным рассказом. Первое упоминание на Святки вводится в самом начале произведения посредством приема «текст в тексте» (в этом смысле композиция рассказа зеркальна относительно «Грамматики любви», которая не начиналась, а завершалась вставным текстом). Ивлев во сне читает «полные чудесного смысла слова» телеграммы: «Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...» [30. Т. 4. С. 257]. Хронотоп центрального эпизода этого рассказа точно вписывается в рецепируемый Буниным балладный канон, главные слагаемые которого впоследствии реплицируются. Ср.:

«В некотором царстве»:

С трудом, белые от снежной пыли, вылезают из саней, поднимаются на ступеньки, входят в просторную и теплую прихожую, уютно устланную попонами, почти совсем темную. Выбегает из задних горниц суетливая старушонка в шерстяных чулках, кланяется, радуется, помогает раздеваться. Раскутывают шали, освобождаются от пахучих снежных шуб. Племянница раздевается чем дальше, тем все живей и веселей, неожиданно оказывается тонкой, гибкой, ловко присаживается на старинный ларь возле окна и быстро снимает городские серые ботинки, показывая ногу до колена, до кружева панталон, и выжидательно глядя черными глазами на тетку, раздевающуюся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием.

И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось: тетка роняет поднятые руки, слабо и сладко вскрикивает – и опускается, опускается на пол. Старушонка подхватывает ее подмышки, но не осиливает тяжести и дико кричит:

– Барышня!

А в окно виден снежный двор, за ним, среди леса, блестящее снежное поле: из-за поля глядит, светит низкий лысый месяц. И нет уже ни старушонки, ни тетки, есть только эта картина в окне и темная прихожая, есть только радостный ужас этой темноты и отсутствие уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича, – есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботинки, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол... [30. Т. 4. С. 258].

«Баллада»:

Под большие зимние праздники был всегда, как баня, натоплен деревенский дом и являл картину странную <...>.

Под эти праздники в доме всюду мыли гладкие дубовые полы, от топки скоро сохнувшие, а потом застилали их чистыми попонами, в наилучшем порядке расставляли по своим местам сдвинутые на время работы мебели, а в углах, перед золочеными и серебряными окладами икон, зажигали лампы и свечи, все же прочие огни тушили. К этому часу уже темно синела зимняя ночь за окнами и все расходилось по своим спальным горницам. В доме водворялась тогда полная тишина, благоговейный и как бы ждущий чего-то покой, как нельзя более подобающий ночному священному виду икон, озаренных скорбно и умирительно.

Зимой гостила иногда в усадьбе странница Машенька, седенькая, сухенькая и дробная, как девочка. И вот только она одна во всем доме не спала в такие ночи: придя после ужина из людской в прихожую и сняв с своих маленьких ног в шерстяных чулках валенки, она бесшумно обходила по мягким попонам все эти жаркие, таинственно освещенные комнаты, всюду становилась на колени, крестилась, кланялась перед иконами, а там опять шла в прихожую, садила на черный ларь, спокон веку стоявший в ней, и вполголоса читала молитвы, псалмы или же просто говорила сама с собой.

– <...> До чего же хорошо, господи!

– Чем хорошо, Машенька?

– Тем и хорошо-с, что сам не знаешь чем.

Жутко [30. Т. 5. С. 260].

Балладная атмосфера, которой проникнуты многие бунинские тексты, чаще всего ассоциируется у писателя с дореволюционной усадебной жизнью и носит черты святочной баллады Жуковского «Светлана», четко выразив-

шей специфику национального пространства и катализировавшей целую плеяду «метельных» сюжетов. По замечанию Е.В. Душечкиной, «для “русской баллады” Жуковскому необходима была “национальная тема”; и он находит ее в старинном народном празднике – святках. К началу XIX века святочная тематика уже утвердилась в культурном сознании как в наибольшей степени характеризующая природу русского национального характера» [54. С. 85].

Традиция «святочной баллады» актуализирует в рассказе ещё один мотив, введенный в «Светлану» Жуковским и отсутствующий в других вариациях на тему “Lenore”: антитезу истинного и ложного, подлинного и самозванного. В отличие от «Людмилы» и «Леноры» сюжет зимней баллады Жуковского включает персонажную пару ложного и истинного жениха Светланы¹. Мертвый жених самозванцем приходит за ней ночью, во сне, а настоящий, живой – является утром, после ее пробуждения. В рассказе «В некотором царстве» «женихами»-двойниками оказываются Ивлев и некий Иван Сергеевич: «...есть только радостный ужас этой темноты и отсутствие уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича» [30. Т. 4. С. 258].

В числе источников рассказа Е.В. Капинос верно называет и пушкинскую трагедию «Борис Годунов», след которой оставлен в тексте, и умолчанную, но довольно явственно «проглядывающую» из расстановки персонажей «Пиковую даму»: внезапно умирающая тетка-опекунша, «ее черноглазая, румяная племянница» [30. Т. 4. С. 257] и претендующий на последнюю явно незаконный жених [10. С. 153]. Вместе с тем не менее сильно заявлен в рассказе и балладный аспект его поэтики. Бунину здесь удалось не только создать соответствующую сну атмосферу «сдвига» реальности, но – вольно или невольно – актуализировать ещё одну составляющую балладной традиции – трагедийную. Главным аргументом в пользу этого является упоминание Бориса Годунова, исторический сюжет о котором вместе с именем гениального создателя одноименной трагедии подается читателю уже в первых строках текста. Ивлев читает через плечо телеграфиста телеграмму с малопонятным сообщением: «Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...» [30. Т. 4. С. 257]. «Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна, что это псковская повесть Пушкина...» [30. Т. 4. С. 257]. Далее во сне Ивлеву видится заснеженная русская дорога посреди такой суровой зимы, какую «никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее» [30. Т. 4. С. 257]. По дороге «уверенно и шибко» [30. Т. 4. С. 257] идет тройка, в которой сидят племянница с теткой. Этим «декораций» сюжета вместе с его «говорящей» датировкой (12 июля 1923 г.) было вполне достаточно, чтобы прояснить лирический фокус внутреннего мира героя-сновидца, погруженного в переживание неотвратимой исторической катастрофы и уносящегося в притягательный, но ирреальный мир, подобно самому Бунину, дотошно указавшему ря-

¹ Позднее эта комбинация *мотивов* метели и *мертвого жениха* активно использовалась в прозе Пушкина. Об этом см.: [55].

дом с датой, что рассказ был написан именно в Приморских Альпах, т.е. в эмиграции, словно по следам новой смуты [10. С. 152], во многом повторившей ту, что разразилась в 1605 г., по смерти Бориса Годунова, узурпатора трона, открывшего дорогу череде самозванцев.

В пушкинской трагедии мотив двойнической подмены задействован как в структуре образа Годунова, так и Лжедмитрия (Григория) – ложного царя и одновременно жениха, трижды просыпающегося от вещего сна: «Все тот же сон! возможно ль? в третий раз! / Проклятый сон!..» [53. V. С. 200]. Еще сильнее балладная генетика пушкинской трагедии обнаруживает себя в образе Ксении Годуновой, выпisanном по контуру балладных героинь Жуковского.

«Борис Годунов»:

Ксения

(целует портрет)

Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте – а темной могилке на чужой сторонке. Никогда не утешусь, вечно по тебе буду плакать.

Мамка

И, царевна! девица плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу высушит. Будет у тебя другой жених и прекрасный и приветливый. Полюбишь его, дитя наше ненаглядное, забудешь своего королевича.

Ксения

Нет, мамушка, я и мертвому буду ему верна.

(Входит Борис).

Царь

Что, Ксения? что, милая моя?

В невестах уж печальная вдовица!

Все плачешь ты о мертвом женихе.

Дитя мое! судьба мне не судила

Виновником быть вашего блаженства.

Я, может быть, прогневал небеса,

Я счастье твое не мог устроить.

Безвинная, зачем же ты страдаешь?

[53. Т. 5. С. 224].

«Людмила»:

Где твоя, Людмила, радость?

Ах! прости, надежда-сладость!

Все погибло: друга нет.

Тихо в терем свой идет,

Томну голову склонила:

«Расступись, моя могила;

Гроб, откройся; полно жить:

Дважды сердцу не любить».

«Что с тобой, моя Людмила?

Мать со страхом возопила. –

О, спокой тебя творец!» –

«Милый друг, всему конец;

Что прошло – невозвратимо;

Небо к нам неумолимо;

Царь небесный нас забыл...

Мне ль он счастья не сулил?

Где ж обетов исполненье?

Где святое провиденье?

Нет, немилостив творец;

Все прости; всему конец»

[44. Т. 3. С. 9–10].

В рассказе «В некотором царстве» персонажная пара тетки и племянницы органично связана с памятью жанра баллады, в которой сюжеты незаконной любви, разлучения возлюбленных и их загробного воссоединения были одними из частотных.

С глубоко укорененным в сознании Бунина балладным жанровым архетипом соседствовало и немалое число индивидуально-биографических подтекстов. Писатель рассказал о замысле позднего рассказа «Баллада» так: «И стал вспоминать Россию, ту *усадьбу*, где нередко жил почти каждый год в разные времена года, мысленно увидал *зимний вечер* в ее старом доме *под какой-то большой праздник...*» [47. С. 372]. Вполне вероятно, что литературный и биографический коды в рецептированной жанровой парадигме баллады

изначально представляли собой единое целое. Во-первых, по наблюдению Е.В. Душечкиной, «Светлана» Жуковского была настолько популярна, что со временем новогодние праздники стали включать обязательное перечитывание этого произведения. «Чтение баллады Жуковского превращается в единственное святочное мероприятие, которым и отмечается праздник» [54. С. 92]. Во-вторых, исследователь обязан учитывать крайне важный для Бунина слой родовых преданий. Так, по словам Л.Н. Киселевой, «комплекс “незаконной любви”» [56. С. 145] в семье Жуковского получил характер «наследственного»: на протяжении многих лет поэт безрезультатно добивался разрешения на брак со своей сводной племянницей М.А. Протасовой; позднее родители великого князя Алексея Александровича не позволили А.В. Жуковской, дочери стихотворца, выйти замуж за их сына [56. С. 139]. Напомним, что сам Жуковский был обязан появлением на свет незаконному союзу помещика А.И. Бунина с пленной турчанкой Сальхой. В этом смысле двойственный статус Марии Протасовой в глазах поэта («племянница» vs. возлюбленная) порождался двусмысленным положением его самого – своего рода *doppelgänger*'а в семье Буниных-Протасовых. Запутанный характер всех этих связей вызвал к жизни причудливую систему противоречивых статусов и номинаций в круге Жуковского: так, свою сводную сестру Е.А. Протасову из-за разницы в возрасте он именовал *теткой* и обращался к ней на Вы (при этом она говорила ему *ты*) [57. С. 13], а родство его возлюбленной М.А. Протасовой в отношении к Жуковскому могло быть как замолчано (в случае положительного решения о сватовстве), так и, наоборот, подчеркнуто – что в итоге и было сделано, и 14 января 1817 г. она была выдана замуж за И.Ф. Мойера именно как *племянница* Жуковского.

Поэтому неудивительно, что современники первого русского романтика часто воспринимали его баллады о «запретной любви» как «выросш[и]е из личной драмы поэта и образно воплотивш[и]е его трагические переживания» [58. С. 39]¹, вызванные отказом Е.А. Протасовой благословить его брак с ее дочерью. Несомненно зная об этой житейской драме своего великого предка, Бунин, однако, чаще делал акцент не на ней, а на истории рождения и «“нелепого” узаконения» [59. С. 174] Жуковского, которое затушевало фамильную преемственность между «последним классиком» и «первым русским балладником». Объяснить соотношение акцентов мы не можем, однако наличие двойственности бунинского отношения к этим парадигмальным фактам биографии Жуковского: если проблема «незаконности» рождения дискутируется в публицистическом и мемуарном корпусе бунинских текстов, то «запретная любовь» глубоко имплицитруется в структуру художественных произведений.

Итак, продуктивный сюжет о «запретных связях» в его различных модификациях (от социальной до этнокультурной) получает постоянную «прописку» в прозаических балладах Бунина. В «Грамматике любви» это связь по-

¹ Первое свидетельство о любви Жуковского к 12-летней Марии Протасовой читается в его дневнике от 9 июля 1805 г., причем поэт сразу же выносит на страницы этого исповедального текста ощущение незаконности своего чувства, которое неминуемо приведет в будущем к конфликту с родней [44. Т. 13. С. 15]. Повышение интереса Жуковского к творчеству Бюргера исследователи относят к тому же 1805 г. [44. Т. 3. С. 268. Коммент.].

мещика Хвощинского и горничной Лушки; в «Зимнем сне» – Ивлева и учительницы; в рассказе «В некотором царстве» – Ивлева и черноглазой племянницы; в более поздней «Балладе» – «кровосмесительная» страсть князя к нобробрачной сына: «вроде как родная дочь была» [30. Т. 5. С. 264]. Эрос и страх – стержневые слагаемые жанрового архетипа баллады – приходятся ко двору литературе эпохи модернизма, переосмысляются ею и существенно дополняются.

6

В поэтике «Грамматики любви» Бунин сумел воплотить одно из ключевых свойств сюжетной морфологии баллады: ее целенаправленность (поездка в уединенный локус, скачка на лошадях, созерцание следов иносказательного «брака» с «мертвецом», подвластность чарам мертвой «невесты»). Примечательно, однако, что в других рассказах отдельные мотивные компоненты данного сюжета могут даваться и в рассредоточенном, «рассыпанном» виде: внутренний динамизм текста в таком случае купируется, но его жанровый генезис сохраняется. Именно такую картину мы наблюдаем в уже известном нам «Князе во князьях» (вновь обратиться к нему уместно именно сейчас, как бы «оттолкнувшись» от более поздней «Грамматики любви»: именно в ее перспективе прояснятся те мотивы, которые, разбирая мы эти произведения в строгой хронологической последовательности, неизбежно показались бы факкультативными).

Отметим, что акцент на теме лошадей и конной езды с той интенсивностью, с какой он сделан в «Грамматике любви», «Князе во князьях» и «Силе», довольно редок в это время у Бунина, что позволяет поставить названные произведения в линию повествовательной преемственности. Итак, читатель узнает, что главной «охотой» Лукьяна Степанова были «знаменитые на всю округу чернопегие битюги» [30. Т. 3. С. 325]. На одном из них, гнедом жеребце со сверкающими глазами, Лукьян «тяжело влетел во двор» [30. Т. 3. С. 320] к тем самым обедневшим барам, сопоставление с которыми формирует идеологический аспект рассказа. Лукьян потенциальный покупатель имения: экономическая составляющая этой группы сюжетов здесь заявлена, хотя и не реализована. «Всех томила загадка: зачем он приехал? А ну как приторговываться к имению? Ах, если бы дал господь!» [30. Т. 3. С. 321]. Балладные указатели на *погоню*, *быструю скачку* и *свадьбу* даны здесь на периферии сюжета, иногда «смазаны», однако внедряются последовательно. «– А вот, вы с деньгами так-то ездите: не боитесь, что убьют, ограбят? – Что я с деньгами, того никто не знает. *А и узнает, не догонит*. Такого жеребца, как мой, у твоего деда на свадьбе не было» [30. Т. 3. С. 322]. «Усевшись на дрожки верхом, Лукьян Степанов шибко понесся со двора, но, миновав церковь, гумно, всех, кто мог его видеть, потянулся шагом» [30. Т. 3. С. 322]. Свадебная тема продолжена в беглом упоминании о замужестве Люлю, дочери хозяйки име-

ния, «неожиданно для всех» [30. Т. 3. С. 322] вышедшей за некоего Жедринского¹.

Несравненно более настойчиво inferнальное подается читателю в облике Лукьяна, в его увлечении и в образе его жилища. Старость героя побуждает к уже цитированным разговорам о смерти, его кони – словно проводники на тот свет: «страшные траурные лошади» [30. Т. 3. С. 326]. «– Ты не ходи, не ходи! – кричал он (Лукьян. – Е.А., К.А.) из денника. – На порожке стой. На смерть убьет! Меня одного только подпускают...» [30. Т. 3. С. 326]. «Стану помирать, накажу цельную тройку запречь в самую первую телегу, – тройкой гроб помчат!» [30. Т. 3. С. 326]. Жилище – словно могила. «Под громадным, черным от старости шалашом толстый потолок из бревен покрывал громадную землянку. Спустились вниз по земляным стертým ступенькам. Внизу было мрачно, темно... <...> Мы, брат, люди земляные» [30. Т. 3. С. 325].

Дальнейшая ретроспекция этих мотивов приведет нас к также уже известному рассказу «Сила», содержательным центром которого является воспоминание Буравчика о поездке на лошадях в затерянную усадьбу «страшного» лесника, поездке, наиболее явственно репрезентирующей «балладный сюжет пути через страшный лес» [44. Т. 3. С. 361. Комментарий]. Мотив экономического приобретения «отдан» здесь леснику, пытавшемуся ради денег убить заговоренного богатого солдата, впрочем, финансовое могущество самого Буравчика, являющегося зеркальным двойником и лесника (преступность натуры, беззубость), и солдата², комментируется в тексте неоднократно. Еще один показательный нюанс, возводящий «Князя во князьях» к «Силе», находим в отношении героев к богатству: они им похваляются. Так, солдат, с которым сравнивается Буравчик, начал «деньгами перед лесником хвастать» [30. Т. 3. С. 191]. В свою очередь, Лукьян Степанов, приехав в хозяйкино имение, «...принес из прихожей и развязал свой тяжелый мешочек, полный серебра вперемежку с золотыми. Оказалось, что он приехал только затем, чтобы похвастаться» [30. Т. 3. С. 321].

¹ Не исключено, что фамилия героя отсылает к одному из ключевых русских «балладных» текстов – пушкинской «Метели», в которой любовники-беглецы должны были венчаться в *Жадринской* церкви села Жадрино.

² Парность главного героя с маленьким солдатом (Буравчик был «ростом с мальчика» [30. Т. 3. С. 187]; в солдате «росту... не более двух аршин, а силы – и на двух вшей не хватит...») [30. Т. 3. С. 191]) организует ключевой смысл рассказа: ничтожность «народной» физической силы (идея, предсказывающая написанный через полгода программный рассказ «Захар Воробьев»), олицетворяемой здесь, помимо лесника, еще и неудачливым работником Александром, который «замещает» лесника в реальном времени повествования. Их былинной телесной мощи Бунин противопоставляет колдовскую, inferнальную хитрость совершенно иных «народных типов». Примечательно, что маленький заколдованный солдат, победивший исполина-лесника, шел «из Польши» [30. Т. 3. С. 191]: как и Гоголь, Бунин делает «нечистую силу» коллаборантом Запада и одновременно (что полностью инвертирует идеологию Гоголя) – победительницей бесхитростного народного начала. Недаром Буравчик, собирая в своем образе и преступность лесника, и волшебство солдата, рассуждает отчетливо «антимужички»: «Мужик тебя ралом, а ты его жалом» [30. Т. 3. С. 190]. Итогом этого «соревнования» ума с силой является победа первого, а значит, посрамление не только самой силы, но и внушаемого ею ужаса: подобно тому как страшный лесник далее профанируется неудачником Александром, «пугающий» эффект гоголевского фрагмента из «Страшной мести», внедренного в начальную характеристику лесника, сводится к нулю. Безотносительно к тому, разрешим или неразрешим этот спор, торжествует в полемике с гоголевской традицией сама стратегия Бунина, заключающаяся в стремлении «переписать классику».

Мотив лошадиной езды пока не оснащен здесь семантикой *скачки, пого-ни*, как нет в рассказе и *свадебного* мотива, однако в перспективе «Грамматика любви» важно отметить описание дождя, заставляющего путешественников тягостно блуждать в незнакомой местности. «...Едем мы, едем, а дождь <...> как зарядил с утра, так до вечера и остался. Холит нас да холит <...> и до того добил, искоренил, что повернули мы, не долго думая, в лес какой-то встречный, к караулке. Надуваемся, ползем <...> а от лошадей альни дым валит» [30. Т. 3. С. 189].

В настоящем разделе статьи мы старались показать более или менее прямолинейные реализации жанрового архетипа баллады, сформированного в русской литературе балладным триптихом Жуковского, слагаемые которого являются вариациями “Lenore” Бюргера. В следующей части работы мы сосредоточимся на примерах, требующих бóльших усилий по реконструкции жанровых прообразов и интертекстуальных импликаций в прозаических произведениях И.А. Бунина.

Литература

1. *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. М., 2004.
2. *Лотман Ю.М.* Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 730–742.
3. Устами Буниных: в 3 т. Т. 3. Франкфурт-на-Майне, 1982.
4. *Жильцова Е.А.* Русская классическая литература в восприятии И.А. Бунина и М.А. Алданова: дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2013.
5. *Созина Е.К.* Онтологическое вопрошание И.А. Бунина: Гоголевские параллели // И.А. Бунин и русская культура XIX–XX веков: Тез. междунар. науч. конф., посвящ. 125-летию со дня рождения писателя. Воронеж, 1995. С. 28–31.
6. *Мароши В.В.* Гоголевский субстрат карнавального подтекста в миниатюре И.А. Бунина «Канун» // Образы Италии в русской словесности / ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. Томск, 2011. С. 234–240.
7. *Владимиров О.Н.* Метафизика «страшного» в творчестве И.А. Бунина // Метафизика И.А. Бунина. Воронеж, 2008. С. 8–20.
8. *Марченко Т.В.* Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2010. Т. 69, № 2. С. 30, 33–34.
9. *Анисимова Е.Е.* «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2011. № 2 (14). С. 78–84.
10. *Капинос Е.В.* Формы и функции лиризма в рассказах И.А. Бунина 1920-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 2014.
11. *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006.
12. *Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура: сб. науч. тр. Л., 1987. С. 138–166.
13. *Смирнова Е.А.* Жуковский и Гоголь (к вопросу о творческой преемственности) // Жуковский и русская культура: сб. науч. тр. Л., 1987. С. 244–260.
14. *Вайскопф М.Я.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002.
15. *Ветшева Н.Ж.* В лабиринтах гоголевского «Вия»: Гоголь и Жуковский или Жуковский и Гоголь? // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепция) / ред. Н.В. Хомук. Вып. 3. Томск, 2010. С. 319–336.
16. *Капинос Е.В.* «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина // Лирические и эпические сюжеты. Сер. «Материалы к словарю сюжетов русской литературы». Вып. 9. Новосибирск, 2010. С. 132–143.
17. *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В.А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг совершив... М., 1987. С. 155–264.
18. *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.

19. В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича. М., 1999.
20. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.
21. Мерилай А. Вопросы теории баллады. Балладность // Учен. зап. Тарту. ун-та. Вып. 879. Поэтика жанра и образ. Труды по метрике и поэтике. Тарту, 1990. С. 3–21.
22. Канунова Ф.З. Трансформация сюжетного мотива возвращения жениха-мертвеца за свою невестой в балладах В.А. Жуковского // Интерпретация текста: Сюжет и мотив / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2001. С. 77–88.
23. Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930–1940-х гг.). Омск, 1997.
24. Эйгес И. Элегия // Лит. энцикл: Слов. лит. терминов: в 2 т. М.; Л., 1925. Т. 2. Стб. 1111–1113.
25. Квятковский А.П. Элегия // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 350–351.
26. Иезутова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138–163.
27. Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.
28. Левин Ю.И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М., 2000. С. 291–293.
29. Немзер А.С. Канон Жуковского в поэзии Некрасова // Немзер А.С. При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013. С. 522–545.
30. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1987–1988.
31. Капинос Е.В. Прозаическая баллада И. Бунина «В некотором царстве» // «Точка, расширяющаяся на всё...»: К 90-летию проф. Ю.Н. Чумакова: сб. науч. работ / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2012. С. 432–449.
32. Душина Л.Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975.
33. Движатица Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: Сопоставительный анализ поэтических систем: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999.
34. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007.
35. Атанов Г.М. Проза Бунина и фольклор // Рус. лит. 1981. № 3. С. 14–31.
36. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1976–1978.
37. Сливицкая О.В. Бунин и Тургенев («Грамматика любви» и «Бригадир»: Опыт сравнительного анализа) // Проблемы реализма. Вологда, 1980. Вып. 7. С. 78–89.
38. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
39. Зоркая Н.М. Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И.А. Бунина // Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х гг. М., 1976. С. 251–259.
40. Рац М.И. Элементы иррационального в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» // Рус. лит. 2011. № 4. С. 155–162.
41. Козмин Н.К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского. СПб., 1904.
42. Вацуро В.Э. В.А. Жуковский // Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 274–300.
43. Бунин И.А. Грамматика любви // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 429. К. 1. Ед. хр. 6.
44. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1–14. М., 1999–2012 (издание продолжается).
45. Гостева А.В. «Клаустрофобная» поэтика русской романтической баллады // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2013. № 11 (29), ч. 1. С. 58–60.
46. Суворова А.А. «Замурованная невеста»: этюд на гендерную тему // К 80-летию Ю.В. Рождественского. М., 2007. С. 192–204.
47. Бунин И.А. Происхождение моих рассказов // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 368–373.
48. Проходова В.П. Автор и герой в прозе И.А. Бунина 1910–1915-х годов («Хорошая жизнь», «Грамматика любви») // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года): межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 123–130.

49. *Никанорова Е.К.* Буря на море, или Буран в степи: (К вопросу о типологии мотивов). Статья первая // Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2002. С. 3–36.
50. *Никанорова Е.К.* Буря на море, или Буран в степи. Статья вторая // Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2004. С. 3–30.
51. *Бунин И.А.* Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 4. М., 2006.
52. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997.
53. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Л., 1977–1979.
54. *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995.
55. *Ермакова Н.А.* Трансформация мотива мертвого жениха в «Метели» Пушкина // Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2002. С. 117–129.
56. *Киселева Л.Н.* Породнившиеся в потомстве: (Жуковский и царский дом) // Жуковский: Исследования и материалы / гл. ред. А.С. Янушкевич. Вып. 2. Томск, 2013. С. 137–150.
57. *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.
58. *Иезутова Р.В.* В. Жуковский. «Золова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 38–52.
59. *Бахрах А.В.* Бунин в халате. М., 2000.

ZHUKOVSKY'S AND GOGOL'S ECHO IN THE 1910S PROSE BY I.A. BUNIN: THE POETICS OF THE BALLAD AND THE AESTHETICS OF HORROR. ARTICLE ONE.

Tomsk State University Journal of Philology, 2015, 1(33), pp. 88–113. DOI 10.17223/19986645/33/8
Anisimova Yevgenia Ye., Anisimov Kirill V., Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: eval393@mail.ru / kianisimov2009@yandex.ru

Keywords: I.A. Bunin, V.A. Zhukovsky, N.V. Gogol, ballad, genre, motif, plot, intertextuality, apperception.

In the first part of the present work the authors formulate the reasons why the ballad genre became so significant in the literary context of the Silver Age, and in the prosaic works by Ivan Bunin in particular. In Bunin's case the feeling of the dramatic historical change which traditionally stimulates writers' attention to the ballad was combined with his personal fears of revolution and finally became apparent in the comprehensive appeal of this author to V.A. Zhukovsky's and N.V. Gogol's artistic experience (both are known as writers who introduced the horror-theme to the Russian literature). The authors of the article attract to the analysis a group of Bunin's short stories where the motif ensemble with a horse ride to a mysterious place as a pivotal story is varied. The implementation of these motifs in the narrative structure of the short stories indicates the traces of their ballad origin. "The Grammar of Love" written in 1915 is studied further as the most remarkable text among the rest. It provides the researcher with the full set of motifs tracing back to the romantic ballad. A number of Bunin's stories, connected with "The Grammar of Love" and written later ("The Winter Dream" and "Once Upon a Time in Neverland"), use the loci communes of the ballad genre archetype intensively and first of all vary motifs taken from Zhukovsky's paraphrases of G.A. Burger's "Lenore". Analyzing the text of "The Grammar of Love", the authors pay attention to the chronotope of the main character's trip. The topography of his journey is presented in accordance with the ballad principle – to constrict the spatial scopes turning them eventually to just a point. In the ballad plots very often this point is a coffin, which is allegorically replaced by Bunin in "The Grammar of Love" with the description of Khvoschinskii's asylum. Khvoschinskii lost the lady of his heart (she died) and doomed himself to sit motionlessly in her room. A number of other details, e.g., the symbolic of posthumous marriage, refer the reader to the topoi of romantic ballads. It is also noticed that Bunin inverts the traditional ballad roles of bride and bridegroom, imparting, contrary to Zhukovsky, signs of the activeness to a woman and vice versa making a man passive and almost lifeless. The duplicity of this encoding is explained then as a result of the involvement of Bunin's short story not only in the gravitational field of "Lenore" triad but also as a trace of another Zhukovsky's ballad, "The Knight of Toggenburg". Analyzing "The Winter Dream" the authors assume the double dependence of this story's motif-structure not only on Zhukovsky's ballads but also on Pushkin's "Boris Godunov". Along the whole way of the study the authors make an effort to compare the life-creating strategies by Zhukovsky and Bunin; to reveal the

ballad implications in Zhukovsky's life-creating myth regarding the fact that the Russian poet of the 19th century was known to Bunin not just as a first romanticist but also as an ancestor to whom Bunin traced his own mythologized and ideologized biography, trying to legitimize himself as the "last classic".

References

1. Baboreko A.K. *Bunin: Zhizneopisanie* [Bunin: A Biography]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 2004. 464 p.
2. Lotman Yu.M. *O russkoy literature* [On Russian literature]. St. Petersburg: Iskustvo Publ., 1997, pp. 730–742.
3. *Ustami Buninykh: v 3 t.* [From the mouth of the Bunins]. Frankfurt, 1982. Vol. 3.
4. Zhil'tsova E.A. *Russkaya klassicheskaya literatura v vospriyatii I.A. Bunina i M.A. Aldanova*. Diss. kand. filol. nauk [Russian classical literature in the perception of I.A. Bunin and M.A. Aldanov. Philology Cand. Diss.]. Veliky Novgorod, 2013.
5. Sozina E.K. [Ontological questioning of I.A. Bunin. Gogol parallels]. *I.A. Bunin i russkaya kul'tura XIX–XX vekov. Tez. mezhdunar. nauch. konf., posvyashch. 125-letiyu so dnya rozh. pisatelya* [I.A. Bunin and Russian culture of the 19th–20th centuries. Proc. of International Scientific Conference on the 125th anniversary of the writer's birth]. Voronezh, 1995, pp. 28–31. (In Russian).
6. Maroshi V.V. *Gogolevskiy substrat karnaval'nogo podteksta v miniatyure I.A. Bunina "Kamun"* [Gogol substrate of the carnival subtext in I.A. Bunin's miniature "Eve"]. In: Lebedeva O.B., Pecherskaya T.I. (eds.) *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti* [Images of Italy in Russian literature]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2011, pp. 234–240.
7. Vladimirov O.N. *Metafizika "strashnogo" v tvorchestve I.A. Bunina* [Metaphysics of "horror" in I.A. Bunin's works]. In: *Metafizika I.A. Bunina* [Metaphysics of Bunin]. Voronezh: Voronezh. obl. tipografiya im. E. A. Bolkhovitinova, 2008, pp. 8–20.
8. Marchenko T.V. Rewriting of the Classics in the Age of Modernism: On the Style and Poetics of Bunin's Short Story "Natalie". *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 2010, vol. 69, no. 2, pp. 25–42. (In Russian).
9. Anisimova E.E. V. Zhukovsky's aesthetics and biography codes in I. Bunin's story "Natalie". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*, 2011, no. 2 (14), pp. 78–84. (In Russian).
10. Kapinos E.V. *Formy i funktsii lirizma v rasskazakh I.A. Bunina 1920-kh godov*. Diss. d-ra filol. nauk [Forms and functions of lyricism in the stories of I.A. Bunin in the 1920s]. Novosibirsk, 2014.
11. Yanushkevich A.S. *V mire Zhukovskogo* [In the world of Zhukovsky]. Moscow: Nauka Publ., 2006. 524 p.
12. Markovich V.M. *Balladnyy mir Zhukovskogo i russkaya fantasticheskaya povest' epokhi romantizma* [The ballad world of Zhukovsky and Russian fiction novel of the Romantic era]. In: Iyezuitova R.V. (ed.) *Zhukovskiy i russkaya kul'tura* [Zhukovsky and Russian culture]. Leningrad: Nauka Publ., 1987, pp. 138–166.
13. Smirnova E.A. *Zhukovskiy i Gogol' (k voprosu o tvorcheskoy preemstvennosti)* [Zhukovsky and Gogol (on creative continuity)]. In: Iyezuitova R.V. (ed.) *Zhukovskiy i russkaya kul'tura* [Zhukovsky and Russian culture]. Leningrad: Nauka Publ., 1987, pp. 244–260.
14. Vayskopf M.Ya. *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [The plot of Gogol: Morphology. Ideology. Context]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2002. 686 p.
15. Vetsheva N.Zh. *V labirintakh gogolevskogo "Viy": Gogol' i Zhukovskiy ili Zhukovskiy i Gogol'?* [In the maze of Gogol's "Viy": Gogol and Zhukovsky or Zhukovsky and Gogol?]. In: Khomuk N.V. (ed.) *N.V. Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsiya)* [N.V. Gogol and the Slavic world (Russian and Ukrainian reception)]. Tomsk, 2010, issue 3, pp. 319–336.
16. Kapinos E.V. *"Nekto Ivlev": vozvrashchayushchiysya personazh Bunina ["A Certain Ivlev": a returning character of Bunin]*. In: *Liricheskie i epicheskie syuzhety. Seriya "Mat-ly k slovaryu syuzhetov russkoy literatury"* [Lyrical and epic stories. Series "Materials of the dictionary of the plots of Russian literature"]. Novosibirsk, 2010, issue 9, pp. 132–143.
17. Nemzer A. *"Sii chudesnye viden'ya " Vremya i ballady V.A. Zhukovskogo* ["These wonderful visions . . ." Time and ballads of V.A. Zhukovsky]. In: Zorin A., Nemzer A., Zubkov N. *Svoy podvig sovershiv* [Having done the deed]. Moscow: Kniga Publ., 1987, pp. 155–264.

18. Shmid V. *Proza kak poeziya. Pushkin, Dostoevskiy, Chekhov, avangard* [Prose as poetry. Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, avant-garde]. St. Petersburg: Inapress Publ., 1998. 352 p.
19. Lebedeva O.B., Yanushkevich A.S. *V.A. Zhukovskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [V.A. Zhukovsky in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Nauka Publ., 1999. 726 p.
20. Vatsuro V.E. *Lirika pushkinskoy pory. "Elegicheskaya shkola"* [Lyrics of Pushkin's time. "Elegiac school"]. St. Petersburg: Nauka Publ., 1994. 240 p.
21. Merilay A. *Voprosy teorii ballady. Balladnost'* [Theory of ballads. Ballad features]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1990, issue 879, pp. 3–21.
22. Kanunova F.Z. *Transformatsiya syuzhetnogo motiva vozvrashcheniya zhenikha-mertvetsa za svoeyu nevestoy v balladakh V.A. Zhukovskogo* [Transformation of the plot motif of return of the dead groom for his bride in the ballads of V.A. Zhukovsky]. In: Romodanovskaya E.K. (ed.) *Interpretatsiya teksta: Syuzhet i motiv* [Interpretation of the text: themes and motifs]. Novosibirsk, 2001, pp. 77–88.
23. Shtern M.S. *V poiskakh utrachennoy garmonii (proza I.A. Bunina 1930–1940-kh gg.)* [In search of the lost harmony (prose of I.A. Bunin, 1930s and 1940s)]. Omsk: Omsk State Pedagogical University Publ., 1997. 240 p.
24. Eyges I. *Elegiya* [Elegy]. In: *Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: v 2-kh t.* [Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms: in 2 vols.]. Moscow; Leningrad: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1925. Vol. 2, pp. 1111–1113.
25. Kvyatkovskiy A.P. *Poeticheskij slovar'* [Poetic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966, pp. 350–351.
26. Iezuitova R.V. *Ballada v epokhu romantizma* [Ballade in the Age of Romanticism]. In: Grigor'yan K.I. (ed.) *Russkij romantizm* [Russian romanticism]. Leningrad, 1978, pp. 138–163.
27. Mordovchenko N.I. *Russkaya kritika pervoy chetverti XIX veka* [Russian criticism of the first quarter of the 19th century]. Moscow; Leningrad: USSR AS Publ., 1959. 430 p.
28. Levin Yu.I. *Semanticheskij oreol metra s semioticheskoy tochki zreniya* [Semantic halo of the meter from the semiotic point of view]. In: Gasparov M.L. *Metri i smysl. Ob odnom mekhanizme kul'turnoy pamyati* [Meter and meaning. A mechanism of cultural memory]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2000, pp. 291–293.
29. Nemzer A.S. *Pri svete Zhukovskogo: Ocherki istorii russkoy literatury* [In the light of Zhukovsky: Essays on the history of Russian literature]. Moscow: Vremya Publ., 2013, pp. 522–545.
30. Bunin I.A. *Sobr. soch.: v 6 t.* [Works. In 6 vols.]. Moscow, 1987–1988.
31. Kapinos E.V. *Prozaicheskaya ballada I. Bunina "V nekotomom tsarstve"* [The prosaic ballad "In a Certain Kingdom" by Bunin]. In: Pecherskaya T.I. (ed.) *Tochka, rasprostranyayushchayasya na vse". K 90-letiyu prof. Yu.N. Chumakova* ["The point spreads for all." On the 90th anniversary of Prof. Yu.N. Chumakov]. Novosibirsk, 2012, pp. 432–449.
32. Dushina L.N. *Poetika russkoy ballady v period stanovleniya zhanra*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Poetics of Russian ballads during the formation of the genre. Abstract of Philology Cand. Diss.]. Leningrad, 1975.
33. Dvinyatina T.M. *Poeziya I.A. Bunina i akmeizm: Sopostavitel'nyy analiz poeticheskikh sistem*. Diss. kand. filol. nauk [Poetry of I.A. Bunin and Acmeism: Comparative analysis of poetic systems. Philology Cand. Diss.]. St. Petersburg, 1999.
34. Muromtseva-Bunina V.N. *Zhizn' Bunina. Besedy s pamyat'yu* [Life of Bunin. Dialogues with memory]. Moscow: Vagrius Publ., 2007. 512 p.
35. Atanov G.M. *Proza Bunina i fol'klor* [Bunin's prose and folklore]. *Russkaya literatura*, 1981, no. 3, pp. 14–31.
36. Gogol N.V. *Sobr. soch.: v 7 t.* [Works: in 7 vols.]. Moscow, 1976–1978.
37. Slivitskaya O.V. *Bunin i Turgenev ("Grammatika lyubvi" i "Brigadir")*. Opyt sravnitel'nogo analiza [Bunin and Turgenev ("Grammar of Love" and "Foreman"). The experience of comparative analysis]. *Problemy realizma*, 1980, issue 7, pp. 78–89.
38. Slivitskaya O.V. *"Povyshennoe chuvstvo zhizni"*. *Mir Ivana Bunina* ["Increased sense of life." The world of Ivan Bunin]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2004. 270 p.
39. Zorkaya N.M. *Na rubezhe stoletiy. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910-kh gg.* [At the turn of the centuries. At the root of mass art in Russia of the 1900–1910s]. Moscow: Nauka Publ., 1976, pp. 251–259.
40. Rats M.I. *Elementy irratsional'nogo v rasskaze I.A. Bunina "Grammatika lyubvi"* [Irrational elements in the story "Grammar of Love" by I.A. Bunin]. *Russkaya literatura*, 2011, no. 4, pp. 155–162.

41. Kozmin N.K. *O perevodnoy i original'noy literature kontsa XVIII i nachala XIX veka v svyazi s poeziyey V.A. Zhukovskogo* [Translated and original literature of the late 18th and early 19th centuries in connection with the poetry of V.A. Zhukovsky]. SPb, 1904. 46 p.
42. Vatsuro V.E. *Goticheskiy roman v Rossii* [The Gothic novel in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, pp. 274–300.
43. Bunin I.A. *Grammatika lyubvi* [Grammar of Love]. Manuscript Division of the Russian State Library. Fund 429. Box 1. Item 6.
44. Zhukovskiy V.A. *Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t.* [Complete Works and Letters. In 20 vols.]. Moscow, 1999–2012. Vols. 1–14.
45. Gosteva A.V. "Claustrophobic" poetics of Russian romantic ballad. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, 2013, no. 11 (29), pt. 1, pp. 58–60. (In Russian).
46. Suvorova A.A. "Zamurovannaya nevesta": etyud na gendernuyu temu ["Blocked Bride": a study on the gender theme]. In: *K 80-letiyu Yu.V. Rozhdestvenskogo* [On the 80th anniversary of Yu.V. Rozhdestvenskiy]. Moscow: Dobrosvet Publ., 2007, pp. 192–204.
47. Bunin I.A. *Sobr. soch.: v 9 t.* [Works: in 9 vols.]. Moscow: Literaturnoe nasledstvo Publ., 1967. Vol. 9, pp. 368–373.
48. Prokhodova V.P. *Avtor i geroy v proze I.A. Bunina 1910–1915-kh godov ("Khoroshaya zhizn", "Grammatika lyubvi")* [Author and Hero in the prose of I.A. Bunin of the 1910–1915s ("The Good Life", "Grammar of Love")]. In: Golotina G.A. et al. (eds.) *Ivan Bunin i literaturnyy protsess nachala XX veka (do 1917 goda)* [Ivan Bunin and the literary process of the beginning of the 20th century (until 1917)]. Leningrad: Leningrad State Pedagogical Institute Publ., 1985, pp. 123–130.
49. Nikanorova E.K. *Burya na more, ili Buran v stepi (K voprosu o tipologii motivov). Stat'ya pervaya* [Storm on the sea or in the desert (the question of the typology of motives). Article One]. In: Pecherskaya T.I. (ed.) *Materialy k Slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury* [Materials to the Glossary of themes and motifs of Russian literature]. Novosibirsk, 2002. Issue 5, pp. 3–36.
50. Nikanorova E.K. *Burya na more, ili Buran v stepi. Stat'ya vtoraya* [Storm on the sea or in the desert. Article Two]. In: Pecherskaya T.I. (ed.) *Materialy k Slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury* [Materials to the Glossary of themes and motifs of Russian literature]. Novosibirsk, 2004. Issue 6, pp. 3–30.
51. Bunin I.A. *Poln. sobr. soch.: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols.]. Moscow: Voskresen'ye Publ., 2006. Vol. 4.
52. Broymant S.N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki (sub"ektno-obraznaya struktura)* [Russian lyrics of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics (subject and image structure)]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 1997. 306 p.
53. Pushkin A.S. *Poln. sobr. soch.: v 10 t.* [Complete Works. In 10 vols.]. Leningrad, 1977–1979.
54. Dushchekina E.V. *Russkiy svyatochnyy rasskaz: stanovlenie zhanra* [Russian Christmas story: the development of the genre]. St. Petersburg: St. Petersburg State University Publ., 1995. 256 p.
55. Ermakova N.A. *Transformatsiya motiva mertvogo zhenikha v "Meteli" Pushkina* [Transformation of the motif of the dead groom in "The Snowstorm" by Pushkin]. In: Pecherskaya T.I. (ed.) *Materialy k Slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury* [Materials to the Glossary of themes and motifs of Russian literature]. Novosibirsk, 2002. Issue 5, pp. 117–129.
56. Kiseleva L.N. *Porodivshiesya v potomstve (Zhukovskiy i tsarskiy dom)* [Related in the offsprings (Zhukovsky and the Royal House)]. In: Yanushkevich A.S. (ed.) *Zhukovskiy: Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: Research and Materials]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2013. Issue 2, pp. 137–150.
57. Zeydlits K.K. *Zhizn' i poeziya V.A. Zhukovskogo. 1783–1852. Po neizdannym istochnikam i lichnym vospominaniyam* [Life and Poetry of Zhukovsky. 1783–1852. According to unpublished sources and personal memories]. St. Petersburg, 1883.
58. Iezuitova R.V. *V. Zhukovskiy. "Eolova arfa"* [V. Zhukovsky. "Aeolian Harp"]. In: Fridlender G.M. (ed.) *Poeticheskiy stroy russkoy liriki* [The poetic structure of Russian lyrics]. Leningrad: Nauka Publ., 1973, pp. 38–52.
59. Bakhrakh A.V. *Bunin v khalatye* [Bunin in a bathrobe]. Moscow: Soglasie Publ., 2000. 244 p.