

REVUE DES ÉTUDES SLAVES

TOME QUATRE-VINGT-TREIZIÈME

Fascicule 4



PARIS

2022

**«РАССКАЗАТЬ ПО-СВОЕМУ ИЗВЕСТНУЮ ИСТОРИЮ»:
Сын И. А. Бунина и его криминально-литературный контекст**

Tat'jana MARČENKO

Moscou

В творческом наследии И. А. Бунина есть немало произведений, обойденных вниманием исследователей. Созданный более ста лет назад рассказ *Сын*, действие которого разворачивается в Алжире, не заинтересовал комментаторов собраний сочинений писателя и интерпретаторов его поэтики, не был вовлечен в изучение бунинских травелогов и ориентальной темы в его поэзии и прозе, не привлек компаративистов. Рассказу повезло в другом – в современном буниноведении ему посвящен скрупулезный текстологический очерк¹.

Впервые опубликованный в 1916 г. (*Северные записки*, 3, с. 5-15) и вошедший в сборник *Господин из Сан-Франциско. Произведения 1915-1916гг.* (Москва, 1916) рассказ о «драме француженки-“буржуазки” с ее неутоленной жадной ласки и материнства»² успел понравиться русской критике. Е. А. Колтоновская, критик проницательный и тонкий, дала «интернациональному рассказу» жанровое определение «поэма» и, не вдаваясь в подробности, так обобщила свои впечатления:

Содержание ее – опять необыденная экстагическая любовь, очень сложная любовь стареющей женщины к молодому человеку, соединяющая в

* Автор считает своим приятным долгом выразить искреннюю признательность анонимным рецензентам, которые внимательно прочли статью и высказали немало ценных замечаний, руководствуясь которыми мы внесли ряд исправлений и уточнили некоторые библиографические отсылки.

1. Sergej Mogošov, «Рассказ И. А. Бунина *Сын*: к истории текста», *И. А. Бунин и его время: контексты судьбы – история творчества*, Москва, ИМЛИ РАН, 2021, с. 604-616.

2. Aleksandr Gizetti, «[Рец.:] Бунин Ив. Господин из Сан-Франциско. Произведения 1915-1916 гг. Москва, Книгоиздательство писателей в Москве, 1916», *Ежемесячный журнал*, 1, с. 246-247 (цит. по *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И. А. Бунина. Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е–1950-е годы. Антология. Под общей ред. Н. Г. Мельникова*, Москва, Книжница – Русский путь, 2010, с. 206. В этом издании раздел французской критики – составление, перевод, преамбула и комментарии – подготовлен автором настоящей статьи).

себе материнскую нежность и пламенную влюбленность и закончившаяся катастрофой. Для менее крупного и не такого зрелого художника подобная тема представляла бы большой соблазн впасть в излишний мелодраматизм и оказаться банальным в ее трактовке. А Бунин не только остался в художественных рамках, но и возвысился до настоящего апофеоза любви, освежил старую тему и придал ей волнующий интерес. Действие рассказа развивается с той напряженностью и неуклонной последовательностью, которые присущи только трагедии³.

Через несколько месяцев после публикации этой рецензии русская революция лишила историю экзальтированных любовников из далекой страны какой бы то ни было актуальности; тематика рассказа стала попросту неинтересной. Покинувший отечество Бунин, между тем, включал рассказ *Сын* во все свои первые издания на иностранных языках, и если французы непременно отмечали его – «*Сын* стоит особняком и относится к психологии страсти⁴», – то англичане лишь пожимали плечами: «А последний его рассказ *Сын*, – признавалась К. Мэнсфилд, – я хоть убей не понимаю» (письмо У. Герарди от 14.06.1922)⁵. Объяснение английской холодности и французскому интересу найти нетрудно: рассказ был основан на реальном уголовном процессе, отмеченном модными fin de siècle' евскими чертами мистицизма и психопатологии и взбудоражившем на исходе XIX столетия французскую публику. Бунин воспользовался не просто попавшей в газеты криминальной историей, случившейся в Константине (Алжир): ее коллизии и участники занимали французскую литературу несколько десятилетий.

Имя русского эмигранта Ивана Бунина, поселившегося в Париже в 1920 г., было совершенно неизвестно французскому читателю. Ситуацию переломило издательство «Bossard», выпустившее в начале 1920-х гг. одну за другой две книги писателя в переводе на французский язык⁶. Крупнейший литературный критик Эдмон Жалу, напомнив, что наряду со Стендалем и Бальзаком французы читают Достоевского и Толстого, заметил:

Les écrivains de ma génération ont une dette de reconnaissance vis-à-vis des écrivains russes, dont ceux-ci sont les héritiers [...] Mais nous commençons à peine à connaître Ivan Bounine, c'est un merveilleux styliste et un écrivain étrange et puissant.

Писатели моего поколения в долгу перед современными русскими писателями – их наследниками. [...] Но мы только начинаем узнавать

3. Elena Koltonovskaja, «Гармония контрастов. Новейшие произведения И. А. Бунина», *Русская мысль*, 1917, 2, с. 90-103 (цит. по: *Классик без петиции*, с. 261). Еще ряд откликов в русской прессе, где так или иначе упомянут «Сын», цитирует С. Н. Морозов (Morozov, 2021: 605-606).

4. Jean Bernier, « [Rev.:] Bounine I. Le Monsieur de San-Francisco, trad., avec l'autorisation de l'auteur, par Maurice, Paris, 1921 », *Clarté*, 1922, Avril 1, 10, p. 231 (цит. по: *Классик без петиции*, 2010: 545).

5. *Классик без петиции*, 2010: 777.

6. Ivan Bounine, *le Monsieur de San-Francisco*, trad., avec l'autorisation de l'auteur, par Maurice, Paris, Bossard, 1921, 342 p.; Ivan Bounine, *le Village : roman*, trad., avec l'autorisation de l'auteur, par Maurice, Paris, Bossard, 1923, 236 p.

Ивана Бунина, изумительного стилиста, оригинально и мощно пробуждающего память⁷.

Поражаясь разнообразию рассказов в сборнике *Господин из Сан-Франциско*, автор которого «в читателя по всему миру» («qui promène le lecteur autour du monde»), Э. Жалу, в частности, отметил «исключительную проникательность» («pénétrante intelligence») русского писателя, вскрывающего в рассказе *Сын* «психологические основы дела Шамбига» («les dessous psychologiques de l'affaire de Chambige»)⁸. Французскому критику хорошо знаком реальный источник рассказанной Буниным истории, и оброненное Э. Жалу имя дает ключ к пониманию рассказа, на родине не самого популярного, заслоненного иными шедеврами. Бунин, изменяя подлинные имена, при первых публикациях сам отсылал к реальным событиям. При переизданиях рассказа, в том числе и позднейших, бунинское примечание печатали или опускали, но дальше простого указания не продвигались. Не зная источник рассказа Бунина, буниноведы игнорировали и сам рассказ. В отечественных собраниях сочинений Бунина *Сына*, как правило, обходят комментариями. Только в девятитомнике 1966 г.⁹ О. Н. Михайлов сделал небольшой текстологический обзор, указав, какие фрагменты текста были опущены писателем при переработке журнальной версии рассказа для публикации его в первом (дореволюционном) *Полном собрании сочинений* (1913-1918)¹⁰. Через двадцать лет А. А. Саакянц, комментируя *Произведения 1914-1931*, в примечаниях просто выпустила рассказ *Сын*, напечатанный между *Господином из Сан-Франциско* и *Казимиром Станиславовичем*¹¹. В одиозном собрании сочинений издательства «Воскресение», вышедшем еще через двадцать лет и ничтоже сумняшеся названном «полным»¹², указано лишь место первой публикации. О комментариях к *Сыну* в прочих изданиях хочется выразиться стихами Ивана Алексеевича: «Молчат гробницы, мумии и кости». Достоинство удивления, насколько решительно рассказ был оставлен без каких бы то ни было географических, историко-литературных и иных пояснений. В рамках подготовки первого научно-критического издания бунинского собрания сочинений С. Н. Морозов предложил образцовый текстологический анализ рассказа *Сын* (автографа не сохранилось, речь идет о шести прижизненных публикациях). Однако подоплека

7. Edmond Jaloux, « Les écrivains russes à Paris », *Le Gaulois*, 1922, n° 6490, 27 nov., p. 1.

8. Там же.

9. Ivan A. Bunin, *Собрание сочинений в 9 томах*, т. 4, *Повести и рассказы 1912-1916*, Москва, Художественная литература, 1966.

10. В 1913 г. И. А. Бунин подписал с издательством «Товарищества А. Ф. Маркс» договор о выпуске *Полного собрания сочинений* в шести томах в качестве бесплатного приложения к журналу *Нива*. Проект за несколько лет расширился; в 1918 г. вышел оказавшийся последним том 10 *Произведения 1915-1916 гг.* (Петербург, Парус, 1918), куда вошел и рассказ *Сын*.

11. Ivan A. Bunin, *Собрание сочинений в 6 томах*, Москва, Художественная литература, 1987-1988.

12. Ivan A. Bunin, *Полное собрание сочинений в 13 томах*, т. 4, *Воды многие (1914-1926); Грамматика любви (1914-1926)*, Москва, Воскресенье, 2006.

рассказа, l'affaire de Chambige elle-même, совершенно не заинтересовала исследователя¹³.

Помещая рассказ *Сын* в предназначенный для французского читателя сборник, Бунин очевидно рассчитывал на то, что история будет узнана, и одновременно – что ее новаторское прочтение будет оценено по достоинству. И если Эдмон Жалу в книге *Перспективы и персонажи. Дух книг* заявлял: «Мы зачастую вынуждены признать превосходство английского или русского романа над французским» (Jaloux 1931: 16), – то до известной степени это относится и к *Сыну*. В рассказе, небольшом по объему, Бунин не стремится, разумеется, «превзойти» французских классиков в трактовке известной темы, но он видит и интерпретирует ее настолько иначе, что создает у французских критиков впечатление необычайной новизны и свежести.

Суть реального уголовного дела такова. 25 января 1888 г. на принадлежащей его семье вилле в Сиди-Мабрук (Sidi Mabrouk), недалеко от Константины (Алжир; Constantine, Algérie), студент Анри Шамбиж (Henri Chambige), 22 лет, был обнаружен раненым возле мертвого тела тридцатилетней Магден Грий (Magdeleine Grille), замужней дамы с безупречной репутацией. Было выдвинуто две версии, объяснявшие случившееся. Первую озвучил Шамбиж, признав, что он убил мадам Грий по ее просьбе, после того как она предложила ему стать любовниками, а затем умереть вместе, чтобы избежать позора. Под влиянием страсти Шамбиж согласился, но совершить самоубийство не смог. Чтобы сохранить честь погибшей, ее муж и мать выдвинули другую версию и подали гражданский иск, заявив, что мадам Грий находилась под влиянием гипноза или наркотиков и стала безвольной жертвой страсти Шамбижа. В первом случае речь шла о двойном самоубийстве, хотя и не доведенном до конца одним из любовников, а во втором – об обдуманном преступлении, состоявшем в том, что мадам Грий намеренно была введена в гипнотический транс, изнасилована и убита. Дело, оказавшееся резонансным, поскольку в него были вовлечены две известные и влиятельные семьи, рассматривалось судом присяжных Константины с 8 по 11 ноября 1888 г. Общество раскололось на два лагеря и в Алжире, и во Франции; на процессе особое внимание было уделено влиянию современного романа на психику обвиняемого. Предметом судебного рассмотрения стал случай, в котором в тугой узел оказались стянутыми криминология, психология и литература того времени.

И само происшествие, и судебный процесс широко освещали газеты, в том числе центральные парижские. А. Батай напечатал в *Figaro* серию

13. «О судебном процессе против А. Шамбижа писали во французской прессе, собственно, о чем сообщает сам Бунин в своем послесловии к рассказу, имевшемуся в первых его публикациях» (Morozov, 2021, с. 605). Таким образом, текстология решительно отделяется от комментирования, и тот «редкий случай в творчестве И. А. Бунина, когда содержание построено не на русском материале» (там же, с. 604), вновь проигнорирован буниноведением.

из трех статей под общим названием *Известный случай. Дело Шамбижа*, посылал в газету репортажи из зала суда и опубликовал выдержки *Исповеди*, написанной Анри Шамбижем в тюрьме¹⁴. В первом варианте рассказа *Сын* (1916) И. А. Бунин упоминает «истрепанные иллюстрированные журналы – в них можно было найти поблекшие портреты»¹⁵; действительно, самый известный и растиражированный позже портрет обвиняемого был сразу опубликован в *l'Illustration*. Французские литераторы увлеклись делом не меньше журналистов и юристов, уже в следующем году вышел роман *Жан Биз* Ж. Онси – прототипом его героя стал «мнимый монстр» А. Шамбиж¹⁶, а автор вскоре заинтересовался Достоевским¹⁷; Поль Бурже оттолкнулся от слишком уже известного сюжета, написав изощренный детективно-психологический триллер *Ученик*¹⁸. В то время как *Сын* Бунина был словно стерт из читательской памяти военно-революционными событиями, *Ученик* П. Бурже пользовался большой славой, был издан и в советской России. «Как характерное свидетельство эпохи, Горький включил *Ученика* в выходившую в начале тридцатых годов под его редакцией серию романов “История молодого человека XIX столетия”¹⁹».

Французская криминальная, психологическая, культурологическая литература о драме в Сиди-Мабруке огромна и продолжает пополняться новыми исследованиями²⁰. А. Шамбиж, дело которого раскололо суд, публику, Алжир и Францию на две партии – хладнокровный убийца или невинная жертва страсти, – был приговорен к семи годам каторжных работ в Кайенне, замененных таким же сроком тюремного заключения. Шамбиж отказался от всех предложений домогавшейся его признаний прессы, отбыл половину наказания и был выпущен условно-досрочно. Под псевдонимом Марсель Лами (Lami) он издал собственное сочинение, впрочем, отнюдь

14. Эти статьи были объединены в единый текст и с предисловием Поля Бурже (Paul Bourget) опубликованы в специальном издании: Albert Bataille, *Affaire Chambige*, « Causes criminelles et mondaines de 1888 », Paris, 1889, p. 1-78.

15. Первоначальный текст (журнальный вариант) процитирован в примечаниях О. Н. Михайловым (Бунин, *Собрание сочинений*, 1966, т. 4., с. 489).

16. Jean Noncey, 1889, *Jean Bise*, Paris, Perrin. Книга Ж. Онси была упомянута в рецензионном обзоре *Le Moderniste illustré* (24.08.1889, p. 8), откуда почерпнуто и процитированное выше определение героя.

17. Две его работы о русском писателе приведены, например, в специальном исследовании: Irina Pantelej, «Достоевский и его французские читатели», *Достоевский и XX век*, т. 2., Москва, ИМЛИ РАН, 2007, с. 266.

18. Paul Bourget, *le Disciple*, Paris, Lemerre, 1889.

19. Федор Наркирьер, «Поль Бурже и его роман *Ученик*», Поль Бурже, *Ученик*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1958 (перевод Анонина Ладинского), с. 15. *Ученик* впервые увидел свет на русском языке в переводе А. Мирз (Москва 1910), вышел тремя тиражами в издательстве «Польза», был выпущен петербургским «Деятелем» и вошел в 10-й том Собрания сочинений писателя в переводе с французского языка Е. И. Власовой.

20. См., например: Jacqueline Carroy et Marc Renneville, *Mourir d'amour : autopsie d'un imaginaire criminel*, Paris, Éditions La Découverte, 2022, 316 p.

не о любви²¹, успел представиться Э. Золя, жениться на своей кузине и обзавестись дочерью. Он скончался в 1909 г., вдова издала под тем же псевдонимом М. Лами еще ряд сочинений этого литератора с сомнительной славой; французская пресса вновь вспомнила дело двадцатилетней давности. Вероятнее всего, именно с публикациями, связанными с уходом из жизни Анри Шамбижа, и мог ознакомиться Иван Бунин, причем именно так, как он и описал в финале рассказа *Сын*: листая старые подшивки французских иллюстрированных изданий в гостинице во время путешествий²². Русский писатель был всего на четыре года моложе французского прототипа своего героя.

В Алжире Бунин также бывал, но лишь однажды: в 1910 г., в конце апреля, он провел там полторы недели. Все путешествие растянулось на два месяца, с 3 апреля по 30 мая (нового стиля). Бунин отправился за границу в сопровождении В. Н. Муромцевой, однодневное посещение Константины пришлось на середину поездки (29 апреля). Закончилось путешествие на Капри, где чета Буниных гостила у М. Горького.

При переработке Бунин исключил и послесловие, завершавшее рассказ 1916 г.:

Весной, пять лет тому назад, странствуя по Алжирии, пишущий эти строки посетил Константину. Теперь часто вспоминаются ему те дождливые, холодные, но все же весенние вечера, что проводил он у камина в читальне одной старой и домовитой французской гостиницы. На тяжелых затейливых этажерках красного дерева лежали истрепанные иллюстрированные журналы – в них можно было найти поблекшие портреты г-жи Маро, разных годов, между прочим девический, лозаннский... Повесть ее рассказана здесь еще раз в силу потребности рассказать ее по-своему²³.

В этом авторском пояснении важны две последние ремарки. Во-первых, пролистав подшивки всех доступных – отсканированных и выложенных на сайте Национальной библиотеки Франции²⁴ – журналов и газет, в которых освещалось криминально-романтическое происшествие в Константине, мы не обнаружили ни одной фотографии прототипа г-жи Маро – г-жи

21. Marcel Lami, *la Débandade. Souvenirs d'un volontaire inutile*, Paris, éditions de la "Revue blanche", 1899, 299 p.

22. Замечательно, что в ноябре 1888 г. буквально вся французская пресса отдала дань процессу, который сразу получил название « l'affaire célèbre ».

23. Bunin, *Собрание сочинений* 1966, т. 4, с. 489.

24. Bibliothèque nationale de France (Paris) catalogue.bnf.fr/recherche-periodiques К сожалению, североафриканские газеты конца XIX в. *Le Républicain de Constantine*. *Journal des intérêts des communes et du département*, *Le Progrès de l'Algérie*, *La Dépêche algérienne: journal politique quotidien*, *Le Radical algérien* – детально освещавшие процесс, не были именно иллюстрированными. Портрет утонченного интеллектуала А. Шамбижа украшал обложки парижской прессы (через два дня после окончания слушаний в суде, 13 декабря 1888 г., лицо героя драмы открывало номер *le Voleur illustré*; обычно на обложке в этом журнале печатали портреты знаменитых артистов, певцов, общественных деятелей или репродукции картин).

Грий; вероятнее всего, семья, оберегавшая ее имя, не захотела делать ее портрет достоянием прессы. И, во-вторых, прямо, даже излишне в лоб, без околичностей, Бунин формулирует постулат, который станет ключом к его созданной в эмиграции малой прозе: *рассказать по-своему известную историю*. В *Сыне* история почерпнута из иностранной периодики – но какими литературными контекстами она изобилует: сообщение из уголовной хроники годами питало современную французскую литературу, а предшествующая литературная традиция словно наперегонки создавала рамку для бунинского рассказа, топографический антураж столицы департамента, арабо-французской Константины. Убирая авторское послесловие, Бунин тем самым скрывает документальный источник своей «повести».

Русский писатель мог и не знать, в какую богатую традицию французских литературных травелогов включен этот экзотический город – экзотический не только соединением африкано-арабской и европейско-французской культур, но и самим своим расположением, своим природным своеобразием. Описание Константины оставили выдающиеся мастера французской прозы: А. Дюма²⁵, Г. Флобер (в письмах к матери), Ги де Мопассан. Последний в книге *Под солнцем* (1890), в очерке *Константина*, слагает настоящий гимн этому «городу воздуха, городу пропасти, городу страстей». Изумительно точный топографически, этот текст являет собой образец «восточного пестрого слога»:

Et voici Constantine, la cité phénomène, Constantine l'étrange, gardée, comme par un serpent qui se roulerait à ses pieds, par le Roumel, le fantastique Roumel, fleuve de poème qu'on croirait rêvé par Dante, fleuve d'enfer coulant au fond d'un abîme rouge comme si les flammes éternelles l'avaient brûlé. Il fait une île de sa ville, ce fleuve jaloux et surprenant ; il l'entoure d'un gouffre terrible et tortueux, aux rocs éclatants et bizarres, aux murailles droites et dentelées.

Elle apparaît debout sur son roc, gardée par son fleuve, comme une reine.

Но вот, наконец, чудо-город, город-сказка, Константина, которую, как свернувшийся у ее ног змей, стережет Румель, фантастический Румель, река из поэмы, словно созданная мечтою Данте, река ада, текущая в глубине красной, будто обожженной вечным огнем пропасти. Этот ревнивый и удивительный поток обращает город в остров, окружая его страшной извилистой пропастью с причудливыми и сверкающими скалами, с отвесными зубчатыми стенами. [...]

Константина стоит на скале, охраняемая своим потоком, как королева²⁶.

Бунин эту традицию живописания красот и ужасов Константины решительно нарушает, и если он с ней знаком, то тем более дерзновенна его

25. Укажем первую публикацию по-русски, с которой Бунин мог быть знаком: «Путешествие Александра Дюма и компании в Тунис, Марокко и Алжир», *Отечественные записки*, 1858, т. 80-81.

26. Guy de Maupassant, *Au soleil*, 1884, Édition reproduite 1925, Paris, Albin Michel, p. 141. Русский перевод: Guy de Maupassant, 1958, «Под солнцем. Константина», *Полное собрание сочинений в 12 томах*, т. 4, Москва, Правда, 1958, с. 104-107. Перевод Н. Соколовой.

алжирская ведута. Он словно пользуется иной оптикой и не замечает прославленной «королевы» – природной и рукотворной, а название его рассказа с характерно бунинской лукавой «простотой» оказывается ловушкой для читателя, поскольку позволяет писателю сместить ракурс и направить свет, озаряющий сцену и действующих лиц, в сторону от подлинного героя. Точнее, героини. Горький в 1900 г., упрасывая Бунина прислать что-нибудь для сборника Общества помощи женщинам (неосуществленного), дал замечательно точное определение некоей *абсолютной величины* в бунинских сочинениях: «[...] м.б., рассказ. Небольшой, что-нибудь о женщине? Голубчик, Иван Алексеевич – пожалуйста! С пейзажем?»²⁷ Эта матрица – *что-нибудь о женщине с пейзажем* – раскроется во всей прелести и совершенстве архитектоники бунинской прозы позже, прежде всего в *Темных аллеях*, однако образцы такого типа рассказов Бунин опробовал еще в России.

Как же описал русский писатель Константино – этот город-остров на скале над пропастью, поразивший воображение нескольких гениев французской литературы? За год до революции, за пять лет до эмиграции Бунин, как никогда, кажется глубоко несовременным – несвоевременным, уносясь в воображении в Северную Африку, вызывая из дымки памяти одно из своих путешествий: «Через Неаполь, Палермо и Тунис они проехали в Константино, в Алжирию». Автобиографичным выглядит весь следующий пассаж:

И смутными, прекрасными видениями стали представляться ей картины Италии, Сицилии, картины той далекой весны, когда плыла она в каюте с окнами на палубу, на холодное серебристое море, с портьерами из высохшего от времени и поблекшего красного шелка, с высоким порогом, сиявшим стертой от долголетней чистки медью... Потом увидела она безграничные морские заливы, лагуны, низменности, большой арабский город, весь белый, с плоскими крышами, и волнистые туманно-голубые холмы за ним. Это был Тунис, в котором она была только раз, в ту же весну, что и в Неаполе, в Палермо...²⁸

Бунины отправились к североафриканскому побережью из Марселя 16 апреля 1910 г., и только отправленных из портового Орана (Oran) открыток уцелело пять – почти без текста, с приветами и поклонами («из Африки») («занесли нас черти»). И это количество приветов, и их лаконизм и восклицательные знаки явно показывают, как писатель потрясен, возбужден открывшимся ему совершенно иным миром. Одна открытка отправлена 21 апреля из Блиды (Blida); она адресована жене писателя Н. Д. Телешова: «Кланяемся, дорогая Елена Андреевна, из этой самой Африки, где так

27. Ivan A. Bunin, *Письма 1885-1904 годов*, под общ. ред. О. Н. Михайлова, Москва, ИМЛИ РАН, 2003, с. 388.

28. Здесь и далее рассказ *Сын* цит. по изд.: Bunin, *Собрание сочинений*, 1966, т. 4., с. 329-340.

хорошо, что остался бы навек!» За несколько дней Бунины добрались, вероятно, заглянув по пути в Константину, до Бискры (Biskra), откуда послали «Поклон из Сахары!»²⁹ Врезавшиеся в память подробности путешествия 1910 г. органично инкрустированы в текст *Сына*, уравновешивая достоверными деталями экзальтированные эскапады обоих героев, захваченных любовными страстями: «[...] собиралась проехать в Алжир, показать детям Блиду, возле которой есть в горах лесистое ущелье, излюбленное обезьянами...»; «а по ночам пропадать в туземных кварталах, в тех притонах, где арабы, закутанные в грязно-белые бурнусы, жадно глядят на “танцы живота” и пьют самые острые ликеры» и под.

Но всего интереснее, что Константина, «славная на весь мир своей живописностью», в рассказе предстает в непривычном обличии. Дюма признается, что перо бессильно описать, а карандаш изобразить этот причудливый город над бездной («comment décrire ce réseau de rues, ce mélange d'antiquités romaines et de mesures modernes, [...] comment dire ce plateau suspendu sur des abîmes, ce nid d'aigle perché à la crête de ce rocher. À peine si le crayon ou le pinceau suffirait à cette peinture»)³⁰. «Бездонное ущелье» Константины поразило Флобера до головокружения: «La seule chose importante que j'aie vue jusqu'à présent, c'est Constantine [...] Il y a un ravin démesuré qui entoure la ville. C'est une chose formidable et qui donne le vertige»³¹. Мопассан словно позаимствовал перо Данте для описания Константины, окруженной огненной рекой, что довершает inferнальный пейзаж («le fantastique Roumel, fleuve de poème qu'on croirait rêvé par Dante, fleuve d'enfer coulant au fond d'un abîme rouge comme si les flammes éternelles l'avaient brûlé»)³². В то время как перед взором французских писателей словно разверзается преисподняя, русский писатель видит город, лишенный своих столь прославленных ландшафтных примет, с безмятежной горней высоты: «[...] по вечерам, с балкона, мы созерцали Константину, лежавшую у наших ног в голубом лунном сиянии».

Местоимение «мы» возникает в дневнике второго участника событий: реальный Шамбиж получил у Бунина имя Эмиль Дю-Буи. Как и в действительности, он «прирожденный поэт» – не по роду занятий, а по усвоенной позе. Анатолий Франс, опубликовавший в день окончания процесса по делу Шамбига в лозаннской газете *Le temps* статью с красноречивым названием *Литературное преступление*, прямо заявил, что «таинственное деяние»

29. Все тексты процитированы по изданию: *Летопись жизни и творчества И. А. Бунина*, сост. С. Н. Морозов, т. 2, Москва, ИМЛИ РАН, 2017, с. 140-142.

30. Alexandre Dumas, *Impressions de voyage: Le Véloce ou Tanger, Alger, Tunis*, Paris, Bureaux du “Siècle”, 1855, p. 412. См.: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39816b/f92.item.r (Date de publication en ligne 15/10/2007).

31. Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. 13, *Correspondance 1850-1859*, Paris, Club de l'Honnête homme, 1974, p. 627, письмо Луи Буйе (Bouilhet) написано в полночь с 23 на 24 апреля 1858 г. буквально «по горячим следам».

32. Maupassant, 1925: 141.

на вилле в Сиди-Мабруке «относится к литературной жизни и принадлежит к психологии нравов в той же мере, как и к уголовному праву» («L'acte mystérieux qui a été accompli dans la villa de Sidi-Mabrouk le 25 janvier [...] relève de la psychologie morale autant que de la justice criminelle») ³³. Обвиняемый назван в обвинительном заключении «lettré», т.е. образованным, и его преступление «даже слишком литературно», замечает писатель («l'accusé est lettré et son crime n'est que trop littéraire»). Для Франса Шамбиж в первую очередь – не злосчастный убийца и не счастливый любовник, и даже не человек, а химера, порожденная не «чтением», вполне «эклектичным» («très éclectique dans ses lectures»), а «декадентской литературой» («littérature dite décadente»). Для писателя такого уровня и мастерства, каким был Франс, воздействие литературы бесконечно выше всех наркотических веществ или психических внушений.

Те факты из биографии Анри Шамбижа, которые по крупицам собрал симпатизирующий ему А. Франс, оказались важны и для Бунина: студент и поэт. Но чувствительному к фальши Бунину чрезвычайно претит этот тип, столь узнаваемый на рубеже веков, в эпоху декаданса, когда грань между жизнью и литературой стиралась порой до полного неразличения. Портрет реального Шамбижа – образованного молодого человека весьма тонченной наружности – Бунин почти окарикатуривает:

Он, почитавший себя прирожденным поэтом, хотел и по наружности походить на поэта; он носил длинные, закинутые назад волосы, одевался с аристократической скромностью; волосы у него были красивые, коричневые и шли к его бледному лицу, равно как и черная одежда; но бледность эта была слишком бескровная, с желтым налетом; глаза у него постоянно блестели, от изможденного лица казались лихорадочными; и так суха и плоска была его грудь, так тонки ноги, так худы руки, что становилось как-то неловко, когда он не в меру оживлялся и бежал по улице или по саду, немного подавшись вперед, как бы скользя, чтобы скрыть свой недостаток, то, что одна нога была у него короче другой; в обществе он старался быть загадочным, небрежным, порой изящно-дерзким, порой презрительно-рассеянным и во всем независимым; но уж слишком часто не доигрывал он ролей, срывался и начинал говорить с какой-то наивной откровенностью и поспешностью.

Герой французских криминальных хроник, французских романов и сам автор романов под пером Бунина обращается в весьма жалкое, малосимпатичное психопатическое создание – «он бился в истерике, он страстно рыдал» и под.; отталкивающей кажется сама его влюбленность, которая «перешла бог знает во что». Этот нервно-исступленный юноша не вызывает неприязни только у героини, госпожи Маро.

33. Anatole France, « Un crime littéraire. L'affaire Chambige », *Le Temps* (Lausanne), 1888, 11 Nov., p. 2. На русский язык эта статья не переводилась. Полный текст см.: m.renneville.free.fr/chambige-selon-anatole-france/. Далее цитаты приводятся по этому источнику.

Вот в ней-то все и дело.

Поэзия этого рассказа, поэзия чувств, поэзия поздней женской любви и любви юношеской, поэзия мистических совпадений и снов, душевной чистоты и физического умирания выводит на первый план в этой криминальной драме – женщину, госпожу Маро. Бунин совершает своего рода «поворот винта» – Бунин, «заведенный» сюжетами, образами, трактовками французской литературной традиции, именно от ее интерпретаций отрывается; бунинское «от винта» – это другой взгляд на пейзаж (на константинопольскую ведуту), другой взгляд на разобранное по косточкам уголовное дело; у него даже герой другой: собственно – героиня. Именно о ней, ради нее написан рассказ, и даже название *Сын* отсылает к ней («Друг мой, вы ведь как сын для меня, – сказала она ему, впервые произнося это слово, – сын, – и в самом деле чувствуя материнскую нежность к нему. – Не ставьте же меня в смешное и мучительное положение»).

Женщина неотделима от пейзажа, в ее сотканном Буниным облике больше черт природного явления, чем собственно человеческих. Сезоны – весна и осень – играют решающую роль в повествовании, и в том, как Бунин расставляет в нем акценты, отчетливо и смело проявляется его искусство синкопы – несовпадения содержательных, сюжетных акцентов со смысловыми, поэтически-образными. Нарративный сюжет ретроспективен – дама приезжает с мужем-чиновником в Алжир, проживает скучных 14 лет, растит двух дочек; внезапно в ее жизни появляется молодой человек, поэт, их страстное влечение друг к другу и невозможность соединиться должно завершиться двойным самоубийством. Тут вмешивается криминальная драма: молодой человек не застрелился, и дело выглядит как убийство.

До появления Эмиля г-жа Маро не живет, а находится в некоем жизненном оцепенении, как природа – в зной или зимой, ср. (выделено нами):

в прическе, в белье, в одежде уже проявляла она какую-то излишнюю **опрятность**.

Дом их стоял в **тихом и чистом** квартале.

хозяйка вела [...] **замкнутое существование**.

в вечном зное и блеске, **дремали** вековые эвкалипты, сикоморы, пальмы, **обнесенные высокими стенами**.

одной рукой играя на рояли, **пела** старинные французские песенки **меланхолично, тоской** колониальных стран, **звучали** рожки горнистов по загородным холмам

Константина, затворившая все свои ставни и нещадно палимая солнцем, **казалась в эти часы мертвым городом**; только **вскрикивали сивоворонки в садах**

Так наглядно реализуется обозначенная Горьким матрица: женщина в пейзаже. Г жа Маро и окутывающий ее пейзаж настолько слиты, что именно в пейзажной зарисовке появляется ключевое для судьбы героини определение – «мертвый».

За четверть века до рассказа Бунина французский писатель дает свое «заключение» по нашумевшему уголовному делу, склоняя публику к совершенно определенному мнению:

Je me refuse à penser qu'il y ait des secrets nouveaux pour séduire les femmes. Il serait trop étrange que des moyens de ce genre eussent été découverts par des médecins et que les amants n'y eussent pas recouru depuis tant de siècles. Il est sage de croire un peu moins aux académies et un peu plus à la nature.

Я отказываюсь считать, что есть новые секреты для соблазнения женщин. Было бы слишком странно, что такие средства были обнаружены врачами и что любовники не прибегали бы к ним на протяжении многих веков. Было бы мудрее думать немного меньше об академиях и немного больше о природе.

Оговорившись, что не отрицает опытов современной психологии и психиатрии, А. Франс предлагает использовать современное медицинское понятие «гипнотизировать» в качестве синонима для идущих из античности поэтических выражений «очаровать», «околдовать». Острослов и скептик, Франс резонно замечает, что «все неврологи мира ничего не добавляют к древнему опыту влюбленных и любящих. [...] Для меня единственным гипнозом, вечным гипнозом, является любовь» («[...] tous les neurologistes du monde n'ajouteront rien à l'antique expérience des amants et des amantes. [...] Pour moi, l'hypnose unique, l'hypnose éternelle, c'est l'amour»). Постепенно, с оговорками, но решительно Анатолий Франс подменяет реальную уголовную историю своим любовным сценарием, в котором одна из сторон не может дать показаний. Он утверждает, что на «погребальное ложе» юного литератора привлекли «сочувствие и жалость, но более всего неутолимая жажда любви и смерти» («ce ne serait pas profaner son souvenir que de penser que ce qui l'attirait sur le lit funéraire de Sidi-Mabrouk c'était la sympathie et la pitié, et plus encore une soif inextinguible d'aimer et de mourir»).

Любовь и смерть. Всякий раз, когда мы встречаем это сочетание, мы невольно вспоминаем творчество Бунина. В темах и сюжетах *Темных аллея* эксплицитно звучит этот двуединый мотив, явственно различимый уже в дореволюционной прозе. Именно с этим мотивом и его трактовкой и связано общее для самых разных критиков понимание, что проза Бунина прошла содержательное и формальное обновление незадолго до революции. Однако Бунин – причем в молодые годы гораздо более, чем позднее, – намеренно избегал литературности, цитатности, откровенных аллюзий и всего более избегал учености. Анатолий Франс в небольшом газетном очерке непринужденно жонглирует именами и цитатами из «новых и древних» авторов, напоминает рассказанную Альфредом де Виньи историю двух любовников, которые умерли вместе; эта история (*les Amants de Montmorency*, 1830), как выяснилось на суде, многократно возникала в разговорах

Шамбижа с мадам Грий. Бунин элиминирует литературу и оставляет жизнь, и от этого сюжет в его пересказе звучит поэтичнее и таинственнее.

Но упразднение литературного контекста у Бунина – свидетельство отнюдь не невежества. Если следовать логике Франса, то это, напротив, свидетельство отменного вкуса. Разобрав любовно-криминальную драму Шамбижа и г-жи Грий, А. Франс заключает: «В жестоком событии на вилле в Сиди-Мабруке особенно отвратительно то, что оно окрашено в цвета литературы, что оно сверкает глянцевыми красками воображения и что преступник драпируется в поэтический пурпур» (*Ce qu'il y a de particulièrement détestable dans l'acte cruel de la villa de Sidi-Mabrouk, c'est qu'il se colore de littérature, c'est qu'il se revêt des brillantes couleurs de l'imagination, et que le coupable se drape dans la pourpre de la poésie*). Нет ничего более «противного» (*détestable*) самой сути бунинского таланта, чем декоративность и театральные эффекты; тем более удивила и пленила современников его «французская повесть», почерпнутая из насквозь пропитанного литературой «иностранныго» уголовного дела и рассказанная с тихой, нежной, таинственной простотой и почти безыскусной прелестью.

Первая строка рассказа *Сын* гласит: «Госпожа Маро родилась и выросла в Лозанне, в строгой честной семье». Свою тайну она унесла в могилу. Бунин начинает с того, что воссоздает по газетным описаниям портрет г-жи Маро: «[В] ней чувствовалась примесь какой-то иной, не романской крови; она казалась чуть-чуть высока, при темных волосах глаза у нее были серо-синие»³⁴. Бунинская версия неотделима от весеннего цветения, от попытки увядающей женщины вновь пережить весну, состояние невесты – юности, непорочности, чистоты, ожидания материнства. За госпожу Маро у Бунина показания дает не просто пейзаж – сама природа. Бунинская живопись красками в этом рассказе отсылает приглушенной цветовой гаммой к символизму в живописи, с его склонностью к полутонам, расплывчатым силуэтам, вуалевой дымке, когда реальность заменяется завораживающим видением: «туманно-молочные холмы»; «серебристое море»; «светло-серое платье с оттенком ириса»; «голубая бледность рассвета»; «поблекший красный шелк портьер»; «в бледно-голубом городе в теплые розовые сумерки»; «золотой намет цветущей мимозы». Сильнейшим художественным воздействием обладает пейзаж ненаписанный, завуалированный туманами, сияниями, цветами, – отсутствующая в повествовании ведута знойной и «мертвой» Константины, обрывающейся ужасающими безднами.

34. Мадлен Грий, урожденная Джексон (Jacksonn), была действительно «другой крови»: «C'était une Anglaise douce et blonde, raisonnable et pâle». Анри Шамбиз называл на суде ее красотой «меланхоличной», а саму даму – «une de ces protestantes angéliques que l'ombre du mal ne semble pas avoir même pu effleurer» (См.: Armand Praviel, «L'affaire Chambige», *les Œuvres libres*, n° 108, juin 1930, la collection électronique de la Médiathèque André Malraux de Lisieux bmlisieux.com/curiosa/pravie02.htm). В этой публикации собраны и приведены сведения, которые Бунин мог в разрозненном виде почерпнуть из журналов рубежа XIX–XX вв.)

Обратная историческая перспектива помогает современным исследователям разглядеть в подобных роковых сюжетах «те идейные и философские тенденции, которые были сформулированы на первых этапах русского модернизма³⁵». Бунин не был исключением из общего правила русской литературы с ее – по Блоку – «трагическим мировоззрением» накануне мировой войны, последовавшей за ней революции, диктатуры, эмиграции. И разумеется, не «спекулятивные опыты со словом, которые вели русские символисты до 1917 года обрели плоть в контексте эмигрантской литературы», а подлинная трагедия страны реализовалась в художественных текстах, и тем очевиднее, что «эту задачу дано было решить не столько стареющим символистам, сколько тем писателям, кого символисты до революции пренебрежительно именовали реалистами, – И. А. Бунину³⁶» и ряду других. Интерес к трагическому, к «безднам» в психологии и самой жизни человека – самого благополучного, процветающего – и до революции был у Бунина крайне обостренным. Как свидетельствует рассказ *Сын*, трагические сюжеты писатель буквально выискивал повсюду, вплоть до иностранной уголовной хроники минувших десятилетий. Революционные события, эмиграция оправдали и пророческую акцентированность на трагедии, и с лихвой снабдили подлинно трагическим национальным материалом, и обусловили ту мучительно тревожную, щемящую ноту, которая звучит в литературе русского зарубежья.

Близкая символистской декоративность бунинского рассказа не ускользнула от русских критиков. Д. Л. Тальников ощутил «сгусток духовности» в последних дореволюционных рассказах Бунина: «Внешние изобразительные формы остаются позади, когда читаешь эти произведения, и явственнее выступают на первый план и покоряют читателя ароматом и силой странного очарования формы чисто-душевной жизни». Он писал Бунину:

Бездарные символисты именно это, вероятно, имели в виду, когда они намеренно уходили от внешних изобразительных задач творчества, – но у них получилась чепуха, потому что они не творцы, и потому что нельзя безнаказанно уходить от изобразительности... А Вы вот подошли к этой грани – тонкой чрезвычайно – где вот-вот за изобразительностью уже обнажается сама душа, поэзия ее переживаний... (письмо от 30.12.1916)³⁷.

Вопреки жизни реальной, связанной с буднями французской колонии в Алжире, с семейными хлопотами и воспитанием дочерей, «чисто-душевная жизнь» госпожи Маро подобна произрастанию цветка, пересаженного в экзотическую страну в «счастливую весну» ее молодости. Зрелая пора ее

35. Evgenij Ponomarev, *Преодолевший модернизм: творчество И. А. Бунина эмигрантского периода*, Москва, Литфакт, 2019, с. 123.

36. Там же.

37. Цит. по: *Летопись жизни и творчества И. А. Бунина*, т. 2, с. 814.

жизни проходит, словно в оранжерее: «Окна семейных покоев, тенистых и прохладных, смотрели в сад, – там, в вечном зное и блеске, дремали вековые эвкалипты, сикоморы, пальмы, обнесенные высокими стенами». А дальше приходит пора увядания, но появление Эмиля поворачивает это блаженно-меланхолическое растительное состояние вспять:

Осень того года была в Константине холодна и дождлива. Потом, как всегда это бывает в Алжирии, сразу наступила восхитительная весна. И к г-же Маро снова стало возвращаться оживление, тот блаженный хмель, который испытывают в пору весеннего расцвета люди, уже пережившие молодость.

Г-жа Маро словно заново переживает весну своей жизни, и женская жизнь описана Буниным воистину словно жизнь цветущего сада: у Эмиля умерла сестра-невеста, и «смерть девушки, уже примерявшей венчальную фату», тронула героиню – как будто облетели лепестки с одного расцветшего дерева и вместо него зацвело другое, давно отцветшее. Как будто невестой снова становится сама г-жа Маро:

Как она похорошела! [...] легче и быстрее стала походка г-жи Маро, чуть-чуть наряднее ее туалеты, ласковой и насмешливой оттенки ее голоса; может быть, и была в ее душе капля чисто женской радости.

Световые и цветочные эпитеты сменяются сгущением эмоциональных: «безгрешны и счастливы», «блаженный», «восхитительный», «необыкновенный и нежный». Однако читатель, узнающий историю из уст главного героя – поэта, романтического возлюбленного и убийцы, – начинает подсудно понимать, что в истории не хватает света, солнца: г-жа Маро появляется исключительно в «тенистых покоях», в «полутемном зале», куда «вечерний свет» проникает «сквозь жалюзи продольными полосками»... Неудивительно, что, увидев внезапно «яркую серебряную искру, которой горела на солнце ложечка в стакане с водой», героиня «потеряла сознание». Напротив, герой от яркого света приходит в сознание, пораженный открывшимся ему контрастом – увядание вместо цветения:

Я не отрицаю – меня точно молния ослепила, когда она сказала: «Я постарела...» Я вдруг увидел, что она права: в худобе ее рук и поблекшего, хотя и впрямь помолодевшего лица, в сухости некоторых очертаний тела я уловил первые знаки того, что заставляет так больно и даже как-то неловко – но тем страстнее! – сжиматься наше сердце при виде стареющей женщины. Ах да, как быстро и резко изменилась она! Но все же она была прекрасна [...]

Так прекрасно бывает покрыт цветами катафалк; цветами украшены последние мгновения жизни г-жи Маро – но она не хочет свежих, живых цветов из сада, ей нужны уже срезанные, неживые, ими она украшает не брачное, а смертное ложе:

Я хотел пойти нарвать еще цветов, чтобы осыпать ими наше погребальное ложе. Она не пустила меня, она торопилась, она говорила: «Нет, нет, не надо... цветы есть... вот твои цветы!» – Где цветы, что ты дал мне? Поцелуй меня – в последний раз. – А потом перекрести меня и положи мне цветы на грудь...

Выстрел словно разрушает гипноз, в котором пребывала не героиня, а герой («пьянел, глядя на нее», «помутнение всех чувств»), и потому многими критиками рассказ воспринимался как мистический. Исчезают те «чары», о которых писал А. Франс, Эмиль избавляется от очарования увядания, гибели, заканчивается морок и его охватывает жажда света, шума, красок:

Но в комнате, несмотря на жалюзи, было светло, я резко видел в этом свете ее уже побледневшее лицо... И тут мной вдруг овладело безумие, я бросился к окну, раскидал, распахнул ставни, стал кричать и стрелять в воздух...

Какими бы сиреневыми туманами ни веяло от этой отнюдь не мистической истории, Бунин достигает исключительного мастерства под стать символистскому лишь в виртуозности словесной живописи, в своего рода псевдоэкфрасисе – ибо никакого произведения живописи, воссозданного с такой завораживающей изощренностью, в рассказе нет. Есть попавшая в уголовную хронику любовная история с трагическим финалом. Бунину не нужно никакого символистского антуража, попросту противоположенного его поэтике: выйдет декорация, нечто оперное, Бунину интуитивно ненавистное и художественно чужеродное. Кроме того, что он «рассказал» в *Сыне*, он ничего не имел в виду рассказать. Схожий сюжет будет привлекать его и позже, в повестях 1920-х гг. *Митина любовь* и *Дело корнета Елагина*. Госпожа Маро, расцветая для любви, одновременно переживает увядание зрелого возраста; переживая прекрасный миг внезапно открывшегося ей счастья, она хочет остаться в этом мгновении, зафиксировать его – с помощью обрывающего жизнь выстрела. Быть может, рассказ зародился в тот момент, когда сорокалетний Бунин отправлял очередную восторженную открытку – художнице (Телешовой-Карзинкиной, не упоминая ее мужа – своего большого друга), меняя в одной строке местоимение с «мы» («кланяемся» с Верой Николаевной) на «я»: «так хорошо, что остался бы навек!» Собственно, иллюстрацией к этой каденции и становится рассказ *Сын*.

Скрупулезно выписывая проводимую Буниным правку рассказа на протяжении ряда лет, от публикации к публикации, С. Н. Морозов не замечает, что эта чисто стилистическая правка не затрагивает сути вещей. Ничем не подкрепленный вывод: «Психология и эмоциональное состояние главных героев выходят буквально на первое место, а все остальное, окружающее

их, присутствует только в качестве фона³⁸», – легко опровергнуть. Так, устраняя пояснение к состоянию героя «весь дрожал нервной дрожью», Бунин как раз отказывается от описания эмоционального состояния своего персонажа, как слишком физического, проявленного телесно. Невнимание исследователя к «фону» разрушает всю поэзию бунинской прозы, – как если бы назвать фоном пушкинские «мороз и солнце» или «ночную мглу на холмах Грузии» и искать смысла стихотворения в чем-то ином. Текстолог замечает правку и оставляет без внимания *неизменное*, то, что сразу сложилось и не было тронато критическим карандашом (пером) автора при всех его обращениях к рассказу.

Мастерство Бунина, доказанное в рассказе *Сын* «в полной мере» и отчасти напоминающее мопассановское, французский критик Жан Шюзвиль меряет высшей мерой. Он напоминает, что Бальзак и Флобер остановились перед «таящейся в материнском чувстве опасной зоной» и не решились ее пересечь из целомудрия («il semble, que Balzac et Flaubert ont senti qu'il existe dans l'instinct maternel une zone dangereuse, et, saisis d'une sorte de pudeur, aient hésité à la franchir»):

Le miracle d'Ivan Bounine est de l'avoir franchie avec tant d'habileté et de tact, que nous ne ressentons plus pour M^{me} Morot (*sic!*) qu'un peu d'étonnement et une immense pitié.

Чудо Ивана Бунина состоит в том, чтобы пересечь ее со всем умением и тактом, так что мы не испытываем к мадам Маро ничего, кроме легкого удивления и огромной жалости³⁹.

Критик имеет в виду *Лилию долины* О. де Бальзака (*le Lys dans la vallée*, 1836; г-жа Морсоф) и *Воспитание чувств* (*l'Éducation sentimentale*, 1869; герой Фредерик Моро и госпожа Арну) Г. Флобера. Госпожа Моро – так зовут мать главного героя в *Воспитании чувств* Флобера; самого героя традиция долго считала автобиографическим. Этот роман переводила В. Н. Муромцева-Бунина летом 1911 г.; Бунин «устроил» ей перевод (в 1909-1910 гг. он хлопотал о публикации ряда произведений Флобера в России⁴⁰) и выступал его редактором⁴¹. «Огромный том» *Сентиментального воспитания* (так!) порадовал Веру Николаевну выходом только в 1915 г.⁴²; до начала 1930-х гг. роман Г. Флобера переиздавался в СССР именно в ее

38. Морозов, 2021: 614.

39. Jean Chuzeville, [Rev.:] *Bounine I. Le Monsieur de San Francisco*, Paris, Mercure de France, 1921, 1^{er} Jan. 1922, t. CLII, № 565, p. 234. К сборнику рассказов Бунина во французском переводе Ж. Шюзвиль возвращался в трех обзорах *Русская литература (Lettres russes)*, опубликованных им на страницах Mercure de France, из-за чего порой случаются библиографические *quiproquo*. Уточнение будет излишним: 15 Sept. 1921, t. CL, № 558, p. 815-816; 1 Jan. 1922, t. CLIII, № 565, p. 233-234; 1 Dec. 1922, t. CLX, № 587, p. 534-535 (в последнем больше внимания уделено *Деревне – le Village*).

40. См. переписку писателя (в скобках приведена страница комментариев): Ivan A. Bunin, *Письма 1905-1919 годов*, под общ. ред. О. Н. Михайлова, Москва, ИМЛИ РАН, 2007, с. 116 (520), 121 (525).

41. Там же, с. 268 (письмо В. Н. Буниной Ю. А. Бунину от 1 апреля 1913 г.).

42. Там же, с. 321 (письмо И. А. Бунина А. С. Черемнову от 27 января 1915 г.) Ср.: Gustave Flaubert. *Сентиментальное воспитание*, пер. В. Н. Муромцевой, Санкт-Петербург, Шиповник, 1915.

переводе⁴³. Ошибка французского критика в имени французской героини русского писателя означает, что Бунин выбрал его отнюдь не случайно. К тому же нельзя забывать об особенностях русского vs французского произношения, а Бунины не могли не обсуждать роман Флобера вслух⁴⁴.

Но и это еще не все. Если А. Франс «навел» современников на мысль поискать истоки любовной истории с трагической развязкой – дела Шамбижа – в *les Amants de Montmorency* А. де Виньи, а французские рецензенты Бунина увидели в его рассказе *Сын*, по мотивам того же «дела», аллюзии на романы Бальзака и Флобера, то это не завершение компаративистских сопоставлений, а только начало. То, что на автора *le Lys dans la vallée* сильное влияние оказал *Volupté* (1834) Ш.-А. Сент-Бёва (Sainte-Beuve), – общее место истории французской литературы. Как видим, «переписать классику заново»⁴⁵ сами классики стремятся, едва задевшее их сочинение вышло в свет, но дальнейшее влияние *Лилии долины* невозможно переоценить. Ведь этот роман Бальзака обратился в литературный миф, оказав воздействие – если только перечислять шедевры – на *Воспитание чувств* Флобера, *Тесные врата* (*la Porte étroite*, 1909) Андре Жида, *По направлению к Свану* (*Du côté de chez Swann*, 1913) Марселя Пруста. Пруст, в свою очередь, сборником *Против Сент-Бёва* (*Contre Sainte-Beuve*, 1908-1909) возвращает нас к родоначальнику столь полюбившейся французским романистам интриги.

Бальзак говорил, что в его романе разворачивается «невидимая миру битва между госпожой де Морсоф и страстью⁴⁶». Рисуя самый идиллический пейзаж в голубых туманах, Бунин утаивает скалы и пропасти, составляющие центр и нерв этого пейзажа. Параллелизм пейзажа и женской души в

43. Gustave Flaubert, *Сентиментальное воспитание*, пер. В.Н. Муромцевой; под ред. А. Н. Горлина, Ленинград, *Красная газета*, 1929, 428 с.

44. Порой исследователей тревожат неосновательные сомнения – а мог ли Бунин знать/читать русскую и европейскую классику в том объеме, о котором идет речь в компаративистских работах о писателе. Поскольку спутница жизни переводила роман Флобера, возможное игнорирование Буниным великой книги кажется недискутируемым. Что касается Бальзака и его популярной книги, где речь идет только о любви, о природе и о природе женщины и любви, то прямых доказательств знакомства с нею Бунина нет – как нет и специальных работ о бунинском круге чтения (результаты в публикациях М. С. Щавлинского, специально обратившегося к этой теме, увы, пока нулевые, см.: Maxim Shchavilinsky, «Круг чтения И. А. Бунина (до 1920 г.)», *Творчество И. А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология)*, Москва, Литфакт, 2019, с. 764-768). С европейской классикой Бунина, однако, был знаком и неоднократно перечитывал по крайней мере книги крупнейших авторов. В 1948 г., давая одно из своих последних интервью французской прессе, Бунин так ответил на вопрос, кого из французских классиков он любит больше всего: «Всех. – Но все-таки? – Мориака и моего друга Жида. Бальзака и Флобера» (см.: *Классик без ретуши*, 2010: 538).

45. Наблюдения над поэтикой Ивана Бунина, изложенные в работах критиков и литературоведов разных поколений и школ, позволили нам осмыслить ее важный феномен и описать его формулой, давшей название статье, см.: Tat'jana Marčenko, «Переписать классику в эпоху модернизма: О поэтике и стиле рассказа Бунина “Натали”», *Известия РАН, серия литературы и языка*, 2010, 69/2, с. 25-42. Это «переписывание на новый лад» открыто отнюдь не Буниным, а составляет одну из имманентных особенностей литературы вообще.

46. Vera Milčina, «Человеческая комедия», *Энциклопедия литературных произведений*, под ред. С. В. Стахорского, Москва, Вагриус, 1998, с. 549.

рассказе обретает гипнотическое действие, убаюкивая читателей мнимой кротостью жизни и нрава безмятежной голубоглазой героини, пока финальный выстрел не сорвет покровы, не сдует тающую дымку и не ужаснет разверзнувшейся бездной. Критика текста – не абсолютная истина; выявляя слои авторской правки, следует помнить о высшей творческой истине – о том, какая «невидимая битва» разворачивалась на страницах прозы Ивана Бунина с литературной традицией, русской и мировой. Текстология – наука не о том, как писатель редактирует текст, а о том, как он его создает. В рассказе *Сын* Бунин достойно выступает рядом с гигантами французской литературы, отсекая глыбы романного повествования ради лирической почти миниатюры, предложив свое прочтение сюжета, ставшего – если прибегнуть к современному языку – «вирусным», захватившего и подвигнувшего к художественному исследованию целую плеяду писателей XIX-XX вв.

Выскажем также предположение, которое поначалу может показаться абсурдным, однако, с учетом дальнейших личных обстоятельств Бунина, не вовсе невероятным. И у Бальзака, и у Флобера, и у Пруста сюжет платонической связи юноши с увядающей, но прелестной женщиной был окрашен автобиографически. Нет ли и в *Сыне*, пусть подсознательно, автобиографического подтекста? Не наметился ли уже в предреволюционную пору тот надлом в союзе Ивана Бунина и Веры Муромцевой, который постепенно оформился в отношения вечно юного творца (любовника молодой музы) и преисполненной материнской заботы соратницы, чье краткое цветение осталось в прошлом? Отсылаем читателей к недавно опубликованной в полном объеме переписке супругов Буниных⁴⁷. Едва вступив в романтические отношения с Буниным, Вера охотно и со вкусом пишет ему о докторах и болезнях – маминых, свекрови и золовки (когда живет у них в Ефремове), собственных. Весной 1912 г. у Веры Николаевны (ей 30 лет) начинаются гинекологические проблемы; она шлет Бунину, который «бесится» оттого, что она не лечится должным образом, анализы крови и мочи⁴⁸, ставит в одном из писем печальный приговор их совместной жизни, лишенной любовного пламени:

Пишу тебе не в упрек. Я пережила все это. Перестрадала. И ко многому стала относиться иначе. Теперь я спокойно живу без тебя. Нет того вечного беспокойства, нет того желания всегда находиться около тебя, желание, совершенно неосновательное – слышать каждое твое слово, остроту, смех, создать наши особенные отношения, которых бы никто не касался бы. Но не вышло. Я совершенно искренне говорю, что ты не виноват. Разные натуры. Может, и разный возраст. За то отношение ко мне, которое ты даешь мне, я очень тебе благодарна [...]»⁴⁹.

47. И. А. Бунин, *Новые материалы и исследования*, книга первая, отв. редактор О. А. Коростелев, Москва, ИМЛИ РАН, 2019, с. 351-1169.

48. Там же, с. 521.

49. Там же, с. 517.

Как видим, рассказ Бунина *Сын* при попытке прокомментировать легшую в его основу реальную историю вызывает такое количество вопросов, которые не только не решить, но и не поставить в формате небольшой статьи – это тема для полноценного монографического исследования. Во-первых, у рассказа есть документальный источник, французскую прессу 1888 и 1909-1910 гг. необходимо просмотреть *de visu* в возможно более полном объеме. Во-вторых, ответы на вопросы о круге чтения Бунина, в отсутствии раскрывающих его документов и эго-документов, следует искать в его творчестве. Его проза, бесконечно богатая аллюзиями, реминисценциями, скрытыми и очевидными цитатами, оказывается бесценным материалом для понимания – что читал Иван Бунин. Правда, для обнаружения литературных контекстов, подтекстов, а порой и претекстов бунинских произведений исследователь должен быть начитан в русской и европейской классике во всяком случае не меньше самого писателя. В-третьих, этот рассказ должен быть безусловно введен в сферу компаративистских исследований. Отмеченная век назад связь рассказа с романами Бальзака и Флобера представляется свехплодотворной для разработки; а какие перспективы откроются за этим первым уровнем сопоставлений... Русский писатель никоим образом не шел в фарватере европейской прозы, и уж тем более никакой соревновательности не было в его обращении к известному сюжету. Однако этот сопоставительный анализ еще впереди и потребует не меньших усилий и исследовательской изощренности, чем, например, рассмотрение проблемы Бунин *vs* Пруст именно в намеченном нами направлении – «писатель как читатель»⁵⁰. В-четвертых, творчество Бунина пока не получило освещения в плане его соприкосновения с литературными, прежде всего переводческими опытами В. Н. Муромцевой-Буниной. Кроме того, исследователи не всегда «считывают» биографический подтекст. В-пятых – и не в-последних, – *Сын* должен быть вписан в русскую литературную ориенталистику и в русский литературный травелог.

Заинтересовавшись подоплекой рассказа Бунина *Сын*, мы и не предполагали, что опыт его комментирования окажется лишь преамбулой к масштабному разноплановому исследованию, которого он, безусловно, заслуживает. *Faciant volentes.*

tvmark@mail.ru

50. См.: Anna Lushenkova Foscolo, *les Artistes-lecteurs chez Marcel Proust et Ivan Bounine*, Paris, Classiques Garnier, 2017.