

мая 1922 г.». Перед самоубийством живший, как указывалось в документе, «в казармах», Бакрылов и место погребения получил «казенное».⁸⁸ Дату 8 июня, приведенную в «Каторге и ссылке», следует, таким образом, считать недостоверной: маловероятно, чтобы осматривавший тело медик перепутал четырехдневную степень разложения тела с двух-трехнедельной.

В недолгой жизни Бакрылова последние пять лет были чрезвычайно яркими. Пропагандист «революционного оборончества» и поклонник Керенского весной 1917 года, уже в ноябре он становится сотрудником Луначарского и одним из создателей организационной структуры Наркомпроса. В начале 1918 года Бакрылов в качестве правительственного комиссара силой, угрозами и увольнениями подчинил новым властям государственные театры. Свое место в истории русской сцены точнее всего определил он сам («был просто вышибалой»), но влияние театрального мира на молодого комиссара было длительным и плодотворным. С 1918 года огромную роль в судьбе Владимира Васильевича играл Мейерхольд, ставший его учителем на Курсах мастерства сценических постановок, начальником в ТЕО, наставником в сфере искусства, письма к которому Бакрылова демонстрируют ученическую почтительность по отношению к мэтру. С другой стороны, расширению кругозора молодого революционера послужила его работа в Вольфиле, где он общался с блестящими интеллектуалами, ключевыми фигурами Серебряного века. Именно в этой среде Бакрылов смог завершить задуманный еще до революции труд — издать сводный текст «Царя Максимилиана». В дальнейшем он, видимо, предполагал заниматься изучением пластического искусства, но сбыться этим планам не было суждено. Сочетание тяжелой болезни, личной драмы и, быть может, влияние сложных, не до конца проясненных отношений Бакрылова с большевистскими властями привело его в мае 1922 года к роковому прыжку с Троицкого моста.

⁸⁸ ЦГА СПб. Ф. Р-6143. Оп. 2. № 138. Л. 255–255 об.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-185-197

© Т. М. Двинятина

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В КНИГЕ И. А. БУНИНА «ХРАМ СОЛНЦА»*

Как почти все книги И. А. Бунина 1910–1920-х годов, вышедший в апреле 1917 года «Храм Солнца»¹ открывался перед читателем «двухстворчатый складнем»² стихов и рассказов: в него вошло 19 стихотворений и 8 путевых очерков, написанных по следам странствий автора по Ближнему Востоку, главным образом, того палестинского паломничества весной 1907 года, которое он совершил вместе с Верой Николаевной Муромцевой, ставшей с тех пор его гражданской женой.³

За этим формальным (композиционным) уровнем сближения следует не менее очевидный уровень единства впечатлений, отраженных в бунинских текстах. 16 из 19 стихотворений, вошедших в книгу, были написаны во время или после путешествия апреля–мая 1907 года. Маршрут выглядел тогда следующим образом: Одесса — Константинополь — Пирей (из порта на полдня успели съездить в Афины) — Александрия —

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (проект № 20-012-41004: «И. А. Бунин и Палестина»).

¹ На обложке: 1916.

² Черный С. Роза Иерихона // Русская газета (Париж). 1924. 29 нояб. № 186.

³ Первый очерк книги «Тень Птицы» сочетает в себе впечатления первой поездки Бунина в Константинополь в апреле 1903 года и путешествия 1907 года.

Порт-Саид — Яффа — Иерусалим (оттуда поездки в Вифлеем, Хеврон, на Мертвое море, затем в Вифанию и Иерихон) — Яффа — Бейрут — Баальбек — Дамаск — Галилея (Тивериада, Капернаум, Табха, Назарет) — Кайфа (Хайфа) — Яффа — Порт-Саид — Каир — Александрия — Пирей — Константинополь — Одесса.⁴ Из написанных непосредственно во время путешествия стихотворений в книгу 1917 года были включены только два: «Гермон» (с указанием места и даты: «Сирия. Весна 1907 г.») и «Храм Солнца» («Баальбек, 6.05.1907»).⁵ Кроме того, 1907 годом (без дальнейших уточнений) датируются стихотворения «Каин», «Александр в Египте», «Иерусалим», «Под Хевроном» («На пути под Хевроном...»)⁶, возможно — «Гробница Рахили» (равноправная датировка — 1908).⁷ В августе 1908 года подряд были написаны стихотворения «В Архипелаге», «Долина Иосафата», «Караван», «Иерихон», «Бедуин» и, вероятно, «Источник Звезды. *Сирийский апокриф*», в 1909 году — «Могила в скале», в 1912 году — «Скутари» («Шипит и не встает верблюдо...») и «Мать». В то же время шла работа над путевыми очерками: почти все они — «Тень Птицы», «Море богов», «Зодиакальный свет», «Иудея», «Пустыня дьявола», «Мертвое море», «Храм Солнца» — созданы Буниным в 1907–1909 годах, только очерк «Геннисарет» появился позже, в 1911 году.⁸ Но и три стихотворения предыдущих лет — «Стамбул» (1905), «Айя-София» (<1905–1906>) и «Египет» («Ра-Озирис, владыка дня и света...», 1905) — входят в общий образно-тематический круг книги и должны быть рассмотрены в контексте составляющих ее произведений.⁹

Естественно, что одни и те же впечатления отражаются в книге Бунина в поэтическом и прозаическом изводах. В научной литературе уже обращалось внимание на параллели между изображением храма Святой Софии в стихотворении «Айя-София» и очерке «Тень Птицы», зарисовками городской жизни в стихотворении «Иерусалим» и очерке «Иудея», картинами долины Иосафата в одноименном стихотворении и очерке «Пустыня дьявола», впечатлениями от тропической ночи в том же очерке и в стихотворении «Иерихон», портретом бедуина в стихотворении «Бедуин» и очерке «Зодиакальный свет», лирическим сюжетом стихотворения «Мать» («На пути из Назарета...», 1912) и зарисовкой уличной сцены в Александрии из части того же очерка, позднее выделенного в очерк «Дельта», описанием горы Гермон (Хермон) в стихотворении «Гермон» и очерке «Храм Солнца», сходством самого образа Храма Солнца в Баальбеке в названных по его имени текстах — поэтическом и прозаическом (с ним связано и стихотворение «Каин»), и т. д.¹⁰

⁴ См.: *Летопись жизни и творчества И. А. Бунина* / Сост. С. Н. Морозов. М., 2011. Т. 1. 1870–1909. С. 651–672.

⁵ Написанные, очевидно, тогда же стихотворения «Нищий», «Мекам», «Мандрагора», «Закон» в «Храм Солнца» не вошли. Обоснование датировок см. в издании: *Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подг. текста, прим. Т. М. Двинятиной*. СПб., 2014 (Новая Библиотека поэта).

⁶ Здесь и далее двойные названия даются для стихотворений, которые в будущем печатались Буниным без заглавия.

⁷ Нельзя исключить, что и эти тексты были созданы уже во время поездки Бунина по Ближнему Востоку, но достоверных данных об этом не сохранилось.

⁸ Позднее Бунин изменил структуру и заглавия отдельных очерков, но источником основного текста для них в будущем Полном собрании сочинений Бунина выбрано издание 1917 года, и все названия очерков здесь даны по нему. Об истории текста книги см.: *Пономарев Е. Р. Книга очерков «Храм Солнца»: Проблема заглавия и основного текста // И. А. Бунин и его время: контексты судьбы — история творчества / Отв. ред.-сост. Т. М. Двинятина, С. Н. Морозов; ред. А. В. Бакунцев, Е. Р. Пономарев. М., 2021. С. 881–889 (сер. «Академический Бунин»); 3).*

⁹ Любопытно, что стихотворение «Стамбул» Бунин читал В. Н. Муромцевой перед поездкой, как будто готовя ее к встрече с новым для нее городом, многие черты которого, запечатленные в ее воспоминаниях, перекликаются с написанным прежде текстом Бунина. То же самое можно сказать о стихотворении «Айя-София»: и хотя спутница Бунина приводит его в мемуарах сама, основные «приметы» Айя-Софии из бунинского стихотворения, написанного до поездки 1907 года, совпадают с теми впечатлениями, которые отражены в ее записях, относящихся к апрелю 1907 года. См.: *Муромцева-Бунин В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / Вступ. статья и прим. А. К. Бабореко. М., 2007. С. 304, 309, 311.*

¹⁰ Резюме этих наблюдений представлено в комментариях в издании «Новой Библиотеки поэта».

Принцип взаимного соответствия поэтического и прозаического текстов хорошо виден на примере стихотворения «Иерихон»:

Иерихон

Скользят, текут огни зеленых мух.
Над Мертвым морем знойно и туманно
От блеска звезд. Песок вдали — как манна.
И смутный гул, дрожа, колдует слух.

То ропот жаб. Он длится неустанно,
Зовет, томит... Но час полночный глух.
Внимает им, быть может, только Дух
Среди камней в пустыне Иоанна.

Там, между звезд, чернеет острый пик
Горы Поста. Чуть теплится лампадка.
Внизу — истома. Приторно и сладко

Мимозы пахнут. Сахарный тростник
Горит от мух... И дремлет Лихорадка,
Под жабий бред откинув бледный лик.¹¹

Это одно из наиболее загадочных, «темных» стихотворений Бунина. Первым ключом к его прочтению оказывается заглавие — из него, по крайней мере, становится ясным место действия. Вместе с тем читатель понимает, что перед ним описание знойной ночи, но что именно в ней происходит и при чем тут мухи и жабы, он должен восстановить при помощи прозаического описания самостоятельно, и последняя часть очерка «Пустыня дьявола» служит ему развернутым комментарием. Приведем соответствующие параллели между двумя текстами (здесь они выделены курсивом) и попутно подчеркнем (выделены полужирным шрифтом) повторы, которыми пронизаны даже такие короткие фрагменты прозы (ниже об этом приеме будет сказано особо):¹²

К ст. 1–4: «Ночи здесь <...> *околдовывают* <...> *лихорадочными* сновидениями <...> Сад *кружится* в беззвучном *кружении* *зелено-лиловых мух*, их *скользящих* *огненных* вихрей. <...> Много раз я <...> входил в дом, <...> но и здесь <...> эти *скользящие* *искры*, *этот дрожащий хрустальный бред* и *ропот*, которым *околдован* весь мир. <...> *Бледные пески долины* мерцают, *как пустыня, покрытая манной*» (с. 149, 151–152);

К ст. 5–6: «<...> *этот звонкий шепот* <...> стоит <...> *немолкнущим хрустальным бредом*, сливаясь с *отдаленно-смутным гулом*, с *дрожащим* стоном *всей долины* — с *сладострастно сомнамбулическим ропотом жаб* <...> так *звонко* кричит *жаба* <...>, так отдается ее однообразно вибрирующий призыв <...>» (с. 151–152);

К ст. 7–10: «<...> когда мы спустились в *долину* и повернули влево, к *Иерихону*, *черным* и *тяжким обрывом*, *уходящим в небо*, встал перед нами *кряж горы Сорокадневной*. И *огонек лампадки*, *чуть заметной точкой красневший* и на *этом обрыве*, опять напомнил о той страшной борьбе, которую впервые воздвигли здесь люди против дьявола. <...> *Далекие Моавитские горы* <...> были предо мной, а запад заступали *черные обрывы гор Иудеи*, возносящихся в *бледно-прозрачное, зеленоватое небо*

¹¹ Бунин И. А. Храм Солнца. Пг., 1917. С. 28 (сер. «Библиотека для юношества»). Далее ссылки на тексты произведений, вошедших в книгу «Храм Солнца», кроме отдельных оговоренных случаев, приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

¹² Помимо отмеченных далее лексических переключек и повторов, следует назвать и синонимические ряды образов: *дрожать* — *мерцать* — *вибрировать*; *звонкий шепот* — *смутный гул* — *сладострастно-сомнамбулический ропот* — *вибрирующий призыв* — *таинственно-звонящий горячий шепот*; *огненные вихри* — *скользящие искры*; *обрыв*, *уходящий в небо*, — *горы*, *возносящие в небо свой гребень*; *острый пик Горы Поста* — *кряж горы Сорокадневной* — *высший гребень* — *вершина*, и т. д.

заката свой *высший гребень, место Искушения*. <...> **Бледным** дымом спустилось и легло облако у подножия *горы Сорокадневной, чернеющей* среди звезд своей *вершинной...*» (с. 149–150, 152);

К ст. 11–14: «„Пальмы и *миמוзы, сахарный тростник* и рис, индиго и хлопок произрастали в долине Иордана“. <...> Еще в сумерки зачался таинственно-звонящий, горячечный **шепот** цикад, незримиыми **мириадами** наполняющих душную чашу оазиса, и *приторно-сладко запахли* его эвкалипты и *миמוзы, загоревшиеся* **мириадами светящихся мух**. <...> Как райское дерево, трепещет и переливается **искрами** сикомор во дворе. Сверху донизу *горят* и блещут ими кустарники, *сахарный тростник* и прозрачные шатры *мимоз*. А *миמוзы цветут и дурмят* **сладким ароматом...**» (с. 150–151).

В целом, именно сопоставление с прозаическим изложением событий той ночи позволяет дешифровать поэтический текст. Его загадка объясняется тем, что он как будто полностью лишен главного атрибута поэзии — того лирического «я», к которому стягиваются и в котором отражаются все впечатления бытия. У Бунина оно словно само собой разумеется и выносится за скобки, и только в «путевой поэме» обнаруживает себя в прибереженном к концу фрагменте: «Я лунатиком брожу по саду и по двору отеля и ясно осознаю, что никогда еще не было столь обострено мое зрение, обоняние, осязание, слух. Все сливается в блеск и тишину. <...> разве у меня есть власть над собой?» (с. 151). Ощущение лунатического, «взвешенного», сомнамбулического состояния, всеохватной вибрации (Лихорадки — неслучайно Бунин пишет ее с прописной буквы и персонафицирует) и составляет основное содержание стихотворения.

Возвращаясь на более общий уровень сравнения стихов и прозы, объединенных под обложкой «Храма Солнца», повторим, что наличие текстуальных и образных параллелей между стихотворениями и путевыми очерками, имеющими один источник в жизненных впечатлениях автора, совершенно закономерно. При этом характерной особенностью именно этого сегмента бунинского творчества (мы не учитываем сейчас многочисленные переключки между очерками, вошедшими в «Храм Солнца», и стихами, оставшимися за рамками этого издания) является «распыление» образных и лексических элементов одного очерка сразу в нескольких стихотворениях (и наоборот), и это лишний раз говорит о том, что основной корпус текстов книги «Храм Солнца», как прозаических, так и поэтических (а вместе с ними и иных палестинских стихотворений), был создан Буниным примерно в одно время, когда картины странствий занимали его воображение в разных ракурсах и преломлениях. Вот примеры только из первого очерка книги, «Тень Птицы»:

<...> вся душа моя содрогается от радости.¹³
(с. 44)

Содрогался я от счастья
У святых его преддверий <...>
(«Мать», с. 38)

<...> пойду <...> к Баальбеку, к руинам капища,
воздвигнутого самим Каином «в гордости и безумии»... (с. 44)

Баальбек воздвиг в безумии Каин.
Сирийск<ие> предания
(«Каин», эпиграф; с. 11)

В переулках Скутари, <...> среди облезлых собак
<...> (с. 51)

Облезлые худые *кобели* <...>
(«Стамбул», с. 13)

Сколько в этой <...> глуши, называемой Скутари,
<...> мечетей, на куполах которых растет трава,
а **внутри воркуют голуби**. Сколько *кладбищ*, <...>
кипарисов с голыми стволами телесного цвета
и **могильных белых столбиков** в чалмах и золотых надписях, где так мирно, ласково и с такой трогательной верой говорится о **весенних радостях жизни** <...>! (с. 51–52)

И вот уже в Скутари *на погосте*
Чернеет лес, и **тысячи гробниц**
Белеют в кипарисах, **точно кости**.
(«Стамбул», с. 13)

А утром храм был светел. Всё молчало
В смиренной и священной **тишине**,
И **солнце ярко купол озаряло**
В непостижимой **вышине**.

¹³ Позднее Бунин заменит «от радости» на «от счастья» (Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин, 1936. Т. 1. Храм Солнца. С. 173). Полу жирным шрифтом выделены параллели в текстах.

Шестьдесят окон пробили купол, и никогда мне не забыть радостного солнечного света, который столпами озаряет <...> всю середину храма! И светлая, безмятежная тишина <...> царит кругом, — тишина, нарушаемая только плеском и свистом голубиных крыльев в куполе <...> тихо брожу я среди этой высоты и простора. Надомной — светоносный купол, горячее солнце золотистым потоком лет<ся> на меня сверху. (с. 60–62)

Нравится мне и обычай надевать на сапоги огромные стоптанные туфли: так когда-то у входа в святилище оставляли пыльные сандалии. (с. 60)

И голуби в нем, рея, ворковали,
И с вышины, из каждого окна,
Простор небес и воздух сладко звали
К тебе, Любовь, к тебе, Весна!
(«Айя-София», с. 15)

То было в полдень, в Нубии, на Ниле. <...>
И на полу преддверия, в тени,
На голубом и тонком слое пыли,
Нашли живой и четкий след ступни.
(«Могила в скале», с. 22)

Знаменательно, что, едва закончив работу над «восточными» стихотворениями и почти всеми путевыми очерками из книги «Храм Солнца», Бунин сформулировал свое отношение к делению литературы на поэзию и прозу, признав его «неестественным и устарелым». «Поэтический элемент стихийно присущ произведениям изящной словесности одинаково как в стихотворной, так и в прозаической форме», — сказал он в интервью, данном «Московской газете» в октябре 1912 года, когда широко отмечалось 25-летие его творческой деятельности. «Мне думается, я буду прав, если скажу, что поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха». ¹⁴ Эти высказывания легли в основу многочисленных исследований о «поэтической прозе» и «прозаической поэзии» Бунина. ¹⁵ Книга стихов и очерков «Храм Солнца» позволяет добавить к уже сделанным выводам несколько существенных и специфических наблюдений.

Рассмотрим сначала те приемы, которые создают впечатление «прозаичности» стихотворений из «Храма Солнца».

Первый из них уже был отмечен выше при анализе стихотворения «Иерихон» и касается принципов построения авторского «я». Бунин как будто изымает из поэтического текста свое личное начало, его «восточные» стихотворения — яркий пример «объективной» поэзии, транслирующей само бытие, а не выражающей чувство. Слово не автор и не герой, а сама мировая история, разные культуры и цивилизации говорят в его стихах, *через* его стихи, и нет среди них первенства одной перед другой. Поэт равно предоставляет свой голос то сирийским преданиям («Храм Солнца», «Каин», «Источник Звезды. Сирийский апокриф»), то египетским и греческим мифам («Египет» («Ра-Озирис, владыка дня и света...»), «В Архипелаге»), то ветхозаветным сюжетам («Долина Иосафата», «Гробница Рахили», «Под Хевроном» («На пути под Хевроном...»)), то новозаветной истории («Мать»), то исламским верованиям («Гермон»), то пейзажам, совмещающим в себе следы разных времен и религий («Айя-София», «Стамбул», «Иерусалим»).

¹⁴ Цит. по: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 539–540 (впервые: Московская газета. 1912. 22 окт. № 217).

¹⁵ См., например: Полоцкая Э. А. Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1970. Т. 29. № 5. С. 412–418; Денисова Э. И. «Прозаические стихи» и «поэтическая проза» (к спорам о поэзии И. А. Бунина) // Учен. зап. Московского гос. педагогического института им. В. И. Ленина. 1972. Т. 485. С. 22–39; Васильева Л. А. Лирическое и эпическое в творчестве И. А. Бунина (соотношение и взаимодействие). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979; Краснянский В. В. О соотношении поэтического и прозаического слова (эпитет И. Бунина) // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981. С. 244–253; Смирнова Л. А. Грани взаимодействия поэзии и прозы Ив. Бунина: конец 1880-х — начало 1900-х гг. // Развитие лирической поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XVIII — начала XX века. М., 1988. С. 103–115; Двинатина Т. М. Специфика прозаического в поэзии Бунина // Русская литература. 1996. № 3. С. 197–205, и др.

Любопытно отметить, что лирическое «я» прямо выражено, главным образом, в стихотворениях, к которым сохранился конкретный биографический комментарий: сильное впечатление, которое произвел на Бунина Храм Солнца в Баальбеке из стихотворения «Храм Солнца», подтверждается мемуарами В. Н. Муромцевой-Буниной;¹⁶ в них же упоминается сон, внезапно настигший Бунина у греческих берегов, — он обыгран в стихотворении «В Архипелаге»;¹⁷ разговор героя с проводником из стихотворения «Иерусалим» может быть соотнесен с совместным путешествием по Палестине Буниных и С. М. и Д. С. Шоров,¹⁸ оказавшихся тогда в роли гидов для своих случайных попутчиков; эпизод с шакалом у часовни Рахили из стихотворения «Под Хевроном» («На пути под Хевроном...») тоже отражен в воспоминаниях жены Бунина, как и его переживания при посещении этой часовни из стихотворения «Гробница Рахили».¹⁹ Только два стихотворения из сборника 1917 года, «Могила в скале» и «Мать», содержат речь лирического «я», которая не имеет достоверных параллелей в сохранившихся биографических источниках. Зато в других стихах авторское «я» могло быть отдано персонажу, которого никак нельзя ассоциировать с самим поэтом. Так, стихотворение «Египет» («Ра-Озирис, владыка дня и света...») представляет собой обращение «бога пустыни» Сета к его брату и врагу богу Ра. Можно констатировать, что в 12 из 19 стихотворений, включенных в книгу «Храм Солнца», личного начала бунинского «я» не заявлено вовсе,²⁰ и это особенно заметно на фоне ясно звучащего личного начала его «путевых поэм».

Прозаическим в основе своей оказывается и сквозной принцип построения поэтического текста. Он заключается в том, что при последовательной и разнообразной метафоричности отдельных составляющих текста на уровне композиции главенствует паратактический принцип метонимических ассоциаций, гораздо более характерный именно для прозаического типа высказывания.

Ко многим стихотворениям Бунина, и особенно к «восточным», приложимо правило, выведенное по отношению к другому поэту. В «Заметках о прозе поэта Пастернака» Р. О. Якобсон противопоставлял Маяковского, в стихах которого «метафора, заостря символистскую традицию, <...> определяет разработку и развитие лирической темы», и Пастернака, лиризм которого «в прозе или в поэзии пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности».²¹ Примечательно, что генеральный принцип организации текста связан с репрезентацией лирического «я», и «отодвигание» его на задний план у Пастернака — «это лишь иллюзорное пренебрежение „мною“ («я»): вечный лирический герой, несомненно, здесь».²² При этом текст движется сцеплением образов: не уподоблением одного предмета другому, а переходом от одного к другому и самоценностью каждого.²³

¹⁶ См.: *Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью.* С. 342–343.

¹⁷ Там же. С. 317.

¹⁸ Соломон Моисеевич Шор (1836–1921) и его сын Давид Соломонович (1867–1942), пианист, профессор Московской консерватории (в 1919–1924 годах), деятель сионистского движения.

¹⁹ *Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью.* С. 329.

²⁰ В лучшем случае оно кроется за обобщенной лирической речью и может быть либо понято как объект приложения внешней силы, которая, как в стихотворении «Иерихон», «зовет, томит», побуждает автора говорить, либо вычленено из позиции того, кто обращается к кому-либо на «ты», как в стихотворениях «Айя-София» и «Гермон».

²¹ *Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака / Пер. с нем. О. А. Седаковой // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / Вступ. статья Вяч. Вс. Иванова; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. С. 328–329.* «Лирический импульс <...> задается „я“ («мною») поэта. В метафорической поэзии образы внешнего мира должны резонировать этому первоначальному импульсу, переносить его в другие планы, устанавливать сеть соответствий и императивных подобий в многомерном космосе: лирический герой пронизывает все измерения бытия, и все эти измерения должны совместиться в герое. Метафора устанавливает продуктивную ассоциацию путем аналогии или контраста» (Там же).

²² Там же. С. 329.

²³ Позже мысль о притяжении метафоры к полюсу поэзии и метонимии к полюсу прозы была развита Якобсоном в статье «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений». В ней

На сочетании точечной метафорики (парадигматика) и композиционной метонимии (синтагматика) либо целиком, либо в значительной своей части основаны многие стихотворения (наиболее яркие примеры — «Стамбул», «Скутари» («Шипит и не встает верблюд...»), «Айя-София», «Египет» («Ра-Озирис, владыка дня и света...»), «Иерусалим», «Караван», «Бедуин»), в том числе и заглавное для всей книги стихотворение, которое служит камертоном для следующих ее текстов. Речь идет о «Храме Солнца», в котором каждый из сменяющих друг друга элементов пейзажа подан в обрамлении эпитета (*золотистые колонны, безбрежная долина, глыбы желто-пепельных камней, малахитовая вода* и т. д.), метафоры (*могилы нагих песков, патриархально-царственные ткани снегов*) или сравнения (*ряды скал — как нестрый талес, шум воды — как горная прохлада*),²⁴ общая картина построена на контрасте египетских руин *там* и остатков храма *здесь*, в Баальбеке²⁵ (и завершается гимном бессмертию того, что сохранилось *здесь*). Но при этом оба противопоставленных друг другу пространства одинаково организованы последовательной сменой ассоциаций, перечислением черт, составляющих и каждый из полюсов, и всю картину мира, ими образованную: *колонны, зеленая долина, Ливан в снегу, неба синий склон, ткани снегов, ряды скал, луга, сады, шум воды* — с одной стороны, и *Нил, Сфинкс, пирамиды, глыбы камней, могилы песков* — с другой. Перечень создает повествовательную интонацию, синтаксис рвется посреди строки, сбивая ритм, предложения перетекают из строчки в строчку.

Порой перечислительный ряд сам собой образует лирический сюжет, будучи психологически объясним движением взгляда путешественника или того, кому он передает свое «я», как, например, в стихотворении «Бедуин». Иногда поэтическая речь как будто выхватывает из бесконечного потока бытия (или претекста) фрагмент, не обладающий законченной композицией, и тогда стихотворение может в самом себе содержать сигналы того, что перед нами только одно из многих *и-звеньев* мирового потока явлений, событий и образов. Так, стихотворение «Под Хевроном» («На пути под Хевроном...») держится на двух опорных строках, начинающихся с «И...», отмеряющих середину — эмоциональный пик («И душа моя грустно чего-то искала») — и финал текста («И темно было в древней гробнице Рахили»). Непосредственно следующее за ним стихотворение «Гробница Рахили» начинается со стилизации библейской цитаты (Быт. 35: 19): «„И умерла, и схоронил Иаков / Ее в пути...“».

Но и воссозданные в стихах Бунина голоса далеких миров, несущие в себе черты отрывков, равновелики и равнозначны другим, композиционно завершенным текстам. Можно сказать, что на этом принципе соположения — в том числе открытого и законченного, звучащего и отзвучавшего — построена вся книга Бунина, в которой

говорится: «Принцип сходства лежит в основе поэзии; метрический параллелизм строк или звуковая эквивалентность рифмующихся слов подсказывают вопрос о семантическом подобии или контрасте <...>. Проза, наоборот, движима главным образом смежностью. Тем самым метафора для поэзии и метонимия для прозы — это пути наименьшего сопротивления для этих областей словесного искусства...» (*Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / Пер. с англ. Н. В. Перцова // Теория метафоры: Сб. / Вступ. статья и сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М., 1990. С. 130*).

²⁴ О метафорике Бунина см. прежде всего: *Кожевникова Н. А. О тропах в поэзии И. А. Бунина // Литературный контекст: проблемы и методы исследования. Калинин, 1987. С. 68–78*.

²⁵ См.:

Я видел Нил и Сфинкса-исполина,
Я видел пирамиды: ты сильнее,
Прекрасней, допотопная руина!

Противопоставление «здесь — там» поддержано семантической поляризацией «смерть — жизнь», «могилы — юность», «забвение — (живая) радость»:

Там глыбы желто-пепельных камней,
Забывшие могилы в океане
Нагих песков. Здесь — храмы первых дней.

(с. 9; позднее Бунин изменит последнюю строку на: «Здесь радость юных дней»).

отдельные историко-географические и культурно-религиозные локусы образуют сумму равноправных центров, не стянутых к единому центру, не пойманных в общую сеть, не охваченных одной идеей. Ни центра, ни, соответственно, иерархии нет, сеть — весь мир, идея — в нем самом, Храм Солнца и бедуин, евангельский сюжет и современная зарисовка Стамбула сосуществуют на равных. Образная насыщенность каждой точки воссоздаваемого универсума пульсирует отдельно и связана с другими общим полем вибрации и авторским взглядом, падающим то на одно, то на другое явление. В принципе бесконечный каталог мироздания — если смотреть на образную структуру, синтагматическое выстраивание текста по смежности — если фокусироваться на организации поэтического высказывания, и определяет характерную особенность лирики Бунина, наиболее ярко проявляющуюся в его «восточных» стихотворениях. В конце концов даже расположенные к Бунину критики увидели в этом «описательство»,²⁶ сторонние наблюдатели — «что-то похожее на передачу географической карты в стихах»,²⁷ а недоброжелатели еще и язвили: «Какой Бедкер пропадает в этом академике!»²⁸

Теперь обратимся к прозаической части книги. Если поэзия есть повтор, то «Храм Солнца» — несомненно поэзия, явленная в очерках не менее, чем в стихах. Перед нами, казалось бы, хроника путешествия, но тексты, составляющие ее, являются в самом деле *путевыми поэмами*. Поэтические приемы присутствуют в них по крайней мере на четырех уровнях организации текста: *фоническом, образном, синтаксическом, композиционном*. Покажем это на материале очерка «Тень Птицы», задающего тон всем документальным главам путешествия.

Один из многочисленных примеров *фоносемантической инструментовки* встречаем уже при описании отплытия парохода из Одессы: «С берега, из затихшей черной толпы, и с лодок машут белыми платками. <...> Неожиданно выглянуло солнце — и сзади, за трубами и мачтами, резко обозначился город, а впереди, в зеркальных бликах от зеленой качающейся воды, засияла белая маячная башня» (с. 314; полужирным шрифтом выделены повторяющиеся буквы, курсивом — перекликающиеся слоги и буквосочетания). Таким образом составляются почти анаграммы не названных в тексте, но важнейших для авторского восприятия понятий: **блеск** и **зыбь**. Первое покачивание корабля на волнах совпадает с появлением в тексте сразу трех необязательных случаев удвоения гласных: *качающейся, засияла, маячная* (в дополнение к грамматически неизбежным и потому немаркированным: *белая, маячная*). В целом, звукопись, возникающая в различных частях очерка, служит одним из сигналов приближения текста к поэтическому «порогу» (как и прямая цитата из поэтического текста или изречения Саади, несколько риторических периодов или многоточие в конце главы и т. д.).

Образные повторы пронизывают и относительно короткие фрагменты текста (1–2 абзаца), и прошивают собой целые главы очерка (он состоит из шести частей), и связывают их друг с другом. При подходе к Стамбулу путешественник отмечает: «Свежеет, и горы и холмы, овеянные морским воздухом, принимают лиловые тоны. Босфор извивается, холмы впереди смыкаются — и кажется, что плывешь по зеркально-опаловым озерам. Но вот эти холмы расступились еще раз, — и медленно принимает нас в свою флотилию великий город. Налево, на холмистых побережьях малоазийских гор, пестрят в сплошных садах несметные кровли и окна Скутари <...>» (с. 47–48). Последний из выделенных образов *сплошных садов* уже возникал в предыдущем абзаце: «Запустение — и <...> эти **сплошные сады** и селения <...>» (с. 47) — и через несколько страниц появится снова: «Сколько в этой **сплошной садовой глуши**, называемой Скутари, старых мраморных фонтанов <...>» (с. 51).

Однажды явленный образ может распадаться на части в последующих предложениях, создавая неявный ритм рассказа, как, например, «**деревянный мост** Султан-

²⁶ См., например: Чуковский К. Ранний Бунин // Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 85 (статья была написана в 1914 году).

²⁷ Рославлев А. [Рец. на: Бунин И. А. Стихотворения, 1907 г. СПб., 1908. (Сочинения; Т. 4)] // Речь. 1908. 26 июня. № 151.

²⁸ Амфитеатров А. В. Ах! Сатиры, рифмы, шутки, фельетоны и статьи. СПб., 1912. С. 208.

Валидэ» (с. 48) отзывается через абзац: «И я вспоминаю пыль и ветхость бревенчатого моста Валидэ, черные деревянные сараи возле него...» (с. 49). Для продления образа даже не нужна лексическая тождественность, отдельные морфемы могут перетекать из слова в слово, как в предложении: «Вода стекловидными *валами* разваливается на стороны и бежит назад широкими *снежными грядами...*» (с. 44), но и это необязательно (заменим «разваливается» на примитивное «расходится» — внутренняя рифма выделенных слов все равно останется). Образная цепочка может развиваться, диктуя движение текста: так, в конце главы I замеченные героем в трюме корабля «крупы лошадей и дымчатых быков» впускают в текст зоологическую тему, и в том же абзаце сначала из-под носа корабля «вырывается острорылая туша дельфина», а затем и рассказчику передается «это буйное животное веселье» (с. 43–44). Здесь лексического равенства вовсе нет, и только образы одного семантического ряда отбивают ритм повествования, выстраивая его от запертых в трюме животных к дельфину в стихии моря и собственной душе, рвущейся к дальним берегам, цели своего пути.

Отступая ненадолго от главной для нас здесь темы повторов, обратим внимание на постепенное усложнение образов, которое Бунин ведет подобно музыкальной теме. В «пустынном Черном море», где начинается действие очерка, прежде всего появляются краски и с ними живописные приемы описания (среди них традиционно для Бунина существенное значение имеют сравнения и метафоры, основанные на сходстве с драгоценными камнями²⁹), которые по мере приближения к Стамбулу становятся всё ярче и выразительнее.³⁰ Предметы обволакиваются светом, прорисовываются в деталях и оттенках, цвет обретает эмоциональную окраску, эпитеты уточняются, средняя длина предложений увеличивается.³¹ Затем возникают звуки: сначала (вполне ровно и обыденно) — на корабле, после (уже крещендо) — в Стамбуле. При описании входа в порт предметная насыщенность и звуковая наполненность взаимно заражают друг друга, отвечая авторскому ощущению преизбытка жизненной силы: «Ревут уходящие трубы, в терцию кричат колесные пакеботы, гудит от топота копыт деревянный мост Султан-Валидэ, перекинутый на Золотой Рог, хлопают бичи и раздаются крики водоносов в толпе, кипящей на набережной Галаты...» (с. 48). Когда герой на следующий день выйдет в город, в его восприятии мира откроются две новые, сильнее составяющие — обонятельные и осязательные впечатления от города, пышущего изобилием и контрастами, — и заостренное художественное мировосприятие Бунина придаст им чуть ли не босховские плотность и выпуклость.

Собственно описание Стамбула в главах IV–VI строится на сплошных повторах одних и тех же образов: шум улицы и городская толпа, узкие проходы между домами и площади, пекарни и кофейни, фонтаны и сады, сторожа и привратники, водоносы

²⁹ См. в приведенной выше цитате: «Босфор извивается, холмы впереди смыкаются — и кажется, что плывешь по зеркально-опаловым озерам» (с. 48). И далее: «Тысячи самоцветных камней — крупных изумрудов, бриллиантов и рубинов — рассеяны по кораблям темнеющего рейда...» (с. 53), а также многие другие не менее выразительные примеры, параллель которым находится в стихотворении «Всё море — как жемчужное зеркало...» (1905):

У берегов в воде застыли скалы,
Под ними светит жидкий изумруд,
А там, вдали — и жемчуг и опалы
По золотистым яхонтам текут.

(Бунин И. А. Стихотворения. Т. 1. С. 307).

³⁰ Зрительные образы, переполняющие и этот очерк, и всю «восточную» прозу Бунина, доходят до границы невозможного: описывая молодого монаха «с бирюзовыми живыми глазами», он в том же предложении говорит, что монах бежит *впереди него*, показывая ему дорогу свечой в темном коридоре гостиницы (с. 55).

³¹ Все эти перемены буквально отражены в предложении, пограничном между обильным цитированием «Тезкирата» Саади и новым взглядом героя с палубы в море: «В округленных сиренево-серых облаках все чаще начинает проглядывать живая лазурь неба. Иногда появляется и солнце, — тогда кажется, что кто-то радостно и широко раскрывает ласковые глаза. Мгновенно меняются краски далей, мгновенно оживает море в золотистом, теплом свете...» (с. 42).

и нищие, офицеры и их мундиры, фески и чалмы, солнечный свет и голуби, духота и морская свежесть, даже отдельные реплики («Селям!», «Бакшиш!») раз за разом вплетаются в яркую панораму городской жизни. Впечатление, которое она производит на путешественника, столь сильно, что однократного выражения для него недостаточно, и повтор — если не средство, то хотя бы попытка закрепить его и вместе с тем — ритмический рисунок повествования.

И в композиционном, и в образном (архитектурно-ландшафтном) строении такого переливчатого, гулко и плотного текста есть свои доминанты. Они тоже находятся между собой в отношениях взаимного соответствия и обратимости: ведь и синонимические образы можно рассматривать как своего рода семантические рифмы. Описание видного издаലെка заснеженного пика Малого Олимпа предваряет рассказ о посещении Айя-Софии и возвращается в самом конце главы V. Глава VI начинается тем, что герой и его проводник покидают Айя-Софию и идут на ипподром Айтмедан, который граничит с «одной из великолепнейших султанских мечетей — колоссальной мечетью Ахмедие, окруженной платанами и шестью исполинскими минаретами» (с. 65). Как мы видим, на стыке двух глав Бунин использует свой излюбленный прием сочетания и взаимообратимости контрастов: культурных и природных вершин, пестрого дневного городского зноя и холодного сияния горной вершины, и «из древней амбразуры открытого окна» на хорах Святой Софии на него «снова тянет <...> теплом солнечного света и свежестью снега» (с. 65) одновременно.

Синтаксические повторы, играющие огромную роль в создании ритма повествования «Тени Птицы», чрезвычайно сложны и разнородны, и чем ближе к финалу того или иного отрывка, той или иной конкретной темы внутри главы или на ее границе, тем выше их значение.

Это прежде всего буквальные лексические дублеты, анафоры, синонимические пары и их сочетания, легко передающие внутреннюю речь автора: «И я **вспоминаю** пыль и ветхость бревенчатого моста *Валиде*, черные деревянные сараи возле него... **Вспоминаю** сгнившие в труху и почерневшие лачуги *Стамбула*, его развалины, тихие кофейни и кладбища... Потом **гляжу** на приземистый абрис *Софии*, в котором есть что-то непередаваемо древнее, как в куполе синагоги. **Вижу** <...> останки древних стен *Византии* и дворца *Константина*...» (с. 49).³² Приведенный период обрывается цитатой («Возвышается София над городом, как корабль на якоре! — говорили когда-то»), в следующем абзаце — описание Большого дворца строится совсем иначе, из минимальных отрезков текста: «Не велик и дворец. Он из серого камня, прост, груб, как крепостная тюрьма, крыша на нем без выступа, окошечки узкие, высоко пробитые...» (с. 49).

Похожую сеть внутренних переключек в финальных аккордах риторического периода и подобный перебой ритма встречаем и в следующей главе III, на границе описаний стамбульских районов Скутари и Галаты: «**Сколько** в этой сплошной садовой глуши, называемой Скутари, старых мраморных фонтанов <...>! **Сколько** там белых минаретов <...>, и **сколько** мечетей, на куполах которых растет трава, а внутри воркуют голуби! **Сколько** кладбищ, затерявшихся между садами, мечетями и стенами <...>!» (с. 51–52). В издании 1917 года далее шло пространное рассуждение о Галате, но в последнем издании «Тени Птицы» в последнем прижизненном Собрании сочинений Бунина (Берлин, 1934–1936) оно было решительно сокращено: «Не то Галата. Недаром Галату называют помойной ямой Европы, сравнивают с Вавилоном, Содомом».³³ Тем самым Бунин только заострил прием, которым останавливал одну поэтическую тему и менял ее на другую. Исчерпав инерцию движения, взгляда, чувства, синтаксические отрезки укорачиваются и становятся рублеными, односложными, пульс повествования сжимается, чтобы затем снова начать разгонять свою амплитуду.

Повторы на композиционном уровне (главы или ее части) организованы чрезвычайно прихотливо. Каждый из них привносит в текст свой ритм, каждый тип повтора

³² Курсивом выделены ряды зависимых членов предложения, последовательно или параллельно привязанных к одному, которое, в свою очередь, может или восходить к другому, предыдущему, более общему, или входить в межфразовые цепочки (как здесь), см. также выше.

³³ Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Т. 1. С. 182.

имеет свой рисунок, повторы организуют разные уровни текста и на каждом связаны между собой подчинительной и сочинительной связями.

Так, в первой части главы II использован повтор описательного (сюжетного) «хода», она строится как три этапа приближения к Стамбулу:

1) вход парохода в Босфор: «Вот поднялись справа и слева белые маяки — и потянуло теплом берега и знакомым ароматом каких-то турецких цветов, — прелестным сладковатым ароматом, похожим на аромат сухой трухи в дуплистом дереве» (с. 45);

2) вход в Коваки (т. е. Анадолукавагы, самое узкое место на Босфоре, названное по расположенному на берегу пригороду Стамбула): «...первые турецкие сады, первые черепичные крыши, первый минарет и первый шпиг кипариса!» (с. 45);

3) путь до самого Стамбула: «Через полчаса после остановки в Коваках <...>. Пароход левиафаном потянулся по извилам Босфора и — пошли <...> зеленые холмистые побережья в цветущих садах и могильных кипарисовых рощах <...>» (с. 46–47).

При этом первая часть довольно лаконична (вся она приведена выше). Между двумя следующими частями вставлено воспоминание о лубочных картинах, которые автор некогда (видимо, в 1903 году) купил в Константинополе, и описание одной из них, построенное на рефрене: «Но ведь они *были* когда-то, эти святые города. *Были* благочестивые старцы <...> *Были* и шитые золотом одежды, кривые ятаганы бесценной стали, тюрбаны из султанских шалей...». Экскурс в прошлое и в описание этой «посторонней» картины, пришедшей в бунинский текст по ассоциации, прерывается краткой ремаркой и строчками Саади: «Но давно уже —

Паук заткал паутиной царские входы,
И ночная сова кричит на башне Афразиаба...»

(с. 46).

Тем самым «вставка», ведомая собственным внутренним течением, упирается в стихотворную форму и отступает — ее поглощает повтор более высокого уровня: автор возвращается к уже приведенному описанию последнего отрезка пути перед городом.³⁴

В свою очередь, третий этап разрешается в цепочку синтаксических повторов, которая продолжает этот сюжетный ход и выстраивает свой ритм перечисления и называния: «<...> и пошли <...> зеленые холмистые побережья в цветущих садах и могильных кипарисовых рощах, в виноградниках и парках, мраморных дворцах и виллах, в развалинах крепостей и деревянных турецких домишках, тесными уступами нагроможденных среди развалин и зелени...» (с. 46–47).

Едва закончилось (и тоже разрешилось — пусть не стихами, но многоточием) это перечисление, как текст переформатируется под новый, риторический повтор: «**Ветхость, запустение** — как странны эти слова для вступающего в Турцию по Босфору! **Ветхость** — и чудовищные руины Румели-Гисар, ее зубчатых твердынь и допотопной башни, глядящей из Европы в Азию, на красноватые развалины Анатоли-Гисар, от которой когда-то наводил мосты в Европу Дарий. **Запустение** — и роскошь султанских вилл, пороги которых купаются в зелено-голубой воде пролива, <...>³⁵ эти сплошные сады и селения, <...> каики <...>, усталые бархатными коврами, на которых полулежат щеголи-греки в фесках, турецкие офицеры с меланхолически-прекрасными девичьими глазами, гаремы, закутанные в радужные брусские газы, и туристы в пробковых шлемах!» (с. 47).

В начале периода даны два синонимичных понятия (тезиса), каждое из них затем развивается, причем развитие каждого начинается с его повторения и строится на перечне черт, который может восприниматься как антитезис (чуть менее явный в первом случае, подчеркнутый — во втором). Пара следующих друг за другом рядов образует

³⁴ В издании 1917 года после этой «вставки» шел еще исторический экскурс — параллель между Мехмедом (Магомедом) II Завоевателем (1432–1481) и современным Бунину Абдул-Хамидом II, в Собрании сочинений 1934–1936 годов он был сокращен.

³⁵ Здесь пропущен еще длинный перечислительный ряд, сокращенный Буниным в Собрании сочинений 1934–1936 годов.

семантическую зеркальность: «Ветхость — и чудовищные руины Румели-Гисар...»,³⁶ «Запустение — и роскошь...». Внутри каждого периода действуют свои правила: в первом — параллельное подчинение (*башни, глядящей... / <башни>, от которой...*), во втором — сочетание подчинительной и сочинительной связи (*роскошь вилл, пороги которых..., // сплошные сады и селенья, каики..., устланные... коврами, / на которых полулежат щеголи-греки..., офицеры..., гаремы, закутанные в... газы, и туристы в пробковых шлемах*). Таким образом, риторический повтор оказывается только каркасом локальной конструкции, расцвеченной системой со- и противопоставленных рядов, а сам подчиняется ритмическому порядку более широко взятого отрывка.

И в целом, как мы видим, на протяжении двух страниц Бунин на относительно высоком композиционном уровне использует разные типы сюжетных и образных повторов, которые находятся между собой в отношении иерархической выстроенности, соположения или со-подчинения и, исключая интонацию монотонного перечисления, соощают повествованию внутреннюю динамику.

Наконец, особую роль в ритме прозы Бунина играет *чередование точек зрения*, особенно заметное в сильной позиции границы текста. Уже в самом начале очерка Бунин легко меняет безличное повествование (1) на позицию авторского «я», рассказывающего о собственных впечатлениях (2), затем объективирует их (3), втягивает читателя в свое поле видения и ощущения (4) и далее выводит его к внеличному общему знанию, транслируемому через внешний источник (5):

(1) «Второй день в пустынном, пепельно-синем и спокойном Черном море. <...>

(2) Шумно и тревожно было вчера утром. С тревожным и радостным чувством спустился я с одесской горы в этот постоянно волнующий меня мир порта <...>

(3) <Подробное описание порта и отхода корабля. — Т. Д.>

(4) Сутки <...> прошли незаметно. *Просьпается* под топот матросов <...> *Одевается* возле открытого иллюминатора, в который тянет апрельской свежестью моря, — и с радостью вспоминаешь, что Россия за триста миль от тебя <...>

(5) В пути со мною <...> Тезкират Саади <...> <следует подборка из восьми цитат, среди которых любимое бунинское изречение: «Как прекрасна жизнь, потраченная на то, чтобы оставить по себе чекан души своей и обозреть красоту мира!» — Т. Д.>» (с. 39–41).

Так и в финале очерка Бунин сначала переводит «внешнее» описание танца дервишей в плоскость личного восприятия («Теперь, на башне Христа, я переживаю нечто подобное тому, что пережил у дервишей», с. 70) и потом заканчивает текст «вспомнившимися» ему словами Саади, которые читаются как общечеловеческое понимание смысла мира, жизни и творчества.³⁷

Рассмотренные выше особенности поэтической организации «Тени Птицы» можно спроецировать и на другие очерки, написанные Буниным по следам его путешествий 1903 и 1907 годов. Во всех них прозаическое повествование растворяется в лирическом течении авторской мысли, наполняется приемами стихотворной речи, пульсирует приливами и отливами нагоняющих друг друга впечатлений и выплескивается в ритмическую организацию путевых *поэм*.³⁸ Как будто сама интенсивность, насыщенность, почти избыточность мира, еще более усиленная присущим Бунину обостренным восприятием, требует многократного отражения в тексте одних и тех же черт, оттенков, переживаний и смыслов. Но это, в конце концов, только «технический» повтор, который совпадает с формальным признаком классической поэзии. А у прозы Бунина были и глубинные, сущностные основы ее поэтического истока. Одну он на-

³⁶ Крепость Румелихисар XV века, стоящая на европейском берегу Босфора напротив крепости Анадолухисар (Анатоли-Гисар) на азиатском берегу, должна была восприниматься путешественником начала XX века как символ устойчивости творения перед разрушающим его временем.

³⁷ Об апелляции к общечеловеческому знанию, «общей душе» как основе бунинской эстетики см.: *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 18–32.

³⁸ Надо отметить, что эти особенности, вполне ясные и в издании 1917 года, были еще более подчеркнуты в итоговой редакции очерков, вошедшей в Собрание его сочинений 1934–1936 годов: сокращение автором текста было направлено на усиление ритма повествования.

звал в цитированном выше интервью 1912 года: «поэтический элемент» Бунин полагал «стихийно» присущим и поэзии, и прозе. Его мировосприятие было обращено к той первооснове бытия, которую он сам считал поэтической, ибо ее главное выражение составляют дыхание, ритм, бесконечный и живительный повтор (см. стихотворение «Ритм», 1912).

Но на Востоке он нашел этому пониманию еще одно, новое измерение. Когда в очерке «Море богов», описывая Акрополь, Бунин говорит: «И, взглянув на этот голый холм пелазгов, впервые в жизни всем существом своим ощутил древность»³⁹ (с. 76), он отмечает, может быть, самый существенный поворот в своем мировоззрении, который еще более укрепитя в ходе его палестинского паломничества. Отныне подлинное бытие всегда будет иметь для него «рифму» в прошлом, в самом себе он будет узнавать опыт далеких предков (об этом — одно из стихотворений, вошедших в книгу 1917 года, «Могила в скале»). Созвучие с ним Бунин будет воспринимать как момент проявления сокровенной сути себя и жизни, и поэзия будет выражать для него онтологическое совпадение некогда бывшего и ныне повторенного. Поэзия в самом деле оказывалась отзвуком древности, умноженной на современность, т. е. вечности.

³⁹ Последнее слово («древность») в Собрании сочинений 1934–1936 годов выделено курсивом.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-197-205

© Г. В. Куницын

РЕВОЛЮЦИЯ КАК РОЖДЕСТВО: «ПРО ЭТИ СТИХИ» Б. Л. ПАСТЕРНАКА

Настоящая статья посвящена попытке реконструировать первичное восприятие революционных событий 1917 года Б. Л. Пастернаком. Известно, что в среде «творческой интеллигенции» обеих столиц Февральская революция и Октябрьский переворот получили принципиально разные оценки. Один из наиболее показательных примеров — стихотворение самого Пастернака, датированное 1918 годом, «Русская революция»,¹ где февраль, представленный едва ли не как реинкарнация первоапостольских времен («Казалось, ночь свята, как копоть в катакомбах <...> И грудью всей дышал Социализм Христа...»), отчетливо противопоставит адскому «полыханью» («Теперь ты — бунт. Теперь ты — топки полыханье...») октября и ее демоническому лидеру («Он, — „С Богом, — кинул, сев; и стал горланить, — к черту! <...> дави, стесненья брось!“»).

Кажется, что мифологическое, религиозное восприятие революционных событий было продиктовано современникам всем ходом русской литературы, которая, начиная с «Бесов» и заканчивая «Облаком в штанах», все глубже пропитывалась эсхатологическими пророчествами грядущей катастрофы. Тому же, разумеется, способствовала пропаганда — как Временного правительства (к примеру, в Петрограде на Пасху 1917 года были вывешены красные флаги²), так и большевиков (Г. Е. Зиновьев назвал празднование первой годовщины Октябрьского переворота «красной пасхой»³, во «Взвихренной Руси» А. М. Ремизова герои вспоминают, как в 1918 году яйца на

¹ Текст стихотворения цит. по: Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 2. Спекторский. Стихотворения 1930–1959 / Сост. и комм. Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. С. 224–225.

² Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб., 2012. С. 83.

³ Рабинович А. Большевики у власти. Первый год советской эпохи в Петрограде / Пер. И. Давидян. М., 2008. С. 539.