

Alexander Zholkovsky  
«В некотором царстве»:  
повествовательный тур-де-форс Бунина

---

1

Рассказ «В некотором царстве» (*далее* — ВНЦ) был написан в эмиграции, на юге Франции, летом 1923 г. и напечатан полгода спустя, в начале 1924 г.<sup>1</sup> Это третий и последний из рассказов с общим «квази-авторским» персонажем Ивлевым, фамилия которого, согласно самому Бунину, не случайно начинается с первых букв имени писателя.<sup>2</sup> ВНЦ поражает исключительным лаконизмом и новизной, но одновременно и органичностью повествовательной манеры.

---

© Alexander Zholkovsky, 2014.

© TSQ № 50. Fall 2014.

За указание на этот рассказ, за консультации по Бунину и обсуждение данной статьи я благодарен Е. В. Капинос. За замечания и подсказки я признателен также Михаилу Безродному, Ладе Пановой, Е. И. Погорельской и Елене Толстой.

<sup>1</sup> См. *Бунин*, 4: 372–374, 515. Желательно, чтобы читатель держал текст перед глазами; он доступен в Сети: [http://az.lib.ru/b/bunin\\_i\\_a/text\\_2080.shtml](http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2080.shtml)

<sup>2</sup> «Ивлевскому циклу» посвящена глава III («„Некто Ивлев“: возвращающийся персонаж Бунина») недавно выпущенной книги *Капинос 2014* (с. 95–142), и я во многом опираюсь на это фундаментальное исследование. В ВНЦ (см. раздел «Прозаическая баллада Бунина: „В некотором царстве“»; *Капинос*: 126–142) исследовательница подробно рассматривает разнообразные аспекты характерной для Бунина (и, прежде всего, для цикла, построенного вокруг «авторского персонажа») техники лирического нарратива, привлекая богатейший интертекстуальный — бунинский и общелитературный — фон рассказа. Мой подход сводится к попытке свести воедино, неизбежно упростив и огрубив, эти и некоторые другие стратегии маленького бунинского шедевра, в частности, исходящие из мотивов импровизаторства и подражательного желания.

О псевдонимности фамилии «Ивлев» см. *Капинос*: 96, *Бунин*, 7: 565 («Происхождение моих рассказов»).

В самом общем плане ВНЦ продолжает и по-своему завершает сюжетику двух предыдущих ивлевских рассказов, «Граматики любви» (далее — ГЛ; 1915) и «Зимнего сна» (ЗС; 1918),<sup>3</sup> — коллизию платонической влюбленности героя, с которым «объективный рассказчик» отождествляется лишь условно и временно, в некую так или иначе недоступную ему женщину. С ЗС наш рассказ перекликается, помимо всего, своей краткостью, а с ГЛ — разработкой архетипической ситуации подражательного, или треугольного, желания, описанной Рене Жираном и часто встречающейся в литературе.<sup>4</sup>

В ГЛ повествование следует за передвижениями и переживаниями героя, который постепенно все больше втягивается в загадочной давней любви его дальнего соседа по уезду, Хвощинского, к его некрасивой горничной Лушке. Рано похоронив ее, Хвощинский целых двадцать лет — до собственной смерти — не выходил из ее спальни, бесконечно горя об утрате возлюбленной. Сюжет построен по принципу воронки, постепенно засасывающей Ивлева с ее периферии в практически полую ее середину — непонятную страсть Хвощинского к ничем не замечательной Лушке.

Все детали и перипетии сюжета — намерения возницы, слова посещаемой по дороге графини, воспоминания Ивлева о собственной ранней увлеченности образом странной любви Хвощинского к Лушке, готовность их сына продать Ивлеву библиотеку отца, наконец, сама скромная книжная полка Хвощинского и, в особенности, смешная, столетней давности книжка «Грамматика любви» и дешевенькие бусы Лушки («эти шарики, некогда лежавшие на шее той, которой суждено было быть столь любимой и чей смутный образ уже не мог не быть прекрасным...») — невольно толкают Ивлева к заезду в усадьбу Хвощинского, посещению его, ныне нежилой, части дома, к физическому и символическому проникновению в святых былой любви двух покойников и контакту с ее реликвиями. В результате Ивлев заражается сильнейшими токами этой любви: «И та-

---

<sup>3</sup> См. соответственно Бунин, 4: 147—155; 291—293.

<sup>4</sup> О подражательном желании см. Жиран 1965 [1961], Жолковский 2014.

кое волнение овладело им при взгляде на эти шарики <...> что зарило в глазах от сердцебиения». Покидая усадьбу Хвоцинского с купленной «за дорогую цену» книжечкой, Ивлев поглощен мыслями о Лушке: «„Вошла она навсегда в мою жизнь!“ — подумал он».

Из этого краткого пересказа хорошо видно, что центральным нервом рассказа является вовлечение сутобо постороннего третьего в любовь двоих, которая к этому никак не располагала, поскольку имела место в ином хронотопе (в прошлом, в далеком поместье), да и сама по себе была совершенно необъяснимой. Не способствовали такому втягиванию и его непосредственные обстоятельства (плохая погода, неприятный возница, нескладный сын Хвоцинского и Лушки, и т. д.) Тем более красноречивой — вопреки всем противопоказаниям — оказывается эта вариация на тему треугольности любви.

Та же тема, но повернутая очень по-иному, лежит в основе сюжета ВНЦ.

Случайно прочитав телеграмму о чьей-то женитьбе, имеющей состояться неизвестно где во время святок, герой (Ивлев) мысленно переносится «туда», явственно воображает передвижения привлекательной невесты и ее старой тетки, внезапную смерть тетки и свой последующий минутный тет-а-тет с невестой. На следующий день он продолжает переживать влюбленность в нее и твердую уверенность, что ей тоже навсегда запомнилась их якобы реальная встреча и что им предстоит контакт в будущем.

Сходство с ситуацией ГЛ очевидно. Здесь, как и там, связь двоих, вовлекающая героя в качестве третьего, физически удалена от него и непроницаемо загадочна. Правда, в ВНЦ далека она только в пространстве, но не во времени: налицо, напротив, почти полная синхронность, обеспеченная телеграфной скоростью передачи информации. Зато загадочность доведена до предела, мотивированная, кстати, той же телеграфностью, — сведения сообщаются кратко, отрывочно, местами невнятно: «Иван Сергеевич женится на святках на племяннице лошади высланы».

Неизвестным остается место ожидаемой свадьбы и имя «племянницы»; неясно даже, кому она приходится племянни-

цей: скорее всего, отправителю/отправительнице послания, но телеграфный синтаксис наводит и на кощунственную мысль о женитьбе Ивана Сергеевича на собственной родственнице.<sup>5</sup> Вообще, к телеграфному сообщению и сводится объективная информация рассказа (если не считать последнего абзаца, своего рода эпилога, где речь идет о «следующем дне»), а все драматические «события» развертываются исключительно в сознании Ивлева, хотя и подаются как якобы происходящие в действительности.

Но даже то небольшое, что в телеграмме есть, используется в повествовании лишь частично и очень прихотливо. Так, единственный названный по имени участник событий практически опускается из событийной части, хотя и поминается в ней дважды: первый раз (в словах тетки: «— Завтра же дам знать Ивану Сергеевичу») — как отсутствующий на сцене и подлежащий оповещению в предполагаемом близком будущем; второй раз (самом конце рассказа — в мыслях Ивлева о «той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича») — как отброшенный из несостоявшегося будущего в более уже неактуальное прошлое.

Заметим, что в первом случае («дать знать...») вольно трансформируется мотив, заимствованный из недавних реальных событий (в «станционной комнате»), — мотив телеграфного сообщения. Это, конечно, не та телеграмма, которая попала на глаза Ивлеву, адресована же была не только не ему, но и не Ивану Сергеевичу, а неизвестному третьему лицу. И трансформируется этот мотив хронологически своеобразным образом.

Если вдуматься в порядок описываемых/воображаемых Ивлевым действий, то:

- сначала тетка уговаривает племянницу согласиться на брак,
- затем собирается «да[ть] знать Ивану Сергеевичу»,

---

<sup>5</sup> Согласно *Катинос*: 131, двусмысленно и словосочетание «племяннице лошади» (М. Безродному оно даже напомнило поговорку «Кому и кобыла невеста»). Классический пример обыгрывания нелепых стыков слов в телеграфном тексте — эпизод с телеграммой о смерти первого мужа чеховской Душечки (*Жолковский 2010*: 313—314).

— после чего, надо полагать, получив его формальное согласие,  
— сможет оповещать о женитьбе третье лицо — слать ему ту реальную телеграмму, с которой начинается рассказ.

Получается, что Ивлев, прочитав телеграмму, мысленно переносится не в синхронный или непосредственно следующий момент в жизни племянницы и тетки, а в более ранний, что позволит ему опередить и изменить ход событий таким образом, что в результате ни телеграммы о женитьбе, ни самой женитьбы не будет.<sup>6</sup> Именно эта отмена — не только планировавшейся свадьбы, но и реально полученной телеграммы — злорадно констатируется при втором упоминании об Иване Сергеевиче.<sup>7</sup>

Параллельно привлекается к делу — и соответственно варьируется — также образ «высланных лошадей»: это опять-таки не те лошади, о которых говорилось в телеграмме, но самый мотив зимней езды на лошадях подхватывается и детализируется (тройка, ковровые сани, кучер и т. д.)<sup>8</sup>

Как же в целом организовано повествование ВНЦ, — что это за конструкция?

---

<sup>6</sup> Дополнительный — малозаметный — временной зигзаг состоит в том, что первое описание саней, в которых едут из Москвы тетка с племянницей, содержит упоминание о «покупках к свадьбе», то есть свадьба уже как бы назначена, однако парой абзацев ниже этот вопрос все еще обсуждается («дам знать <...> не хочется больше тянуть с вашей свадьбой»). Таким образом, сначала Ивлев мысленно держится документированной — телеграфной — версии («Иван Сергеевич женится») и признает реальной подготовку к свадьбе и лишь позднее полностью от нее отделяется.

<sup>7</sup> Об изощренных временных сдвигах и остановках времени у Бунина см. *Выготский 1965 [1925]*, *Жолковский 1994*. О переключках модернистского использования таких сдвигов (в частности, у Брэдли и Искандера) с литературной традицией (в частности, Готорном) см. *Жолковский 2011*.

<sup>8</sup> Е. В. Капинос обсуждает лошадиную упряжку Ивлева («Более того, сновидец-Ивлев, **чьи лошади** незаметно исчезли, растворились за саями, в которых едут тетка и племянница...»; с. 133), но бунинский текст предельно уклончив: сообщается просто, что Ивлев «уже... в дороге», после чего он постепенно — за кадром — мысленно перемещается в сани к племяннице и тетке.

Прежде всего, на самом общем жанровом уровне, это рассказ о полете фантазии художника (= «авторского персонажа» Ивлева), о его творческой способности симпровизировать текст на любую — первую попавшуюся или кем-то предложенную — тему (*О чем, прозаик, ты хлопчешь? Давай мне мысль, какую хочешь...<sup>9</sup>*):

— о любовниках Клеопатры (подобно импровизатору в «Египетских ночах» Пушкина);

— о пепельнице (подобно Чехову в известном воспоминании Короленко);

— на заданные рифмы или в заданной форме (французской баллады, сонета);

и т. д. и т. п.

В данном случае разворачивается импровизация на тему, подсказываемую скудным текстом случайно прочитанной телеграммы. Как бедность этой исходной информации, так и ее посторонность, безотносительность к герою не столько противоречат, сколько благоприятствуют постановке задачи: чем труднее ее условия, тем эффектнее будет выглядеть решение.

Действительно, ответом Ивлева на усмотренный им вызов становится мгновенное освоение ситуации. Скудость сведений о ней он использует как повод для ее вольной интерпретации и насыщения мгновенно изобретаемыми деталями, а в связь между совершенно посторонними ему женихом и невестой он решает вторгнуться в качестве счастливого соперника жениха.

Первое из этих решений носит довольно общий, металитературный характер, хотя, конечно, близкий Бунину, тем более Бунину — создателю рассказов с «авторским персонажем», совмещающим черты лирика и повествователя. По сути дела, Ивлев берется за типично писательскую задачу творческой разработки темы, а внешний бунинский рассказчик то как бы отождествляется с ним, то отстраняется от его вымыслов, особенно в конце рассказа.

---

<sup>9</sup> Пушкин, «Прозаик и поэт».

На общелитературном стереотипе (мотиве подражательного желания) основано и второе конструктивное решение: не ограничиться повествованием вчуже о происходящем между женихом и невестой, а рассказать о вмешательстве в их отношения самого «авторского персонажа». Это уже более специфически бунинский поворот сюжета, позволяющий писателю сосредоточиться на излюбленных темах любви, смерти, памяти о «солнечном ударе» и вовлечь в них в качестве героя свое «второе я».

Оба радикальные решения — литературское и персонажное — воплощаются в ВНЦ очень последовательно, причем искусно маскируются под естественный ход событий и лишь постепенно обнаруживают свое подлинное лицо, особенно в персонажном плане. И две эти линии органично совмещаются друг с другом, обеспечивая редкую экономность повествования, занимающего всего две книжные страницы.

Литературская линия начинается уже на рамке, причем в первой же фразе («Ивлев читает **полные чудесного смысла слова**» телеграммы); затем, отчасти с подачи литературно подкованного телеграфиста («это псковская повесть Пушкина»<sup>10</sup>) и вопреки его протестам, герой мгновенно («но Ивлев видит себя **уже в дороге**») переходит к импровизации на тему. Повествование в 3-м лице через призму восприятий и передвижений Ивлева сохраняется лишь в начале следующего абзаца («**Он видит,**

---

<sup>10</sup> Из пушкинских сюжетов история с зимней подменой жениха больше всего напоминает «Метель», которая была написана, однако, не в Михайловском Псковской губернии, а в Болдине Нижегородской, и в которой описываются события, реальной географической привязки не имеющие. Следующий предположительно пушкинский мотив («снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова») мотивирует введение зимнего антуража ВНЦ, но отсылает к Пушкину очень приблизительно, поскольку зима в трагедии Пушкина заметной роли не играет (хотя холода и голод 1601—1603 гг. отмечены в соответствующих главах «Истории» Карамзина, изучавшихся Пушкиным). Зато «псковский» элемент в трагедии косвенно присутствует — в сцене в корчме на литовской, а значит, псковско-литовской, границе. И писался «Борис Годунов» в Михайловском, причем работа над ним началась зимой 1824 г. (закончена в ноябре 1825 г.). Наконец, в импровизаторстве Ивлева не исключена переключка с вдохновенным самозванством Григория, проявляющимся и в его ухаживании за Мариной Мнишек.

что вечереет <...> **говорит себе**, что...»), после чего упоминания о нем надолго исчезают из текста, и он снова появится лишь в предпоследнем абзаце. Повествование то ли полностью переходит на субъективную точку зрения Ивлева, бесплотно и незримо присутствующего в санях невесты и ее тетки (не его ли это эмоциональные реакции: «Годунов дает этому зимнему вечеру <...> что-то дикое, **угрожающее**», «**удивительные** шведские лыжи», «это **радует, обещает**, что-то такое, от чего **замирает сердце**?»),<sup>11</sup> то ли становится совершенно безличным и объективным.

На «объективность» работает и насыщение текста знакомыми картинками русской зимы, дороги, леса, поездки в санях, кучера (с его спиной, пристяжными и «мелькающи[ми] в комьях снега подков[ами]»),<sup>12</sup> подката «широким полукругом к крыльцу» деревянного дома и т. п. Впрочем, такая узнаваемость, как бы удостоверяющая правдивость повествования, одновременно выдает его опору на литературные клише, а тем самым и его вероятную вымышленность импровизатором (Ивлевым), вынужденным обращаться к готовому образному репертуару.<sup>13</sup>

Импровизация состоит, как уже говорилось, в развертывании данных телеграммы, их свободном переосмыслении и присочинении к ним новых элементов. Последнее тоже выдает

---

<sup>11</sup> Согласно *Капинос*: 135, шведские лыжи обещают Ивлеву некую северную эскападу вместе с «племянницей» — по аналогии с его мечтаниями о поездке в Гренландию с желанной учительницей в ЗС.

<sup>12</sup> Опора ВНЦ на русскую прозаическую и поэтическую традицию исчерпывающе продемонстрирована в *Капинос 2014*. О «спине кучера» как об одном из «готовых предметов» русской прозы см. *Щеглов*: 231—232.

Конную езду и крупный план копыт в ВНЦ можно сравнить с такими пассажирами, как:

*Пышет конь, земля дрожит; Брызжут искры от копыт* («Жуковский, «Людмила»);

*И дале, дале!.. конь летит, Под ним земля шумит, дрожит, С дороги вихри вьются, От камней искры льются* (Жуковский, «Ленора»).

<sup>13</sup> Ср. обнажение такой техники в бабелевской «Справке» (1922—1928; опубл. по-английски — в 1937 г., по-русски только в 1960-е гг.): «Церковный староста... Это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца...»

подспудное — напрямую не объявляемое, но достаточно активное — «авторское» участие.

Начнем с тетки, которая в телеграмме как таковая не прописана — с таким же успехом это мог бы быть дядя невесты или любой другой член семьи. Но, разумеется, активная роль настырной свахи более стандартно связывается с теткой. Готовым является и никак не основанный на тексте телеграммы мотив принуждения молодой девушки к нежеланному браку, да и вообще властного доминирования старшей женщины над младшей (в духе «Пиковой дамы») <sup>14</sup>.

То же относится к внешности невесты (ее румянец реактивирует мотив зимних санных прогулок, широко представленных в русской поэзии и прозе), и к возрасту и состоянию здоровья тетки — «крепкой старухи», говорящей «громким и твердым голосом», по прибытии в деревню сбрасывающей «сразу двадцать лет с плеч долой» (еще одно литературное клише), а затем внезапно умирающей. Из телеграммы ни то, ни другое не вытекает, а противоречие между «крепкостью» и помолодением, с одной стороны, и скоропостижной смертью, с другой, еще более явно выдает авторский произвол импровизатора. Смысл же именно такого развития сюжета диктуется не общелитературной задачей импровизирования, а собственными устремлениями импровизатора как персонажа.

### 3

Волевой напор Ивлева очевиден с самого начала — с момента, когда он нарушает «служебную тайну» телеграфной конторы. Сначала это хочется списать исключительно на счет его литературно-импровизаторского азарта, однако вся дальнейшая цепь событий выдает более личный мотив, который в концов будет назван напрямую: «влюбленность» в неведомую «племянницу», постепенно обретающую заманчивые черты (румянец, черные глаза, обнаженную ножку...).

---

<sup>14</sup> Ср. *Капинос*: 131; это общее место русского романа; ср. «Бесы», «Что делать» и мн. др. тексты.

Важнейшим, уже насильственным — со стороны импровизатора, позволяющего себе такую поэтическую вольность, — звеном этой цепи становится устранение тетки, заблаговременно представленной в роли организатора брака племянницы с Иваном Сергеевичем вопреки желанию девушки. Неправдоподобность ее смерти (санкционированной, впрочем, «Пиковой дамой») — и в этом смысле опять-таки элемент сочинительского насилия над сюжетом — не сводится к внезапному переходу от крепости и твердости к слабости и смерти. Она выдается еще и непонятно откуда берущейся «сладостью»: «тетк[а], раздевающ[ая]ся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием <...> роняет поднятые руки, слабо и **сладко** вскрикивает». Смерть как совмещение слабости со сладостью подсказывалась бы прочтением ситуации в ключе романтического или декадентского смакования Liebestod, если бы речь не шла о смерти «старухи», персонажа далеко не эротического плана и, к тому же, второстепенного.

Однако сходный словесный мотив вернется в следующем же абзаце: «то самое блаженство, от которого **слабо и сладко вскрикнула** тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол». Только теперь блаженный комплекс ощущений испытывает уже сам Ивлев, причем указывается его настоящий источник — воображаемая близость с племянницей:

«...есть только <...> 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 ботик, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство...»<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Рассматривая эту сюжетную и словесную рифму, Е. В. Капинос пишет, что повтор «эпитетов „слабый и сладкий“ объединя[ет] предсмертный вскрик тетки и любовную истому племянницы» (с. 136), по-видимому, не решаясь подключить к этой оргазмической истоме Ивлева.

Задним числом становится ясна и связь «сладости» с острым вуайерским лицезрением обнажающейся племянницы, ср. в предыдущей сценке:

«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...»

Контраст между двумя раздеваниями — молодым, живым, эротически завлекательным и старческим, предсмертным — лишь подкрепляет циничную логику «авторского» поведения Ивлева: убрать мешающуюся тетку и овладеть желанной племянницей. Заметим, что именно при повторном проведении этого мотивного комплекса в тексте после долгого перерыва вновь появляются имена соперников: торжествующего Ивлева и побежденного Ивана Сергеевича. Закреплению — натурализации — этого успеха Ивлева способствует и эффектная, хотя и тщательно скрытая, конструкция: при первом своем проведении, желанное вуайеру заголение племянницы дается как бы объективно, без упоминаний о наблюдателе, а при втором наблюдатель открыто присутствует, но ссылается на уже известное читателю, так сказать, независимое, свидетельство предыдущего текста.

Прочерченная нами линия на физическое умерщвление тетки и обеспеченное им бескровное сюжетное устранение Ивана Сергеевича поддержана нарастанием в тексте мотива страха:

«И вдруг происходит то самое, **страшное** приближение чего уже давно **предвкушалось** <...> [Е]сть только радостный **ужас** этой темноты и отсутствие уже всяких преград между <...> есть быстрая **жуткая** мысль, как снимала она на ларе ботик...»

Этот тройной аккорд страха, конечно, тоже амбивалентен, как и весь комплекс «предсмертной слабости и сладости», которому он аккомпанирует, — ужас планируемого (= давно предвкушавшегося) убийства тетки и овладения племянницей, причем в последнем случае ужас по поводу и собственной преступной дерзости, и волнующего сексуального опыта.

Подобная двойственность в соотношении эмоций, ожиданий и т. п. с их актантами (субъектами, объектами, адресатами) не сводится к этому кульминационному моменту, а пронизывает все повествование.<sup>16</sup> И проявляется не только в игре с участием/неучастием «авторского персонажа» (пограничного между автором и Ивлевым) в любовном сюжете, но и в постоянном перетекании эмоций между ним и «племянницей». Вот эта пунктирная серия двусмысленных предикатов:

«Но в саних <...> лежат **удивительные** [для кого — племянницы? Ивлева? рассказчика?] шведские лыжи <...> И это **радует** [кого?], **обещает** [кому?] что-то такое, от чего **замирает** [чья смерть предвещается (пока на чисто фразеологическом уровне?)] **сердце** [у кого?] <...>

**Неожиданно** [для кого — племянницы? Ивлева?] старуха говорит <...>

...отвечает племянница с **притворным веселым простодушием** [кому видно «притворство» — всеведущему рассказчику или Ивлеву, таким образом навязывающему его племяннице?] <...>

Племянница <...> **неожиданно оказывается тонкой, гибкой** [вряд ли неожиданно для тетки (= единственного реально присутствующего персонажа, а, значит, скорее всего, для Ивлева)] <...> снимает <...> ботики, **показывая** [кому? — непосредственно, конечно, тетке, но ей-то зачем бы? — зато заодно и незримо му вуайеру Ивлеву] ногу до колена, до кружева панталон, и **выжидательно** глядя черными глазами на тетку [чего ей ждать от тетки? — скорее, подразумевается подсознательное ожидание ею чего-то от судьбы в лице мистически витающего над нею Ивлева] <...>

---

<sup>16</sup> Ср. *Капинос*: 136 сл.

...**страшное** [для кого?] приближение чего уже **давно** [то есть, еще когда тетка была крепка и даже не нуждалась в помолодении?] **предчувствовалось** [кем? — неужели племянницей, уже давно ждавшей смерти тетки? — скорее, все-таки Ивлевым, всемогущим в его роли импровизатора и жаждущим посеять рознь между племянницей и теткой] <...>

...**радостный ужас** [Ивлева? племянницы?] <...> **дивный** [для Ивлева — и вообще] блеск черных глаз, вдрут вплотную приблизившихся к **нему** [Ивлеву], **жуткая мысль** [его же] как снимала она <...> ботик, и <...> **блаженство**, от которого <...> вскрикнула **тетка** [блаженство опять-таки его, но и каким-то образом общее с теткой]».

Двусмысленная игра обнажается, — а тем самым и продолжается, и подрывается — в заключительном абзаце, где бунинский рассказчик, доведя тему слияния двух душ, «авторского персонажа» и героини, до предела, сам все-таки отмежевывается от своего alter ego.

«...в глубине души [Ивлев] твердо знает, что никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой племянницы и **будто так и не узнает** она, каким мучительным и счастливым воспоминанием, — их **общим** [курсив Бунина — А. Ж.] воспоминанием, — одержим он весь день».

Заметим, что графически выделенное Буниным слово «общим», одно из последних в рассказе, венчает выписанную выше длинную серию эмоций, как бы разделяемых Ивлевым с «племянницей». Причем «общими» объявляются теперь уже не только воспоминания о прошлом, но и какие-то совсем уже фантастические контакты в будущем.

#### 4

Каким же образом Бунину удастся натурализовать — сделать органической, убедительной, проглатываемой читателем без возражений — всю эту вызывающе неправдоподобную

конструкцию и, прежде всего, выдачу повествовательных и любовных фантазий Ивлева за реальность? На ряд приемов мы уже указали, в частности на работу с некоторыми готовыми литературными ситуациями и клише. К ним следует добавить опору на комплекс балладных и святочных мотивов, позволяющих сочетать повествование о якобы реальных событиях с лирической интонацией и элементами фантастики, задаваемой уже самим названием рассказа, взятым из зачина русских сказок.<sup>17</sup>

Незримость/воображаемость присутствия Ивлева в перипетиях сюжета напоминает об аналогичной двойственности фигуры Лесного царя в одноименной балладе Гёте, а его более непосредственное участие — о таких волшебных персонажах, как Черномор, похищающий Людмилу именно со свадьбы. Разумеется, Ивлев рисует себя скорее не злодеем-похитителем, а рыцарственным спасителем хрестоматийной *damsel in distress* («девы в беде»), то есть лишь отчасти Черномором,<sup>18</sup> преимущественно же Русланом. Для этого Ивлев и вводит еще один готовый мотив — принуждения девы к нежеланному браку, незаметно развивая потенциал именованного жениха в телеграмме по имени отчеству — как, возможно, более старшего из двоих, особенно по сравнению с «племянницей», представительницей более младшего поколения. Ипостась Черномора может служить

---

<sup>17</sup> Принцип «балладности» положен в основу разбора ВНЦ в *Катинос*: 126—142, где он вынесен в заглавие раздела.

В балладной традиции разрабатывались и близкие к ВНЦ нарративные «перескоки на рамку», ср. внезапное отождествление персонажей вставного и обрамляемого сюжетов, например, в «Графе Гапсбургском» Шиллера-Жуковского, где в финале император Рудольф (а с ним и читатель) осознает, что в песне, пропетой ему певцом, «набожный граф» прозрачно проецируется на него, императора, а сам певец — на пастыря, которому граф даровал своего коня:

*Задумавшись, голову кесарь склонил: Минувшее в нем оживилось. Вдруг быстрый он взор на певца устремил — И таинство слов объяснилось: Он пастыря видит в певце пред собой; И слезы свои от толпы золотой Порфирой закрыл в умиление... Все смолкло, на кесаря очи подняв, И всяк догадался, кто набожный граф, И сердцем почтил привиденье.*

<sup>18</sup> Или покойным женихом, являющимся за Людмиллой-Светланой-Ленорой Жуковского.

делу и еще одним способом: ведь он не только незрим (благодаря своей шапке), но и сексуально немощен, что делает его в этом отношении безопасным для Людмилы, ср. слова Финна:

*...тебе ужасна Любовь седого колдуна; Спокойся, знай: она напрасна И юной деве не страшна. Он звезды сводит с небосклона. Он свистнет — задрожит луна; Но против времени закона Его наука не сильна. Ревнивый, трепетный хранитель Замков безжалостных дверей, Он только немощный мучитель Прелестной пленницы своей. Вокруг нее он молча бродит, Клянет жестокий жребий свой.*

Пушкин, «Руслан и Людмила», I

Чисто платонической остается и связь Ивлева с героиней ВНЦ.

На атмосферу святочного гадания и святочного рассказа бунинский текст опирается также по линии традиционной открытости девушки, пытающейся нагадать себе жениха, к вторжению волшебных сил, обещающих явление суженого в виде призрака, — ср. выше серию предикатов восприятия, общих у племянницы с Ивлевым, в особенности такие, как «выжидательно» и «давно предчувствовалось». Еще один релевантный святочный мотив — оставление призраком каких-то доказательств своего посещения (чаще всего — сабли).<sup>19</sup> В ВНЦ физических улик Ивлев в доме племянницы не оставляет, но на неистребимости памяти о якобы имевшем место свидании настаивает, более того, убежден, что предстоят дальнейшие мистические контакты. В этом он следует романтической традиции, отрефлектированной уже Пушкиным в образе Ленского, который *верил, что душа родная Соединиться с ним должна*, а более непосредственно восходит к «Сну» Лермонтова, где лирическому герою снится героиня, которой, в свою очередь, снится он. Некая онейрическая

---

<sup>19</sup> О соответствующей мотивике святочных рассказов см. *Душечкина и Баран* 1993: 8—10, 12—13. Кстати, святочные и рождественские рассказы печатались «по сезону» — в последних и первых номерах периодических изданий, и ВНЦ было опубликовано в 1-м номере парижского журнала «Иллюстрированная Россия» за 1924 г. (см. *Бунин*, 4: 515). Впрочем, Бунина как звезду эмигрантской русской литературы часто печатали именно в первых номерах и на самых почетных местах.

аура ощущается и в ВНЦ, подспудно способствуя натурализации вымыслов, но прямых указаний на засыпание Ивлева в начале и пробуждение в конце текст рассказа не содержит.<sup>20</sup>

На словесном уровне к балладной традиции отсылает характерный оборот: «И нет уже ни..., ни..., есть только...», которым вводится повествовательный перескок от устранения тетки к свиданию с племянницей наедине. Ср., например, серию переходов к новым, часто финальным, ситуациям в балладах Жуковского:

*Вот примчались... и вмиг Из очей пропали: Кони, сани и жених Будто не бывали. Одинокая, впотьмах, Брошена от друга, В страшных девица местах; Вкруг метель и вьюга* («Светлана»);

*И вмиг... дитя, челнок, пловец незримы; В руках его мертвец: Эдинов труп, холодный, недвижимый, Тяжелый, как свинец. Утихло все — и небеса и волны: Исчез в водах Варвик* («Варвик»);

*Умолкла... мать зовет Эльвину... Эльвины больше нет* («Эльвина и Эдвин»);

*И нет уж Минваны...* («Эолова арфа»);

*И вдруг уж нет дороги им* («Вадим»);

*Есть монахиня в древних Драйбургских стенах: И грустна и на свет не глядит; Есть в Мельрозской обители мрачный монах: И дичится людей и молчит. Сей монах молчаливый и мрачный — кто он? Та монахиня — кто же она? То убийца, суровый Смальгольмский барон; То его молодая жена* («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»);

*Приходит, уходит волна быстротечно; А юноши нет и не будет уж вечно* («Кубок»).

---

<sup>20</sup> Последовательно онейрическое прочтение рассказа, основанное, среди прочего, на аналогии с ЗС, развито в *Катинос*: 129 сл. «„В некотором царстве“ — это многомерная композиция снов» (с. 129). На наш взгляд, такое прочтение не только не доказательно фактически, но и не выигрышно эстетически, ибо не отдает должного эффекту совмещения фантазий Ивлева с правдоподобием их изложения, — сон-то, конечно, все спит. Более адекватной представляется «импровизаторская» доминанта повествования, хотя некая квази-сновиденческая аура над рассказом, конечно, витает.

Эта формула была чутко уловлена младшим современником Бунина Ходасевичем, ср. финальное преобразование ситуации в его написанной сравнительно незадолго до ВНЦ «Балладе» (1921) и написанном вскоре после ВНЦ «Перед зеркалом» (1924):

*И в плавный, вращательный танец  
Вся комната мерно идет,  
И кто-то тяжелую лиру  
Мне в руки сквозь ветер дает.  
И нет штукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей:  
На гладкие черные скалы  
Стопы опирает — Орфей;*

*И Виргилия нет за плечами,  
— Только есть одиночество —  
в раме Говорящего правду стекла.*

## 5

Бегло очерченные выше повествовательные эффекты рассказа делают его одним из наиболее смелых экспериментов Бунина.

Так, ироническое использование литературных клише в создании образа «авторского персонажа» приводит на мысль приемы бабелевских «Справки»/ «Моего первого гонорара», а размывание границ между внешним рассказчиком, вставным «авторским персонажем» и героиней предвосхищает технику «Аксолотля» Хулио Кортасара (1956),<sup>21</sup> где по ходу повествования «авторское я» чудесным образом перетекает от человека, наблюдающего за аксолотлями сквозь стекло аквариума, к аксолотлю, наблюдающему за этим человеком через то же стекло, но уже изнутри.

Паразитальная (как и в этих текстах) краткость — поистине, «телеграфность»! — повествования ВНЦ обеспечивается плотностью мотивных взаимоналожений, импрессионистической скорописью нарратива, техникой «пропущенных звеньев» (Мандельштам) и «пастернаковским» смазыванием субъектно-объектных границ.

Опора на русскую романтическую традицию придает этому новаторству органичность, характерную для Бунина, отрицавшего программный модернизм своих современников, но на деле

---

<sup>21</sup> Рассказ из книги Кортасара «Конец игры» (пер. В. Спасской: [http://www.lib.ru/INPROZ/KORTASAR/hk\\_aksol.txt](http://www.lib.ru/INPROZ/KORTASAR/hk_aksol.txt)).

писавшего по-новому. Так, игра с временными сдвигами и точками зрения, отмечавшаяся, например, в «Легком дыхании»,<sup>22</sup> напрягается в ВНЦ до предела, как и втягивание персонажа повествовательной рамки в любовь между героями обрамляемого сюжета по принципу имитационного желания, которое, по сравнению с ГЛ, тоже достигает максимума: «авторский персонаж» расстраивает назначенную уже свадьбу героев, устраняет ее организатора (тетку), а там и жениха, с тем чтобы мысленно занять его место, а впрочем, устраниться и самому, удовольствовавшись миром платонических фантазий.

Рассказ и сегодня читается как захватывающе современный.

Но, помеченный 1923-м годом, он несет в себе сокровенные черты времени написания, — сильнейший ностальгический заряд. В тексте на это указывает лишь одна фраза — признание, проскальзывающее в последнем абзаце и даже не от имени автора:

«И влюбленность эта во сто крат острее даже всего того, что он когда-либо испытывал в пору самой ранней молодости...»

Это подчеркивание временной дистанции между описанными в рассказе переживаниями Ивлева и его, как выясняется, далекой молодостью, служило для современного Бунину читателя-эмигранта дополнительным сигналом к и без того напрашивавшемуся восприятию рассказа как ламентации об ушедшей в прошлое дореволюционной России. При таком прочтении особо острый смысл обретала способность героя-импровизатора мгновенно перенестись в далекую во всех отношениях,

---

<sup>22</sup> Ср. финал «Легкого дыхания» (1916), где объективный рассказчик подхватывает — наполовину, как свои, — слова Оли Мещерской, вычитанные ею в одной из «старинных смешных книг» отца, повторенные «любимой подруге» и запомнившиеся ее сентиментальной классной наставнице:

«...но главное, знаешь ли что? — **Легкое дыхание!** А ведь оно у меня есть, — **ты послушай, как я вздыхаю,** — ведь правда, есть?»

Теперь это **легкое дыхание** снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (Бунин, 4: 202).

См. Выготский: 202, 206—207; Жолковский 1994 [1992]: 112.

типично русскую местность и, что еще важнее, силой творческого воображения — увь, только воображения — решительно переменить ход событий желанным образом. На преодоление хронологического разрыва между действием рассказа и обстоятельствами его написания/ опубликования работал даже контраст предельно «зимнего» сюжета с сугубо летней авторской пометой, завершающей текст: «Приморские Альпы. 12 июля 1923». Противопоставление теперешней, эмигрантской, ситуации далекой российской дано сугубо под сурдинку, — в отличие, например, от последовательно драматизированного сталкивания ностальгии постаревшего эмигранта-рассказчика «Руси» (1942) по давней любви к заглавной героине с ревниво-саркастическими ремарками его теперешней жены.

И последнее замечание, в слегка гипотетическом ключе. Помимо имени авторского персонажа, Ивлева, единственное собственное имя в рассказе — Иван Сергеевич, в русской литературной традиции естественно ассоциирующееся с Тургеневым. Бунину часто считали учеником и продолжателем Тургенева: их, помимо имени Иван, объединяла принадлежность к старому дворянству, долгая жизнь за границей (преимущественно во Франции), лиризм стиля, любовь к описаниям природы (особенно среднерусской, родной для обоих) и ряд других общих черт. Эти сходства могли подсказать Бунину обращение именно к такому имени для старшего двойника главного авторского персонажа. Тем более, что на роль несчастного соперника в любви Тургенев, — с его пожизненно проблематичной (не исключено, что платонической) любовью к Полине Виардо и непременными любовными и семейными неудачами его героев, — очень и очень годился. Так что в более обобщенной перспективе, где «племянница» символически представляет не только Россию, но и русскую словесность, вымечтанная победа Ивлева над соперником может читаться и как полупрозрачная заявка на литературное первенство, не знающее «какого-то Ивана Сергеевича».<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ср. отчасти сходные соображения в *Капинос*: 134; о двойственном отношении Бунина к его соотнесению с Тургеневым см. *Капинос*: 98, 134; *Сливицкая*: 190 — 198.

## ЛИТЕРАТУРА

Бунин И. А. 1993—2000. Собр. соч. В 8 т. / Сост. и комм. А. К. Бабореко. М.: Московский рабочий.

Выготский Л. С 1965 [1925]. Психология искусства. М.: Искусство.

Душечкина Е., Баран Х. 1993. «Настали вечера народного веселья...» // Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы / Сост. Е. Душечкиной и Х. Барана. СПб.: Худ. лит. С. 5—32.

Жиран 1965 [1961] — René Girard. Deceit, Desire and the Novel / Transl. Yvonne Freccero / Baltimore & London: The Johns Hopkins UP.

Жолковский А. К. 1994 [1992]. «Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя // Он же. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука — Восточная литература. С. 103—120.

Жолковский А. К. 2010. Иерунда // Он же. Осторожно, треножник! М.: Время. С. 311—316.

Жолковский А. К. 2011. Фазиль-американец // Новое литературное обозрение, 111: 260—272.

Жолковский А. К. 2014. Подражатели // Звезда, 2014, 10: 220—232.

Капинос Е. В. 2014. Поэзия Приморских Альп. Рассказы Бунина 1920-х годов. М.: Языки славянской культуры.

Сливицкая О. В. 2004. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ.

Щеглов Ю. К. 2012 [1986]. Молодой человек в дряхлеющем мире: Чехов, «Ионыч» // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковского и В. А. Щегловой. М.: НЛО, 2012. С. 207—240. С. 231—232.

---

В развитие идеи о предположительной полемике автора с Тургеневым, можно указать на еще один возможный пре-текст ВНЦ — «После смерти (Клара Милич)» (1882). Там, часто в иных комбинациях, есть: творчески настроенный герой-мечтатель; черноглазая героиня (цыганистая и разнообразно соотносимая с Полиной Виардо!); недовольная их связью тетка; смерть героини, а затем и героя; их мистическое общение до и особенно после смерти; внезапная поездка героя куда-то «туда», за сведениями о героине (и обретение странички из ее дневника, фотографии и пряди волос, ср. еще и ГЛ). На этом фоне печальная судьба «какого-то Ивана Сергеевича» в ВНЦ читается как пуанта иронической — и в 25 раз более краткой (670 слов вместо 17 000) — перелицовки тургеневской повести.