РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

На правах рукописи

ДВИНЯТИНА

Татьяна Михайловна

Поэзия И. А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология

Специальность 10.01.01. – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Санкт-Петербург
2015

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 5

ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ 15
1. Ранние годы, первые опыты. Бунин и классическая традиция XIX века 17
2. 1888–1894. Начало литературной деятельности. Первая книга стихов 38
3. 1895–1900. Столичные журналы, «Южное обозрение» и поэтические сборники 48
4. Литературный круг Бунина 1895–1900 годов 55
5. «Певец осени» среди символистов 70
6. Пейзажная лирика 1900-х годов и основы поэтического мировидения 79
7. 1900-е годы. Путешествия в Европу, странствия на Восток. Культурный полицентризм, историческая прапамять 89
8. Бунин и издательские проекты Горького. Поэтическая репутация 103
9. Издания 1910-х годов. Жанровое своеобразие и поэтические приемы 112
10. Стихи 1915–1917 годов: об истории и о современности. Глотовская тетрадь 123
11. Поэзия Бунина 1918–1920-х годов: от апокалипсиса к воскрешению 128
12. Последние тридцать лет 134

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА 143
1. Поэтика пейзажа. Лирическое мировосприятие и специфика прозаичности 146
1.1. Постановка вопроса 146
1.2. Метафора и метонимия в поэтической системе Бунина 149
1.3. Поэтическая система Бунина sub specie языка 156
1.4. Еще раз о поэзии и прозе 162
2. Интертекстуальная поэтика. Преемственность и преобразование 166
2.1. Семантика интертекстуальности в лирике Бунина 166
2.2. Параллельные источники в стихах разных лет 167
2.3. Двойные аллюзии в стихах 1900–1910-х годов: близкие традиции и неожиданные реплики 171
2.4. К вопросу о типологии заимствований 184
3. Поэтика лирической новеллы. (Любовный) сюжет, драматическое выражение и отброшенные «ключи» 186
3.1. «Лирическое» и «драматическое» в любовной поэзии Бунина 186
3.2. Сюжетность и психологизм как основа «любовного текста» 189
3.3. Энигматические стихотворения 1900–1910-х годов 194

3.4. Особенности авторского «я» в стихах Бунина 1900–1910-х годов 201
4. Поэтика экзотики. (Ближний) Восток и (Древняя) Русь 205
4.1. Психологические корни исторической поэзии 205
4.2. «Восточная поэтика» Бунина 207
4.3. Русское летописание и эсхатология в стихах Бунина 1915–1918 годов 219
5. Поэтика элегии. Возвращение жанра 224
5.1. Стихи начала 1920-х годов как образно-тематическое единство 225
5.2. Элегизм Бунина и русская поэзия XIX века 232
6. Что есть поэзия? (Заметки к теме «Бунин и Баратынский») 237

ГЛАВА 3. ТЕКСТОЛОГИЯ 254
1. История прижизненных изданий 254
2. Критика посмертных изданий 260
3. Источники научного издания 279
3.1. Собрания сочинений и их авторские (рабочие) экземпляры 279
3.2. Автографы 300
3.3. Периодика 301
4. История и контекст современных текстологических решений. Понятие последней авторской воли при издании русских классиков 302
5. Концепция научного издания лирики Бунина 315
5.1. Состав собрания 316
5.2. Проблема основного текста 317
5.2.1. Основной текст – последний текст? 317
5.2.2. Авторская правка vs авторская воля. Несогласованная правка 320
5.2.3. Текстология vs история. Согласованная правка 328
5.2.4. Вывод основного текста 334
5.2.5. Исключения 335
5.3. Принципы датировки 338
5.3.1. Датировки в изданиях и их авторских экземплярах 338
5.3.2. Типографские опечатки? 340
5.3.3. Конфликты источников 343
5.3.4. Стратегия поздних лет 361
5.4. Переводы в составе собрания 378
5.5. Порядок текстов и композиция научного издания 396

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 401

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ 410
Архивные источники. Перечень и описание 410
Издания произведений И.А. Бунина 416
Цитируемая литература 420
Архивы 441

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность выбранной для этого диссертационного исследования темы определяется известным парадоксом: первый русский лауреат Нобелевской премии по литературе, получивший ее «за строгое художественное мастерство, с которым он продолжил русскую классическую линию в прозе», [1] всю жизнь считал себя поэтом. [2] Он начинал свой творческий путь как поэт и в течение более двадцати лет именно как поэт воспринимался читающей публикой. Однако после появления в 1910 году нашумевшей повести «Деревня» Бунин навсегда перешел в разряд прозаиков, став одним из самых острых, злободневных и в то же время классически ясных и экзистенциально устремленных русских писателей первой половины XX столетия. В итоге собственно поэтическое творчество Бунина долгие годы оставалось в тени его прозы.

До 1990-х годов полное и научно выверенное собрание сочинений Бунина не представлялось возможным. Ситуация стала меняться только в последние 15 лет, когда были изданы фундаментальные для понимания и изучения жизни и творчества Бунина труды: каталог Бунинской коллекции, [3] два тома писем (1885–1904 и 1905–1919), [4] подробно прокомментированная публицистика, [5] библиографические указатели, [6] два тома архивных бунинских материалов, [7]

---

[1] Из официального решения Шведской академии (цит. по: *Марченко*. С. 399).

[2] См. мемуарные свидетельства А. В. Бахраха, И. В. Одоевцевой, З. А. Шаховской, Т. Д. Муравьевой-Логиновой, С. Ю. Прегель, Б. Нарциссова и др.

[3] *Heywood Anthony J*. Catalogue of the Bunin, Bunina, Zurov, and Lopatina Collections / Ed. by Richard D. Davies, with the Assistance of Daniel Riniker. Leeds: Leeds University Press, 2000.

[4] *Бунин И. А*. Письма 1885–1904 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова. Подгот. текста и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. М.: ИМЛИ РАН, 2003 (далее – *Письма, 1*); *Бунин И. А*. Письма 1905–1919 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; Отв. ред. С. Н. Морозов; Подгот. текста и коммент. С. Н. Морозова, Р. Д. Дэвиса, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. М.: ИМЛИ РАН, 2007 (далее – *Письма, 2*).

[5] *Бунин И. А*. Публицистика 1918–1953 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; Вступ. ст. О. Н. Михайлова; Коммент. С. Н. Морозова, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000.

[6] Иван Алексеевич Бунин. Библиография оригинальных книжных изданий (1891–1990) / Сост. Й. Кржесалкова. Т. 1. Прага, 2007; Иван Алексеевич Бунин. Библиография первых

первый том Летописи жизни и творчества (1870–1909), [8] состоялся значительный ряд публикаций эпистолярного и творческого наследия Бунина в научных сборниках и альманахах. [9] Тем не менее до подготовки полноценного собрания сочинений, равно как и до составления научной биографии Бунина еще предстоит пройти серьезный путь. Настоящая работа замышлялась как один из этапов этого пути. Она посвящена разностороннему осмыслению поэтического развития Бунина и тем принципам текстологии, которые должны быть положены в основу научного издания его лирики.

Степень научной разработанности проблемы обусловлена историей бунинского наследия. После революции, а потом и после смерти Бунина его архив оказался разделен: одни биографические и творческие материалы остались в России или были переданы советской стороне вдовой, В. Н. Буниной, другие сохранились в семейном архиве, ныне хранящемся в университете г. Лидса (Великобритания). На основании тех материалов, которыми располагали советские исследователи, и шло долгое время изучение жизни и творчества Бунина. Оно началось, собственно, в конце 1950-х годов, и его важнейшим этапом стало издание собрания сочинений Бунина в девяти томах (1965–1967). [10] Это собрание дало импульс новым исследованиям, частично опубликованным в двух книгах бунинского тома «Литературного наследства», [11] которые вышли в 1973 году. В центре внимания исследователей 1960–1980-х годов были общие

изданий в газетах, журналах, литературно-художественных альманахах и сборниках (1887–1987) / Сост. Й. Кржесалкова, сост. указателей М. Ржегакова. Т. 2. Прага, 2011.

[7] И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. I / Сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. М.: Русский путь, 2004; И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. II / Сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. М.: Русский путь, 2010.

[8] Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. Т. 1 (1870–1909) / Сост. С. Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2011 (далее – *Летопись ИБ*).

[9] См. прежде всего публикации бунинских материалов в сборнике «С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом» (М.: ИМЛИ РАН, 2002) и в альманахах «Минувшее» и «Диаспора».

[10] *Бунин И. А*. Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. Вступ. ст. А. Т. Твардовского; Примеч. О. Н. Михайлова, А. К. Бабореко, В. Г. Титовой, А. С. Мясникова, П. Л. Вячеславова, О. В. Сливицкой, Л. В. Котляр, В. С. Гречаниновой, Н. М. Любимова. М.: Худож. литература, 1965–1967 (далее – *Бунин–9*, с указанием тома).

[11] Иван Бунин: [Сб. материалов]: В 2 кн. М.: Наука, 1973. (Лит. наследство; Т. 84; далее – *ЛН*, с указанием книги).

закономерности развития бунинской лирики, соотношение в ней традиционного и новаторского начал, взаимоотношение прозаического и поэтического элементов в системе бунинского творчества в целом, отдельные связи Бунина с классической поэзией XIX века, вопросы биографии, имеющие непосредственное отношение к стихам, жанровое своеобразие, вопросы художественного стиля и поэтической техники. Эти и некоторые другие вопросы рассматривались в работах В. Н. Афанасьева, А. К. Бабореко, А. Ф. Белоусова, Л. А. Васильевой, Р. В. Великановой, А. А. Волкова, И. С. Газер, Г. А. Голотиной, С. Л. Гольдина, Л. М. Грановской, Э. И. Денисовой, Т. Г. Динесман, Л. К. Долгополова, Ю. М. Калмыкова, Б. О. Костелянца, Я. С. Марковича, О. Н. Михайлова, Э. А. Полоцкой, В. И. Славецкого, Р. С. Спивак, М. Л. Сурпина и др.

В русле этих исследований продолжалось изучение Бунина и в дальнейшем, когда по единым лекалам, с незначительными изменениями были изданы следующие собрания сочинений Бунина.[12] Новым словом, связавшим творчество «наследника классических традиций» Бунина с современными ему художественными тенденциями и доказавшим во многих чертах передовой, обгоняющий свой век характер бунинских устремлений, стала монография Ю. В. Мальцева «Иван Бунин» (1994).[13] В работах О. В. Сливицкой 1960–2000-х годов получили целостное осмысление мировоззренческие основы творчества Бунина.[14] Наконец, в последние годы оказались доступны все сохранившиеся к настоящему времени архивные источники и введены в научный оборот огромные пласты бунинского художественного и эпистолярного наследия, а также ряд мемуаров. Это было сделано усилиями многих российских и зарубежных ученых, среди которых Р. Д. Дэвис, О. А. Коростелев, И. А. Костомарова, Дж. Малмстад, Т. В. Марченко, С. Н. Морозов, Д. Д. Николаев, Д. Риникер, М. Шраер и др. Обращение

---

[12] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 тт. / Ред. коллегия Ю. В. Бондарев, О. Н. Михайлов, В. П. Рынкевич. М.: Худож. литература, 1987–1988 (далее – *Бунин–6*); *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., коммент., подгот. текста А. К. Бабореко. М.: Московский рабочий, 1993–2000 (далее – *Бунин–8*).

[13] *Мальцев Ю. В.* Иван Бунин, 1870–1953. Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994.

[14] Обобщающий труд см.: *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004 (далее – *Сливицкая*).

к открытому ныне наследию выводит проблему эволюции, поэтического своеобразия и в целом творческой биографии Бунина на совершенно новый уровень.

Объектом исследования является вся совокупность поэтических текстов Бунина – от первых гимназических стихов (первое дошедшее до нас стихотворение – 1883 года) до последнего стихотворения «Ночь», написанного на пороге жизни и смерти (авторская дата 1952 год). Если рассматривать только стихи, вошедшие в прижизненные издания и публикации, а также стихи, которые в поздние годы Бунин уже не имел возможности напечатать (как, например, стихи из так называемой *Парижской тетради),* [15] и оставить в стороне самые ранние опыты и домашние опусы, не предназначенные для широкой публики, то общее число оригинальных поэтических текстов Бунина приблизится к тысяче (в научное собрание включено 966).

Предметом исследования являются вопросы развития лирики Бунина, принципы ее поэтики и практика подготовки Буниным к печати своих стихотворений.

Цель состоит в комплексном описании поэтического творчества Бунина в его эволюции, художественных особенностях и разносторонней работы поэта со своими стихами. На основании этого описания строится, соответственно, осмысление лирики Бунина в историко-культурном контексте конца XIX – первой половины XX века, определение художественной системы и воплощенного в ней миропонимания и установление тех принципов, которые призваны сформировать текстологическую базу научного издания бунинской поэзии.

Достижение этой цели предполагает решение следующих **основных задач**:

– рассмотреть эволюцию поэтического творчества Бунина в единстве с его общей писательской и человеческой судьбой;

---

[15] РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 20-25 (далее – *Парижская тетрадь*, с указанием порядкового номера от 1 до 6, соответствующего единицам хранения от № 20 до № 25).

– обозначить этапы его развития, соотнеся их как с изменениями, происходившими в бунинском творчестве в целом, так и со сдвигами внутри собственно поэтической системы;

– определить своеобразие Бунина в ряду других поэтов в одну из самых поэтических эпох в русской литературе;

– проанализировать основы художественного мира и поэтики Бунина;

– соотнести их с определенными жанровыми, тематическими, образными единствами его лирики;

– описать все известные на сегодня архивные и печатные источники для научного издания лирики Бунина;

– определить состав и композицию научного издания, обосновать критерии определения основного текста и принципы датировки стихотворений.

Методология диссертации выстраивалась в единстве историко-литературного, поэтологического и текстологического подходов. Учитывая достижения многих поколений теоретиков и историков литературы, буниноведов, текстологов и издателей, автор диссертационного сочинения поставил образцами для своей работы труды М. Л. Гаспарова, А. В. Лаврова, Р. Д. Тименчика – в описании эволюции поэтических систем, историко-культурного бытия, индивидуальных художественных манер и сопряжения личного, биографического и исторического начал; Б. В. Аверина, А. К. Бабореко, Ю. В. Мальцева, С. Н. Морозова, Д. Риникера, О. В. Сливицкой – в определении начал и сути бунинского творчества; Б. В. Томашевского – в утверждении принципов текстологии, издателей современных собраний сочинений А. С. Пушкина, А. А. Блока, Л. Н. Андреева – в актуальной эдиционной практике. Вместе с тем настоящая работа в значительной степени обязана постоянным консультациям ее автора с хранителем Бунинской коллекции в Русском архиве в Лидсе Ричардом Д. Дэвисом, архивный опыт, точность текстологического анализа и научная интуиция которого стали деятельной поддержкой исследования.

Источниками исследования являются все рукописные и печатные материалы, относящиеся к поэтическому творчеству Бунина и несущие на себе

следы авторского обращения к ним. Только печатных изданий Бунина с существенной правкой автора, отложившихся в разных архивах (РАЛ, РГАЛИ, РГБ, ИМЛИ, ОГЛМТ), на сегодняшний день известно 37: это представленные в нескольких экземплярах тома его собраний сочинений 1915 года [16] и 1934–1936 годов, [17] отдельные сборники, также прошедшие позднейшую редактуру автора, в прижизненных изданиях уже не отраженную. Первостепенными источниками являются также рукописные тетради стихов (*Тетрадь*, [18] *Парижские тетради*) и еще более сотни страниц отдельных бунинских автографов.

Наконец, кроме авторских источников, важнейшую роль для понимания творческой эволюции Бунина и того места, которое принадлежит ему в литературе его времени, играют максимально привлекаемые в настоящей работе отзывы современников на бунинские стихи, и тот широкий биографический и историко-культурный контекст, в котором они создавались.

Научная новизна исследования определяется и новыми источниками для изучения бунинского творчества, и новым подходом к его осмыслению. Как следует из вышеизложенного, поэзия Бунина до самых последних лет никогда не была – и до недавнего времени не могла быть – предметом комплексного рассмотрения и изучения. Только открывшиеся в последние годы архивные материалы – прежде всего, Бунинская коллекция Русского архива в Лидсе – сделали возможным системное сопоставление всех источников, на основании которого поэзия Бунина предстает в совершенно новом свете. В диссертационном сочинении она рассматривается в широком биографическом контексте, в единстве ее художественных особенностей и с привлечением всех (и прежде всего, архивных) данных о работе поэта над своими текстами как до, так и после их выхода к читателю. Этот подход заявлен и применяется к настоящей работе впервые.

---

[16] *Бунин И. А.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Пг.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркс, 1915. (Прилож. к ж. «Нива»; далее – *ПСС–1915*, с указанием тома).

[17] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934–1936 (далее – *Петрополис*, с указанием тома).

[18] Здесь и далее под этим сокращением речь идет о тетради с автографами стихотворений 1915-1917 гг. (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 2, ед. хр. 3).

Все три аспекта, вынесенные в заглавие работы, сводятся в **основных положениях**, которые состоят в следующем:

1. Сознание Буниным себя как поэта говорит не только о преимуществе для него собственно стихотворного творчества, но и о том, что по самому складу своего мироощущения и таланта Бунин, как многие художники, был лириком, наделенным способностью воспринимать и изображать действительность образно и эмоционально. И стихи, и проза имели для него общий источник в той стихии жизни, которую он воспринимал как поэтическую, и в этом преломлении поэзия мыслилась им не как род литературы, а как экзистенциальная, природная сущность мира.

2. В своем почти семидесятилетнем развитии поэтическая система Бунина пережила два преобразования. Сначала пейзажные стихотворения, доминировавшие до начала-середины 1900-х годов, были в значительной степени потеснены «новеллистической» и историко-культурной, «экзотической» лирикой. Затем, на рубеже 1910–1920-х годов, Бунин, оказавшийся в эпицентре исторических потрясений, вернулся от этой «объективной» поэзии к более «субъективным» стихам, и его поэтическое «я», как в ранние годы, снова стало центральным событием и героем лирического высказывания.

3. Поэтические приемы Бунина, выработанные им в ранний, «пейзажный» период творчества, наполненные новым содержанием, перешли в будто бы лишенные субъективного авторского начала стихи 1900-1910-х годов (ощущение собственной бесконечности в природном и, затем, историческом бытии, отсутствие единого центра описания, множественность предметов, равно притягивающих к себе авторский взгляд, природные штрихи для описания уже не среднерусского, а экзотического восточного ландшафта). Приемы, пришедшие в бунинскую поэзию в этот второй период ее развития (прежде всего, насыщенность жизни смыслом и событиями древней и священной истории), нашли свое неожиданное продолжение в актуальных стихах революционной и послереволюционной поры, воспринимавшейся Буниным как воплощение библейского пророчества о конце света. Совершившийся в 1916–1922 годах

переход от ветхозаветного одического строя к элегическому воскрешению в стихах потерянного мира вернул поэзию Бунина в русло романтической традиции начала XIX века. Наиболее близким Бунину по мироощущению поэтом этой традиции был Е. А. Баратынский.

4. Присутствие в поэтических текстах Бунина прозаического элемента, уловленное многими его современниками и не раз привлекавшее внимание исследователей, объясняется тем, что в основу своих лирических описаний поэт положил паратактический принцип – ассоциацию по смежности, «захват ближайшего предмета», что более характерно для прозаического построения текста (Р. О. Якобсон). В итоге насыщенная разнообразными тропами поэзия Бунина, доминантным впечатлением обязана не метафорическим (парадигматика), а метонимическим (синтагматика) своим чертам, что соответствовало бунинскому представлению о том, что «поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи» (*Бунин–9, 9*. С. 540).

5. Стилистической параллелью метонимическому принципу описания является конструкция «и – и (– и)», которая уводит от единичного определения в сторону множественного и, в конце концов, полярного. Соответственно этому, хронотоп бунинской лирики основан не на отдельности, линейности и переходе от одного состоянию к другому, а на натяжении между самыми разными, часто противоположными началами и одновременной пульсации сразу нескольких (в идеале – всех) точек пространства между ними (О. В. Сливицкая). Общей темой оказывается не пейзаж, а весь мир, космос, поэзия «о себе» «сегодня» превращается в лирическое и философское высказывание о мировой душе, времени и бесконечных перекличках памяти между предками и потомками.

6. Текстологическая подготовка всех посмертных изданий лирики Бунина, вышедших до 2014 года, базировалась на только частично известных составителям источниках и должна была быть пересмотрена с учетом всех известных ныне архивных данных. Анализ работы Бунина с этими источниками (прежде всего, с томами собраний сочинений), которую он вел не только

последовательно, но в последние годы и месяцы жизни синхронно, говорит о несогласованности и, по всей видимости, незавершенности правки каждого восьмого стихотворения. Это лишает издателя возможности положить в основу издания принцип «последней авторской воли» и заставляет обратиться к текстам наиболее авторитетной прижизненной публикации. Приводить текст в позднейшей авторской правке целесообразно в сопроводительных материалах к изданию.

7. Особого внимания заслуживает проблема датировки Буниным своих стихов. Многочисленные случаи откровенно ошибочных или недостоверных авторских указаний заставляют выработать объективные принципы датировки, опирающиеся на данные черновых и беловых автографов и на публикации, непосредственно следующие за написанием текста. В случае, когда автограф не сохранился, а разница между авторской датой и датой публикации составляет более двух лет, приходится привлекать все возможные источники и описывать все возможные варианты датировки. Различные пути сопоставления источников и решения оставленных Буниным хронологических задач подробно описаны в тексте диссертации.

8. Место переводных стихотворений в научном издании Бунина определяется исходя из того, как их воспринимал сам автор. Примерно до 1901 года, в пору своей поэтической юности, Бунин публиковал переводы в одном ряду с оригинальными стихами, с которыми они к тому же были связаны целой сетью общих мотивов и образов. Этот принцип может быть принят и в научном издании (разумеется, с соответствующими пояснениями в примечаниях). В особый раздел стоит отнести только те тексты, которые сам Бунин изначально публиковал обособленно.

9. Состав, композиция и порядок поэтических текстов в научном издании определяются стихотворениями, которые поэт включил в свои издания, начиная с первого сборника 1891 года[19] до итогового собрания сочинений *Петрополис* и

[19] *Бунин И. А.* Стихотворения 1887–1891 гг. Орел, 1891 (Прилож. к газ. «Орловский вестник»).

вышедшего в год смерти автора сборника стихов и рассказов «Весной, в Иудее. Роза Иерихона»,[20] расположенными в хронологическом порядке. Стихотворения 1887–1953 годов, опубликованные только в периодике, равно как и стихотворения, оставшиеся после выхода первого сборника только в рукописях, составляют следующий раздел. Наброски и неоконченные произведения образуют самостоятельный раздел. Деление основного раздела на четыре части: 1887–1899, 1900–1909, 1910–1919, 1920–1953 соответствует этапам биографии и творчества поэта и позволяет увидеть движение лирики Бунина в ее единстве и развитии.

Структура работы. Диссертационное сочинение состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии, включающей в себя описание архивных источников, перечень изданий произведений Бунина и списка цитируемой литературы.

[20] *Бунин И. А.* Весной, в Иудее. Роза Иерихона. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953 (далее – - *Весной, в Иудее – 1953*).

ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ

Ивану Алексеевичу Бунину была суждена в поэзии долгая жизнь: от его первых, отроческих стихов 1883 года до последнего стихотворения, датированного им 1952 годом, прошло почти семьдесят лет. Самые насыщенные, плодотворные годы Бунина-поэта совпали с эпохой зарождения и расцвета русского модернизма. Демонстративно дистанцируясь от новых течений и в то же время перекликаясь с ними во многих мировоззренческих и художественных поисках, Бунин занял особое место в поэзии конца XIX – XX века: одни увлечения века миновали его, другие были прочувствованы им глубже и точнее, чем кем бы то ни было. В глазах своих современников Бунин не был ни самым значительным, ни самым ярким поэтом: читатели ценили, скорее, его прозу, а сам он превыше прозы ставил свои стихи.

Весь творческий путь Бунина был проникнут единством личного и художественного мировоззрения. В его основе лежала «повышенная острота ощущения» (*Бунин–9, 6*. С. 148), усиленная чувством нераздельности и неслиянности личного «я» с бесконечным миром. Нераздельность и неслиянность, полярность, порой взаимоисключительность одномоментно проживаемых чувств и состояний были источником высочайшего напряжения, в котором Бунин прожил всю жизнь. «Не могу видеть этого дерева спокойно, – сказал он <однажды>, – как увижу, как услышу запах апельсиновой корки, сейчас же вижу зиму на Капри, тусклый блеск на море, над которым ревет трамонтана, и сады, где под бледным солнцем зреют апельсины в полусне, в дремоте… <…> Нет, мучительно для меня жить на свете! Все мучает меня своей прелестью!» (*Грасский дневник*. С. 50).

Приведенное высказывание – микрообраз всей художественной системы Бунина. Ее экзистенциальная, сохранившаяся на всю жизнь доминанта – обостренное, и оттого *мучительное* переживание *прелести мира*. За одним явлением для Бунина сразу открывались его реальные и поэтические связи со

множеством других, эти связи (отголоски, цепочки вызываемых ассоциаций) мгновенно распространялись на весь мыслимый мир, и почти синхронные акцентирование «этого» и устремленность ко «всему» составляли постоянное натяжение и в лирическом мирочувствовании, и в художественной ткани бунинских произведений.

Однажды Г. Н. Кузнецова сказала Бунину: «В вас есть какая-то неподвижность». Бунин возразил: «Нет, это не неподвижность. Напротив, я был так гибок, что за мою жизнь во мне умерло несколько человек. Но в некоторых отношениях я был всегда тверд, как какой-нибудь собачий хвост, бьющий по стулу…» (*Грасский дневник*. С. 167).

В сочетании твердости в одних отношениях и гибкости, вплоть до перерождения, в других, в сопряжении разных уровней единой личности и единого движения жизни шла и поэтическая эволюция Бунина. Суть мироощущения оставалась неизменной – но менялись поэтические темы и образы, усложнялась поэтическая техника, с течением времени богаче и сложнее становилось и само лирическое переживание.

Как известно, «личность есть причина поэзии» (*Максимов 1969*. С. 6), поэтому первый шаг в рассмотрении творчества поэта – внимание к его личности, мироощущению и судьбе. В этой главе на основании опубликованных в последние годы материалов делается попытка воссоздать жизненный и творческий путь Бунина-поэта. Такая реконструкция проводится, насколько мы можем судить, впервые. Вкрапления из писем и автобиографических заметок, мемуаров ближайшего окружения, критических откликов современников призваны представить поэтическое развитие Бунина не только с позиции сегодняшнего дня, но и так, как оно виделось изнутри того времени, которому принадлежит.

1. Ранние годы, первые опыты. Бунин и классическая традиция XIX века

Поэтический образ своего детства Бунин запечатлел в «Жизни Арсеньева», документальными свидетельствами об этом периоде его жизни являются автобиографические заметки, первые юношеские письма Бунина и мемуарные записи, оставленные его женой В. Н. Муромцевой-Буниной. Настроение первых лет жизни будущего поэта определили разность характеров родителей: жизнелюбивого, одаренного художественным восприятием жизни отца, Алексея Николаевича Бунина, и задумчивой, склонной к меланхолии матери, Людмилы Александровны (урожд. Чубаровой), недолгая учеба в елецкой гимназии и жизнь «в людях» вдали от семьи, возвращение в родной дом и несколько лет самообразования. В те годы Бунины жили на хуторе Бутырки Елецкого уезда Орловской губернии, затем продав их, переехали неподалеку, в деревню Озерки: «Тут, в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной», – скажет Бунин спустя много лет (*Бунин–9*, 9. С. 254). Поэзия окутывала не только природный мир, окружавший мальчика, – она была и в самом укладе жизни, наследуемом из поколения в поколение и подходящим к своему завершению, и в семейных связях (среди предков Бунина были поэтесса А. П. Бунина и В. А. Жуковский – незаконный сын тульского помещика А. И. Бунина), и в занятиях, которым предавался в угасающем имении будущий поэт. Под руководством старшего брата Юлия он прошел весь гимназический курс и занимался по университетской программе (история, философия, общественные и естественные науки и т. д.). Любимым предметом в разговорах братьев была литература. От дяди, А. Н. Пушешникова, осталась библиотека, в которой были собраны книги Сумарокова, Державина, Пушкина,

Батюшкова, Жуковского, Языкова, Баратынского. Впоследствии Бунин вспоминал, что в детстве он читал «что попало: и старые и новые журналы, и Лермонтова, и Жуковского, и Шиллера, и Веневитинова, и Тургенева, и Маколея, и Шекспира, и Белинского…» (*Бунин–9, 9*. С. 259). Чтение развивало и воспитывало, главное же – оно давало примеры для выражения собственных чувств.

Под влиянием прочитанных стихов, находясь в той же природной и культурной среде, что и любимые поэты еще совсем недавнего тогда прошлого, Бунин начал сочинять, обращаясь к традиционным поэтическим темам: жизнь природы, элегическое одиночество, юношеские мечтания, отголоски любовных переживаний. Этот спектр лирических переживаний был хорошо знаком читателям по уже признанным образцам поэзии XIX века, а для того, чтобы в нем проступило собственно бунинское видение мира, нужны были время и опыт. [1]

Первое из дошедших до нас стихотворений Бунина относится к 1883 году и описывает (вероятно, осенний) отъезд юного гимназиста из родного дома в Елец, где ему предстояло учиться в гимназии и жить нахлебником в чужом доме.

Клубился туман над землею
Густою, густой пеленой,
Когда я поутру зарею
О<зёрки> оставил с тоской…

И северный ветер холодный
В лицо мне порывисто бил,
Когда я, закрывшись шинелью,
Оставил всё то, что любил… [2]

[1] Один из общих очерков влияний предшествующей традиции на Бунина, не потерявший своего значения и ныне, дан в работе: *Маркович Я. С.* Традиционное и новаторское в поэзии И. А. Бунина (1883 – 1917). Автореф. дис. кандидата филол. наук / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. М., 1977.

[2] Все стихи Бунина, если нет особых оговорок, цитируются и датируются по изданию *Бунин–БП*, при этом даты, если это не имеет существенного значения в настоящем изложении, сокращаются до года.

Возможно, именно этот отъезд Бунин вспомнит через 40 лет, когда напишет одно из последних своих стихотворений:

«Опять холодные седые небеса,
Пустынные поля, набитые дороги,
На рыжие ковры похожие леса,
И тройка у крыльца, и слуги на пороге...»

— Ах, старая наивная тетрадь!
Как смел я в те года гневить печалью Бога?
Уж больше не писать мне этого «опять»
Перед счастливою осеннею дорогой!

7.06.1923

Между этими текстами – наиболее плодотворная пора бунинского поэтического творчества, зарождение и раскрытие его лирического таланта.

В самых ранних стихах Бунина ясно слышится влияние А. В. Кольцова. Так, второе из известных бунинских стихотворений «За Ельцом есть село…» (1884) представляет собой перепев кольцовского стихотворения «Хуторок» (1839): [3]

Кольцов:	Бунин:
За рекой, на горе,	За Ельцом есть село,
Лес зеленый шумит;	Что <Озерками> звать.
Под горой, за рекой,	На крутом берегу
Хуторочек стоит.	Перед прудом большим,
	Все любуется в нем
В том лесу соловей	Старый дом наш большой.
Громко песни поет;	Там отец мой родной
Молодая вдова	Меня манит рукой.
В хуторочке живет. <…>	Там сестра, там мой брат,
(*Кольцов*. С. 160)	Там все милые мне…

В песенно-элегическом стиле Кольцова и характерной для него ритмике (см. двухсложный анапест в «Русских песнях» Кольцова «Не скажу никому…», «Так и

[3] Указано Т. Г. Динесман: *ЛН, 1*. С. 232-234. Вообще, до 1886 г. известно всего шесть стихотворений Бунина, из них четыре образуют цикл «Песни былых годов», см. ниже.

рвется душа…», «Много есть у меня…», «Я любила его…» и т. д.) юным Буниным написана первая часть цикла «Песни былых годов» (1884–1885):

Я любил сенокос,
Тихий звон острых кос
В колосистых полях
И в зеленых лугах…
Я любил над рекой
Побродить в час ночной, –
И все думы мои
Полны были любви!..
и т. д. [4]

Через год или два были написаны стихи, которыми Бунин спустя тридцать лет, в 1915 году, открыл Полное собрание своих сочинений. Это было стихотворение «Шире, грудь, распахнись, для принятия…» – судя по авторской дате, Бунин сочинил его в 15 лет. Через много лет, в статье, посвященной присуждению Бунину Нобелевской премии, В. Ходасевич писал: «Я беру с полки первый том Бунина в издании Маркса и читаю на первой странице:

Шире, грудь, распахнись для принятия Чувств весенних – минутных гостей! Ты раскрой мне, природа, объятия, Чтоб я слился с красою твоей!

Ты, высокое небо далекое, Беспредельный простор голубой! Ты, зеленое поле широкое! Только к вам я стремлюся душой!

Нынешнего Бунина от этих наивных, почти беспомощных стихов отделяют сорок семь лет жизни; стихи написаны 28 марта 1886 года. Однако ж, ему нет надобности за них стыдиться: они оправданы и не только шестнадцатилетним возрастом юноши, их писавшего, но и глубокой литературной давностью. После них прошло не только сорок семь лет жизни, но и сорок семь лет творческого труда. Прочитав их теперь, Бунин может сказать со спокойной гордостью:

–- Вот чем я был – и вот чем стал» (*Ходасевич 1933*).

[4] *ЛН, 1*. С. 232. Второе стихотворение цикла «То было чудное мгновенье!..» прямо отсылает к Пушкину.

При всей юношеской незрелости, процитированное в этом отзыве стихотворение точно выражает мироощущение, которое владело Буниным в течение первых лет и, обогащенное новыми оттенками, осталось с ним на долгие годы. Желая слиться со *всей* природой, поэт называет два главных ее ориентира: *небо далекое* и *поле широкое*. Выделенные из всего природного ряда, они оказываются вертикальной и горизонтальной осями окружающего мира. Финальное признание: «Только к вам я стремлюся душой!» — на первый взгляд парадоксально: «только» подразумевает исключительность. В действительности же это признание совершенно созвучно всему строю ранней бунинской лирики: каждый раз называя «только» что-то одно из природного целого, он будет обращаться к нему всему, во всей его полноте и многообразии, – самым ярким поэтическим выражением этого мироощущения станет стихотворение «Оттепель» (1901; см. ниже).

Это было время литературного самоопределения Бунина. Осенью 1886 года он начал свой первый опыт в прозе – роман «Увлечение» (окончен 26 марта 1887 года). [5] В конце февраля — начале марта 1887 года, взяв за образец «Евгения Онегина», писал поэму «Петр Рогачев». [6] В позднем разговоре с А. В. Бахрахом, спустя более чем полвека, Бунин вспоминал, что «роман в стихах» «Петр Лихачев» <так!> он «начал сочинять еще в Ельце, будучи гимназистом <…> В чем там было дело, конечно, не помню, помню только, что мой роман был не чужд народнических тенденций, которые, честно говоря, были от меня дальше, чем Большая Медведица, но эти тенденции носились в то время в воздухе, и я ими невольно заразился» (*Бахрах*. С. 31). Вместе с тем он, конечно, писал стихи, «подражал <…> больше всего Лермонтову <…> Потом пришла настоящая любовь к Пушкину, но наряду с этим увлечение, хотя и недолгое, Надсоном <…>» (*Бунин–9, 9*. С. 259).

---

[5] Роман не опубл., хранится в *ОГЛМТ*.

[6] Поэма задумывалась в трех песнях, из которых была написана только первая. Авторская дата: «Начата 27 февраля, кончена 5 марта 1887 года. Сельцо Озёрки, Ел<ецкого> уезда» (см. *Летопись ИБ*. С. 39). Опубл.: *Гольдин*. С. 41-48.

Подражая Лермонтову, юный Бунин перенял, прежде всего, общий романтической настрой его лирики. Характерные для любовных стихотворений Лермонтова мотивы отвержения, унижения и непонимания любимой чувств и чаяний влюбленного в нее поэта будут до начала 1900-х годов окрашивать и многие бунинские стихотворения. На реминисценциях лермонтовского «К***» («Я не унижусь пред тобою…», 1832) построено раннее стихотворение Бунина «Я не могу того скрывать…» (5 февраля 1887; см. *ЛН, 1*. С. 242-243), в подражание «Посвящению» к поэме Лермонтова «Демон» Бунин пишет стихотворение, озаглавленное им «Из дневника» (<май – июнь 1887>; см. *ЛН, 1*. С. 254):

Я уже давно люблю… Ни годы, ни разлука
Затмить в душе твой образ не могли…
Хоть на нее, быть может, скорбь и мука
Тяжелым, мрачным пологом легли. <…>

За пределами любовного сюжета лермонтовские образы *паруса* на морском горизонте и летящего над землей *ангела* определяют поэтический строй бунинских стихотворений «Парус» и «Ангелы сна»; цитатами из стихотворения «И скучно, и грустно…» Бунин насыщает свое «Окутано небо ненастною мглою…» (все стихотворения 1887 года).[7] Романтические формулы Лермонтова определяют образы и других поэтических текстов: «В полночь выхожу один из дома…» (1888), «На поднебесном утесе, где бури…» (1889), «…Зачем и о чем говорить?..» (1890), «Нет, не о том я сожалею…» и «Ангел» (оба 1891).

О любви к Пушкину, своем юношеском подражании ему «даже в почерке» Бунин не раз будет вспоминать впоследствии (*Бунин–9, 9*. С. 259, 454). «Когда он вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так *особенно* — с самого начала моей жизни. Имя его я слышал с младенчества, узнал его не от учителя, не в школе: в той среде, из которой я вышел, тогда говорили о нем, повторяли его стихи постоянно» (*Бунин–9, 9*. С. 456; выделено

[7] Тексты стихотворений «Парус» и «Окутано небо ненастною мглою…», не опубликованных при жизни Бунина, см. *ЛН, 1*. С. 248, 261. Стихотворение «Ангелы сна» было напечатано в газете «Родина» (1887. № 32, 9 августа), см. также: *Бунин–БП, 2*. С. 205.

Буниным). Когда, уже в эмиграции, затевалось издание серии художественных биографий, Бунину предлагали «Толстого или Мопассана», а он хотел писать о Пушкине, считал, что для того, чтобы о ком-то писать, надо в него «перевоплотиться», поэтому: «Это я должен был бы написать роман о Пушкине! – в сердцах говорил он. – Разве кто-нибудь другой может так почувствовать? Вот это, наше, мое родное, вот это, когда Александр Сергеевич, рыжеватый, быстрый, соскакивает с коня, на котором ездил к Смирновым или к Вульфу, входит в сени, где спит на ларе какой-нибудь Сенька и где такая вонь, что вздохнуть трудно, проходит в свою комнату, распахивает окно, за которым золотистая луна среди облаков, и сразу переходит в какое-нибудь испанское настроение… Да, сразу для него ночь лимоном и лавром пахнет… Но ведь этим надо жить, родиться в этом!» (*Грасский дневник*. С. 93-94). Реминисценциями из Пушкина напитана поэзия Бунина 1886–1890-х годов,[8] «Подражанием Пушкину» называет он стихотворение о бегстве поэта «от суетных забав <…> под сень моих дубрав» (1890). Но бунинская общность с пушкинским миром была больше конкретных заимствований, – это было естественное единство жизни, ее общий исток и направление, и они остались таковыми, не взирая ни на какие исторические сломы и крушения.

Об увлечении С. Я. Надсоном, напротив, Бунин позже говорил, скорее, с неловкостью. Оно проходило на волне шумного успеха единственного сборника Надсона «Стихотворения» (вышедший в 1885 году, он выдержал при жизни поэта пять изданий [9]) и потрясения от его ранней смерти. Вопреки поздним уверениям Бунина, влияние Надсона на него было весьма значительным: об этом свидетельствуют не только автобиографические признания в «Жизни

[8] Отдельные реминисценции и прямые цитаты из пушкинских текстов отмечены в комментариях к стихам Бунина 1883–1900 гг.: *ЛН, 1*. С. 232-234, 241, 247, 249, 259.

[9] Надсон по популярности и в дальнейшем намного превосходил самых значительных поэтов уже новой эпохи. Так, в 1900 г. тиражом в 12000 экземпляров вышло 18-е издание его «Стихотворений», и до 1917 г. вышло еще одинадцать переизданий (для сравнения заметим, что «Urbi et Orbi» Брюсова было выпущено в 1903 г. тиражом в десять раз меньше: 1200 экземпляров).

Арсеньева», [10] но и сквозные цитаты из его поэзии, и исповедальная «надсоновская» интонация, которой проникнуты стихи Бунина 1886–1888 годов. Среди них «Тяжелые мгновенья», «О, если б жизнь моя спокойно, безмятежно…», «Пошли, о Боже! – новой силы...», «Из записной книжки» (ср. частый у Надсона жанр стихотворений «из дневника», к которому Бунин будет прибегать и в будущем), «Поэт» («Поэт печальный и суровый…», в отличие от перечисленных выше, это последнее стихотворение Бунин включил в свое собрание 1915 года). [11] Пушкинский образ музы Бунин облекает в формулы надсоновской поэзии: его стихотворение «В венке из свежих роз я Музу увидал…» повторяет стихотворение Надсона «Поэзия» («За много лет назад, из тихой сени рая, /В венке душистых роз, с улыбкой молодой…» и т.д.; 1880) и завершается признанием:

Действительность подкралася; она
Заставила восстать от сладостного сна
И жить заставила, действительно страдая.

Вот отчего, мой друг, теперь стихи мои
Поют не те надежды и желанья;
Вот отчего меж песнями любви
Теперь найдешь упреки и страданья.

Это стихотворение написано 19 февраля 1887 года, ровно через месяц после смерти Надсона: 24-летний поэт скончался от туберкулеза 19 января 1887 года в Крыму.[12] Очевидно, вскоре после получения известия об этом Бунин написал еще

[10] См. в «Жизни Арсеньева» (кн. 3, гл. VII): «Какой восторг возбуждало тогда даже в самой глухой провинции это имя! <…> Надсон был “безвременно погибший поэт”, юноша с прекрасным и печальным взором, “угасший среди роз и кипарисов на берегах лазурного южного моря…”» (*Бунин–9, 6*. С. 122).

[11] О том, что стихи, написанные Буниным весной–летом 1887 г., складываются в особый «надсоновский» цикл, впервые написала Т. Г. Динесман (*ЛН, 1*. С. 124 и далее). По ее наблюдению, ряд стихотворений этого времени соотносится с конкретными стихами Надсона, после его смерти (31 января 1887 г.) опубликованными в журнале«Русская мысль» и в посмертном собрании стихотворений, вышедшем в 1887 г. (*ЛН, 2*. С. 125).

[12] Когда через два года Бунин впервые отправится в Крым, это будет не только путешествие «в молодость отца», участника Крымской компании, но, возможно, и своего рода паломничество в те края, где провел последние месяцы жизни кумир молодости.

несколько стихотворений и прежде всего «Над могилой С. Я. Надсона», явно восходящее к «Смерти Поэта» М. Ю. Лермонтова (в автографе стоит даже эпиграф из него: «Замолкли звуки дивных песен, / Не раздаваться им опять; / Приют певца угрюм и тесен, / И на устах его печать» [13]) и неявно – к образному строю пушкинской лирики. [14]

Образ Надсона еще будет некоторое время владеть поэтическим воображением Бунина, ибо как иначе, как не еще один некролог ему, можно прочесть опубликованное год спустя стихотворение «Поэту» («Не разрешит твой ум тревожного сомненья…»)? [15] Однако, как отмечает Т. Г. Динесман (*Динесман*. С. 124-127), уже весной–летом 1887 года Бунин, ориентируясь на конкретные тексты Надсона, вступает с ним в поэтическую полемику. Если Надсон хотел властвовать толпой, стать «в ряды бойцов поруганной свободы», стать «певцом труда, познанья и скорбей» (стихотворение «Грезы», 1882–1883), то Бунин после всех страданий желает

Вернуться в старый сад над тихими лугами,
Вернуться на простор знакомых мне полей
(«Не шумный бал, увенчанный цветами…», 1887).

Гражданственному идеалу Надсона, его пафосу скорби и борьбы он противопоставляет «печаль и красоту» «близкого, родного» мира, для него стократ важней

Поэзия немой, задумчивой природы,
Поэзия пустеющих полей…
(«Пустынные поля, пейзажи деревень…», 1889).

В стихотворении «На юге», где повторяются приведенные строки, вместо определения «немой» дано другое – «родной природы». И то и другое не

[13] ОГЛМТ. Ф. 14. № 983 оф. Л. 2-3.

[14] Т. Г. Динесман говорит не только о заимствованиях из «арсенала поэтики романтизма» в целом, но и конкретно – из пушкинского стихотворения «Для берегов отчизны дальной…» (<1830>), см. *Динесман*. С. 123-124.

[15] См. также стихотворение «Поэт» («Поэт печальный и суровый…»), авторская датировка которого в *ПСС-1915, 1* «1886», возможно, не точна: если «поэтом» Бунин действительно видит Надсона, то текст написан, скорее, тогда же, когда и другие стихи, ему посвященные, в 1887 г.

случайно: именно поэтом – голосом *немой родной* природы хочет быть Бунин в начале своего пути, об обретении *языка* для передачи лучшего, что есть в мироздании, молит он.

Под орган душа тоскует,
Плачет и поет,
Торжествует, негодует,
Горестно зовет:

О Благий и Скорбный! Буди
Милостив к земле!
Скудны, нищи, жалки люди
И в добре, и в зле!

О Исусе, в крестной муке
Преклонивший лик!
Есть святые в сердце звуки, –
Дай для них язык!

Авторская датировка этого стихотворения – 1889 год, впервые оно опубликовано в 1935 году; [16] значит, и спустя более чем 40 лет Бунин не отказывается от юношеских строк, пронизанных антитезами «плачет и поет», «торжествует, негодует», «О Благий и Скорбный», «и в добре, и в зле», полюса которых сосуществуют в мире на равных и отзываются в сердце *святыми звуками* – формула, близкая пушкинскому призванию поэта:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв

(«Поэт и толпа», 1828; *Пушкин–16, 3 (1)*. С. 142). [17]

[16] Последние новости. Париж, 1935. 31 октября, № 5334, в составе цикла «Первые стихи».

[17] Очевидной репликой на это пушкинское стихотворение является и одно из наиболее ранних стихотворений Бунина «Поэт! Когда перед тобой…» (1886), см. *ЛН, 1*. С. 241-242.

Но в 1887 году до бунинской мольбы *дать язык* для выражения *святых звуков* оставалось еще два года напряженного поэтического труда. Находясь в самом начале этого пути, Бунин (очевидно, по совету старшего брата [18]) послал стихотворение «Над могилой С. Я. Надсона» и вместе с ним несколько других в петербургскую «Родину». В то время это была еженедельная иллюстрированная «политическая, общественная, литературная» газета (с 1888 года — журнал), на страницах которой перемежались рассказы, стихи, выкройки мод, новости сельского хозяйства, цветоводства и кухни, шарады и просто «разные известия». Стихотворение «Над могилой С. Я. Надсона» было напечатано в ней 22 февраля 1887 года и стало литературным дебютом Бунина. В том же номере на последней странице, в рубрике «Почтовый ящик» было помещено адресованное ему сообщение: «Ст. Измалково. *И. А. Бу-ну*. Трудитесь, со временем выйдет прок. Из присыла некоторые возьмем».

Видимо, Бунин не получил вовремя этого номера и послал в редакцию письмо с вопросом о своих стихах, потому что 12 апреля (№ 15) в той же рубрике его извещали: «Ст. Измалково. *Ив. А. Б-ну*. В № 8 вам было отвечено. Теперь повторяем то же. Присылайте, и чем можно — воспользуемся». Но и пропустив свое первое появление в печати, и потом, уже зная о нем, Бунин больше не перепечатывал «Над могилой С. Я. Надсона» и продолжал называть своим первым опубликованным произведением следующее, написанное в народнической традиции стихотворение «Деревенский нищий» (см. *Бунин–9, 9*. С. 526). Оно было напечатано в «Родине» 17 мая 1887 года. «Утра, когда я шел с этим номером с почты в Озерки, рвал по лесам росистые ландыши и поминутно перечитывал свое произведение, никогда не забуду» (*Бунин–9, 9*. С. 260). В течение 1887 года в том же издании увидели свет еще восемь стихотворений Бунина, так или иначе связанные с «надсоновским» циклом и позже Буниным уже не перепечатывавшиеся, а кроме того рассказы «Два странника» (28 сентября) и «Нефедка» (20 декабря).

[18] О том, что идея отправки стихов начинающего поэта принадлежала его Ю. А. Бунину, см. *Муромцева-Бунина*. С. 75, 77.

Народническая традиция, которой отмечены ключевые произведения этих публикаций, вбирала в себя и творчество поэтов, писавших про народ (Н. А. Некрасов), и творчество поэтов, вышедших из народа (А. В. Кольцов, И. С. Никитин – оба, кстати, бунинские земляки, из Воронежа).

Влияние Некрасова сказалось уже в самых первых стихотворениях Бунина: «Клубился туман над землею…» (1883) и «Апрельский день» («Весело в поле весною бродить…»; 17 апреля 1886).[19] В «Деревенском нищем» ассоциации с лирикой Некрасова вызывают трехстопный анапест (частый, кстати, и у Кольцова), заглавный образ стихотворения и реалистичность его подачи (бунинский «деревенский нищий» как будто один из тех, о ком некрасовские «Размышления у парадного подъезда»).[20] Некрасовская линия протянется до зрелых стихов Бунина и, в частности, до единственного у него образца собственно «гражданской» лирики, в котором преломляется некрасовское «Не может сын глядеть спокойно…» («Поэт и гражданин»; 1855–1856):

РОДИНЕ

Они глумятся над тобою,
Они, о родина, корят
Тебя твоею простотою,
Убогим видом черных хат…

Так сын, спокойный и нахальный,
Стыдится матери своей —
Усталой, робкой и печальной

[19] Первое из названных здесь стихотворений (и, повторим, вообще первое из дошедших до нас бунинских произведений) ориентировано на вторую часть «Секрета» Некрасова (ср. «Огни зажигались вечерние, / Выл вечер и дождик мочил, / Когда из полтавской губернии / Я в город столичный входил», и т. д.; <1851>; 1855). Второе стихотворение, как отмечает Т. Г. Динесман, написано дактилическими двустишиями, заимствованным из некрасовской «Саши» (1855) (см. *ЛН, 2*. С. 137).

[20] Это стихотворение могло быть написано несколько раньше, авторская дата в *ПСС–1915, 1* – 1886 г. Однако собственные бунинские датировки настолько запутаны и часто недостоверны (об этом подробно в главе 3), что мы вынуждены предпочитать им объективные даты публикаций, и в таком случае «Деревенский нищий» следует после «надсоновского» цикла. И тем не менее однозначная «хронология влияний» тут едва ли возможна, точнее было бы рассматривать поэтические предпочтения Бунина 1886–1887 гг. как некий сплав, в котором то один, то другой элемент оказывается ярче и значительнее других.

Средь городских его друзей,

Глядит с улыбкой состраданья
На ту, кто сотни верст брела
И для него, ко дню свиданья,
Последний грошик берегла.

28.09.1899

С поэтами, вышедшими из народной среды, юного Бунина связывали и личные отношения. В 1888 году в Ельце он познакомился с «самоучкой-стихотворцем из мещан» Егором Ивановичем Назаровым (см. *Бунин–9, 9*. С. 259-260), который, будучи гораздо старше его, уже публиковался в различных столичных изданиях (ему посвящена статья Бунина «Поэт-самоучка. По поводу стихотворений Е. И. Назарова», см. ниже).[21] В январе 1889 года Назаров подарил Бунину книгу И. А. Белоусова «Из „Кобзаря“ Т. Г. Шевченко и украинские мотивы» (Киев, 1887), и это положило начало переписке и затем дружбе Бунина с Белоусовым. Как и Назаров, Белоусов относился к писателям «из народа», посвятил свои «Народные мотивы» (Киев, [1892]) памяти А. В. Кольцова, писал о И. С. Никитине. Будучи старше Бунина на семь лет, Белоусов поддержал его интерес к украинской поэзии в целом и Шевченко в частности (его Белоусов много переводил и часто издавал), давал Бунину пример современной пейзажной лирики (с которым юный поэт мог сравнивать свои собственные опыты) и позже способствовал его контактам с журналом «Детское чтение» и московским издательством «Утро».

Немногочисленные народнические мотивы ранней бунинской лирики питались и творчеством поэтов, легко совмещавших гражданские, пейзажные и любовные темы. Так было, например, с лирикой А. Н. Плещеева, при возможном посредничестве которого в стихи начинающего Бунина пришли и характерная риторика (ср. «Страдал он в жизни много, много…» и «Поэту» Плещеева – с

[21] Е. И. Назаров (1848–1900) публиковался в таких изданиях, как «Русский курьер», «Сын Отечества», «Гражданин», а также в газ. «Орловский вестник». См.: *Бабореко А. К.* Назаров Егор Иванович // Русские писатели. 1800–1917. Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. Т. 4. М., 1999. С. 218.

одной стороны, и «Над могилой С. Я. Надсона» и «Поэту» Бунина – с другой), и конкретные сюжеты: во всяком случае, в «Деревенском нищем» отзываются «Нищие» Плещеева (а как затем эволюционирует эта тема, можно увидеть в бунинском стихотворении «Шла сиротка пыльною дорогой…», 1907). Природные зарисовки зачастую приобретали в этом контексте оттенок размышлений о выборе жизненного пути: вспомнить хотя бы два равно юношеских стихотворения: «После грома, после бури…» (<1844>) Плещеева и «Не пугай меня грозою…» (1888; <1898>) Бунина. Конечно, Плещееву же (точнее, Плещееву в том числе) Бунин обязан многими мотивами, связанными с описанием природных явлений, элегических воспоминаний и усадебного быта (см. такие стихотворения Плещеева, как «Безотчетная грусть», «Дачи», «Notturno»). В будущем для Бунина особенно значимым оказалось «песенное начало» творчества Плещеева (см. его стихотворения «Песня» («”Доброй ночи!” – ты сказала…»), «Песня» («Выйдем на берег; там волны…»), «Любовь певца» («На грудь ко мне челом прекрасным…») и др.), перешедшее в стихотворения Бунина: «Я – простая девка на баштане…» (<1905>), «Зацвела на воле…» (1907), «На пирах веселых…» (<1911>), «Мне вечор, младой, скучен терем был…» (1916), – все они одинаково названы «Песня». [22]

Однако бóльшую часть ранней лирики Бунина составляли пейзажные стихотворения, которые порой складывались в своеобразный лирический дневник времен года. Вот тексты 1892 года, идущие друг за другом: «В феврале» – «Бушует полая вода…» – «Догорел апрельский светлый вечер…» – «Гаснет вечер, даль синеет…» (с описанием раннего лета) – «Соловьи» (разгар лета) – «Еще от дома на дворе…» (где *трава в холодном серебре* и запахи *грибов* и *листвы* предвещают переход к первым заморозкам). Позже по тому же принципу лирического дневника будет составлен второй сборник Бунина «Под открытым небом» (1898), но и вне этой природной очередности конкретные темы стихотворений (и уж тем более упомянутых, описанных или промелькнувших в

[22] См. также стихотворения Бунина «Песни бури» и «Ночная песня» (оба <1900>), а также более поздние стихотворения (см. стр. 402 наст. работы).

них образов) были столь же разнообразны, сколь разнообразны сами природные явления. В этих стихах, по общему мнению критики и читателей, молодой поэт наследовал классической традиции А. А. Фета, Ф. И. Тютчева и целому ряду других лириков XIX века, среди которых были и известные, общепризнанные и малоизвестные авторы, чьи стихи печатались и в столичных журналах, и в провинциальной периодике. Их поэзия стала органической частью поэтической речи Бунина, он впитал ее с юных лет, и она осталась в его стихах навсегда. Так, «Чудная картина…» (1832) Фета отразилась и в раннем стихотворении Бунина «Ночь и даль седая…» (1896):

Фет:	Бунин:
Свет небес высоких,	Метеор зажжется,
И блестящий *снег,*	Озаряя *снег*…
И саней далеких	Шорох пронесется
Одинокий *бег.*	Зверя легкий *бег.*

и в более позднем стихотворении «Вечерний жук» (1916):

Фет:	Бунин:
<…> Белая равнина,	На лиловом небе
Полная *луна* <…>	Желтая *луна* <…>

(*Фет*. С. 157)

и далее анаграмматически:

*Л*ишь *луна* да небо
Д*а* бледнее *льна*
Зреющего хлеб*а*
Мертв*ая* стра*на*.

В этом последнем стихотворении фонетический комплекс *луна* распылен по всей последней строфе, а фетовской *белой равнине* находится соответствие в *мертвой стране*, которая *бледнее льна* (так же, как в первом случае параллельны *блестящий снег* и *'озаренный снег'*). Стихотворение Фета в обоих случаях вовлечено Буниным в тексты с тем же тематическим ореолом лирического пейзажа: здесь нет ни переосмысления текста-источника, ни усложненного

использования его в связке с другим источником или в чуждом ему стилистическом или тематическом контексте. На протяжении всех поэтических лет Бунин испытывал влияние Фета и в нюансировке природных описаний, и в выстраивании поэтического облика автора; фетовское стихотворение «Нет, не жди ты песни страстной…» молодой поэт поставил эпиграфом к своей первой книге стихов, что дало повод критикам сразу причислить Бунина к ученикам Фета, и это впечатление не изменилось, по крайней мере, до середины 1910-х годов.

Другим ключевым для Бунина поэтом был Тютчев. Поэтическая система Бунина оказалась восприимчива к тютчевским контрастам дня и ночи, бытия и небытия, космоса и хаоса (в бунинском варианте, скорее, беспредельности постижимой и непостижимой), тверди и воды, и т. д. – но наполнение всего мира, расположившегося между этими полюсами, оттенки, нюансы, трепет и колебания воздуха пришли к Бунину, скорее, от Фета. Иначе говоря, если в природных описаниях (при всей условности подобных дефиниций, см. *Бунин–9, 6*. С. 117) Бунин был ближе всего к Фету, то бунинская метафизика (прежде всего, природы и любви) формировалась под сильнейшим воздействием Тютчева. Многочисленные «ночные» и «звездные» тексты Бунина – сгустки его поэтической мифологии – пронизаны тютчевскими мотивами. [23] Стихотворения, объединенные темой «ночной пейзаж», образуют, по подсчетам М. Л. Гаспарова, «53 % бунинского корпуса – несомненное его семантическое ядро» (*Гаспаров 1999*. С. 256). «Звездные» тексты – его неотъемлемая часть, и вот сопоставление одного из них с тютчевским:

[23] До известной степени обозначение мотивов через имя Тютчева условно, ибо «тютчевскую» метафизику ночи встречаем и у других поэтов, ср. напр. гораздо позже Тютчева написанное стихотворение И. С. Аксакова «Ночь» («Спустилась ночь в убранстве звездном…», 1884), где варьируется тот же комплекс настроений и образов (*Аксаков И. С.* Сборник стихотворений. Изд. 2-е, без перемен. М., 1886. С. 76).

Тютчев:

НОЧНЫЕ МЫСЛИ (Из Гете)

Вы мне жалки, звёзды-горемыки!
– Так прекрасны, так светло горите,
Мореходцу светите охотно,
Без возмездья от богов и смертных!
Вы не знаете любви — и ввек не знали!

Неудержно вас уводят Оры
Сквозь ночную беспредельность неба.
О! какой вы путь уже свершили
С той поры, как я в объятьях милой
Вас и полночь сладко забываю!

(*<1832>*; *Тютчев*. С. 128-129)

Бунин:

ЗВЕЗДЫ

Не устанем воспевать вас, звезды!
Вечно вы таинственны и юны.
С детских дней я робко постигаю
Темных бездн сияющие руны.

В детстве я любил вас безотчетно,—
Сказкою вы нежною мерцали.
В молодые годы только с вами
Я делил надежды и печали.

Вспоминая первые признанья,
Я ищу меж вами образ милый…
Дни пройдут — вы будете светиться
Над моей забытою могилой.

И быть может, я пойму вас, звезды,
И мечта, быть может, воплотится,
Что земным надеждам и печалям
Суждено с небесной тайной слиться!

1901

В более зрелых стихах субъективные переживания теснятся абстрактными обобщениями, природным явлениям сообщаются черты космической мистерии. В стихотворении «Сумерки» (1900), где стена скал стоит

Как неугасший жертвенник титанов,
И Ночь спускаясь с гор, вступает точно в храм,
Где мрачный хор поет в седых клубах туманов
Торжественный хорал неведомым богам,

Бунин дает будто развернутое продолжение второй, «ночной» части стихотворения Тютчева «День и ночь» (<1839>) и в то же время заставляет вспомнить «Как океан объемлет шар земной…» (<1830>), ср. с бунинским: «Настанет ночь – и звучными волнами / Стихия бьет о берег свой». Кроме того,

«Сумерки» написаны двойным шестистишием с межстрофическим пробелом, что вызывает ассоциации с восьмистишной «двойчаткой» Тютчева: Бунин хотя и сокращает каждую строфу на две строки, но сохраняет за формой в целом присущее ей у Тютчева значение архаичного мирового «перводеления», вертикального строя и взаимной обращенности верха и низа (*Чумаков*. С. 304, 310 и др.). Своего апогея в лирике Бунина тютчевский пантеизм и метафизика Ночи достигнут в стихотворении, написанном еще через пятнадцать лет, в 1915 году:

Взойди, о Ночь, на горний свой престол,
Стань в бездне бездн, от блеска звезд туманной,
Мир тишины исполни первозданной
И сонных вод смири немой глагол.

В отверстый храм земли, небес, морей
Вновь прихожу с мольбою и тоскою:
Коснись, о Ночь, целящею рукою,
Коснись чела, как Божий иерей.

Дала судьба мне слишком щедрый дар,
Виденья дня безмерно ярки были:
Росистый хлад твоей епитрахили
Да утолит души мятежный жар.

Любовная лирика Тютчева, несомненно, повлияла на бунинскую метафизику любви (разворачивающуюся, однако, главным образом, уже в прозе): и для Тютчева, и для Бунина главным в ней было предельное напряжение между ощущениями блаженства и гибели, то самое «сильна как смерть любовь», которое известно еще по Песни Песней. Любви как высшему проявлению человеческого бытия в природном мире соответствует гроза – высшее пиршество природы. Вот параллели и в описаниях грозы:

Тютчев:	Бунин:
Как *весел грохот* летних *бурь* <…>	Не пугай меня грозою:

Весел грохот вешних *бурь*!
(«Как весел грохот летних бурь…»,
1851; *Тютчев*. С. 187)

(«Не пугай меня грозою…»,
<1888; 1898>),[24]

и в сближении любви и смерти:

Тютчев:
О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней…
(«Последняя любовь», <1852–1854>;
Тютчев. С. 197)

Бунин:
В дни скорби *любим мы нежнее* <…>
(«После землетрясения», 1909).

При этом у Тютчева и Бунина схожи не только основы и эмоциональное наполнение «любовно-грозового» мифа, но и отдельные его фрагменты, например, устойчивая в поэтическом языке связь *ресницы (возлюбленной) – зеницы – зарницы* (производная, очевидно, от более общей *гроза – глаза*):

Тютчев:
<…> Словно тяжкие *ресницы*
Подымались над землею,
И сквозь беглые зарницы
Чью-то *грозные зеницы*
Загоралися порою…
(«Не остывшая от зною…»,
1851; *Тютчев*. С. 186)

Бунин:
Иду – и вспоминается мерцанье
Мне звезд иных… глубокий мрак *ресниц*,
И ночь, и тучи жаркое дыханье,
И молодой *грозы* благоуханье,
И трепет замирающих *зарниц*…
(«Гроза прошла над лесом стороною…», 1901)

[24] Ср. также стихотворения «Весенняя гроза» (<1828>; нач. 1850-х) Тютчева и «В туче, солнце заступающей…» Бунина (1891), в которых одно и то же явление природы трактуется в мифопоэтическом ключе (пусть и по-разному подобранном: *ветреная Геба* у Тютчева – *ангел*, взмахнувший *золотым крестом*, у Бунина), и стихотворения, в которых Бунин цитирует Тютчева, описывая совсем иное природное явление. Ср., например, описание радуги у Тютчева – горной вершины у Бунина:

Тютчев:
Один конец в леса вонзила,
Другим *за облака ушла* –
Она полнеба охватила <…>
(«Как неожиданно и ярко…», 1865;
Тютчев. С. 226)

Бунин:
Она полнеба заступила,
За облака ушла венцом <…>
(«Вершина», 1905).

Из приведенных примеров понятно, что, как и в случаях с Плещевым и Фетом, пунктирные отсылки к стихам Тютчева встречаются и в юношеской и, затем, в зрелой поэзии Бунина.

В целом, можно было бы дать десятки соответствий тех или иных стихотворений Бунина 1880 – 1890-х годов тем или иным стихотворениям его предшественников. Приведем еще только несколько штрихов к этой обширной теме.

Так, у А. Н. Майкова Бунин учится передаче не только природных настроений (ср., например, стихотворение «Осенние листья по ветру кружат…» Майкова и «Ветер осенний в лесах подымается…», 1888–1895, Бунина; майковский цикл «В степях» – и бунинский «Ковыль», 1894; <1898>), но и любовных переживаний (ср. «Люблю, если, тихо к плечу моему головой прислонившись…» Майкова и «Беру твою руку и долго смотрю на нее…», 1898, Бунина).

К той же любовно-лирической линии присоединяются стихи Я. П. Полонского и К. Р. (ср. хотя бы «Серенаду» и «Отдохни» К. Р. и «Отдохни, – еще утро не скоро…», 1900, Бунина), причем с К. Р. Бунина связывают еще и цепочки «крымских» и библейских мотивов, а с обоими авторами – идеи любви и красоты как главной ценности поэзии и искренности как главного качества поэта. И одно из первых стихотворений Бунина «Снились мне цветущие долины…» (<1888>) заканчивается прямой цитатой из стихотворения К. Р. «Когда меня волной холодной…» (1887), и стихотворение «Оттепель» (1901), подводящее итог его юношеским исканиям, звучит репликой на него:

К. Р.:	Бунин:
Звездой мне служит путеводной	Любовь и радость бытия <…>
Любовь и красота (*К. Р.* С. 67)	Она везде, где красота.

Общими с Полонским оказываются не только вехи ранней биографии: бедная молодость, поездка в Одессу (это у Бунина еще впереди). От раннего признания в письме к брату (22 июля 1890), сделанному за чтением стихов старшего поэта «Что за милый и дорогой Полонский!» (*Письма, 1*. С. 34), до

позднего рассказа, озаглавленного строчкой из него, «В одной знакомой улице», Полонский – один из постоянных литературных спутников Бунина. Как и в случае с Пушкиным, их связывали не буквальные (или буквальные) совпадения, не «влияние», а «однородный строй души», отмеченный А. А. Блоком в рецензии на «Стихотворения 1903–1906» (СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1906; *СС–1906*). [25] В статье «Я. П. Полонский» (написанной в связи со смертью поэта 18 октября 1898 года) Бунин повторит свои самые первые юношеские представления о том, каким должен быть поэт: «Полонский был и умный, и образованный человек, но главная черта его характера — это именно благородство и задушевность. <…> Он умел необыкновенно искренно, правдиво, просто и трогательно передавать свои думы и чувства». [26]

Это представление сформировалось у Бунина в конце 1880-х годов. Тогда, читая сочинения Я. П. Полонского, А. А. Фета, А. А. Григорьева, [27] он впитывал натурфилософские идеи Шеллинга о романтической поэзии и единстве природной и человеческой жизни. Согласно им, от поэта требуется уже прежде найденная Буниным «искренность» (ее синонимы – «благородство и задушевность»), а сам поэт становится идеальным выразителем того сокровенного движения жизни, которое совершается в природе и неотделимо от его собственного существования. [28]

В статье «Поэт-самоучка. По поводу стихотворений Е. И. Назарова» Бунин, между прочим, проговаривает то, что более всего влечет его в поэзии:

---

[25] Блок вообще выше всего оценил те стихи из *СС–1906*, центрального тома бунинского собрания, которые напоминали ему Полонского («Дагестан», «Песня» («Я – простая девка на баштане…»), «Канун Купалы», «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла…»), – на «родстве» двух поэтов была построена основная часть его рецензии (*Блок 1907*).

[26] Опубл.: Юный читатель. 1899. № 2; цит. по: *Летопись ИБ*. С. 299. О Я. П. Полонском см. также *Бунин–9, 9*. С. 344-345.

[27] См. *Письма, 1*. С. 34-35, 39, 47 (письма к Ю. А. Бунину от 22 июля и 28 августа 1890 г. и В. В. Пащенко от 22–23 августа 1890 г.).

[28] Художественной параллелью к этим настроениям служит автобиографическое признание в «Жизни Арсеньева» (при всей осторожности, не допускающей смешения автора и лирического героя): «Было сознание своей юношеской чистоты, благородных побуждений, правдивости, презрения ко всякой низости. Был повышенный душевный строй, как прирожденный, так и благоприобретенный за чтением поэтов, непрестанно говоривших о высоком назначении поэта, о том, что “поэзия есть бог в святых мечтах земли”, что “искусство есть ступень к лучшему миру”» (*Бунин–9, 6*. С. 117).

«Романтизм значительно расширил пределы поэтического творчества: жизнь сердцем и искреннее проявление нежных чувств составляли главное содержание романтических произведений» (Родина. 1888. № 24; *Бунин–9, 9*. С. 488). Точнее та же мысль высказана в написанной следом статье «Недостатки современной поэзии», в которой Бунин в качестве главной категории эстетики выдвигает искренность: «Поэт должен быть отзывчив на всякое движение души, на всякое проявление нравственного и умственного мира, он должен жить душой с людьми и с природой» (Родина. 1888. № 28; *Бунин–9, 9*. С. 489). В статье «Е. А. Баратынский. По поводу столетия со дня рождения», опубликованной в 1900 году, Бунин снова повторит: «К числу особенно характерных черт, свойственных от природы Баратынскому, надо прежде всего отнести его *искренность* и *прямоту*, то есть именно черты, без которых немыслима истинная поэзия» (*Бунин–9, 9*. С. 518; выделено Буниным). [29]

Эти качества определят развитие поэзии Бунина, по крайней мере, до начала 1900-х годов. До выхода в свет сборника «Листопад» (1901) – пятого поэтического сборника, с которого Бунин начинал отсчет своей зрелой лирики, – он написал более 250 стихотворений.

2. 1888–1894. Начало литературной деятельности. Первая книга стихов

[29] Тот же критерий определяет отношение к творчеству других поэтов, см. статью «Поэт-гуманист», посвященную А. М. Жемчужникову, и «Е. А. Баратынский. По поводу столетия со дня рождения» (обе 1900 г.). Позже, в 1910 г., комментируя инцидент с Шаляпиным (который во время исполнения оперы Даргомыжского «Русалка» ушел со сцены, недовольный уровнем труппы и ошибками оркестра), Бунин скажет: «Единственным, руководящим его <художника. — *Т. Д.*> деятельность<ю> критерием должно быть человеческое его сердце. К голосу сердца и велениям совести должен прислушиваться истинный художник. Этот верный собственный суд и укажет границы дозволенного и недозволенного» (*Бунин–9, 9*. С. 535).

В последней своей книге «О Чехове» Бунин, очевидно, имея в виду самого себя, вспоминал: «Один писатель жаловался: „До слез стыдно, как слабо, плохо начал я писать!“

— Ах, что вы, что вы! — воскликнул он <Чехов. — *Т. Д.*>. — Это же чудесно — плохо начать! Поймите же, что, если у начинающего писателя сразу выходит все честь честью, ему крышка, пиши пропало!

И горячо стал доказывать, что рано и быстро созревают только люди способные, то есть неоригинальные, таланта, в сущности, лишенные, потому что способность равняется умению приспособляться и „живет она легко“, а талант мучится, ища проявления себя» (*Бунин–9, 9*. С. 224). [30]

Спустя много лет слова Чехова могли показаться утешительными, но тогда, в конце 1880-х годов, поиски Буниным своего пути были, действительно, мучительны.

Через год после первых публикаций, в июне 1888 года, Бунин послал свои стихи в журнал «Книжки „Недели“» и получил поддержку редактора-издателя П. А. Гайдебурова, увидевшего в молодом авторе «несомненные задатки поэтического творчества» (цит. по: *Летопись ИБ*. С. 53; *Письма, 1*. С. 17). С сентября того же года стихи начинающего поэта стали появляться в «Книжках “Недели”», постепенно исчезая со страниц журнала «Родина», от участия в котором Бунина предостерегал Гайдебуров (см. его письма в: *Летопись ИБ*. С. 49, 52-53).

В то же время юношу, не закончившего гимназии и не имевшего собственных средств к существованию, все сильнее тяготила неопределенность его положения, нарастало стремление вырваться из провинциальной глуши: «<…> что бы я ни делал, с кем бы ни разговаривал <…> всегда меня точила одна мысль: мне уже восемнадцать лет! пора, пора!» (цит. по: *Муромцева-Бунина*. С. 87).

---

[30] Видимо, именно этот фрагмент имела в виду В. Н. Бунина, когда приводила слова Бунина: «Кажется, не было писателя, который так убого начинал, как я!» (цит. по: *Муромцева-Бунина*. С. 86).

В сентябре 1888 года Бунин начал изучать английский язык и переводить «Гамлета» (эту работу он не закончил; см. *Муромцева-Бунина*. С. 89, а также «Жизнь Арсеньева», кн. 4, гл. IV). В январе 1889 года неожиданно для себя получил приглашение сотрудничать в «Орловском вестнике», газете «общественной жизни, литературы, политики и торговли», и быть в ней помощником редактора. Редактором считалась Надежда Алексеевна Семенова (прототип Авиловой в «Жизни Арсеньева»), но фактически им был ее муж Борис Петрович Шелехов (состоявший под надзором полиции, он не мог быть официальным редактором). В «Орловском вестнике» Бунина знали по публикациям в «Родине» и «Книжках „Недели“» и видели в нем молодого, подающего большие надежды автора, который поможет «писать фельетоны, журнальные заметки и т. п.» (*Письма, 1*. С. 22). Бунин с радостью согласился на это предложение. Однако регулярно публиковаться в газете он начал только в конце ноября, а предыдущие месяцы провел в разъездах. Так, весной он не только впервые посетил Харьков, не похожий на виденные им прежде города (Елец да Орел) и очаровавший его малороссийским колоритом (Т. Шевченко и «Слово о полку Игореве» — любимое чтение той поры), но и съездил оттуда в Крым.

Эта поездка (11–17 апреля 1889 года) произвела на Бунина неизгладимое впечатление. О Крыме у него «еще в детстве составилось самое поэтическое представление, благодаря рассказам отца», и, приехав в Севастополь и пройдя пешком крымское побережье до Ялты и обратно, он «нашел, что ходить верст по сорок в сутки, загорать от солнца и от морского ветра и быть очень легким от голода и молодости — превосходно» (*Бунин–9, 9*. С. 260). Первое большое путешествие за пределы среднерусской полосы обернулось не только изумлением перед непривычным ландшафтом, но и выходом в иное культурное измерение: Крым «размыкал» Россию на восток и на юг, стал первой встречей Бунина с наследием древних цивилизаций, [31] интересом к которым будет проникнута вся его дальнейшая жизнь.

[31] См. в «Жизни Арсеньева»: улицы Севастополя, наполненные «караимской и греческой толпой» и встречу с чабаном-татарчонком (кн. 4, гл. XV), не столь поэтическую в

В Крыму молодой поэт глубоко прочувствовал первобытные основы мира. В подробном письме родным (от 13–15 апреля 1889 года) он пишет, что особенно его поразило «открытое море. Поглядишь вниз — холод по коже продирает; но все-таки красиво» (*Письма, 1*. С. 26). Вполне возможно, что именно в Крыму сложились многие стихи его первого сборника, открывающегося стихотворением, написанным чуть раньше (опубл.: «Книжки “Недели”». 1888, № 12) и ставшего своего рода поэтическим «пророчеством о Крыме»:

Снились мне цветущие долины,
Снились мне зеленые леса,
Снились мне зубчатые вершины
Синих гор, ушедших в небеса <…>

В детских сказочных легендах и преданьях,
Словно сон какой-то неземной,
Мир поэзии в туманных очертаньях,
В смутных образах являлся предо мной. <…>

Позабыв про горе и страданья,
Верю я, что кроме суеты,
На земле есть мир очарованья, —
Чудный мир любви и красоты!

Отзвуки этой первой поэтической декларации слышны и в других стихах сборника: и в цикле «Крым», начинающемся «Байдарской долиной» («…Вся долина в зеленых садах…», позднее название «В Крыму»), и в продолжающем его стихотворении «На юге» (в обоих случаях поэтический идеал из первого стихотворения сборника преобразован в реальные жизненные впечатления), и в переводах из П. Бурже и Т. Мура, также включенных в книгу.

В конце ноября – декабре 1889 года Бунин отправился в Смоленск, Витебск и Полоцк (впечатление, произведенное на него католическим костелом и органом в Витебске, отразилось в стихотворениях «Под орган душа тоскует…», «В

действительности, но все же имевшую место, см. об этом в большом письме Бунина к родным от 13–15 апреля 1889 г. (*Письма, 1*. С. 24-27).

костеле»). Оттуда впервые доехал до Москвы. «Зашел в редакцию „Русской Мысли“ и не успел ничего сказать, как сидевший за столом господин закричал: „Если стихи, то у нас их на девять лет!..“ / Молодой поэт повернулся и ушел» (*Муромцева-Бунина*. С. 108). Видимо, в декабре он переехал наконец в Орел, стал постоянно печатать в «Орловском вестнике» свои стихи, рассказы, литературно-критические статьи и заметки. Порой замещал редактора, «был всем, чем придется, — и корректором, и передовиком, и театральным критиком» (*Бунин–9, 9*. С. 260), «писал передовицы о постановлениях Святейшего Синода, о вдовьих домах и быках-производителях» (цит. по: *Бабореко*. С. 24), и жил (по крайней мере, первое время) там же, при редакции [32]...

Еще в июне 1889 года в редакции «Орловского вестника» Бунин познакомился с Варварой Владимировной Пащенко, племянницей Б. П. Шелехова, дочерью елецкого врача В. Е. Пащенко. Через год отношения, в которых поначалу «чувства ровно нимало не было» (*Письма, 1*. С. 43), переросли в самую мучительную, всепоглощающую страсть, обострившую и без того свойственную ему мгновенную взаимообратимость отчаяния и счастья. Любовное объяснение Бунина и Пащенко разразилось в имении общих знакомых Бибиковых (в Воргле под Ельцом) в ночь с 12 на 13 августа (эту дату Бунин будет вспоминать и в конце жизни). Сделанное Буниным через полгода (в январе 1891 года) предложение родители В. Пащенко отвергли. Повторив его спустя три месяца, Бунин услышал в ответ, что он «мальчик, далеко не ровня» их дочери, человек без образования, без постоянных занятий и без будущего (см. *Письма, 1*. С. 65). Соединить с ним свою жизнь вопреки воле родителей В. Пащенко не хотела, и это время было, может быть, самым тяжелым для молодого Бунина.

В те же месяцы он готовил первый поэтический сборник. Еще в июле 1890 года редакция «Орловского вестника» предложила купить и издать книгу его стихов. В апреле 1891 года Бунин пишет В. Пащенко: «<…> за последнее время я ужасно чувствую себя „поэтом“. <…> Все — и веселое и грустное — отдается у

[32] Адрес «Орловского вестника»: Зиновьевская ул., д. 2; дом не сохранился, на его месте (ул. Гуртьева, д. 6) жилой дом.

меня в душе музыкой каких-то неопределенных хороших стихов, чувствую какую-то твердую силу создать что-то настоящее» (*Письма, 1*. С. 80).

«Стихотворения 1887–1891 гг.» вышли в свет в декабре 1891 года. Большую часть их составили пейзажные зарисовки родного «подстепья», расширяющим дополнением им служили крымские впечатления, о которых шла речь выше, и переводы, которые до середины 1900-х годов Бунин не отделял от своих оригинальных текстов. [33] При этом в книге было всего несколько стихотворений, которые можно отнести к любовной лирике и которые напоминают, скорее, записи из лирического дневника, обращенного к любимой. Фрагментарность «любовного текста», вырванность этих стихов из якобы более общего контекста, к которому они принадлежат, обозначена, в том числе и отточиями, с которых начинаются эти стихи: «…Нынче ночью поезд шумный…», «…Поздним летом…», «…Не думай, позабудь… Не вспоминай о том…», «Засыпай, засыпай, дорогая…», «С каждым днем ты со мной холоднее…». Но ни тогда, ни позже любовная тема не занимала центрального места в бунинской поэзии, и «мир чувств» понимался им, прежде всего, как все богатство мирочувствования, взаимообращенность всего мира и лирического «я».

Дебютный сборник посвящался «дорогому брату и глубокоуважаемому другу Ю. А. Бунину». Эпиграфом к нему было выбрано стихотворение А. А. Фета «Нет, не жди ты песни страстной…», что было – когда в похвалу, когда с иронией – подхвачено критикой (в последнем случае строки Фета: «Эти звуки – бред неясный, / Томный звук струны» проецировались на стихи Бунина). Одни рецензенты отмечали, что Бунин – «поэт тихой деревенской жизни, тенистых аллей, плакучих лугов» (<*Лебедев В. П.*>), «поэт преимущественно элегический», «все воспевает душевные муки» (*Б. п. – «Наблюдатель»*. С. 30) «на струнах своей безыскусственной и скромной лиры» (*Б. п. – МБ*) и его стихи можно «назвать

[33] В «Стихотворения 1887–1891 гг.» вошли переводы из П. Бурже, Ф. Гименс и Т. Мура, поэтическое переложение фрагмента из «Исповеди сына века» А. де Мюссе и несколько переводов татарских народных песен. В то же время Бунин переводил отдельные стихотворения И.-В. Гете, Ф. Шиллера, Г. Гейне, А. Ламартина, Ф. Петрарки, Т. Мура, чуть позже — А. Мицкевича. См. *Бунин–9, 9*. С. 261, 262; *ЛН, 1*. С. 201-226 и в главе 3 наст. работы («Переводы в составе собрания»).

поэзией русской помещичьей жизни» (*Коринфский*. С. 403), другие увидели в его стихах «голую прозу» и советовали оставить занятие поэзией: «Быть может, г. Бунин – прекрасный прозаик» (<*Иванов*>). Именно с этой последней рецензии Бунин впоследствии отсчитывал историю критических отзывов на свои книги (*Бунин–9*, *9*. С. 484).

Отсюда берет начало и постоянно отмечавшаяся критиками взаимонаправленность двух сторон творчества Бунина: в то время как его стихи не раз упрекали в «прозаичности», проза неизменно казалась поэтичной, на вкус некоторых критиков порой чрезмерно. И по тому языку, которым написан первый сборник рассказов («“На край света” и другие рассказы». СПб., 1897) можно было «сразу угадать поэта», ибо язык его «точен, поэтичен и красив» (*Федоров 1897*. С. 99), и в целом: «свойства г-на Бунина-поэта определяют его достоинства и недостатки и как беллетриста» (*Б. п. – Бирж*).

Буквально накануне выхода первой бунинской книги, в ноябре 1891 года, должен был решаться вопрос о призыве Бунина на военную службу. Страшась «солдатского картуза», а еще более расстаться с В. Пащенко на три года, Бунин держал «пост»: отказывал себе в еде и сне, чтобы во время освидетельствования выглядеть изможденным и быть признанным негодным к службе. Ему посчастливилось: за одного человека до него необходимое число солдат было зачислено и набор закончен. С этого времени В. Пащенко согласилась жить с Буниным «без венца» и Бунин называл ее женой. В августе 1892 года он, а затем и В. Пащенко через Ю. А. Бунина получили работу в полтавском статистическом бюро губернской земской управы. До осени 1894 года, с небольшими перерывами, Бунин и Пащенко вместе жили в Полтаве. Поэтический образ этого времени остался на страницах «Жизни Арсеньева».

Для Бунина это, помимо всего прочего, было время увлечения учением Л. Н. Толстого, общения с толстовцами, апогеем которого стала поездка с одним из них, А. А. Волкенштейном, «в Москву к Толстому» (*Устами Буниных, 1*. С. 22), «созерцание которого произвело <…> истинно потрясающее впечатление»

(*Бунин–9, 9*. С. 261).[34] 4 января 1894 года произошла эта важнейшая для Бунина встреча. В разговоре с Толстым его интересовало не только то, как «идти вперед в деле христианского совершенствования и служения Богу», но и как «удержать хорошие отношения с женою».[35] Тогда же Толстой «отклонил» Бунина «опрощаться до конца», сказав, что «во всякой жизни можно быть хорошим человеком», вспоминал встречу с его отцом в Крыму (они оба были участниками Крымской кампании) и просил помнить, что писательство «никак не может быть целью жизни».[36]

В полтавские годы Бунин по-прежнему довольно много занимается поденной журналистикой, пишет отчеты о земских собраниях, посылает заметки в газеты «Киевлянин», «Харьковский Вестник», «Полтавские губернские ведомости» и др. — «о текущих делах, о борьбе с насекомыми, об урожаях свекловицы и т. д. Тома три-четыре могло бы прибавиться к его томам» (*Муромцева-Бунина*. С. 132). В декабре 1892 года начинается его переписка с А. М. Жемчужниковым,[37] который в апреле 1893 года присылает Бунину подробный разбор его стихов и рекомендует молодого поэта редактору «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу как «истинное и симпатичное дарование» (см. *Летопись ИБ*. С. 152, 155-159, 162-164 и др.).[38] Итогом стала первая большая публикация Бунина в «Вестнике Европы»: его цикл «Песни о весне» был напечатан в июльском номере журнала (1893. № 7). В январе 1893 года Бунин отправляет рассказ без заглавия Л. Я. Ставровскому, а тот передает его в «Русское

---

[34] «До девяносто четвертого года я не видел ни одного настоящего писателя. Зато начались мои встречи с ними не более, не менее, как с Толстого. <…> И с того времени литературные знакомства мои стали быстро увеличиваться» (*Бунин–9, 9*. С. 279).

[35] В обоих случаях цит. письмо Л. Н. Толстого Бунину от 23 февраля 1894 г. (*Толстой, 67*. С. 48). Ср. расспросы Толстого при встрече: «Холосты? Женаты? С женщиной можно жить только как с женой и не оставлять ее никогда…» (*Бунин–9, 9*. С. 57).

[36] Описание встречи в «Освобождении Толстого»: *Бунин–9, 9*. С. 57-58.

[37] Алексей Михайлович Жемчужников (1821–1908) — поэт, брат Александра Михайловича Жемчужникова (1826–1896); в биографии Бунина роль старшего из братьев Жемчужниковых часто приписывают младшему. Стоит добавить, что для Бунина Жемчужниковы были земляками, они выросли в родовом имении Павловка под Ельцом.

[38] О Жемчужникове см. *Бунин–9, 9*. С. 283-285; а также статью Бунина «Поэт-гуманист» к 50-летнему юбилею литературной деятельности А. М. Жемчужникова (опубл.: Вестник воспитания. 1900. № 3).

богатство» Н. К. Михайловскому. В апрельском номере «Русского богатства» (1893. № 4) рассказ вышел под редакционным заглавием «Деревенский эскиз» (позднее назван «Танька»), и Бунин получил приглашение Н. К. Михайловского: «Просят и еще писать» (*Письма, 1*. С. 177).

В конце января 1893 года Бунин занял должность библиотекаря в земской управе, что давало ему возможность самостоятельных занятий и поездок. Он много ездил по окрестным хуторам, наблюдения того времени нашли отражение в рассказах «Вести с родины», «На чужой стороне», «На край света» и др. Он уже печатался в «Северном вестнике» и «Наблюдателе» (с 1889 года), затем его произведения стали появляться в «Севере», «Мире Божьем» (первая поэтическая публикация — стихотворение «Нет, не о том я сожалею…» в № 5 за 1893 год). Весной 1894 года строил планы переезда из Полтавы, писал И. А. Белоусову: «Осенью или зимою мы, т. е. мой брат, моя жена и я, переселяемся в Москву» (*Письма, 1*. С. 187). Однако отношения с В. Пащенко оставались сложными. Совместная жизнь с Буниным поссорила ее с родителями. Только в июле 1893 года ее отец прислал письмо, в котором фактически согласился на свадьбу своей дочери с Буниным: «Думаете ли Вы, наконец, повенчаться? Это необходимо для того, чтобы приобрести всеобщее уважение» (цит. по: *Летопись ИБ*. С. 160). Но В. Пащенко скрыла это письмо от Бунина (он никогда так и не узнал о нем, см. *Муромцева-Бунина*. С. 137) и в течение следующего года примирилась с семьей. Тогда же пришло окончательное понимание невозможности жизни с Буниным.

20 октября 1894 года в Ливадии умер Александр III. 4 ноября, в день присяги Николаю II, В. Пащенко осталась дома одна. «Все мужчины отправились в собор и в приходские храмы. / Варвара Владимировна, отпустив со двора прислугу, оставила странную записку: „Уезжаю, Ваня, не поминай меня лихом…“ — и, захватив кое-что из своих вещей, бежала из Полтавы, а чтобы замести следы, заняла у друга-идеалиста денег на проезд в Петербург, объяснив ему, будто бы она хочет „поступить на курсы, а Ваня не соглашается…“» (*Муромцева-Бунина*. С. 142-143).

После ее «бегства» Бунин находился в таком состоянии, что братья всерьез опасались за его жизнь и ни на шаг не отпускали от себя в течение нескольких месяцев. Вместе они ездили и в Елец, где Бунину было отказано от дома Пащенко. Но унижение от этого отказа было меньше боли, не утихавшей в течение нескольких лет: «Мне все равно теперь, все ничтожно перед моим страданием» (*Письма, 1*. С. 194). И через три месяца — то же: «Безумен ли я, ничтожен ли я, но я испытываю невыразимые мучения» (*Письма, 1*. С. 195). Одно из самых отчаянных писем, которые Бунин писал В. Пащенко в тщетной надежде вернуть ее или хотя бы получить от нее какой-нибудь ответ, через сорок с лишним лет эхом отзовется в финале «Жизни Арсеньева». [39] Написано оно было летом 1895 года, когда Бунин уже узнал, что В. Пащенко вскоре после ухода от него вышла замуж за их общего приятеля Арсения Бибикова.

В литературной же судьбе Бунина разрыв с В. Пащенко стал пружиной, буквально вытолкнувшей его в Петербург. В январе 1895 года в головокружительной надежде найти любимую, Бунин приезжает в столицу. Пащенко там нет. Зато Бунин впервые встречается с Н. К. Михайловским, несколько раз посещает А. М. Жемчужникова, приходит в редакцию журнала «Новое слово», где разговаривает с А. М. Скабичевским, С. Н. Кривенко и О. Н. Поповой, знакомится с А. М. Федоровым, К. Д. Бальмонтом, М. М. Гербановским, в книжном магазине Суворина видит Д. В. Григоровича. [40] Из Петербурга он едет в Москву, впервые видится с А. А. Коринфским, заведовавшим тогда редакцией журнала «Север» (по переписке они знакомы с 1892 г.), [41] и поэтом-самоучкой С. Д. Дрожжиным. Беседует с О. А. Михайловой о переводе «Песни о Гайавате»: «<…> я ведь помешан на Гайавате, — ведь я с самого детства сплю и вижу перевести всю эту дивную песню <…>» (*Письма, 1*. С. 198). Снова приходит к Л. Н. Толстому в Хамовники. [42] С весны 1895 года начинаются регулярные

[39] Ср. с ним письмо Бунина к В. Пащенко от 30 июня 1895 г. (*Письма, 1*. С. 204-205).

[40] О первой встрече с Д. В. Григоровичем в книжном магазине Суворина см. *Бунин–9, 9*. С. 283.

[41] Об А. А. Коринфском см. *Бунин–9, 9*. С. 345–346. В одном из писем к Коринфскому (18 ноября 1895) Бунин впервые делает набросок автобиографии, см. *Письма, 1*. С. 210-211.

[42] Об этом посещении см. в «Освобождении Толстого»: *Бунин–9, 9*. С. 60-61.

публикации Бунина в журналах «Русское богатство», «Труд», «Всемирная иллюстрация», одновременно он продолжает печататься в «Орловском вестнике» и «Полтавских губернских ведомостях». Этот приезд в Москву — «ранней весной <…> в блеске солнца и оттепели» (*Бунин–9, 9*. С. 363) — Бунин позднее считал началом своей новой жизни.

3. 1895–1900. Столичные журналы, «Южное обозрение» и поэтические сборники

«Начало моей новой жизни совпало с началом нового царствования. Плохие писатели писали тогда романы и повести, пошлые заглавия которых верно выражали сущность происходившего: „На переломе“, „На повороте“, „На распутье“, „Смены“… Все и впрямь было на переломе, все сменялось: Толстой, Щедрин, Глеб Успенский, Златовратский — Чеховым, Горьким, Скабический — Уклонским, Майков, Фет — Бальмонтом, Брюсовым, Репин, Суриков — Левитаном, Нестеровым, Малый театр — Художественным… Михайловский и В. В. — Туган-Барановским и Струве, „Власть земли“ — „Котлом капитализма“, „Устои“ Златовратского — „Мужиками“ Чехова и „Челкашом“ Горького. <…> над всеми чувствами и мыслями преобладало одно — сознание того перелома, который совершился со смертью Александра III: все сходились на том, что совершилось нечто огромное — отошла в прошлое долгая пора тяжкого гнета, которого не было в русском обществе и политической жизни России со времен Николая I, и настала какая-то новая…» (*Бунин–9, 9*. С. 362).

С этих пор жизнь Бунина расчерчена бесконечными переездами: Москва — Огневка (имение среднего брата, Евгения) — Полтава — Петербург — Москва… Пытаясь найти точку опоры, он обращается к Толстому: «Начать с того, что я теперь вполне бродяга: с тех пор, как уехала жена, я ведь не прожил ни на одном

месте больше 2 месяцев» (письмо от 21 марта 1896 года, осталось неотправленным; *Письма, 1*. С. 217). При этом только в декабре 1895 года, будучи то в Москве, то в Петербурге, то снова в Москве, он «тысячу знакомств сделал» (*Письма, 1*. С. 214). 20 декабря 1895 года в Петербурге состоялось его первое выступление — на вечере, устроенном Обществом оказания помощи переселенцам, в зале Кредитного общества.[43] На том вечере были «„сам“ Михайловский, „сам“ Потапенко, — он тогда гремел на всю Россию, — затем Засодимский, Мамин, Минский, Баранцевич, — он славился как отличный чтец, — и „сам“ Петр Исаевич Вейнберг, душа всех литературных вечеров Петербурга <…> М. Г. Савина, <…> З. Н. Гиппиус, сопровождаемая сзади Мережковским». Бунин читал рассказ «На край света» и, «благодаря этим несчастным переселенцам (да и новизне своего имени), имел большой успех» (*Бунин–9, 9*. С. 281, 282). В Москве у Бунина происходят первые встречи с Бальмонтом, Брюсовым, М. Лохвицкой, Ю. И. Айхенвальдом, и самое дорогое из всех — знакомство А. П. Чеховым…[44]

О том, каким был Бунин в этот первый «столичный» год, есть два выразительных свидетельства. Одно принадлежит ему самому: «Это *начало* моей новой жизни было самой темной душевной порой, внутренне самым мертвым временем всей моей молодости, хотя внешне я жил тогда очень разнообразно, общительно, на людях, чтобы не оставаться наедине с самим собой» (*Бунин–9, 9*. С. 363; выделено Буниным). Другое оставила мимолетная знакомая Бунина той поры Софья Николаевна Кашкина, которая впервые увидела Бунина на одном из московских костюмированных вечеров: «Я <…> помню среди вечера себя в оживленном разговоре с молодым человеком, кот<орый> выдавал себя за декадентского поэта, над которым я без стеснения издевалась, т. к. он защищался слабо, много смеялся и нисколько не обижался, вскоре выяснилось, что он вовсе не декадент, но беседа была интересной, и мы оживленно проболтали весь вечер, уже снявши маски» (цит. по: *Письма, 1*. С. 546).

---

[43] Современный адрес: пл. Островского, д. 7.

[44] Подробнее см. *Бунин–9, 9*. С. 287-290. Свод свидетельств о знакомстве с Чеховым см. *Летопись ИБ*. С. 209–210.

Таким же «Ваничкой Буниным», который всегда «был элегантен, очень живой и веселый», [45] он в конце 1896 года стал сотрудничать с петербургским журналом «Мир Божий», который издавала А. А. Давыдова. В доме Давыдовой Бунин часто встречался и с ее дочерьми Лидией [46] и Марией (в 1901 году Бунин представит ей А. И. Куприна, за которого она вскоре выйдет замуж), и с М. И. и С. М. Ростовцевыми (с тех пор его ближайшими петербургскими друзьями), и с Людмилой Сергеевной Елпатьевской, дочерью писателя и известного ялтинского врача С. Я. Елпатьевского. [47] «Веселая насмешливая молодежь, — вспоминала о той «юной компании» Л. С. Елпатьевская. — Иван Алексеевич сидел у окна и, опустив свою красивую голову, рассматривал свои новенькие блестящие щиблеты и спрашивал нас:

— Не правда ли, я похож на Гейне?» (цит. по: *Муромцева-Бунина*. С. 162). [48]

В другой — московской — редакции журнала «Новое слово» в январе 1897 года этот насмешливый молодой человек встретил начинавшую писательницу Екатерину Михайловну Лопатину. Она была старше его на пять лет, писала под псевдонимом «К. Ельцова» и в ту пору готовила свой первый роман «В чужом гнезде». Бунин помогал ей с редактурой. Через год после знакомства веселая, легкая влюбленность (не только в Лопатину, но и во весь уклад ее старинной московской семьи), [49] прогулки по Москве и ощущение почти

---

[45] Этот поздний отзыв Л. С. Елпатьевской приведен в письме В. Н. Буниной к А. Седых от 13 ноября 1953 г., цит. в: *Бабореко*. С. 421.

[46] По воспоминаниям Л. С. Елпатьевской, Л. К. Туган-Барановская была «покровительницей <этого кружка> и общей любимицей» (*Муромцева-Бунина.* С. 162), а с ее мужем, известным впоследствии экономистом М. И. Туган-Барановским, только что окончившим харьковский университет, Бунина могло сближать малороссийское прошлое.

[47] Во втором браке Л.С. Елпатьевская стала баронессой Врангель и в эмиграции была единственной, кто, зная Бунина с тех первых петербургских лет, присутствовал на его похоронах.

[48] Поздние воспоминания Бунина о его романах с М. К. Давыдовой и Л. С. Елпатьевской отразились в дневнике Я. Б. Полонского, см.: Иван Бунин во Франции. Дневник Я. Б. Полонского // Время и мы. Нью-Йорк; Тель-Авив; Париж, 1980. Кн. 56. С. 287 (запись от 25 сентября 1942 г.).

[49] См. о ней, в частности: *Агапкина Т. П.* Ельцова К. // Русские писатели. 1800–1917. Биограф. словарь. Т. 2. М., 1992. С. 230-231, *Муромцева-Бунина.* С. 163 и др. Ср.: «Мне нравился переулок, дом, где они жили, приятно было бывать в доме. Но это было не то, что влюбляются в дом оттого, что в нем живет любимая девушка, как это часто бывает, а наоборот. Она мне нравилась потому, что нравился дом…» (*Грасский дневник*. С. 217). Ср. в «Анне

ребяческой радости, которую они испытывали в присутствии друг друга, сменились «горькими и безумными» [50] переживаниями, ответить на которые в полной мере Лопатина не могла. [51] Еще в мае–июне 1898 года они снимают по соседству дачи в подмосковном Царицыне (тогда их — и Бунина впервые — видела в дачном Царицыне под Москвой семнадцатилетняя В. Н. Муромцева). Но вскоре Бунин понимает, что «замешался третий человек. Что я пережил — один дьявол знает!» (*Письма, 1*. С. 254). [52] Поздним вечером 16 июня они простились, Бунин уехал в Москву, потом в Одессу и через три с небольшим месяца очнулся там женатым на дочери известного одесского финансиста и фактического владельца газеты «Южное обозрение» Н. П. Цакни Анне.

«Если к Лопатиной мое чувство было романтическое, то Цакни была моим языческим увлечением…», — говорил он впоследствии (цит. по: *Муромцева-Бунина*. С. 174). «Он сказал, что она <А. Н. Цакни> была еще совсем девочка, весной кончившая гимназию, а осенью вышедшая за него замуж. Он говорил, что не знает, как это вышло, что он женился», что женился «ни с того ни с сего», и

Карениной»: «В это время Левин часто бывал в доме Щербацких и влюбился в дом Щербацких. Как это ни странно может показаться, но Константин Левин был влюблен именно в дом, в семью, в особенности в женскую половину семьи Щербацких» (часть первая, VI). Дом Лопатиных, ампирный особняк послепожарной постройки, находился на углу Гагаринского и Хрущевского переулков (ныне Гагаринский пер., д. 15), неподалеку от Староконюшенного пер., где была редакция «Вестника воспитания» и где с лета 1897 г. жил Ю. А. Бунин (см. ниже).

[50] См. прощальное письмо Бунина к Е. М. Лопатиной от 16 июня 1898 г.: *Письма, 1*. С. 255.

[51] С Лопатиной, выросшей в семье, знакомой между прочими и с Л. Н. Толстым, связан не только большой «толстовский» пласт в мироощущении Бунина, но и отдельные черты героини «Чистого понедельника», см. в этой связи дневниковую запись Бунина от 29 августа 1940 г.: «Следовало бы написать мой нелепейший роман с Кат<ериной> Мих<айловной Лопатиной>. Новодевичий монастырь, Ново-Иерусалим» и воспоминание о ней в январе 1944 г., незадолго до написания самого рассказа (*Устами Буниных, 2*. С. 291, 369). Стоит добавить, что вспоминаемый Лопатиной, уже в эмиграции, эпизод («Мне рассказывали, что где-то он сказал, что я „лучше Венеры Милосской“ и ему тогда заметили — „Ну, значит, вы влюблены“» — *Устами Буниных, 2*. С. 200-201) промелькнет и в другом бунинском рассказе — «Таня» (*Бунин–9, 7*. С. 91-109).

[52] Позднее, в 1931 г., встречаясь с В. Н. Буниной на юге Франции, Лопатина рассказывала ей, что в то время у нее «был роман с Токарским» («психиатр Т.» в: *Муромцева-Бунина*. С. 171 и др.; см. *Устами Буниных, 2*. С. 201). Однако дневники Е. М. Лопатиной в ту пору полны записями не о нем, а о писательнице «Л<идии> Ф<илипповне>» Маклаковой, с которой она была знакома, по крайней мере, с декабря 1893 г. и рядом с которой снимала дачу в Царицыне. Перед прощанием Е. М. Лопатина надела на Бунина образок Казанской Божьей Матери, который ей подарила Л. Ф. Маклакова.

т. д. (*Грасский дневник*. С. 243, 218). Брак этот не был счастливым. Бунинские надежды на то, что он обрел семейный покой, ибо «А<нна> Н<иколаевна> — замечательно добрый, ровный и прекрасный человек, да и вся семья» (*Письма, 1*. С. 264), быстро развеялись. И в то время, когда Н. П. Цакни покупает «Одесскую газету», чтобы избавиться от конкурентов и «держать камень за пазухой» на случай закрытия «Южного обозрения» (*Письма, 1*. С. 266), прикладывает все усилия, чтобы утвердить Бунина вторым редактором «Южного обозрения» (что так и не удается «вследствие отсутствия удостоверенного образовательного ценза» — см. *Летопись ИБ*. С. 295-299, 301-302), Бунин пишет брату сокрушительное признание: «Я не умею жить как все и пусть бы убирались к черту от меня все житейские обязанности!» (письмо от 21 ноября 1898 г.: *Письма, 1*. С. 268). К марту 1899 года с изданием газеты возникли финансовые и цензурные сложности. «Да и жизнь нелепая. Иной раз, проснусь — глаза вытаращу, куда это попал к е<…> матери, в чужую семью и т. д.» (*Письма, 1*. С. 275). «Хожу провожать пароходы дальнего плавания и мечтаю о дальних странах» (*Письма, 1*. С. 277). Совместная жизнь супругов, омраченная взаимным непониманием и скандалами, продолжалась до начала 1900 года. [53]

Тем временем, в конце 1890-х годов одна за другой начинают выходить книги Бунина. В отличие от многих своих современников, Бунин не строил сборники вокруг заранее намеченной или в процессе создания оформившейся идеи и не исчислял свою поэтическую биографию книгами. Развитие его творчества шло поступательно: в новое издание он, как правило, включал те произведения, которые были написаны после выхода предыдущего, не придавая им никакого дополнительного сюжета и значения. Этапы его творчества измерялись не книгами (тем более не «книгами стихов»), а границы контекста раздвигались далеко за пределы одного или нескольких сборников и соответствовали, скорее, пределам его творчества в целом.

[53] В августе 1900 г. родился сын Цакни и Бунина Николай. Свидания с ним Бунина были предметом его постоянных конфликтов с семьей Цакни. В январе 1905 г. после нескольких тяжелых болезней (скарлатина, корь, менингит) ребенок умер. Официальный развод Бунина с А. Н. Цакни был оформлен только к 1922 г.

В декабре 1896 год (на обложке 1897) «среди почти единодушных похвал» (*Бунин–9, 9.* С. 262) вышел сборник «„На край света“ и другие рассказы», изданный О. Н. Поповой, «известной в то время петербургской издательниц<ей>» (*Бунин–9, 9*. С. 290) [54].

В августе 1898 года в серии «Библиотека „Детского чтения“» была напечатана вторая поэтическая книга Бунина «Под открытым небом: Стихотворения». [55] В нее вошли 35 стихотворений, написанных после выхода в свет его первого поэтического сборника и вполне точно охарактеризованных в немногочисленных рецензиях, большинство из которых так или иначе строилось вокруг того, что «книга стихов молодого поэта И. А. Бунина вся посвящена описанию природы» (*Белоусов И. 1898*) и «среди мертвой пустыни всякой символической и несимвольческой дребедени» является «хоть и маленьким, но светлым оазисом» (<*Якубович 1898*>. С. 46). При этом одни рецензенты отмечали «несколько прекрасных стихотворений, отличающихся изящным стихом, глубиной и силой поэтического чувства и настроения, от которых не отказался бы и крупный поэт, каковы, наприм<ер>, „В Гефсиманском саду“, „Мать“, „На родине“» (<*Златовратский*>). [56] Другие решили, что перед ними «уже не первый сборник в высшей степени слабых произведений», содержащий «бледные перепевы главным образом картин природы, которыми мы уже избалованы в произведениях наших лучших поэтов» (*Б. п. – Восп*.). Наиболее развернутый и критический отзыв дал А. И. Богданович, обративший внимание на то, что природа доминирует, а «человек отсутствует в поэзии г. Бунина <…> Стихотворения такого типа, где не природа занимает поэта, крайне слабы,

---

[54] Кроме того, издавшая этот сборник О. Н. Попова купила у Бунина два рассказа «На край света» и «Кастрюк», вышедших в серии «Народная и детская библиотека» (1897).

[55] Название сборника впервые появилось в письме Бунина к В. Пащенко от 10 апреля 1892 г. из Полтавы. Чувствуя себя вдали от семьи накануне Пасхи особенно одиноким, он писал: «И сознавать это мне, у которого нету ни кола ни двора, мне, находящемуся à la belle étoile <(ночью) под открытым небом. — *фр.*> было особенно невесело…» (*Письма, 1*. С. 156).

[56] См. также: «Г. Бунин известен был до сих пор нам как начинающий беллетрист <…> Ныне он является перед нами поэтом, и поэт оказывается талантливее беллетриста» (*Скабичевский*). «Талант г. Бунина невелик, но он берет глубоким знанием родной природы <…> неизбитые черточки составляют главную ценность сборника» (<*Якубович 1898*>. С. 46-47).

высокопарны, деланы и производят впечатление вымученности и неискренности, как, напр<имер>, „Вечерняя молитва“. Затем, существеннейшим недостатком г. Бунина как поэта, является слабость его стиха. Ни одного яркого, энергичного выражения, сильного эпитета <…> Сплошной минорный тон его стихотворений утомляет» (*<Богданович> 1898*. С. 75).

В середине января 1899 года отдельным изданием была напечатана «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло в переводе Бунина и с иллюстрациями Ф. Ремингтона. Бунин послал ее Н. Д. Телешову, С. Н. Кривенко, В. Я. Брюсову, М. О. Меньшикову, И. А. Белоусову, Л. А. Авиловой, Ю. И. Айхенвальду, В. А. Гольцеву, В. Ф. Саводнику, В. Р. Морфилю и был ею доволен: «Издание вышло хоть куда» (*Письма, 1*. С. 274). В критике перевод сразу был назван «незаурядным» (*Кривенко*), «положительно образцовым» (*Дионео*; буквально то же см. *Соловьев Е.*), «ценным вкладом в русскую литературу» (*Белоусов И. 1899*) и «прекрасным подарком русскому читателю» (*Б. п. - ЖО*). Отмечалось, что «переводчик дал больше, чем хороший перевод: он проникся духом подлинника» (*Седов*. С. 62; о том же: *<Деген 1899>*). «„Песнь о Гайавате“ трогает своим величием древней легенды, тихими радостями детства, чистотой и нежностью первой любви, безмятежностью трудовой жизни на лоне природы вместе со скорбью вечных, неотвратимых и неизбежных бед человеческого существования» (Б. п. – «Неделя»). Сам Бунин упоминает в своих письмах и «хвалебное письмо», которое ему прислал проф. Оксфордского университета Вильям Ричард Морфиль (см. *Письма, 1*. С. 274, 276, 282).

В апреле 1900 года, снова в серии «Библиотека „Детского чтения“», вышел следующий сборник «Стихи и рассказы», однако сколько-нибудь широкого критического отклика он не получил. В нем было 11 стихотворений (два из них опубликованы впервые) и 4 рассказа: «Кукушка», «В деревне», «Казацким ходом», «Велга. Северная легенда». В одной из немногих рецензий отмечалось: «Г. Б<унин> по преимуществу поэт, а потому и рассказы его замечательно гармонируют с его стихотворениями: вся прелесть их — в поэтических описаниях; вся сила — в поэтическом настроении, которое они вызывают в душе

читателя. Передать содержание их поэтому почти невозможно» (*Б. п. – ВВосп.* С. 42).

Таким образом, дважды издав свои произведения в «Библиотеке „Детского чтения“», Бунин оказался перед перспективой остаться автором «стихов для детей». Прочитав подобную аттестацию в «Журнале для всех», он обратился к редактору В. С. Миролюбову с протестом и просьбой исправить эту «ошибку, возмутительную принципиально» (*Письма, 1*. С. 395). [57] С выходом «Листопада» опасность миновала, и ошибка уже не повторялась.

4. Литературный круг Бунина 1895–1900 годов

На первый «одесский период» (1898–1900), приходится время активного сотрудничества Бунина в «Южном обозрении». В этой газете он много печатался сам (главным образом, стихи), к участию в ней привлек и целый ряд литераторов, среди которых были Бальмонт и Брюсов. С Бальмонтом Бунин был знаком со времени своего первого приезда в Петербург в январе 1895 года. Встреча с Брюсовым состоялась в конце того же года. В ту пору Бунин для Брюсова «настоящий поэт, хотя и не символист» (*Бунин–9, 9*. С. 287). Через несколько лет поверхностное знакомство обрело и деловую основу. В течение первой половины 1899 года Бунин в переписке с Брюсовым обсуждал и возможные публикации того (пока что, по его собственным словам, «в жизнь свою не напечатавше<го> в журналах ни строки» [58]) в «Южном обозрении», и посылку только что вышедшей «Песни о Гайавате» («Хоть Вы и не можете сравнить с подлинником, но думаю,

[57] См. также беспокойство о том, чтобы рецензент «Песни о Гайавате» не написал, что «вот, мол, вышла книга для детей», в письме к Ю. А. Бунину от 1 марта 1899 г. (*Письма, 1*. С. 275).

[58] Цит. по: Переписка <Бунина> с В. Я. Брюсовым. 1895–1915 / Вступ. ст. и публ. А. А. Нинова // *ЛН, 1*. С. 440 (письмо Брюсова к Бунину от 21 февраля 1899 г.). В предисловии к этой публикации см. подробно об отношениях Бунина и Брюсова и, в частности, о публикациях последнего в «Южном обозрении».

что почуете, чувствуется ли запах первобытных лесов или нет» — *Письма, 1*. С. 273), и общие «надежды на Тихий океан» (*Письма, 1*. С. 282). Брюсов посвятил Бунину цикл «Картинки Крыма и моря», опубликованный среди других его стихов и переводов в «Южном обозрении» (14 февраля 1899) и включенный позже в сборник «Tertia vigilia» (1900). [59] Посвящение было не только знаком признательности Брюсова Бунину, [60] но и свидетельством того, что в этих стихах «Брюсов сделал шаг навстречу Бунину и как художник <…> впервые <…> отнесся без предвзятости к природе, к пейзажу, то есть отдался непосредственным впечатлениям действительности помимо всех своих теоретических установок» (*Нинов*. С. 103). Бунин ответил посвящением Брюсову стихотворения «В отъезжем поле» (1900), в котором частая у Брюсова тема «страсти» была переложена в природный, охотничий план и объединена с ощущением родового «наследья»:

Старых предков я наследье чую,
Зверем в поле осенью ночую.
На заре добычи жду… Скудна
Жизнь моя, расцветшая в неволе,
И хочу я слепо в диком поле
Силу страсти вычерпать до дна! [61]

Брюсов сторицей отблагодарил Бунина за свои одесские публикации: при его посредничестве и участии Бунин в 1900 году издаст «Листопад» в московском «Скорпионе», и публика еще долго будет недоумевать, что общего у певца патриархальной России с московскими декадентами. Но отношения между

[59] В него вошли стихотворения «Волны взбегают и пенятся…», «У перекрестка двух дорог…», «Где подступает к морю сад...», «Звезда затеплилась стыдливо…».

[60] При том, что Брюсов считал, что его стихи напечатаны в «Южном обозрении» «варварски», и что эта публикация «только ради того, чтобы быть где-нибудь напечатанным», он был благодарен Бунину не только в письмах (о приюте, который Бунин дает его «гонимым стихам» см. в письме Брюсова конца апреля 1899 г.: *ЛН, 1*. С. 444), но даже в своем дневнике: «Что бы там ни было, все же это первые мои стихи, напечатанные не мною самим» (*Брюсов. Дневники*. С. 74).

[61] Связанность этой строфы с «брюсовской темой», вероятно, послужила причиной того, что, работая над собранием своих сочинений в 1933–1934 гг., Бунин эту строфу вычеркнул, превратив его тем самым в зарисовку утра перед охотой (*ПСС–1915, 1 – ИМЛИ)*. Точно так же он убрал «брюсовский» ключ в стихотворении «Мистику» (<январь 1906>), см. ниже.

поэтами никогда не были близкими – точнее, не было близким их отношение к поэзии и поэтическому слову.

Характерная история произошла в декабре 1898 года. Тогда, во время своего краткого приезда в Петербург Бунин вместе с Брюсовым и Бальмонтом присутствовал на «пятнице» К. К. Случевского (11 декабря), потом они встречались еще дважды (13 и 14 декабря). Брюсов упоминает в дневнике их споры о поэтическом языке: «Но при всем том Бунин из лучших для меня петербургских <так! — *Т. Д.*> фигур, он — поэт, хотя и не мудрый» (*Брюсов. Дневники*. С. 58). [62] Речь шла тогда о стихах Вл. Гиппиуса «Снова зверь в лесу возникнет, / Птица в чаще леса крикнет…»: «Бунин не признавал, что можно сказать “зверь возникнет”, а я над ним смеялся <…>», – пишет Брюсов. Иными словами, Бунин настаивал на том, что поэтическое слово должно в любом случае оставаться точным и предметным, – Брюсова же увлекало многообразие смысловых и эмоциональных оттенков. Чуть позже, в трактате «О искусстве» Брюсов писал: «Каждое слово – само по себе и в сочетании – производит определенное впечатление. <…> Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого». И далее: «Если художник верно и полно пересказал свою душу, он дорог мне, а его школа, его убеждения и склонности не тревожат меня» (*Брюсов 1899*. С. 24). Последнее положение Бунин мог бы подтвердить и от своего имени: мистические и эстетические построения символизма не вызывали у него интереса, но лирическую силу поэтов, стремившихся ясно и ярко выразить в стихах свой взгляд на мир, он не оценить не мог.

Судя по всему, для Брюсова и Бальмонта Бунин принадлежал в те годы к поэтам-импрессионистам, которых они считали своими союзниками. Так, в 1900 году Бальмонт говорил: «Символическая поэзия неразрывно связана с двумя другими разновидностями современного литературного творчества, известными под названием декадентства и импрессионизма» и, признавая собственную неспособность четко разграничить эти направления, объединял их в главном,

[62] Попутно стоит отметить, что случайно или нет, но отзыв Брюсова о Бунине в контексте их посещения Случевского корреспондирует с отзывом Бунина о Случевском: «вот страшная истинно петербургская фигура» (*Бунин–9, 9*. С. 346).

утверждая, что «строго говоря, символизм, импрессионизм и декадентство суть не что иное как *психологическая лирика*, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности» (цит. по: *Бальмонт 1904*. С. 77). Собственно, то же самое, но позже повторил и Брюсов в статье «Карл V. Диалог о реализме в искусстве» (1906),[63] только в качестве импрессионистов в ней приводились Верлен и Бальмонт, а Бунин небрежно и уничижительно был помещен в число тех, кого «истинными поэтами» считать нет смысла.[64] Тогда, возможно, в ответ на этот выпад Бунин написал стихотворение «Мистику» (первоначальное название «Мистикам»), последняя строфа которого служила громким заявлением о расставании с «мистическим бредом».[65] Впрочем, все это было уже спустя несколько лет после того, как отношения Бунина с Брюсовым расстроились и у поэтов был случай объясниться лично.

Если же абстрагироваться от поэтических споров эпохи и посмотреть на творчество Брюсова и Бунина с типологической точки зрения, то между ними найдется немало общего. Сходным был выбранный обоими поэтами экстенсивный метод, позволяющий лирике развиваться, скорее, за счет освоения новых тематических сфер, чем за счет интенсивной проработки одних и тех же. Поэтическое мировоззрение (по крайней мере, Бунина) оставалось константным – менялись, главным образом, образно-тематические проекции, в которых оно находило свое выражение. Наиболее очевидным приращением образной системы

---

[63] Один из участников этого претворенного в статью разговора, Издатель, говорит: «Символизм, импрессионизм и декадентство – это, так сказать, психологическая лирика. Эти три течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток» (*Брюсов 1906*. С. 62).

[64] «Возьмите современную русскую поэзию. Есть ли хоть один талантливый поэт, который не примкнул к нам <символистам>? Или вы считаете Аполлона Коринфского, Ратгауза, Ивана Бунина, Скитальца или Тана в самом деле поэтами?» (*Брюсов 1906*. С. 62) – эта оценка, вложенная Брюсовым в уста Издателя, еще отзовется в рецензиях Н. Гумилева.

[65] Теперь давно мистического храма
Мне жалок темный бред:
Когда идешь над бездной — надо прямо
Смотреть в лазурь и свет.

Заглавие «Мистикам» на «Мистику» Бунин поменял довольно быстро, уже в *СС–1906*. Затем и заглавие и последнюю, процитированную здесь строфу он отбросил (*ПСС–1915, 3 (ИМЛИ+РАЛ, РАЛ)*), превратив некогда бывшую поэтическую декларацию с лирическое воспоминание о детстве. Таким образом, актуальный смысл текста сохранился только в его истории. См. также в гл. 3 наст. работы (с. 330).

как Бунина, так и Брюсова стал мир древнего Востока и, в целом, внимание к экзотическим, дальним и древним цивилизациям и культурам, воспринятыми не только (у Брюсова) и не столько (у Бунина) сквозь призму лирического героя, но и обладающими самостоятельной значимостью – в большей (у Бунина) или меньшей (у Брюсова) степени. Далее, предрасположенность к точной и зримой передаче бытовых деталей, вписанных в определенную лирическую ситуацию (черта, более свойственная Бунину, но присутствующая и у Брюсова, см. его лирико-описательные поэты «Замкнутые», «Мир» и др.), приводила к не раз отмечавшейся критикой «описательности», порой затмевающей идейное содержание и снижающей собственно лирическую силу стихов. Если описание предмета или явления переходило в описание его восприятия лирическим героем, то внешняя изобразительность дополнялась и субъективной импрессионистичностью изображения. Основным конструктивным принципом поэзии как Бунина, так и Брюсова оставалась поэтическая тема, ее образное и сюжетное раскрытие, а не, например, звуковые или ритмические элементы. Брюсову, отмечавшему старомодность («ветхозаветность», см. далее) бунинского стиха, классичность и некоторое однообразие его метрики, приходилось выслушивать подобную критику и в свой адрес (например, от Андрея Белого и В. Ходасевича). Вместе с тем поэтическим текстам и Брюсова, и Бунина были свойственны определенные элементы риторической организации (тяга к формулам, пуантам, афоризмам) и ораторской речи, временами вызывавшие ассоциации с классической одой. Все эти особенности в поэзии Брюсова уже были рассмотрены в специальной литературе (см., например, *Максимов 1969*. С. 58, 83-93, 116-124, 134-136), применительно к Бунину мы поговорим о них во второй главе.

История отношений Бунина с Бальмонтом была значительно длиннее, чем с Брюсовым: они встречались и в эмиграции, но тогда «бальмонтовщина» уже давно была для Бунина синонимом мелодраматизма (см., например, *Устами Буниных, 2*. С. 337). В начале же знакомства «Бальмонт во всей своей молодой наглости» вызывал у Бунина симпатию (*Устами Буниных, 1*. С. 30). Насколько

внимательно читали друг друга в то время Бунин и Бальмонт, говорят, в том числе, многочисленные переклички между стихами Бунина рубежа веков и стихами Бальмонта, вошедшими в сборник «Горящие здания» (1900). Так, финальные строки бунинского стихотворения «Ночная вьюга» (1895; в *Листопад–1901* и *СС–1903* оно напечатано с посвящением «К. Д. Бальмонту») отзываются во втором стихотворении бальмонтовского цикла «В душах есть всё» «Но дикий ужас преступленья…», ср.:

Бунин:	Бальмонт:
И на пустынном, на великом	Зачем чудовище – над бездною,
Погосте жизни мировой	И зверь в лесу, и дикий вой?
Кружится Смерть в веселье диком	Зачем миры, с их славой звездною,
И развевает саван свой! [66]	Несутся в пляске гробовой?

(*Бальмонт 1900*. С. 83)

Образы Бальмонта напомнят о себе в самых характерных бунинских стихах. Возможно, что и заглавный образ «Листопада» возник не без влияния стихотворения Бальмонта «Заколдованная дева» (1899): в нем Бунин мог уловить то самое движение времени и сменяющие друг друга оттенки безмолвия, которые, будучи расцвечены колористическим убранством, подробнейшими деталями и ритмическими переходами, станут основой его собственной «осенней поэмы». Не будет преувеличением сказать, что и «программный» сонет «В Альпах» (1901) носит на себе отпечаток сонетов – поэтических деклараций Бальмонта «Проповедникам», «Хвала сонету», «Я не из тех». В патетической речи бунинского Джордано Бруно («Я умираю – ибо так хочу» и т. д., «Джордано Бруно», <1906>) отзываются прощальные слова бальмонтовского скорпиона («Я гибну. Пусть. Я вызов шлю судьбе» и т. д., «Скорпион», 1899). Нет сомнения, что и «восточные» стихи Бальмонта «Оттуда» (с цитатой из Корана «Я обещаю вам сады…»), «Из Упанишад», «Индийский мудрец», «Молитва вечерняя»

[66] Первая публикация этого стихотворения попала в поле внимания Брюсова, который писал Бальмонту (8 февраля 1897 г.): «В “Мире бож<ьем>” есть стихотворение И. Бунина, – клянусь, – интересное, первое из всех его стихотворений» (цит. по: *Брюсов – Бальмонт*. С. 98). Возможно, что после письма Брюсова Бальмонт и обратил внимание на это стихотворение.

учитывались Буниным, когда он писал свои ориентальные стихи.[67] И наконец, примечательно, что идущее от Паскаля и Л. Н. Толстого фундаментальное положение художественного мира Бунина было выражено и Бальмонтом, как утверждение его, Бальмонта, собственного миропонимания:

> Жизнь – отражение лунного лика в воде,
> Сфера, чей центр – повсюду, окружность – нигде <…>
>
> (*Бальмонт 1900*. С. 182).

Бунин с особым вниманием отнесся к этим строчкам: в его так же, как у Бальмонта, названном стихотворении «Жизнь» («Набегает впотьмах…», <1904–1905>) бальмонтовское «Жизнь – трепетание моря под властью луны…» развернуто в мистерию ночного прибоя. Ее начало адресует и к другому стихотворению из того же сборника Бальмонта – «Волна» («Набегает, уходит и снова, светясь, возвращается…»). Трудно представить себе, но и в строчках своего последнего стихотворения «Ночь» (1952) «Никого в подлунной нет, / Только я да Бог» Бунин вольно или невольно «вспомнил» строки из того же самого сборника Бальмонта: «Мир один, но в этом мире вечно двое: / Он, Недвижный, Он, Нежаждущий – и я» (стихотворение «Как паук в себе рождает паутину…», ср. там же у Бунина «Золотой *недвижный* след»).

В конце 1890-х годов Бунина, Брюсова и Бальмонта объединяли поиски в литературе своих ровесников и единомышленников, и вышедшим в 1900–1901 годах сборникам – «Горящие здания» Бальмонта, «Tertia vigilia» Брюсова, «Листопад» Бунина – суждено было сыграть сходные роли в поэтическом становлении их авторов: эти книги стали их своеобразными визитными карточками. И все-таки, несмотря на отдельные – и весьма существенные – переклички, лирическое содержание этих книг было слишком различным, и не пройдет и нескольких лет, как пути их сочинителей резко разойдутся.

---

[67] Не говоря уже о более локальных перекличках: «Венчание» Бальмонта (1899) – «Эпиталама» Бунина (1901), «Драгоценные камни» Бальмонта (1899) – «Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном…» Бунина (1905), «Скорпион» Бальмонта» (1899) – «Змея» Бунина (1905), «Утопленники» Бальмонта (1899) – «С корабля» Бунина (1907). Обращает на себя внимание то, что все стихи Бальмонта – из одного сборника, «Горящие здания», но какое долгое эхо было у них в стихах Бунина!

В то же время из нескольких пересекающихся творческих сообществ постепенно складывается тот литературный круг, в котором Бунин до самого отъезда из России будет занимать одно из наиболее видных мест.

Так, в долгую и крепкую дружбу переросло знакомство Бунина с поэтом и прозаиком А. М. Федоровым. [68] История их отношений до сих пор является одной из самых малоизвестных линий бунинской биографии. Между тем на протяжении, по крайней мере, четверти века Бунин и Федоров находились в постоянном творческом общении. [69] С лета 1896 года Бунин стал часто гостить на даче Федорова в Люстдорфе под Одессой. Там он в мае 1897 года впервые встретился с Куприным, летом 1898 года через Федорова познакомился с жившей неподалеку семьей Цакни. Федорову в «Стихотворениях 1903–1906» (1906 и переизд. 1912) посвящен «Сапсан». Бунину посвящены стихотворения Федорова «Осенний вечер» и «Вечерняя печаль». В поэзии их объединяла и «крымская» тема (см. стихотворения Федорова «Крымские очерки», «В Крыму» (см. *Федоров 1894*. С. 125-126, 136) и др., среди которых, например, «У водопада Учан-Су» (*Там же*. С. 130) – ср. «Учан-Су» Бунина), и множество других тем и мотивов, самое приблизительное представление о которых может дать сопоставление заглавий стихотворений, совпадающих когда полностью («Ковыль», «Листопад», «Сумерки», «Туман», – причем в трех последних случаях Федоров хронологически опережает Бунина), когда частично («Гефсиманский сад», «Нынче ночью кто-то одинокий…», «В детской», «На весенней заре», цикл «В башкирской степи» у Федорова – «В Гефсиманском саду», «Нынче ночью кто-то долго пел…», «Детская», «По вечерней заре», цикл «В степи» и прочие «степные» стихотворения у Бунина). Вполне возможно, что и цепочка «суточных» стихотворений Бунина, написанных 6–14 августа 1909 года, «Полночь»,

[68] Александр Митрофанович Федоров (1868–1949) – для Бунина «милый Митрофаныч» (см. *Письма, 2*. С. 130 и др.) – выпустил с 1894 по 1910 гг. более десяти поэтических книг. В 1911-1913 гг. вышло собрание его сочинений в семи томах, вместе со стихотворениями туда вошли переводы, рассказы, драмы, очерки и романы, последние, по большей части, в нескольких частях: «Наследство», «Степь сказалась», «Земля», «Природа», «Камни» и т.д., – всего Федоров написал их десять.

[69] То есть с 1895 г. до эмиграции, где связь Бунина с Федоровым, поселившимся в Софии, стала более пунктирной.

«Рассвет», «Полдень», «Вечер», должна прочитываться (в том числе) как реплика в поэтическом состязании с Федоровым, которому принадлежат стихотворения «Рассвет», «Полдень», «Вечер», «Ночь», вошедшие в только что упомянутый цикл «В башкирской степи» (см. *Федоров 1911*. С. 12-19).

Общими были и зарубежные поэты, которых переводили Бунин и Федоров. При этом если Сенкевича сначала перевел Федоров («Янко-вор. На мотив Г. Сенкевича», вошло в «Стихотворения», выпущенные в 1894 году, – бунинская «Вечерняя молитва. Мотив Сенкевича» датируется 1895), а в переводах из А. Асныка первым, скорее, был Бунин, то одни и те же стихотворения Лонгфелло («Псалом жизни»), А. Негри (в бунинском варианте «О, умчи меня ввысь, в беспредельный простор…», у Федорова «О, умчи меня в даль!») и Ф. Коппе («Смерть птиц») друзья переводили в 1896–1898 годах практически синхронно.[70]

Наконец, при непосредственном участии Федорова рождался и развивался интерес Бунина к Ближнему и Дальнему Востоку. Еще в 1895 году Федоров выпустил свой перевод поэмы английского поэта Эдвина Арнольда «Свет Азии» (1879),[71] представлявшей собой «Сказанье о Будде, спасителе мира, / О князе Сиддарте, о том, / Кому на земле и в пространстве эфира / Нет равного светлым умом, / О том, кто учил, всех усердней и ране, / Закону о вечной, блаженной Нирване» (цит. по: *Федоров – Арнольд*. С. 1), – и трудно не увидеть отблеска интереса к этой теме в творчестве Бунина 1910-х годов. В 1903 году Федоров совершил большое путешествие через Ближний Восток и Суэцкий канал в Индию, Малайзию, Китай и Японию, – его впечатления отразились в книге очерков «На Восток» (1904). В 1907 году Федоров издал книгу сонетов – к концу 1900-х годов

[70] Указание на то, что и читали А. Негри Бунин и Федоров вместе, см. в письме Бунина к С. Н. Кашкиной от 6 ноября 1896 г.: «Имя ее я давно знал, но познакомился с ее произв<едениями> наст<оящим> образом только нын<ешним> летом, в Одессе, где купил «Tempésta», а «Fatalitá» взял у знакомых и с ними же (я не знаю ит<альянского> языка) прочел оба томика. Я жил тогда верстах в 20 от Од<ессы>, у самого моря, и это море, и дивные стихи совсем очаровали меня…» (*Письма, 1*. С. 227).

[71] До Федорова и параллельно с его переводом поэмы Э. Арнольда вышли издания, подготовленные А. Анненской (1890, 1893), О. Пассек (1899), И. М. Сабашниковым (И. Юринским; 1891, 1895). См. также работу Н. А. Леопардова «О Будде в поэме Э. Арнольда “Свет Азии”, представленном в образе предвозвещенного Мессии» (Киев, 1892).

сонет становится наиболее частой у Бунина поэтической формой.[72] Второе издание «Сонетов» Федорова (1911) имело подзаголовок: «Египет – Палестина – Океан – Индия – Берега – Жизнь и смерть». Его «географическая» часть прочерчивала маршрут и бунинских (не завершенных на тот момент) путешествий, и можно не сомневаться, что в своем желании добраться до Японии и вернуться в Москву по железной дороге Бунин укреплялся примером своего друга, так некогда и поступившего. В «восточных» стихах снова обращает на себя внимание совпадение названий у обоих поэтов: «Гробница Рахили», «Египет», «Иерихон», «Иудея»,[73] «Иосафатова долина» у Федорова / «Долина Иосафата» у Бунина, – причем, конечно, общих впечатлений, отразившихся в «путевых» стихах двух поэтов, было намного больше этого «заглавного» тождества.[74]

В 1899 году Бунин (видимо, тоже при посредничестве Федорова) сближается с участниками одесского «Товарищества южнорусских художников»: Петром Александровичем Нилусом, Евгением Иосифовичем Буковецким и Владимиром Павловичем Куровским.[75] С ними у него быстро и на всю жизнь устанавливаются отношения мужского дружества и художественного взаимопонимания. П. А. Нилус стал одним из самых внимательных читателей бунинских стихов и едва ли не единственным из ближнего окружения Бунина, от кого тот не раз слышал самую едкую критику, будь то за фактические неточности или композиционные промахи. При этом само собой разумелось, что Бунин – общепризнанный мастер, а Нилус – талантливый дилетант, и Бунин всячески

---

[72] См.: *Meyer A.* Die Sonettdichtung Ivan Bunins. Wiesbaden. 1990. (Opera Slavica: Neue Folge; Bd. 20).

[73] У Бунина так («Иудея») назывался цикл стихотворений. Он был опубликован в сборнике товарищества «Знание» (кн. 25. 1908) и включал в себя сонеты «Караван», «Иерихон», «Бедуин».

[74] В 1922 г. Бунин напишет еще два стихотворения, названных так же, как сонеты из книги Федорова: «Венеция» и «Сириус» (причем «Венецией» названо и более раннее стихотворение 1913 г., но федоровской «тезке» ближе второе).

[75] Точности ради надо сказать, что с П. А. Нилусом Бунин познакомился раньше — 31 октября 1898 г. В тот день он вместе с А. М. Федоровым и Нилусом принимал участие в литературно-музыкальном вечере в Одесском литературно-артистическом кружке (где читал, между прочим, поэму Э. По «Ворон» и стихотворение П. Верлена «Осенние скрипки»).

старался помочь Нилусу в редактуре и публикации его произведений.[76] Насколько важен был для Бунина этот союз, говорит тот факт, что это Нилусу в первых публикациях (до *СС–1912 (2)*) было посвящено эмблематическое бунинское «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла…»), а прежде еще и стихотворение «Нет солнца, но свéтлы пруды…» (1901), имевшее при этом посвящении (в *СС–1903, СС–1909(2)*) название «Счастье».[77]

Одновременно с одесским складывается «московский круг» Бунина.

В Москве зимой 1896–1897 годов завязывается знакомство Бунина с Н. Д. Телешовым. В скором времени Телешов становится не только литературным соратником Бунина, но и одним из ближайших его друзей. В августе 1897 года в Москву переезжает и становится фактическим редактором научно-популярного журнала «Вестник воспитания» Ю. А. Бунин. 6 декабря 1897 года, в Николин день, на именины Николая Федоровича Михайлова (номинального редактора журнала) Бунин приводит Телешова (тоже именинника). С тех пор он и завсегдатай «четвергов» Михайлова в Староконюшенном переулке (там же располагалась и редакция),[78] и постоянный участник литературного кружка «Парнас», собиравшегося в доме Телешова (Покровский бульвар, д. 18) и с 1899 года получившего название «Среда» (по дню недели, когда происходили собрания). Среди посетителей «Среды» в разные годы были Л. Н. Андреев, Ю. А. Бунин, В. В. Вересаев, Н. Г. Гарин-Михайловский, А. Е. Грузинский, С. Глаголь (Голоушев), А. М. Горький, Б. К. Зайцев, А. А. Карзинкин, В. Г. Короленко, А. И. Куприн, С. А. Найденов, Скиталец, А. С. Серафимович, А. М. Федоров, А. П.

---

[76] См., например, критику бунинских произведений в письмах Нилуса (*Письма, 2*. С. 495; *Летопись ИБ*. С. 594, 598, 723, 738, 757-759, 771-772) и свидетельства о помощи Бунина в продвижении рассказов Нилуса в печать (*Летопись ИБ*. С. 549, 569, 583, 588–589, 617, 621-623, 623-635, 637, 646-647, 681, 684, 689-690, 693-698, 727, 733, 736-737, 739, 760, 767-768, 777-779, 787, 807, 810-820, 822, 824, 832, 837, 848-849, 851-853), причем некоторые из них посвящались Бунину (см. *Летопись ИБ*. С. 593, 704-705, 711) и т. д.

[77] Всем троим участникам «Товарищества» предстоит сыграть в жизни Бунина важные роли. С Куровским осенью 1900 г. Бунин совершит свое первое европейское путешествие (см. ниже). Вместе с Буковецким (одно время даже в его доме) И. А. и В. Н. Бунины будут переживать события 1918–1920 гг. П. А. Нилус окажется соседом Буниных по дому на ул. Жака Оффенбаха, 1 в Париже.

[78] Выдержки из воспоминаний Ю. А. Бунина «„Четверги“ у Н. Ф. Михайлова» приведены в: *Письма, 1*. С. 570.

Чехов, Е. Н. Чириков, Ф. И. Шаляпин... В 1900-е годы и через своих участников, и общими художественными исканиями «Среда» будет тесно связана с горьковским издательством «Знание», где Бунин выпустит тома первого собрания сочинений. В разные годы на собраниях «Среды», по воспоминаниям Телешова, «были читаны <…> чуть не все рассказы и повести Бунина и большинство из его стихотворений» (*Телешов*. С. 39-40).

Наконец, с апреля 1899 года, после встречи в Ялте, начинается тесное общение Бунина с Чеховым. С тех пор, приезжая в Крым, он «начал бывать у него <Чехова. — *Т. Д.*> все чаще и чаще, а потом стал и совсем своим человеком в его доме» (*Бунин–9, 9*. С. 183). [79] Той же весной 1899 года Чехов познакомил Бунина с Горьким. И если отношения с Горьким, пережив в 1900-е – начале 1910-х годов дружеский и творческий подъем, переродились затем (прежде всего, со стороны Бунина) в безусловное отрицание какой бы то ни было общности, то Чехов навсегда остался для Бунина образцом «художника», воплощением нравственности, человеческого и писательского достоинства (см. стихотворение «Художник», 1908). Для современников близость к Чехову оказалась одной из важных составляющих писательской репутации Бунина. [80] В их личном общении Чехов явился тем «зеркалом», которое помогло Бунину увидеть и лучше узнать самого себя, развить наиболее близкие и дорогие ему качества, превратить их в неотъемлемые черты собственного литературного образа. [81]

---

[79] После апреля 1899 г.Бунин был у Чехова в Ялте в апреле–мае 1900 г., январе–феврале, апреле и сентябре 1901 г., апреле 1902 г., несколько дней в конце марта — начале апреля 1903 г. Последние встречи Бунина с Чеховым состоялись в декабре 1903 г. в Москве.

[80] Кроме регулярных в критике сравнений творчества Бунина с чеховским, стоит отметить, что Бунин не раз выступал с чтением рассказов Чехова на литературных вечерах. После его смерти, на вечере, посвященном 50-летию Чехова (Московский Художественный театр, 17 января 1910 г.), он читал свои воспоминания о Чехове: «Мое выступление вызвало настоящий восторг <…> мать и сестра <Е. Я. и М. П. Чеховы> плакали. / Через несколько дней ко мне приезжали Станиславский с Немировичем и предлагали поступить в их труппу» (*Бунин–9, 9*. С. 217-218). См. также ниже, прим. 83.

[81] См. также эпизод, когда Чехов полушутя-полусерьезно отвечает на критические клише, по которым Бунину приписывалось «чеховское настроение». Своей ремаркой: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую» он одновременно отвергает и подтверждает замеченную между ними общность, что дает возможность Бунину поднести ее как «обратное отражение» и подтверждение своего сходства с Чеховым (*Бунин–9, 9*. С. 195-196).

Воссоздавая спустя полвека в своей последней книге образ Чехова, Бунин акцентировал в нем те черты, которые, по его мнению, были свойственны им обоим. Это и внешнее сходство (легкость движений, стройность, изящество, аккуратность и «педантическая любовь к порядку — наследственная» [82]), и особенности характера (среди которых особое место занимает внешняя сдержанность и любовь к шутке [83]), и этапы писательского становления (бедная молодость, вхождение в литературу «с чепухи», воспитанное в себе трудолюбие [84]). Как будто отсылая к своей собственной биографии, Бунин отмечает положение Чехова в современной литературе (неучастие в борьбе литературных групп [85] и заслоненность более яркими фигурами [86]), их общее преклонение перед Толстым [87] (равно как и восхищение Мопассаном, Флобером, Лермонтовым) и высмеивание «декадентов» как «извозчиков» и «жуликов» [88]. Еще важнее было одинаковое отношение к писательскому ремеслу («холодность» за работой, ненависть «к так называемым поэтическим красотам», стремление

[82] *Бунин–9, 9*. С. 197. См. также воспоминание о первой встрече: «<…> я увидел человека средних лет, в пенсне, одетого просто и приятно, довольно высокого, очень стройного и очень легкого в движениях» (*Бунин–9, 9*. С. 182) — за исключением пенсне, эти черты не раз подчеркивались и в описании внешности Бунина.

[83] Это один из лейтмотивов мемуарной книги Бунина. См., в частности, цитируемое Буниным свидетельство К. С. Станиславского: «Никто так не умел смешить Антона Павловича, как И. А. Бунин, когда он был в хорошем настроении», и собственные бунинские воспоминания на ту же тему: «Наедине со мной он часто смеялся своим заразительным смехом, любил шутить, выдумывать разные разности, нелепые прозвища: как только ему становилось лучше, он был неистощим на все это» и т. д. (*Бунин–9, 9*. С. 191, 195). О том, как Бунин «мастерски читал чеховские рассказы», см. также *Телешов*. С. 75, и кроме того *Бунин–9, 9*. С. 183 и др.

[84] См., напр. *Бунин–9, 9*. С. 170-174, 236 и др.

[85] Как сочувственно звучат слова Бунина: «А его <Чехова> упрекали в беспринципности! Ибо он не принадлежал ни к какой партии и превыше всего ставил творческую свободу <…>» (*Бунин–9, 9*. С. 229).

[86] См. эпизод с Южином-Сумбатовым, восхвалявшим при Чехове Потапенко (*Бунин–9, 9*. С. 220), и замечания, в которых, с известной поправкой, можно увидеть и автобиографическую подоплеку: «Успех, который он имел, очень долго, до смешного, не соответствовал его заслугам»; «Настоящая слава пришла к нему только с постановкой его пьес в Художественном театре» (*Бунин–9, 9*. С. 188, 225) и др.

[87] См., например, рассказ о поездке Чехова к Толстому в Ялту и далее: *Бунин–9, 9*. С. 206-207; вариация на ту же тему: *Бунин–9, 9*. С. 185.

[88] См. *Бунин–9, 9*. С. 188, 239-240. Чеховское отталкивание от символистов было связано во многом с той литературной стратегией, которую они избрали и которая претила ему, не желавшему «выставлять себя на вид» (*Бунин–9, 9*. С. 188).

быть кратким и «точным в каждом своем слове» [89]) и обостренное сочетание «восприимчивости и наблюдательности», переходящее в совместное «выдумывание художественных подробностей», доставлявшее обоим особое удовольствие [90]. Наконец, общим, если следовать Бунину, был и сам тип художественного видения и творчества, лирический по своим источникам, ясный, точный и сдержанный по своему выражению. «Еще не скоро разгадают во всей полноте его тонкую и целомудренную поэзию, его силу и нежность» (*Бунин–9, 9*. С. 188-189), — говоря это о Чехове, не имел ли Бунин в виду и самого себя? [91]

Отношения же Бунина с Горьким, многократно описанные в специальной литературе, [92] оказали, среди прочего, существенное влияние на стратегию бунинских журнальных публикаций. Вскоре после знакомства (оно состоялось весной 1899 года) Горький привлек Бунина к сотрудничеству в петербургском журнале «Жизнь», ставшем под руководством В. А. Поссе органом «легального марксизма». [93] В сентябрьском номере «Жизни» за 1900 год был напечатан бунинский цикл «Акварели», [94] октябрьский номер открывался «осенней поэмой» «Листопад», за ней шли «Антоновские яблоки», в ноябрьском номере – цикл «На морских берегах». [95]

---

[89] *Бунин–9, 9*. С. 187, 234, 188. См. также подчеркнутую параллель: «Писание же в „Будильниках“, „Зрителях“, „Осколках“, — научило его маленькому рассказу: извольте не переступить ста строк! / Меня научили краткости стихи» (*Бунин–9, 9*. С. 172). Ср., кроме того, описание работы Чехова («Холоден он бывал, по его словам, только за работой, к которой он приступал всегда уже после того, как мысль и образы его будущего произведения становились ему совершенно ясны, и которую он исполнял почти всегда без перерывов, неукоснительно доводя до конца. <…> Но, конечно, это была совсем особая холодность» — *Бунин–9, 9*. С. 187) и своей собственной: «Я привык работать только в покое <…> Но писал всегда как-то запоем. Садился за писание, и это означало, что надолго, пока не выпишусь до конца. И никогда, кстати сказать, не писал и не пишу по ночам. Вообще на нервах не работаю…» (*Бунин–9, 9*. С. 374).

[90] См. *Бунин–9, 9*. С. 171, 235 и др.

[91] Среди многочисленных работ, посвященных взаимоотношениям Бунина и Чехова, см. прежде всего обобщающую монографию: *Гейдеко В. А.* А. Чехов и Ив. Бунин. М., 1976 (2-е изд. 1987).

[92] См. прежде всего монографию: *Нинов*.

[93] Подробнее об этом: *Нинов*. С. 47-64.

[94] В него вошли стихотворения «Из сказки», «На Днепре», «После половодья», «Молодой месяц» (позднее «Новолуние»), «В отъезжем поле», «Закат» («Корабли в багряном зареве заката…»), «В мае».

[95] «В бурю» (позднее «В заливе»), «Зной».

Это было время первого и крепкого, дружеского сближения Бунина с Горьким. Горькому посвящается «Листопад» и посылаются новые произведения, на что от него приходит незамедлительный ответ: «За стихи, посланные в “Жизнь”, спасибо Вам и от меня, а также и за прозу», – и новый запрос: «Где то стихотворение, в котором солнце уподоблено жар-птице? Вы и его в “Жизнь” дайте, пожалуйста!» (*Горький. Письма, 2*. С. 43; имеется в виду стихотворение «Из сказки» («Все лес и лес. А день темнеет…»)).

Осень 1900 года – период наиболее парадоксального, на первый взгляд, скрещения литературных связей Бунина, когда отношения с Горьким подкрепляются отношениями с Чеховым – с одной стороны, с Бальмонтом – с другой. Одновременно с только что приведенным отзывом Горького бунинские стихи из «Жизни» («В мае» и «Молодой месяц») переписывает в письме к О. Л. Книппер А. П. Чехов (см. *Чехов – Книппер*. С. 242-243). Вместе с бунинским циклом «Акварели» в сентябрьском номере «Жизни» за 1900 год печатается статья К. Д. Бальмонта «Избранник Земли (Памяти Гете)» и его стихотворение «Светлый герой», посвященное Гете. С этого времени в «Жизни» публикуется целый ряд стихотворений Бальмонта, и именно тех, которые войдут затем в сборник «Горящие здания» (1900), оставивший, как было показано выше, глубокий отпечаток в поэтических текстах Бунина. Примечательно, что и посвященный Горькому бунинский «Листопад» оказался «встроенным» в ряд уже прежде напечатанных в «Жизни» посвященных Горькому – принадлежащих Бальмонту – стихотворений (см. его стихотворения «Ведьма», «Родник» и «Придорожные травы», опубликованные в «Жизни» в июне 1900 года). Бунин же познакомил с Горьким Брюсова – это случилось в Москве, 24 сентября 1900 года, на премьере «Снегурочки» А. Н. Островского в Художественном театре. О. Л. Книппер, исполнявшая в спектакле роль Леля, писала А. П. Чехову: «После первого спектакля мы ужинали в “Континентале”, было просто и славно. Были Горькие и Бунин, кутили до 5-го часу утра» (*Чехов – Книппер*. С. 202). Все эти

связи были вполне естественны: ведь между всеми названными художниками существовали тогда отношения взаимной творческой заинтересованности.[96]

5. «Певец осени» среди символистов

Свою четвертую книгу стихов «Листопад» (первоначальный вариант заглавия «Витязь» — под влиянием картины В. М. Васнецова «Витязь на распутье»), вышедшую в январе 1901 года, Бунин однажды назвал первым сборником стихов (отнеся, однако, его издание к 1899 году: *Бунин–9, 9*. С. 291). Эта оговорка знаменательна: с «Листопада» начался зрелый период бунинской поэзии.

Подготовленный символистским издательством «Скорпион», отличающийся изысканным модернистским оформлением «под старину» «Листопад» остался самым ярким воплощением дружеских и творческих связей между Буниным и Брюсовым.[97] Впервые взяв эту книгу в руки, Бунин 5 февраля 1901 года писал В. Я. Брюсову: «Сегодня получил „Листопад“ и спешу от всей души поблагодарить Вас, С<ергея> А<лександровича Полякова> и Г<еоргия> К<азимировича Балтрушайтиса> за прекрасное издание. <…> Вы знаете <…>, что ко всем вам я питаю очень большое расположение как к товарищам, к немногим товарищам, дорогим мне по настроениям и единомыслию во многом» (*Письма, 1*.

[96] Вообще связи поэзии Бальмонта с творческими устремлениями Горького тех лет были гораздо сильнее, чем кажется из сегодняшнего дня. Достаточно указать на очевидную зависимость образа горьковского буревестника (1901) от заглавного образа стихотворения Бальмонта «Альбатрос» («Над пустыней ночною морей альбатрос одинокий, / Разрезая ударами крыльев соленый туман, / Любовался, как царством своим, этой бездной широкой, / И едва колыхаясь, качался под ним океан», 1899). Подробнее см. об этом *Нинов*. С. 84-88. А кроме того, ср. перевод стихотворения Леконта де Лиля «Альбатрос», выполненный Буниным весной 1895 г., в период активной переписки с Бальмонтом (см. *Летопись ИБ*. С. 200-201; *ЛН, 1*. С. 217).

[97] О торгах с владельцем издательства С. А. Поляковым см. *Бунин–9, 9*. С. 291. О выгодах, которые получали и Брюсов, и Бунин от сотрудничества, см. *Риникер*. С. 427-430; там же — о сближении с издательством «Скорпион» как «сознательной попытке Бунина повысить свой литературный „рейтинг“» (с. 430).

С. 355). При этом «Листопад» открывался поэмой, давшей название всему сборнику и посвященной М. Горькому (гораздо позже, в 1952 году, Бунин отметил, что сделал это посвящение «<п>о его, Горького, бесстыдной просьбе», см. *Летопись ИБ*. С. 375; оно снято в *Начальная любовь – 1921*). Весьма скоро эта двойственность ориентиров и влияний переросла в охлаждение отношений с Брюсовым (прежде всего, по инициативе Брюсова, см. *Письма, 1*. С. 355), с одной стороны, и в сближение с Горьким, тесное сотрудничество с издательством товарищества «Знание», — с другой.

10 февраля 1901 года, будто предвосхищая отклики на «Листопад», Бунин просил Телешова: «Напиши рецензию о моей чудовищной изобразительности, поэтичности, изящности» (*Письма, 1*. С. 357; рецензии Телешова не было). В самом деле, «Листопад» стал эмблематическим в судьбе Бунина-поэта и окончательно утвердил за ним статус «поэта русского пейзажа» (*С. Глаголь*), по своим устремлениям противоположного поэтам «последнего времени» (*Деген 1901*). Эта черта выразилась и в умении таланта «слить настроения человека и природы в одну неразрывную, гармоническую связь. <…> По преимуществу Бунин поэт акварелист, и это отличительное свойство ставит его гораздо выше многих современных поэтов» (<*Баранов*>). «Тихая, мимолетная и всегда нежно-красивая грусть, грациозная, задумчивая любовь, меланхолическая, но легкая, ясная „печаль минувших дней“, и, в особенности, таинственное очарование природы, прелесть ее красок, цветов, запахов, — вот главнейшие мотивы поэзии г. Бунина» (*Куприн*). Если народнопоэтические образы нового сборника находили соответствие в картинах В. М. Васнецова (ему было прямо посвящено стихотворение «На распутье», см. также «Вирь» и др.), то «чудовищная изобразительность» Бунина в описании внутреннего лирического движения самой природы соотносилась с картинами русских пейзажистов, прежде всего И. Левитана, особенно его «Золотой осенью» (1895). В этой особенности поэзии Бунина усматривалось его стремление раскрыть не столько музыкально-ритмические, сколько живописно-изобразительные особенности поэтической речи. Так, например, Горький писал Бунину в январе 1901 года: «Когда я буду

писать отзыв о Вашей книге стихов, я, между прочим, буду сравнивать Вас с Левитаном, которого тоже горячо люблю, которым наслаждаюсь всегда» (*Горький. Письма, 2*. С. 93-94). [98] В то же время наряду с советом окончательно «бросить декадентство и постараться быть самим собою» (*Пресс*), ибо он «не изнервленный поэт столицы», а «здоровый человек» (*-ев*. С. 287), Бунин получил самый чувствительный упрек — в отсутствии «определенного миросозерцания» и «серьезных и глубоких тем в его поэзии», за что был понижен некоторыми критиками из «поэтов» в «стихотворцы» (*Кораблев*. С. 33-34). Общий вывод критики можно было счесть обнадеживающим, хотя и с поправкой: «Во всяком случае в качестве поэта русской природы, с редким искусством рисующего ее скромные, но милые нашему сердцу картины, Бунин заслуживает почетного места среди современных русских лириков <…>» (*Саводник*. С. 139). Книга была замечена даже во Франции (рецензия за подписью Adrien Souberbielle из парижского журнала «Mercure de France» (1901. № 10) приведена в: *Летопись ИБ*. С. 437). А самой высокой похвалы Бунин удостоился от Блока (*Блок 1907*) и от М. Горького, который, получив «Листопад» от В. Брюсова, благодарил того за «прекрасную книжку» и назвал Бунина «первым поэтом наших дней» (*Горький. Письма, 2*. С. 108). [99]

---

[98] И. И. Левитан умер за полгода до выхода в свет бунинского «Листопада» (22 июля 1900), его смерть (в возрасте 40 лет) потрясла Россию, и его имя в те месяцы было у всех на слуху.

[99] Через 15 лет, получив от Бунина стихи для «Летописи», Горький буквально повторил это определение: «Ведь Вы для меня великий поэт, первый поэт наших дней» (*Горький. Письма, 12*. С. 25; письмо от 24 февраля 1916 г.). Горький всегда превозносил стихи Бунина, плакал, слушая чтение автором стихотворения «Ту звезду, что качалася в темной воде…» (*Муромцева-Бунина*. С. 443), считал, что он «воистину поэт!» (письмо Горького к А. В. Амфитеатрову около 22 апреля (5 мая) 1909 г.: *Горький. Письма, 7*. С. 124), неоднократно советовал молодым писателям учиться у Бунина «как у человека, превосходно знающего язык, строго хранящего заветы русской поэзии» (*Горький. Письма, 7*. С. 158; письмо к И. Антонову, конец июля 1909 г.; см. также письмо к Г. Гребенщикову от 14 марта 1913 г.: *Горький. Письма, 10*. С. 283 и др.), однако его восхищение выражалось порой весьма странным образом. Так, только принимаясь за чтение стихов Бунина сразу после знакомства с ним, он определяет их (в письме к А. П. Чехову конца апреля 1899 г.) как «наивные, детские» и добавляет, что они «должны очень нравиться детям» (*Горький. Письма, 1*. С. 335), а три года спустя, советуя К. П. Пятницкому приняться за издание Бунина, рекомендует: «Стихи — хорошие, вроде конфект от Флея или Абрикосова. Я говорю серьезно» (*Горький. Письма, 2*. С. 82; письмо от 3 июля 1902 г.).

30 апреля 1901 года Бунин послал Чехову сборник «Листопад» (а затем и перевод поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате») и просил передать их в Императорскую академию наук в Комиссию по присуждению Пушкинских премий. После благожелательного отзыва академика гр. А. А. Голенищева-Кутузова, 19 октября 1903 года Бунину была присуждена половинная Пушкинская премия (вторую половину получил П. И. Вейнберг за переводы Шиллера и Гейне). В отзыве, представленном для Академии Наук, «Листопад» был назван «доказательством того, что истинный художник находит <…> в образах природы и настроениях человеческой души бесконечное множество <…> новых оттенков красоты <…>, не прибегая к искусственным приемам символизма, импрессионизма и декадентства — словом, ко всему тому арсеналу литературного фокусничества, которым бездарность пытается подменить истинное, непосредственное вдохновение». Бунинский перевод Лонгфелло был оценен как «первый полный перевод на русский язык наиболее крупного по достоинству и размеру произведения великого американского поэта», сделавший «Песнь о Гайавате» «достоянием русской литературы» (*Голенищев-Кутузов*. С. 60-61).

Этот, возможно, самый значительный поэтический сборник Бунина, ждала не только академическая премия, но и обидный коммерческий провал. По словам К. Чуковского, «он лег на складе мертвым грузом <…> и в конце концов издательство объявило в своих анонсах, прилагаемых к журналу „Весы“:

„Иван Бунин. «Листопад» вместо рубля 60 копеек“.

И тут же:

„Валерий Брюсов. «Urbi et Orbi» распродано“» (*Чуковский. Дневник*. С. 494). [100]

После выхода «Листопада» в отношениях между Буниным и Брюсовым обозначилась трещина. Сначала имя Бунина по недоразумению не попало в перечень авторов альманаха «Северные цветы» на 1901 год (для этого издания,

[100] Судя по объявлениям в «Весах», сборник Брюсова, действительно, был распродан гораздо раньше, чем «Листопад», однако снижения цены на книгу Бунина не было.

готовившегося издательством «Скорпион», Бунин помогал собирать материалы), – эта ошибка еще будет исправлена, и Бунин отдаст в «Северные цветы» рассказ «Поздней ночью». Однако затем отказ Брюсова издавать следующие за «Листопадом» бунинские книги и его реакция на стихи Бунина 1902 и следующих годов подтвердит их расхождение.

В сентябре 1901 года Бунин в последний раз попытался наладить со «Скорпионом» деловые отношения для возможного издания своих будущих книг. Тогда он предлагал Брюсову и С. А. Полякову купить один из его новых сборников – «второе изд. рассказов “На край света», втор<ое> изд. “Песни о Гайавате”, новую книжку новых рассказов и<ли> новую кн<игу> новых стихотворений» - «будут лучше “Листопада”», – уверял он (*Письма, 1*. С. 388-389). Однако его ждал отпор, в изложении Брюсова выглядевший так: «На скорпионовском вторнике <вероятно, 25 сентября. – *Т. Д.*> я с ним <Буниным> опять поговорил крупно, сказал, что все его писания ни на что не нужны, главное, скучны и т. д. Он проявлял великодушие и всячески славил мои стихи» (*Брюсов. Дневники*. С. 106). Бунин оказался перед необходимостью искать нового издателя. В середине октября он вместе с Л. Андреевым, А. Алексеевским поехал в Нижний Новгород к М. Горькому, «толковал с ним относительно издания <…> в “Знании”» (*Письма, 1*. С. 390) сборника своих рассказов и по приезде вел переговоры с директором издательства К. П. Пятницким. Таким образом было положено начало изданию в «Знании» собрания сочинений Бунина. [101]

Но до «Знания» вышло еще два поэтических сборника Бунина.

Сборник «Полевые цветы: Сборник стихотворений и рассказов для юношества», выпущенный в декабре 1901 года, вызвал немного откликов. Пожалуй, тогда только П. Якубович отметил изменения в развитии бунинского таланта. Хваля «простоту и безыскусственность стихов молодого поэта, простоту,

[101] Решение об издании сочинений Бунина в «Знании» далось Горькому непросто. Недавнее сотрудничество Бунина с издательством «Скорпион», отсутствие прямолинейной общественной позиции и необходимость наряду с прозой издавать стихи (к чему «Знание» было не склонно) внушали Горькому определенные сомнения, однако в конце концов дело решилось в пользу издания. Подробнее об этом: *Нинов*. С. 195-209.

так гармонирующую с нашим северным буднично-сереньким пейзажем» в прежних стихах Бунина, он предпочел эти ранние произведения «симпатичного, но очень скромного дарования г. Бунина» его же нынешним стихам, в которых критику увиделись «этическое безразличие», «вычурность и манерность», «подобно поэтам из „Скорпиона“» (*Якубович 1902*. С. 99, 102-103).

Через полгода, в конце мая 1902 года, вышел сборник «Новые стихотворения», хлопоты о котором Бунин поручил Н. Д. Телешову и его шурину А. А. Карзинкину. Мнения критиков снова разделились. Одни видели главную ценность «Новых стихотворений», как и прежних книг Бунина, в том, что «сквозь них проступает задумчивый облик поэта-лирика» (*П. К.* С. 380), личность которого, «удивительно мягкая, нежная, отзывчивая ко всему светлому», только и скрашивает (по мнению скептически настроенных рецензентов) впечатление скуки от «крайнего однообразия его стихов» (*Краснов П.* С. 83-84); другие сожалели о том, что в новом сборнике «холодное умствование заменяет силу чувства», которой был отмечен «Листопад» (*Богданович 1902*. С. 81), язвительно предостерегали поэта «наряжаться <…> в демонический плащ сверхчеловека» и пеняли на несовершенство формы (*Якубович 1902*. С. 107). «Главное, чтобы поэт не изменял традициям „хорошей школы“», – заклинали Бунина традиционалисты (*Медведский*. С. 636). Пожалуй, тогда же Бунин впервые стал и объектом придирчивой критики, пытающейся обратить внимание на «самые невозможные выражения», которые «поминутно встречаются» в его стихах, и понять: «Ведь за что-либо он приобрел себе репутацию писателя, не лишенного таланта и подающего надежды?» (<*Дробыш-Дробышевский*>).

«Новые стихотворения» обозначили противостояние Бунина и символистов, прежде всего Брюсова, который отозвался о сборнике резко и неприязненно. По его мнению, из стихов Бунина до сих пор «читатель узнавал любопытные сведения о рассветах и закатах, о звездах и радугах, но не узнавал ничего о самом поэте», и отсутствие «сюжета» *души человека* (при избытке описательности)

составляло, как он считал, главный пробел в лирике поэта.[102] В «Новых стихотворениях», писал Брюсов, «г. Бунин неожиданно переходит на иную дорогу <…> перенимает темы парнасцев и первых декадентов», вульгаризирует уже известных, «действительно *новых* поэтов», а сам являет собой «вчерашний день литературы». Особенно чувствителен был сарказм критика по поводу стихотворения «В Альпах» («На высоте, на снеговой вершине…»), в котором «вершины», на его взгляд, — «не более, как модные „климатические станции“, куда давно проведены удобные funiculair'ы», «наверное, где-нибудь на Пилатусе или Риги-Кульм» (*Брюсов 1903*; ср. письмо Бунина Брюсову с Риги-Кульм 5 ноября 1900 года: *Письма, 1*. С. 335). После этого Бунин стал считать Брюсова за «высокомерного болвана» (*Письма, 1*. С. 422) и начал всячески подчеркивать, что разошелся со «Скорпионом», «не возымев никакой охоты играть с моими новыми сотоварищами в аргонавтов, в демонов, в магов и нести высокопарный вздор <…>» (*Бунин–9, 9*. С. 264).[103]

Брюсову стремительно и развернуто (в рецензии уже на второй, поэтический том собрания сочинений, выходившего в «Знании», *СС–1903*) возражал К. Чуковский. Сделанный Брюсовым упрек в отсутствии в стихах Бунина его личности Чуковский приравнял к «смертному приговору надо всей его поэзией», а что до ценности «метких наблюдений» — то ими, по словам двадцатилетнего тогда критика, может гордиться разве что «записная книжка, <…> сельскохозяйственный календарь», не имеющие отношения к истинной поэзии, и к поэзии Бунина в том числе. Чуковский выступил против мелодекламации, поэзии «для забавы и удовольствия», эстетики кузенов и бухгалтеров с яркими эффектами и понятными чувствами, которые сказали бы, что «в стихах Бунина все скучно, бледно и неинтересно» (в будущем — почти

---

[102] Ср. запись в дневнике В. Брюсова, сделанную за два с половиной года до этого, в начале 1900 г.: «С Буниным видался раза три. Он гораздо глубже, чем кажется. Иные размышления его о человечестве, о древних египтянах, о пошлости всего современного и позоре нашей Науки — даже сильны, производят впечатления» (*Брюсов. Дневники.* С. 80).

[103] Последнее высказывание — реминисценция из письма к Бунину Чехова, который после неприятной истории с публикацией его рассказа в альманахе «Северные цветы» «дал себе клятву больше уже никогда не ведаться ни со скорпионами, ни с крокодилами, ни с ужами» (из письма Чехова к Бунину от 14 марта 1901 г.**,** см. *Бунин–9, 9*. С. 188).

дословный тезис ученика Брюсова Гумилева и учеников Гумилева А. Эйснера и В. Лебедева). Задолго до апологии бунинской поэзии в статьях Набокова, Чуковский писал: «Это скрытный, замкнутый, ушедший в себя, притаившийся талант — талант без восклицательных знаков (сосчитайте, много ли их в стихотворениях г. Бунина), без заигрывания с публикой, холодный и — поймите это слово в надлежащем значении — аристократический. <…> Душевное равновесие, простота, ясность и здоровье — какие все это редкие вещи по нынешним временам! Нынешние времена — путаные, крикливые, пьяные времена. Каждый старается подпрыгнуть выше головы, каждый кричит свою песню, не слушая песен другого. Разноголосица, треск и всяческое приподымание на цыпочки. Что же удивительного, что мы так холодно принимаем поэта, который проходит мимо нас, не примыкая к пестрой шумихе сегодняшнего дня? <…> Слишком уж он чужой нам, слишком здоров он для нас» (*Чуковский 1903*), — и это отношение впоследствии определит его самую значительную статью о творчестве Бунина «Смерть, красота и любовь в творчестве И. А. Бунина» (*Чуковский 1914*; переработанный вариант см. *Чуковский 1969*). По смыслу и содержанию полемика между Брюсовым и Чуковским перейдет в итоговую полемику о поэзии Бунина 1929–1930-х годов (см. ниже).

Своеобразие поэзии Бунина, открывавшееся по мере выхода в свет его книг, заслонялось от современников выбранными им традиционными лирическими темами и его положением внутри литературной ситуации начала 1900-х годов. На фоне символистских экспериментов его поэтическое творчество выглядело прилежным повторением известных истин, и критики колебались, главным образом, только в оценке того, насколько поэт архаичен в их утверждении и прозаичен в выражении своих чувств. Сам Бунин в «Автобиографической заметке», написанной в 1915 году по просьбе С. А. Венгерова, подытожил первый этап своей литературной биографии так: «В общем, жизненный путь мой был довольно необычен, и о нем и вообще обо мне долго существовало довольно превратное представление. Взять хотя бы первое десятилетие моей литературной деятельности: большинство тех, что писали о моих первых книгах, не только

спешили уложить меня на какую-нибудь полочку,[104] не только старались раз навсегда установить размеры моего дарования, не замечая, что им же самим уже приходилось менять свои приговоры, но характеризовали и мою натуру. И выходило так, что нет писателя более тишайшего („певец осени, грусти, дворянских гнезд“ и т. п.) и человека, более определившегося и умиротворенного, чем я. А между тем человек-то был я как раз не тишайший и очень далекий от какой бы то ни было определенности: напротив, во мне было самое резкое смешение и печали, и радости, и личных чувств, и страстного интереса к жизни, и вообще стократ сложнее и острее жил я, чем это выразилось в том немногом, что я печатал тогда. Бросив через некоторое время прежние клички, некоторые из писавших обо мне обратились, как я уже говорил, к диаметрально противоположным — сперва „декадент“, потом „парнасец“, „холодный мастер“, — в то время как прочие все еще твердили: „певец осени, изящное дарование, прекрасный русский язык, любовь к природе, любовь к человеку… есть что-то тургеневское, есть что-то чеховское“ (хотя решительно ничего чеховского у меня никогда не было). Впрочем, в литературе стоял тогда невероятный шум» (*Бунин–9, 9*. С. 264–265).[105]

---

[104] Ср.: «Может быть, Бунин — уже самый последний из последних певцов эпопеи нашего русского барства и настроений старого дворянина. Такова его полочка» (*Измайлов А*. С. 36).

[105] Ср. со стремление «заметить сходство» между собой и Чеховым в поздних воспоминаниях (см. выше). Стоит также сказать, что по обобщениям, интонации и определенным клише это автометаописание пародирует статью о Бунине С. А. Венгерова в 1-м (дополнительном) томе «Энциклопедического словаря» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (СПб., 1905. С. 334-335). С другой стороны, оно удивительным образом отзывается в статье З. Гиппиус «Тайна зеркала» (1921): «С начала 90-х годов, когда Бунин впервые появился на литературном горизонте, русская литература пережила много судорог, метаний, взлетов, провалов; много имен выскакивало на поверхность — и мгновенно исчезало навсегда. Шумели скороспелые славы. Строился картонный трон Л. Андрееву. Тут же объявлялись „новые течения“ и рождались хрупкие „школы“… Бунин тихо шел рядом, ко всему приглядываясь и прислушиваясь, никуда не бросаясь с головой, не оставляя собственного крепкого пути. Критика, в суете оборачиваясь к нему, — не знала, что с ним делать: ей надо было „положить его на какую-нибудь полочку“, приклеить к нему какой-нибудь ярлык, — но все ярлыки от него отваливались. Подражатель Чехова? Нет. И уж никак не Горького! И не декадент! И не символист! Пишет прекрасно, трезвый человек, — да кто он? Куда его девать? / Можно бы, казалось, сообразить, что это просто Бунин, великолепный писатель сам по себе, и стоящий труда, чтобы заглянуть в него поглубже. Но, повторяю, это было время суеты и мыльных пузырей литературного муравейника» (*Гиппиус*).

6. Пейзажная лирика 1900-х годов и основы поэтического мировидения

Проведенное в деревне лето 1900 года было одним из самых плодотворных периодов в жизни Бунина. «Сильно пишу — главн<ым> образом стихи», — сообщал он И. А. Белоусову, только приехав в Огневку в мае (*Письма, 1*. С. 317). Тогда же в Огневке, имении Е. А. Бунина были написаны «Антоновские яблоки». Эти произведения и создали Бунину славу «поэта русской природы».[106]

До сих пор, оставаясь в кругу обычных для поэзии «пейзажных» тем, Бунин проходил долгую школу поэтического мастерства и вырабатывал собственные приемы поэтической выразительности, которые могли не только в точности передать самые разнообразные оттенки природных явлений, но и представить образ единой живой вселенной. Позже он скажет устами своего героя в «Жизни Арсеньева»: «<…> зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги…» (*Бунин–9, 6*. С. 92). Так и поэзия Бунина переполнена звуками и запахами, и трудно найти другого поэта, который так интенсивно насыщал бы свои стихи цветом и светом.

В этом творческом стремлении ему ближе всего был Л. Н. Толстой. 9/22 января 1922 года Бунин записывает в дневнике его фразу: «„Я как-то физически чувствую людей“ (Толстой). Я *всё* физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду — и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!» (*Устами Буниных, 2*. С. 62; выделено Буниным). Другим высоким образцом, к которому Бунин много раз обращался в размышлениях о природе творчества, был И.-В.

---

[106] Стихотворения, которые можно рассматривать как наброски к «Листопаду», относятся уже к началу 1890-х гг., ср. напр. «Последние дни. *Отрывки из дневника*». О своеобразной «цикличности» природных стихотворений Бунина см. *Голотина Г. А.* Эволюция темы природы в лирике И. А. Бунина 1900-х годов // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года): Межвуз. сб. науч. трудов. Л., 1985. С. 82-100.

Гете. Слова Арсеньева, сказанные Лике: «<…> я поэт, художник, а всякое искусство, по словам Гете, чувственно» (*Бунин–9, 6*. С. 275), прямо повторяют фразу из бунинского дневника от 7/20 августа 1923 года: «Gefühl ist alles — чувство все. Гете» (*Устами Буниных, 2*. С. 96). «Повышенное чувство жизни» (*Сливицкая*. С. 10), «стереоскопическая сверхрельефность описаний» (*Степун*. С. 527), это «Боже мой, до чего остро, даже больно!» и есть первое и главное впечатление от творчества Бунина.

Один из многих примеров этой художественной обостренности восприятия — как раз начало «Листопада», очевидно продолжающего традицию классических «осенних поэм» (А. И. Тургенев, Пушкин, Баратынский).[107] У Бунина лес *лиловый, золотой, багряный терем*, в нем различимы *желтая резьба* берез, их *блеск в голубой лазури* неба, темнеющие *елочки*, запахи *дуба и сосны* и сквозящие *то здесь, то там* в листве *просветы в небо, что оконца*… Наполнив стиховое пространство всем разнообразием ощущений, Бунин словно поднимает занавес: «И Осень тихою вдовой / Вступает в пестрый терем свой».

Казалось бы, в «осенней поэме» должны преобладать колористические образы. Однако повторив еще в первой трети начальные строки, закрепив их в сознании читателя, Бунин почти вовсе оставляет упоминания цвета. Вместо них на протяжении всей поэмы доминируют описания света и звука — и какого звука! — тишины. Для нее только в двух соседних строфах (ст. 15–38, 39–54) Бунин находит множество определений: «Сегодня так светло кругом, / Такое мертвое молчанье <…>, / Что можно в этой тишине / Расслышать листика шуршанье. <…> / Заквохчет дрозд, перелетая <…> / Играя, в небе промелькнет / Скворцов рассыпанная стая — / И снова все кругом замрет. <…> / Глубокий и немой покой – / Предвестник долгого ненастья. <…> / И жутко Осени одной / В пустынной тишине ночной». Едва ли можно было ожидать, что после такой коды и первых слов новой строфы «Теперь уж…», будто отодвинувших все выше описанное в прошлое, поэт вновь заговорит о тишине, — а между тем, именно это и

[107] Об эволюции «осенних» поэм в русской поэзии начале XIX века см., например: *Фризман*. С. 18-19.

происходит. «Теперь уж тишина другая: / Прислушайся — она растет, / А с нею, бледностью пугая, / И месяц медленно встает», — и снова все описание строится на сочетании света и тишины, изредка прерываемой (то совой, которая *порою дико захохочет*, то *дождем*, то призывом к охоте: *трубят рога в полях далеких*, и *гамом* охотничьих *псов*), — сочетании, меняющемся, плывущем, беспрестанно движущемся. Свет – в абсолютной тишине – возобладает, когда наступит зима, когда *взойдут огни небесных сводов*, когда наступит *расцвет Полярного Сиянья*. Это нескончаемое, тайное и явное одновременно, движение, совершаемое в природе, и есть главное содержание и «Листопада», и всей «пейзажной» бунинской лирики. В конце поэмы происходит полное преображение мироздания: там, где прежде были *просветы в небо, что оконца*, налетевшие *ветры из тундры* <…> *повесят инеи сквозные*, *пестрый* терем станет *старым*, *пустым остовом*, а затем и *ледяным чертогом*, и вместо *Осени* над миром *взойдут огни небесных сводов, Заблещет звездный щит Стожар*. В самом замирании природы, от *вступления Осени* до *восхождения Полярного Сиянья*, в переходе от первой, красочной поры листопада к зимнему безмолвию и оцепенению Бунин чувствует глубокое, мощное, всеохватное движение, космическое течение, в которое включена и природная, и вся земная жизнь.

«Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны <…> признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии», — написал о «Листопаде» А. Блок (*Блок 1907*. С. 45). Однако, говоря о мировоззрении Бунина, Блок имел в виду в основном лирику природы, «мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний» (Там же). Сам Бунин видел в поэтических пейзажах более общий смысл. Он легко переводил взгляд с небесных высот к земным частностям, и его стихи наполнялись всеобъемлющим метафизическим чувством единства и красоты мироздания.[108] Вот не менее известный, чем

[108] См., например, в письме Бунина В. С. Миролюбову от 11 июня 1901 г.: «<…> я ведь о голой и протокольно о природе не пишу. Я пишу или о красоте, т. е. значит, все равно, в чем бы она ни была, или же даю читателю, по мере сил, с природой часть своей души. <…> Это у нас еще старых вкусов много – все “случай”, “событие” давай» (*Письма, 1*. С. 377-378).

«Листопад», отрывок из «весеннего» стихотворения «Оттепель» (1901), в котором, обратим внимание, земной пейзаж (*деревья*) отражается в небесных сферах:

Не налюбуюсь, как сквозят
Деревья в лоне небосклона,
И сладко слушать у балкона,
Как снегири в кустах звенят.

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Продолжим цитату, обычно на этом обрывавшуюся:

Она повсюду разлита, —
В лазури неба, в птичьем пенье,
В снегах и вешнем дуновенье, —
Она везде, где красота.

И упиваясь красотой,
Лишь в ней дыша полней и шире,
Я знаю, — все живое в мире
Живет в одной любви со мной.

Бунин принадлежал к тем художникам, чье мировосприятие, раз и навсегда данное, дополнялось и обогащалось только в частностях, но не в сути. Так и поэтические формулы этого стихотворения рассеяны по многим бунинским стихам, начиная с самых ранних. И в стихотворении 17-летнего Бунина читаем:

Жизнь зарождается в мраке таинственном.
Радость и гибель ея
Служат нетленному и неизменному —
Вечной красе Бытия!
(«Ветер осенний в лесах подымается...»),

и в 30 лет он скажет то же:

И снова день меня разбудит,
И снова, — чем бы ни был я, —
Я буду жить и сладко плакать
И славить радость бытия!
(«Затрепетали звезды в небе...» [109]),

и во всех цитируемых стихах эта мысль образует финальный торжествующий аккорд. [110] Итак, *не пейзаж* составляет главную ценность описания, он — только избранное, лучшее зеркало, в котором отражается весь мир. Красота, любовь, радость не привнесены в бытие, а растворены в нем, соприсутствуют ему. Они воплощены в вечном течении жизни и во множестве ее подробностей. Постижение красоты у Бунина превращается в бесконечный перечислительный ряд: прекрасны и *лазурь неба*, и *птичье пенье*, и *снега*, и *вешнее дуновенье*, и нет главного среди них, и все они равны и восхитительны.

Называние и нанизывание явлений и подробностей бытия Бунин делает своим главным стилистическим приемом. Насколько удачен этот прием – вопрос, как ни странно, открытый. В свое время несбыточность бунинского идеала точно почувствовал Ходасевич: «Несомненно, что бунинский пейзаж правдив, точен, жив и великолепен так, как ни одному символисту не грезилось. Но от Бунина множественность явлений требует такой же множественности воспроизведений, что неосуществимо» (*Ходасевич 1929*). Да и для того чтобы читатель почувствовал то, что переживает поэт, вовсе не обязательно перечислять и связывать все явления, попадающие в поле его зрения, и описывать их как можно выпукло и красочно: назвав два-три штриха, можно быть более точным в передаче лирической эмоции. Недаром оппоненты Бунина увидят в его стихах «описательство», лишенное авторского начала. [111] Но для Бунина это было

[109] В *Петрополис, 1* это строфа снята.

[110] Та же мысль — и тоже в конце текста — высказана в стихотворениях «Облака, как призраки развалин…», «Надпись на могильной плите», «Из дневника» (все 1901).

[111] Так, в целом очень расположенный к Бунину К. Чуковский укорял поэта за «инвентаризацию красок и образов» в ущерб лирическому самовыражению поэта: «Нельзя же писательство превращать в описательство!» — восклицал он (*Чуковский 1969*. С. 94). См. также критику Брюсовым «Новых стихотворений» (выше) и показательную реплику З. Н. Гиппиус: «Писатель должен учить, а вы даете лишь картину» (*Устами Буниных, 2*. С. 21).

выражением его художественной философии: «<…> если абсолют присущ природе, то он присутствует и в каждой вещи, составляя ее внутреннюю суть. Поэтому каждая вещь суверенна и является уменьшенным образом мира. Она самодостаточна и не нуждается в том, чтобы ее постигали с помощью аналогий или иносказаний» (*Сливицкая*. С. 38).

В этом заложена основа стилистического расхождения Бунина с символистами, для которых вещь, подробность, деталь не были самодостаточны и были именно иносказаниями. В этом отчасти кроется причина обвинений Бунина в «прозаизме», ибо «представление о взаимном подобии всего сущего», лежащее в основе метафорического мировосприятия, «мир не до конца расчлененных явлений, <…> бесчисленных и многогранных соответствий» Бунину чужд: «*Пафос бунинского мира – это ценность Единичного при ценности Единого*» (*Сливицкая*. С. 40-41; выделено автором).

Метафора — всегда повтор, удвоение, перенесение свойств одного предмета на другой и тем самым размывание очертаний каждого из них. Бунинская же поэтика, необычайно бедная на любые повторы, ориентирована на единичное точное определение. В ней присутствуют и метафорическая зоркость, и метонимические (точнее, паратактические) сцепления, но выдвижение на первый план именно самодостаточной вещи, «перечислительности», метонимичности придает его стихам своеобразный прозаический ореол. Бунин не пренебрегает метафорами (и *лес точно терем*, и *березы блестят резьбой*, и *елочки как вышки*, и *просветы что оконца*, и *Осень вдовой*, и т. д.), однако сам принцип сочетания элементов остается чисто паратактическим: *лес — поляна — березы — лазурь — елочки — клены — листва — небо — лес — дуб — сосна — солнце — лето — осень — поляна — паутина — мотылек* и т. д. Оптика постоянно меняется, взгляд то расширяется до всего ландшафта, то суживается до мелкой детали, все вместе они создают целостный мир. И когда ему доведется определить в стихах, что такое счастье, он назовет «Вот этот сад осенний за сараем / И чистый воздух, льющийся в окно». Затем перечислит *небо*, *облако*, снова *открытое окно*, *птичку, севшую на подоконник*, *гул молотилки на гумне*, —

и заключит этот в принципе бесконечный каталог мироздания тютчевской формулой: «Все во мне» («Вечер», 1909). [112]

Удивительным и новым для русской поэзии в явленном Буниным мире было отсутствие единого центра: он более не фокусировался на чем-то одном, а оказывался распылен, рассредоточен во всем множестве своих проявлений. В прозе схожее мироощущение выразил Л. Н. Толстой, процитировавший в своем позднем дневнике Паскаля: «да, “le monde est une sphère dont le centre partout et la circonférence nulle part”», т. е. «мир — это шар, центр которого — везде, а окружность — нигде». [113] О. В. Сливицкая, соотнося художественную философию Бунина с поисками Толстого и восточными представлениями о вселенной, говорит о том, что при таком мирощущении «все связано между собой не прямой линией причинно-следственных отношений, а по принципу отклика, резонанса, эха» (*Сливицкая*. С. 15), [114] — и этот вывод, сделанный прежде всего на материале бунинской прозы, может быть полностью подтвержден и его поэзией.

Вот, в стихотворении «После половодья» (1900) *весенний воздух* опускается на землю после дождя, он продувает и *далекие просеки в бору*, и *серебро лесных озер*, и *сосен кроны*, и *нежных лиственниц узор*. В синхронном стихотворении («Родник», 1900) видим обратное движение, обратное «эхо» – от земли к небу, от единичного к всеобъемлющему: спрятанный *в тайге, в крутом овраге* родник *кипит, играет и спешит*, / *<…> А небеса и лес нагорный* / *Глядят* за тем, как он переливается *хрустальными клубами*. Наконец, в том же «листопадном» году написанное стихотворение «Открыты жнивья золотые…» – прекрасная иллюстрация того, как все подробности бытия – и *жнивья*, и *простор полей*, и *день, прохладный и пустой*, и *орел, взмахнувший в этой пустоте*, – сходятся, собираются во взгляде лирического «я», и как лирическое «я» оглядывается

---

[112] То же «равно-положение независимых элементов» характеризует и прозу Бунина, см., например: *Мальцев*. С. 108. См. также переписку-полемику Бунина и Нилуса после выхода в свет «путевой поэмы» «Тень птицы», в которой нет «центра» и «не должно его быть» (*Письма, 1*. С. 70, 479).

[113] *Толстой, 57*. С. 22. См. *Сливицкая*. С. 15.

[114] Подробнее о космическом мироощущении Бунина, его подготовленности художественными исканиями Л. Н. Толстого и о связи с мировоззренческими концепциями своего времени см. *Сливицкая*. С. 52-67.

окрест себя, так и они возвращаются обратно к *степным отавам* и *облачкам,* плывущим на юг. Тут уже не только «все отзывается во мне», но «все отзывается во всем».

Замечательно, что и лирическое «я» при таком взгляде на мир перестает доминировать и воспринимается самим поэтом как *один из* ее центров, не бóльший, чем все другие, хотя и более выраженный благодаря всем другим. [115] Поэтому стихи Бунина сравнительно редко написаны от первого лица, и это создает ощутимый контраст и с лирикой его современников, и с общим представлением о том, какой «должна быть» поэзия, служащая в первую очередь самораскрытию авторской личности. Мир един и бесконечен, и человек в этой бесконечности — не вершина творения, а такой же, как все остальные, атом его. В нем и через него действуют мировые силы жизни, любви, красоты, радости и гибели. И это еще одна специфическая особенность бунинского лиризма и характерная черта нового времени, отражающая сознание постклассической эпохи. В прежней, иерархической (гелиоцентрической) космогонии все было стянуто к одному центру, солнцу, зависело от него и освещалось им. В основу новой картины мира (О. В. Сливицкая проводит параллели с русским космизмом, в частности, с трудами В. И. Вернадского) легли представления о множестве миров и единстве всемирной жизни, то есть *о множестве центров в бесконечной единой жизни*, о взаимной подобности и обратимости микрокосма (земного или человеческого) и макрокосма (вселенского или божественного), об их постоянном движении и о присутствии всей полноты бытия в каждом его элементе. В XVI веке идеи *пантеизма* высказывал Джордано Бруно — через 300 лет после признания его еретиком те же мысли повторил Бунин (в том числе в стихотворении «Джордано Бруно», <1906>) как отражение собственного миропонимания и миропонимания, свойственного современной эпохе. [116]

---

[115] Эта черта обнаруживалась уже в самых ранних стихотворениях Бунина, об этом см., например: *Владимиров*. С. 7.

[116] См. в философском очерке Н. Я. Грота «Джиордано Бруно и пантеизм» (1885): «Если вселенная есть все и притом бесконечное все, а мыслить ее конечною невозможно, ибо конечное ограничено, ограниченное граничится чем-нибудь другим, а этого „другого“ для вселенной, которая есть „все“, быть не может <…>, то и материального центра и окружности

Изменившийся взгляд на мир и человека в нем привел к тому, что «наследник традиций» стал выразителем принципиально нового художественного опыта.

Идеальное воплощение космическое мироощущение Бунина получает в ситуации ночного размышления на морском берегу под звездным (лунным) небом. «Морских» стихотворений у Бунина множество. С первой поездки на юг весной 1889 года он проникся ощущением этой всеобъемлющей древней — вечной — стихии. Через несколько лет, обретя уверенный поэтический голос, он признавался, что именно там, в Крыму, его «душа исполнилась предвечной / Красоты и правды неземной» («Поздний час. Корабль и тих, и темен…», 1895), и он почувствовал свое родство с некогда жившими, более того — почувствовал себя одним из тех, кто некогда жил на земле («Ночь», 1901).

Море и звезды — самые выразительные координаты бунинского мира, его горизонталь и вертикаль, ночь — время всеединства и стирания границ между небом и землей, светом и отражением, собой и космосом. Ощущение божественности мироздания явлено тогда с предельной откровенностью. В ночь с 9 на 10 сентября 1923 года Бунин записывает: «Проснулся в 4 часа, вышел на балкон — такое божественное великолепие сини неба и крупных звезд, Ориона, Сириуса, что перекрестился на них» (*Устами Буниных, 2*. С. 97). *Плащаницей*, т. е. покровом божественным и скорбным, принявшим в себя тело распятого Христа, называет он поверхность моря («Бывает море белое, молочное…», «Бретань», «Ночь и алые зарницы…», «Высокие нездешние цветы…»): и святости в ней столько же, сколько гробового безмолвия и первобытного ужаса. Величие

быть не может: всякая точка есть в ней центр и часть окружности, а следовательно, если у нее и есть центр, то только духовный — этот центр и есть Божество — сознание, дух вселенной» (*Грот.* С. 61). Этой теме посвящено также исследование: *Карпенко Г. Ю.* Творчество И. А. Бунина в контексте религиозно-философских и антропологических идей конца XIX — начала XX века: (Концепция человека). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Самара, 1992. С. 49-59 (резюме см. в: *Карпенко Г. Ю.* Творчество И. А. Бунина в контексте религиозно-философских и антропологических идей конца XIX — начала XX века: (Концепция человека): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Ин-т рус. лит. РАН. СПб., 1992). Известно также об интересе, который Бунин проявлял к трудам астронома и путешественника адмирала Н. П. Азбелева: в 1905 г. они встречались, Азбелев подарил Бунину издание своих лекций «Единство в устройстве Вселенной» (СПб., 1902) (*Летопись ИБ*. С. 566-567). Об источниках и контексте этого стихотворения см. также в гл. 2.

мира, по Бунину, зиждется на единстве, равновеликости составляющих его противоположностей. В нем нет движения от одного полюса к другому, но есть одновременное присутствие в мире полярных начал, при котором сквозь одно всегда будет просвечивать другое, одно всегда будет напоминать о другом. Бунинское ощущение мира точно определяется неделимым словосочетанием *сладостная мука* («Встреча», 1922), да и «заглавный» «Листопад» - поэма о *роскоши увядания*. Проще всего это было выразить на стилистическом уровне — обилием оксюморонов (только в цитированных выше стихах: *сладко плакать, радость и гибель*, и мн. др.), страшнее и вдохновеннее, испытывая мучение и восторг, было жить под этим неослабевающим напряжением всю жизнь:

Но в радости моей — всегда тоска,
В тоске всегда — таинственная сладость!
(«Джордано Бруно»)

Как эта скорбь и жажда — быть вселенной,
Полями, морем, небом мне близка! <…>
Та сладостная боль соприкасания
Душой со всем живущим…
(«Памяти друга») [117]

Ночью становится зримой таинственная красота мироздания и обнажаются древние основы бытия, — тут, повторим, Бунин полностью наследует ночную метафизику Тютчева. Ночью не только прозревается (предощущается, улавливается через случайные сочетания предметов и чувств), но и открывается путь и к *прекрасному* и к *вечному* («Ночь», 1901). Ночью особенно внятно их единство, их изначальное сродство, — точно так же, как единство и сродство всех человеческих душ. Представление о том, что «моя душа, Виргилий, / Не моя и не твоя» («У гробницы Виргилия», 1916), а *единая, мировая*, отзывающаяся общим воспоминаниями в каждом человеке, составляет основу бунинской эстетики: «Я знаю, — все живое в мире / Живет в одной любви со мной». Ближайшим синонимом к *душе* в бунинском мире оказывается *память*. Разделенная между

[117] Подробно об эстетических предпосылках оксюморонности у Бунина см. *Сливицкая.* С. 46-47, 101 и др.

мирьядами душ, она вбирает и далекий опыт предка, и сиюминутное впечатление потомка: их ощущения тождественны, и в мимолетном движении потомка оживает сознание его связи с прошлым. Так, эхом к стихотворению «Ночь» (1901), герой которого узнает в своей любви чувство давно *отжившего* предка, звучит стихотворение «Встреча» (1922), написанное от лица того самого предка и обращенное им к своей возлюбленной и к себе самому *через века*. [118]

7. 1900-е годы. Путешествия в Европу, странствия на Восток. Культурный полицентризм, историческая прапамять

В середине 1900-х годов переживание бескрайнего — единого и множественного — мира в поэзии Бунина наполнилось новым содержанием. Это было связано с самыми разнообразными путешествиями, на которые были так богаты годы расцвета его поэтического таланта. Как раз в это время он «установил в своих скитаниях <…> некоторый порядок: зимой столицы и деревня, иногда поездка за границу, весной юг России, летом преимущественно деревня» (*Бунин-9, 9*. С. 263).

В деревне — значит, в Огневке (Тульской губ.), у брата Евгения или в Глотово (оно же Васильевское, Орловской губ.), у двоюродной сестры С. Н. Пушешниковой. Вот как, по воспоминаниям В. Н. Буниной, выглядела комната Бунина в Глотово: «<…> угловая, с огромными старинными темными образами в серебряных ризах, очень светлая и от белых обоев, и от того, что третье окно выходит на юг, на фруктовый сад, над которым вдали возвышается раскидистый клен. Мебель простая, но удобная: очень широкая деревянная кровать, большой письменный стол, покрытый толстыми белыми листами промокательной бумаги,

[118] Далее об этой и других обозначенных здесь чертах эстетики Бунина мы поговорим в главе 2.

на котором, кроме пузатой лампы с белым колпаком, большого пузыря с чернилами, нескольких ручек с перьями и карандашей разной толщины, ничего не было; над столом полка с книгами, в простенке между окнами шифоньерка красного дерева, набитая книгами, у южного окна удобный диван, обитый репсом цвета бордо» (*Муромцева-Бунина*. С. 376). Юг России — это Ялта и Одесса, где Бунин жил порой по несколько месяцев и откуда открывались пути буквально во все стороны света, кроме севера: помечтав некоторое время о плавании через Ледовитый океан, [119] Бунин эту идею оставил, его гораздо больше притягивали страны южные и восточные.

Его первое заграничное путешествие пришлось на осень 1900 года: Одесса — Варшава – Берлин — Париж — Швейцария — Мюнхен — Вена… Друг Бунина В. П. Куровский поехал тогда по поручению одесской городской управы «для обследования рынков в разных городах Европы», Бунин, «подсчитав свои средства и где-то взяв аванс, с радостью согласился» ехать с ним вместе (*Муромцева-Бунина*. С. 185). Главное впечатление той поездки — когда поздним зимним вечером в горном Мюррене в пустом отеле «славный Куровский играл из Бетховена», и Бунин «почувствовал на мгновение все мертвое вечное величие снежных гор» (см. в подробном письме Ю. Бунину от 5 ноября 1900 года: *Письма, 1*. С. 338) — отразится в одном из ключевых стихотворений, написанном через 15 лет — на смерть Куровского: это с ним Бунина роднила «та сладостная боль соприкасанья / Душой со всем живущим», с ним он «пережил <...> то, чего не переживал ни с кем — опьянение от мира» (*Устами Буниных, 1*. С. 164), это в его словах Бунин узнавал свои собственные мысли и чувства:

И ты сказал: «Послушай, где, когда
Я прежде жил? Я странно болен — снами,

[119] 1 июля 1901 г. он делился своими планами с Н. Д. Телешовым: «Собираюсь ехать на Ледовитый океан. <…> Изумлен? При встрече объясню» (*Письма, 1*. С. 381). О том же 7 июля 1901 г., в письме М. П. Чеховой: «На днях уеду в Архангельск, оттуда по Белому морю выгляну в Ледовитый океан и назад — прямо в Одессу <…>» (*Письма, 1*. С. 382). Вторично идею поехать на север, на Белое море Бунин обдумывал летом 1914 г., но и тогда он отказался от нее, чтобы совершить «путешествие по Руси»: плавание по Волге от Саратова до Ярославля (*Письма, 2*. С. 307).

Тоской о том, что прежде был я Бог...
О, если б вновь обнять весь мир я мог!»

Ты верил, что откликнется мгновенно
В моей душе твой бред, твоя тоска <…>
(«Памяти друга», 1916).

Со швейцарскими Альпами связано еще несколько стихотворений («Эйгер», 1900, «Зимний день в Оберланде», 1902), в том числе и поэтическая декларация Бунина периода его наибольшего притяжения к символистам «В Альпах» (1901) — как раз в Швейцарии Бунин ждал от Брюсова корректуру «Листопада». Путешествие по местам, описанным Байроном в «Манфреде», отразилось в рассказе «Тишина» (1901) и стало толчком к переводам «Манфреда» и «Каина» (декабрь 1902 — лето 1903).

На обратном пути из Швейцарии, посетив в Базеле (вполне возможно) и Мюнхене (документировано в письмах) картинные галереи, Бунин познакомился с картинами Арнольда Бёклина (1827–1901). Этому швейцарскому художнику-символисту суждено было сыграть в творческом самосознании Бунина особую роль. Символические пейзажи Бёклина были популярны в конце XIX века, самые известные – «Остров мертвых», «Руины у моря», «Обитель блаженных», «Вилла у моря», «Морская идиллия» – были, несомненно, знакомы Бунину. В 1903 году в Одессе вышел первый выпуск литературно-художественного сборника «Наши вечера», в котором участвовали и Бунин (рассказом «Перевал» и стихотворением «In memoriam» («Спокойный взор, подобный взору лани…»)), и Куровский – статьей «Арнольд Беклин». Посвященная памяти Беклина, она начиналась наивысшей аттестацией: «16-го января 1901 года в Фиезоле, возле Флоренции, скончался великий живописец и поэт XIX столетия Арнольд Беклин» (*Куровский*. С. 103). Куровский писал о Бёклине как о художнике, рисующем «самую душу природы, с которой неразрывно связана наша душа» (*Куровский*. С. 104), что не могло не вызвать у Бунина параллелей с собственным творчеством (см. его уже упоминавшееся стихотворение «Оттепель» и др.) Картина Бёклина «Вилла у

моря», репродукция которой была помещена в сборнике, была, видимо, и прежде знакома Бунину: она вполне может рассматриваться как, по крайней мере, один из источников его стихотворения «Мраморная пристань», напечатанного незадолго до выхода в свет «Наших вечеров» (Журнал для всех. 1902. № 9). Обращение к творчеству кого-либо из художников для Бунина редкость (об исключениях, связанных с именами Васнецова и Левитана, см. выше), но в дневниках 1916–1917 годов, рисуя те или иные природные изменения, он не раз вспоминает именно пейзажи Бёклина. Так, 24 марта 1916 года Бунин отмечает: «Яркий, настоящий весенний день. Крупные облака в серых деревьях, серые стволы имеют необыкновенно прелестный тон и глянец. Напоминает картины Бэклина» (*Устами Буниных, 1*. С. 128). 21 августа 1917 года записывает: «Смотрел от варка: расчистило, деревья возле дома и сада необыкновенны, точно бёклиновские, черно-зеленые, цвета кипарисов, очерчены удивительно» (*Бунин–6, 6*. С. 375). Насыщенный цвет и плотность форм, «архитектура» природы – вот, пожалуй, главные черты, увиденные поэтом в творчестве художника. 3 октября 1917 года Бунин снова обращается к знакомым образам: «Шли дорожкой – впереди березы, их стволы, дальше трубы тонкие пихт, серая тьма и сквозь это – сине-каменное небо <…> Бёклин поймал новое, дивное» (*Бунин–6, 6*. С. 384). Все эти записи сделаны в Глотово, первая из них – вскоре после известия о самоубийстве Куровского, которое, возможно, и вызвало воспоминание об их путешествии по Европе и первых впечатлениях от картин швейцарского живописца. Предположим, что и картина А. Бёклина «Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке» (1871–1874), напечатанная в том же выпуске «Наших вечеров», могла прочитываться им как эмблема и его собственного творчества: так близко было Бунину сознание постоянного присутствия смерти в мире, повышенной ценности жизни перед ее лицом, упоение жизнью, которую художник призван спасти от забвения и тлена (на автопортрете Бёклин изображен с кистью и палитрой, прислушивающимся к той музыке, которую за его плечом играет на скрипке безносый скелет).

Затем были другие путешествия за границу — всего до эмиграции Бунин совершил их десять: семь — по Западной Европе и три — на Восток. Он побывал во многих городах Австрии, Германии, Франции, Швейцарии, Италии, Греции. Конечно, особая роль в этих поездках принадлежит Капри, где в те годы жил Горький. Впервые Бунин приехал туда весной 1909 года едва ли не случайно — в тот раз, как обычно, «точного плана у него не было. <…> Намечалась Италия, но в общих чертах» (*Муромцева-Бунина*. С. 434), — а пробыл неожиданно долго, чуть менее месяца, «почти не разлучаясь с милым домом Горького» (*Письма, 2*. С. 107). [120] Потом он гостил на Капри следующей весной (1910) и подолгу жил там три зимы подряд (1911–1912, 1912–1913, 1913–1914), главным образом, «в адской работе» (*Письма, 2*. С. 189) и только время от времени отправляясь в поездки по разным городам Италии. И хотя европейские впечатления нашли заметное отражение в стихах («После землетрясения», «В Сицилии», «Венеция» — два стихотворения, 1913 и 1922, «Бретань», «У гробницы Виргилия», «Колизей», «Калабрийский пастух», «Капри», «Вид на залив из садика таверны…» и др., всего около 40 поэтических текстов), ведущее место в поэзии Бунина 1903 — первой половины 1910-х годов принадлежит миру Востока. Он описан примерно в трети стихотворений этого времени. Причем если бунинская художественная проза связана прежде всего с Дальним Востоком и Цейлоном («Братья», «Сны Чанга»), то поэзия и документальная проза («Тень птицы», «Роза Иерихона», «Воды многие») сфокусированы на Ближнем Востоке, который при всем различии присутствующих в нем религий, народов, обычаев предстает в стихах Бунина единым культурно-метафизическим пространством.

Приобщение к древним культурам и религиям, зародившимся на Востоке, стало для Бунина еще одним опытом переживания первобытного состояния мира

---

[120] «Почти каждое утро получали записочку, что нас просят к завтраку, а затем придумывалась все новая и новая прогулка», «все наше пребывание, особенно первые недели, было сплошным праздником» (*Муромцева-Бунина*. С. 441). На тот приезд выпали день рождения и именины Горького (16 и 17 марта): «танцы, тарантелла, пение, мандолина, стихи» (*Устами Буниных, 1*. С. 67 (комм.)); тогда же Бунин читал Горькому стихотворение «Ту звезду, что качалася в темной воде…» (1901), которое произвело на Горького сильное впечатление. Охлаждение в отношениях, когда надо было «имитировать дружбу» (*Письма, 2*. С. 188), наступило зимой 1911–1912 гг.

и человека, открытия в самом себе древнейших пластов психики и онтологии. Прежде он почувствовал их в природном космосе, – теперь то же содержание глубокой укорененности личности в мире, связанности всего со всем перенеслось на пространства иных времен и культур. При всей погруженности Бунина в поэзию XIX века, не восточные стихи Пушкина, Лермонтова, А. Вельтмана, В. Бенедиктова, А. Полежаева, А. Майкова, Я. Полонского, а личный опыт встречи и переживания стал главным источником и опорой его вдохновения.

«— Как странно, что путешествуя, вы выбирали все места дикие, окраины мира», — сказала как-то Бунину Г. Н. Кузнецова. — «Да, вот дикие! Заметь, что меня влекли все Некрополи, кладбища мира! Это надо заметить и распутать!» — ответил он (*Грасский дневник*. С. 265). В другой раз Бунин записал: «Две, три тысячи лет — это уже простор, освобождение от времени, от земного тления, печальное и высокое сознание тщеты всяких слав и величий. Все мои самые заветные странствия — там, в этих погибших царствах Востока и Юга, в области мертвых, забытых стран, их руин и некрополей…» (*Бунин–9, 9*. С. 365).

Бунин совершил три больших путешествия на Восток.

Его первое путешествие, в Константинополь, состоялось в апреле 1903 года и продлилось около двух недель (всего он был в этом городе тринадцать раз, но позже все больше проездом). Перед поездкой Бунин «в первый раз целиком прочел Коран, который очаровал его, и ему хотелось непременно побывать в городе, завоеванном магометанами, полном исторических воспоминаний <…>» (*Муромцева-Бунина*. С. 222). [121] Эта «незабвенная весна», когда «Ислам вошел глубоко в его душу», стала «одним из самых важных, благотворных и поэтических событий в его духовной жизни» (*Муромцева-Бунина*. С. 225, 228). Она отразилась в почти двадцати стихотворениях — «Ковсерь», «Ночь Аль-Кадра», «Склон гор», «Тэмджид», «Тайна», «Черный камень Каабы», «Гробница Сафии», «Путеводные знаки» и др., составивших цикл «Ислам» в третьем томе собрания сочинений (под заглавием «Стихотворения 1903–1906» этот том вышел

[121] По всей вероятности, Бунин пользовался изданием: Коран Магомета. Новый перевод, сделанный с арабского М. Казимирским, переводчиком при французском посольстве в Персии. Новое изд., пересмотр., испр. и доп. новыми примеч. Пер. с франц. А. Николаева. М., [1901].

в издательстве «Знание» в 1906 году; *СС–1906*). Любимым чтением Бунина в путешествиях по Востоку были книги Саади, персидского поэта и мудреца XIII века. [122] «Родившись, употребил он тридцать лет на приобретение познаний, тридцать на странствования и тридцать на размышления, созерцание и творчество…» (*Бунин–9, 3*. С. 315), — так писал о нем Бунин, повторяя известные ему жизнеописания Саади и желая сам когда-нибудь достичь такого же равновесия, просветления и гармонии, которыми был славен его далекий идеал. Вполне возможно, что прообразом бунинского высказывания о Саади стал отрывок из биографического очерка О. Назарианца к русскому изданию «Гулистана»: «Поэт наш <…> тридцать лет жизни посвятил своему воспитанию, тридцать лет провел в путешествиях и столько же прожил в уединении и умер старцем лет ста двух» (*Гулистан*. С. VIII). Этот очерк вообще является одним из ключевых текстов и для бунинского восприятия Востока, и для понимания самого Бунина. В предисловии О. Назарианца, в частности, читаем: «Саади, в особенности, в своем Гулистане, заслуживает внимания мыслящей русской публики. Ни один персидский поэт-дидактик не представляет столько духовных и нравственных точек соприкосновения между восточным и западным миром, как именно Саади. Ни одно творение восточной литературы столь близко мысли и чувству Европейца, как Гулистан, написанный под влиянием более холодного воображения и более очищенного вкуса. Чуждый откровенной религии, но нечуждый божественного света, из которого не исключается ни один народ и ни одна страна, этот писатель умеет возноситься над ограниченною сферою всякой национальной частности, умеет подчинять ее великой идее гуманства, и одним святым чувством любви обнимает всецелое человеческое семейство» (*Гулистан*. С. VI). Сама интонация этого фрагмента (и всего очерка) задавала то направление, в котором отныне будет развиваться творчество Бунина: начиная с первой поездки в Константинополь «западное» и «восточное» в его творчестве были так

[122] Изречения Саади Бунин не раз цитировал в своих сочинениях и письмах: *Бунин–9, 3*. С. 200, 314, 315, 333; *Бунин–9, 9*. С 234, 268; *Письма, 2*. С. 147, 150; *Публицистика*. С. 42, 266.

тесно переплетены и в то же время открыты друг другу, как, пожалуй, ни в одном другом представителе русской словесности.

Второму путешествию предшествовало знакомство Бунина с В. Н. Муромцевой, вскоре ставшей его гражданской женой (обвенчаться они смогли только после развода Бунина с А. Н. Цакни в 1922 году, уже в Париже). Весной 1907 года они отправились на Восток в «дальнее странствие, брачное путешествие» и около месяца провели в Палестине и Сирии, посещая святые места, и около недели в Египте. По названиям стихотворений, созданным во время и по следам того путешествия, можно прочертить его маршрут: «Иерусалим», «На пути под Хевроном…», «Гробница Рахили» (на пути из Вифлеема в Иерусалим); далее – стихотворения, написанные под впечатлением Сирии, Баальбека и Дамаска («Храм Солнца», «Каин» и др.), Гермона, Тивериады, Иордана («Гермон»), Долины Иосафата, Иерихона (одноименные стихотворения), Назарета («Новый храм»); и, наконец, Египта: «Каир», «Истара», «Александр в Египте». Наряду с исламскими мотивами в них присутствуют и библейская история, и евангельские предания, и сирийские легенды, и египетские мифы, и современные пейзажи. Видимо, с этой же поездкой связаны стихотворения, написанные по мотивам греческих мифов — «Тезей», «Гальциона», «В архипелаге» (два последних — 1908 года), — путь Бунина в Палестину проходил через Грецию. В те апрельские дни 1907 года В. Н. Муромцева записала: «Ян опять восхищается сухостью и пустынностью островов.

– Как нужно все видеть самому, чтобы правильно все представить себе, а уж если читать, то никак не поэтов, которые все искажают. Редко, кто умеет передать душу страны, дать правильное представление о ней. Вот за что я люблю и ценю, например, Лоти. Он это умеет и всегда все делает по-своему. Я удивлен, как он верно передал, например, пустыню, Иерусалим. Ты обязательно прочти это <…>» (*Устами Буниных, 1*. С. 57).

Так мы узнаем, что путевые очерки П. Лоти – скорее всего, «Иерусалим» и «Галилея», имевшие одинаковый подзаголовок «Дневник путешествия», - были в этом путешествии (а может быть, уже и в первом) постоянным чтением

Бунина.[123] По всей видимости, они послужили для Бунина образцом и при создании книги его собственных очерков «Тень Птицы», над которыми он начал работать, вернувшись из той поездки. Отголоски этого чтения находим и в бунинских стихах. Так, стихотворение «Новый храм» (1907) – написанное от лица мастеров, расписывающих храм и поющих «простые песни», – заканчивается предположением:

Нам все казалось, что под эти
Простые песни вспомнит Он
Порог на солнце в Назарете,
Верстак и кубовый хитон.

Сопоставим это с записями В. Н. Муромцевой: «В Назарет мы приехали в тот час, когда стада возвращаются домой <…>

У фонтана женщины в длинных синих рубашках, с платками, ниспадающими до самых пят, наполняли глиняные кувшины водой, ставили их на плечо и медленно, грациозно ступая, расходились по своим домам.

– Здесь ничего не изменилось, – сказал Ян, – вот так и Божья Матерь приносила домой по вечерам воду.

Мы как раз подъехали и остановились около дома Иосифа, где прошло детство и отрочество Иисуса, – темной без двери конуры.

– Да, да, – сказал Ян грустно, – вот на этом самом пороге сидела Она и чинила Его кубовую рубашку, такую же, как и теперь носят здесь. Легенда говорит, что Они были так бедны, что не могли покупать масло для светильника, и чтобы Младенец не боялся и засыпал спокойно, в Их хижину прилетали светляки…» (*Муромцева-Бунина*. С. 351; *Устами Буниных, 1*. С. 54-55).

[123] Обе книги вышли в Санкт-Петербурге в 1896 г., на следующий год последовали вторые издания. Кроме того, летом 1907 г. Бунин прочел в «домашнем переводе» В. Н. Муромцевой французское издание книги немецкого теолога и исследователя Библии К. Тишендорфа (Constantin Tischendorf) «Terre-Sainte» (Paris, 1868), двухтомное описание профессора Киевской духовной академии А. А. Олесницкого «Святая Земля» – подробный отчет о его командировке в Палестину (Киев, 1875–1878), труд «History of Baalbek by Michel M. Alouf» (Beyrouth, 1905) и, возможно, «Древнюю историю народов Востока» французского египтолога Гаспара Масперо (русский перевод вышел в Москве в 1895 г.).

Мотив «воспоминания детства» и неизменности жизни, конечно, принадлежат к общим местам и человеческого восприятия, и художественного его выражения. Но порой их актуализации способствует какой-то внешний толчок, может быть, чтение, может быть, в данном случае того отрывка из «Галилеи» Лоти, где говорится о Назарете: «Мы знаем <…>, что Он любил тишину полей, что Он уходил размышлять и молиться на уединенные вершины. <…> кто знает? В Гефсиманском саду, на Голгофе, когда настал тот час, когда все человеческое в Нем изнывало в смертельное тоске перед грядущим страданием, может быть, в этот последний час воспоминаний душа Его перенеслась к горам, окружавшим Его с детства, к лугам Эзрелонской равнины, к мирным пастбищам, где так же, как и теперь, раздавался напев пастушечьей свирели, сзывающий коз, ко всему тому, что окружает нас здесь теперь, утопая в вечерних сумерках, и что было совершенно также две тысячи лет назад» (*Лоти П.* С. 31). [124]

Третье, самое длительное, путешествие Бунина на Восток продолжалось с конца 1910 до середины апреля 1911 года. Снова Константинополь, Египет, где Бунины пробыли больше шести недель, оттуда поехали в Нубию, затем на пароходе по Красному и Аравийскому морям на Цейлон. Около десяти дней Бунин провел в поездках по острову, строил планы кругосветного путешествия через Японию, но планы не осуществились, и Цейлон остался самой восточной точкой бунинских странствий. Плаванием по океану навеяны стихотворения «Океан под ясною луной…», «Мелькают дали черные слепые…», «Ночлег», «Индийский океан», тропическими пейзажами — «Гора Алагалла», «Цейлон», «Отлив», буддийской философией — «Богиня», «Святилище», «В рощах Урвелы». Кроме того, стоит упомянуть также поездку Бунина в Алжир и Тунис весной 1910 года (по пути из Франции на Капри), но она не оставила заметного следа в его поэзии.

Восточные стихи Бунина стали открытием для русской литературы. В отличие от своих современников Бунин не искал в экзотических странах и

[124] Возможно, и позже, когда Бунин задумал поездку на Дальний Восток – до Японии, свою роль в этом сыграла и книга П. Лоти «Японские негативы (Осенние картинки)» (Пер. в 32-го франц. изд. М. Лавринович. СПб., 1904).

сюжетах ни умножения культурных смыслов (Брюсов), ни усиления поэтических эмоций (Бальмонт), ни эффектных рамок для автобиографического мифа (Гумилев).

Позиция Брюсова была сформулирована еще в его раннем трактате «О искусстве»: «Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей» (*Брюсов 1899*. С. 19). Позднее в ответ на упрек Горького по поводу подражания Эредиа в цикле «Любимцы веков» Брюсов настаивал на том, что «отличие их от сонетов Эредиа важное. У того все изображено со стороны, а у меня везде – и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте – везде мое “я”. Право же дьявольская разница!» (цит. по *Ильинский*. С. 640).

У Бунина все было ровно наоборот. Из процитированного выше отрывка о путевых дневниках П. Лоти следует, что для Бунина «правильно <…> передать душу страны» значит передать ее не так, как это «делают поэты», то есть стремясь не к выражению собственных впечатлений, а к объективной передаче реальности, без «искажений», – позиция, едва ли не парадоксальная для лирического поэта.

Разницу подходов легко увидеть, сопоставив два стихотворения на одну тему и с одними героями: «Бальдеру – Локи» Брюсова и «Бальдер» Бунина. [125] Оба поэта используют один и тот же сюжет скандинавской мифологии: любимец богов и солнечное божество, светлый Бальдер (Бальдр), был погублен коварным Локи, носителем дьяволических черт, после чего боги обрекли Локи на неподвижность и муку, от которых он освободится только с наступлением конца мира. [126] Стихотворение Брюсова не просто биографично – оно автобиографично, контекстуально и ситуационно. Его текст отсылает современников к устному преданию, а потомков к комментарию (*Дикман*; *Минц*). [127] Мифологический

[125] Вопреки поздней авторской датировки стихотворения 1904 г., «Бальдер» был написан, скорее всего, в марте 1906 г. Вполне возможно, что это был своеобразный ответ на разработку темы Брюсовым, чье стихотворение было напечатано в альманахе «Северные цветы ассирийские» за 1905 г. См. также в главе 3 наст. работы (с. 363-364).

[126] Подробнее: *Дюмезиль Ж*. Осетинский эпос и мифология. М., 1976. С. 86-90 и др.

[127] З. Г. Минц, в частности, пишет: «<…> стихотворение Брюсова не только “мифологизирует” определенную реальную ситуацию, но и пророчески предсказывает и даже

сюжет, положенный в основу брюсовского стихотворения, представляет собой дополнительную иллюстрацию к жизненной ситуации автора, которая, собственно, и является центром лирического напряжения. С этим связана высокая степень личного начала (центральное положение авторского лирического «я») и инвертированность традиционных предпочтений: Локи, с которым Брюсов отождествлял себя в своем противоборстве с А. Белым, представляет и защищает отрицательный полюс оппозиции свет / тьма. [128] Главный эффект стихотворения и создается на стыке ценностной инверсии и мифобиографизма.

По сравнению с этим текст Бунина можно определять только апофатически. Никаких биографических обстоятельств в основе «Бальдера» нет, как нет их во всей историко-культурной лирике Бунина, не несущей в себе, в отличие от символистской, никаких черт «романа о Бунине». Отождествление автора и мифологического героя, характерное для Брюсова, невозможно у Бунина ни в «Бальдере», ни в «Каине», ни в «Иакове», ни в «Святогоре». [129] Сюжет самоценен и неметафоричен, это никак не иллюстрация к внетекстовой ситуации. Инвертированность ценностных понятий в поэтической системе Бунина немыслима: образ солнца (Бальдер) – один из важнейших, в стихотворениях «языческого» круга не только соотнесен с положительным полюсом оппозиции, но и связан с абсолютом и представляет абсолют.

Восток был для Бунина самоценной историко-культурной реальностью, и лирическому «я» поэта было доверено ее не столько воспринимать, сколько транслировать, пропускать через себя и фиксировать как можно объективнее.

“магически” призывает ее желаемую развязку: “черный маг” Брюсов противопоставляет себя “белому магу”, “теургу” Белому <…> и торжествует над ним» (*Минц*. С. 219). Из мемуарных источников см. прежде всего очерки В. Ф. Ходасевича «Брюсов» и «Андрей Белый» (*Ходасевич–4, 4*. С. 19-42, 43-67).

[128] См. хотя бы такой эпизод: «Известен случай, когда перед уходом от Андрея Белого он <Брюсов> внезапно погасил лампу, оставив присутствующих во мраке. Когда вновь зажгли свет, Брюсова в квартире не было. На другой день Андрей Белый получил стихи: “Бальдеру Локи”:

Но последний царь вселенной,
Сумрак, сумрак – за меня!» (*Ходасевич–4, 4*. С. 24-25).

[129] Сближение автора с лирическим героем, «заимствованным» из историко-культурного или сакрального прошлого, станет возможно у Бунина чуть позже, в стихах революционных и послереволюционных лет, об этом см. ниже.

Поэтика Бунина сосредоточена на точности и предметности описания, его пейзажи насыщены конкретными приметами ближневосточной природы, для передачи которых он использовал приемы, уже выработанные им на материале русских ландшафтов. Как писал об этой особенности Бунина П. Тартаковский, «любой <…> бунинский восточный пейзаж <…> сцеплен с целым комплексом национально-конкретных, открыто-антиэкзотистских деталей (“Там глыбы желто-пепельных камней, Забытые могилы в океане Нагих песков”; “Долина серая, нагая. Как пах осла…”), традиционных апокрифических художественных формул (о вершине Джебель-эль-Шейх: “Как белый шелк, сияет твой бурнус Над синевой далекого Ливана…”), специфических красок пустыни (“…Пески, страна Нагих бугров. На золоте востока Четка и фиолетова она…”)» (*Тартаковский*. С. 34). «Восточные» стихи Бунина наполнены многочисленными экзотическими реалиями (географические названия, предметы быта, подробности древних преданий), далеко не все из которых были известны его читателю. Если имена и названия, пришедшие в русскую культуру с библейской традицией (Соломон, Рахиль, Иаков; Иордан, Тивериада, Иерихон и др.), не нуждались в пояснениях, то другие настойчиво требовали комментария. Однако Бунин, называя стихотворение «Ковсерь» и предпосылая ему эпиграф из Корана «Мы дали тебе Ковсерь», не уточнял, что «Река всех рек, лазурная Ковсерь» толкуется мусульманами как райский источник. Называя стихотворение «Ночь Аль-Кадра» и ставя эпиграфом к нему строку из Корана «В эту ночь ангелы сходят с неба», не давал перевода («ночь могущества» или «ночь предопределения») и не объяснял, что это ночь, когда архангел Гавриил впервые явился Мухаммаду, чтобы тот передал людям слова Корана. Выбирая в эпиграф к стихотворению «Тайна» буквы арабского алфавита «Элиф. Лам. Мим», знал, что в коранической традиции они обладают скрытым мистическим смыслом, не могут быть переведены ни на один язык и потому лучше других могут не объяснить, но дать почувствовать *тайну тайн* мусульманства.

Не только содержание, но и форма других культур прямо переносится в бунинские стихи: будь то стилистика восточного афоризма («Закон»; «Потомки

пророка»; «Завет Саади»), характерные библейские *и*-нанизывания («Гробница Рахили») или даже целое предложение, включенное в поэтический текст на чужом языке («„Тут покоится хан, покоривший несметные страны…“...»). По той же причине без перевода и объяснений остались и историко-географические названия (Храм Солнца в Баальбеке, азиатская часть Константинополя Скутари, гора Алагалла), и личные имена (фараоны Хуфу и Камбиз, арабский поэт Имруль-Кайс), и культурно-бытовые понятия (тэмджид, друзы, хэдив, тюрбэ и мн. др.). Смысловые пробелы только отчасти прояснялись из контекста, и читателю, доискивавшемуся смысла, приходилось обращаться к словарю. Таким образом, экзотические стихотворения Бунина оказывались не только своего рода главами всемирной истории и географии в русской поэзии, энциклопедическими экскурсами, дававшими русскому читателю представление о далеких странах, их истории, культуре, языке, природе и быте, но и попыткой ощутить, пережить иные культуры изнутри — и заразить этим переживанием читателя.

Русская литература XVIII–XIX веков ориентировалась прежде всего на европейскую культурную традицию. На рубеже XIX–XX веков Бунин был одним из тех, кто способствовал размыканию европоцентризма. В его сознании и в его поэзии нет первенства Европы, и сам Восток дробится на разные, самодостаточные и равноправные, культурно-исторические системы. О полицентричности бунинского мира говорит и синхронность создаваемых им стихотворений. Самый яркий пример — стихи, написанные в один день, 13 февраля 1916 года: первое «Стена горы — до небосвода…» описывает ледяной Казбек и саклю под горой, второе — «Индийский океан», третье — «Колизей», четвертое («Стой, солнце!») основано на ветхозаветном сюжете из Книги Иисуса Навина, пятое («На нубийском базаре») рисует портрет африканской девушки.

В такой картине мира поэт принадлежит уже не одной национальной культуре, а всем сразу: «Я человек: как Бог я обречен / Познать тоску всех стран и всех времен» («Собака», 1909). Соотносясь с современностью, мир Востока расширял ее историко-культурные горизонты; воздействуя на авторское «я», открывал его онтологические и психологические глубины. Космология была

создана прежде в природных стихах, история и культура проступили теперь – в «экзотических». Так на новом уровне воплощалось стремление Бунина к переживанию древности как актуального настоящего, к постижению мира как множественности равноценных сущностей, к прапамяти человечества как основе собственной личности и памяти.

8. Бунин и издательские проекты Горького. Поэтическая репутация

В 1900-е годы Бунин – постоянный автор многих столичных журналов. Его стихи появляются на страницах журналов самой разной направленности, от традиционной, консервативной до символистской: «Журнала для всех» (с 1903 года – «Ежемесячный журнал для всех»), «Мира Божьего» (с 1906 года – «Современный мир»), «Русской мысли», «Правды», «Нового слова», «Перевала», «Золотого руна» и газет, от «Русского слова» и «Утра России» до орловского «Курьера» и «Одесских новостей». При этом ведущая роль в истории бунинских публикаций 1900-х годов принадлежит, безусловно, изданиям, связанным с Горьким.

После журнала «Жизнь», закрытого в июне 1901 года, следующим издательским проектом Горького стало «Знание». К концу 1902 году Горький был уже не только одним из главных пайщиков, но и (вместе с директором К. П. Пятницким) руководителем этого издательства. Вместе они преобразовали «Знание» в успешный коммерческий проект. Для издания сборников, в отличие от журнала, не требовалось особых разрешений (что не отменяло цензурных изъятий после выхода в свет), но формат сборника позволял «Знанию» издавать свои книжки почти с той же периодичностью, что и журналы (40 выпусков с 1904 по 1913 годы). Начальное обсуждение программы будущих сборников проходило на телешовской «Среде», во время приезда Горького в Москву в декабре 1902 года. На память о той встрече осталась групповая фотография, на которой запечатлены

Горький, Скиталец, Бунин, Андреев, Телешов, Чириков и Шаляпин. «Эти снимки разошлись по всему миру. Не было, кажется, такого журнала, где бы не появились эти репродукции за всевозможными подписями. В одних заграничных изданиях называли группу “писателями”, в иных изданиях – “русскими революционерами” и т. д. Русские иллюстрированные журналы <…> помещали эту группу, потому что она была как бы предварительной иллюстрацией к журналу “Знание” и к сборникам “Знания”, имевшим такое значительное отношение к 1905 году. <…> Первый сборник был составлен исключительной из произведений членов “Среды”» (*Телешов.* С. 53).

Сотрудничество с издательством «Знание» надолго определило и литературный ранг Бунина, окончательно расставшегося с амплуа «поэта для детей и хрестоматий», и его относительную материальную независимость (см. *Риникер*. С. 432). Бунин стал постоянным участником сборников «Знания», с 1904 по 1909 годы его стихи были напечатаны в тринадцати его выпусках. В «Знании» вышло его первое собрание сочинений. Поэтические произведения составили второй (*СС–1903*; 142 стихотворения), третий (*СС–1906*; 126 стихотворений) и четвертый (*СС–1908*; 54 стихотворения) тома этого собрания. В *СС–1903* вошли стихи, написанные до 1902 года, но эта итоговая для первого этапа бунинского творчества книга получила немного отзывов. Подробно о ней писали только К. Чуковский (см. выше) и Ф. Батюшков, назвавший Бунина «неоромантиком», главным источником вдохновения которого служит природа, и не преминувший указать при этом на ряд технических ошибок (*Батюшков Ф. 1903*). Том открывался «осенней поэмой» «Листопад», и известные слова А. Блока о нем и одноименном сборнике (см. выше) проецировались на все содержание *СС–1903* и распространялись на следующий, третий, том, в рецензии на который они, собственно, и были сказаны.

В этой рецензии Блока на *СС–1906* уже наметилось то, что через два года станет в глазах символистов губительным для репутации Бунина, но пока воспринималось как достойная истинного поэта верность себе. Так, Блок писал, что «с первого стихотворения <имеется в виду „Листопад“. – *Т. Д.*> <…> резких

перемен не произошло. Все черты, свойственные Бунину, только укреплялись и становились отчетливей, и звезда его поэзии восходила медленным и верным путем» (*Блок 1907*. С. 45). Он процитировал целый ряд стихотворений Бунина («Зеленый стяг», «Песня» («Я — простая девка на баштане…»), «Канун Купалы», «Одиночество», «Сапсан»), отметил и богатство картин русской природы, и «истинное проникновение в знойную тайну Востока», и «душу поэзии Полонского», и «влияние Тютчева», и погруженность «в простоту и четкость пушкинского стиха». Негативно были упомянуты «наклонность к морализированью и общее однообразие», которые объяснялись «отчасти бедностью мировоззрения и отсутствием тех мятежных исканий, которые вселяют тревожное разнообразие в книги „символистов“» (*Блок 1907*. С. 45-47).

Еще более укрепился в своем критическом отношении к Бунину В. Брюсов. Признав, что Бунин «строг, сосредоточен, вдумчив», «берет мастерством, работой, сознательностью», «ближе всего к французским парнасцам, чуждым жизни и преданным своему искусству», он поставил в упрек поэту «стихотворения, где появляются люди», и те, в которых он «хочет морализировать или, еще того хуже, философствовать» («В горах», «Каменная баба») (*Брюсов 1907*. С. 71). Оговорив, что поэзия Бунина «в лучших вещах, отличается чистотой и ясностью чеканки», Брюсов указал на «ветхозаветный стих», «мучительные прозаизмы» и отсутствие «настоящей напевности» (*Там же*. С. 221).

Упрек в недостатке «музыкальности» — при подчеркнутой «живописности» — проходит и через единственный отзыв о Бунине (именно на *СС–1906*) М. Волошина: «Вся громадная работа музыкальных завоеваний в области русского стиха совершенно чужда ему. / <…> Он рубит и чеканит свой стих честно и угрюмо. / <…> Но с другой стороны, у него есть область, в которой он достиг конечных точек совершенства. / Это область чистой живописи, доведенных до тех крайних пределов, которые доступны стихии слова» (*Волошин*). Позже утверждение об отсутствии у Бунина «напева», способности «гипнотизировать», «индивидуальных музыкальных основ», преобразованное в

приговор, пройдет через уничижительные отзывы С. Соловьева, Н. Гумилева, А. Эйснера (здесь процитированы определения из их статей). Однако эта же «немузыкальность» как принципиальная позиция творческого самоограничения будет отмечена во взвешенной и уважительной рецензии В. Ходасевича на *Избранные стихи (1929)*.[130]

В других откликах на *СС–1906* отмечались «прогресс в технике стиха» и (на примере «Одиночества») «целомудрие истинного чувства, которое стыдится слишком пространных выражений душевных эффектов и охотно прячется за какой-нибудь прозаической подробностью будничной обстановки»: «Это напоминает приемы творчества Чехова», – заключал благосклонный критик (*Батюшков Ф. 1906*. С. 80). В то же самое время более строгий судья указывал на то, что «Бунин не только не искусен в стихосложении, но даже не подозревает о законах метра, о разнообразии словесных средств изобразительности» (*Соловьев С. 1907*). Для большинства же читателей было очевидным, что «это — живая поэзия и свободная правда чувств и впечатлений в творчестве» (*Абрамович*. С. 113), «ясная, спокойная теплота без напряженности» (*Горнфельд 1907*) и что Бунину свойственна «внутренняя гармония, свойственная истинным поэтам» (*Поярков*. С. 138). «Идейный элемент в книге отсутствует, но как поэт-пейзажист, он лишний раз обнаружил здесь дарование и яркость красок» (*В<еселовский*?>). «С особенной пластичностью и выразительностью описывает он картины природы, особенно русской, степной природы <…> Слабее и даже страдает некоторой рассудочностью та часть книги, которая посвящена Востоку и, в частности, мотивам Корана» (*Василевский 1907*). В любом случае к этому моменту Бунин устойчиво характеризовался по контрасту с «современными», т. е. модернистскими поэтами, «отрицанием тех черт, которые им <модернистам> наиболее свойственны, им индивидуально-общи» (*Ляцкий*. С. 281).

[130] В то же время о довольно сложном отношении В. Ходасевича к стихам Бунина свидетельствует его письмо к М. В. Вишняку от 12 августа 1929 г., где, в частности, говорится: «Он <Бунин> в своей жизни написал несколько сот дрянных стихотворений и с десяток хороших. Иные не написали и этого» (*Ходасевич–4, 4*. С. 512). См. также ранее упоминание Ходасевичем бунинских стихов среди «скучных» (*Ходасевич 1906*. С. 154).

Следующий том, *СС–1908*, был встречен благожелательной и аргументированной статьей М. Гершензона и разгромными откликами символистов. М. Гершензон писал о том, что бунинское «дарование, по-видимому, достигло полного развития и последние пять-шесть лет стоит в зените. Тот же общий колорит, та же гамма настроений, только разве больше отчетливости в переживаниях и увереннее чеканка формы. Это дарование сравнительно невелико, но оно принадлежит к чистейшим и совершеннейшим, какие знает история русской поэзии; это — некрупный, но удивительно чистой воды алмаз» (*Гершензон*. С. 841). В то же время А. Блок признал книгу «слабой» («Поэзия Бунина, судя по этому сборнику, склонилась к упадку»), вспоминал о «бедности мировоззрения», находил примеры того, как «Бунин как-то беспомощно мечется из стороны в сторону, как бы ища свою утраченную стихию, но — почти всегда безуспешно», подражает то В. Брюсову («Люблю цветные стекла окон…»), то С. Городецкому («Петров день»), то впадает в «некрасовщину» («Пугало»), то «вещает», устами Джордано Бруно, «скучно и напыщенно» («Джордано Бруно»), и только в стихотворении «Геймдаль» слышатся «истинно прекрасные строки, напоминающие прежнего Бунина». «Словом, утекла живая поэзия, а всплыла мертвечина и вульгарность» (*Блок 1908*). О том же, чуть мягче, писали А. Рославлев (*Рославлев*), С. Соловьев (*Соловьев С. 1908*) и, гораздо мягче, Г. Чулков в большой статье «Листопад»: «По счастью, Иван Бунин редко философствует и рассуждает», а присущие ему «сухость и сдержанность лучше пышности, не оправданной основной темой» (*Чулков*).

И снова, как и после выхода *СС–1906*, в центре внимания критиков оказались «восточные» и «исторические» стихотворения, действительно образовавшие новый этап в развитии бунинского творчества и выделявшиеся на фоне уже закрепленной за именем Бунина пейзажной лирики. Несмотря на разнообразие представленных в «экзотической» поэзии Бунина культур, тем и образов, они едва ли нашли доброжелательный отклик у современников. Если самое неприятное, что мог услышать о них автор после *СС–1906*, состояло в том,

что он «хочет взять географическим и этнографическим разнообразием» (*Соловьев С. 1907*), то теперь ему пришлось читать, что в этих стихах «все напыщенно, надуманно, и многочисленные названия городов, гор и рек не спасают пейзажа от его бессодержательности» (*Рославлев*).[131] Конкретные замечания к своим стихам Бунин получил также и от своих близких друзей, самый яркий пример тому — разбор *СС–1908* П. А. Нилусом в письме к Бунину, написанном в начале мая 1908 года (см. *Летопись ИБ*. С. 737-738), и сделанный им же спустя полгода упрек Бунину: «В последний год ты как-то уклоняешься от простоты: жонглируешь рифмами, удивляешь неожиданностями, злоупотребляешь пикантными соусами» (см. *Летопись ИБ*. С. 771).

Уколы критиков не помешали тому, что третий и четвертый тома собрания сочинений Бунина (*СС–1906* и *СС–1908*) вновь были выдвинуты на соискание Пушкинской премии Академии Наук. Отзыв на них писал Президент Академии Наук К. Р. (вышел отд. оттиском: СПб., 1909; затем см. *К. Р.*). Августейший критик поддержал выдвижение Бунина как поэта, чей стих «безукоризнен с внешней стороны», но обратил внимание на порой «неясное, туманное изложение мысли. Есть у него стихотворения, над которыми ломаешь голову, как над ребусом» («Неугасимая лампада», «Судра», В горах», «За гробом», «Кошка»). С похвалой отозвавшись о переводах Лонгфелло и Теннисона, К. Р. поздравлял Бунина и с переводом Байрона, назвав «Каин» «прекрасно выполненной работой», но в то же время указывал на «25 пропусков» и ряд «крупных погрешностей» в ней. Да и кроме этого, в отзыве К. Р. было несколько обидных для авторского самолюбия оговорок: «Если бы мне был предоставлен выбор, я бы предпочел второй том третьему, а третий четвертому <…> Тем не менее и в последних двух томах есть много стихотворений, делающих честь автору», и т. п. Вывод рецензента состоял в том, что «как стихи, так и переводы рассматриваемого писателя не могут быть увенчаны Пушкинской премией, но

[131] См. также сатирическую заметку А. Амфитеатрова, в ту пору настроенного к Бунину резко отрицательно, со словами «Какой Бедекер пропадает в этом академике!» и тремя эпиграммами по поводу его «экзотических» стихов: *Амфитеатров А.* Ау! Сатиры, рифмы, шутки, фельетоны и статьи. СПб., 1912. С. 208-209.

заслуживают почетного отзыва». [132] Тем не менее после голосования в Академии 19 октября 1909 года Бунину снова была присуждена половинная Пушкинская премия (вторую половину получил А. И. Куприн), а уже через несколько дней, 1 ноября 1909 года пришло известие об избрании его академиком Императорской Академии наук по разряду изящной словесности (одновременно был избран Н. Н. Златовратский). [133] Записку-представление о Бунине писал К. К. Арсеньев (см. *Летопись ИБ*. С. 802), его поддержали Н. А. Котляревский (о его участии см. *Письма, 2*. С. 59) и Д. Н. Овсянико-Куликовский. «Академии всегда нужен авторитетный бланк. Поручителем за Бунина перед нею, конечно, были Тургенев, Тютчев, Чехов и, пожалуй, Алексей Толстой и Случевский. Он их родственник. В завещании старых богачей прямо значилось его имя», — писал об этом событии А. Измайлов (*Измайлов А.* С. 32).

Тем временем эпоха «Знания» заканчивалась. Издательство просуществовало до 1913 года, но последняя книга Бунина в нем, переиздание второго тома собрания сочинений (*СС–1909 (2)*), вышла в 1909 году. [134] Критика ее почти не заметила. Пожалуй, только Л. Василевский приветствовал эту «книгу длительного значения, сборник устойчивой красоты» (*Василевский 1909*), — других откликов, судя по всему, не появилось. Новый поэтический том — «Стихотворения 1907–1909 гг. Рассказы» (*СС–1910*) Бунин выпустил в издательстве «Общественная польза», и уже в ранге академика. Ни Блок, ни Брюсов никак не отреагировали на него: свое слово о поэзии Бунина они уже

[132] Реакция Бунина и отзыв К. Р. приведены в: *Письма, 2*. С. 104, 509-510.

[133] «После совершившегося избрания, в России снова 12 почетных академиков: К. Р., гр. Л. Н. Толстой, П. Д. Боборыкин, гр. А. А. Голенищев-Кутузов, Ал-др Н. Веселовский, В. О. Ключевский, А. Ф. Кони, К. К. Арсеньев, С. В. Овсяннико-Куликовский, Н. А. Котляревский, И. А. Бунин и Н. Н. Златовратский. Напомним, что в свое время были избраны: Максим Горький (А. М. Пешков), избрание которого не было утверждено, В. Г. Короленко, отказавшийся от предложенного ему звания, и покойный А. П. Чехов, тоже отказавшийся от звания академика», – писал в те дни обозреватель «Русского слова» (*Б. п. – «Рус. слово»*).

[134] Сотрудничество с Горьким на этом не закончится: в 1915–1916 гг. Бунин будет одним из самых ценимых Горьким сотрудников журнала «Летопись» (первый номер журнала откроется его стихами), а в 1918 г. издаст десятый том собрания своих сочинений в горьковском издательстве «Парус». Подробнее: *Нинов*. С. 460-481.

сказали,[135] и теперь очередь была за их «наследниками». Так, С. Ауслендер счел нужным «заметить, что разбираемая сейчас книга не только не вплетает новых лавров в венок академика, но, наоборот, может сильно его скомпрометировать» и приводил несколько «обмолвок и неловкостей» в его стихах (*Ауслендер*). В то же время Н. Гумилев, еще не провозгласивший акмеизм и выступавший верным последователем Брюсова, не стал приводить примеров и сразу вынес вердикт, который мало назвать суровым и еще труднее справедливым: «Читая стихи Бунина, кажется, что читаешь прозу. Удачные детали пейзажа не связаны между собой лирическим подъемом. Мысли скупы и редко идут дальше простого трюка. В стихе и русском языке попадаются крупные изъяны. Если же попробовать восстановить духовный облик Бунина по его стихам, то картина получится еще печальнее: нежелание или неспособность углубиться в себя, мечтательность, бескрылая при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым и отсутствие темперамента, который единственно делает человека поэтом» (*Гумилев*). Более нейтральным был отзыв А. Горнфельда: «Бунин уже наш, признанный, безусловный поэт — и это признание налагает на него новые обязанности <…> Хочется, например, чтобы Бунин шел вперед, чтобы том шестой говорил о нем не то, что пять предыдущих, а этого не чувствуется <…>» (*Горнфельд 1910*. С. 179). Однако за Буниным по-прежнему признавались достоинства исключительного пейзажиста, показывающего в своих стихах «особенную зоркость и верность глаза, редкое уменье чутко и быстро схватывать мельчайшие оттенки красок» (*Львов-Рогачевский*. С. 157). В суммарной рецензии на первые пять томов Бунина, изданные «Знанием», И. Анненский отметил хорошее владение стихом (момент, в котором Бунин мог чувствовать себя весьма уязвимым), объяснил поэтические достоинства Бунина тем, что тот «ничего не ищет. За него все нашел раньше Пушкин» и — отдал предпочтение прозе: «Проза

[135] См., однако, приветственный адрес, который от имени Литературно-художественного кружка написал к 25-летию литературной деятельности Бунина (1912) В. Брюсов: «Во-первых, мы любим в Вас замечательного поэта, выдающееся значение которого давно выяснено нашей критикой, и которое получило свое всенародное признание в тот день, когда Вы были избраны Почетным Академиком отделения изящной словесности при Императорской Академии наук» и т. д. (отзыв приведен в: *Письма, 2*. С. 635).

г. Бунина кажется мне все же более интересной, чем его стихи» (*Анненский*. С. 235).

Если на время забыть о том остракизме, которому подвергли поэзию Бунина старшие и младшие символисты, то при всех частных замечаниях к ней иных критиков, она чаще всего определялась ими как «чеканка». Это прозвучало в рецензии К. Чуковского на *СС-1903* («Его чеканный стих — прост и скромен» – *Чуковский 1903*), [136] повторилось в рецензиях В. Брюсова и М. Волошина на *СС–1906*, М. Гершензона на *СС–1908*, в конце концов, вошло в общую формулу бунинской поэзии 1910-х годов, данную Ю. Айхенвальдом: «На фоне русского модернизма поэзия Бунина выделяется как хорошее старое. Она продолжает вечную пушкинскую традицию и в своих чистых и строгих очертаниях дает образец благородства и простоты. Счастливо-старомодный и правоверный, автор не нуждается в „свободном стихе“; он чувствует себя привольно, ему не тесно во всех этих ямбах и хореях, которые нам отказало доброе старое время. Он принял наследство. Он не заботится о новых формах, так как еще далеко не исчерпано прежнее, и для поэзии вовсе не ценны именно последние слова. <…> / Его строки — испытанного старого *чекана* <выделено мной. — *Т. Д.*>; его почерк — самый четкий в современной литературе; его рисунок — сжатый и сосредоточенный. Бунин черпает из невозмущенного кастальского ключа» (*Айхенвальд 1910*. С. 113). [137]

---

[136] См. еще прежде Е. Деген о «Листопаде»: «Стих поэмы превосходен, — он сжат, словно кованый, ни одного лишнего слова <…>» (*Деген*. С. 83).

[137] Ср. также о хронологически смежном: «Написана „Деревня“ с присущей Бунину *чеканностью* <здесь и далее выделено мной. — *Т. Д.*> и тщательной отделкой стиля» (*Батуринский*); в рец. Е. Колтоновской на сборник *Иоанн Рыдалец – 1913*: «Как всегда красивый, *чеканный* язык Бунина достигает в этих коротеньких новых рассказах законченного совершенства. В прозе он больший поэт, чем в стихах» (*Колтоновская 1913*) и более поздней ее статье «Гармония контрастов»: «За исключением одного Лермонтова, наша литературы не знает подобного идеального сочетания — *чеканных* стихов со свободной прозой» (*Колтоновская 1917*. С. 90); в рец. Ю. Айхенвальда на сборник *Чаша жизни – 1915*: «Все та же необычайная обдуманность и отделанность изложения, строгая красота словесной *чеканки*, выдержанный стиль <…>» (*Айхенвальд 1915*); в отзыве А. Горнфельда о рассказе «Господин из Сан-Франциско»: «<…> его возвышенная основная мысль так же подкупает, как его законченная, *чеканная* форма» (*<Горнфельд> 1917*. С. 317), и т. д.

9. Издания 1910-х годов. Жанровое своеобразие и поэтические приемы

15 февраля 1911 года шедший на Цейлон пароход «Француз» вошел в Красное море и пересек северный тропик. В тот день Бунин записал в своем дневнике: «Итак, заветная черта, о которой столько мечтал я, перейдена» (*Устами Буниных, 1*. С. 82; *Бунин–8, 5*. С. 429). На следующий день: «В шесть часов, тотчас же после заката солнца, увидал над самой своей головой, над мачтами, в страшно большом и еще совсем светлом небе, серебристую россыпь Ориона. Орион днем! Как благодарить Бога за все, что дает Он мне, за всю эту радость, новизну! И неужели в некий день все это, мне уже столь близкое, привычное, дорогое, будет сразу у меня отнято, — сразу и уже навсегда, навеки, сколько бы тысячелетий ни было еще на земле? Как этому поверить, как с этим примириться?» (*Бунин–8, 5*. С. 431). Затем и последний африканский мыс (Гвардафуй) скрылся от глаз: «Уже в Океане. Совсем особое чувство — безграничной свободы» (*Устами Буниных, 1*. С. 83; *Бунин–8, 5*. С. 434). Наконец, 26 февраля: «После завтрака перечитал „На воде“ Мопассана. <…> Большая прелесть в ее свободе, в отсутствии героев и героинь, в смелости, которую нашел в себе человек, говорить о себе, о том, что это есть нечто такое, о чем мечтал Флобер, желавший написать „Книгу ни о чем“. И много восхитительных по силе, легкости, точности и изяществу описательных сторон, особенно вначале и вообще там, где дело касается моря и яхты. <…> Дочитав и бросив книгу за борт, долго гулял».[138]

Бунин и прежде говорил, что «всякое путешествие очень меняет человека» (цит. по: *Муромцева-Бунина*. С. 361), а то путешествие изменило его особенно. Возможно, именно в те дни он осознал в себе возможность новой *лирической*

[138] Цит. по: автографу: *РАЛ*. MS. 1066/293–294; в издания не вошло. Бунин говорит о желании Флобера, высказанном, в частности, в его письме к Луизе Коле от 16 января 1852 г. (*Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Письма, статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 161).

манеры письма, которая затем в полной мере воплотится в его вершинных произведениях и, прежде всего, в «Жизни Арсеньева». [139] Пока же, вернувшись в Россию, он летом-осенью 1911 года напишет «Суходол». [140] Вышедшая годом раньше «Деревня» надолго переключила внимание критики и читателей с его поэзии на прозу, но то было переключение внешнее: проза Бунина оказалась созвучнее времени, чем его стихи, актуальнее, полемичнее и в целом «интереснее». «Суходол», где открывалась «душа, над которой так безмерно велика власть воспоминаний» (*Бунин–9, 3*. С. 136), перенаправил внутреннее течение его творчества: глубинное лирическое содержание, изначально принадлежавшее поэзии, Бунин теперь легче и смелее выражал именно в прозе. [141]

В 1910-е годы одна за другой выходят самые известные книги Бунина, названные по главным рассказам: «Иоанн Рыдалец», «Чаша жизни», «Господин из Сан-Франциско». Вместе с рассказами они включали в себя и стихи, пока еще занимавшие в бунинском мире равное положение с прозой. Стихами же начиналось Полное собрание сочинений, выпущенное в 1915 году в издательстве А. Ф. Маркса приложением к журналу «Нива». «Но, конечно, не стихами оставит о себе память в русской литературе И. А. Бунин, а своими рассказами, из которых наиболее интересны посвященные русской деревне», — написал в 1912 году Иванов-Разумник (*Иванов-Разумник*. С. 158), — «очень гнусная статейка», — отозвался на это Бунин (*Письма, 2*. С. 248).

---

[139] О замысле Флобера Бунин вспомнит осенью 1921 г., впервые после эмиграции уходя от публицистики и принимаясь за художественное сочинение. И тогда он задумает написать «книгу, о которой мечтал Флобер, „*Книгу ни о чем*“, без всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать *свою* жизнь, то, что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть», и тогда же он «неожиданно начал „Косцов“» (*Устами Буниных, 2*. С. 55-56; выделено Буниным), свой первый гимн погибшей России. Чуть позже он пишет «Безымянные записки», которые, после многих изменений, превратятся наконец в «Жизнь Арсеньева».

[140] Отдельно можно было бы говорить о подготовке лирической прозы «Суходола» «путевыми поэмами» «Тень Птицы» (1907–1911) и тем самым дневником путешествия на Цейлон, получившим заглавие «Воды многие» (1911).

[141] Как раз в год выхода «Суходола» Бунин дал известное интервью «Московской газете» (22 октября 1912 г.), в котором отказался от «деления художественной литературы на стихи и прозу»: «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» (цит. по: *Бунин–9, 9*. С. 539, 540).

В 1910-е годы он продолжает сочинять и пейзажные зарисовки, и лирические миниатюры, и стихотворения, отражающие впечатления его заграничных путешествий (хотя их становится все меньше). Начиная с известного стихотворения «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла…», <1903–1905>), особое место в его творчестве занимают любовные новеллы, сюжет которых обнаруживает себя в драматически поданной детали, «случайном» жесте или реплике (см. «Жена Азиса», «Мы встретились случайно, на углу…», «Песня» («Я – простая девка на баштане…»), «Новый год», «Сполохи», «Рыбачка» и др.). Сравнительно мало таких стихотворений написано Буниным от первого поэтического лица, которое может быть в той или иной степени соотнесено с ним самим («Мы встретились случайно, на углу…», «Новый год»), чаще они представляют собой монолог персонажа (точнее, лирической героини, см. все остальные тексты из перечисленных выше). Двумя основными чертами, характерными для этого типа лирики, являются сюжетность и психологизм, привнесенные из психологической прозы XIX века, проявившие себя в лирике Некрасова, Полонского, Блока и получившие наиболее яркое выражение в ранних стихах Ахматовой. Драматическая заостренность положенной в основу стихотворения ситуации, фрагментарность, прерывистость действия, психологически нагруженный подтекст, заставляющий читателя восстанавливать пропущенные звенья и додумывать характеры героев, заставили относиться к Бунину не только как к поэту, глубоко укорененному в традиции, но и как к одному их тех, кто открывает перед поэзией новые возможности в раскрытии личности современного человека. Подробнее о таких стихотворениях Бунина 1910-х годов мы будем говорить во второй главе.

К «новеллистическим» стихотворениям примыкают те, в которых Бунин обращается к жанру *песни*. Кроме только что названной «Песни» («Я – простая девка на баштане…», <1905>) и упомянутых выше ранних стихотворений (см. с. 29-30 наст. работы), это «Девичья» и «Рыбацкая» – два стихотворения «Из анатолийских песней» (1907) и другие «Песни» (все они носят это название): «Зацвела на воле…» (1907), «На пирах веселых…» (<1911>), «Мне вечор,

младой, скучен терем был…» (см. также парное к ней, в тот же день 24 января 1916 года написанное стихотворение «Ты, светлая ночь, полнолунная высь!..» и написанную накануне «Малайскую песню»). По наблюдениям М. Л. Гаспарова, тут для Бунина образцом послужили «русские литературные “песни” в духе Кольцова» (*Гаспаров 1993*. С. 242). В то же время именно здесь, «в области имитации народных размеров» собственные формальные поиски Бунина, который «демонстративно чуждался декадентства и его формальных поисков», оказались «интереснее всего» (*Гаспаров 1993*. С. 259).

В 1910-е годы возникает множество иных стихотворений, основанных на фольклорных сюжетах, мотивах и образах: «Два голоса», «Пращуры», «Белый олень», «Алисафия», «Святогор», «Невестка», «Мачеха», «Аленушка», «На помории далеком…», «Руслан» и др. В них, как прежде в других стихах, Бунин свободно использует источники, смешивает образы и меняет акценты, создавая не вариации на известные темы, а самостоятельные произведения, только внешне и/или архетипически связанные с культурным прообразом. Так, для стихотворения «Белый олень» он берет не один, а сразу несколько вариантов текста, напечатанных П. В. Киреевским.[142] Используя (в стихотворении «Святогор») фольклорные образы *камня Алатыря* (священного, по славянским представлениям, камня, который находится в центре мира, на острове Буяне и наделен волшебными свойствами), *ворона*, *коня*, Бунин от себя добавляет к ним образ *Ивана* (крадущегося врага) – литературный, не имеющий основания в фольклорной традиции. Обращаясь к духовному стиху («О спасении Елисавии Арахлинской царевны»), он существенно сдвигает акценты, или, точнее, дополняет их элементами сказочной мифологии. Духовный стих, основанный на мировом сюжете о змееборце, повествует о подвиге Егория, совершенном во имя православной веры. Бунин меняет эту мотивацию на другую, известную по сказке, очевидно, восходящей к сюжету о змееборстве: герой, спасший царевну от

[142] Указатель разных вариантов песни, напечатанных в издании, см.: Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 1. М., 1911. С. 337.

Змея, женится на ней.[143] Именно с этой переменой связано появление метафор и оборотов, характерных для свадебной фольклорной традиции («Он с коня слезает весело» и т. д.).[144]

Творческим импульсом для Бунина могло быть любое чтение и любое впечатление, он мог черпать вдохновение и в священных текстах, и в случайной брошюре.[145] Далеко не только коранические и библейские предания, греческие и египетские мифы отражались в его стихах. Когда в источнике, послужившим толчком к стихотворению, когда в подтексте, который читатель еще должен восстановить, кроется разгадка многих текстов 1910-х годов.

Один из примеров – стихотворение «Имру-уль-Кайс». Имру-уль-Кайс – арабский поэт VI века, сын и наследник последнего короля Киндаха — исчезнувшего королевства на территории Аравийского полуострова. Лишенный прав и отправившийся странствовать после убийства его отца Имру-уль-Каис, видимо, во время своих странствий и создал прославившую его поэму «Моаллакат».[146] Ее русский перевод «Муаллака Имру-уль-Кайса» (Пер. с арабск. подлинника по изд. Фр. Авг. Арнольда, 1850 Г. Муркоса. М., 1882) Бунин получил от С. С. Кондурушкина в апреле 1908 года (*Летопись ИБ*. С. 736) – стихотворение датировано 21 июля 1908 года.[147] В первой публикации (сб.

---

[143] См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979. С. 103. Двумя последними наблюдениями с нами поделилась Т. Г. Иванова, и мы приносим ей искреннюю благодарность.

[144] Подробнее о фольклорных началах лирики Бунина см. в работе: *Грякалова Н. Ю.* Фольклорные традиции в русской поэзии начала XX века // Русская литература. 1984 № 2. С. 94-115.

[145] См. по этому поводу позднее свидетельство Г. Н. Кузнецовой: «Давно заметила в И. А. такую черту: он просит дать что-нибудь почитать. Я выбираю ему какую-нибудь талантливую книгу и советую прочесть. Он берет ее и кладет к себе на стол у постели. Постепенно там нарастает горка таких книг. Он их не читает, а покупает себе где-нибудь на лотке какие-нибудь марсельские анекдоты, религиозные анекдоты 19 века, какое-нибудь плохо написанное путешествие», — и бунинское объяснение: «„Когда я беру что-то, что попало, и начинаю читать, я роюсь себе впотьмах, и что-то смутно нужное мне ищу <…> а когда мне дается уже готовая талантливая книга, где автор сует мне свою манеру видеть — это мне мешает…“» (*Грасский дневник*. С. 258).

[146] Подробнее об Имру-уль-Каисе и современный перевод его поэмы А. А. Долининой см. в сб.: Аравийская старина. Из древней арабской поэзии и прозы / Пер. с арабского. М., 1983.

[147] В предисловии к русскому изданию говорится: «Поэма Имру-уль-Кайса (Imru'u-(a)l-Quaisu) едва ли не лучшая между семью известными домусульманскими стихотворениями, носящими название муаллака (mu'allaqatun). <…> Название муаллака, по новейшим

«Новое слово», кн. 3. М., 1908) стихотворение Бунина было озаглавлено «След» и сопровождалось эпиграфом: «Его обдувает с юга и с севера. *Имру-уль-Кайс*». Это измененная первая фраза муаллаки: «Постой! Восплачем при воспоминании о милой и о стоянке на скате песчаного бугра между Дахулем и Хаумалем (с одной стороны), Тудыхом и Микратом (с другой). Ее след еще не изгладился, ибо его обдувают южный и северный ветер» (*Имру-уль-Кайс*. С. 7).

Бунинский текст был неоднократно отмечен современниками. Строки

Долина серая, нагая,
Как пах осла. В колодце гниль и грязь

были названы С. Ауслендером среди «<к>лякс неудачных рифм, смехотворных образов»: «к чему такие ненужные грубости?» – спрашивал критик (*Ауслендер*). Строки

Ночь, как верблюд, легла и отдалила
От головы крестец.

не понравились В. Львову-Рогачевскому: по его словам, они «искусственны и не дают образа» (*Львов-Рогачевский*. С. 158). Однако и те и другие строки являются прямыми заимствованиями, и в последнем случае заимствование шире:

Тут ветер дует с севера и юга –
Он милый след не заметет.

Ночь тишиной и мраком истомила.
Когда конец?
Ночь, как верблюд, легла и отдалила
От головы крестец. [148]

исследованиям Нёльдке, проф. В. Ф. Гиргаса и других ориенталистов, означал образцовое произведение <…> их вывешивали в храме Каабы для вечного прославления <…>» (*Имру-уль-Кайс*. С. 3).

[148] И те же строки были единственными, которые пошатнули стойко-негативное отношение к Бунину О. Мандельштама. Бывало, выкрикивавший по поводу Бунина «Народник! Златовратский!» (см. об этом: *Липкин*. С. 301), Мандельштам, услышав от Б. Кузина четыре последние строки, «почти шепотом сказал: “Как хорошо. Чье это?” Я назвал автора, – пишет Б. С. Кузин. – На лице О<сипа> Э<мильевича> появилось выражение, точно он проглотил что-то невкусное. Затем наступила небольшая пауза, после которой он начал: – “Сразу можно

Указания, ведущие к источнику стихотворения, могут быть и более стертыми, чем оказалось в случае с перемещением отсылки к Имру-уль-Каису из эпиграфа в заглавие. Так, эпиграфом к стихотворению «Ночлег», написанному в феврале–марте 1911 года, во время путешествия на Цейлон, Бунин ставит высказывание, носящее характер древнеиндийской максимы: «Мир – ночной приют птицы. *Брамины*». Брамины (брахманы) – члены высшей касты в индуизме (обычно жрецы, ученые, монахи и т. п.). Откуда Бунин мог узнать их высказывание? Ответ находим в путеводителе по Цейлону А. Н. Краснова «Индия и Цейлон» (СПб., 1900), который, очевидно, Бунин взял с собой в путешествие и где в главе о браминах сказано: «Здешний мир, говорил один из браминских ученых, подобен дереву, под сенью которого птица укрывается на ночь, чтобы утром улететь дальше» (*Краснов А*. С. 34). [149]

Следующий шаг представляют собой стихи, вызванные литературным источником, указания на который в тексте Бунина нет. Так, будучи в январе–марте 1914 года на Капри, Бунин пишет несколько «библейских» стихотворений, среди них – «Иаков»:

ИАКОВ

Иаков шел в Харан и ночевал в пути,
Затем что пала ночь над той пустыней древней.
Царь говорит рабам: «Вот должен друг прийти.
Гасите все огни, – во мраке мы душевней».

Так повелел Господь гасить светило дня,

определить слабого поэта. Вот у него…” и т. д.» (*Кузин – Н. Мандельштам*. С. 170). А если бы автором был не «народник», не «Златовратский», осталось бы только – «как хорошо»?

[149] Видимо, этот образ надолго запомнился Бунину: стихотворение может быть соотнесено с его надписью на подаренной Д. Л. Тальникову фотографии (1913): «Дорогой Давид Лазаревич, давно не выходят у меня из головы удивительные слова Будды: “Как птица, вспорхнувшая из кустарника, летит в лес, обильный плодами, так, покинув людей мелкого понимания, достиг я великого моря”. Ах, как следовало бы всякому почаще вылетать из кустарника! Ив. Бунин. 9/22 марта 1914 г. Капри» (*ЛН, 2*. С. 493). Литературные параллели вовсе не отменяют личного опыта, положенного в основу стихотворения. В письме брату Юлию от 6, 7 марта 1911 г. Бунин подробно описывает поездку «в лунную ночь среди тропический лесов, дебрей, куда едва проникает лунный свет» (*Письма, 2*. С. 172-174): возможно, и стихотворение «Ночлег» связано именно с этими впечатлениями.

Чтоб тайную вести с Иаковом беседу,
Чтоб звать его в ночи: «Восстань, бори Меня –
И всей земле яви Мой знак, Мою победу!»

Ветхозаветная основа стихотворения общеизвестна. Иаков – один из библейских патриархов, сын Исаака и Ревекки, почитаемый в иудаизме, христианстве и исламе. Опасаясь мести своего брата Исава, у которого он хитростью отнял первородство, Иаков удалился в Харран, город в Северной Местопотамии. На том пути он видел ночью во сне лестницу на небо, наверху которой стоял Господь, говоривший с Иаковом и благословивший Иакова и его потомство (Быт. 28:10–17). В другой раз на пути в Ханаанскую землю, откуда он был родом, Иаков ночью вступил в схватку с незнакомцем, который оказался самим Господом; после этого Иаков получил имя «Израиль», т. е. «борющийся с Богом» (Быт. 32:24–29). Бунин, во-первых, контаминирует оба сюжета, что довольно часто встречается в его стихах и составляет одну из особенностей его поэтической манеры. Во-вторых, и это особенно важно для определения собственно источника текста, стихотворение является поэтическим переложением притчи, рассказанной в «Агаде». [150]

Очевидно, на Капри Бунину попала в руки первая часть этого сборника сказаний, притч, изречений Талмуда и мидрашей, выпущенного в 4 частях в Одессе в 1910 году: не только «Иаков», но и следующее написанное Буниным стихотворение «Господь скорбящий» является переложением изложенной в «Агаде» притчи (она так и называется «Господь скорбящий») – о разрушении Первого Иерусалимского Храма (588 г. до н. э.), и содержит прямую цитату из нее:

И отошел с покинутого трона

[150] Ср.: «“Иаков вышел из Вирсавии и пошел в Харан. – И остановился ночевать, потому что зашло солнце”. К одному царю приходил изредка его преданный друг. И царь говорил слугам: “Потушите светильники, потушите лампады; наедине я желаю беседовать с моим другом”. И Господь повелел заблаговременно погасить солнечный диск, дабы втайне и задушевно говорить с Иаковым <так! – *Т. Д.*>» (*Агада*. С. 33). Кстати, упомянутая контаминация двух библейских сюжетов, которая дана в стихотворении Бунина, видимо, тоже обусловлена этим источником: в том же разделе («IX. Иаков») помещена и притча о явленной Иакову лестнице на небо (*Там же*).

К тем тайникам, чье имя – Мистарим,
И плакал там о гибели Сиона,
Для Ангелов Служения незрим.

Объяснением и источником этих строк являются слова притчи, согласно которым, «место есть у Господа, где Он плачет, и “Мистарим” (тайники) название его» (*Агада*. С. 203). [151]

Книжные источники бунинской поэзии — отдельная и увлекательная тема, проследить которую мы сейчас можем только отчасти. Сам поэт позаботился о том, чтобы «ключи» ко многим его стихотворениям были спрятаны (так, ни на «Агаду», ни на книгу о Цейлоне в текстах Бунина нет и намека). И теперь уже трудно сказать, на основании каких (совершенно ясно — существовавших и, скорее всего, измененных) претекстов написаны «Диза», «Отчаянье», «Сказка о Козе», «Ириса» и многие другие стихотворения, о литературной предыстории которых мы можем только гадать.

В 1910-е годы в бунинских стихах все чаще сочетаются реминисценции из параллельных источников, один из которых может быть более явным, другой — скрытым. Так, «Завет Саади» отсылает не только к фрагменту из поэмы Саади «Гулистан», но и к стихотворению К. Н. Батюшкова, стихотворение «Стой, солнце!» очевидным образом строится на аллюзии к книге Иисуса Навина, но обнаруживает и зависимость от стихов А. А. Блока. В других случаях вставки из чужих текстов могут на равных включаться в ткань стихотворения. Например, «Кончина» объединяет в себе эпизоды из житий разных святых, «Конь Афины-Паллады» аккумулирует сюжет древнегреческого мифа и опорную цитату из Апокалипсиса, стихотворение «В пустом, сквозном чертоге сада…» восходит к стихам А. А. Фета и А. М. Жемчужникова, [152] и т. д. Эти и аналогичные им примеры мы еще подробно разберем во второй главе, когда будем говорить об интертекстуальной поэтике Бунина.

---

[151] Влияние «Агады» скажется и на написанных в конце марта в Риме стихотворениях «Тора» и «Плакала ночью вдова…» (тогда же, но очевидно, из другого источника – «Новый завет» и «Магомет и Сафия»).

[152] См. об этом: http://www.utoronto.ca/tsq/37/tsq37_bezrodnyj.pdf (дата обращения 16.02.2012).

В целом, растущая герметичность поэтики, разнообразные способы затемнения текста, все более необходимое соучастие читателя в разгадке образной структуры, а иногда и общего смысла стихотворения, широкое и сложное использование подтекстов, соприсутствие в художественном мире великого множества равноправных исторических, культурных, природных, географических центров (от Соловецкой обители до «Малайской песни», от современной Москвы до египетской древности) и уникальная позиция поэта, одинаково свободно предоставляющего свой голос каждому из них, приближали Бунина к тому типу творчества, который можно назвать постклассическим.

Однако эти изменения прошли уже мимо внимания современной критики. После 1910 года о поэзии Бунина если и писали, то или в работах общего характера [153], или в связи с выходом его книг, часто раскладывающихся «двустворчатым складнем: проза — стихи» (С. *Черный*).

После выхода книги «Иоанн Рыдалец: Рассказы и стихи, 1912–1913 гг.» А. Дерман, упрекавший Бунина-прозаика в «холодной, художественно-регистрационной работе, не проникающей глубже голых фактов», противопоставлял ему Бунина-поэта, видя «неподдельное мастерство» в таких стихах, как «Мать», «Ночь зимняя мутна и холодна…», «Как дым пожара, туча шла…»: «<…> это настоящая поэзия, все это не только читаешь, но и сочувственно переживаешь» (*<Дерман 1914>*. С. 356).

В отклике на издание «Чаша жизни: Рассказы 1913–14 гг.» тот же критик отметил, что бунинские стихи движутся, «так сказать, в направлении, обратном его прозе»», имея в виду, прежде всего, их одухотворенную простоту (*Дерман 1915*. С. 367; особо были отмечены стихотворения «Свежа в апреле ранняя заря…», «Плач ночью» и «Тора»). [154] Ю. Айхенвальд начал отзыв на *Чаша жизни – 1915* с перечисления «высоких достоинств» (*Айхенвальд 1915*), которые равно

[153] Ее рассматривали, например, как «одно из звеньев цепи поэтической „эволюции“, начавшей развертываться со времен Надсона» (*Шулятиков*. С. 282).

[154] См. также в обобщающей статье: «Поэзии Бунин отдал свои очарования, прозе — свои разочарования <…>» (*Дерман 1914*. С. 53).

свойственны и прозе, и поэзии Бунина, обратив позже внимание только на два стихотворения («Плакала ночью вдова…» и «Магомет и Сафия»).

Значительно больше стихотворений назвал в отзыве на сборник «Господин из Сан-Франциско: Произведения 1915–1916 гг.» А. Гизетти: «С изумительным искусством развертывает Бунин в своих стихотворениях картины религиозной и бытовой жизни экзотического азиатского Востока и древней Руси. Такие стихотворения, как „Бегство в Египет“, „Скоморохи“, „Казнь“, „Святитель“, „Князь Всеслав“, „Песня“, „Руслан“ (из „русских“), „Святилище“, „Богиня“, „Малайская песня“ (из „восточных“), несомненно, войдут незабываемыми ценностями в русскую литературу как образцы стиха и цельного настроения, как попытки создать душевный мир далеких эпох и стран. Горячая любовь к родине и страстное желание найти брата-ближнего в человеке другой страны и расы, большое уважение к сложной и многообразной жизни, чутье к жизни природы, душевная тонкость и своеобразие — основные черты Бунина как поэта» и т. д. (*Гизетти*. С. 247). Встречное движение прозы и поэзии в творчестве Бунина стало основной темой в подробном отзыве на этот сборник Е. Колтоновской («большая часть рассказов по певучести, сжатости и лиризму родственны стихотворениям; а последние компактною содержательностью, „эпической“ конкретностью и картинностью приближаются к рассказам»), отметившей также огромную разницу «не только в силе таланта, а и в самом ощущении жизни» «между юными — бледными, вяловатыми и однообразными стихами и глубокой, яркой, богатой оттенками, иногда полной космического величия поэзией позднейших стихотворений», разницу, которая «до известной степени извиняет поспешные заключения критики» (*Колтоновская 1917*. С. 91-92).

10. Стихи 1915–1917 годов: об истории и о современности. Глотовская тетрадь

Между тем, летом 1915 года начинается один из самых «поэтических» периодов Бунина. С конца августа 1915 по октябрь 1917 года создана пятая часть всех его стихотворений — 186, и почти все они написаны в Глотово. Бунин приехал туда в мае 1915 года, разделавшись с корректурой Полного собрания сочинений для «Нивы», больной и измученный, долго не мог начать работать, но с конца августа стихи пошли ровной чередой. При этом он жаловался: «Мрачен я стал адски, пишу мало, а что и пишу, то не с прежними чувствами…» (*Письма, 2*. С. 362; письмо А. С. Черемнову от 7 марта 1916 года).

Как в творческой биографии Бунина поэзия предшествовала прозе, так и образно-тематический строй его творчества проступал сначала в поэзии. Пейзажная лирика рубежа веков получила свое продолжение в «Антоновских яблоках» и «Суходоле», «восточные» стихотворения 1900-х годов предварили отражение восточного мира в «Снах Чанга» и «Братьях», немногочисленные стихотворные новеллы 1910-х годов опередили любовную прозу первой половины 1920-х и «Темные аллеи». [155]

В 1915–1917 годы одной из главных тем поэзии Бунина становятся исторические предчувствия, и ряд стихотворений этих лет может быть прочитан как поэтический пролог «Окаянных дней». Еще в декабре 1914 года, отвечая на вопрос газеты «Биржевые ведомости» о войне, Бунин сказал: «Твердо знаю, что нынешнее Рождество может быть не последним кровавым Рождеством, знаю, что человечество живет еще ветхим заветом <…> мыслимо ли, не будучи Исаией, пророчествовать в такие дни, когда во всяком мало-мальском человеческом сердце идут такие приливы и отливы, смены надежд и скорби» — и далее

[155] См. «Портрет» («Платан, часовенка над склепом…») как поэтический пролог к «Легкому дыханию», «Свет незакатный», «Ранний, чуть видный рассвет…» и «Ты странствуешь, ты любишь, ты счастлива…» как пролог к «Темным аллеям» и, позднее, «Под окном бродила и скучала…» — к «Позднему часу».

процитировал свои стихотворения «Сон. *Из книги пророка Даниила*» и «День гнева. *Апокалипсис, VI*» (цит. по: *Письма, 2*. С. 316). С началом Первой Мировой войны современность предстала для Бунина воплощением самых мрачных пророчеств Ветхого Завета и Апокалипсиса. В этом ощущении прошли все его последние годы в России. «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница из Библии. Дух божий носился над землей, и земля была пуста и неустроенна» (цит. по: *Бунин–9, 9*. С. 548).

«Наивысший расцвет стихов Бунина — 1916 год. Самые сильные, мрачные, полновесные пьесы написаны накануне гибели той России, которая его родила и чью гордость он сейчас составляет. Из двухсот (приблизительно) стихотворений, помещенных в недавно вышедшем томе „Избранных стихов“ — это стихи за всю жизнь! — 50 помечены последним годом прежней России (1916). Их общее настроение — трагедия, надвигающаяся туча, – хотя говорят они и о самом разном», — так позже, на нобелевских торжествах Бунина, говорил Б. К. Зайцев (*Зайцев.*).

В январе 1916 года в глотовскую тетрадь одно за другим ложатся стихи, основанные на сюжетах из былин и древнерусской истории, и сами по себе эти сюжеты выстраиваются в определенный ряд. Стихотворение «Матфей Прозорливый» представляет собой диалог отшельника и искушающего его дьявола, при этом обращение святого к Богу остается единственным источником его стойкости и духовного сопротивления. В стихотворении «Святогор и Илья» Бунин излагает известную былину: желая испытать судьбу и похваляясь своей силой, богатырь Святогор ложится в гроб и не может выйти из него: крышка гроба сама закрывает его навек. Илья Муромец тщетно пытается спасти его и горько плачет: «Отняла / Русской силы Земля половину». В «Святом Прокопии» перелагается летописное свидетельство о поношении юродивого и произносится приговор человеческой злобе и жестокости: «Пси и человеци — / Единое в свирепстве и уме». В стихотворении «Сон епископа Игнатия Ростовского», также имеющем летописную основу, передано страшное видение того, как *смерды-мертвецы* выносят в полночь из княжеской усыпальницы гроб с телом князя, и

даже епископ, наделенный божественной властью, не в силах остановить их мерное и непреклонное движение. В стихотворении «Князь Всеслав» описывается горькая судьба вынужденного бежать в Полоцк киевского князя, его тоска и воспоминания о далекой родине. Стихотворение «Сон» отсылает к началу предсмертного «Поучения» Владимира Мономаха и т. д.

Постепенно особое значение в поэтической системе Бунина приобретают библейские слог и система образов — они больше других соответствовали масштабу наступающих событий. Древность, не замутненная поздними историческими напластованиями, стоящая ближе к праосновам мира, всегда воспринималась Буниным как реальность, соприсутствующая в настоящем и определяющая его ход. Однако в разные годы это восприятие отражалось в его стихах по-разному. В 1900–1910-е годы Бунину было важно описать сам древний мир: силой поэтического воображения он прозревал события и детали прошлого, улавливал в сегодняшнем его черты и тем самым приближал прошлое к настоящему (см., например, «Мекам», «Новый храм», «Каир» и др.). Теперь эта особенность мировосприятия и поэтики дополнилась обратным, более традиционным в поэзии, движением: опрокидывая настоящее в прошлое, Бунин описывал переживаемый Россией исторический слом как разворачивающиеся на его глазах события древней и священной истории. В этом соотнесении древности и современности Бунину весьма пригодился его опыт ближневосточных стихов, но предметность прежних описаний, приуроченность их к определенному месту и времени сменились глобальными обобщениями философского характера, а вместо конкретных топонимов (характерной приметы бунинской лирики прежних лет) появились абстрактные обозначения: Рай, Бог, Сад, Человек, Сатана, Вавилон, Эдем (см. «И шли века, и стены Рая пали…», 1916). Доминантами художественного мира стали ветхозаветный исток и апокалипсические видения. Они полярны как в своей устремленности к началу и концу мира, так и в эмоциональной наполненности: блаженства и утраты Эдема — с одной стороны, ужаса и отчаянья от сознания рушащегося мира — с другой.

В том же 1916 году о близкой катастрофе Бунин напишет еще целый ряд стихотворений: «Молчание», «Стой, солнце!», «Да исполнятся сроки», «Конь Афины-Паллады», «Благовестие о рождение Исаака», в 1917 году — «У ворот Сиона над Кедроном…», в 1918 году — «Из книги пророка Исаии». Все они говорят о нарушении миропорядка, утрате Бога, смерти и разрушении, все проникнуты мотивами грозного пророчества и наказания за грехи. Так, сюжетная основа стихотворения «Стой, солнце!» — битва израильтян с ханаанским войском, в которой Иисус Навин приказал солнцу остановиться, чтобы евреи успели при свете дня одержать полную победу (Нав. 10:12–13). Тогда призыв Навина отсрочил наступление тьмы и обеспечил его войску победу, — теперь, повторенный Буниным, он звучал не только как поэтическое переложение библейской истории, но и как заклинание, актуальное историческое предупреждение, попытка остановить надвигающийся мрак. Сближение разновременных полюсов, сакрального и современного, доходит до того, что в стихотворении «Из книги пророка Исайи» Бунин уравнивает свой личный поэтический голос и древнее пророчество.

И уже без всяких исторических параллелей, отчетливо злободневный характер имеют стихотворения «Хозяин умер, дом забит…» (23 июля 1916; один из вариантов заглавия «Канун»), «Наполовину вырубленный лес…» (27 июня 1917; один из вариантов заглавия «Семнадцатый год»), «Мы сели у печки в прихожей…» (30 сентября 1917). Первое из них рисует картину покинутой, заброшенной усадьбы, через которую несется взбесившийся пес, предвестник надвигающихся бед: «Вот встанет бесноватых рать / И, как Мамай, всю Русь пройдет… / Но пусто в мире — кто спасет? / Но Бога нет — кому карать?». Центральный образ второго стихотворения — пожар, недаром случившийся после мужицкого схода уже не в далеком прошлом, а *опять, у нас*. В третьем историческое обобщение неотделимо от личной трагедии: «Презренного, дикого

века / Свидетелем быть мне дано…». [156] Так постепенно в 1916–1918 годах происходит перестройка художественной системы Бунина и на первый план снова, как в ранние годы, выходит прямое авторское высказывание. [157]

Не только в стилистике и в мироощущении, но и в судьбе Бунина полярные состояния сближались, максимально усиливая друг друга. Находясь в Глотово среди крестьянских бесчинств и анархии, «подлинной, а не выдуманной нами народной жизни» (*Бунин–9, 9*. С. 316), он пишет, может быть, самые счастливые свои стихи, пишет их буквально накануне катастрофы, летом и ранней осенью 1917 года. Одна из его наиболее потрясающих, поэтических дневниковых записей — 27 июля 1917 года: «Счастливый прекрасный день. / Деревенскому дому, в котором я опять провожу лето, полтора века», и далее подробное, завораживающее описание дня, наполненного бесконечным блаженным ощущением единства всего мироздания, – одно это описание стоило бы привести, если бы надо было дать почувствовать душевный строй Бунина, суть его художнической и человеческой личности (см. *Устами Буниных, 1*. С. 137-140). Созданные следом стихи проникнуты тем же чувством и отдельными штрихами как будто напоминают о прожитой жизни: «Ландыш» — о первой публикации (см. с. 27 наст. работы), «Золотыми цветут остриями…» — о молодости в Озерках, «Свет незакатный» — о юношеской любви (ср. также написанный незадолго до того рассказ «Легкое дыхание»), «Стали дымом, стали выше…» — о жизни в столицах, «Смятенье, крик и визг рыбалок…» и «Белые круглятся облака…» — об Италии, «Сорвался вихрь, промчал из края в край…» — об Индийском океане, и т. д. В октябре уже подряд, по восходящей идут стихи,

---

[156] В этом контексте особое звучание получают и пейзажные картины, как, например, стихотворение «Последний шмель», написанное в разгар лета 1916 г., в один день со стихотворением «Хозяин умер, дом забит….

[157] За 1910–1915 гг. только четыре стихотворения написаны Буниным от первого лица («Венеция», «Могильная плита», «Просыпаюсь в полумраке…», «Что в том, что где-то на далеком…»); в 1916 г. таких стихотворений, по меньшей мере, четырнадцать: «У гробницы Виргилия», «Мулы», «Миньона», «Nel mezzo del cammin di nostra vita», «Памяти друга», «Глупое горе», «На Невском», «Помпея», «Едем бором, черными лесами…», «Первый соловей», «Море степь и южный августа, ослепительный и жаркий…», «Земной, чужой душе закат!..», «Качаюсь, плескаюсь – и с шумом встаю…», «Ты странствуешь, ты любишь, ты счастлива…».

подводящие к вершине всей дореволюционной поэзии: «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой…», «В пустом, сквозном чертоге сада…», «Этой краткой жизни вечным измененьем…», «Как в апреле по ночам в аллее…». И наконец — последнее стихотворение, которое Бунин пишет 22 октября 1917 года:

Звезда дрожит среди вселенной...
Чьи руки дивные несут
Какой-то влагой драгоценной
Столь переполненный сосуд?

Звездой пылающей, потиром
Земных скорбей, небесных слез
Зачем, о Господи, над миром
Ты бытие мое вознес?

В. Н. Муромцева вспоминала, что «в два часа дня, когда Ян сидел и писал стихи, явился из Петрищева мужик и объявил, что начались погромы» (*Устами Буниных, 1*. С. 161). На рассвете 23 октября 1917 года Бунины навсегда бежали из Васильевского.

11. Поэзия Бунина 1918–1920-х годов: от апокалипсиса к воскрешению

События революции и Гражданской войны Бунин запечатлел в «Окаянных днях». С конца октября 1917 по май 1918 года он прожил в Москве вместе с В. Н. Муромцевой, у ее родителей (Поварская ул., д. 26, кв. 2), где они испытали все ужасы и «большевиц<кого> восстания» (*Устами Буниных, 1*. С. 142; так!), и последовавших затем террора и разрухи. 5 июня 1918 года им удалось уехать из Москвы в Одессу. На вокзал Бунина и В. Н. Муромцеву провожали Ю. А. Бунин, которого им не суждено было больше увидеть,[158] и Е. П. Пешкова.

[158] В 1921 г. Ю. А. Бунин умрет в Москве от голода. Бунин мучительно переживал его смерть. Именно ею вызваны слова: «Люди спасаются только слабостью своих способностей, — слабостью воображения, недуманием, недодумыванием», и именно тогда, единственный раз

Одесса в те месяцы (май – ноябрь 1918) была занята австро-германскими войсками. В нее съехались многие столичные литераторы (в частности, именно там сложились тесные отношения Бунина с М. А. Алдановым, Н. А. Тэффи, П. М. Пильским, М. О. и М. С. Цетлиными, В. В. Рудневым, И. И. Фондаминским и др.), в ней ходили «слухи об издательских затеях» (*Письма, 2*. С. 407), и Буниным, поселившимся в первое время за городом на большой даче, стоящей «в фруктовом саду, а сад выходит в степь», по соседству с П. А. Нилусом, казалось, что они живут «в раю» (см. письмо В. Н. Муромцевой к брату, В. Н. Муромцеву от 11 июля 1918 года, цит. по: *Бабореко*. С. 234). На этой даче написано первое после Глотово стихотворение «В дачном кресле, ночью, на балконе…» (9 июля 1918), это о ней — «На даче тихо, ночь темна…», и на ней, вспоминая степную Россию, Бунин напишет «И цветы, и шмели, и трава, и колосья…» и все остальные стихи 1918 года.

В ноябре 1918 года Одессу заняли англо-французские войска, в декабре город захватили петлюровцы. Меньше чем через две недели они были выбиты войсками Добровольческой армии, которая оставалась в Одессе до начала апреля 1919 года. Тогда, при приближении к городу большевиков из Одессы «стремительно бежали морем (в Константинополь и дальше)» А. Н. и Н. В. Толстые (*Бунин–9, 9*. С. 437). Тогда же покинули Одессу Н. А. Тэффи, М. О. и М. С. Цетлины, которые горячо уговаривали Буниных уезжать (см. *Устами Буниных, 1*. С. 185).

Бунины остались. Они жили в центре Одессы, в доме Е. И. Буковецкого (Княжеская ул., д. 27), и бои шли прямо на их улице. С приходом большевиков сразу стала опять сказываться нехватка воды, продуктов, потом начались аресты и расстрелы «буржуев», еврейские погромы (см. *Устами Буниных, 1*. С. 208) и т. д. Бунин неоднократно получал предложения сотрудничать с новой властью (в частности, «поступить в Агит-Просвет» — см. *Устами Буниных, 1*. С. 212), но неизменно (в отличие, например, от согласившегося П. А. Нилуса и едва не

Бунин пишет о своем желании «исповедаться бы у какого-нибудь простого, жалкого монаха где-нибудь в глухом монастыре <…> почувствовать его как отца…» (записи 21 и 23 января 1922 г. — *Устами Буниных, 2*. С. 62).

согласившегося А. М. Федорова) отклонял их: «Лучше стану с протянутой рукой на Соборной площади, чем пойду туда. Пусть этот факт останется в истории…» (*Там же*). В конце июня — в июле шли массовые аресты профессоров, и Бунин думал о том, чтобы перейти на нелегальное положение. «Надеялись, что в случае опасности его предупредят. Но все же всякий вечер бывало жутковато» (*Устами Буниных, 1*. С. 225).

Через четыре месяца Одесса была отбита армией А. И. Деникина. 24 августа в большой толпе горожан Бунины «встречали на Херсонской въезжавшие автомобили с добровольцами: масса цветов, единодушное ура, многие плакали» (*Устами Буниных, 1*. С. 252). С октября по декабрь Бунин вместе с историком, искусствоведом Н. П. Кондаковым редактировал газету «Южное слово». Но уже с ноября 1919 года военная ситуация вновь обострилась. «Тучей саранчи, как Атилла, идут большевики. На пути своем они уничтожают все, оставляя голую землю <…> Получили визы на Варну и Константинополь <…> Ехать нам не миновать, но когда и куда поедем, знает один Бог» (*Устами Буниных, 1*. С. 264; запись В. Н. Муромцевой от 7 декабря 1919 года). 7 января 1920 года Бунины получили визы во Францию.

6 февраля 1920 года, когда они садились на пароход, на окраинах Одессы уже шли бои: красные входили в город. Бунины (вместе с Кондаковым) уплыли буквально на последнем пароходе, когда надежды больше не было никакой.

Одно из первых стихотворений, написанных уже в Париже, в 1921 году, предваряется эпиграфом из орнитологических штудий А. Брэма и начинается словами «Канарейку из-за моря / Привезли…», парадоксально и горько трактующими тему эмиграции/изгнания как неволи. Утраченная родина становится сквозной темой и других стилистически разных стихотворений, ориентированных то на духовный стих («Потерянный рай»), то на фольклор («Русская сказка»), то на греческие мифы («Морфей»). Только один раз Бунин вложил в поэтические строки тот накал отвращения к обрушившимся на Россию

несчастьям и их виновникам, который полыхал на страницах его «Окаянных дней»: [159]

О, слез невыплаканных яд!
О, тщетной ненависти пламень!
Блажен, кто раздробит о камень
Твоих, Блудница, новых чад,
Рожденных в лютые мгновенья
Твоих утех – и наших мук!

Блажен тебя разящий лук
Господнего святого мщенья!
22.08.1922

Вместе с тем в творчестве Бунина рубежа 1910–1920-х годов происходит общая перемена. С лета 1918 года, после переезда Бунина в Одессу, эсхатология, достигнув предела человеческого переживания и художественного воплощения, постепенно уступает место евангельским мотивам и упованию на вневременное воскрешение (и прежде всего — в слове) идеального мира прошлого. Соответственно, и в стихах Бунин идет от утраты к воссозданию, от оплакивания к воспеванию, от переживания «конца» к восстановлению «начала». Но в любом случае переход к первоначальной гармонии происходит уже за чертой, осознаваемой как смерть и конец мира, в новой, вечной, жизни.

Два самых известных стихотворения этого времени — «И цветы, и шмели, и трава, и колосья…» (14 июля 1918) и «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора…» (25 июня 1922) — основаны на евангельских аллюзиях и подчеркнутом тождестве лирического героя и автора. В первом возвращение лирического «я» в вечность — это возвращение к Господу блудного сына, преисполненного благодарности за все, что дала ему земля. Во втором главными оказываются мотивы

[159] Вполне возможно, что в названии «Окаянных дней» отозвалась фраза из письма Горького к Бунину от 18 февраля 1917 г. (их последняя встреча перед разрывом была в апреле 1917 г.): «Нездоров, вторую неделю торчу дома. Жить – очень нехорошо! Тихонов говорил мне, что и у Вас настроение скверное. Господи, какая окаянная жизнь!» (*Горький. Письма, 12*. С. 112).

неприкаянности и неприкрепленности к земному бытию, странничества и бездомности: «лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Лк. 9:58). Этот образный строй, развернутый от личных биографических обстоятельств до мистериальных отождествлений и обобщений, определял бунинскую поэзию в течение нескольких лет. В стихотворении «„Опять холодные седые небеса…“...» (1923) ситуация отъезда из родительского дома решена в личном биографическом ключе, — в стихотворении «Изгнание» (1920) *боль крестных ран* равно соотносима и с *почившим Богом* и с лирическим «я».

Произошедший в художественном мировоззрении Бунина сдвиг может быть сопоставлен с жанровой эволюцией русской поэзии на рубеже XVIII–XIX веков. В бунинских стихах 1916–1918 годов регулярное обращение к текстам Ветхого завета, стилистика эсхатологических пророчеств (с установкой, скорее, на декламацию, чем на внутреннее прочтение), архаическая лексика, опора на риторические формулы и внутренние переклички, структурная роль церковнославянских литургических цитат находили опору в традиции духовной оды. С 1916 года, сначала наряду с одическими, затем все сильнее в творчестве Бунина стали проступать черты, пришедшие в русскую поэзию с элегией. Снова, как в ранние годы, он использует элегические формулы, снова (после фольклорных метрических экспериментов 1910-х годов) доминируют классические размеры, снова главной темой большинства стихотворений становятся собственные переживания автора (подробнее об этом мы поговорим во второй главе). О чем бы Бунин ни писал в это время, он пишет не о мире и истории, в которых растворено его лирическое чувство, а в первую очередь именно *о себе*, а затем о мире и истории, — и объединенные сетью лейтмотивов стихи складываются в цельное лирическое высказывание.

В основу элегии положено размышление о времени, стремление соединить его распавшиеся концы и начала. Элегическое время двухчастно: в прошлом пребывают любовь и гармония, в нынешнем — утрата и печаль, и лирическое напряжение состоит в мучительном стремлении восстановить, пересоздать

прошлое и сделать его незабвенным и непреходящим. Особенность бунинского творчества этих лет состоит в том, что в прошлом соединяются утраченная родина и умершая возлюбленная. И та и другая существуют в том мире, куда герою путь заказан. И та и другая оживают во сне, как в стихотворении «Морфей» (1922), описывающем страну,

> <...> где все доступно мне,
> Где нет преград моим надеждам вешним,
> Где снюсь я сам себе далеким и нездешним,
> Где не дивит ничто — ни даже ласки той,
> С кем Бог нас разделил могильною чертой.

Воскрешению этой страны будет посвящена проза Бунина 1920–1940-х годов. И последняя, драматическая и, в конце концов, безысходно трагическая для Бунина любовь к Галине Кузнецовой даст толчок не стихам, а прозе — главному его произведению «Жизнь Арсеньева», за которое, прежде всего, он и получит в 1933 году Нобелевскую премию.[160] В «Жизни Арсеньева», этом «мнимом романе»,[161] торжествует уже совсем иной, чем в стихах 1900–1910-х годов, род воспоминания: не «укол» внезапного ощущения в себе *другого*, отождествляемого с собой, а «то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том, и в другом одновременно» (*Грасский дневник*. С. 300), то ровное и широкое течение личной памяти, в котором человеческая жизнь возвышается до всеобщей.[162]

---

[160] Бунин познакомился с Г. Н. Кузнецовой 19 июля 1926 г. Весной 1927 г. она поселилась на вилле «Бельведер». Судя по ее записям, 24 июня 1927 г. Бунин «начал большой роман», «Жизнь Арсеньева», и уже 1 июля прочел «несколько глав» (*Грасский дневник*. С. 25, 27). 9 октября 1928 г. датируется запись об окончании работы: «Он диктовал последние две главы, и оба мы были в праздничном, счастливом подъеме» (*Грасский дневник*. С. 82). Большая часть пятой книги, вышедшей позже под названием «Лика» (отд. изд. Брюссель, 1939), была написана после того, как Г. Кузнецова оставила Бунина.

[161] Это определение см. в статье: *Тхоржевский*. С. 543.

[162] Подробнее об этом см. в монографии Б. В. Аверина «Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции» (СПб., 2003; глава «Метафизика памяти (“Жизнь Арсеньева” Ивана Бунина)») и его работе «Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания» (И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2001. С. 651-677).

12. Последние тридцать лет

Тем временем поэзия, передоверив прозе свое основное содержание, постепенно иссякает. В первой половине 1920-х годов стихи наравне с рассказами входят в состав бунинских книг, но в сборнике *Начальная любовь – 1921*, переизданиях сборников «Господин из Сан-Франциско» (1920) и «Чаша жизни» (1922) перепечатаны только ранние стихотворения, в сборниках *Роза Иерихона – 1924* и *Митина любовь – 1925* — стихотворения не позже 1922 года, и только одно, «День памяти Петра», 1925-го.

Бунин прожил во Франции 33 года, половину своей творческой жизни. Не только в рассказах 1920-х годов и «Жизни Арсеньева», но и позже, на пути к «Темным аллеям», его проза становилась все более отточенной и совершенной. И именно прозаика видели в нем читатели. Бунинские стихи, как правило, рассматривались в единстве с прозой или оставались в ее тени. Только Саша Черный в своей единственной статье о Бунине, имея в виду не только стихи (но в первую очередь именно стихи!), предвосхитил будущее славословие Набокова: «Северянинско-брюсовские пути высокой музе Бунина чужды до отвращения. Тютчевский горний путь, строгое и гордое служение красоте, сдержанная сила четкой простоты и ясности — малопривлекательны для толпящихся вокруг Парнаса модников и модниц. Кому — оклеенный фольгой сезонный трон, кому — благодарное и неизменное утверждение зрячих. / Лирические страницы книги — благодарны и глубоки. Рука не устала, дух не оскудел. Только острее и суровее стало слово, наотмашь отбивающееся от надвигающихся сумерек „бесстыдного и презренного века“» (С. *Черный*; цитируется стихотворение «Мы сели у печки в прихожей…»). Тогда же М. Цетлин первым из эмигрантских критиков сказал, что «Бунин — первый современный русский писатель», и объяснил его чуждость «буре и натиску» последних десятилетий тем, что он типологически принадлежит

«классицизму», то есть воплощает в себе «начало формообразующее, мужское, начало разума, равновесия, меры, ясности и простоты», — в русской литературе оно «сравнительно слабо» и противоположно так же условно выделяемому, но чаще встречающемуся «романтизму» (*Цетлин*. С. 449-450). [163]

Но такие суждения были редкостью. «Иногда, в пору расцвета русской литературной жизни в Париже, при спорах о поэзии на каком-нибудь собрании дело доходило до того, что о Бунине как о поэте просто-напросто забывали, и случалось это не раз. Называли имена Блока, Анненского, Гумилева, Ахматовой, Ходасевича, Мандельштама, Пастернака, некоторых других, а о Бунине никто не упоминал. Бывало, он сидел тут же, в первых рядах, по привычке делая вполголоса с места иронические замечания, и все присутствующие, все споривщие знали, что это — большой русский писатель, гордость нашей литературы. Но забывали, что это и поэт» (*Адамович 1967*. С. 151). [164]

О том, что он «и поэт» и «прежде всего поэт», Бунин напомнил в 1929 году: предварительное подведение своих литературных итогов он начал — как и литературный путь — со стихов. В мае 1929 года в издательстве «Современные записки» вышли «Избранные стихи», которые «затеяла» и подготовила Г. Н. Кузнецова. [165] В этот сборник были включены 200 лучших, по мнению Бунина, стихотворений, наиболее точно представляющих его поэтический путь. И

---

[163] Эти высказывания относились к сборнику *Роза Иерихона – 1924*. В книге *Митина любовь – 1925* стихи Бунина оказались заслонены проблематикой и поэтикой заглавной повести, и критика на них почти не отреагировала. В следующих — «Солнечный удар» (Париж, 1926) и «Последнее свидание» (Париж, 1927) — стихов не было. Обо всех этих книгах критики писали, по словам Г. Адамовича, «восторженно и однообразно» (см. его рецензию на «Солнечный удар»: Звено. Париж, 1926. 26 декабря, № 204).

[164] См. также замечание А. Бархаха, что поэзию Бунина «как бы не признавали или признавали с оговорками, во всяком случае, не так, как он того хотел» (*Бахрах*. С. 155), воспоминание В. С. Яновского о том, как поэт-монпарнасец Перикл Ставров сказал Бунину: «Мы вас любим не за ваши стихи» (*Яновский*. С. 260) и ряд других аналогичных свидетельств.

[165] См. *Грасский дневник*. С. 74 — и, прежде, запись Г. Н. Кузнецовой от 5 декабря 1927 г. о начале подготовки «Избранных стихов»: «И. А. дал мне пачку своих стихов для того, чтобы я отобрала их для книги, которую он хочет давно издать» (*Грасский дневник*. С. 49).

именно в связи с ее выходом литературной репутации Бунина предстояло выдержать самое серьезное испытание. [166]

«Избранные стихи» вызвали серию самых различных откликов. Общий тон хвалебных отзывов [167] можно было свести к названию статьи Тэффи: «По поводу чудесной книги И. А. Бунина „Избранные стихи“». [168] При этом многие рецензенты сетовали на не вполне удачный выбор текстов или их недостаточность, но признавали неоспоримую ценность стихов «большого поэта, где все прекрасно, где все равномерно» (*Набоков*). [169] Сравнивая с символистами, они воздавали должное «тому последовательному, суровому и мужественному аскетизму, которому Бунин подчинил свою поэзию», «отвергнув неправды символизма» и отказавшись «заодно <…> от некоторых насущных правд и возможностей» его (*Ходасевич 1929*), и который определил совершенство бунинского творчества, «ибо вне определенных границ и граней возможно, быть может, свершение, но невозможно совершенство» (*Степун*. С. 532).

На этом фоне резким диссонансом прозвучала уничижительная, подробная и во многом рассчитанная на эпатаж критика литературного ученика Гумилева А. Эйснера, который отказывал Бунину в самом праве называться поэтом и доказывал, что «если в отношении формы Бунин характеризуется отрицательно, — как не поэт, то в отношении содержания он характеризуется положительно — как прозаик» (*Эйснер*. С. 85). Статья Эйснера вызвала пылкую полемику. Как позднее писал Глеб Струве, «в критической оценке Эйснером Бунина как поэта было усмотрено „оскорбление величества“. В глазах „Воли России“ эта реакция иллюстрировала как нельзя лучше то, что журнал считал главными пороками

---

[166] За все эмигрантские годы это был первый случай неоднозначной оценки его творчества. Позже так произойдет только с «Темными аллеями» (первое изд. 1943) и «Воспоминаниями» (1950).

[167] См. рецензии П. Пильского (Сегодня. Рига, 1929. 25 июня, № 174) М. Алданова (Последние новости. Париж, 1929. 18 июля), Г. Волошина (Г. Ф. Петриченко-Волошина) (Голос. София, 1929. 20 июня), А. Федорова (Наша речь. Бухарест, 1929. 6 августа), К. Зайцева (Россия и славянство. Париж, 1929. 8 июня, № 28) и др.

[168] *Тэффи Н*. По поводу чудесной книги И. А. Бунина «Избранные стихи» // Иллюстрированная Россия. Париж, 1929. 29 июня, № 27.

[169] См. также в указ. рец. П. Пильского, А. Федорова и рец. С. И. Нальянча (С. И. Шовгенова) в газ. «За свободу» (Варшава, 1930. 18 мая).

литературы и критики: кумовство, неприкосновенность авторитетов и болезненную обидчивость писателей» (*Струве*. С. 61). Эйснеру отвечал Набоков, [170] затем Набокову — другой критик «Воли России» и соратник Эйснера по литературному объединению «Скит», В. Лебедев, [171] затем Лебедеву — опять Набоков. [172]

Именно Набокову, в конце концов, принадлежит самая высокая оценка стихов Бунина. Еще в своей первой рецензии на «Избранные стихи» он писал: «Стихи Бунина — лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий. Когда-то, в громкие петербургские годы, их заглушало блестящее бряцание модных лир; но бесследно прошла эта поэтическая шумиха — развенчаны или забыты „слов кощунственных творцы“ [173] <…>; и только дрожь одной лиры, особая дрожь, присущая бессмертной поэзии, волнует, как и прежде, волнует сильнее, чем прежде, — и странным кажется, что в те петербургские годы не всем был внятен, не всякую изумлял душу голос поэта, равного которому не было со времен Тютчева» (*Набоков*).

Это было сказано еще до присуждения Бунину Нобелевской премии. В немногочисленных отзывах на вышедшее в 1934–1936 гг. в берлинском издательстве «Петрополис» собрание сочинений в одиннадцати томах (*Петрополис*) собственно о поэзии Бунина речи уже не было, — о ней говорилось только применительно к его художественному методу в целом. [174]

С 1920-го по 1952 годы Буниным написано около 70 законченных стихотворений и примерно столько же набросков. Но большая часть из них приходится на начало 1920-х годов, после 1922 года, как уже было сказано, его

---

[170] *Сирин В. <Набоков В. В.>* На красных лапках // Руль. Берлин, 1930. 29 января (см. *Набоков–5, 2*. С. 681-683).

[171] *Лебедев Вяч*. О красных лапках, дедушкиных портретах и голом короле // Воля России. Прага, 1930. № 7-8. С. 655-661.

[172] *Сирин В. <Набоков В. В.>* Литературные заметки: О восставших ангелах // Руль. Берлин, 1930. 15 октября (см. *Набоков–5, 3*. С. 684-688).

[173] Цитата из стихотворения А. Блока «За гробом» (1908): «Был он только литератор модный, / Только слов кощунственных творец…».

[174] См., напр., в рецензии В. Вейдле: «Разве поэзия „Суходола“ не подлинная и не чисто бунинская поэзия?» (*Вейдле 1935*. С. 464) и П. Бицилли, писавшего про «подлинные поэмы в прозе» (*Бицилли*), и др.

стихотворения единичны. В самом обилии фрагментов и отрывков, заменяющих у Бунина с 1920-х годов завершенные стихотворения, можно увидеть выражение разлома, нарушившего целостность прежнего мира. Только несколько стихотворений вошли в сборник «Весной, в Иудее. Роза Иерихона», выпущенный в год смерти Бунина. Но поэт до последних дней жизни возвращался к своим изданиям, правил тексты стихотворений и определял состав литературного наследства, которым хотел бы войти в историю поэзии.

Самое распространенное на сегодняшний день мнение о бунинской поэзии высказал лучший, по мнению Бунина, критик эмиграции Г. Адамович [175] в рецензии на 1-й (стихотворный) том 9-томного, уже московского, собрания сочинений Бунина (*Бунин–-9*): «Все хорошо в этих стихах, все находчиво, образно, красочно, умно, зорко, правдиво — *и все-таки нет в них чего-то такого, что придает иным, казалось бы, обычным словосочетаниям волшебную прелесть. Нет тех ритмов, тех звуков, которыми пленяет и околдовывает Блок.* <…> *Да, музыки в этой поэзии маловато* <здесь и далее выделено мной. — *Т. Д.*>. Но в ней множество других достоинств, иных, скажем, чем у Блока, но бесспорных, очевидных. Несправедливость <в оценке поэзии Бунина. — *Т. Д.*> возникла по вине символистов, приучивших главным образом вслушиваться в стихи, вникать в их напев и внушивших пренебрежение к их непосредственному, дословному содержанию. А ведь Пушкин, Лермонтов, Тютчев требуют того и другого. Можно возразить, что Бунин не столько их продолжатель, *сколько один из талантливых их эпигонов* и что родословную его надо вести скорей всего от Майкова и Полонского. Это верно: *ничего нового в поэзии он не создал*. Но <…> Есть много шансов, что правдивые, скромные, духовно честные бунинские строчки переживут в нашей литературе иные пышные вычуры или словесные туманы, казавшиеся когда-то полными глубокого смысла» (*Адамович 1967*. С. 151).

Весь этот отзыв как бы распадается на два голоса: в своих упреках Бунину Адамович едва ли не повторяет Брюсова, Гумилева, С. Соловьева, и

[175] См. выдержку из письма Бунина к Н. В. Кодрянской от 20 июня 1951 г.: *ЛН, 1*. С. 679.

недружественных критиков из 1929 года (выделено курсивом), в своих похвалах — Чуковского, Горького и Набокова. В этом благожелательном, но весьма сдержанном суждении о поэзии Бунина отразилось и то влияние, которое оказала на современников его проза, и сложившаяся инерция восприятия бунинских стихов как классических, «узнаваемых», несовременных. Вошедшее в общую формулу бунинского творчества, это суждение звучит и в некрологе, написанном В. Вейдле: «Как поэт он принадлежит девятнадцатому веку, но как прозаик он старший из писателей, открывающих в нашей литературе двадцатый век» (*Вейдле 1953*. С. 92-93).

Справедливо ли это мнение?

Бунин родился накануне самой поэтической эпохи в истории русской литературы. С детства он был напоен стихами, составлявшими самый воздух его отроческих лет. В юности поэзия стала для него органичным языком для выражения чувств, и очень долго он писал стихи так, как (ему казалось) должны быть написаны стихи. Однако в конце века пришла другая эпоха и поэтический язык изменился. Его ритмы, его натяжения и зияния казались Бунину дурным вкусом – но это был голос времени. Бунин не услышал его: он слышал прежнюю гармонию. Следуя законам этой гармонии, он возвысился до тех пределов изобразительности, которые подвластны слову. И он мог бы остаться в русской поэзии превосходным пейзажистом, увлеченным этнографом, тонким новеллистом.[176] Но будучи по своей природе человеком XX века, с его распахнутостью в космос и сосредоточенностью на собственном «я», с его упоением и восторгом и болью, он создал и такие стихотворения, в которых говорил с миром без посредников (пейзажа, культуры, сюжета), один на один и ставших шедеврами русской литературы. Это «Полночный звон степной пустыни…» «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой…», «Звезда дрожит среди вселенной…», «На даче тихо, ночь темна…», «Уныние и сумрачность зимы…» и последнее стихотворение, о котором речь еще впереди. Двадцатому веку

[176] Кроме стихотворений о любви, см. «Наследство», «Проводы», «Балагула», «Художник», «Дедушка» и др.

принадлежит и главное бунинское чувство: «взаимное эхо» красоты и страдания, прелести и отчаяния, горечи и сладости мира, предельная сжатость и нерасторжимость контрастных состояний души. Оно пронизывает всю его прозу и те стихи, в которых Бунина нельзя спутать ни с одним из его предшественников.

Лирическое мировосприятие Бунина вырастало из ощущения бесконечного и безначального мира, в котором человек чувствует себя принадлежащим вечности и при этом знает о своей неминуемой смерти, и это чувство мучило Бунина всю жизнь.

В одном из ранних рассказов, «На хуторе» (1892), он писал: «Как же так? <…> Будет все по-прежнему, будет садиться солнце, будут мужики с перевернутыми сохами ехать с поля… будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу — меня совсем не будет! И хоть тысяча лет пройдет — я никогда не появлюсь на свете, никогда не приду и не сяду на этом бугре! Где же я буду?» (*Бунин–9, 2*. С. 34).

И через шестьдесят лет, в последней дневниковой записи, 2 мая 1953 года — то же: «Это все-таки поразительно до столбняка! Через некоторое *очень* малое время меня не будет — и дела и судьбы *всего, всего* будут мне неизвестны! И я приобщусь к Финикову, Роговскому, Шмелеву, Пантелеймонову!.. И я только тупо, умом *стараюсь* изумиться, устрашиться!» (*Устами Буниных, 2*. С. 406; выделено Буниным).

И на пике жизни, на переломе ее, едва обретя почву под ногами во Франции (сентябрь 1923 г.), — Бунин пишет о том же: «Раннее осеннее альпийское утро, и звонят, зовут к обедне в соседнем горном городке. Горная тишина и свежесть и этот певучий средневековый звон — все то же, что и тысячу, пятьсот лет тому назад, в дни рыцарей, пап, королей, монахов. И меня не было в те дни, хотя вся моя душа полна очарованием их древней жизни и чувством, что это часть и моей собственной давней, прошлой жизни. И меня опять не будет — и очень, очень скоро — а колокол все так же будет звать еще тысячу лет новых, неведомых мне людей» (*Устами Буниных, 2*. С. 97).

Это была непреходящая проблема личного бессмертия, отразить которую и в жизни и в творчестве Бунину выпало с особенной остротой и болью. Превозмочь эту боль он не мог, но он смог запечатлеть ее в слове: бунинское творчество представляет собой одно из ярчайших воплощений этого сплава *причастности* великому и прекрасному миру и своей *частности* в нем. Но если в молодости растворение себя в мире и собирание мира в себе было преисполнено восхищением, то в поздние годы мироощущение Бунина было пронизано неизбывным одиночеством. Оно выражено и в его последнем стихотворении, написанном за год до смерти, в 1952 году. [177]

НОЧЬ

Ледяная ночь, мистраль
(Он еще не стих).
Вижу в окна блеск и даль
Гор, холмов нагих.
Золотой недвижный свет
До постели лег.
Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.
Знает только Он мою
Мертвую печаль,
Ту, что я от всех таю…
Холод, блеск, мистраль.

Вечное движение затихает, цвета и звуки исчезают, и в ночном безлюдном мире остаются, по словам поэта, только двое: «я да Бог». Образу опустевшего мира соответствует и лаконизм художественной структуры, который позволяет с максимальной чистотой и ясностью выразить сознание конца земной жизни. Кольцевая композиция отражает замкнутый круг, из которого есть только один путь — наверх. Подробности растворяются, редкие детали пейзажа принадлежат

[177] Задумано это стихотворение было, вероятно, намного раньше. См. упоминание в письме В. Н. Буниной от 18 октября 1938 г. из Парижа, куда Бунин слал из Босолея на перепечатку свои только что написанные произведения: «Очень мне понравились стихи, особенно... Ледяная ночь, — » (РАЛ MS.1067A/195).

теперь не столько земному, сколько горнему миру. Через его центр — как и через центр стихотворения — уже легла полоса золотого света как путь, как возвращение к Источнику.

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА

В известной книге, посвященной Александру Блоку, Д. Е. Максимов описал два основных, по его определению, «контрастных» метода в русской лирике начала XX века. Первый, явленный в лирике Блока и других символистов, основан на проходящей через все творчество идее *пути*.[1] Подбирая примеры для второго, противоположного символистскому, «блоковскому» типу, Д. Е. Максимов одной из первых упоминает поэзию Бунина: «Лирика Бунина, устремленная к объективному миру, воспроизводя стихийный поток многоцветных жизненных впечатлений в их эмпирической непосредственности и благоуханной свежести, дает нам показательный пример очередного ослабления темы пути как развития поэтической личности. Характерный для современных Бунину поэтов принцип центростремительного личностного творчества, объединенного образом лирического *я*, без которого тема пути не может быть выявлена, в бунинской лирике осуществляется минимально» (*Максимов 1981*. С. 24-25). [2] Исследователь связывает эту особенность поэзии Бунина с тем, что тот, «изумительно проникая в настоящее и прошлое, слабо чувствовал будущее», «мало задумывался о будущем в историческом и личном отношении» (*Там же*. С. 25), и видит в этом не только своеобразие, но и своего рода «ограничение» бунинского таланта. [3]

---

[1] «Путь как творческое развитие, путь как творческая тема, реализованная в образах и высказываниях, путь как явление, фиксированное в чужом сознании, в сознании современников и их потомков, воспринимающих блоковскую поэзию – все это в единстве составляло как бы *миф о пути Блока*, мыслимый как правда о поэте и один из самых заметных знаков его своеобразия, соответствующих его сущности» (*Максимов*. С. 17).

[2] Предлагая свою типологию, Д. Е. Максимов еще не знал статьи М. И. Цветаевой «Поэты с историей и поэты без истории» (1933) (см. *Максимов 1981*. С. 16). В ней аналогичное разделение объяснялось на примере поэзии Маяковского и Пастернака. Для нас удобнее обратиться именно к его изложению, в котором прямо звучит имя Бунина.

[3] Д. Е. Максимов видел в Бунине «великого лирика в прозе и не более чем даровитого поэта в стихах»: «В самом деле, открытый Буниным мир поразительных по своей глубине и интеллектуальной потенции ощущений и очень точных констатаций как бы останавливался на границе идее <…> и не выдвигал таких идеалов, которые в своей императивности и определенности высоко и властно подымаются над эмпирическим потоком впечатлений и становятся вехами, отмечающими этапы внутреннего движения» (*Максимов 1981*. С. 25).

Уклоняясь от дальнейших оценок, обратим внимание на обозначенную Д. Е. Максимовым особенность: действительно, Бунин принадлежал к тем художникам, чье мировосприятие, единожды сформировавшись, оставалось неизменным на протяжении всей жизни. Поэтому мы можем рассматривать его поэзию как цельную и постоянную в своих главных предпочтениях, взаимоотношениях элементов и реакциях на внешний мир художественную систему. Переживая различные этапы, бунинское чувство жизни – и поэтическое его воплощение – дополнялось и обогащалось, главным образом, в частностях и оставалось единым в своей сути и основах. К этим основам – и к их видоизменению в различные периоды и, как следствие, в различных жанровых и образно-тематических воплощениях мы и обратимся в этой главе.

Анализируя законы организации бунинской прозы, О. В. Сливицкая говорит про константный характер поэтики, который равно действует и в бунинской поэзии: «Содержание рассказов многообразно, проблематика подвижна, а поэтические законы устойчивы и постоянны» (*Сливицкая*. С. 60). То же можно сказать и о бунинской поэзии.

Если несколько спрямить изложение, развернутое в первой главе, то можно сказать, что поэзия Бунина – и тематически, и с точки зрения поэтических средств, ее организующих и в ней явленных, – пережила два значительных сдвига. Первый приходится на середину 1900-х годов и связан с увеличением доли сюжетно-психологических («новеллистических»), и особенно историко-культурных стихотворений, оттесняющих стихотворения «пейзажные» и «личные». Таковые стихотворения не исчезают, но, во-первых, перестают преобладать, а во-вторых, выходят на новый уровень содержания, связанный с философским осмыслением природных начал, генетического родства и памяти («Запустение», 1903, «Жизнь» («Набегает впотьмах…», 1904), «Сапсан», 1905, и т. д.). Тогда же происходит метрико-ритмическая переориентация, главным

образом – за счет отказа от канонических для конца XIX века моделей,[4] появление значительно более затемненных, зашифрованных текстов, умножение интертекстуальных отсылок. Иными словами, на этом этапе в поэтической системе Бунина все более заметными становятся черты, связанные, скорее, с постклассическим типом творчества, нежели с его традиционным классическим вариантом.

Второй переход имеет ясное биографическое и историческое соответствие. Начатый стихотворениями 1915–1917 годов, в которых Бунин уже подбирал те или иные исторические ключи и параллели к еще только грядущим историческим потрясениям, достигший своего наибольшего накала в стихах революционных лет, отождествлявших современность с древним и священным прошлым, он преобразился в элегическое воссоздание утерянного мира и в жанровом отношении вернул бунинскую лирику к истокам русской поэзии, какой она явилась в стихах Пушкина, Баратынского и Батюшкова.[5] На этом этапе вновь, как и в ранние годы, на первый план поэтического творчества Бунина выходит его личное переживание, поначалу еще кроющееся за далекими историческими параллелями. Постепенно оно становится все более явным и достигает абсолютной чистоты и непосредственности авторского звучания.

В этой главе мы последовательно рассмотрим эти ступени раскрытия художественной системы Бунина от ранних, преимущественно пейзажных стихов

---

[4] О выделенности 1903–1911 гг. в в «метрической» составляющей бунинской эволюции, в частности, о том, что в это время, в отличие от более раннего и более позднего периодов, Бунин предпочитает пятистопные ямб и хорей четырехстопным, см. *Белоусов А*. С. 52 и др.

[5] Такая периодизация не упраздняет уже существующую в научной литературе, см., например, в исследовании, посвященном жанровым аспектам бунинской лирики: «Поэзия Бунина развивается в 4 этапа: первый охватывает 1886–1900-й гг. – время становления творческого метода, второй – с 1901 по 1910-й гг. – характеризуется обращенностью поэта к миру человеческой истории и древних культур, третий – 1910-е до 1916-го включительно – отмечен вниманием поэта к русской истории и русскому характеру, наконец, с 1916 г. лирика Бунина подчеркнуто личностна, бунинский герой погружен внутрь своего “я”, в свои воспоминания и прапамять» (*Владимиров*. С. 3). Автор этой периодизации связывает второй этап бунинской лирики с доминированием сонетной формы, а третий – с балладной. Мы оставляем жанровые аспекты на периферии нашего исследования и объединяем второй и третий периоды в один, ибо обращенность к миру человеческой истории естественно переходит у Бунина во внимание к русской истории и параллельно тому и другому интересу в бунинской лирике звучат стихотворения, которые мы будем рассматривать как «новеллистические».

– через преобразования второй половины 1900-х – начала 1910-х – к актуальным историческим и, затем, перешагнувшим границы актуального настоящего и вернувшимся к прямому лирическому высказыванию стихам начала 1920-х годов.

1. Поэтика пейзажа. Лирическое мировосприятие и специфика прозаичности

1.1. Постановка вопроса

Две крайние точки в репутации Бунина – превознесение его как «поэта русской природы» (*Саводник*. С. 139) и уничижение как автора, которому «поэзия в своих формах глубоко чужда и недоступна» (*Эйснер*. С. 85). Отрицание собственно поэтических достоинств лирики Бунина, идущее от Брюсова, разочарованно отмеченное Блоком, походя высказанное Гумилевым, нашло наиболее полное и аргументированное выражение в язвительной статье А. Эйснера по поводу выхода в свет итогового сборника Бунина «Избранные стихи» (1929). Статья называлась «Прозаические стихи». В ней запальчивый поклонник Гумилева писал про давно уже признанного поэта: «Он совершенно не знает, что такое поэтическая тема, он совершенно не подозревает, что у поэзии есть какое-то свое содержание, отличное от содержания прозаической литературы, так же как и философии» (*Там же*). Это представление контрастировало с устоявшимся мнением о Бунине-прозаике: «Самое ценное в его даровании – поэтичность» (*Горнфельд 1904*. С. 63). В то же время оно ставило под сомнение уже привычное уравнивание прозаического и поэтического начал бунинского творчества в их общей лирической стихии: «Бунин несомненно лучший лирик в современной русской литературе. <…> Его поэзия, будут ли это стихи или проза <…>» и т. д., - так вслед за столичными критиками начинал некогда свой отзыв на первый том *СС-1906* корреспондент ярославской газеты (*А. – «Сев. край»*).

Пожалуй, наиболее ярким представителем традиции «прозаической поэзии» до Бунина был Н. А. Некрасов. Характеризуя отношение критики к некрасовской поэзии, Ю. Н. Тынянов обозначил самый сложный момент в восприятии такого рода лирики, и его слова о Некрасове полностью приложимы к Бунину: «Споры вокруг Некрасова умолкли; он признан, по-видимому, окончательно. Между тем многое, как и раньше, остается здесь недосказанным. В сущности, и его друзья и его враги сходились в главном: друзья принимали его поэзию, *несмотря* на ее форму, враги отвергали ее *вследствие* формы. Таким образом, объектом спора оставалась только абстракция – тематический и сюжетный элемент его искусства, между тем как самое *искусство*, принцип сочетания и противопоставления элементов, отвергалось и теми и другими» (*Тынянов*. С. 18; выделено автором). Тынянов прослеживает становление прозаических элементов в стихах Некрасова: «Первым шагом здесь была пародия <баллад и высокой лирики. – *Т. Д.*>, по самому существу своему требовавшая внесения прозаизмов; вторым – перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа (“Саша”, “Несчастные”), исторического романа (“Русские женщины”), физиологических очерков и фельетонов (“В больнице”, “О погоде”) и т. д.» (*Там же*. С. 24). Бунин пропускает первый ход (пародий на предшественников у него нет), но в свои зрелые годы повторяет другие некрасовские шаги, облекая в поэтические формы сюжеты современного романа (по крайней мере, его фрагменты, см. так называемые «новеллистические» стихи), исторического романа («Мушкет»), физиологических очерков («Русская весна») и дополняя их рядом стихотворений-портретов («Старик сидел, покорно и уныло…», «Няня», «На Плющихе» и др.). Так возникает большой пласт стихотворений, прозаических уже по своей теме и требующих определенного лексического наполнения (прозаизмы, диалектизмы и т. д.).

Далее Тынянов задается вопросом: «Но как возможно художественное введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому закону может оно осуществиться? Поэтическое произведение отличается от прозаического вовсе не имманентным звучанием, не ритмом как данностью, не музыкою, непременно

осуществленною <…> Все стиховые элементы *не даны, а заданы*: задан ритм как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные членения и связи, и вот почему рассекаются на строки даже те стихи, где это рассечение и без того совершенно явственно по ритмико-синтаксической тенденции рядов, – важен заданный ключ. <…> Это создает огромную разницу между обоими видами: значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их значением» (*Там же*. С. 25-26; выделено автором).

Не то же ли это самое, что имел в виду Бунин, когда признавался: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. <…> Для меня главное – это найти звук. Как только я его нашел – все остальное делается само собой» (цит. по *Бабореко*. С. 169)? В этом высказывании легко увидеть объяснение *поэтической* прозы Бунина. Но может быть, здесь же кроется и объяснение его «прозаической» *поэзии*?

В исследованиях, посвященных Бунину, вопрос о «прозаических» стихах и «поэтической» прозе обсуждался неоднократно,[6] однако внимание каждый раз обращалось, главным образом, на динамику поэтического и прозаического, взаимовлияние субъективного и объективного начал в творчестве писателя-поэта и на присутствие в прозаической ткани приемов поэтической «вышивки». Но чем именно обусловливается «прозаичность» бунинских стихов? Какие структурные элементы работают на создание эффекта «непоэтичности»? Эти вопросы оставались на периферии исследовательского интереса.

[6] См., например: *Полоцкая Э. А.* Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1970. Вып. 5. Т. 29. С. 412-418; *Денисова Э. И.* «Прозаические стихи» и «поэтическая проза» (к спорам о поэзии И. А. Бунина) // Учен. зап. Московского гос. пед. ин-та. 1972. Т. 485. С. 22-39; *Васильева Л. А.* Лирическое и эпическое в творчестве в творчестве И. А. Бунина (соотношение и взаимодействие). Автореф. канд. дис. 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 прозы И. А. Бунина // Развитие лирической поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 1988. С. 103-115; и др.

1.2. Метафора и метонимия в поэтической системе Бунина

В одной из самых известных филологических работ, трактующих соотношение поэтического и прозаического методов и их взаимопроникновение, «Заметки о прозе поэта Пастернака» (1935) Р. О. Якобсона поэзия последовательно связывается с метафорической организацией текста, а проза – с метонимической. Та же мысль высказана и в более поздней статье Якобсона «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений»: «Принцип сходства лежит в основе поэзии; метрический параллелизм строк или звуковая эквивалентность рифмующихся слов подсказывает 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 1990*. С. 130).[7]

Бунина-поэта невозможно упрекнуть в пренебрежении метафорой и метафорическими тропами вообще. Так, в стихотворении «Спор» (1909) читаем:

> Палуба ходит, скользит, парус сияет, как снег,
> Пляшут зеленые волны – и пьяная цепь рулевая,
> Скрежеща, вдоль бортов, ползает ржавой змеей.

Здесь изобилие тропов, основанных на переносе по сходству: сравнение (*парус как снег*), метафорическое употребление глагола (*волны пляшут*), к тому же в плане олицетворения, и прилагательного (*пьяная цепь*) с тем же семантическим оттенком, а также творительный падеж уподобления (*цепь ползает змеей*).

Но самый принцип комбинирования элементов остается паратактическим (метонимическим), т. е. по смежности: *палуба – парус – волны* – рулевая цепь – *борты*. По словам Якобсона, «повествование движется от предмета к предмету,

[7] По-своему о том, что Бунин «шел по линии наибольшего сопротивления», – в том смысле, что «остался верен своему контрсимволизму», «отвел форму в тыл», не дав стать «частью содержания», оставив ей «совещательную роль, тогда как символисты уравняли ее в правах с содержанием», писал в итоговой рецензии на «Избранные стихи» и В. Ходасевич (*Ходасевич 1929*). В основе поэзии символистов лежала как раз метафора.

по соседству ли, в причинном или пространственно-временном порядке. <…> Элементарная форма ассоциаций по смежности – захват ближайшего предмета» (*Якобсон 1935*. С. 329-330). Порой, как в стихотворении «Вот он снова, этот белый / Город турок и болгар…» (1916), это приводит к тому, что «как бы вперемешку, в той последовательности, на какой останавливается взгляд» перечисляются

Небо синее, мечети,
Черепица крыш, базар,
Фески, зелень и бараны
На крюках без головы, –

что может восприниматься как «контраст между прозаичным на грани безобразного и красивого на грани банального». Но не контраст и не противопоставление «высокого» и «низкого», а «интегральный образ мира», в котором на равных сосуществуют *все* явления, составляет стремление и цель бунинского описания (подробно на этом и других примерах см. *Сливицкая*. С. 36-37).

У Бунина есть своя система излюбленных эпитетов, уподоблений, материала для метафор. Ее первый главный принцип – утонченная зоркость взгляда, прихотливая точность сравнений. Тот мир видимый, который столько раз отмечали в поэзии Бунина читатели и критики, «стереоскопическая сверхрельефность описаний» (*Степун*. С. 527) создается многочисленными указаниями на цвет, форму и взаимное расположение описываемых реалий. Если вести речь о пейзажной лирике, «<м>ожно сказать, что с Буниным в нашу литературу в эту область (как и в некоторых других) пришел профессионализм» (*Мальцев*. С. 28). Цвету принадлежит особая роль. Ставка на зрительность образов оборачивается живописностью, изобразительностью стиха, созданием законченной картины.

ИЗ ОКНА

Ветви кедра — вышивки зеленым
Темным плюшем, свежим и густым,

А за плюшем кедра, за балконом —
Сад прозрачный, легкий, точно дым:

Яблони и сизые дорожки,
Изумрудно-яркая трава,
На березах — серые сережки
И ветвей плакучих кружева,

А на кленах — дымчато-сквозная
С золотыми мушками вуаль,
А за ней — долинная, лесная,
Голубая, тающая даль.

15.04.1906

Стремление указать точный оттенок и фактуру цвета приводит Бунина к созданию многочисленных, в том числе составных эпитетов цвета. Так, в приведенном стихотворении плюш – *зеленый*, *темный*, *свежий*, *густой*, сад – *прозрачный*, *легкий, точно дым*, трава – *изумрудно-яркая*, вуаль на кленах – *дымчато-сквозная*. В других текстах находим составные эпитеты *лилово-синий* («Атлант», 1905), *лилово-золотой* («Сенокос», 1909), *серо-аспидный* («Вирь», 1900), *красно-серый* («К востоку», 1905), *кроваво-черный* («Мертвая зыбь», 1909), *буро-красноватые* («Березка», 1909). Это в диапазоне *лиловый – красный – серый*. При этом для каждого цвета и внутри одного текста возможен целый набор оттенков, как, например, в стихотворении «Шипит и не встает верблюд…», 1912):

Стамбул жемчужно-сер вдали,
От дыма сизо на Босфоре,
В дыму выходят корабли
В седое Мраморное море.

Чтобы передать сложную картину переливающихся полутонов (так называемый импрессионизм Бунина), поэт трижды обращается к лексическому полю «серый цвет» (*жемчужно-сер*, *сизо*, *седое*), дважды упоминает *дым*. При

этом пристальность цветового зрения и мастерская разработка синонимического ряда позволяют ни разу не назвать сам серый цвет впрямую. [8]

Составной эпитет способен создавать устойчивое сцепление двух образов. В стихотворении «Псковский бор» (23 июля 1912) ягоды можжевельника *туманно-сини*. В написанном спустя два дня (25 июля 1912) стихотворении «Ночь зимняя мутная и холодна…» – *снег меж кустов туманно-голубой*. *Туманно-голубым* назван и океан в стихотворении «На маяке» (1904), *туманно-сизыми* – кремли (башни монастыря) в написанном примерно в то же время стихотворении «Закат». Сочетание *тумана* и *синевы* может напомнить символистов, но там они служили бы возрастанию в тексте неопределенности, принципиальной неоднозначности. У Бунина же наоборот: *туманно-синий* – это не «неопределенно-синий», а как раз «определенно-синий». Затем сочетание *тумана* и *синевы-голубизны* повторится в стихах «Холодная весна» и «После обеда» (оба 1913), «К вечеру море шумней и мутней…» (11 сентября 1915), а в написанном на следующий день стихотворении «Засуха в раю» (12 сентября 1915) говорится о *лазоревом тумане неба*, т. е. теряется форма составного эпитета, но сохраняется единство двух образов.

Второй принцип – устойчивость эпитетов и метафор у Бунина [9] – также виден на этом примере. Для ягод, снега и неба оказываются применимы весьма сходные выражения. Так же и в стихотворениях «Прощание» (1903 или 1907) и «Песня» («Зацвела на воле…», 1907). В первом из них слеза возлюбленной

[8] Пристрастие Бунина к составным эпитетам цвета сближает его с Державиным, другим крупнейшим «прозаическим» русским поэтом. О «семантической игре изысканными цветообозначениями» у Державина в свете ее связи с левополушарным «цветовым» сознанием писал Ю. М. Лотман: цель этой игры «создать в <…> воображении тот вещный мир, *ощущения* от которого <…> так убедительно и детализированно передает стихами» поэт (*Лотман*. С. 49). Там же обращено внимание на «оду в громко-нежно-нелепо-новом вкусе» П. П. Сумарокова, пародирующую державинское направление в поэзии:

Жемчужно-клюковно-пожарна
Выходит из-за гор заря;
Из кубка пламенно-янтарна
Брусничный морс льем на моря <…>

При всем пародийном звучании этих строк совпадение с Буниным едва ли не поразительно, что дополнительно уводит нас к теме близости Бунина к оде XVIII века и рассуждениям о рассудочной риторической струе в бунинском метафоризме.

[9] Об устойчивости тропеических конструкций у Бунина и их вариативности (как своего рода компенсаторном механизме) см.: *Кожевникова Н. А*. О тропах в поэзии И. А. Бунина // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Калинин, 1987. С. 68-78.

бледна, как бирюза, потому что глаза – голубые («Прощание»): сравнение поддержано рифмой *слеза – бирюза* и третьей потенциальной рифмой *глаза*. Во втором рифмуются уже *глаза* и *бирюза*, но бирюза – метафора не глаз и не слезы, а синего льна.

Драгоценным камням вообще принадлежит в сравнениях и метафорах Бунина особая роль. Они в изобилии рассыпаны по его стихотворениям, и нередко метафорический план текста становится настоящим каталогом самоцветов, как в стихотворении «Все море – как жемчужное зерцало…» (1905):

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

Или из хронологически близкого стихотворения «Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном…» (1905):

И самоцветы небес: янтарно-зеленый Юпитер,
Сириус, дерзкий сапфир, синим горящий огнем,

Альдебарана рубин, алмазную цепь Ориона
И уходящий в моря призрак сребристый — Арго.

Этой последовательной метафоричности отдельных элементов текста, в которой сочетается индивидуальное и традиционное, четкость авторского зрения и условная поэтичность, противостоит уже названный принцип метонимических ассоциаций в композиции целого стихотворения. Этот принцип становится текстоообразующим, например, в приведенном выше стихотворении «Из окна». Взгляд последовательно перемещается в соответствии с пространственной смежностью предметов и выдерживаемым в целом направлением этого взгляда от наиболее близкого к наиболее дальнему, от переднего плана к заднему: *окно* (в заглавии) – *балкон – кедр* и его *ветви – сад,* его *дорожки – трава* и *деревья – даль* за садом.

«Захват ближайшего предмета» сообщает пейзажу, как и любому описанию вообще, черты метонимического каталога. Эта тенденция описания к последовательному перечислению была осознана многими русскими поэтами задолго до Бунина. Такова 38-я строфа 7-й главы «Евгения Онегина»:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды <…> (*Пушкин–16, 6.* С. 155).

Так же построено «Шепот, робкое дыханье…» и другие безглагольные стихотворения А. А. Фета. [10]

Бунин обычно избегает прямого каталога. Стремление к динамическому пейзажу делает глагол обязательным и очень важным элементом его поэзии (приведенное в первой главе схематическое изложение начала знаменитого «Листопада» –- яркое тому подтверждение). Но общий смысл описания через называние и характеристику смежных элементов становится в его поэзии господствующим. Формульное выражение этого принципа союзами выглядело бы не как «или – или», а как «и – и (– и)…».

Принцип перечисления, нанизывания и называния Бунин перенесет и на свои «экзотические», «восточные» стихи. Об этом еще будет идти речь в одном из следующих разделов («Поэтика экзотики»), здесь же проиллюстрируем эту особенность на во всех смыслах «пограничном» примере, рисующим край русского берега, за которым открываются иные берега и иные страны:

Обрыв Яйлы. Как руки фурий,
Торчит над бездною из скал
Колючий, искривленный бурей,
Сухой и звонкий астрагал.

И на заре седой орленок
Шипит в гнезде, как василиск,

[10] См.: *Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный (композиция пространства, чувства и слова) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 139-149.

Завидев за морем спросонок
В тумане сизом красный диск.
<1905>

Здесь то же движение взгляда, переходящее от предмета к предмету и удаляющееся насколько хватает глаз: *обрыв – скалы* и *колючий асрагал – орленок в гнезде – диск за морем*. Отметим, кстати, и еще один вариант уже знакомого эпитета: *сизый туман*.

На протяжении всего XIX века пейзажное стихотворение предполагало почти безграничное семантическое наполнение, культурный контекст мог наполнять пейзаж любым подтекстом: психологическим, национальным, философским, даже социальным. Тем более это относится к стихотворениям, где пейзаж был хотя бы отчасти истолкован в том или ином смысле – не теряя первоначального значения, он служил фундаментом для любой интерпретации. Судя по поэтической практике модернистов, они предполагали, что к концу XIX – началу XX века русский поэтический пейзаж утратил свою художественную силу: природа мифологизируется, космологизируется, урбанизируется, абстрагируется до стихий. Иными словами, поэтическое описание так или иначе теряет свою самоценность.

Бунин – классик-завершитель традиции, по мнению одних, эпигон традиции, с точки зрения других, – продолжает строить свои стихи так, как если бы все оставалось по-прежнему, и пейзаж либо был бы законченным описанием, либо предполагал бы минимальное истолкование, чаще всего, естественно, психологические. Но в новом культурном контексте только пейзаж и воспринимается как «только пейзаж», и выражение «поэт природы» может употребляться в подчеркнуто скромном значении. Впоследствии лишь серьезные смысловые преобразования в структуре пейзажного стихотворения вновь выдвинули его в первый ряд поэзии у Есенина, с одной стороны, или Пастернака – с другой.

1.3. Поэтическая система Бунина sub specie языка

Если обратиться к языковым аспектам бунинской поэзии, то соотношение окажется параллельным описанному.

Поэтическая лексика Бунина, как правило, относится к основному пласту языка, но значительна также роль книжной и условно-поэтической лексики. [11] Многочисленные экзотизмы, в том числе личные имена, в «восточных» стихах Бунина были созвучны и символистам, и Гумилеву, и Хлебникову (для Бунина хорошей школой в этом отношении стала работа над переводом «Песни о Гайавате» [12]). В то же время вкрапления бытовой лексики и народно-диалектных слов работали, скорее, на усиление эффекта «прозаичности». Это и *старуха*, которая *несет сажать махотки на плетень* («Бегут, бегут листы раскрытой книги…», 1905), и *пугало*, которому посвящено одноименное стихотворение (1906), и описание *старой темной девичьей* и старой няни: *пустой ларь, лампочка коптит, лапти на ногах* («Няня», 1906), и детальное описание конской упряжи: *подушки, лука и потник* («Сенокос», 1909), и весенние работы, когда *окуривают сад* («Холодная весна», 1913), и *костяной бегущий стук Залихватской колотушки* из «Уездного» (1916).

Еще более «прозаичен» синтаксис Бунина. Он насыщен конструкциями, характерными, скорее, для разговорной речи:

Восемь лет в Венеции я не был…
Всякий раз, когда вокзал минуешь
И на пристань выйдешь, удивляет
Тишина Венеции, пьянеешь
От морского воздуха каналов
(«Венеция», 1913).

[11] В этой связи примечательная ироническая стилизация (пародия?) В. В. Набокова в «Других берегах», относящаяся, правда, к прозе Бунина, но вполне применимая и к его поэзии, – и в ней представлены все стилистические пласты бунинской лексики: «<…> а теперь поздно, и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» (*Набоков–5, 5*. С. 319). Последние слова – дословная цитата из миниатюры Бунина «Петухи» (1930).

[12] Об этом см., например: *Шаламов В.* Работа Бунина над переводом «Песни о Гайавате» // Вопросы литературы. 1963. № 1. С. 153-158.

Для бунинских стихов типичны все признаки синтаксической асимметрии, характеризующей так называемую говорную интонацию стиха: внутристиховые паузы, переносы, несоотносимая длина предложений. Говорная интонация, как отмечал Б. М. Эйхенбаум, «входит в общую систему приемов, свойственных лирике такого типа, как художественный прозаизм <…> развитием этой лирики обычно подготовляется переход к расцвету прозы» (*Эйхенбаум*. С. 331).[13] К ярчайшим примерам, кроме процитированной «Венеции», относятся «Бедуин» и «Имру-уль-Каис» (оба 1908), «Одиночество» и «В жарком золоте заката Пирамиды…» (оба 1915), «Калабрийский пастух» и «Цейлон» (оба 1916) и мн. др. стихотворения. Синтаксический параллелизм, напротив, встречается нечасто, как и симметричная композиция строфы.

Вместе с тем, у Бунина редки и такие несинтаксические способы создания единства текста, как различные формы повторов. Тексты со звуковыми повторами – скорее, исключение,[14] так же как и с обнаженными грамматическими повторами, как например, уже упоминавшееся стихотворение «Холодная весна», где в первой строке встречаем две параллельные конструкции с предлогом *среди,* а две последние построены на предложном и зависимом от него родительном падежах:

Среди кривых стволов, среди ветвей корявых <…>
И соловьи всю ночь поют из теплых гнезд
В дурмане голубом дымящего навоза,
В серебряной пыли туманно-ярких звезд.

В свою очередь лексический повтор встречается несколько чаще. Обычно он или мотивирован тематически, или принадлежит закономерностям

[13] О перечисленных составляющих говорной интонации (на примере поэзии Пушкина) см.: *Холшевников В. Е.* Типы интонации русского классического стиха // Слово и образ. М., 1964. С. 137-141, 146. Наличие этих черт в поэзии Бунина встречало сочувственное понимание со стороны современных ему критиков. Так, Ю. Айхенвальд писал: «Бунин часто ломает строку посередине, кончает предложение там, где не кончился стих; но зато в результате получается нечто естественное и живое, и органическая цельность нашего языка не приносится в жертву версификации» (*Айхенвальд 1910*. С. 113).

[14] См., например, «символистский» сонет «В Альпах» (1901), а также более поздние «Бог полдня», 1908, и «Без имени», <1909>. Анализ одного из таких стихотворений, «Сполохи», см. в разделе «Поэтика лирической новеллы» (с. 193-196).

экспрессивного синтаксиса, как в стихотворении «Казнь» (1915): *Туманно* утро красное, *туманно* (здесь повтор выступает в той эмфатической, усиливающей функции, в которой он был типичен для поэзии XIX века и которая стала едва ли не периферийной в начале XX века).

Если на заре символизма В. Соловьев иронизировал над строками В. Христопопуло

> Над темной равниной,
> Равниною темной,
> Нескромной картиной
> Картиной нескромной <…> (*Соловьев В.* С. 512),

то к его закату подобный повтор дают совершенные строки А. Блока:

> *Донна Анна в смертный час твой встанет.*
> *Анна встанет в смертный час* (*Блок–8, 3*. С. 81).

Бунин оказывается вне этого пиршества повторов. Его стихотворение «Песня» («Я – простая девка на баштане…») полностью построено на говорной интонации, вовсе лишено лексических повторов и, по крайней мере, с точки зрения формы, никак не оправдывает своего «музыкального» названия. Бунину чужды и такие синтаксические формы повтора, как анафора, эпифора, анадиплосис (стык), и такие композиционные конструкции, как рефрен, кольцевая композиция текста и т. п.

Может быть, по отношению к Бунину нужно говорить о скудости поэтической формы? Но это не так. Его ритмика и строфика разнообразны, рифма не новаторская, но точная и подчас богатая, хотя и она порой «хромает» (в некоторых стихах рифмуются только четные строки) или отсутствует вовсе. [15] Но в целом, точнее было бы сказать, что Бунин решительно не хочет признавать за поэтической формой смыслового значения, и никогда его поэтическая форма не выступает перед содержанием – она либо подчинена ему, либо нейтральна. В этом

[15] Так, о стихотворении «О Петре-разбойнике» даже восторженный почитатель Бунина А. С. Черемнов писал автору, что «несрифмованные сроки понижают впечатление» (*ЛН, 1*. С. 640). См. также стихотворения «При дороге» (1911), где зарифмованы только четные строки, «В жарком золоте заката Пирамиды…» (1915).

он резко расходится с общей поэтической тенденцией семантизации формы, наделения плана выражения правами плана содержания, влияния низших языковых уровней на высшие, которая все громче заявляла о себе сначала в произведениях символистах, и затем в творчестве всех, кто так или иначе переработал в себе их опыт. Когда в стихотворении «Надпись на чаше» (1903) Бунин трижды в одной строфе повторяет одно и то же определение («*Древнюю* чашу нашел он <…> В *древней* могиле <…> И прочитал он на чаше / *Древнюю* повесть <…>»), то, скорее, чтобы подчеркнуть явный с первой строки смысл, а не оттенить и дополнить его новыми коннотациями. Когда для стихотворения «Кольцо» (<1902–1904>) он выбирает кольцевую пятистрочную строфу, то связь ее с заглавием кажется слишком прямолинейной, а обрывающаяся на третьей строке последняя строфа точно соответствует переключению внимания с предмета описания на мир окрест: «О, красота, тишина и раздолье Днепра!». Наиболее ощутим план выражения именно в тех стихах Бунина, которые были так или иначе инициированы его диалогом с символистской (шире – модернистской) поэзией, как, например, в уже упоминавшемся стихотворении «Жизнь» (<1904–1905>), «подсказанном» Бальмонтом и построчно выстроенном на подобие набегающей и отступающей волны.

К лучшим и наиболее харатерным бунинским стихам относятся, с одной стороны, те, где прихотливость, точность авторского зрения создает образ вечно движущейся, «дышащей» природы («Листопад» и сопутствующие ему «описательные» стихотворения), с другой стороны – стихи, за отдельными образами которых вырастает совершенное единство лирического «я» с миром и космосом, отсутствие между ними каких бы то ни было преград, самосознание «я» и растворение его в подробностях бытия. К таким относится «Полночный звон степной пустыни…» (1916), отмеченное изумительным лаконизмом художественной структуры.

Полночный звон степной пустыни,
Покой небес, тепло земли,
И горький мед стухой полыни,

И бледность звездная вдали.

Что слушает моя собака?
Вне жизни мы и вне времен.
Звенящий сон степного мрака
Самим собой заворожен.

Вся первая строфа – перечисление, построенное на типичных для Бунина генетивных конструкциях, сочетающих прямое называние с метафорическим [16] и создающих совокупный образ живой, пульсирующей, трепетной вселенной, данный в координатах *небес* и *земли*, подробностях и ощущениях (*звон, покой, тепло, горький, бледность*). Формально все обычно в первой строфе: четырехстопный ямб, преимущественно грамматические рифмы, однообразие ритмического рисунка (почти полное соблюдение ударений по схеме), говорная интонация. Резкий сбой происходит в первой строке второй строфы: «Что слушает моя собака?» – здесь и начальный спондей, и локализация прежде как будто никому не принадлежавшей точки зрения на лирическом герое («моя»), и моментальная передача ее собаке, и заведомая безответность заданного вопроса. Ответ на него: «Вне жизни мы и вне времен» может быть понят и своей оборотной стороной: мы во всеобщей жизни и во все времена. (Вспомним здесь, кстати, и другое ключевое стихотворение Бунина «Собака» (1909), в котором выражена его поэтическая философия: «Я человек: как Бог, я обречен /Познать тоску всех стран и всех времен».) Обращение к конкретному и ближнему плану в начале второй строфы – единственное «событие» стихотворения, всплеск, сразу же поглощаемый равномерным течением окружающего мира. Две последние строки закольцовывают композицию: в предпоследней грамматически и образно отзывается первая строка стихотворения, последняя выводит тему отзвука, замкнутого на себя и разомкнутого во все стороны пространства на вербальный уровень. Минимум поэтических средств словно освобождает место, раздвигает

[16] О разнообразных вариантах подобных конструкций как характерной черте бунинского поэтического стиля подробно см.: *Кожевникова Н. А.* Метафоры и сравненя в стихах И. А. Бунина // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина: К 125-летию со дня рождения писателя. Межвуз. сб. научных трудов. Воронеж, 1995. С. 114-130.

границы текста: в нем отражается весь мир и сознающее его сознание, бытие и событие, широчайший охват и конкретные детали, – и рождается цельный, проникнутый единым мощным лирическим чувством образ космической жизни.

В заключение, возвращаясь к собственно прозаическим элементам поэзии Бунина, укажем на встречающийся во многих его стихах сдвиг лирического выражения по линии «интимное – публичное». Стихотворному тексту, в понимании поэта, должна быть свойственна или подчеркнутая интимность, или подчеркнутая публичность. Отсюда, с одной стороны, дневниковый характер многих бунинских стихотворений, жанр мгновенной зарисовки, исповедального отрывка, с другой – множество стихотворений, обращенных к кому-либо с призывом или увещеванием и основанных на риторической ситуации: речь к аудитории. Для многих таких стихотворений Бунина, особенно историко-культурных, характерны черты риторической организации и соотвествующий синтаксис: периоды, параллелизмы, повторы и созвучия, – все то, что держит в единстве звучающую речь. К ним же относятся и всевозможные вопросы, обращения, восклицания:

Где вы, хаджи? Где ваши дромадеры?
(«За Дамаском», 1908)

В трубы по белым горам я трубила:
Слушайте, люди, кого я любила!
(«Мачеха», 1913)

И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь.
(«Слово», 1915)

Вообще, риторическому 2-му лицу, обозначающему определенного, неопределенного или обобщающего адресата, принадлежит в поэзии Бунина особая роль. «Ты» может обозначать и мифологического персонажа, к которому обращается другой персонаж («Ра-Озирис, владыка дня и света, / Хвала тебе! Я,

бог пустыни, Сет…», 1905; ср. также стихотворения «Стон», «Самсон», «Иаков», «Новый Завет» и др.), героиню любовного стихотворения («Беру твою руку и долго смотрю на нее, / Ты в сладкой истоме глаза поднимаешь несмело…», 1898 и др.), идеального собеседника («Стань, прислонись к сосне: / Сквозь грозный шум ты слышишь ли их нежность?» – «Безнадежность», 1907), адресата поучения («Не будь ослом, который носит книги, / Лишь потому, что их велят нести» – «Закон», <1907>; «Не будь хамелеоном, / Что по стене мелькает вверх и вниз» – «Потомки пророка», 1912) и др.

Вероятно, 2-е лицо было для Бунина одной из ярких грамматических примет поэзии, в противоположность прозе, где для него возможны, главным образом, 1-е и 3-е. Обычно, с лирикой связывают 1-е лицо, которого тоже немало в поэзии Бунина, но оно – именно в исповедальной, лирической функции – господствует в прозаической «Жизни Арсеньева», тогда как 2-е лицо остается принадлежностью лирики.

1.4. Еще раз о поэзии и прозе

Все это вновь приводит нас к неоднократно отмеченной проблеме взаимопроникновения «поэтического» и «прозаического» элементов в творчестве Бунина. Для него самого, впрочем, никакой проблемы тут не было. Он всю жизнь считал себя именно поэтом и, уже прославленный прозаик, продолжал настаивать: «А я все-таки <…> прежде всего поэт. Поэт! А уж потом только прозаик». [17] Поэтом он считал себя, видимо, и тогда, когда писал прозу. Поэтами

[17] В данном случае можно доверять мемуарам И. В. Одоевцевой, в которых она приводит эти слова Бунина (*Одоевцева*. С. 251). Они подтверждаются и другими свидетельствами. «Ему в первую очередь хотелось быть поэтом», — вспоминает А. Бахрах (*Бахрах*. С. 188), близко знавший Бунина в эмиграции; «свое неприятие как поэта переживал болезненно», — подтверждает З. А. Шаховская (*Шаховская*. С. 213). Б. Нарциссов описывает свой разговор с Буниным в 1938 г.: «На мой первый вопрос: „Кем Вы себя считаете: прозаиком или поэтом?“ ответ был „Поэтом“. И это после присуждения премии за прозу!» (*Нарциссов* С. 208). См. также аналогичные признания, сделанные Буниным в разговорах с Т. Д. Муравьевой-Логиновой (*ЛН, 2*. С. 302) и С. Ю. Прегель (*ЛН, 2*. С. 353-354), в письмах к Ю. Л. Сазоновой (*Новые материалы, 2*. С. 299, 311) и т. д. Заметим, что все эти отзывы относятся к 1930–1940 гг., когда проза уже почти окончательно вытеснила поэзию с рабочего стола Бунина.

в его понимании были и Чехов, и Тургенев. В конце жизни, делая выписки из рассказов Чехова, Бунин замечал: «И каким он был тонким поэтом!» (*Бунин–9, 9*. С 227). [18]

Очевидно, дело в том, что по складу своего мироощущения и таланта Бунин, как многие художники, был *лириком*, наделенным способностью воспринимать и изображать действительность образно и эмоционально. «Я никогда не писал под воздействием чего-нибудь извне, но всегда писал „из самого себя“», – признавался он (*Бунин–9, 9*. С. 375). Его творчество — как стихотворное, так и прозаическое — имело общий источник в той стихии жизни, которую Бунин чувствовал и воспринимал как поэтическую, и в этом преломлении поэзия мыслилась им не как род литературы, а как соприродная миру сущность. Ощущение одухотворенности мира, изначального и бесконечного присутствия в нем просветляющего божественного начала и есть в самом общем понимании поэтическое чувство. В интенсивности и своеобразии его переживания Бунин ничуть не уступал ни прославленным лирикам прошлого, ни общепризнанным лирикам своего настоящего времени. А вот то, что внешние формы поэтической и прозаической организации текста оказались в его собственном творчестве перенаправленными, как бывают перенаправленными левое и правое полушария, оказалось специфической особенностью его художественного самовыражения.

Попытаемся же ответить на простой вопрос: зачем нужны были Бунину стихи *и* проза? Что сказано им в стихах, *а* что в прозе? Речь при этом идет, конечно, не о конкретных темах, но о том наиболее глубинном и абстрактном, но наиболее сущностном взаимодействии художника и мира, которое можно описать, пожалуй, лишь на уровне «интегрального впечатления» (О. В. Сливицкая), оставляемого его произведениями.

---

[18] Интересно, что на протяжении всей книги «О Чехове» Бунин избегает говорить о ее герое как о «писателе» или «прозаике», зато называет его одним «из самых величайших и деликатнейших русских поэтов» (*Бунин–9, 9*. С. 186), и это определение становится лейтмотивом всей книги (подробнее см. выше, с. 65-67 наст. работы). Размышления Бунина о Тургеневе, который воспринимался им как «стихотворец прежде всего», см. в: *Бабореко*. С. 169.

Доминантой поэтического мира Бунина было великое разнообразие земного бытия, его миров, центров, предметов, состояний, поэтических «я» и т. д. Доминантой прозаического мира – предельное устремление к границам земного бытия и за них. [19] Горизонталь и широчайший охват – для стихов; вертикаль и пронзительный вектор – для прозы.

В бунинских стихах все оттенки мира, уловленные поэтом, сходятся к нему и, названные по имени, с умиротворением и благодарностью возвращаются на предначертанные им места. И в этом мире, среди всего прочего, есть место и ему, его авторскому поэтическому «я». В прозе всегда остается вопрос, который всего несколько раз прорывался в стихах, и однажды – на самой вершине поэтического пути в последнюю ночь перед крушением (крушением того глотовского, русского мира, с которым Бунин был связан теснее, неразрывнее всего): *Зачем, о Господи, над миром Ты бытие мое вознес?* [20]

Великое, утешающее и радующее человека разнообразие – в стихах. Концы и начала, смерть и бессмертие, вечное стремление и неудовлетворенность – в прозе.

Как это достигалось? В стихах – бесконечным нанизыванием, называнием, перечислением, любованием, тончайшим и точнейшим определением (в этом равны и многосложный «Листопад», и лаконичный «Пустынный звон степной пустыни…»). В прозе наивысшим, наиточнейшим определением будет либо

---

[19] О вертикальном векторе «от таинственных высот к таинственным глубинам», о стремлении выйти за пределы мезокосма, явленных в бунинской прозе, подробно и точно см. *Сливицкая*. С. 22 и далее.

[20] Ср. череду вопросов в одной главке «Жизни Арсеньева» (кн. 1, гл. II), задающей камертон последующему повествованию: «Почему именно в этот день и час, именно в эту минуту и по такому пустому поводу впервые в жизни вспыхнуло мое сознание столь ярко, что уже явилась возможность действия памяти? И почему тотчас же после этого снова надолго погасло оно? <…> Но грустит ли в тишине, в глуши какой-нибудь сурок, жаворонок? <…> Где были люди в это время? <…> Почему же остались в моей памяти только минуты полного одиночества? <…> что это такое, кто он, этот рыжий жук, где он живет, куда и зачем летел, что оно думает и чувствует?» и наконец венчающий все и перекликающийся с тем самым стихотворением вопрос о звезде: «Что надо было ей от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?» (*Бунин–9, 6*. С. 9-10).

указание на то, что в силу общего душевного опыта известно *каждому,* [21] либо отказ от определения, негация, которая одна только, кажется, и способна указать на интенсивность человеческого чувства. На самой высокой точке своего художественного прозрения и писательского мастерства, в последнем предложении своего главного произведения Бунин скажет: «Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (*Бунин–9,* 6. С. 288). Сила любви превышает все мыслимые слова, она ими *невыразима*. Изо всех сил напряженная попытка выйти за слова, за очерченный круг в прозе прорывает пределы, положенные словесному определению, – куда? может быть, в некий общий, глубинный, внеиндивидуальный опыт, ощущаемый каждым, кто прочтет эти бунинские строки, но это уже неподвластно слову и скрыто от очей. На индивидуальном и словесном уровне это – предел, мучение и отчаяние.

Этого отчаяния поэзия Бунина лишена. Она тоже несет в себе муку выражения, называния, уловления *чьего-то зова* (см. «Что в том, что где-то на далеком…», 1915), но она с ней справляется. В стихах все названо, гармония между миром и словом есть. Отражает ли гармония истину – другое дело, но когда поэт ставит точку, он уверен, что да, отражает. В прозе все только намечено, пронзительно, горько и открыто. В стихах все названо, ясно, благодатно и свободно: «Этой краткой жизни вечным измененьем / Буду неустанно утешаться я…» – не отчаяние, а *утешение*. Оно не закрывает от последнего одиночества («Ночь», 1952), но от него не закрывает ничто, это онтологический и экзистенциальный опыт более, чем художественный и человеческий.

Бунинская проза – это, в конце концов, бесконечный ряд вопросов. Его поэзия, в глубине своей, *ответ*.

---

[21] Вспомнить хотя бы, как Бунин начинает свои рассказы, помещая читателя в типологическую ситуацию: «В июне, из имения матери, студент поехал к дяде и тете <…>» («Антигона»); «В “Праге” сверкали люстры, играл среди обеденного шума и говора струнный португальский оркестр, не было ни одного свободного места» («Речной трактир»); «Дачи в сосновых лесах под Москвой. Мелкое озеро, купальни возле топких берегов» («Кума»), и т.д. (*Бунин–9, 7*. С. 58, 176, 183).

И два этих потока, бесконечно сменяя друг друга, вливаются в одну реку и составляют *единое высказывание* Бунина о мире, каким он его видел, чувствовал и переживал.

2. Интертекстуальная поэтика. Преемственность и преобразование

2.1. Семантика интертекстуальности в лирике Бунина

Как известно, интертекстуальные связи в творчестве любого поэта имеют прежде всего семантическое значение. Они служат насыщению и углублению текста за счет подключения новых смыслов (потенциально – всех смыслов) из текста-источника и традиции, им представляемой (авторской, тематической, жанровой и т. д.). Благодаря этому интертекстуальность становится важным фактом культурной самоидентификации поэта и способом ее манифестации. Интертекст обычно относится к области подтекстов, которые вступают во взаимодействие с очевидной семантикой произведения, дополняя ее, углубляя или же наполняя парадоксальными толкованиями.

Проблема интертекстуальности применительно к Бунину прямо вырастает из его образно-тематической ориентации на классическую традицию XIX века и долгого периода ученичества у золотого века русской поэзии. Соответственно, она обычно связывается с первым этапом бунинского творчества, и об этом подробно говорится в работах Т. Г. Динесман (*Динесман*), Э. И. Денисовой,[22] Я. С. Марковича[23] и др. Во всех них на разных примерах утверждается то не имеющее возражений положение, что в стихах Бунина, особенно ранних,

[22] *Денисова Э. И.* 1) Дооктябрьская поэзия И. А. Бунина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1972; 2) Природа в ранней лирике Бунина // Некоторые вопросы русской литературы XX в.: Сб. тр. /Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина; Отв. ред. П. Д. Красовский. М., 1973. С. 39-49, и др.

[23] *Маркович Я. С.* 1) Пушкинское в поэзии Бунина // Вестн. Ерев. ун-та. Сер.: Обществ. науки. Ереван, 1973. Вып. 1. С. 165-172; 2) Традиционное и новаторское в поэзии И. А. Бунина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук/ Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. М., 1977; 3) Истоки творчества И. Бунина // Лит. учеба. 1983. № 3. С. 180-190, и др.

заимствование оказывается или фактом обогащения собственной поэтической системы за счет подключения близких и разработанных фрагментов чужого текста, или неким символическим выражением ориентации на художественный мир и поэтическую систему поэта-предшественника. Некоторые примеры заимствований Бунина из Кольцова, Надсона, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Плещеева, Тютчева, Фета и других чтимых им поэтов XIX века уже были и нами рассмотрены в первой главе. В большинстве своем они напрямую связаны с пейзажной лирикой и с традиционными темами русской поэзии, варьировавшимися Буниным в первый период его творчества.

Начиная с 1900-х годов интертекстуальная составляющая бунинской поэзии становится и сложнее, и парадоксальнее. В ней все более укрепляется еще раньше наметившийся принцип двойной аллюзии, то есть такой тип заимствования, при котором Бунин отсылает не к одному, а сразу к двум (или более) источникам, относящимся, вполне возможно, к совершенно разным историческим, культурным и стилистическим традициям. При этом в стихах Бунина отзывается не только творчество любимых им поэтов прошлого, но и современников, отношение к которым либо менялось со временем (Бальмонт), либо было изначально негативным (Блок). Наконец, тематика стихотворения уже не определяет круг возможных текстов-источников, и порой метрико-строфические или лексико-фразеологические, а не образно-тематические характеристики становятся «проводниками» чужого текста в собственно бунинский.

2.2. Параллельные источники в стихах разных лет

Собственно, опору не на один, а на несколько текстов-предшественников мы находим уже в некоторых юношеских стихах Бунина.[24] Так, в стихотворении «Подражание Пушкину» (1890) сливаются лирические сюжеты (1) бегства из «праздного» мира в «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» и (2) возвращения (пусть, как в «Погасло дневное светило…», воображаемого,

[24] Два стихотворения, в которых Бунин использует этот прием, – «Над могилой С. Я. Надсона» и «Деревенский нищий» – уже обсуждались нами в гл. 1.

мысленного) из нынешнего / недавнего мира в давний, родной. Вызван ли тот или другой «побег» приливом воспоминаний, поэтическим подъемом или осознанием своего призвания, уже не столь важно, и Бунин объединяет и сюжеты, и цитаты из разных стихотворений:

Пушкин	Бунин, «Подражание Пушкину»
«Погасло дневное светило…» (1820):	
Я вас *бежал*, отечески края;	Я одинок *бежал* в поля мои родные
Я вас *бежал*, питомцы наслаждений <…>	
(*Пушкин–16, 2 (1)*. С. 147)	
«Поэт» (1827):	
Бежит он, дикой и суровый, <…>	Я одинок *бежал* в поля мои родные,
В широкошумные *дубровы*…	<…> под сень моих *дубрав*
(*Пушкин–16, 3 (1)*. С. 65)	
«Воспоминания в Царском Селе» (1829):	
Сады прекрасные, *под сумрак* ваш священный	*Я странником вступил под сень* моих дубрав,
Вхожу с поникшею главой.	Под их навесы вековые <…>
	<…> от *суетных* забав <…>
В бесплодном вихре *суеты*	
(*Пушкин–16, 3 (1)*. С. 189)	
«В часы забав иль праздной скуки…» (1830):	От *праздности* и лжи, от суетных
В часы *забав* иль *праздной* скуки…	*забав*…
(*Пушкин–16, 3 (1)*. С. 212)	

По справедливому замечанию Т. Г. Динесман, подобное пробявление «чужого текста» не является стилизацией (*Динесман*. С 136): тут нет отстранения авторского «я» от того мира, в котором он черпает вдохновение и с которым хочет слиться. Не только «обетованному отеческому краю», но и поэтической традиции, освященной именем Пушкина, молодой поэт приносит отнюдь не «остаток», а прилив своих «гордых сил». Важное отличие такого многократного цитирования от того типа заимствования, который был усвоен Буниным позже, в том, что все источники имеют один «поэтический адрес», к тому же в данном случае вынесенный прямо в заглавие.

В принципе, этот же тип заимствования мы видим в другом бунинском стихотворении «Цыганка» (1889, <1919>), которое продолжает традицию одноименных стихотворений А. И. Полежаева («Цыганка», <1833>) и А. А. Фета («Цыганке», <1844>). Все три стихотворения предлагают портрет «вакханки» с традиционными для нее мотивами свободы, обольщения, игры, любовного «яда» и восточного аромата, и все три написаны четырехстопным хореем, имеющего, как показал М. Л. Гаспаров, народнопоэтические истоки (*Гаспаров 1999*. С. 21-31). Бунин адресуется к двум разным текстам пусть не одного автора, но одной традиции, и его собственный текст становится ее частью, и примеры такого рода можно было бы легко умножить.

В конце 1910-х годов Бунин не только продолжал использовать в своей поэтической практике прием параллельного заимствования, но и усложнял его конфигурацию. Насколько сложно и тонко организованными стали подобные сочетания источников в зрелой поэтике Бунина, демонстрирует стихотворение «Восход луны» (1917). В центре этой пейзажной зарисовки, написанной 4-стопным хореем и редкой у Бунина пятистрочной строфой AbAAb, увиденный при лунном свете тополь. Он уподоблен льющейся воде, и это неоднократно подчеркивается в тексте: *тополь <…> весь из жидкого стекла <…> льется <…> струится / Стекловидною водой*. Обобщая, можно сказать, что опорными образами стихотворения оказываются тополь (*дерево) и лунный свет с преобладающими в нем признаками *воды (луна остается как бы над этой картиной – в заглавии стихотворения).

Похожая ситуация описана сразу в двух стихотворениях Тютчева, построенных по той же, что у Бунина, ритмико-строфической модели: «Что ты клонишь над водами…» (<1836>) и «Чародейкою Зимою…» (1852).

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою?
И дрожащими листами,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?..

Чародейкою Зимою
Околдован, лес стоит –
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он *блестит*.

Хоть томится, хоть *трепещет*
Каждый лист твой над струе*й*…
Но струя бежит и плещет,
И на солнце нежась, *блещет*,
И смеется над тобо*й*…

(*Тютчев*. С. 139)

И стоит он, околдован, –
Не мертвец и не живо*й* –
Сном волшебным очарован,
Весь опутан, весь окован
Легкой цепью пухово*й*…

Солнце зимнее ли мещет
На него свой луч косо*й* –
В нем ничто *не затрепещет*,
Он весь вспыхнет и *заблещет*
Ослепительной красо*й*.

(*Тютчев*. С. 196-197)

Как видим, тютчевские стихотворения имеют между собой ряд сходных черт в звуковой организации и собственно текстуальных перекличек (они отмечены курсивом). Бунинский «Восход луны» отсылает сразу к обоим текстам Тютчева (реминисценции из первого выделены подчеркиванием, из второго – полужирным шрифтом, общие для обоих текстов – соответственно, подчеркиванием и полужирным):

ВОСХОД ЛУНЫ

В чаще шорох потаенный,
Дуновение тепла.
Тополь, сверху озаренный,
Перед домом вознесенный,
Весь из жидкого стекла.

В чашу темную глядится
Круг зеркально-золото<u>й</u>.
Тополь льется, серебрится,
Весь <u>трепещет</u> и струится
Стекловидною вод<u>ой</u>.

В первом тютчевском стихотворении речь идет об *иве*, склонившейся над *потоком воды*, во втором – о скованном холодом *блестящем лесе* (*дерево). Сравним также образные ряды *струя – вода – стекло* (последнее только у Бунина) и финальное положение в строках семантически отмеченных глаголов. У Тютчева: *трепещет – плещет – блещет* («Что ты клонишь над водами…»), *стоит – блестит, мещет – затрепещет – заблещет* («Чародейкою Зимою…»), у Бунина: *глядится* (ср. мотив отражения в «Что ты клонишь над водами…») – *серебрится – струится*. У Бунина лунный свет *струится и озаряет*, совмещая в себе признаки *струящейся воды* из первого стихотворения Тютчева и *озаряющего луча солнца* (ср. *луч – поток, струя*) из второго. К совпадениям относятся и рифмы на *–ой* в обоих тютчевских текстах и у Бунина, а также финальный творительный падеж сравнения во втором тютчевском и бунинском текстах. И это, надо думать, еще не самый сложный пример множественности и совмещенности интертекстуальных источников одной традиции в зрелой поэтике Бунина.

2.3. Двойные аллюзии в стихах 1900–1910-х годов: близкие традиции и неожиданные реплики

Параллельно с этими, сравнительно более традиционными приемами интертекстуального усвоения чужого текста, в начале 1900-х годов в стихах Бунина начинает утверждаться названный в начале раздела другой тип заимствования. Кажется, первым на него указал Ф. Батюшков. В обзоре «Новые побеги русской поэзии», обращаясь к стихам Бунина, и в частности, к стихотворению «Закат» (1901), он заметил, что «довольно смело начать со стиха, заставляющего вспомнить Лермонтова, в легкой перифразе:

За все Тебя, Господь, благодарю!

и закончить настроением Леконт де Лиля и парнасцев:

И есть отрада сладкая в сознанье,

Что я один в безмолвном созерцанье,
Что всем я чужд и говорю — с Тобой!» (*Батюшков Ф. 1903*. С. 12).

С этих пор сочетание источников, которые отделены друг от друга значительным историко-культурным расстоянием, – устойчивая черта бунинской поэтики.

В том же 1901 году, затем дважды в 1905, Бунин создает поэтические переложения отдельных фрагментов Апокалипсиса: «Из Апокалипсиса. *Глава IV*», «День гнева. *Апокалипсис, VI*», «Сын Человеческий. *Апокалипсис, I*». Вполне возможно, что, помимо, заявленных в названиях источников, на выбор и обработку темы в значительной степени повлиял опыт А. Н. Майкова, выполнившего поэтический перевод нескольких глав последней книги Нового Завета («Из Апокалипсиса», главы IV–X; <1868>), и А. А. Фета, который дал поэтическую трактовку фрагмента из той же четвертой главы Апокалипсиса в стихотворении «Аваддон» («Ангел, и лев, и телец, и орел…», <1883>). Во всяком случае, известно, что и Майков, и Фет были постоянным чтением Бунина в эти годы, именно (и только) их на его рабочем столе в Огневке запомнил двоюродный племянник Бунина Н. А. Пушешников (см. *Баборе́ко*. С. 77). [25]

Подкреплением священного текста в данном случае выступают тексты, далекие от него, но не противоречащие друг другу и относящиеся к близкой Бунину традиции. Присутствие обоих элементов – и библейского, и классического – вполне ожидаемо и логично в его художественном мире. Однако в то же время лирика Бунина дает примеры сопряжения совершенно разных и трудно сочетаемых источников.

В 1906 году Бунин создает одно из своих ключевых стихотворений, «Джордано Бруно». Один из его источников – документальный – оправдан темой

[25] До них поэтическое переложение Откровения Иоанна Богослова создал В. А. Жуковский, однако его произведение было полностью опубликовано в 1885 г., уже после того, как Майков и Фет создали свои. Подробное сопоставление всех четырех переводов см. в работе: *Барышникова И. Ю.* Роль христианской символики в поэтическом описании сидящего на престоле Творца (Откр. 4, 2-11) (на примере произведений В. А. Жуковского, А. Н. Майкова, И. А. Бунина, А. А. Фета) // http://www.teoria-practica.ru/-3-2012/philology/baryshnikova.pdf (дата обращения 11.03.2014)

стихотоврения, а второй – окказиональный, поэтический – обращает нас к теме неожиданных подтекстов в лирике Бунина из современных ему поэтов-соперников. Текст стихотворения представляет собой монолог героя – итальянского монаха-доминиканца, философа-пантеиста, поэта и астронома, перед смертью вспоминающего важнейшие вехи своей биографии. Первая строфа

Ковчег под предводительством осла –
Вот мир людей. Живите во Вселенной.
Земля – вертеп обмана, лжи и зла.
Живите красотою неизменной

содержит ясную отсылку к раннему сочинению Дж. Бруно «Ноев ковчег», написанному философом в период разрыва с церковными догматами, трактату о человеческом обществе: звери изображают людей, и всем правит осел – сами боги вручили ему кормило спасительного судна. Строфа

Ни бездне бездн, ни жизни грани нет.
Мы остановим солнце Птолемея –
И вихрь миров, несметный сонм планет,
Пред нами развернется, пламенея!

выражает квинтэссенцию учения Дж. Бруно, отвергнувшему учение Птолемея, согласно которому движение небесных светил объяснялось их движением вокруг неподвижного центра – Земли. Бруно предложил новую модель космического движения: она говорила о бесконечности вселенной и существовании в ней многих миров и многих планет, подобных Солнцу. Движущей и одухотворяющей силой вселенной называлась единая мировая душа. В учении Платона и позднеантичном неоплатонизме (а Дж. Бруно был неоплатоником) понятием, выражающем мировую душу, было понятие *софия*, поэтому и в стихотворении Бунина Бруно говорит:

Я только твой, познание – софия!

Как известно, католическая церковь объявила идеи Дж. Бруно еретическими, и после суда инквизиции он был сожжен на костре 17 февраля 1600 года в Риме на campo dei Fiori (площади Цветов), и пепел его был развеян по

ветру. Согласно преданию, последними словами Дж. Бруно были: «Я умираю мучеником добровольно и знаю, что моя душа с последним вздохом вознесется в рай». Парафраз их читаем у Бунина, герой которого говорит:

Я умираю – ибо так хочу:
Развей, палач, развей мой прах, презренный!
Привет Вселенной, Солнцу! Палачу!
Он мысль мою развеет по Вселенной!

Очевидно, что у этого стихотворения Бунина должны были быть книжные источники. Вполне вероятно, что ими были книги Н. Я. Грота «Джиордано Бруно и пантеизм» (Одесса, 1885), А. Риля «Джиордано Бруно» (пер. со 2-го, вновь обраб. нем. изд. СПб., 1903), или, скорее всего (судя по точности совпадений), биографический очерк Ю. М. Антоновского «Джордано Бруно. Его жизнь и научно-философская деятельность» (СПб., 1891). В последнем издании подробно описывается, в частности, история памятника Дж. Бруно, установленного на площади Цветов 9 июня 1889 года. Надпись на нем: «IX июня MDCCCLXXXIX / Джордано Бруно / от столетия, которое он предвидел, / на том месте, где был зажжен костер» помогает понять курсивом набранное у Бунина

Умерший в рабский век
Бессмертием венчается в свободном!

В связи с этим можно вспомнить также слова Гаспара Шоппа, единственного из современников, оставившего описания суда и казни, из письма к другу К. Риттергаузену сразу после гибели Дж. Бруно: «Смерть в одном столетии делает мыслителя бессмертным для будущих веков», – они также приводятся в издании Ю. М. Антоновского (*Антоновский*. С. 78).

Но вместе с тем, речь Дж. Бруно, выражающая credo героя (оно в значительной степени совпадает с credo самого Бунина) имеет еще один, по крайней мере, риторический источник. Последние слова Дж. Бруно в стихотворении не только фиксируют реальные слова, сказанные им перед сожжением, но и отсылают к сонету К. Д. Бальмонта «Скорпион» (1899), с

которым текст Бунина и ситуацию, в нем описанную, роднит и образ огненного кольца, внутри которого находится лирический герой:

Я окружён огнём кольцеобразным,
Он близится, я к смерти присуждён, —
За то, что я родился безобразным,
За то, что я зловещий скорпион.
Мои враги глядят со всех сторон,
Кошмаром роковым и неотвязным, —
Нет выхода, я смертью окружён,
Я пламенем стеснён многообразным.

Но вот, хоть всё ужасней для меня
Дыханья неотступного огня,
Одним порывом полон я, безбольным.

Я гибну. Пусть. Я вызов шлю судьбе.
Я смерть свою нашёл в самом себе.
Я гибну скорпионом — гордым, вольным.
(*Бальмонт*. С. 25) [26]

С Бальмонтом у Бунина был хотя и непродолжительный, но интенсивный период искренних дружеских и творческих контактов, – отношение же его к Блоку было всегда резко негативным и доходило порой до гротеска. Так и на склоне дней, читая изданный в 1946 году том стихотворений Блока, [27] Бунин выставлял автору, будто нерадивому ученику, оценки за «Ante Lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме», и его высшей похвалой были слова «Это, в общем, ничего себе» (и рядом оценка «3-») и «Неплохо» (рядом со стихотворением «Гамаюн, птица вещая»), самым нейтральным комментарием «Глуповато!» («Увижу я, как будет погибать…»), а самым частым – «блудословие» («Погибло все. Палящие

[26] О других заимствованиях Буниным из Бальмонта – вне проблематики двойного цитирования – см. в гл. 1 наст. работы (с. 59-61).

[27] *Блок А. А*. Сочинения в одном томе: Стихотворения. Поэмы. Театр. Статьи и речи. Письма / Ред., вступ. ст. и примеч. В. Орлова. М.; Л.: Гослитиздат, 1946.

светило…»), «блудословие без конца» («Придет зима – увидишь ты…»).[28] Тем неожиданнее было встретить в бунинских стихах аллюзии на Блока.

СТОЙ, СОЛНЦЕ!

Летят, блестят мелькающие спицы,
Тоскую и дрожу,
А все вперед с летящей колесницы,
А все вперед гляжу.

Что впереди? Обрыв, провал, пучина,
Кровавый след зари…
О, если б власть и властный крик Навина:
«Стой, солнце! Стой, замри!»

13.02.1916

Очевидным и эксплицированным источником этого стихотворения является книга Иисуса Навина (10:12–13): «Иисус воззвал к Господу <…> и сказал перед Израильтянами: стой, солнце, над Гаваоном, и луна, над долиною Аиалонскою! И остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим». (Речь идет о сражении израильтян с войсками аморейских царей, ополчившихся на заключивший с израильтянами город Гаваон.) Возможным дополнительным источником было стихотворение Я. П. Полонского «Пришли и стали тени ночи…» (1842), рисующее картину ночного любовного свидания, в котором есть и призыв ко времени («Ты, время, дряхлою рукою / Свои часы останови!») и финальная мольба, обращенная к солнцу: «О солнце, солнце! Погоди!» (*Полонский*. С. 33). Третьим, неочевидным, но несомненным лексико-ритмическим источником этого текста является стихотворение Блока, а именно первое стихотворение из цикла «На поле Куликовом» («Река раскинулась. Течет,

[28] Этот том Блока с пометами Бунина хранится в Отделе редкой книги Орловского государственного литературного музея (ОГЛМТ. РК. Ф. 14, оп. 1.15). Справедливости ради надо сказать, что почти за полвека до помет Бунина к стихам Блока существовали пометы Блока к стихам Бунина, и тоже в большинстве своем весьма не лестные. Из знаков препинания преобладал вопросительный. Об этом см.: *Грякалова Н. Я.* А. А. Блок за чтением «Стихотворений» И. Бунина // Альманах библиофила. Вып. 25. М., 1989. С. 132-140.

грустит уныло…»; 1908 – *Блок–8, 3*. С. 249).[29] Укажем, во-первых, лексико-семантические и, во-вторых, надлексические (ритмические, звуковые и синтаксические) совпадения, позволяющие в совокупности говорить о сознательном соотнесении Буниным своего текста с блоковским.

Лексико-семантические соответствия:

Блок:	Бунин:
Летит, летит степная кобылица <…>	*Летят*, блестят мелькающие спицы <…>
В степном дыму *блеснет* святое знамя	А все вперед с *летящей* колесницы <…>
<…>	Летят, *блестят* мелькающие спицы <…>
И нет конца! *Мелькают* версты, кручи	Летят, блестят *мелькающие* спицы <…>
<…>	
<…> наш путь – в *тоске* безбрежной,	*Тоскую* и дрожу <…>
В твоей *тоске*, о Русь!	
Над скудной глиной желтого *обрыва*	Что впереди? *Обрыв* <…>, провал, пучина
<…>	<…>
Закат в крови! (bis)	Кровавый след *зари* <…>
Закат в *крови*! Из сердца *кровь* струится!	*Кровавый* след зари <…>
Останови!	«*Стой*, солнце! *Стой*, замри!»

Прочие соответствия:

Плачь, сердце, плачь!	«Стой, солнце! Стой <…>»
Летит, летит степная кобылица <…>	Летят, блестят мелькающие спицы <…>
Идут, идут испуганные тучи <…>	
И вечный бой! Покой нам только снится	А все вперед с летящей колесницы <…>
<…>	
кобылица	колесница
О, Русь моя! <…>	О, если б власть <…>

Однако не эти, пусть и многочисленные, соответствия, а, скорее, метрико-строфические характеристики становятся «трансляторами» блоковского текста в

[29] По утверждению П. П. Громова, это стихотворение Блока оказывается едва ли не первым, в котором конкретная пейзажная изобразительность связана с философскими обобщающими размышлениями (см. *Громов*. С. 317). Таким образом, Блок и сам делает шаг в сторону наиболее близкой Бунину поэтической техники, и Бунин подхватывает в стихах того, кого считал своим поэтическим соперником, наиболее близкую для него самого составляющую.

бунинский. В обоих случаях строфа представляет собой четверостишие, в котором четные строки написаны 5-тистопным ямбом с женской клаузулой (во всех нечетных строках у Бунина, во всех, кроме первой, у Блока), а четные – 3-стопным ямбом с мужской клаузулой (у Бунина) или 2-3-стопным ямбом с мужской клаузулой (у Блока). Заметим также, что по метрико-строфическим показателям другое стихотворение из блоковского цикла «Родина» «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..» (*Блок–8, 3*. С. 259) совпадает со следующим по дате написания после «Стой, солнце!» стихотворением Бунина «Солнце полночное, тени лиловые…» (7 апреля 1916): 4-стопный дактиль с дактилическими рифмами в нечетных строках и мужскими в четных.[30] Оба стихотворения написаны Буниным в Глотово, первое в феврале, второе в апреле 1916 года, в то время, когда он чувствовал себя «прескверно и прескучно», а чтение журналов вызывало мысли о «конце русской литературы» (см. *Письма, 2*. С. 362; *Устами Буниных, 1*. С. 130). Видимо, тогда же были прочитаны изданные в 1915 году блоковские «Стихи о России», и, видимо, они тогда совпали с мрачными предчувствиями самого Бунина тех потрясений, которые должны были вот-вот нахлынуть на Россию. Во всяком случае, с этого времени ровной чередой начинают идти те бунинские стихи, в которых слышнее всего ноты предостережения и отчаяния, и «Стой, солнце!» – одно из них.

Другим стало стихотворение «Конь Афины-Паллады» (22 июля 1916):

КОНЬ АФИНЫ-ПАЛЛАДЫ

Запели жрецы, распахнулись врата – восхищенный
Пал на колени народ:
Чудовищный конь, с расписной головой, золоченый,
В солнечном блеске грядет.

Горе тебе, Илион! Многолюдный, могучий, великий,
Горе тебе, Илион!

[30] Ср. также общий мотив русского севера: у Блока *за море белое*, у Бунина *скрылись кресты Соловецкой обители*, значит, бунинское море – тоже Белое море. Бунинскому продолжению солнечных мотивов (*солнце полночное* <…> *солнце не греет*) опять соответствует блоковское *сердце* (*Вольному сердцу на что твоя тьма?*).

Ревом жрецов и народными кликами дикий
Голос Кассандры – пророческий вопль – заглушен!

Прямым, очевидным интертекстуальным источником является античный миф, излагаемый в целом ряде произведений, в частности в «Мифологической библиотеке» Аполлодора (Эпитома, гл. 5) и «Энеиде» Виргилия (кн. 2), о хитрости греков, для взятия Трои подаривших троянцам коня со спрятанным внутри него отрядом ахейских воинов. На сей раз вторым, неочевидным источником оказывается Библия, а именно Откровение святого Иоанна Богослова (Откр. 18:10).

Откровение	Бунин
<…> *горе, горе тебе,* [31] *великий город*	*Горе тебе, Илион*! Многолюдный,
Вавилон, город крепкий!	могучий, *великий*!
ибо в один час пришел суд твой.	*Горе тебе, Илион*! [32]

Как и в предыдущем примере, лексическим совпадениям вторят синтаксические и звуковые: обреченный разрушению город Бунин называет не Троя, не Пергам, а *Илион*, что дает довольно точную параллель к *Вавилон* – как ритмическое (трехсложное слово – анапест), так и фоническое: *и*, *л* и ударное *он*. Корреляция в данном случае заключается в совпадении общей ситуации пророчества и сопоставлении библейских пророков с древнегреческой пророчицей Кассандрой (ср. Мф. 13:57, Лк. 4:24 и др.). Тем самым в троянский миф, лишенный каких-либо внятных мотивов метафизической вины обреченного города, привносятся оттенки, характерные для библейского Вавилона и других городов, гибнущих от чрезмерности скопившихся в них зол и грехов. О том, что в совокупности все подобные стихотворения Бунина проецируются на предреволюционную ситуацию в России, мы уже говорили.

---

[31] В церковнославянском тексте «тебе» отсутствует.

[32] Эта формула относится к библейской топике, и в той же главе Откровения находим: *горе, горе тебе, великий город* (Откр. 18:16), *горе, горе тебе, город великий* (Откр. 18:19); в других библейских книгах: *Горе тебе, Моав!* (Числа 21:29, то же Иер. 48:46), *Горе тебе, Иерусалим!* (Иер. 13:27), *Горе тебе, Хоразин! Горе тебе, Вифсаида!* (Мф. 11:21, то же Лк. 10:13). К определению *многолюдный*: *Мне ли не пожалеть Ниневии, города великого, в котором более та двадцати тысяч человек, не умеющих отличить правой руки от левой и множество скота?* (Иона 4:11).

Если продолжать подобные примеры интертекстуального соединения разнородных источников и стоящих за ними традиций, встречающихся у Бунина в тематическом русле «предостережения о грозящих катастрофах – оплакивания погибшего мира», то надо упомянуть, по крайней мере, еще два стихотворения.

Первое – «Потерянный рай» (1919), образный и ритмический строй которого, очевидно, заимствован из духовного стиха «Плач Адама» (сборник «Стихи духовные», подготовленный Е. А. Ляцким и вышедший в 1912 году, Бунин как раз читал накануне написания своего текста [33]). При этом образ «кипарисова (купарисова)» дерева, возможно, восходит к другому известному духовному стиху – «Голубиная книга», согласно которому «кипарис-древо всем древам мать», потому что из него был сделан Крест, на котором был распят Христос (*Стихи духовные*. С. 11). [34] Однако в то же время среди источников этого текста надо, видимо, числить и перевод В. А. Жуковского «Рай и Пери» из поэмы Т. Мура «Лалла-Рук», известный Бунину по любимому им с детства изданию «Английские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1875). Он начинается словами:

Однажды пери молодая
У врат потерянного рая
Стояла в грустной тишине <…> (*Английские поэты*. С. 250),

после чего следует описание райских красот, скрытых от глаз.

Второе – «Канарейка», одно из первых стихотворений, написанныхе Буниным в эмиграции (1921). По всей видимости, эпиграф, взятый Буниным к «Канарейке», «На родине она зеленая… *Брем*» является не прямой цитатой из фундаментального труда немецкого ученого-зоолога Альфреда Эдмунда Брема (1829–1884) «Жизнь животных», четыре тома которого посвящены птицам, а суммарным поэтическим переложением описания диких канареек, принадлежащим немецкому зоологу и орнитологу Карлу Августу Болле (1821–

[33] См. запись в дневнике 23 августа 1917 г.: «Читаю “Стихи духовные” (со вступительной статьей Ляцкого)» (*Бунин–6, 6*. С. 376).

[34] См. также варианты стиха: *Бессонов П. А.* Калеки перехожие: Сборник стихов и исследование. М., 1861. Ч. 1, вып. 2. С. 269-341. № 76-91.

1909) и приводимом Бремом в своей книге. У Брема читаем: «“Минуло три столетия”, говорит Болле “с тех пор, как канарейка была вывезена за пределы своей настоящей родины и получила права гражданства во всем мире в качестве домашней птицы. Цивилизованный человек протянул за ней руку, переселил ее, развел <…> и добился таких коренных изменений в самой птице, что мы теперь склонны повторить ошибку Линнея и Бриссона – счесть прототипом вида нашу золотисто-жёлтую птичку – и почти позабыли из-за нее дикую первоначальную форму вида, не подвергшуюся изменению и сохранившую зеленоватую окраску”» (*Брем*. С. 500). В той же главе приводится подробное описание диких (островных) канареек, в оперении которых доминируют зеленые цвета, и домашних, в оперении которых преобладают оттенки желтого. Стоит отметить и последнюю фразу в разделе о канарейках: «В клетках европейская канарейка доставляет большое удовольствие, но выдерживает неволю отнюдь не так хорошо, как можно думать, не имея собственного опыта» (Там же. С. 513) – она, собственно, и является «ключом» к бунинскому тексту.

К концу 1910-х годов «удвоение» источника (цитата в цитате) прочно закрепляется в бунинской поэтике. Еще прежде «Канарейки» мы находим его в стихотворении «Художник» (1908), в котором отражен образ А. П. Чехова и прозаическими параллелями к которому служит ряд отрывков из последней неоконченной книги Бунина «О Чехове» (1953). [35] Стихотворение заканчивается репликой «художника»: «Да-с, водевиль. Всё прочее есть гиль». Эффект неожиданности от соединения Чехова и «водевиля», да еще в позиции pointe – и в контексте близкой смерти, несколько смягчится, если вспомнить, что водевили были постоянной темой в разговорах Чехова с Буниным. Когда речь шла о «Тамани» Лермонтова, Чехов восхищенно говорил: «Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!» (*О Чехове*. С 55). Когда по утрам они, сидя в чеховском кабинете, просматривали газеты, Чехов предлагал: «Давайте газеты читать и выуживать из провинциальной хроники темы для драм

[35] Об этом подробно: *Двинятина Т. М.* А. П. Чехов в лирике И. А. Бунина: «художник» и «поэт» // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. ст. и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой; К 80-летию со дня рождения). СПб.: Петрополис, 2010. С. 452-464.

и водевилей”» (*О Чехове*. С. 109). Когда Чехов думал о будущих пьесах, то признавался (в письме к О. Л. Книппер, 22 апреля 1901 года): «Минутами на меня находит сильнейшее желание написать для Художественного театра 4-актный водевиль или комедию» (*О Чехове*. С. 77). Однако в стихотворении Бунина «художник» произносит не свой текст (по крайней мере, этот вариант в воспоминаниях Бунина не зафиксирован), а повторяет реплику Репетилова из «Горе от ума»: «Да! Водевиль есть вещь, а прочее все – гиль» (*Грибоедов*. С 88). Таким образом, неожиданный для читателя «водевиль» оказывается вполне привычным сознанию поэтического героя, а непротиворечивость «высокого» и «низкого» стилей – общей чертой в мироощущении как Чехова, так и Бунина.

Еще одним отражением, в котором Бунин находил общие своему мировоззрению черты, был Саади, персидский поэт XII–XIII вв., книги которого Бунин всегда брал с собой в поездки на Восток. Как философия Дж. Бруно, как жизненная и писательская позиция Чехова, так и поэтическое мировосприятие и сам жизненный путь Саади казались Бунину образцом для подражания. В. Н. Муромцева-Бунина свидетельствует: «Жизнь его восхищает Яна. Он не говорит, но я чувствую, что и ему хотелось бы совершить подобный жизненный путь» (*Муромцева-Бунина*. С. 306). Бунин перевел несколько фрагментов поэмы Саади «Гулистан» (опубликованы в газ. «Русское слово». 1913, 29 сентября, № 224), но только один из них, «Завет Саади», он включал затем в свои авторские книги в общем ряду со своими оригинальными стихотворениями:

Будь щедрым, как пальма. А если не можешь, то будь
Стволом кипариса, прямым и простым – благородным.

По словам К. Чуковского, в этом двустишии виден «трудный завет» самого Бунина, который «скуп» в изъявлении чувств: «Красота его лучших стихов не назойлива, лишена внешней эффектности. Он в высшей степени не публичный поэт» (*Чуковский 1969*. С. 98). Бунинский дистих является парафразой изречения, вошедшего в 8-ю главу «Гулистана» Саади «Об искусстве обращения». В переводе О. Назарианца, по которому он и был известен Бунину: «Если можешь, будь благотворителен, как пальма, но если это превышает твои силы, будь

свободен, как кипарис!» (*Гулистан*. С 173). Однако кроме этого источника, Бунину мог быть известен и перевод того же фрагмента Саади К. Н. Батюшковым, который, в свою очередь, мог знать Саади по французским или, скорее, немецким переложениями. [36] Без указания на источник Батюшков включил этот перевод третьим в цикл «Подражания древним» (1821), но Бунин, знакомый с переводом Назарианца, легко мог разгадать, откуда пришли к Батюшкову эти строки:

Взгляни: сей кипарис, как наша степь, бесплоден –
Но свеж и зелен он всегда.
Не можешь, гражданин, как пальма, дать плода?
Так буди с кипарисом сходен:
Как он, уединен, осанист и свободен.

(*Батюшков К*. С. 238)

Если представить себе, что от первой поездки на Восток, когда Бунин взял с собой «Розовый кустарник» (весна 1907 года), до момента, когда он стал переводить Саади (лето 1913 года), прошло более шести лет, то текст Батюшкова вполне мог оказаться тем «посредником», встретившись с которым Бунин мог вспомнить о прочитанном, заодно дополнив свой перевод переводом других отрывков из общего источника.

В другой раз уже текст Саади оказывается возможным дополнительным источником – для стихотворения «Завеса» (8 августа 1912):

Так говорит Господь: «Когда, Мой раб любимый,
Читаешь ты Коран среди врагов Моих,
Я разделяю вас завесою незримой,
Зане смешон врагам Мой сладкозвучный стих».

И сокровенных чувств, и тайных мыслей много
От вас я утаил. Никто моих путей,
Никто моей души не знает, кроме Бога:
Он Сам нас разделил завесою своей.

[36] Об этом в статье: *Лямина Е. Э.* К интерпретации «Подражаний древним» К. Н. Батюшкова // А. М. П. Памяти А. М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С. 226-228.

О «завесе» (или «пелене»), заслоняющей сердце, слух и взоры не уверовавших в Аллаха, говорится в Коране (*Коран* 2:6, 17:47–48). Но и в самом начале перевода «Гулистана» Саади читаем: «Он <Творец>, за позорные грехи, не раздирает *завесы*, прикрывающей стыд своих рабов, и, за порок непризнательности, не лишает их насущного хлеба» (*Гулистан*. С. 1; выделено мной. – *Т. Д.*). Любопытно, что образ и этого стихотворения оказался применен к творчеству Бунина в целом. А. Дерман, предпочитавший стихи Бунина его прозе, счел, что вторая строфа «скорее относится к прозе г. Бунина, нежели к его поэзии: между читателем и прозой г. Бунина, действительно, непроницаемая завеса, но та же завеса столько раз просвечивает ценным светом его поэтического сияния» (*<Дерман 1914>*. С. 357).

То, что усложненность интертекстуальной поэтики, множественность сходящихся в одном стихотворении источников демонстрируют эмблематические для творчества Бунина тексты, говорит, конечно, о значимости этого приема для поэтической техники Бунина в целом. Очевидно, что замеченная особенность может быть спроецирована на значительно более широкий круг бунинских стихотворений, но это уже выходит за рамки настоящего изложения.[37]

2.4. К вопросу о типологии заимствований

Типологически рассмотренные нами выше примеры двойной аллюзии распадаются на три основных варианта. Во-первых, это такой тип заимствования,

[37] Приведем еще только один пример, говорящий о том, что не только параллельные источники, но и параллельные образы могли сливаться в бунинских текстах в одно. Так, в стихотворении «Кончина» (в *Петрополис, 5* «Кончина *святителя*»), использованы сюжеты из житий нескольких святых: преп. Серафима Саровского (1759–1833), принявшего на себя подвиг пустынножительства и имевшего перед кончиной знамение ее скорого наступления (скончался во время коленопреклоненной молитвы перед иконой Богородицы, см. у Бунина: «Он на коленях. С Вечным»); и образом преп. Павла Обнорского (Комельского, 1317–1429), ученика преп. Сергия Радонежского и основателя Павло-Обнорского монастыря, прожившего три года в *дупле* липы в Комельском лесу (этот момент изображен на иконе святого, XVII в.; см. у Бунина: «Навстречу чьим-то ледяным объятьям / Выходит он из темного дупла»). При этом *святителем* в строгом смысле, то есть лицом, принадлежащим к высшей церковной иерархии, ни тот ни другой не был.

при котором один из источников является ведущим, легче опознаваемым, а другой – окказиональным, менее очевидным и обязательным (Апокалипсис с опорой на Майкова и Фета, троянский миф с оттенком апокалипсических пророчеств, «Завет Саади» с возможным посредничеством Батюшкова), а то и, на поверхностный взгляд, неуместным в поэтической системе Бунина (Ветхий Завет с подтекстом из Блока, биография Дж. Бруно с вкраплением Бальмонта). Во-вторых, такой тип заимствования, при котором сквозь один, вполне очевидный, источник проступает другой, потаенный, необходимо и неожиданно умножающий и расширяющих семантику стихотворения и переводящий ее на новый уровень (Чехов, цитирующий Репетилова, эпиграф из Брема-Болле, подключающий к наблюдениям за происходящими у птиц в неволе изменениями «собственный опыт»). В-третьих, на протяжении всех лет для Бунина остается актуальным такой тип заимствования, при котором в системе его оригинального текста удерживается абсолютная параллельность и равноправие внешних источников, каждый из которых работает на создание новой поэтической картины (Пушкин для ранних стихов Бунина, два тютчевских стихотворения, сошедшихся в позднем бунинском «Восходе луны»).

Все это свидетельствует о постепенном усложнении интертекстуальной техники Бунина, о вовлечении в его традиционный художественный мир современных, «чуждых» ему аллюзий, о способности высекать поэтические смыслы, сопрягая разные уровни «классичности», а то и вовсе на границах устоявшегося и окказионального, классического и актуального. Иными словами, приведенные примеры говорят о гораздо большей подвижности и гибкости поэтической системы Бунина, чем можно было бы предполагать в случае, если бы мы имели дело только и исключительно с «наследником традиций».

3. Поэтика лирической новеллы. (Любовный) сюжет, драматическое выражение и отброшенные «ключи»

3.1. «Лирическое» и «драматическое» в любовной поэзии Бунина

В декабре 1927 года Г. Н. Кузнецова рассказывала в своем дневнике, как идет подготовка «Избранных стихов» (1929): «И. А. дал мне пачку своих стихов для того, чтобы я отобрала их для книги, которую он давно хочет издать. Отбирая, невольно изумилась тому, как мало у него любовной лирики и вообще своего, личного в поэзии. За все время четыре-пять стихотворений, в которых одной-двумя строками затронута любовная тема. Спросила его об этом. Говорит, что никогда не мог писать о любви, по сдержанности и стыдливости натуры, и по сознанию несоответствия своего и чужого чувства. Даже о таких стихах, как “Свет незакатный”, “Накануне” <“Мы рядом шли, но на меня…”. – *Т. Д.*>, “Морфей”, говорит, что они нечто общее, навеянное извне» (*Грасский дневник.* С. 48).

Любовных стихотворений у Бунина, и правда, немного, и все они, в самом деле, носят некий «безличный» отпечаток. Ранние, только выступив из области дневниковой лирической записи (см. самые первые «Перед разлукой» и «При разлуке»,[38] затем «Нынче ночью поезд шумный…»[39]), колеблются между настроениями и стилистикой Полонского («…Поздним летом…», «Засыпай, засыпай, дорогая…», оба 1890) и Лермонтова («С каждым днем ты со мной холоднее…», <1891>, «Не оскорбляй меня хоть ты!..», <1892>), чьими именами ознаменованы соответственно первая и заключительная стадии любовного романа Бунина с В. Пащенко (ставшего, насколько можно судить, прототипическим и для других любовных бунинских сюжетов).

Любовные стихотворения нескольких следующих лет, последовательно выстроенные, повторяют тот же рисунок уже более детально. В первой,

[38] Датируемые по первой публикации <1888>, они, скорее всего, обращены к Э. Фехнер и, значит, написаны двумя годами ранее.

[39] Написано после любовного объяснения с В. Пащенко в августе 1890 г.

«полонской», его части: «Счастлив я, когда ты голубые…» (<1896>), «Снова сон, пленительный и сладкий…», «Звезды ночью весенней нежнее…», «Беру твою руку и долго смотрю на нее…», «Поздно, склонилась луна…», «Я к ней вошел в полночный час…», «При свете звезд померкших глаз сиянье…» (все 1898), во второй, «лермонтовской»: «О да, от злобы я молчу...», «В твоих задумчивых, внимательных глазах…», «Я покинул тебя... Я навек схоронил…» (все 1898). О конкретных адресатах большинства названных стихотворений – будь то Е. М. Лопатина, А. Н. Цакни или кто-то другой – можно гадать, исходя из биографических обстоятельств, но сами тексты образуют единый лирический сюжет (едва ли он мыслился Буниным как цикл), который завершается двумя стихотворениями, в которых слышатся печаль и примирение:

Я узнал эту ласку прощанья,—
Я опять одинок!
(«Как светла, как нарядна весна!..» 1899),

И тебя так нежно я любил,
Как меня когда-то ты любила
(«Нынче ночью кто-то долго пел…», 1899).

Эхо этого любовного прощания звучит в стихотворениях «Гроза прошла над лесом стороною…», «Спокойный взор, подобный взору лани…», «Моя печаль теперь спокойна…» (все 1901), и, слитое с темой прощания с молодостью, совсем затихает в «Сказке» («…И снилось мне, что мы, как в сказке…», <1902–1903>). Еще два стихотворения «Отдохни, – еще утро не скоро…» (1900) и «В поздний час мы были с нею в поле…» (1901) находятся как будто вне этого ряда и носят, как можно предположить, скорее сугубо литературный характер, едва ли или весьма опосредованно связанный с реальными жизненными впечатлениями.

Параллельно тема любовной встречи начинает решаться Буниным в метафизическом, вневременном ключе, самый яркий пример (и одно из «программных» бунинских стихотворений) – «Ночь» («Ищу я в этом мире сочетанья / Прекрасного и вечного…», 1901). Созданный двумя годами позже сонет «Мира» (1903), возможно, не только описывает звезду переменного сияния

в созвездии Кита, но и шифрует мадригал, посвященный Мирре Лохвицкой, [40] – в таком случае любовная игра оказывается подернута флером игры литературной.

Как бы то ни было, все перечисленные тексты вполне укладываются в традиционное русло любовной лирической поэзии, и не они заставили говорить о Бунине как о поэте, который в стихотворных новеллах отразил психологическую напряженность человека начала XX века и особые приемы в передаче переживаемых им драматических (не только любовных) коллизий.

Переход к этой новой поэтике произошел в творчестве Бунина около 1903 года. Первым и наиболее ярким ее примером стало «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла…», <1903-1905>). По поводу его заключительных строк, едва ли не самых известных из всей бунинской поэзии,

Мне крикнуть хотелось вослед:
«Воротись, я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила — и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить

О. Н. Михайлов замечает: «<…> где поэту предшествовавшего, XIX столетия или его робкому подражателю, надобно было произнести взволнованный монолог, Бунин сжимает содержание до двух строчек. Этот лаконизм – достояние литературы уже нового, XX века, когда смятенность человеческих чувство передается будто бы “посторонней” фразой (прием, который использовали и Чехов и Хэмингуэй)» (*Михайлов*. С. 130), и это мнение разделяет абсолютное большинство писавших об этом стихотворении или хотя бы упоминавших о нем. Прежде всего в «Одиночестве», но также и в других ключевых для новой поэтики Бунина стихотворениях – «Прощание» («Поблекший дол под старыми платанами…»), «Мы встретились случайно, на углу…», «Новый год», «Чужая»,

[40] Ср. описание первой встречи с М. А. Лохвицкой, описанной в романтической стилистике «Темных аллей» («И все в ней было прелестно – звук голоса, живость речи, блеск глаз, эта милая, легкая шутливость…»), – с тех пор Бунин был с ней «в приятельстве» (*Бунин–9, 9*. С. 289-290), и предложение Бунина, сделанное в одну из первых встреч с В. Н. Муромцевой: «Хотите, я напишу о вас сонет?» (*Муромцева-Бунина*. С. 276).

«Балагула», «Дядька» и др. (все они относятся к середине 1900-х годов) – критики, а затем исследователи увидели «неореализм», «реализм нового типа» (см., например *Денисова*. С. 24-26). Под этими определениями имеются в виду существование психологически обусловленного подтекста и драматическая подоплека сюжета, которая выражается в неравномерности и прерывистости действия, недосказанности, выверенной предметности, повышенной значимости бытовых деталей и «мелочей», а также известный импрессионизм изображения. «Лаконизм зрелых стихов Бунина, намеренная недоговоренность некоторых из них несомненно согласуется с общим устремлением русской поэзии XX века к поискам новых форм образной выразительности» (*Афанасьев*. С. 189).

3.2. Сюжетность и психологизм как основа «любовного текста»

Две ведущие особенности такого рода текстов – сюжетность и психологизм – обусловили восприятие их как «острых», неожиданных и связали с «новеллистическим» типом описания, что привело в итоге к определению этих стихотворений как «стихотворений-новелл».

Особенность *сюжетного строения* «стихотворений-новелл» проявляет себя в двух связанных между собой чертах.

Первая – это явная неравномерность действия, при которой те или иные его звенья оказываются выпущенными. Одни сюжетные звенья или восстанавливаются только из контекста всего стихотворения, или же осмысляются вариативно, или же не восстанавливаются вовсе, другие же переданы бегло, пунктиром. В то же время некоторые, немногочисленные, выбранные как будто случайно сюжетные звенья, представляют собой те сюжетно-смысловые узлы, на которых держится развитие всего текста. Мы не знаем, почему возлюбленная покидает героя «Одиночества», отчего расстаются герои в стихотворении «Прощание», что *простила* и что *забыла* та, о которой говорится в «Мы встретились случайно, на углу…», - ясно только то, что в прошлом существовало некое *мы*, состоявшее из лирического *я* и *она*, и это *мы*

распалось. В других стихотворениях отсутствующая героиня замещается третьим лицом – как, например, в стихотворениях «Дядька» или «Балагула», – и тогда этому третьему лицу приходится быть свидетелем смятения или отчаяния героя, переживающего крушение надежды и счастья. Но этот соучастник, а точнее наблюдатель, отражающий настроение героя, может получить объяснение ситуации только из внешних жестов и мимолетных реплик героя: сопутствующие детали, – будь то одесская степь, по которой балагула везет *в город пана-поэта, артиста* («Балагула»), или *степная гладь и ширь* за окнами затерянного в глуши дома, где напрасно ждет от *нее* известий (*депеш да эстафет* – в старомодно-иронической огласовке старого слуги) некий *барчук* («Дядька»), – описаны куда подробнее.

Вторая особенность сюжетного построения выражается в неоднородной семантической и эмоциональной нагруженности разных отрезков самого текста, повышении значимости его последних строк, двух, одной или даже последних слов. Таким pointe в стихотворении «Мы встретились случайно, на углу…» оказываются закругляющие сюжет слова: «Она меня простила – и забыла», в «Дядьке» – высказанное третьим лицом осознание безысходности: «Каких уж там депеш!», в «Одиночестве» резкий и при этом тупиковый выход из любовной истории в безвременное и бессюжетное существование: «Хорошо бы собаку купить».

И *сюжетную и психологическую нагрузку* несут диалоги и их вариации, так или иначе ориентированные на ситуацию речи, обращенной к реальному или абстрактному собеседнику. Самая простая форма – внутренний монолог, и здесь, кроме «Одиночества», достаточно вспомнить «Песню» («Я – простая девка на баштане…», <1905>), или стихотворение «Бог полдня» («Я черных коз пасла с меньшой сестрой…», 1908). Другими вариантами могут быть реплика к молчащему собеседнику («Новый год») или другая форма квазидиалога – разговор с третьим лицом («Дядька», «Балагула»). Наконец, диалог может редуцироваться до невербальной реплики – жеста (см. уже упоминавшийся финал «Мы встретились случайно, на углу…»).

Кроме того, *психологическая* напряженность описываемой в новеллистических стихотворениях ситуации проявляется в особом виде художественной конкретики, ведущее место в которой принадлежит детали, точнее, специфической драматической детали. Традиционно в поэзии преобладает деталь, поданная через восприятие того человека, внутренний мир которого изображается. Но кроме этого господствующего типа *лирической детали,* поэтическому тексту может быть присуща и конкретика другого рода, преследующая ту же цель, но актуализирующая иной семиотический механизм – *драматический*. Когда нам недоступен внутренний мир персонажа сам по себе, мы можем судить о нем по тем действиям, которые этот персонаж совершает. Тогда можно говорить не о детали чего-либо воспринимаемого человеком, а о детали чего-либо совершаемого им. Деталь первого типа апеллирует к тому эффекту, который она производит на лирического героя и, следовательно, читателя. Деталь второго типа – к внутреннему состоянию персонажа через аффект (жесты, реплики, действия). В первом случае мы имеем дело с *импрессионистической* деталью (от: впечатление), во втором случае – с *экспрессионистической* деталью (от: выражение). Поскольку в первом случае речь идет о восприятии окружающего мира неким субъектом – пусть даже поданным имплицитно, – то таким образом окружающий мир «стягивается» к воспринимающему его «я», тогда как во втором случае мы имеем дело с «освоением» этим «я» окружающего мира и о действиях «я» в нем. Итак, в первом случае деталь центростремительна, во втором – центробежна. И так как в лирике преобладает импрессионистическая центростремительная деталь, обнажающая лирическую эмоцию, то любое частотное и/или значимое употребление деталей второго типа – *якобы* скрывающих и *тем самым* еще более выражающих лирическую эмоцию – оказывается отмеченной и важной чертой поэтики. [41]

[41] Проводимое здесь разделение двух типов детали не пересекается с разграничением детали и подробности, о котором писали Е. С. Добин («Подробность воздействует во множестве. Деталь тяготеет к единичности. Она заменяет ряд подробностей. Деталь – интенсивна. Подробность – экстенсивна» – *Добин.* С. 369) и, перелагая это деление на бунинскую специфику «подробности-детали», О. В. Сливицкая (*Сливицкая*. С. 45-46). И в импрессионистической центростремительной, и экспрессионистической центробежной детали,

Если прежние, условно говоря, традиционные стихотворения 1880 – начала 1900-х годов Бунина переполнены подробностями бытия, которые несут в себе, прежде всего, знание о неисчерпаемом богатстве и разнообразии мира,[42] то в «новеллистических» стихах 1900–1910-х годов таких подробностей значительно меньше и роль у них другая: они свидетельствуют не о преизбытке и явленности, а о сдержанности и сжатости, спрятанности содержания за внешней формой, которая за тем и существует, чтобы это содержание скрывать и на него указывать. Наиболее выразительными примерами такой детали служат известные строки из «Одиночества» «Что ж! Камин затоплю, буду пить <…>», за которыми кроются опустошенность и, может быть, усмешка героя над самим собой, прощальные реплики героев в стихотворении «Новый год» «“Доброй ночи!” Сдержанный поклон <…>», напускная бравада героя «Балагулы»: «Заплачу за путь венчальным золотым кольцом, / А потом …».

Каковы истоки этой новой психологической модальности? Что стало причиной ее если не появления, то актуализации в стихах Бунина и лирике начала XX века в целом?

Если говорить о собственно поэтических истоках, то стоит в первую очередь назвать влияние балладного и песенного жанра и любимых Буниным поэтов XIX века, прибегавших к нему. Есть у Бунина и стихотворения собственно балладного типа («Терем», «Горе», «О Петре-разбойнике», «Два голоса» и др.),[43] а разнообразие «песен» склоняет исследователей к более дробным структурным дефинициям,[44] но и в «новеллистических» стихотворениях вопросно-ответное

как они представлены в нашей работе, отсутствует установка на объективность свидетельства о мире, речь в обоих случаях идет о «субъективной» психологической детали.

[42] Так же и в прозе: «Подробности жизни занимают в его повествовании непропорционально большое место, и их направленность на человеческие судьбы не всегда обязательна» – они говорят о космическом масштабе охваченной взглядом жизни (*Сливицкая*. С. 35).

[43] Подробно о балладе как ведущем жанре бунинской лирики 1910-х гг. см. *Владимиров*. С. 12-15.

[44] См., например, деление бунинских «песен» на духовные (религиозные), народные, исторические, колыбельные, лирические и лиро-драматические в работе: *Иншакова Ю. Г.* Жанровая система поэзии И. А. Бунина. Автореферат дис. … кандидата филол. наук. Елец, 2005. С. 13.

построение, типы лирических героев, отнесенность «события» к прошлому, а осмысления и переживания его к настоящему имеют свои корни в балладной и песенной традициях («Рыбачка», «“Мимо острова в полночь фрегат проходил…”»). Вполне возможно, что такие стихотворения, как «залпом» (20 августа 1908) написанные «Невестка» и «Мачеха» (первое – рассказ невестки о том, как она уморила свою свекровь, второе – рассказ сироты о «злой мачехе» и некой несбывшейся любви), имеют конкретные фольклорные источники, но в общем русле бунинской поэзии они могут рассматриваться и как оригинальные тексты с ясной сюжетной основой.

Если говорить об истоках общелитературных, то, конечно, черты «реализма нового типа» в лирике рождались под влиянием прозы, и здесь одинаково важны как присутствие / повышенная значимость собственно «прозаических» приемов (отрывистость, сюжет, выражение эмоции через диалог и деталь), так и отсутствие / снижение собственно «поэтических» (от напевности до прямого выражения эмоции). У Ахматовой, параллели с которой напрашиваются при рассмотрении подобных текстов Бунина (остаются, однако, за пределами данной работы), Мандельштам находил «всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века» (*Мандельштам*. С. 57-58), [45] – а на Бунина влияла, помимо всего прочего, и его собственная проза.

Наконец, если говорить о мировоззрении, отразившемся в этой поэтике, то стоит обратиться к тому комплексному анализу творчества Бунина с феноменологической точки зрения, который был предпринят Ю. В. Мальцев в его этапной монографии «Иван Бунин» (1994), [46] и тому конкретному приложению этого метода к бунинской лирике, который был осуществлен, например, Л. Г. Кихней при анализе двух бунинских «Одиночеств» (наряду с упомянутым «И

[45] Мандельштам же первым обратил внимание на близость стихов Ахматовой народной песне, что открывает еще одну возможность сопоставления их с «песнями» Бунина. Правда, он тут же подчеркивает их личностный элемент, уточняет, что ахматовские стихи являются «всегда, неизменно, причитаниями» (*Мандельштам*. С. 136), – и это, конечно, разводит их с бунинскими.

[46] См. главу «Феноменологический роман» о «Жизни Арсеньева» (*Мальцев*. С. 302-321) и другие страницы этой книги.

ветер, и дождик, и мгла…», речь идет о стихотворении «Худая компаньонка, иностранка…», 1915). «Феноменологический переворот в искусстве, равный перевороту, произведенному эйнштейновской теорией относительности, состоит в устранении разрыва между субъектом и объектом» (*Мальцев*. С. 111). По утверждению Мальцева, Бунин был в этом перевороте одним из первых, феноменологическая природа его творчества понимается исследователем как «объективная субъективность». Он подробно останавливается на том, как в текстах Бунина через разрушение местоименного строя и стирание границ между «я», «ты», «он» происходит слияние того «я», о котором повествуется, с «я» авторским и «я» повествующим, и как в итоге создается обобщенная форма универсальной субъективности, выполняющая в художественном внутреннем мире роль истинной реальности и служащая «усилению лирической и эмоциональной насыщенности» (*Мальцев*. С. 110-111). В этом мире важные с точки зрения сюжета моменты выпускаются, сюжет строится не на движении внешних событий, а на их «*метонимическом* отражении в сознании лирического героя», в фокусе оказываются то общий (пейзажный) фон, то отрывки разговора (внутренней ли речи героя, вспоминаемой ли речи героини), то отдельная деталь (след, окно, мольберт, тучи), которой и доверено быть хранителем и передатчиком эмоций (подробнее: *Кихней*. С. 15-17, 20). Таким образом, метонимический принцип построения текста, о котором мы писали в предыдущем разделе, подтверждается и психологической мотивировкой со стороны лирического героя.

3.3. Энигматические стихотворения 1900–1910-х годов

Универсальная субъективность, вохникающая при стирании границ между «я», «ты», «он», рождается из ощущения «общей души», лежащей в основе эстетики Бунина (об этом подробно см. *Сливицкая*. С. 11, 18-32, и далее в наст. работе, раздел «Что есть поэзия?»). В этом ощущении автор заходит так далеко, что, кажется, забывает о том, что читателю неизвестны подробности его /

лирического героя / избранного персонажа жизни, – или ему это и неважно? В некоторых стихотворениях у него будто и вовсе нет задачи прояснить персонажную структуру и даже базовые элементы содержания, и тогда текст превращается в своего рода криптограмму, на разгадку которой читатель должен бросить все силы и употребить все возможные домыслы.

Попробуем восстановить, что имел в виду автор, например, в стихотворении «Сполохи» (1907):

СПОЛОХИ

Взвевая легкие гардины
И раздувая свет зарницы,
Ночная близилась гроза.

Метался мрак, зеркал глубины
Ловили золото божницы
И чьи-то жуткие глаза.

Я замерла, не понимая,
В какой я горнице. Крапива,
Шумя, бежала под окном.

Зарница, яркая, немая,
Мне говорила торопливо
Все об одном, все об одном.

Впервые нынче мы не лгали, —
Дрожа от радости, впервые
Сняла я тяжкое кольцо —

И в глубине зеркал мелькали
Покровы черно-гробовые
И чье-то бледное лицо.

12.06.1907

«Фабула» стихотворения вытеснена в подтекст почти до предела различимости. Большинство строк не говорит о ситуации ничего – и не только прямо, но и косвенно. Стихотворение написано от лица лирической героини, которая во всех случаях, кроме одного, упоминает о себе в единственном числе, «я», и только один раз прорывается множественное «мы». Это *мы – Впервые ночью мы не лгали* – является единственным указанием на присутствие другого. Героиня снимает *тяжкое кольцо*. В зеркалах мелькают *чьи-то жуткие глаза, чье-то бледное лицо, покровы черно-гробовые*. Если героиня *впервые не лжет, снимает кольцо* и ее начинают преследовать видения в зеркалах, то это можно объяснить только одним: *кольцо* – обручальное, данное ей мужем, после смерти которого она *впервые* оказывается в своем доме с тем, кого давно любит. Ситуация стихотворения проясняется, но две неопределенности так и не разрешаются: *жуткие глаза* мертвеца в глубине зеркал – рождены ли они грозовым мраком или неспокойной совестью героини, или действительно потусторонний мир вторгается в ее жизнь (как было, например, в поздних произведениях Тургенева)? И в чем тогда смысловой центр лирического монолога героини: в отвергнутой верности умершему мужу, или в первом свободном соединении с любимым, или в фатальной власти над героями сверхчеловеческих сил?

Таким образом, фабула проясняется из визуальных образов, а все, что касается самого описания грозы (а название стихотворения говорит о ней и едва ли о «сполохах сознания»), служит лишь дополнительной психологической мотивировкой. Однако нельзя сказать, чтобы ночная гроза была нужна Бунину только для того, чтобы лучше описать психологическую коллизию. Не исключено, что наоборот: любовная драма нужна Бунину для того, чтобы лучше описать ночную грозу, или же они равноправны. [47] Столкновение параллельных сюжетов усложняет и без того неясный рисунок «прямого содержания».

[47] О парадоксальном соотношении мотивировки и истинного поэтического центра произведения см. в «Жизни Арсеньева»: «Я написал и напечатал два рассказа, но в них все фальшиво и неприятно: один о голодающих мужиках, которых я не видел и, в сущности, не жалею, другой на пошлую тему о помещичьем разорении и тоже с выдумкой, между тем как

Но можно, кажется, указать и третий, не менее важный предмет изображения в этом стихотворении, это – речь героини, ее затрудненность, эвфемистичность, система избеганий и вытеснений, психологическая или языковая невозможность прямого называния. Отсюда возникновение особых переносных обозначений: *покровы черно-гробовые* вместо «умерший», *тяжкое кольцо* вместо «связанная обетом жена-вдова». Характер этих тропов – не метафорический, а метонимический, не по сходству, а по смежности. Их можно назвать атрибутами. Метонимическое употребление закрепляется в атрибуте так же, как метафорическое в символе; атрибут и есть метонимический символ. *Кольцо* можно назвать символом жены / вдовы, а *черно-гробовой* цвет – символом умершего, но в основании подобных «символов» лежит перенос метонимического свойства. Так что и эта замечательная, «речевая» особенность бунинской «загадочности», «таинственности», как и многое другое в его художественном мире, связана с механизмом метонимического переноса, а не метафорической образности.

Параллельно с затрудненностью речи подчеркнутость в «Сполохах» собственно языковых категорий подтверждается и актуализацией звукового уровня. Главным образом, это проявляется в многочисленных паронимических связях слова *гроза*, доходящих до анаграммирования (г – р: *гроза – гардины – горнице – говорила – гробовые*; г – з: *гроза – глаза*; з – р: *гроза – раздувая – зарницы – зеркал – замерла – зарница – зеркал*). Есть и другие параллели (*зарницы – горницы – божницы*, *дрожа – бежала* и т. д.). На пересечении этих рядов возникают и такие слова, которые не даны в тексты эксплицитно, но оказываются значимы и для его семантики, и для художественного мира Бунина в целом. *Божница* и *зарница* выделяют общий элемент *–ниц*; на пересечении с ним данных в тексте *глаз* и *гроб* возникают ‘*гробница*’ и ‘*глазницы*’, в самом тексте отсутствующие, но присутствующие «за кадром» и усугубляющие общий

мне хотелось написать только про громадный серебристый тополь, который растет перед домом бедного помещика Р. и еще про неподвижное чучело ястреба, которое стоит у него в кабинете на шкапе и вечно, вечно смотрит вниз блестящим глазом из желтого стекла, раскинув пестро-коричневые крылья» (*Бунин–9, 6*. С. 243).

траурный его колорит (связь эта вполне типична для бунинской поэзии, см., например, стихотворение «Гробница»). «Сполохи» прошиты системой повторов: *свет зарницы – зарница*, *зеркал глубины – в глубине зеркал*, *чьи-то – чье-то*, *все об одном – все об одном*, *впервые – впервые*, антонимических перекличек: *легкие гардины – тяжкое кольцо*, *свет зарницы – метался мрак*, *немая зарница – говорила* (с менее обязательными вроде *яркая – немая*), нагнетанием грамматических категорий: *взвевая – раздувая – не понимая – шумя – дрожа*. В создании общего эффекта зашифрованности участвуют и местоименные элементы *мы*, *чье-то*, *об одном*. О какой-то их многозначности говорить не приходится, в них ощущается лишь затемненность, спрятанность смысла, который при общей реконструкции представляется однозначным.

Начиная с середины 1900-х годов криптографические стихотворения Бунина многочисленны и разнообразны. Они только частично входят в любовно-новеллистический ряд, чаще – но вовсе не обязательно – в новеллистический в более широком смысле. Главное, чтобы в основе текста крылся некий сюжет, история, психологически окрашенная ситуация или образ, оказывающийся ключом к пониманию целого.

Самый очевидный случай – когда этот образ фокусируется в самом заглавии. Так ли уж оно всегда прозрачно? Вот, в стихотворении «Вдовец» (<1908>) из разрозненных, не связанных, кажется, между собою черт против ожидания создается образ вовсе не *вдовца*, проводящего одинокую ночь над колыбелью своего ребенка (даже не уточняется, мальчика или девочки), а *разбойника*, в засаде поджидающего идущий по горному ущелью караван. История вдовства никак не раскрыта, ситуация ночного разбоя, напротив, прописана весьма подробно:

Луна склоняет лик и по ущелью,
Сквозь сумрак, тянет млечную кудель.

В горах светло. На дальнем горном кряже,
Весь на виду, чернеет скит армян.

Только к концу стихотворения мы понимаем, что это не пейзаж, озаряющий качание колыбели, а пейзаж, подходящий для ночного набега на торговый обоз. Заглавие вторит герою обманом и уловкой.

Вот, для другого стихотворения Бунин до самого конца не может остановиться в выборе заглавия: «Смерть» или «Воскресение» (1907)? Во всех прижизненных публикациях вплоть до *Петрополис, 1* стихотворение называется «Смерть». Но работая над последним своим изданием в июле 1953 года, за несколько месяцев до смерти, Бунин исправляет заглавие на «Воскресение» (*Петрополис, 1 – РГБ, РАЛ (1), (2)*). Тут уже не психологический казус, а философский перевертыш:

В апрельский жаркий полдень, по кремнистой
Дороге меж цветущими садами
Пришел монах, высокий Францисканец,
К монастырю над синим южным морем.
«Кто там?» – сказал привратник из-за двери.
«Брат во Христе», – ответил Францисканец.
«Кого вам надо?» – «Брата Габриэля».
«Он нынче занят – пишет Воскресенье».
Тогда монах сорвал с ограды розу,
Швырнул во двор – и с недовольным видом
Пошел назад. А роза за оградой
Рассыпалась на мрамор черным пеплом.

Почти до самого конца стихотворение производит впечатление бытовой сценки, но две последние строки заставляют переосмыслить ее. Пришедший монах, видимо, недоволен тем, что не может встретить брата Габриэля и, вероятно, вместо него срывает, губит розу, и гибель ее показана чрезвычайно экспрессивно. Этот ход позволяет считать, что за братом Габриэлем в образе монаха-францисканца приходила смерть, а спасло его то, что он в тот момент писал Воскресенье. Таким образом, выбор заглавия – это выбор и центрального образа, и акцента, и перспективы: замкнута ли ситуация на незваного гостя или разомкнута в бесконечное пространство времени и искусства.

Оба стихотворения – примеры герметичного строения, внутри которого и надо (если в принципе возможно) искать отгадку. Но ключ к разгадке может крыться и в литературном претексте («Людмила», «Миньона», возможно – «Диза» и «Ириса»), и в мифологическом / священном *вечно-настоящем* («Отчаянье»), и в историческом контексте («Мушкет»).

К примеру, последнее здесь названное стихотворение останется неразрешимой историей загадочного «Мушкета», который после привидевшегося ему во сне брата – казненного в Цареграде, – сам убил свою семью и пошел в ту же «туретчину» за собственной смертью. Но когда, зачем и отчего? Если догадаться, что действие происходит в середине XVII века, что в стихотворении отражена героическая оборона донскими казаками крепости Азова 1637–1642 годов, выдержав которую казаки предложили России принять Азов под свою власть, затем вспомнить, что созванный по этому поводу Земский собор (1642) во избежание войны с Турцией от этого предложения отказался и повелел казакам оставить Азов, что казаки так и сделали, разрушив все азовские укрепления, то дальше можно представить себе, что «Мушкет» – это история одного из участников обороны Азова, потерявшего в боях своего брата и призванного своей совестью разделить его участь. [48]

И для этого, и для целого ряда подобных текстов Бунин предоставляет читателю самому восстанавливать и контекст, и первичный сюжет. Для одних стихотворений это оказывается возможно, а для других – нет. Мерцание смысла, неуловимость, раздвоенность остается для многих текстов Бунина принципиальной чертой.

Кто, например, тот «бог полдня», сошедший к лирической «я»-героине одноименного сонета (1908) и почему «настой ромашки» оказывается его pointe? Реальность или видение описаны в стихотворении? Монолог героини – сладкое воспоминание или наваждение, знойный морок? Не ясен не только персонажный ряд, но и сама модальность текста.

[48] Имя же героя равно названию казачьему огнестрельному оружию с фитильным замком и, возможно, должно, содержать отблески его бранной славы.

Кроме маловероятной догадки В. Катаева, что в «Сказке о козе» (1915) Бунин имел в виду притчу о «Козе и Волке. Коза и Волк с большой буквы» (причем в образе Козы Бунин дал свой автопортрет:

> Затвердели, как камень, тропинки, за лето набитые.
> Ты одна, ты одна, страшной сказки осенней Коза!
> Расцветают, горят на железном морозе несытые
> Волчьи, Божьи глаза), [49]

какие разумные объяснения можно дать этому якобы пейзажному стихотворению?

Какие еще исторические воспоминания лежат в русле тех, очевидно, фольклорных источников, которые питали стихотворения «О Петре-разбойнике» (<1904–1910>; может быть, схожая с «Мушкетом» история донского пленника, только не казненного, а вернувшегося из Цареграда домой?) и «Напутствие» (1907; тут уж *великое дело*, после которого *ждут палачи*, явно требует другого объяснения, но какого?) и, пусть в меньшей степени, ряд других поэтических текстов Бунина 1900–1910-х годов?

3.4. Особенности авторского «я» в стихах Бунина 1900–1910-х годов

Характерное для зрелой лирики Бунина слияние лирического субъекта и объекта ведет к объективации лирики, а именно к созданию портретов и характеров, на первый (и не случайный) взгляд оторванных от авторского «я». От чьего только лица не писал стихи Бунин. Его устами говорили проданная в рабство столетия назад христианка («Статуя рабыни-христианки») и неверная жена, потешающаяся над могилой своего мужа, («Жена Азиса»); *угрюмый варвар*, усыпающий песком дорожки богатой дачи на морском берегу («Невольник»), и разбойник, ведущий свой ночной промысел в горном ущелье («Вдовец»); матрос,

[49] См. впечатление Катаева: «Страшное пророческое видение – притча, написанная серебром на черно-вороненом, уже почти зимнем небе: голый дуб, трепещущий от звездного блеска, и под ним одна, одна, совершенно одна, до ужаса одна отбившаяся в эту морозную полночь коза: старая, со впалыми жесткими боками, русская нищая коза с мудрым, иссохшим, истерзанным лицом Ивана Бунина» и т. д. (*Катаев*. С. 104).

этим утром пришедший на барке в Патрас («Матрос»), и матрос, направляющий свой парус вдаль бог знает от какого берега («Парус»); невестка, опоившая свекровь смертным зельем («Невестка»), и падчерица, уведенная мачехой *за темные лесы* («Мачеха»); московский гуляка, которому может грозить казнь («Что ты мутный, светел-месяц?..»), и (он же?), к ней уже приговоренный («Казнь»); отшельник, спасавшийся тем, что трижды в год белил мелом свою хату над Малым Танаисом (то есть над Донцом, «Белый цвет»), и погонщик коней, остановившийся на ночевку на берегу Нила («У нубийских черных хижин…»), и прокаженный *в разрушенном городе* («Прокаженный»). А уж сколько раз Бунин предоставлял свой голос умершим девушкам («Эпитафия», «Портрет») или девушкам, *истомленным мечтами* и ожиданием возлюбленного («Диза», «Терем», «Песня» («Я – простая девка на баштане…»), «Из анатолийских песен», «Бог полдня», «Невеста», «Песня» («Мне вечор, младой, скучен терем был…»), «Ты, светлая ночь, полнолунная высь!..», «Миньона»)… А если учесть, что Бунин писал поэтические монологи еще за солнечные часы, гордящиеся своим превосходством над «часиками с эмалью» («Солнечные часы»), и за змею, накапливающую яд в дупле просыпающегося весной дерева («Змея», 1905)…

Во всех этих текстах лирическое «я» – «я» названных персонажей, дающих в бунинских стихах свой (во всяком случае, речевой) «автопортрет», философский слепок или моментальный снимок своего бытия. Это, пожалуй, крайний случай перемещения авторского поэтического «я» в иные – но, значит, не совсем чужеродные ему – предметы и существа, еще раз свидетельствующий о важнейшей черте бунинской поэтики: *отсутствии единого центра и равноположенности великого количества разных центров*.

Несколько более сглаженный вариант перенесения лирического центра во внешнее по отношению к автору пространство представляют собой образующие внушительный ряд тексты, в которых нет «я», но дан ясный, точный, «кадрированный» портрет того или иного лица, явления, предмета. Наибольшее число их, как и «я»-лирики, написано с 1905 по 1916 годы. Разброс образов столь велик и замечателен, что мы приведем и этот ряд, придерживаясь более или менее

его хронологического порядка. В него войдут и старик («Старик сидел, покорно и уныло…»), и старая няня («Няня»), и пугало («Пугало»), и дядька при барчуке («Дядька»), и мужичок («Мужичок»), и пугач («Пугач»), и дворецкий («Дворецкий»), и слепой бродяга («Слепой»), и бродяга-шарманщик («С обезьяной»), и баба-яга («Баба-Яга»), и старая барыня («Последние слезы»), и тот, в котором угадывается Чехов («Художник»), и безвестная девочка Христя («Христя»), и одинокая береза в осеннем поле («Березка»), и змея (снова и дважды! «Змея» и «Ночная змея»), и (в который раз) доживающий век старик («Дедушка»), и нескладная компаньонка-иностранка («Одиночество», 1915), и почивший святой («Святитель»), и ждущие своего счастья девушки («Аленушка», «Ириса»), и изломанная салонная поэтесса («Поэтесса»), и мифологическая Цирцея («Цирцея»), и почти балладная Людмила («Людмила»), и индийская статуя («Богиня»), и итальянский крестьянин («Калабрийский пастух»), и русский богатырь («Руслан»), и последний шмель («Последний шмель»), и белый голубь Киприды (скорее, собственно, Киприда, см. «Голубь»), и африканская рабыня («Рабыня»), и старая яблоня («Старая яблоня»), и ландыш («Ландыш»), и канарейка («Канарейка»)…

За каждым из этих образов угадывается, в большей или меньшей степени выстраивается свой *сюжет*, объективация изображения скрещивается с новеллистическими элементами. В стихах о стариках (бунинский интерес к ним был особый – где та грань между жизнью и чем-то, что за ней?) за бытовыми подробностями, описанием домашнего уклада, портретными чертами встают истории прожитых жизней (исключение представляет, пожалуй, «Дедушка», там в центре – только что упомянутое бунинское вопрошание). В стихах, построенных на женских образах, – или отзвук любовной истории, или (обычно слитое с первым) выражение красоты и изумления перед нею (в том числе в виде минус-приема: в названном здесь «Одиночестве» *отсутствие* любовного сюжета не только оказывается важной чертой героини, но и подчеркивается отстраненным взглядом наблюдающего за ней *писателя*). В стихах, условно говоря, «природных», приведенных в этом ряду, на первый план выходит

психологическая обрисовка существа или ситуации – будь то *последний* шмель, *старая* яблоня, одиноко стоящая в осеннем поле березка (тогда как и «осень – мир»), перевезенная в чужие края и потерявшая свой природный цвет канарейка, и т. д. Точно так же в стихах, остающихся по преимуществу *портретами*, виден не столько внешний, сколько психологический рисунок: ему здесь доверено быть «сюжетом», а двум-трем чертам, его воплощающим, доверены те же функции, что репликам и экспрессивным деталям в «сюжетных» стихах (см., например, в стихотворении «Калабрийский пастух»: «Лохмотья, нож – и цвета черной крови / Недвижные глаза…»).

Невероятное обилие «объективированных», внешних по отношению к собственному авторскому «я» текстов было одной из главных причин высказанного Г. Н. Кузнецовой впечатления о том, как мало у него, Бунина, «своего, личного в поэзии». Может быть, точнее было бы сказать, что в 1900–1910-е годы «его, личное в поэзии» создавалось Буниным по каким-то правилам, не свойственным лирической «я»-поэзии, наиболее привычной русскому читателю. «Из своей лирики Бунин изгнал сильнейший фермент лиризма», – это сказано Ходасевичем именно об этом, центральном периоде бунинского творчества (*Ходасевич 1929*). Только со следующим внутренним перестроением, который поэзия Бунина пережила в 1916–1918 годах, в ней резко уменьшится доля «объективных» стихов и резко возрастет доля стихов «субъективных», в основу которых будут положены собственные лирические высказывания поэта. В них снова и уже иначе будут востребованы те приемы построения, которые Бунин выработал в стихотворных новеллах 1900-х годов: система персонажей и их отношений, акцент на предысторию, взаимный отсвет прошлого и настоящего, наполненность утратой и осознание конца.

И если спроецировать эти изменения на характерную бунинскую дихотомию, состоящую в том, что «описательность тяготеет к космоцентризму, а сюжет – к антропоцентризму» (*Сливицкая*. С. 179), то следует признать, что второй этап бунинской поэзии был наиболее «антропоцентричным» по сравнению

с первым и третьим этапами, в которых по-разному, но в любом случае более явно был выражен описательный, «космоцентрический» план бытия.

4. Поэтика экзотики. (Ближний) Восток и (Древняя) Русь

4.1. Психологические корни исторической поэзии

Что же касается «космоцентрического» плана бытия в бунинской лирике 1900–1910-е годы, то он, будучи только отчасти представлен в уменьшившемся потоке «пейзажной» лирики, воплотился в богатейшем разнообразии историко-культурных стихотворений, составивших яркую страницу в развитии русской «экзотической» поэзии.

Почему мы можем говорить о связи этих, на первый взгляд конкретных, «этнографических» текстов с такой общей философской, метафизической категорией, как космическое сознание?

Камертон бунинского мироощущения: «У нас нет чувства своего начала и конца» (*Бунин–9, 6*. С. 7). Убедительно доказано, что в самосознании человека это ощущение претворялось у Бунина в чувство своего предсуществования, множества отголосков прошлых жизней в своем настоящем, а в той плоскости, которая соотносится с постижением исторических закономерностей, – в интерес к глубокой древности и вместе с ним – к глубинным пластам человеческой психики и генетической памяти (*Сливицкая*. С. 87). Этот ли интерес толкал Бунина к дальним странствиям, они ли возбуждали и направляли его, – во всяком случае, начиная с 1903 года путешествия – один из главных способов самопознания Бунина и познания им мира.

Специфика же «экзотического» направления бунинского творчества заключается в том, что обращенность к древности оказалась помножена на другую фундаментальную особенность бунинского миропонимания:

одновременное сосуществование множества центров. В биографическом плане эти центры – географические и историко-культурные единства – проступили друг за другом последовательно, переход от одной области к другой был естественным, логичным и «пошаговым». Но в общей структуре бунинского творчества они явились равноправными началами и одинаково отражали одни и те же устремления и смысловые точки художественного мира.

Как уже было сказано, началось все с Крыма. Первая же поездка Бунина в Крым в апреле 1889 года распахнула границы привычного ему мира, и юный поэт оказался лицом к лицу с иными цивилизациями, не только существующими *дальше*, но и существовавшими *раньше*. Впечатление от этой новой картины мира отразились примерно в сорока текстах, написанных между 1889 и 1903 годами (позднее они чередовались с «иностранными» стихами). [50] Конечно, прежде всего, Бунин на крымских пейзажах учился передавать тончайшие оттенки прибрежной природы, морских далей, знойного воздуха. Сначала он пытался сравнивать «чужую красоту» с «родимыми полями»: «Я понял, что <…> красота должна / Сродниться с детских дней и с сердцем, и с душою» («На юге», 1889), но очень скоро сравнения оказались забыты: с крымскими пейзажами в бунинскую лирику врывается новый строй чувств, противиться которому не было сил:

На поднебесном утесе, где бури
Свищут в слепящей лазури, –
Дикий, зловонный орлиный приют.

[50] Мы считаем здесь тридцать шесть оригинальных стихотворений, достоверно написанных до первой поездки в Константинополь: «На юге», «На поднебесном утесе, где бури…», «В Крыму» (все 1889), «Светает… Над морем, под пологом туч…», «У Байдар, на прибрежной скале…» (1890), «Долог был во мраке ночи…», «Поздний час. Корабль и тих, и темен…» (все 1895), «Кипарисы», «Пустынная Яйла дымится облаками…», цикл «В крымских горах» (в него вошли четыре стихотворения), «В окошко из темной каюты…» (все 1896), «Отчего ты печально, вечернее небо?..» (1897), «Поздно, склонилась луна…» (1898), «Зеленоватый свет пустынной лунной ночи…» (1899), «Учан-Су», «Зной», «Закат», «Сумерки» («Все – точно в полусне. Над серою водой…»), «В заливе», «К прибрежью моря длинная аллея…» (все 1900), «Облако», «Жемчуг», «Зеленый цвет морской воды…», «Ночь» («Ищу я в этом мире сочетания…»), «В море», «На острове», «Утро», «У залива» (все 1901), «Когда вдоль корабля, качаясь, вьется пена…», «Кондор» (оба 1902), «Надпись на чаше», «Развалины» (все 1903) и переводы: «Золотой диск. *Л. де Лиля*» (1895) и четыре перевода из «Крымских сонетов» Мицкевича (1901–1902).

Пью, как студеную воду,
Горную бурю, свободу,
Вечность, летящую тут.

Редкий случай у Бунина – под стихотворением стоит не только дата, но и место: «Крым, 1889», и ключевое словосочетание здесь «летящая вечность». Постепенно южные впечатления начинают вбирать в себя более глубокие и сложные чувства. Они формируют пантеистическое мировосприятие Бунина (см. стихотворение «Сумерки», 1900), заставляют присмотреться к наследию прошлых цивилизаций, проступающему сквозь природный ландшафт (см. в стихотворении «Развалины»: «Над синим понтом – серые руины, / Остатки древней греческой тюрьмы», 1903), диктуют философское убеждение, как надпись на древней чаше («Надпись на чаше», 1903):

«Вечно лишь море, безбрежное море и небо,
Вечно лишь солнце, земля и ее красота,
Вечно лишь то, что связует незримою связью
Душу и сердце живых с темной душою могил»,

и особого внимания здесь заслуживают, конечно, две последние строки, выдающиеся из общей поэтической топики и относящиеся к собственно бунинской поэтической философии. На эту же тему одно из самых известных бунинских стихотворений «Ночь» (1901) – о том, как в нынешней любви проступает *давняя*, как в чувстве сегодняшнего героя оживает чувство его далекого предка, и это тождество чувств снимает разницу между ними и во времени и в личности. Это и есть, по Бунину, «сочетанье прекрасного и вечного», «прекрасного и тайного», то единственное соответствие, которое он *ищет* в жизни (в отличие от символистов, искавших соответствия повсюду).

4.2. «Восточная поэтика» Бунина

С 1903 года, первого путешествия в Константинополь, лирика Бунина получает дополнительное «расширение» и бунинская «экзотика» выходит на

новый уровень. Уже не природа и не «я» (даже в преломлении личной философии) занимают Бунина, а собственно и только представший перед ним новый мир говорит в его стихах. Первое, совсем не долгое путешествие апреля 1903 года отразилось в девятнадцати стихотворениях, составивших в *СС–1906* цикл «Ислам» (в более поздних изданиях не сохранился): «Путеводные знаки», «Пастухи» (позднее без заглавия, «Тонет солнце, рдяным углем тонет…»), «Мираж» (позднее «Ковсерь»), «Черный камень» (позднее «Черный камень Каабы»), «Мудрым», «Зеленый стяг», «Священный прах», «За измену», «Авраам. *Коран, VI*», «Ночь Аль-Кадра», «Сатана – Богу», «Джины» (первая редакция стихотворения «Звезды горят над безлюдной землею…»), «Зейнаб», «Склон гор», «Белые крылья», «Гробница Сафии», «Тэмджид», «Птица», «Тайна». Они построены на цитатах и реминисценциях из Корана и требуют объяснения для русского читателя, которому еще предстояло найти избранные Буниным цитаты в русском переводе Корана (*Казимирский*), ибо Бунин обычно их не только не пояснял, но сокращал и видоизменял. Вот начальное стихотворение цикла, на примере которого мы можем увидеть принципы работы Бунина с новым для него культурным составом:

ПУТЕВОДНЫЕ ЗНАКИ

Он ставит путеводные знаки.

Коран.

Бог для ночных паломников в Могребе
Зажег огни – святые звезды Пса.
Привет тебе, сверкающая в небе
Алмазно-синяя роса!

Путь по пескам от Газы до Арима
Бог оживил приметами, как встарь.
Привет вам, камни – четки пилигрима.
В пустыне ведшие Агарь!

Костями Бог усеял все дороги,

Как след гиен среди ущелий Ти.
Привет вам, почивающие в Боге,
Нам проторившие пути!
<2.04. или 2.06.1906>

Эпиграф к этому стихотворению – усеченная цитата из Корана: «Он поставил высокие горы на земле, для того чтобы они передвигались вместе с вами. Он начертал реки и дороги для того, чтобы вы умели найти направление в пути. Он расположил знаки на дорогах. Люди руководятся также в пути звездами» (*Казимирский*. С. 253; Коран 16:15–16). Читатель Бунина этой цитаты до обращения к источнику, скорее всего, не знает, и в его сознании вместо узора коранических подробностей уже в самом зачине стихотворения возникает удвоенный поэтический образ «путеводных знаков» (заглавие и эпиграф), который автор далее уточняет упоминаниями созвездия Пса, камней в пустыне и костей на дороге.

Надо учесть еще один фактор: в стремлении быть максимально конкретным в описании далеких реалий автор вдруг да может сорваться в невольную погрешность. Созвездие Пса сверкает над паломниками «в Могребе». Могреб (Магриб) в средневековой географии был названием для стран к западу от Египта (*арабск*. «страна, где заходит солнце»). Страны к западу от Египта плохо сочетаются с географией Аравийского полуострова, где зародился ислам и о котором, по всей видимости, думал Бунин, когда писал это стихотворение. Похоже, поэт ненароком объединил Могреб со столицей Сабейского царства городом-оазисом *Марибом*. В истории этого города особенно значимым событием был потоп, случившийся около 570 г. из-за прорыва «знаменитой в Аравии Марибской плотины, служившей для хранения воды, орошения пальмовых плантаций и зерновых полей» (*Коран*. С. 748). Сабейское царство и история с прорывом плотины напомнят о себе в названии Арима, за которым, очевидно, стоит Южная Аравия, где некогда и жил народ Саба, сабеяне. За неблагодарность сабеян Аллах наслал на них *арим* (*арабск.* «разлив плотины») – потоп (Коран 34:15-16). Путь до этого места от Газы, древнего города на восточном побережье

Средиземного моря, это примерно и есть тот путь, который прошла изгнанная из дома Авраама Агарь с сыном Измаилом. Когда они остались одни в каменной пустыне и страдали от жажды, под ногами Измаила забил источник, – в исламе это событие почитается как одно из важнейших чудес, и возможно, именно его Бунин имел в виду, когда писал про приметы, которыми Бог *оживляет* путь паломников. Распутав до этого места поэтическую вязь Бунина, признаемся, что мы не в силах объяснить, что именно скрывается за *ущельями Ти*, – возможно, здесь тоже имеет место какое-то наложение и смешение понятий. Что же касается созвездия Пса, то оно обнаружит себя и в другом стихотворении того же цикла, первоначально названного «Джины»:

Звезды горят над безлюдной землею,
Царственно блещет святое созвездие Пса <…>

Неподготовленный читатель удовольствуется определением «святое созвездие», подготовленный вспомнит (узнает), что самая яркая звезда этого созвездия – Сириус, а одно из имен Аллаха – «Господь Сириуса» (Коран 53:49), потому что, по одной из легенд, Аллах зажег это созвездие для своих паломников, и тогда вся цепочка образов: путеводные знаки – Господь зажег для паломников – святое созвездие Большого Пса и его главная звезда Сириус – (и можно еще продолжить и довести до позднего стихотворения Бунина «Сириус» («Где ты, звезда моя заветная…», 1922)) – замкнется.

Все это объяснение остается «за кадром» бунинского стихотворения. Автору, кажется, совершенно неважно показать читателю, что и где происходит, ему важно донести в первую очередь образный, поэтический смысл происходящего. Точно так же без дополнительного объяснения едва ли будет понятно, что образ огненно-красных змей, освещающих ночное небо в следующих строчках стихотворения, изначально названного «Джины», происходит от мусульманского поверья, будто падающие звезды – это огненные копья, которыми ангелы отгоняют джиннов, подкрадывающихся к небу и желающих подслушать, о чем там говорят ангелы. Читатель может удовольствоваться первым, поэтическим впечатлением от текста, но заглянув

чуть дальше, он увидит, что в поэтических строках Бунина сама за себя говорит многовековая культура мусульманства, уходящая корнями в древние языческие верования.

Обратим внимание и на композицию стихотворения «Путеводные знаки». Строфы последовательно выстраиваются друг за другом, их могло быть две, могло быть четыре или больше, если бы автор связал с «путеводными знаками» еще какое-либо историческое воспоминание или личное впечатление (пусть скрытое за лирической маской «мы»). Кажется, что *три* строфы – число, остановленное более рациональным решением Бунина, чем полнотой раскрытия заявленного образа. В то же время эта (квази)случайная остановка неочевидным для читателя образом актуализирует поэтику инокультурного фрагмента: не законченные сюжеты и не стержневые события, а якобы случайная выборка их переплавляется таким образом в русский стих.

Отсутствие композиционной строгости поддерживается тем же принципом паратактического нанизывания образов, о котором уже шла речь в первом разделе этой главы, только здесь он выведен уже на более общий, строфический уровень: первая строфа – созвездия, вторая строфа – камни в пустыне, третья строфа – кости на дороге. *Горы*, упомянутые в кораническом тексте, можно сопоставить с *ущельями Ти* в бунинском тексте. *Реки* из текста-источника, ассоциативно скреплены с *алмазно-синей росой* созвездия: родство звездного и речного (возможно, не без участия *Млечного*) путей дано и в еще одном стихотворении исламского цикла «Ковсерь» (первоначальное название «Мираж»). Доминантный образ того стихотворения (и цикла в целом) – райская «река всех рек лазурная Ковсерь». Заметив эти межтекстовые связи, мы лишний раз убеждаемся в том, насколько сильна была в бунинском творчестве власть контекста.[51]

[51] Фрагментарность экзотической «трансляции» является, надо думать, частным случаем фрагментарности как устойчивого принципа художественного мира Бунина, о котором применительно к прозе см. в работах О. В. Сливицкой: «Рассказ – лишь фрагмент безграничного бытия, поэтому рамка начала и конца может быть произвольно наложена в любом месте» (*Сливицкая*. С. 155). То же правило применимо к большому пласту бунинских стихотворений.

В первой главе мы уже писали о том, что «восточные» стихи Бунина стали своего рода энциклопедическими экскурсами, дававшими русскому читателю представление о далеких странах. «Исламские» стихи подтверждают это положение в полной мере. Из стихотворения «Священный прах» читатель узнает, что пыль, на которую ступал Гавриил (Джибрил), обладает свойством оживлять неодушевленные предметы:

Пыль, по которой Гавриил
Свой путь незримый совершает
В полночный час среди могил,
Целит и мертвых воскрешает,

Из стихотворения «Черный камень Каабы» – почти всю историю одной из главных святынь ислама, черного камня Каабы, который некогда был белым яхонтом, принесенным ангелом Адаму из рая в утешение, и который со временем померк от людских грехов (правда, у Бунина он «померк от слез и горести людской!»). Из стихотворения «Белые крылья» – предание о том, что «раб Хадиджи, сопровождавший Магомета в Сирию, рассказывал, будто бы он видел однажды в пути, как два ангела своими крыльями защищали Магомета от солнечного зноя» (*Казимирский*. С. 11 (предисл. А. Николаева)):

В пустыне красной над Пророком
Летел архангел Гавриил
И жгучий зной в пути далеком
Смягчал сияньем белых крыл.

И так далее.Но отдельные понятия при этом надо расшифровывать самому. Редко, когда Бунин тут же в тексте поясняет: «адский огнь, Сакар» («Ковсерь»), чаще и райский источник «Ковсерь», и райские сады «Джиннат» и многие иные понятия ислама, его священной истории и повседневной жизни, остаются без перевода и пояснения. Баранта – стадо овец и баранов, намаз – ежедневная пятикратная молитва, кизяк – подсушенный навоз, который использовался как топливо, самум – горячий сухой ветер, Атмейдан (*турецк.* Площадь коней) – площадь в

Стамбуле, прежде знаменитый ипподром, и т. д. (и это только в упомянутых здесь стихах, во всех «восточных» стихах десятки таких слов).

Но не только трансляция чужой культуры, не только переложение на русский язык *иных* преданий занимало Бунина. Блок отметил у него «истинное проникновение в знойную тайну Востока» (*Блок 1907*. С. 46). В чем оно – попробуем увидеть на примере не «священного», а вполне «бытового» стихотворения – «Бедуин» (1908).

БЕДУИН

За Мертвым морем – пепельные грани
Чуть видных гор. Полдневный час, обед.
Он выкупал кобылу в Иордане
И сел курить. Песок как медь нагрет.

За Мертвым морем, в солнечном тумане,
Течет мираж. В долине – зной и свет,
Воркует дикий голубь. На герани,
На олеандрах – вешний алый цвет.

И он дремотно ноет, воспевая
Зной, олеандр, герань и тамарикс.
Сидит как ястреб. Пегая абая

Сползает с плеч… Поэт, разбойник, гикс.
Вон закурил – и рад, что с тонким дымом
Сравнит в стихах вершины за Сиддимом.

Стихотворение, как и все «восточные» стихи Бунина, наполнено знаками иного пространства жизни: Мертвое море, олеандры, тамарикс, абая, гикс, Сиддим… И можно представить себе, что *бедуин* – не только кочевник-скотовод, но и по-арабски «обитатель пустыни» (а *гиксы*, или гикосы, одно из самых древних кочевых племен Сирии и Синайского полуострова), что *олеандр* – не просто самый крупный вечнозеленый кустарник, широко распространенный в

субтропиках, но и что его розовые, желтые, белые махровые соцветия очень душисты, что вечнозеленый *тамарикс* тоже цветет мелкими, белыми или розовыми цветками, но они собраны в длинные кисти, и Бунин, конечно, играет на этих оттенках… Затем можно найти описание *абаи* (плаща-накидки) бедуина в очерке Бунина «Свет Зодиака» (1907): «На теле рубаха до колен, подпоясанная шалью, на рубахе — теплая безрукавка, а сверх всего — абая, шерстяная пегая хламида, грубая, тяжелая с короткими рукавами, но такая широкоплечая, такая свободная, что рукава, спускаясь, достигают до кистей маленьких лиловых рук» (*Бунин–9, 3*. С. 348). Понять, что *Сиддим* – равнина на юго-западе Палестины, где находились Содом и Гоморра и где после их разрушения образовалось Мертвое море, прежде эта равнина отличалась красотой и плодородием. (Быт. 14:3), и неслучайно действие стихотворения происходит в местах, где древность, кажется, еще глубже, еще дальше от сегодняшнего дня и еще более ощутима в нем. Вспомнить стихотворение А. Н. Майкова «Молитва бедуина» (1839), которое, вполне вероятно, было на слуху у Бунина… И «Халдейского пастуха» Брюсова (1898), который начинается с того, чего у Бунина нет вообще, – установления дистанции: «Отторжен от тебя безмолвием столетий, / Сегодня о тебе мечтаю я, мой друг!..» (*Брюсов–7, 1*. С. 144-145).

И вот тут начнется, может быть, самое интересное в бунинском «Бедуине» – то, как построена и как меняется точка зрения описания. Две первые строки – кто наблюдает *пепельные грани чуть видных гор*? Скорее всего, бедуин. Две следующих строки переводят личное зрение в отстраненное «он», за «него» говорит автор. Далее вся вторая строфа – от чьего имени? Следуя логике начала стихотворения, от лица бедуина. Но после первой перемены точки зрения вторая строфа вполне может принадлежать и собственно автору. Создается ситуация принципиальной неразличимости, слияния точек зрения героя и автора. «Он» героя снова выходит на первый план в первом терцете. Во втором терцете – как будто остается отстраненное «он» (данное только в форме глагола третьего лица), но здесь есть уже и сущностное объединение героя и поэта. Мы понимаем, что не только автор, но и герой – поэт, и тот и другой *рад, что с тонким дымом сравнит*

в стихах вершины за Сиддимом. В этом сравнении – своего рода экстериоризация, перенос внутреннего пространства героя во внешний мир. Все эти переходы и мерцания зрения поданы здесь еще тоньше, чем это делалось в «объективированных», «новеллистических» стихах. В них, собственно, и есть «проникновение в знойную тайну Востока», которое существенно расширяет границы энциклопедического познания, переложенного в поэтическую форму.

Итак, непроясненность понятий чужой культуры и трансляция *сюжета* (единства более общего порядка) чужой культуры, актуализация *фрагмента* (сюжеты единичны и могут быть выхвачены «из середины») и контекстуальная зависимость от соседних текстов, при этом – личная погруженность в природный и психологический мир другой культуры составляют характерные черты «восточной» бунинской лирики. Явленные уже в первых «восточных» стихотворениях, они остались неизменны и в последующие годы.

Несколько раз Бунин публиковал подборки стихов, давая им заглавия «Восток» [52], «Из книги “Восток”» [53] или «Из цикла “Восток”». [54] Число «восточных» его стихотворений, действительно, настолько велико, что из них вполне могла бы быть составлена отдельная книга. Более чем в ста стихотворениях Бунина, написанных до 1917 года, отражен мир Ближнего Востока, и уже само количество оригинальных (непереводных, не заимствованных из европейской поэзии) «ближневосточных» текстов Бунина стало в русской поэзии выдающимся явлением. При всей разнице религий, исторических и географических составляющих, Восток был воспринят Буниным как единое культурно-метафизическое пространство со множеством центров. Верования Древнего Междуречья и Сирии («Потоп», «Истара», «Храм Солнца»), зороастризм («Эльбурс», «Ормузд»), древнеегипетские и древнегреческие мифы («За гробом», «Океаниды», «Эсхил»), Ветхий Завет («Иаков», «Господь

[52] Сборник товарищества «Знание». Кн. 7. СПб., 1905; Руль. Берлин, 1920. 12 декабря, № 23; Наш мир. Берлин, 1924. 1 июня, № 11.

[53] Современный мир. 1906. № 1, октябрь.

[54] Современный мир. 1907. № 11; Южное слово. Одесса, 1919. 29 сентября, № 33; Южное слово. 1919. 20 октября (2 ноября), № 51.

скорбящий», «Тора»), Новый Завет («*Апокалипсис, VI*», Сын Человеческий. *Апокалипсис, I*», «Новый Завет»), Коран («Мекам», «Закон», «Магомет и Сафия»), – в каждой из священных книг, в каждом из священных прошлом Бунин искал и находил путь к универсальной праоснове человека и человечества. После его плавания на Цейлон 1911 года ряд «экзотических» текстов пополнится «буддийскими» стихотворениями («Ночлег», «Гора Алагалла», «Цейлон», «Отлив», «Богиня», «Святилище» и др.).

Древнегреческие мифы, библейские и коранические источники (допустим) еще могли быть более или менее известны образованному русскому читателю, даже с буддийскими представлениями у него уже был шанс познакомиться. [55] Но вавилонские, древнеегипетские мифы были известны в России, определенно, значительно меньше. И в этой ситуации бунинский «Ормузд» (1904) был (еще одной) возможностью узнать лежащую в основе зороастризма историю противостояния Ахурамазды (он же «Ормузд», «Мудрый Господь», «Дух»), верховного бога добра и света, и его брата-двойника, злого и темного бога Анхра-Майнью. Продолжение мифа следовало в стихотворении «Эльбурс» (1905). В его основе – зороастрийское поверье, что светлые духи иазаты (иязаты) каждое утро на восходе солнца поднимаются в небо, чтобы следить за миропорядком, установленным Ахурамаздой. Первым из них поднимается на своей колеснице на 900-метровую вершину горного хребта Эльбурса, что на севере Ирана у южного побережья Каспийского моря, Митра, бог света, чистоты и правды…

В этих, с мифологической точки зрения, довольно простых стихотворениях Бунин, главным образом, излагает (не истолковывает, не домысливает) древний миф. Но известны случаи, когда поэт настолько свободно обращался с первоисточниками, что отделить «собственно бунинское» от «собственно мифологического» становится довольно трудно. Приведем пример из того же ряда поэтических переложений Буниным мифов Междуречья:

---

[55] Кроме названных в главе 1 (см. прим. 71), см.: *Каленов П. А.* Будда: Поэма. М., 1885 (переизд. 1902 и др.); Сутта-Нипата. Сборник бесед и поучений. Буддийская каноническая книга, переведенная с языка пали на англ. язык доктором Фаусбеллем / Рус. пер. и предисл. Н. И. Герасимова. М., 1899; и др.

ПОТОП

Халдейские мифы

Когда ковчег был кончен и наполнен,
И я, царь Касисадра, Ксисутрос,
Зарыл в Сиппаре хартии закона,
Раздался с неба голос: «На закате
На землю хлынет ливень. Затвори
В ковчеге дверь». И вот настало время
Войти в ковчег. Со страхом ждал я ночи
И в страхе затворил я дверь ковчега,
И в страхе поручил свою судьбу
Бусуркургалу, кормчему. А утром
Поднялся вихрь – и тучи охватили
Из края в край всю землю. Роману́
Гремел среди небес. Нэбо́ и Сарру
Согласно надвигались по долинам
И по горам. Нергал дал волю ветру.
Нинип наполнил реки, и несли
Смерть и погибель Гении. До неба
Достигли воды. Свет потух во мраке,
И брат не видел брата. Сами боги
К вершинам Анну в страхе поднялись
И на престолах плакали, и с ними
Истара горько плакала. Шесть дней
И семь ночей свирепствовали в мире
Вихрь, ураган и ветер – наконец,
С рассветом дня, смирились. Воды пали,
И ливень стих. Я плакал о погибших,
Носясь по воле волн, – и предо мною,
Как бревна, трупы плавали. Я плакал,
Открыв окно и увидавши солнце.

<1904–1905>

Стихотворение насыщено мифологическими именами и топонимами, и, чтобы понять хотя бы общий смысл, надо сначала расшифровать длинный ряд

экзотизмов. *Касисадра* – древний город в Междуречье. *Ксисутрос* (греческий вариант; правильно Зиусудра) – имя праведника в ассирийском мифе о потопе. *Сиппар* – один из древнейших шумерских городов в Междуречье; еще в «допотопные» времена в нем было собрано большое число древних текстов и табличек старовавилонского и нововавилонского периода, в том числе кодексы общественной жизни («хартии закона»). *Бусуркургал* (правильно Пузур-Эллиль) – корабельщик, помогавший герою эпоса построить ковчег. *Роману* (правильно Рамман) – устаревшее чтение имени Адада, вавилонского бога дождя и ветров. *Нэбо* – устаревшее чтение имени Набу, вавилонского бога письма. *Нэбо и Сарру* (правильно Шуллат и Ханиш) – божества молнии и грома. *Нергал* – бог чумы и смерти. *Нинип* (правильно Ниниб) – устаревшее чтение имени Нинурты, шумеро-вавилонского бога земледелия и войны. *Гении* – духи, населяющие горы, пустыни, оазисы (здесь это некорректная замена имени ануннаков, богов-судей). *Анну* - вавилонский бог неба. *Истара* (правильно Иштар) – вавилонская богиня утренней звезды, разрушения, войны и рождения, ей соответствует планета Венера. «Халдейским» же миф о потопе назван Буниным, видимо, потому, что он стал известен в греческом переложении халдея Беросса (III в. до н. э.). [56]

Для этого стихотворения Бунин пользовался переводом с аккадского языка на один из европейских языков, восходящим к английскому переводу П. Хаупта. [57] В нем дано поэтическое переложение фрагмента XI таблицы аккадского эпоса о Гильгамеше (история потопа – Gilg. XI 97-146). Таким образом, «Потоп» – еще один выразительный пример того, что через бунинские стихи шла прямая, чистая трансляция чужого текста, чужой культуры: в них мифы и цивилизации говорили напрямую с русским читателем.

Но помимо конкретного источника, вполне точной, «документальной» основы, «Потоп» содержит несколько строк, не имеющих никакого соответствия

---

[56] При комментировании этого текста мы пользовались консультациями В. В. Емельянова. См. также: *Таирова И. А*. Восточные традиции в творческом восприятии И. А. Бунина. Автореф. … кандидата филологических наук / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М., 2010. С. 19-20.

[57] Опубл.: *Haupt P*. The Cuneiform Account of the Deluge // The Old Testament Student. Vol. 3, N 3. Chicago, 1883. P. 77-85.

ни в мифах, ни в европейских его переложениях: первые три строки вымышлены Буниным. Это «авторская речь» Ксисутроса, который сохраняет от потопа священные слова («хартии закона»), и тем самым занимает позицию, близкую и самому Бунину. Возможно, что только ретроспективный взгляд заставляет угадывать неслучайность этого соответствия, но пройдет еще десять лет, и Бунин будет чувствовать себя и Ксисутросом, сберегающим последние слова, и Кассандрой, тщетно уговаривающей троянцев быть осторожнее («Конь Афины-Паллады»), и ветхозаветным Исайей, пророчествующим наступление последних времен («Из книги пророка Исайи»)…

4.3. Русское летописание и эсхатология в стихах Бунина 1915–1918 годов

Во многих «восточных» стихотворениях 1900-х годов библейские слог и система образов были естественно связаны с обращением к лежащим в их основе священным текстам. Позднее, в 1915–1916-х годах сакральный смысл и образность стали проецироваться на актуальные события. Начало этому было положено, видимо, в июле 1914 года, когда вместе с братом Юлием Бунин отправился в плавание по Волге, от Саратова до Ярославля. «Совершаю путешествие по Руси», – извещал он тогда одного из своих корреспондентов (*Письма, 2*. С. 307). Другому (А. С. Черемнову) он писал: «<…> на Волге, в прибрежных ее городах и в Ростове Великом мы <…> побывали и остались довольны весьма и весьма: опять всем нутром своим ощутил я эту самую Русь, за которую распекают меня разные Дерьманы,[58] опять сильно чувствовал, как огромна, дика, пустынна, сложна, ужасна и хороша она. А уж про Ростов и говорить нечего!» (*Письма, 2*. С. 308). В том путешествии было написано (во

[58] Это коверканье фамилии критика Абрама Борисовича Дермана (не раз писавшего и о Бунине) можно отнести, скорее, на счет бунинской невоздержанности, чем антисемитизма. См. незадолго перед тем напечатанный его ответ на вопрос газеты «Русское слово» об оправдании Бейлиса, в котором Бунин говорил, что «двух мнений о нем в той среде, к которой я принадлежу, быть не может» (Русское слово. 1913. 30 октября, № 250; републ. и цит. по: *Новые материалы, 1*. С. 543-545).

всяком случае, начато – закончено в 1925 году) первое стихотворение на «русскую» тему «Древний образ» и почти одновременно получено известие об убийстве в Сараево эрцгерцога Фердинанда, сразу воспринятое как конец всей прежней жизни. [59]

Больше в 1914 году Бунин стихов не писал, а следующий, 1915-й год показал резкие изменения в тематической, культурной и стилистической парадигме его поэзии. Для хотя бы минимально точной передачи настоящего – сначала предчувствий, потом событий – Бунин мог найти только один выход: он обратился к сакральным (или в любом случае обладающим наивысшим статусом) текстам, уравняв запечатленные в них события с теми, что совершались на его глазах. При этом он использовал самые разные эсхатологические «коды»: от Кассандры и Трои («Конь Афины-Паллады», 1916) до русского былинного эпоса («Святогор и Илья», 1916), от событий из истории Киевской Руси («Князь Всеслав», 1916) до летописных свидетельств о человеческой жестокости («Святой Прокопий», 1916) и ветхозаветных пророчеств о конце света («Из книги пророка Исайи», 1918). Эмоциональный диапазон всех этих стихотворений варьируется от предупреждения, пророчества до проклятия. Сверхзадачей является напоминание о иерархической сущности мироздания, нарушение которой грозит сокрушительными и необратимыми последствиями. Соответственно этому выбирались «высокий стиль», риторические формулы, церковнославянская лексика, обобщеные именования взамен конкретных, характерных для стихов прежних лет определений, речевая установка смещалась с прочтения «про себя»

---

[59] На склоне дней Бунин вспоминал: «В начале июля 1914 г. мы с братом Юлием плыли вверх по Волге от Саратова, 11 (одиннадцатого) июля долго стояли в Самаре, съездили в город, вернулись на пароход (уже перед вечером) и вдруг увидали несколько мальчишек, летевших по дамбе к пароходу с газетными клочками в руках и с неистовыми веселыми воплями: Екстренная телеграмма, убийство австрийского наследника Сараева [в Сараеве. – *<сост.> М<илица> Г<рин>*.] в Сербии. [59]

Юлий схватил у одного из них эту телеграмму, прочитал ее несколько раз и, долго помолчав, сказал мне:

– Ну, конец нам! Война России за Сербию, а затем революция в России… Конец всей нашей прежней жизни!

Через несколько дней мы вернулись с ним на дачу Ковалевского под Одессой <…> и вскоре началось сбываться его предсказание» (*Устами Буниных, 1*. С. 116).

на произнесение перед теми, к кому обращено увещевание. Комплекс этих черт в принципе открывает путь к типологическому сопоставлению этого течения бунинской лирики 1916–1918 годов с русской одой. [60]

Другое существенное изменение состояло в личном участии автора в происходящем / описываемом, теперь читатель мог легко заметить его страстную – вместо прежде нейтральной – ясно обозначенную позицию.

Общий очерк этих стихотворений дан в первой главе, здесь же мы остановимся на принципах работы Бунина (в данном случае с летописным источником) на примере стихотворения «Сон епископа Игнатия Ростовского».

СОН ЕПИСКОПА ИГНАТИЯ РОСТОВСКОГО

Изрину князя из церкви соборныя в полнощь...

Летопись

Сон лютый снился мне: в полнòчь, в соборном храме,
Из древней усыпальницы княжòй,
Шли смерды-мертвецы с дымящими свечами,
Гранитный гроб несли, тяжелый и большой.

Я поднял жезл, я крикнул: «В доме Бога
Владыка — я! Презренный род, стоять!»
Они идут... Глаза горят... Их много...
И ни един не обратился вспять.

23.01.1916

И эпиграф, и сам текст на первый взгляд весьма загадочны. В предложении *Изрину князя из церкви соборныя в полнощь*, по крайней мере, две неопределенности: *изрину* может быть формой аориста 2-го или 3-го лица (то есть *ты изринул* или *он изринул*) или формой 1-го лица будущего времени (*я изрину*), – так что глагольная форма может принадлежать каждому из трех грамматических лиц, и если это 3-е лицо, опущение подлежащего делает отсутствие субъекта

[60] О ней см. прежде всего: *Серман И. З.* Поэтический стиль М. В. Ломоносова. М.; Л., 1966; *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие русской одической формы в XVII-XVIII веках. СПб., 2005; *Бухаркин П. Е.* О проблематике духовных од М. В. Ломоносова // Russian Literature. Vol. 75, N 1-4. С. 57-71.

особенно ощутимым. Далее идет двусмысленная форма *князя*, не проясняемая и ситуацией: изначально мы ничего не знаем о причинах, заставивших князя пребывать в церкви *в полнощь*, а ниже в стихотворении упоминается выносимый из церкви княжеский *гроб*. В действительности *изрину* – аорист 3-го лица, а *князя* в этом контексте означает *гроб князя* или *прах князя*. Таким образом, эпиграф в разъяснительном чтении должен выглядеть так: *<Епископ Игнатий Ростовский> изринул <гроб с телом> князя из соборной церкви в полночь*. Теперь надо грамматически восстановленный эпиграф надо объяснить контекстом.

В первых публикациях стихотворения[61] подпись к эпиграфу была несколько иной: «*Ростовск<ие> летописи*». Читал ли Бунин фрагменты из летописей, публиковавшихся в Епархиальных ведомостях, или в его распоряжении оказалась Типографская летопись с изложением событий в Ростовской епархии, мы не знаем. Но по обоим источникам событие, положенное в основу стихотворения, восстанавливается вполне точно.

Св. Игнатий Ростовский чудотворец (XIII в.) единственный из русских святых прославился чудесами и целебным даром мощей еще до погребения. Поэтому после его кончины было решено не предавать его тело земле и оставить для поклонения в Успенском соборе Ростова. Текст же Бунина отсылает к истории погребения в этом соборе ростовского князя Глеба Васильковича (1237–1278). Через девять недель после смерти и похорон ростовского князя, в полночь епископ Игнатий «изрину» тело князя из княжеской усыпальницы Успенского собора и повелел похоронить его в соборе Спасо-Преображенского монастыря, основанного матерью Глеба княгиней Марией Михайловной. Поступок епископа Игнатия повлек за собой наказание: митрополит Киевский и всея Руси Кирилл III запретил Игнатия в служении, поскольку тот осудил кн. Глеба прежде суда Божия. Причиной поступка Игнатия могло быть давление на него со стороны нового ростовского кн. Дмитрия Борисовича, не признававшего прав покойного дяди на Ростов и не желавшего видеть его могилу в усыпальнице ростовских

[61] Ежемесячный журнал. 1916, № 9-10; Современный мир. 1916, № 10 (дважды под загл. «Сон епископа»).

князей. Кн. Дмитрий Борисович ходатайствовал перед митрополитом за Игнатия, и тот был прощен.

Как видим, Бунин оставляет от всей истории только один небольшой фрагмент и при этом существенно видоизменяет его. Его интересует только момент наказания светского владыки церковным, воплощающим высший земной суд, которому равно подчинены и князья и смерды. При этом у него нет ни кн. Дмитрия Борисовича, ни митрополита Кирилла III, и в их отсутствие главная роль и абсолютная правота принадлежат епископу Игнатию. То, что смерды не видят его, не слышат его приказания, не внемлют его проклятиям, – знак нарушения земных и небесных законов, слома мирового порядка, свидетельство наступившей (или наступающей, ибо это еще *сон*, хотя очевидно и провидческий) катастрофы. [62]

К 1918 году в стихах Бунина будет звучать прямая трансляция уже не земных чудес, а небесных пророчеств. И голос ветхозаветного Исайи будет не отличим от его собственного, бунинского голоса:

Исайя, гл. 3:	Бунин:
	ИЗ КНИГИ ПРОРОКА ИСАЙИ
1 Вот, Господь, Господь Саваоф, отнимет у Иерусалима и у Иуды посох и трость, всякое подкрепление хлебом и всякое подкрепление водою,	Возьмет Господь у вас
	Всю вашу мощь, отнимет трость и посох,
	Питье и хлеб, пророка и судью,
	Вельможу и советника. Возьмет
2 Храброго вождя и воина, судью и пророка, и прозорливца, и старца,	Господь в вас ученых и мудрейших,
	Художников и искушенных в слове.
3 Пятидесятника и вельможу, и советника, и мудрого художника, и искусного в слове.	В начальники над городом поставит
	Он отроков, и дети ваши будут
	Главенствовать над вами. И народы
4 И дам им отроков в начальники, и	Восстанут друг на друга, дабы каждый

[62] Столь вольное обращение с источником, как мы показали и на примере «экзотических», «восточных» текстов, было, очевидно, характерным приемом Бунина-поэта. Когда-то точное следование источнику или конкретной ситуации («На пути под Хевроном…» или «Гробница Рахили», например), когда-то отталкивание от него для создания собственного произведения, - эта позиция в художественном мире Бунина всегда варьируется и требует для каждого стихотворения отдельного внимания и перепроверки.

дети будут господствовать над ними.

5 И в народе один будет угнетаем другим, и каждый ближним своим; юноша будет нагло превозноситься над старцем и простолюдин над вельможею. <…>

8 Так рушился Иерусалим, и пал Иуда, потому что язык их и дела их – против Господа, оскорбительны для очей славы Его.

9 Выражение лиц их свидетельствует против них, и о грехе своем они рассказывают открыто, как Содомляне, не скрывают: горе душе их! Ибо сами на себя навлекают зло. <…>

12 <…> Народ Мой! Вожди твои вводят тебя в заблуждение, и путь стезей твоих испортили

Был нищ и угнетаем. И над старцем
Глумиться будет юноша, а смерд –
Над прежним царедворцем. И падет
Сион во прах, зане язык его
И всякое деянье – срам и мерзость
Пред Господом, и выраженье лиц
Свидетельствует против них, и смело,
Как некогда в Содоме, величают
Они свой грех. – Народ мой! На погибель
Вели тебя твои поводыри!

1918

Таким образом, Бунин на «экзотическом» материале проделал огромную эволюцию: от культурного приращения русского культурного сознания наследием иных культур до актуального отождествления далекого прошлого и совершающегося на глазах настоящего. Соответственно этому, его собственная роль изменилась от отстраненной до максимально страстной, от нейтральной передачи до личного участия, и на первый план снова, как в ранние годы, выступила «я»-лирика, лирика, пропущенная через горнило своего собственного духа и опыта. Тем самым в поэтической эволюции Бунина совершился второй существенный переход и она вышла на свой третий, заключительный этап.

5. Поэтика элегии. Возвращение жанра

5.1. Стихи начала 1920-х годов как образно-тематическое единство

Творчество Бунина отмечено ярко выраженной неравномерностью самого «поэтического дыхания». За последние 35 лет жизни он едва ли написал столько стихотворений, сколько в какой-нибудь один «урожайный» год прежде. После лавины стихов 1912–1916 годов шел все скудеющий поток от 1917 к 1920-му, затем, начиная с 1921-го, наметилось новое нарастание. Его кульминация наступила в 1922-м и почти полное иссякание – к середине 1920-х. [63]

Однако несмотря на численное сокращение стихотворений начиная со второй половины 1910-х и далее, мы можем говорить о том, что в этих стихах явлена картина мира, столь отличная от предыдущих лет и выраженная столь отличными от уже знакомых нам приемов, что мы вправе говорить о самостоятельном, новом, третьем и последнем этапе развития бунинской лирики. Своеобразным инвариантом написанных тогда стихотворений, доминантой этой новой поэтики Бунина была ориентация на русскую поэзию первой половины и середины XIX века, ее основных представителей, ее тематику и стилистику. Наиболее выразительными чертами этой поэтики, как мы покажем ниже, являются те, которые свойственны *элегии*, – не в том смысле «элегического (меланхолического) настроения», которое отмечали критики в ранних стихах Бунина, а в более широкой, системной ориентации на русскую романтическую элегию XIX века. Иначе говоря, Бунин начала 1920-х годов оказывается архаичнее, чем и в ранний, и в зрелый периоды. [64]

Предлагаемый ниже анализ построен, главным образом, на стихах 1922 года, когда было написано наибольшее число стихотворений. Во второй год эмиграции бунинское жгучее чувство потери нашло наконец ту форму, в которой разлука, тогда казавшаяся и потом оказавшаяся вечной, могла выразить себя. 1922-й год дает 26 стихотворений: «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»,

---

[63] Тематическое описание поздней лирики Бунина см.: *Толкачева Л. В.* Лирики И. А. Бунина (1920 – 1953 гг.) // Проблемы советской литературы (метод, жанр, характер): Сб. трудов. М., 1978. Вып. 1. С. 154-166.

[64] Недавно появилось очень продуктивное и интересное сопоставление бунинской прозы этого времени с русской элегией, см.: *Капинос Е. В.* Элегия в прозе: «Несрочная весна» // Капинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы. Бунин и другие. Новосибирск, 2012. С. 93-114.

«Радуга», «Морфей», «Шепнуть заклятие при блеске…», «Вход в Иерусалим», «О, слез невыплаканных яд!..», «Сириус», «Зачем пленяет старая могила..», «Душа навеки лишена…», «В полночный час я встану и взгляну...», «Мечты любви моей весенней...», «Зарос крапивой и бурьяном…», «Все снится мне заросшая травой...», «Печаль ресниц, сияющих и черных...», «Венеция» («Колоколов средневековый…»), «В гелиотроповом свете молний летучих...», «Была весна, и жизнь была легка…», «Пантера», «Петух на церковном кресте», «Встреча», «И вновь морская гладь бледна...», «Ночь и дождь, и в доме лишь одно…», «Кругла и бледна, поднималась луна…», «И снова ночь, и снова под луной…», «Что впереди? Счастливый долгий путь...», «Звезда, воспламеняющая твердь…». Только в двух из них – «О, слез невыплаканных яд!..» и «Душа навеки лишена…» – выражены «апокалипсические» настроения предыдущих лет, да еще одно – «Пантера» – является вольным переводом на мотив «Der Panther» Р.-М. Рильке (1902). Все остальные стихотворения образуют редкое в творчестве Бунина эмоционально-образное единство.

В области *стихосложения* стихи 1922 года дают резкий всплеск ямбичности. 16 стихотворений из 18-ти написаны той или иной разновидностью ямба. Для сравнения: в бунинских стихах 1912 – 1917 годов доля ямба, по нашим подсчетам, не превышала 60 %. В общем контексте изменений этого времени повышение роли ямба может считаться определенной архаизацией бунинского стиха. Она достигается и за счет отказа как от напевных трехсложников, характерных для второй половины XIX века, так и от бунинских метрико-строфических экспериментов, идущих в общем русле изменений конца 1900 – начала 1910-х годов.[65] При этом сужение стихового разнообразия границами ямба компенсируется использованием различных его ритмических и строфических разновидностей и стоящих за ними жанрово-стилистических традиций: так, «Морфей» написан русским александрийским стихом, строфика

[65] Общий очерк бунинской версификации см. в работе А. Ф. Белоусова «О метрическом репертуаре поэзии И. А. Бунина» (1971; см. *Белоусов А.*). Многие положения этой работы повторены (едва ли не дословно) и продолжены в: *Гайнуллина Ф. А.* Стих И. А. Бунина. Автореф. ... канд. филол. наук. Алматы, 1994.

«Сириуса» с использованием в ней дактилических рифм характерна для романса и т. д.

Если говорить о *лексике* и связанных с ней особенностях поэтической системы, то в стихах начала 1920-х годов, сравнительно с более ранними текстами, стоит отметить три процесса: 1) архаизацию, 2) поэтизацию и 3) повышение роли абстрактной лексики и вообще всевозможных абстрагирующих обозначений и способов выражения.

Первые два процесса тесно взаимосвязаны. Они проявляются, может быть ярче всего, в системе значимых отсутствий. Отсутствует – или почти отсутствует – лексика, которую применительно к русской поэзии можно назвать постромантической. Поэтический словарь в постромантическую эпоху развивался при подключении все новых и новых лексических пластов: прозаизмов, коллоквиализмов, диалектизмов, экзотизмов, варваризмов, окказионализмов и вообще авторских употреблений, в том числе и на грамматическом уровне. Поэзия Бунина до 1917 года дает немало примеров подобных употреблений. В ней особенно заметны элементы разговорной речи и местные, экзотические обозначения (вспомнить хотя бы его «восточные» стихи, иные примеры см. на с. 154 наст. работы). [66] Тем более заметно практически полное отсутствие всей этой «новой» поэтической лексики в стихах начала 1920-х годов, что можно было бы назвать «негативной архаизацией» и (учитывая прозаизирующий характер многих «новых» пластов) «негативной поэтизацией».

В то же время Бунин широко использует генетические славянизмы с соответствующим стилистическим орелом: *врата*, *безгласный*, *Всеблагой*, *благостным*, *благодарить* и неоднократно *блаженный*; а также архаическую и условно-поэтическую лексику: *лик*, *взор*, *дивит*, *пленяет*, *о былом*, *челом*, *осенила*, *тщету*, *безмолвного*, *заповедных*, *сонм*, *расторг*, *млечного*, *неотступной*, *знойное горнило*, *безвестный*... Подобные слова группируются в связки и иногда их непрерывная последовательность может занимать целую

[66] См.: *Курносова И. М.* Словарь народного языка произведений И. А. Бунина. Елец, 2012.

строку: *былых восторгов сладостный возврат* («Что впереди? Счастливый долгий путь...»). На одно восьмистрочное стихотворение «Радуга» находим: *благоволенье*, *дивное виденье*, *являет*, *избранный Творцом*, *исполненный Господней благодати*, *пред концом*. «Вход в Иерусалим» оказывается насыщен сюжетно мотивированными церковнославянскими (литургическими) цитатами: *Гряди во Имя Господне*, *Свете тихий вечерний*, и в продолжение этого же: *грядешь*, *преклоняя*, *на кротком осляти*. Стилизация церковной речи во «Все снится мне заросшая травой...» дает следующий ряд: *нечистый*, *священный*, *бесстыдный*, *презренный*, *сей*, *в знак обручения со схимой*, *с затвором меж гробами* – и *храни обет в душе ненарушимо*. Стилизации церковнославянского текста встречались в бунинской поэзии и прежде («Святой Прокопий», «Сон епископа Игнатия Ростовского», оба 1916), но только в стихах начала 1920-годов они могут считаться системной стилистической доминантой.

Столь же важно возрастание роли абстрактных обозначений, которые оказываются в позиции традиционных для Бунина конкретных наименований. К ним можно отнести, например, «риторический» способ называния частной и личной ситуации по обобщающему признаку:[67] *Когда я уходил с отцовского двора, / Сказать прости родному дому* («У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»), *Как страшен смертному безгласный час Морфея* («Морфей»; смертному в данном случае значит *мне*, точнее – *мне, как и всякому смертному*) и т. д. Подобным образом из стихов исчезают почти все конкретные этнонимы, топонимы, личные имена, скудеют даже знаменитые бунинские цветообозначения. Конкретная лексика все более теснится абстрактной:

Познал я, как ничтожно и не ново
Пустое человеческое слово,
Познал надежд и радостей обман,
Тщету любви и терпкую разлуку <…>

[67] См. об этом в частности, в работе С. С. Аверинцева «Риторика как подход к обобщению действительности»: «Общее место – инструмент абстрагирования, средство упорядочить, систематизировать пестроту явлений действительности, сделать эту пестроту легко обозримой для рассудка» (*Аверинцев*. С. 16).

(«В полночный час я встану и взгляну...»).

Далее, для стихотворений начала 1920-х годов характерны некоторые черты *риторической организации*, имеющие как формальное, так и семантическое значение.

К ним относится, например, регулярное употребление (даже и в одном стихотворении) местоимения *всё* в различных значениях: *Все, без чего для мира жизни нет* («Радуга»), *Где все доступно мне* («Морфей»), *Как, Господи, благодарить / Тебя за все, что в мире этом / Ты дал мне видеть и любить* («И вновь морская гладь бледна...»), *Как будто все, что было и прошло* («Зачем пленяет старая могила...»), *Все помню я* («Печаль ресниц, сияющих и черных...»), *Поет о том, что все обман* («Петух на церковном кресте»), *Все так же ты <...> Все те же губы <...> Все тот же зной <...> Все тот же зов* («Встреча»), *Все снится мне <...> развалина часовни родовой <...> Все слышу я* (bis) («Все снится мне заросшая травой...»), *И утешенье: все пройдет* («Венеция»). Сюда же примыкают *От всей земной бессмысленной красы* («В полночный час я встану и взгляну...»), *Весь сонм, блаженный и дрожащий* («Мечты любви моей весенней...»), *Назад идет весь небосвод* («Петух на церковном кресте»), *Вздувая все жилы на шее <...> Для всех обойденных судьбой* («Вход в Иерусалим»). Активность этого слова замечательна и тогда, когда оно не входит в текст Бунина, но довольно ярко маркирует его источник. Так, у Пушкина: *И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило, / Желаний и надежд томительный обман* (*Пушкин–16, 2 (1)*. С. 146) – и у Бунина: *Познал надежд и радостей обман* («В полночный час я встану и взгляну...»).

Другой характерной риторической чертой является употребление *как* или *так* в усилительной функции: *Как горько было сердцу молодому <...> Как бьется сердце, горестно и громко* («У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»); *Как бледен смуглый лик, как долог грустный взор <...> Как страшен смертному безгласный час Морфея* («Морфей»); *Так горестно, так нежно и светло* («Зачем пленяет старая могила...»), *И как высоко над землей* («Петух на церковном кресте»); кроме того, *как* многократно употреблено и в сравнительной функции.

Значительная роль в структуре стихотворения может принадлежать связке из двух риторических вопросов, именно двух: *Где ты, звезда моя заветная <...>? / Где молодость простая, чистая <...>?* («Сириус»; вторая часть цитаты – из строфы, не вошедшей в окончательный текст); *Зачем пленяет старая могила <...>? / Зачем зеленым клонится челом / Та ива <...>?* («Зачем пленяет старая могила...»); *Откуда же являешься Ты мне? / Зачем же воскресаешь Ты во сне <...>?* («Печаль ресниц, сияющих и черных...»); *Что впереди? <...> / Что там, вдали?* («Что впереди? Счастливый долгий путь...»).

Дальнейшим развитием такого построения является использование цепочки относительных местоимений или наречий: *<...> и к радостной стране / <...>, где все доступно мне, / Где нет преград <...> / Где снюсь я сам себе <...> / Где не дивит ничто* («Морфей»); *Где черных копей <...> / Где жгучих солнц* («Пантера»); *Поет о том, что мы живем, / Что мы умрем, что день за днем <...> / Поет о том, что все обман, / Что лишь на миг судьбою дан <...> / Что вечен только мертвых сон <...>* («Петух на церковном кресте»).

Возможны и другие конфигурации повторов, роль которых в начале 1920-х годов вообще резко возрастает по сравнению с предыдущими годами. Так, ключевое слово может дважды употребляться рядом, в составе разных связок: *Мечты любви моей весенней, Мечты на утре дне моих* («Мечты любви моей весенней...»); *Познал я, как ничтожно и не ново <...> / Познал надежд и радостей обман* («В полночный час я встану и взгляну...»); *И первый стих, и первая любовь* («Была весна, и жизнь была легка…»); *И круг детей, и внуков круг* («Петух на церковном кресте»); *Меч нашей славы, меч священный* («Все снится мне заросшая травой...»); *Но гляжу, тоскуя, / Уж не вперед, нет, я гляжу назад* («Что впереди? Счастливый долгий путь...»).

Наиболее сложный узор повторов отражен в стихотворении «Встреча»: *Ты <...> в морскую вечереющую синь <...> Всё та же ты <...> Всё те же <...> тот же <...> Всё тот же <...> твоем <...> И та же <...> твой <...> вновь<...> Вновь<...> вновь в морской вечерней сини <...> всё тот же*. Наконец,

стоит отметить – в стихотворениях «Венеция» и «Петух на церковном кресте» – многократные нагнетающие перечисления с союзом *и* (полисиндетоны).

Все эти особенности способствуют возникновению в стихах этого времени устремления к тотальности, к объединению явлений, вещей, слов и картин, к целостным, обобщающим высказываниям. Характерному для более ранней поэзии Бунина аналитическому дроблению мира и души, воспринимавшему повтор как некую приблизительность зрения, как результат некоторого недонаблюдения (ибо синонимов в мире нет, а есть, напротив, множество синонимов в языке, способных выражать мельчайшие различия), приходит на смену его, мира, синтетический охват. И почти все отмеченные особенности способствуют большей музыкальности и ритмичности поэтического языка. Музыка бунинской поэзии рождается из тотализации мировосприятия.

В начале 1920-х годов Бунин обращает особое внимание на цикличность и внутренние переклички в своей лирике. Можно выделить два типа явлений. С одной стороны, это некие лексические и лексико-семантические лейтмотивы, способствующие связи стихов этого периода в некое единое целое. И тематика, и условно-поэтическая стилистика цикла могут быть описаны с помощью списка повторяющихся лексем: *печаль*, *надежда*, *восторг*, *взор*, *облака*, *могила*, *воскресение*, *всепрощение*, *дивный*, *бледный*, *блаженный*, *полночный*, *земной*, *небесный*, *былое*, *горестно*, *блещет* и т. д. С другой стороны, такой дубликации, перенесению из текста в текст подвергаются целые фрагменты, и здесь можно видеть своеобразную автоцитацию. За основными образами и мотивами может закрепляться определенная функция, хотя бы сравнение: *Но жизнь была легка, как облака* («Была весна, и жизнь была легка…») – в одном стихотворении, и *Текут века, как облака* («Петух на церковном кресте») – в другом. В одном стихотворении *былых восторгов сладостный возврат* («Что впереди? Счастливый долгий путь...»), в другом – *и дивно повторяется восторг* («Печаль ресниц, сияющих и черных...»). Здесь за лексическим несовпадением стоит семантическое тождество и, что не менее интересно, общий принцип

паронимического обыгрывания ключевого слова: *восторг – возврат*, или *восторг – повторяется*.

Через такую систему самоповторов к ретроспективному, ностальгическому кругу текстов подключаются и такие, тематика которых находится как будто вне его. Так, в описательном и на первый взгляд безличном стихотворении «Венеция» («Колоколов средневековый…») мы найдем и всепрощенье (*и чья-то кротость, всепрощение / И утешенье: всё пройдет*), связывающее его с очень личным «Зачем пленяет старая могила...», где *лоно всепрощенья* включено в трагическое вопрошание о смерти. *Всё пройдет*, в свою очередь, будет соотноситься с *Как будто всё, что было и прошло* из того же «Зачем пленяет старая могила...», а его развернутое начало *Зачем пленяет старая могила / Блаженными мечтами о былом* связана со строкой *И о былом счастливый сон* из той же «Венеции», где *о былом* – прямое тождество, а *счастливый сон* и *блаженные мечты* – синонимические дублеты. *Певучий зов, печаль времен* в «Венеции» параллельно *Всё тот же зов, печаль времен* из «Встречи». И таким образом описательная «Венеция» наполняется скрытой семантикой посмертной любви и утраты, которая является семантическим центром большинства современных ей стихотворений. [68]

5.2. Элегизм Бунина и русская поэзия XIX века

Ориентация на русскую поэзию начала и середины XIX века поддерживается в стихах начала 1920-х годов рядом разноуровневых заимствований из текстов золотого века русской поэзии.

В стихотворении «В полночный час я встану и взгляну...», тему которого условно можно определить как ночные печальные размышления о прошедшей жизни, различимы реминисценции из тематически и эмоционально близких стихотворений Пушкина. Выше мимоходом уже было замечено, что бунинская

[68] Одновременно межтекстуальные параллели объединяют «Венецию» с более ранними стихами Бунина. Так, из текста «Венеции» (1922) не вполне понятно, что имеется в виду под *катафалком* в строках *И ожерелье из коралла Под катафалком водяным*, но в «Венеции» («Восемь лет в Венеции я не был...», 1913) Бунин уже дал разъяснение: *Длинный черный катафалк гондолы*.

строка *Познал надежд и радостей обман* отсылает к *Желаний и надежд томительный обман* из пушкинской элегии «Погасло дневное светило...». Поэтическое «эхо» поддержано и контекстом: у Пушкина – *все, что сердцу мило*, у Бунина – *с немногими, кто мил*; и у Пушкина, и у Бунина рифмуются *обман – океан*, а кроме того, Пушкин рифмует *туман* и *океан* – Бунин сводит их воедино: *туманный океан*; наконец (что уже менее достоверно, – разве что в совокупности с уже названными совпадениями): у Пушкина – *ран <...> ничто не излечило*, у Бунина – *кто <...> облегчил <...> боль и муку*.

В том же стихотворении Бунина строки *И эти одинокие часы / Безмолвного полуночного бденья* могут восприниматься как отсылка к более поздней элегии Пушкина «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день…», 1828), в которой описаны *Часы томительного бденья* (*Пушкин–16, 3 (1)*. С. 102). Возможно, пушкинскому *отвращению* из этого же текста соответствуют бунинские *презрение* и *отчуждение*, где *отвращение* как бы разложено на две части. Косвенным доказательством сведения Буниным двух пушкинских текстов в своем может служить то, что в обоих пушкинских элегиях звучит слово *томительный*: *томительный обман*, *часы томительного бденья*, которое Бунин оба раза опускает.

Примеры заимствований можно умножить.

В уже упоминавшейся «Радуге» *зажжется пред концом* выглядит как реминисценция из стихотворения Батюшкова «Изнемогает жизнь в душе моей остылой...», где предпоследняя строка *И вспыхнув ярче пред концом* (*Батюшков К*. С. 233).

В стихотворении «Все снится мне заросшая травой...» строка *В твой век бесстыдный и презренный* обращает к тютчевскому «<Из Микельанджело>»: *О, в этот век преступный и постыдный* (*Тютчев*. С. 202).

В стихотворении «Петух на церковном кресте» внятны отзвуки «Вечернего звона Томаса Мура в переводе И. Козлова (*Козлов*. С. 125). Это и общая ритмико-строфичекая модель – четырехстопный ямб и попарная рифмовка только мужских окончаний, и преобладание в рифмах ударного *о*, и такие соответствия как: у

Козлова *где отчий дом*, у Бунина *и отчий дом*, у Козлова *и крепок их могильный сон*, у Бунина *что вечен только мертвых сон*, – причем эти лексические параллели точно вписаны в общее тематическое поле: размышление о времени «у церковных стен».

В стихотворении «Печаль ресниц, сияющих и черных...» слово *несрочная* (*несрочной прелестью сияя*) является тем более узнаваемой отсылкой к Баратынскому (см. *Боратынский, 2 (1)*. С. 305), что в это же время Бунин пишет рассказ «Несрочная весна» с подробной цитатой из него.

Наконец, как уже отмечалось, «Сириус» оказывается довольно очевидной стилизацией русского романса, причем совершенно конкретного – «Гори, гори, моя звезда...» В. П. Чуевского (*Песни русских поэтов*. С. 186), на что указывает как полное совпадение строфы и общий мотив звезды, так и ряд точных совпадений: у Чуевского *Ты у меня одна заветная*, у Бунина *Где ты, звезда моя заветная*; у Чуевского *Твоих лучей небесной силою*, у Бунина *Пылай, играй стоцветной силою*; у Чуевского *Умру ли я, и над могилою*, у Бунина *Над дальнею моей могилою*. Наконец, *Гори, гори, моя звезда* находит соответствие в бунинских *пылай, играй* и *звезда моя*. В то же время в строках Бунина отзывается стихотворение Е. А. Баратынского «Весна (Элегия)» («Мечты волшебные, вы скрылись от очей!..», 1820) – еще один пример двойного интертекста, уже рассмотренного нами выше:

> О, где вы, призраки невозвратимых лет,
> Богатство жизни – вера в счастье?
> Где ты, младого дня пленительный рассвет?
> Где ты, живое сладострастье? (см. *Боратынский, 1*. С. 138)

Специфически бунинским в таком контексте оказывается только само название стихотворения «Сириус», в основном тексте, кстати, никак не поддержанное; оно соответствует давнему бунинскому языку звезд, рассыпанным по страницам звездным алфавитам и каталогам.

Легко заметить, что все эти параллели весьма разнородны. Одни почти случайны в структуре целого стихотворения, другие выглядят гораздо более

сильно из-за жанрово-тематических совпадений. Но все они несут общую функцию настойчивого обращения к стоящей за ними единой поэтической культуре, как и высокая лексика, как бы цитируемая из той же культуры, как и ямб, бывший ее обиходным и полифункциональным языком.

Переводя это обращение в жанровую плоскость, мы не можем определить бунинские стихи начала 1920-х годов никак иначе, кроме как *элегии* или, во всяком случае, как тексты, проникнутые сильным элегическим началом.

Как определенный тип эпизации лирического текста элегия противоположна как импрессионистическому стихотворению с его господством настоящего (в любой разновидности, пейзажной или психологической), так и новеллистическому типу лирики с его сюжетным развитием во времени. Элегическое время носит двухчастный характер, в нем есть как прошлый момент гармонии, так и нынешний момент утраты, и лирическое натяжение между этими двумя временными и эмоциональными пластами и составляет ее главное содержание. В стихах Бунина начала 1920-х годов время с конструктивного уровня переходит и на уровень тематический, и размышления о времени – главным образом, его разрушительной силе – является, как известно, одной из основных элегических тем. Человеческим ответом времени оказывается память, также представленная в элегии и тематически, и конструктивно (то есть повторами, всевозможными вводными «помню», «снится», риторическими вопрошаниями «где?», «зачем?», «откуда?» и т. д.). Наконец, любовь – становится едва ли не важнейшим элегическим событием, и печаль – уж точно важнейшей элегической эмоцией.

Их переживанием будут наполнены главные произведения поздней бунинской прозы: и рассказы середины 1920-х годов, и «Жизнь Арсеньева», и многие новеллы «Темных аллей». В одновременной со стихотворениями начала 1920-х годов прозе элегические черты еще не так очевидны, – в первой главе мы уже писали об «уступе», которым двигалось творчество Бунина. Но в его «элегических» стихах тот существенный элемент личной и общей судьбы, без которого не мыслима ни русская поэзия XX века, ни его собственное позднее

творчество, виден уже вполне ясно. Элегическое «теперь» осложнено расставанием не только с прошлой любовью (ср. элегии Жуковского – памяти М. Протасовой, Пушкина – памяти А. Ризнич, Тютчева – памяти Е. А. Денисьевой), но и о всей Россией, – элегическое «тогда» подразумевает одновременное присутствие и возлюбленной и родного мира окрест.

Еще одну черту элегического «тогда» Бунин обозначил сам, объединив для одной из публикаций несколько стихотворений в цикл «Молодость». Публиковать подборки стихов с этим названием он начал еще в 1919 году, [69] самое раннее из вошедших в них стихотворений – «Тихой ночью поздний месяц вышел…» (позднее названное «Глупое горе»), оно относится к августу 1916 года. Думается, что это время и можно считать точкой отсчета, зарождения позднего бунинского элегизма. Начавшись с воспоминаний о собственной юности, еще до революционной бури, он перерос границы личной судьбы и ностальгии по ушедшему времени и стал оплакиванием всего потерянного мира, в котором растворилась и общая судьба, и своя любовь, потерянная, но незабвенная.

Одно из центральных стихотворений цикла – «Морфей» соответствует всем канонам русского александрийского стиха (12 строк, 6-тистопный ямб, цезура после 3-й стопы, попарная рифмовка, чередование мужских и женских окончаний) и среди них – устойчивой приуроченности, в частности, к античной мифологической тематике. Морфей в своем царстве сна позволяет лирическому герою встречаться с той, *с кем Бог нас разделил могильною чертой*. Общий для

---

[69] См. публикации Бунина: **«Из цикла “Молодость”»**: «Ландыш», «Накануне» (см. «Мы рядом шли, но на меня…»), «Первый соловей», «Рассвет» (см. «Ранний, чуть видный рассвет…»), «Глупое горе» // Южное слово. Одесса, 1919. 14 (27) сентября, № 19; **«Из цикла “Молодость”»**: «Ты странствуешь, ты любишь, ты счастлива…», «Золотыми цветут остриями…», «Старинный белый зал, где черная рояль…» (см. «Высокий белый зал, где черная рояль…»), «Там, в полях, на погосте…» (см. «Свет незакатный») // Южное слово. Одесса, 1919. 6 (19) октября, № 39; **«Молодость»**: «Ландыш», «Накануне» (см. «Мы рядом шли, но на меня…»), «Первый соловей», «Первые стихи» (см. «Золотыми цветут остриями…»), «Рассвет» (см. «Ранний, чуть видный рассвет…») // Жар-птица. Берлин, 1921. № 3 (затем: Иллюстрированная Россия. 1933. 25 ноября. № 48 (446)); **«Молодость»**: «Старая яблоня», «Розовое утро» (см. «Этой краткой жизни вечным измененьем…») // Наш мир. Берлин, 1924. 3 августа, № 20; **«Молодость»:** «Мечты любви моей весенней…», «Тихой ночью поздний месяц вышел…», «Печаль ресниц, сияющих и черных…», «Прекрасен Твой венок из огненного мака…» (см. «Морфей»), «Зачем пленяет старая могила…» // Современные записки. 1924. Кн. 20.

русской романтической лирики мотив загробного свидания (продолжаемый, как мы видели, Буниным не в балладной, а в элегической разновидности) вместе с особенностями поэтической семантики всего цикла позволяет увидеть в имени Морфей другое скрытое имя, которое могло бы стать ключом для прочтения всех стихотворений (произведений?), написанных Буниным после отъезда из России, – *Орфей*. Утраченная возлюбленная и утраченная родина сливаются в образе бесплотной и запретной отныне Эвридики. Ее воскрешению – теперь уже в прозе – и будет посвящен отныне преобладающий поток бунинского творчества.

6. Что есть поэзия? (Заметки к теме «Бунин и Баратынский»)

И вот на этом переходе к уже почти только прозаическому творчеству Бунин несколько раз сам ставит вопрос: что есть поэзия? За исключением, может быть, самых первых юношеских мечтаний и двух стихотворений 1915–1916 годов (о них речь в самом

конце этого раздела), ни до ни после не было в его жизни периода, когда бы он размышлял об этом так напряженно, когда бы он вообще вслух или письменно формулировал ответ на этот первый для поэта вопрос эстетики. По самому складу таланта и мироощущения, менее всего можно было бы ожидать от Бунина интереса к теоретической стороне творчества, тем не менее его раздумья о нем не только «поэтические», но и в высшей степени стройные и концептуально цельные.

27 января 1923 года В. Н. Бунина отмечает в дневнике: «Были у Цетлиных. Интересный разговор о поэтах, почему поэт должен быть консервативным, должен быть порождением быта. Ян развивал свою теорию о воспоминаниях, о наследственности, об органичности в поэзии» (*Устами Буниных, 2*. С. 88).

Вскоре, в 1925 году Бунин пишет рассказ «Ночь» (первоначально названный «Цикады»). В нем задан философский камертон для будущей «Жизни Арсеньева» и сформулированы основы бунинского понимания поэзии. И как всякая философия, личное мировоззрение авторского «я» начинается здесь с определения жизни и смерти. «Мое рождение никак не есть мое начало. Мое начало и в той (совершенно непостижимой для меня) тьме, в которой я был зачат до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, ибо ведь они тоже я, только в несколько иной форме, из которой весьма много повторилось во мне почти тождественно. <…> Не понимания, не чувствуя своего рождения, я не понимаю, не чувствую и смерти, о которой я тоже не имел бы ни малейшего представления, знания, а может, и ощущения, родись я и живи на каком-нибудь совершенно необитаемом, без единого живого существа, острове» (*Бунин–9, 5*. С. 300-301). Ощущения начала и конца, а вместе с ними ощущения времени и пространства «страшно зыбки» (*Там же*. С. 301). Эту зыбкость, проницаемость герою, автору дано переживать «особенно», ибо он принадлежит «к некоторому особому разряду людей <…>, которых называют поэтами, художниками». Далее – главное определение того, что составляет отличие этих людей: «Чем они должны обладать? Способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, – то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) Памятью» (*Бунин–9, 5*. С. 302). Здесь важно и тождество образного и чувственного, и Память, которую в наиболее значимых, существенных контекстах Бунин писал с прописной буквы, и, конечно, устремленность в «прошлое тождество», повторяемое в настоящем, и именно на этом стыке превращающаяся в творчество, синонимом и высшим выражением которого для Бунина была поэзия.

«Путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию – и только через нее», – было сказано В. Ходасевичем по поводу одного из лучших бунинских сборников прозы (*Ходасевич 1931*). Так и в «Ночи» («Цикадах»)

«философия» моментально отражается в «филологии»: в следующем абзаце Бунин задается главным «личным» вопросом своего бытия: «Великий мученик или великий счастливец такой человек? И то и другое. Проклятие и счастье такого человека есть особенно сильное Я, жажда вящего утверждения этого Я и вместе с тем вящее <…> чувство тщеты этой жажды <…>» (*Там же*). Вот и объяснение всем бунинским оксюморонам, пронизывающим едва ли не всю художественную ткань – что его стихов, что прозы.

Оксюмороны – не просто характерная особенность, а «последовательно выдержанный структурный принцип бунинского художественного мира. <…> Жизнь и смерть. Счастье и страдание. Прошлое и настоящее. Их слиянность и противопоставленность – вот что составляет сущность микрообразов Бунина, и самого общего впечатления от его творчества» (*Сливицкая*. С. 7). [70] «Под орган душа тоскует, / Плачет и зовет, / Торжествует, негодует, / Горестно зовет <…>» («Под орган душа тоскует…», 1889); «И понял красоту в ее печали / И счастие - в печальной красоте» («В степи», 1889–1897); «И заплачет тоской <…>, Жаждой жизни и счастья полна» (<1891>); «Счастья жду я, мучась и тоскуя <…>» («За рекой луга зазеленели…», 1893); «И сладко ей грустить и грустью упиваться, / Не внемля голосу ума» («Таинственно шумит лесная тишина…», 1898); «Невыразима их тоска, / И нет ее больней и слаще!» («Вирь», 1900); «Жизнь зовет, а смерть в глаза глядит» («На распутье», 1900); «Мне радостно, что я еще тоскую <…>» («Когда деревья в светлый майский день…», 1900); «И горько я и сладостно тоскую <…>» («К прибрежью моря длинная аллея…», 1900); «Стократ блаженная тоска!» («Раскрылось небо голубое», 1901); «И зал плывет, плывет в протяжных / Напевах счастья и тоски» («Вальс», 1906); «Ужель есть счастье даже и в утрате?» («Растет, растет могильная трава…», 1906); «Я тоскую, я печальна / Оттого, что я прекрасна» («У нубийских черных хижин…», 1915); «И сердце в тайной радости тоскует, / Что жизнь, как степь, пуста и велика» («Молодость», 1916) и т. д., и т. п., как в эмблематическом для всего творчества Бунина стихотворении «<…> в радости моей – всегда тоска, / В тоске всегда – таинственная сладость!»

[70] См. также: *Мальцев*. С. 76-80 и др.

(«Джордано Бруно», <1906>), или, как в «восточном», обращенном к Мекке стихотворении: «Мекам – восторг, блаженное томленье / И творчества беззвучный жадный клич» («Мекам», 1907).

Это контрастное и единовременное ощущение жизни – плоть и дух бунинского мироздания. Но – уровнем ниже – о чем писать, о каких «земных пределах»? Качаясь и раскачиваясь между противоположными полюсами, куда – или точнее, когда – выплескивается эта волна (помимо ночного прибоя в рассказе «Ночь» и во множестве других бунинских текстах, см., например, стихотворение «Жизнь», 1904), когда безотчетное чувство обретает очертание? Ответ – в той же «Ночи» чуть ниже: «Не раз испытал я нечто чудесное. Не раз случалось: вот я возвратился в те поля, где был некогда ребенком, юношей, – и вдруг, взглянув кругом, чувствую, что долгих и многих лет, прожитых мною с тех пор, точно не было. Это совсем, совсем не воспоминание: просто я опять прежний, совершенно прежний. <…> В такие минуты не раз думал я: каждый миг того, чем я жил здесь когда-то, оставлял, таинственно отпечатлевал свой след как бы на каких-то несметных, бесконечно-малых, сокровеннейших пластинках моего Я – и вот некоторые из них вдруг ожили, проявились. Секунда – и они опять меркнут во тьме моего существа» (*Бунин–9, 5*. С. 303-304). Эта секунда, даже не ее словесное выражение, а ровно эта секунда и есть, по Бунину, поэзия, ее суть и смысл.

«Не раз случалось: вот я возвратился в те поля…» – помимо собственного, может быть, главного бунинского переживания и упования, это едва ли не намеренная отсылка к Баратынскому, к его стихотворению «Родина» (1820–1821), начинающемуся словами «Я возвращусь к вам, поля моих отцов…». Имя Баратынского очевидно стоит за творчеством Бунина первой половины 1920-х годов, но и в контексте творчества Бунина в целом оно оказывается едва ли самым значимым из всей предшествовавшей литературной традиции. Опыт и интонация Баратынского столь значимы для бунинского ощущения *поэтического*, что мы должны остановиться на этой теме подробнее.

Переклички начинаются с самого общего – осознания своей поэтической судьбы. Признание Баратынского «Мой дар убог и голос мой не громок…» не

только проецируется на представление Бунина о своем творчестве, но и прямо отзывается в одном из его стихотворений («Портрет», 1917, 1924), как будто написанном от лица того самого *далекого потомка*, о котором мечтал Баратынский. Вот Баратынский:

Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношенье,
И как нашел я друга в поколенье,
Читателя найду в потомстве я.
<1828> (см. *Боратынский, 2 (1)*. С. 198),

и вот Бунин:

ПОРТРЕТ

Бродя по залам, чистым и пустым,
Спокойно озаренным бледным светом,
Кто пред твоим блистающим портретом
Замедлит шаг? Кто будет золотым
Восхищен сном, ниспосланным судьбою,
В жизнь давнюю, прожитую тобою?
– Кто б ни был он, познаешь ты, поэт,
С грядущим другом радость единенья
В стране, где нет ни горечи, ни тленья,
А лишь нерукотворный твой Портрет!
<9.09.1917; 1924>

Баратынский обращен в будущее, Бунин – в прошлое, Баратынский спрашивает – Бунин отзывается, и его ответ перефразирует вопрос, переводя предположение «как знать?» в утверждение. И для того, и для другого эта взаимная обращенность дает смысл существованию и прошлого, и будущего, и поэта-предка, и поэта/ читателя – потомка. Да и стилистически: Баратынский

нарочито прост, почти прозаичен, разговорная интонация его стихотворения связывает три предложения внутреннего монолога, – Бунин, напротив, ясно ориентирован на традицию элегии. Это проявляется и в выборе хронологической приуроченности образов (*блистающий портрет* в *чистых и пустых залах*), и в лексических формулах (*восхищен сном, ниспосланным судьбою*), и в синтаксических конструкциях (инверсии *по залам, чистым и пустым*; *жизнь давнюю, прожитую тобою*).

Единение предка и потомка возможно в том мире, где *нет ни горечи, ни тленья*, а главное – в пространстве, одинаково родном для каждого из них. Этот мир подробно обрисован Баратынским в элегии «Я посетил тебя, пленительная сень…», получившую в ряде публикаций название «Запустение» (<1832–1834>). Создав в 1903 году одноименное стихотворение – одно из первых и в любом случае редких для него «больших» стихотворений, – Бунин сделал самый большой для себя шаг от чисто пейзажной лирики к зрелому воплощению родового мира, преображенного временем и памятью:

Домой я шел по скату вдоль Оки <…>
Но вот на перевале, за лощиной,
Фруктовый сад листвою закраснел,
И глянул флигель серою руиной. <…>
Томит меня немая тишина.
Томит гнезда родного запустенье.
Я вырос здесь. Но смотрит из окна
Заглохший сад <…>

Здесь еще нет и не может быть той безысходности и последнего упования, которое озарит бунинское творчество после 1917 года. Ситуация одинокого осеннего возвращения в покинутую усадьбу в поисках «одного воспоминанья», явственный «отпечаток / Живой, возвышенной мечты», невозможность найти точный образ ушедшего, но ясное ощущение, что «здесь еще живет его доступный дух» (см. *Боратынский, 2 (1)*. С. 301-306), который и «пророчит»

будущую встречу, – весь этот комплекс мотивов Баратынского,[71] начатый Буниным в его «Запустении», довоплотится в рассказе «Несрочная весна» (1923), заглавный образ которого – заветный для всего бунинского творчества – пришел к нему из той же элегии Баратынского.[72] Кроме «Запустения», ближайшей параллелью этому сюжету служит у Баратынского уже упомянутая «Родина» («Я возвращусь к вам, поля моих отцов…»), и «Стансы» (1827),[73] и одно из самых известных его произведений – «Отрывки из Поэмы „Воспоминания“» (1819). В основе всех них лежит представление о родовой памяти как источнике личного бессмертия. «Отрывки из Поэмы…» прочерчивают, кроме того, путь личной и художественной метафизики Бунина, поэтому есть смысл рассмотреть этот текст Баратынского последовательно, по течению сменяющихся в них тем: их череда опишет, в конце концов, и бунинский мир.

Баратынский начинает с обращения к памяти, которая одна может возвратить «отъятое судьбой» – «мгновенья легкокрылы» в их полной чувственной целостности, – тем самым она примиряет и с жизнью, и со временем. Герой вспоминает и «были прежних лет, / И море бурное, и столь же бурный свет, / Мечтанья юности, восторги сладострастья, / Обманы радости и ветреного щастья»,[74] - и тогда его ближний мир кажется ему милее и приветнее.

---

[71] Об укорененности образов Баратынского в римской элегической традиции (в частности, у Тибулла) и параллелях в стихах его современников (в частности, у Батюшкова) см. в примеч. И. А. Пильщикова в: *Боратынский, 1*. С. 324-341 (к «Отрывки из Поэмы: Воспоминания»), 394-395 (к «Я возвращусь к вам, поля моих отцов…»).

[72] Варианты у Баратынского: «бессмертная весна» и «бессменная весна», см. *Боратынский, 2 (1)*. С. 301-306.

[73] Начальная строфа стихотворения, известного под этим названием,

Судьбой наложенные цепи
Упали с рук моих и вновь
Я вижу вас, родные степи,
Моя начальная любовь (см. *Боратынский, 2 (1)*. С. 182-186),

кроме того, дала название сборнику Бунина, вышедшему на рубеже 1921–1922 гг. в Праге (см. *Начальная любовь – 1921*). Собственно, с тех пор и начался расцвет «баратынского» периода в бунинском творчестве – сразу за порогом эмиграции, когда потребность в личностной целостности и экзистенциальной надежде была особенно велика. Но присутствие этого комплекса мотивов было значимо для Бунина и прежде: так, в 1915 г., вспоминая свои заграничные странствия, он вспоминал те же строки Баратынского (см. *Бунин–9, 9*. С. 263).

[74] Как и другие стихотворения Баратынского, здесь и далее «Отрывки из Поэмы „Воспоминания“» цитируются по изданию *Боратынский* (*Боратынский, 1*. С. 98-103), однако

Оглядываясь окрест себя, «тихо шепчет он: – “всего милей свобода!”» (см. *Боратынский, 1*. С. 99). Так, сначала встречному движению памяти (вспять и от истока к настоящему), затем возвышающемуся – от настоящего вширь и ввысь, к вечному – следует и лирический герой «выдуманной автобиографии» Бунина, написанием которой будет увенчан самый «баратынский» период его жизни. С поправкой на исторические события и в записи В. Н. Буниной о каком-то, вероятно, литературном вечере или разговоре это выглядит так: «[…] Потом Яна спрашивали о “Жизни Арс<еньева>” […] он кратко сказал: “Вот молодой человек ездит, все видит, переживает войну, революцию, а затем и большевизм, и приходит к тому, что жизнь выше всего, и тянется к небу”» (*Устами Буниных, 2*. С. 161; запись от 13 февраля 1929 г.).

Но на пути «к небу» будут «мечты, надежды, наслажденья» (Баратынский) – ибо «акцент стоит не только на феномене памяти, но и на самом прошлом, силою памяти воскрешенном и ставшем достоянием вечности» (*Сливицкая*. С. 42). Эта прелестная, узорчатая, переплетенная из великого множества отдельных впечатлений канва жизни составляет ее очарование и просится в повторение – то есть в творчество. Главное свойство творческого акта – передача ощущений, ибо «чувство выражать одно лишь может чувство» (Баратынский). Иначе говоря, вдохновение возникает из «отзыва прежних чувств», повторение их в памяти – есть действие, предшествующее творческому запечатлению, первая его ступень, за которой следует собственно словесное *воплощение*. А далее, как писал Ю. В. Мальцев, «освобожденная от времени чувственность становится в памяти мостом между сегодня и всегда, атрибутом непреходящего <…>» (*Мальцев*. С. 86). Вызвать давнее чувство в себе – и есть подспудная задача творчества. Свое чувство или нет – неважно, как неважно и то, в себе или в другом, в читателе вызывается оно.

И в стихах («У гробницы Виргилия», «В горах», оба 1916, и др.), и в прозе Бунин утверждает: «Поистине только одна, единая душа есть в мире» (*Бунин–9, 5*.

надо иметь в виду, что в цитируемом издании все стихи напечатаны по старой орфографии, из которой мы сохраняем только написание слова «щастье».

С. 91). Творчество – обращение к этой единой душе: то движение, которое совершится в ней творческим усилием, отзовется в душе каждого живущего (прочитавшего), потому что каждый живущий принадлежит ей.[75] Отсюда и рассуждение о «несметных» и «сокровеннейших» «пластинках моего Я», отпечатывающихся в самом воздухе обжитого мира, в рассказе «Ночь» (на уровне личной философии), и настойчивый интерес к руинам, развалинам, всему, что несет на себе отпечаток давней жизни и последующего разрушения (в плане реального исторического времени), и регулярность употребления отдельных значимых образов (в структуре текстов).

«Дела великие», «века и поколенья» – третья тема «Воспоминаний» Баратынского.

Рассказы дивные! волшебные картины!
Свободный, гордый Рим! блестящие Афины!

– и таковых воспоминаний различных моментов древней истории у Баратынского наберется еще на несколько страниц. Попытки найти в современности следы былой славы, богатства, разнообразия, глубины, исторического величия и многоцветия, поначалу способны вызвать лишь горестные восклицания:

Внимайте времени немому поученью!
Познайте тления незыблемый закон!
Из-под развалин сих вещает глухо он:
«Все гибнет, все падет, – и грады, и державы»…

А дальше следует важнейший переход:

Все губит, все мертвит невежества ярем.
Но неужель для нас язык развалин нем?
Нет, нет, лишь понимать умейте их молчанье, –
И новый мир для вас создаст воспоминанье.

Бунин начинает оттуда, где заканчивает Баратынский, и для него «язык развалин» вовсе не нем. Бунин в деталях провидит и «проживает» и стоянку

[75] Подробнее см.: *Сливицкая*. С. 18-21 и далее.

древних кочевников у Храма Солнца в Баальбеке («Храм Солнца», 1907), и поход Александра Македонского по египетской пустыне к храму бога Амона («Александр в Египте», 1907), и движение звезды, приведшей волхвов к Младенцу Христу («Источник звезды. *Сирийский апокриф*», <1908>), – об этом уже шла речь в разделе выше. Ключевым с точки зрения его личной метафизики может считаться стихотворение, написанное в 1909 году в потоке многих других «экзотических» стихов:

МОГИЛА В СКАЛЕ

То было в полдень, в Нубии, на Ниле.
Пробили вход, затеплили огни –
И на полу преддверия, в тени,
На голубом и тонком слое пыли,
Нашли живой и четкий след ступни.

Я, путник, видел это. Я в могиле
Дышал теплом сухих камней. Они
Сокрытое пять тысяч лет хранили.

Был некий день, был некий краткий час,
Прощальный миг, когда в последний раз
Вздохнул здесь тот, кто узкою стопою
В атласный прах вдавил свой узкий след.

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбою.

«Умножение жизни» – вот то, к чему стремится Бунин, и след, оставленный далеким предком, – «эхо» давней жизни, «нырок» в нее – то, что и составляет содержание поэтического переживания.[76] У Баратынского молчание камней оборачивается «речью» камней, если есть волшебный ключ – воспоминание, то

[76] Об атавистической памяти как основе искусства, по Бунину, см. *Сливицкая*. С. 31, 37 и др.

есть в этом случае поэтическое прозрение в глубину времени. У Бунина это *впечатление* конкретизируется, материализуется, спрямляется и оттого обретает, может быть, бóльшую метафизическую силу.

Впечатление напрямую связано с *впечатанным*, оставленным *следом*. Само слово *след* — одно из самых употребительных у Бунина (см. хотя бы в стихотворениях «В Альпах», «Ночь», «В Колизее. Монолог Манфреда. *Из Байрона*», «За измену», «Огни небес», «У берегов Малой Азии», «Иерусалим», «Каин», «Источник звезды. *Сирийский апокриф*» и мн. др.). И как характерно для Бунина, что в приведенном стихотворении («Могила в скале») *живой и четкий след ступни* давно жившего и давно умершего человека виден именно на грани жизни и смерти!

Следующая тема «Воспоминаний» Баратынского – возвращение в ту «милую, священную страну, / Где жизни он провел прекрасную весну», то есть ровно то, к чему так страстно и безысходно стремился Бунин всю свою жизнь – в изгнании это чувство только обрело еще больший трагический размах и силу:

О край моих отцов! О мирное наследство! <…>
Не нужны почести, не нужно злато мне; –
Отдайте прадедов мне скромную обитель. <…>
Так перешедши жизнь незнаемой тропою,
Свой подвиг совершив, усталою главою
Склонюсь я наконец ко смертному одру;
Для дружбы, для любви, для памяти умру;
И все умрет со мной!

Но поэзия – она всегда о бессмертии. Поэтому заключительная (условно говоря, пятая) тема «Воспоминаний» – воспоминания и есть, они залог продолжения, продления жизни и в стихах, и в веках:

И все умрет со мной! – Но вы, любимцы Феба,
Вы, вместе с жизнию принявшие от Неба
И дум возвышенных и сладких песней дар!
Враждующей судьбы не страшен вам удар:
Свой век опередив, заране слышит Гений

Рукоплескания грядущих поколений.

…….

……

……

Здесь две темы сразу: жизнь не кончается смертью, воспоминания (облеченные Гением в искусство? сами по себе?) сулят бессмертие. Воспоминания, «любимцы Феба» – залог связи человека и с родом и с миром, и оно от другого не отделимо, и то и другое продолжается и по ту и по другую сторону жизни.

Существенных различий, пожалуй, два. Первое состоит в том, что у Баратынского нет деления на воспоминания и память, которое окажется важным для Бунина: воспоминания – единичны и пронзительны, память – всеохватна и является ступенью к *прапамяти*, вбирающей в себя не только опыт живущего, но и живших, она «вечное настоящее» (*Мальцев*. С. 12), равна душе и бессмертна – если бессмертна душа. И еще память – мерило того, что достойно быть оставленным в слове, ибо «недавнее еще недостойно памяти» и, значит, недостойно стать произведением: только «отжившее, прошлое», и то «далеко не все: лишь достойное того», облекается «в некую легендарную поэзию», преображается и становится искусством (см. *Бунин–9, 9*. С. 366). Второе связано с тем, что Баратынский останавливается на личной и родовой памяти, – обе они принадлежат психологии, культуре, быту и истории. У Бунина не менее важна *прапамять*, властвующая над человеком сумма несметных жизненных впечатлений его предков и имеющая, кроме уже названных, и онтологическое, и во многом фатальное значение.

Остается добавить, что в художественной философии Баратынского находится объяснение и бунинской оксюморонности, о которой шла речь выше:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам,
Не испытав его, нельзя понять и счастья:
Живой источник сладострастья
Дарован в нем его сынам.
Одне ли радости отрадны и прелестны?

Одно ль веселье весели?
Бездейственность души счастливцев тяготит;
Им силы жизни неизвестны (1820; см. *Боратынский, 1*. С. 151).

Помимо тезиса «страдание – условие познания счастья», от которого один шаг до бунинского «счастье – страдание», тут выражена и идея о том, что счастье без страдания – бездейственность души, мнимое счастье. Труд души – переживание страдания, его осознание и преображение, без которых – все *мнимо*. И этот круг мысли вновь приводит к утверждению *чувства*:

Хвала всевидящим богам!
Пусть мнимым счастием для света мы убоги,
Счастливцы нас бедней, и праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам (*Там же*. С. 152),

и отдельного внимания достойно то, что, противопоставленное (неоформленной, спонтанной и преходящей) чувственности, чувство здесь – это чувство мысли, чувство поэтическое.

Не только для Бунина – для многих поэтов из постсимволистского поколения Баратынский был едва ли не главным поэтическим «собеседником из прошлого». В статье «О собеседнике» (1913) О. Мандельштам полностью привел его «Мой дар убог и голос мой не громок…» и сравнил себя с путешественником, нашедшим давным-давно выброшенную мореплавателем «запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы». «Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь – помог исполнить ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает нашедшего. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынского есть два одинаково отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо – того, кто случайно заметит бутылку в песке, стихотворение – “читателя в потомстве”. Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Боратынского, не вздрогнет радостной и

жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени» (*Мандельштам*. С. 134). [77]

Бунина Баратынский окликнул, и Бунин этот зов расслышал.

К тому, что ощущение генетической, общеродовой связи и есть собственно поэтическое чувство, Бунин еще раз вернулся в написанной в том же, что «Ночь», 1925-м году статье «Инония и Китеж. К 50-летию со дня смерти гр. А. К. Толстого». В ней еще раз прямо говорится, что толчок, рождающий поэтическое движение, есть воспоминание. «А воспоминание, — употребляю это слово, конечно, не в будничном смысле, — живущее в крови, тайно связующее нас с десятками и сотнями поколений наших отцов, живших, а не только существовавших, воспоминание это, религиозно звучащее во всем нашем существе, и есть поэзия, священнейшее наследие наше, и оно-то и делает поэтов, сновидцев, священнослужителей слова, приобщающих нас к великой церкви живших и умерших. Оттого-то так часто и бывают истинные поэты так называемыми „консерваторами“, то есть хранителями, приверженцами прошлого. Оттого-то и рождает их только быт, вино старое. И оттого-то так и священны для них традиции, и оттого-то они и враги насильственных ломок священно растущего древа жизни» (*Публицистика*. С. 168–169).

В этом высказывании содержится разгадка уже не только поэтической философии Бунина, но и его литературной позиции, и восприятия его современниками. Отмеченный ими бунинский «консерватизм» в выборе поэтических тем и форм вырастает из его личной метафизики, вовсе не ограничиваясь стилистическими приемами, в которых, действительно, больше традиционного, чем новаторского. Но этот же своеобразно воспринятый консерватизм выводит на совершенно новый уровень художественной реальности, хотя и подготовленной в романтической лирике (главным образом, Тютчева и Фета), но у Бунина приобретающий новый смысл и новое выражение.

[77] См. также в более поздней статье Мандельштама «Буря и натиск» (1923) о Ходасевиче: «Ходасевич культивировал тему Баратынского: “Мой дар убог и голос мой негромок” и всячески варьировал тему недоноска» (*Мандельштам*. С. 134).

Свое главное «стихотворение о поэзии» «В горах» (1916) Бунин начинает с логически невозможной формулы: «Поэзия темна, в словах невыразима». Это высказывание столь же удивительно, как, например, фраза: «Утверждая то-то и то-то, я лгу» [78]. Однако если поэзия невыразима в словах и состоит «не в том, что свет / Поэзией зовет», значит, она не искусство слова, а нечто слову внеположное. Что же? Бунинский ответ уже был подсказан выше, он парадоксален: поэзия — не выражение в словах чего-либо, а *то, что подлежало бы выражению в словах, будь такое выражение возможно*. Она — волнение, которое вызывает

...вот этот дикий скат,
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
Пастушеский костер и горький запах дыма! [79]

Она — весь опыт пращура (пращуров), беспрестанно вспоминаемый и улавливаемый наследником. «Она в моем наследстве». Иными словами, поэзия, говорит Бунин, это не текст, а переживание, она, как красота, принадлежит не искусству, а онтологии. Не внезапное воспоминание под влиянием острого впечатления рождает ее — само это внезапное воспоминание и есть поэзия. И поэт — тот, кто в наибольшей степени способен почувствовать, пропустить через себя древний опыт: «Чем я богаче им, тем больше я поэт». Так протагонист «В поисках утраченного времени» Пруста от вкуса пирожного «Мадлен» вспоминает детство и юность. Бунинский «Мадлен» мистичнее: это воспоминание не собственно себя, а своего далекого предка, себя, каким ты был в веках, и для того, чтобы вызвать в себе это чувство, Бунину необходима вся сумма зрительных, слуховых, обонятельных ощущений.

Передать это мгновенное и острое сочетание чувств словами почти невозможно, это *мука мук*, устремляющая поэзию за границы человеческого постижения и восприятия, «понимаешь: за!», как пробовал объяснить Арсеньев

---

[78] О невозможности таких языковых конструкций см.: *Вендлер З.* Иллокутивное самоубийство // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16: Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 238-250.

[79] См. также более позднюю вариацию на ту же тему в стихотворении «Уныние и сумрачность зимы…» (1918).

Лике, вновь и вновь вспоминая Гете (*Бунин–9, 6*. С. 270). «Я всю жизнь испытываю муки Тантала, — говорил Бунин Н. А. Пушешникову. — Всю жизнь я страдаю от того, что не могу выразить того, что хочется. В сущности говоря, я занимаюсь невозможным занятием. <…> Вот, например, как сейчас, — как сказать обо всей этой красоте, как передать эти краски, за этим желтым лесом дубы, их цвет, от которого изменяется окраска неба. Это истинное мучение! Я прихожу в отчаяние, что не могу этого запомнить. Я испытываю мутность мысли, тяжесть и слабость в теле. Пишу, а от усталости текут слезы. Какая мука наше писательское ремесло…» (цит. по: *Баборе́ко*. С. 170). Об этом же говорят наброски к стихотворению «Что в том, что где-то на далеком…», 15 сентября 1915), сыгравшие роль «пролога» к центральному стихотворению темы «В горах» (12 февраля 1916). [80]

Что в том, что где-то, на далеком
Морском прибрежье, валуны
Блестят на солнце мокрым боком
Из набегающей волны?

Не я ли сам, по чьей-то воле,
Вообразил тот край морской,
Осенний ветер, запах соли
И белых чаек шумный рой?

О, сколько их — невыразимых,
Ненужных миру чувств и снов,
Душою в сладкой муке зримых,—
И что́ они? И чей в них зов?

Об этом же еще одно из самых пронзительных стихотворений зрелого Бунина (3 октября 1917):

Щеглы, их звон, стеклянный, неживой,
И клен над облетевшею листвой,

[80] Подробнее об этом см. в главе 3 наст. работы (с. 271-273).

На пустоте лазоревой и чистой,
Уже весь голый, легкий и ветвистый...
О, мука мук! Что надо мне, ему,
Щеглам, листве? И разве я пойму,
Зачем я должен радость этой муки,
Вот этот небосклон, и этот звон,
И темный смысл, которым полон он,
Вместить в созвучия и звуки? <…>

И поняв невозможность выразить это томление в словах, передать *кому-то* другому, автор наклоняется и берет на память *большой зубчатый лист*:

– пусть в моей тетради
Останется хоть память вместе с ним
Об этом светлом вертограде <…>

Среди записей Бунина времен работы над «Жизнью Арсеньева» есть одна, которая дает ключ ко всему его *поэтическому* (в общем и высоком смысле этого слова) творчеству. Рассуждая о «вневременной, внепространственной» жизни, связанной, однако, «с известными временными событиями и людьми», он задается вопросом: «И еще: что вообще остается в человеке от целой прожитой жизни? Только *мысль*, только знание, что вот было тогда-то то-то и то-то, да некоторые разрозненные видения, некоторые чувства.

Мы живем всем тем, чем живем, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга — восторга счастия или несчастия, яркого сознания приобретения или потери; еще — в минуты поэтического преображения прошлого в памяти» (*Бунин–9*, *9*. С. 366; выделено Буниным).

ГЛАВА 3. ТЕКСТОЛОГИЯ

В этой главе мы подробно рассмотрим текстологические особенности оставленного Буниным поэтического наследия. Задача – обосновать принципы научного издания его лирики. Для этого надо остановиться как на истории уже состоявшихся изданий (прижизненных и посмертных), так и на рабочих материалах поэта, которые он завещал своим издателям. Тогда, в совокупности всех данных может быть определена концепция издания, которым поэзия Бунина может и должна быть представлена в истории русской литературы.

1. История прижизненных изданий

История публикаций Бунина началась 22 февраля 1887 года, когда на страницах еженедельной иллюстрированной «политической, общественной, литературной» газеты «Родина» (1887, № 8) было напечатано стихотворение шестнадцатилетнего автора «На смерть С.Я. Надсона». Однако сам Бунин, судя по всему, пропустил свое первое появление в печати и всегда считал своим литературным дебютом следующую публикацию – стихотворения «Деревенский нищий» (оно было напечатано в «Родине» 17 мая 1887 года). В течение 1887 года в том же издании увидели свет еще восемь стихотворений Бунина, позже им уже не перепечатывавшиеся («В венке из свежих роз я Музу ув идал…», «О, если б жизнь моя спокойно, безмятежно…», «Ночь тиха… Голубые зарницы…», «В глуши» («Тишина… Только шепчутся нивы…»), «Из записной книжки» («Как долго не гаснет закат золотистый!...»), «Не шумный бал, увенчанный цветами…», «Ангелы сна» («По лазури неба темной…»), «Воспоминание» («Раскинулось поле равниной безбрежной…»), а также рассказы «Два странника» (28 сентября) и «Нефедка» (20 декабря).

С сентября 1888 года стихи Бунина стали появляться в петербургском журнале «Книжки “Недели”», с 1889 года, когда Бунин стал сотрудником газеты «Орловский вестник», – и в ней, причем некоторые стихотворения перепечатывались из журнала «Книжки “Недели”», а некоторые публиковались на страницах провинциальной газеты впервые. Со второй половины 1889 года стихотворения Бунина постепенно стали проникать на страницы столичных изданий: с июля 1889 года его начинает печатать «Северный вестник», с апреля 1890 года – «Газета А. Гатцука», с августа 1890 года – журнал «Наблюдатель» и с июля 1892 года – «Мир Божий». В июльском номере «Вестника Европы» за 1893 год при поддержке А. М. Жемчужникова состоялась публикация поэтического цикла Бунина «Песни о весне», и это придало его имени определенную известность в литературных кругах. С 1895 года бунинские стихи появляются в журналах «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация» и «Труд» (литературное приложение к «Всемирной иллюстрации»). В 1896 году свои страницы для молодого поэта предоставляют «Нива», «Русская мысль», «Север» (первые публикации соответственно в феврале, марте и мае 1896 года), и, наконец, с ноября 1897 года Бунин становится одним из постоянных авторов журнала «Детское чтение». В то же время он продолжал публиковаться в провинциальной прессе (с июня 1896 года – в газете «Одесские новости», в 1897 году – в «Полтавских губернских ведомостях», с июля 1898 года – в одесском «Южном обозрении», и т. д.), и розыск его произведений, напечатанных вдали от Москвы и Петербурга, до сих пор представляет собой отдельную задачу для исследователя и библиографа.

В дальнейшем Бунин станет одним из ведущих авторов целого ряда «толстых» журналов дореволюционной поры (в эмиграции их роль будут играть «Современные записки»), однако практически полное повторение опубликованных в периодике стихотворений Бунина в его авторских изданиях избавляет от необходимости подробно останавливаться здесь на истории первых публикаций и позволяет обратиться сразу к истории изданий.

Итак, первый поэтический сборник Бунина вышел в конце 1891 года. Всё, что было написано им раньше и что не было включено в это собрание стихов, по авторскому определению, «чисто юношеских, не в меру интимных» (*Бунин–9, 9*. С. 261), можно отнести к ранним поэтическим опытам. В большинстве своем, сохранившиеся в рукописях и не опубликованные автором, они, представляют интерес, скорее, как «предыстория» его литературной биографии, начатая, собственно, отдельными публикациями 1887–1891 годов и упомянутым сборником, вышедшим в качестве приложения к газете «Орловский вестник».

В 1890-е – начале 1900-х годов были изданы «Стихотворения 1887–1891 гг.» (Орел, 1891; Прилож. к газ. «Орловский вестник»), сборник «Под открытым небом» (М.: Изд. ред. журнала «Детское чтение»; И. Н. Кушнерев и Кº, 1898; Биб-ка «Детского чтения»), «Стихи и рассказы» (М.: Изд. ред. журналов «Детское чтение» и «Педагогический листок», В. Рихтер, 1900; Биб-ка «Детского чтения»); «Листопад: Стихотворения» (М.: Скорпион, 1901), «Полевые цветы: Сборник стихотворений и рассказов для юношества» (М.: И. Н. Кушнерев и Кº, 1901), «Новые стихотворения» (М.: О. О. Гербек, 1902).

В 1902–1909 годах в издательстве «Знание» выходили тома первого собрания сочинений Бунина. Стихотворения составили его второй, третий и четвертый тома. Во втором томе были собраны лучшие, по мнению автора, стихи предыдущих лет (Стихотворения. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1903; Собр. соч. Т. 2); позднее, в 1909 году, вышло второе издание этого тома. В третьем томе были напечатаны стихотворения 1903–1906 годов (Стихотворения 1903–1906. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1906; Собр. соч. Т. 3). Четвертый том включал в себя стихотворения 1907 года и ряд «больших» переводов (Стихотворения 1907 г. «Годива». Поэма Теннисона. Из «Золотой легенды». Лонгфелло. «Каин». Мистерия Байрона. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1908; Собр. соч. Т. 4); в 1912 году вышло второе его издание. После «Знания» бунинское собрание перешло в издательство «Общественная польза», где в 1910 году был издан состоящий из стихов шестой том собрания (Стихотворения 1907–1909 гг. Рассказы. СПб.: Книгоизд-во «Общественная польза», 1910; Собр. соч. Т. 6).

Далее стихотворения Бунина входили в состав его книг, на равных включавших в себя и стихи и прозу. Такими были «Рассказы и стихотворения 1907–1910 гг.» (М.: Московское книгоизд-во, 1912. Изд. 2-е, доп. – расширенное издание шестого тома, вышедшего в издательстве «Общественная польза»), «Иоанн Рыдалец: Рассказы и стихи, 1912–1913 гг.» (М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1913), «Чаша жизни: Рассказы 1913–14 гг.» (М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1915; 2-е изд. – 1917), «Господин из Сан-Франциско: Произведения 1915–1916 гг.» (М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1916), «Храм Солнца (Пг.: Жизнь и знание, 1917; Биб-ка для юношества).

В то же время, в 1915 году в издательстве А. Ф. Маркса вышло Полное собрание сочинений Бунина в шести томах (Полное собрание сочинений: В 6 т. Пг.: Изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1915; Прилож. к ж. «Нива»). Стихи заняли в нем первый, третий и часть шестого тома.

Спустя короткое время было предпринято еще одно собрание сочинений – на этот раз в петроградском издательстве «Парус», однако выпущен был только один, десятый, том, очевидно, продолжающий издание, начатое «Знанием» и «Общественной пользой» и состоящий из произведений (в том числе стихов) последних лет. (Томами с седьмого по девятый считались «Суходол» (М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1912) и названные выше сборники «Иоанн Рыдалец», «Чаша жизни».)

В первые эмигрантские годы Бунин переиздал несколько своих прежних книг: в Париже вышли «Господин из Сан-Франциско (Париж: Русская земля, 1920; на тит. л. 1921) и «Чаша жизни» (Париж: Русская земля, 1922; на тит. л. 1921); в Праге – сборник «Начальная любовь», составленный из ранних рассказов и стихотворений, когда-то вошедших в сборники «Листопад» и «Новые стихотворения» (Начальная любовь. Прага: Славянское изд-во, 1921). Затем стали выходить книги, написанные Буниным во Франции, – среди них и те, в которых стихи по-прежнему выступали наравне с прозой: «Роза Иерихона» (Берлин: Слово, 1924) и «Митина любовь» (Париж: Русская земля, 1925). Наконец, и предварительное подведение своих литературных итогов Бунин начал, как

некогда литературный путь, с поэзии, выпустив в 1929 году «Избранные стихи» (Париж: Современные записки, 1929).

После присуждения Бунину в 1933 году Нобелевской премии по литературе берлинское издательство «Петрополис» выпустило последнее – в одиннадцати томах – собрание сочинений Бунина (Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934–1936). Оно не было полным даже на момент издания: за его рамками осталось множество невостребованных или отложенных автором произведений, а впереди у Бунина было еще почти двадцать лет творческой жизни (правда, всё больше обращенной в сторону прозы, чем поэзии). Стихи, вместе с рассказами, составили первый – шестой и восьмой тома этого собрания. И в последний раз вошли (всего несколько текстов последних лет) в сборник «Весной, в Иудее. Роза Иерихона», изданный в год смерти Бунина (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953).

Итак, всего при жизни Бунина его стихи, отдельно или вместе с прозой, входили в состав 28 изданий, в том числе трех собраний сочинений. Первым было собрание сочинений, предпринятое в 1902–1910 годах издательствами «Знание» и «Общественная польза»; вторым – полное собрание сочинений в 6 томах, вышедшее в 1915 году в издательстве А. Ф. Маркса бесплатным приложением к журналу «Нива»; третьим – собрание сочинений, выпущенное в 1934–1936 годах в Берлине издательством «Петрополис» (*Петрополис*).

Так как все стихотворения, которые были напечатаны в первом собрании, вошли затем во второе, то оно, в силу хронологического преимущества, является для них решающим. Таким образом, для определения концепции научного издания лирики Бунина релевантными оказываются два издания: **Полное собрание сочинений 1915 года (*ПСС–1915*) и Собрание сочинений 1934–1936 годов (*Петрополис)***.

Однако история прижизненных изданий Бунина не заканчивается с выходом в свет его последних прижизненных томов или изданий. В последние десятилетия жизни, сначала в связи с подготовкой *Петрополис*, затем в 1947–1953 годы, готовя свои произведения для гипотетического будущего издания, Бунин неоднократно возвращался к своим стихам (последняя правка была внесена

20 октября 1953 года). В авторских экземплярах *ПСС–1915* и *Петрополис* он отметил, какие произведения следует взять в его будущее собрание, а какие нет, дал библиографические указания о первых публикациях, уточнил датировки и, главное, выправил тексты для того издания, которым хотел бы остаться в русской литературе. При этом чрезвычайно важно, что он работал не в одном, а в нескольких экземплярах одного и того же тома, и на его рабочем столе одновременно или последовательно могли находиться несколько комплектов *ПСС–1915* и *Петрополис*. Кроме собраний сочинений, Бунин вносил правку в единичные авторские экземпляры *СС–1906*, *ГСФ–1916*, *ГСФ–1920*, *Чаша жизни – 1922* и в два экземпляра *Избранные стихи – 1929*.[1]

После смерти Бунина, откликаясь на просьбу советской стороны прислать материалы его архива, вдова В. Н. Бунина передала в Москву отдельные тома, в целом составившие собрания *Петрополис* и *ПСС–1915*, но, как будет показано ниже, принадлежащие разным «комплектам правки» (поступление в РГБ 1957 г.)[2]. Эти тома, не представляющие единого и единовременного целого, легли в основу девятитомного собрания сочинений Бунина (*Бунин–9*) и всех следующих изданий. Другие экземпляры томов *Петрополис* и *ПСС–1915* с правкой Бунина, как и прочих перечисленных сборников, остались в Париже и ныне хранятся в РАЛ.

Составители посмертных бунинских изданий не знали о том, что в их распоряжении находятся разрозненные тома с разновременной правкой – это стало ясно только в последние годы, при изучении и сравнении материалов российских архивов и РАЛ. Но, к сожалению, этим системным недостатком источниковедческой базы *всех* до 2014 года вышедших собраний Бунина, критика их не исчерпывается, и мы должны остановиться на ней подробнее.

---

[1] Один из авторских экземпляров сборника *Избранные стихи – 1929*, присланный вдовой Бунина А. К. Бабореко и содержащий пометы Бунина, упоминается в текстологической преамбуле к комментариям: *Бунин–9, 1*. С. 521; *Бунин–6, 1*. С. 577. В *ЛН, 1* (с. 201) указан ее шифр: ИМЛИ. Ф. 3, оп. 1, ед. хр. 67. Однако в российских архивах книга не обнаружена и была, по всей видимости, утеряна. Другой экземпляр хранится в РАЛ, см. ниже.

[2] Поступление еще одного экземпляра *Петрополис, 4* (РГБ. Ф. 429, карт. 3, ед. хр. 26) относится к 1971 г.

2. Критика посмертных изданий

Важнейшими посмертными изданиями Бунина являются:

1) Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. М.: Худож. литература, 1965–1967 (стихам 1886-1917 годов в нем отведен первый том, стихам 1918–1953 годов и переводам – восьмой том); *Бунин–9*;

2) Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 тт. / Ред. коллегия Ю. В. Бондарев, О. Н. Михайлов, В. П. Рынкевич. М., 1987–1988 (стихи и переводы составили его первый том); *Бунин–6*;

3) Бунин И. А. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., коммент., подгот. текста и подбор илл. к тт.1-8 А. К. Бабореко. М.: Московский рабочий, 1993–2000 (стихи составили его первый том); *Бунин–8*;

4) а также изданный в 1973 году двумя книгами 84-й том «Литературного наследства», содержащий наряду с научными статьями ряд важных публикаций бунинских текстов: Иван Бунин: [Сб. материалов]: В 2 кн. М.: Наука, 1973 (Лит. наследство; Т. 84); *ЛН*.

Рассмотрим эти издания подробнее.

Вышедшее в 1965–1967 годах девятитомное собрание сочинений (*Бунин–9*) явилось важнейшим событием в истории возвращения эмигрантского поэта и писателя отечественному читателю и сегодня остается самым цитируемым изданием Бунина. Как сказано в текстологической преамбуле, для стихотворений, входивших в последнее прижизненное собрание сочинений Бунина, источником текста служил экземпляр *Петрополис* с авторской правкой (*Петрополис, 1–8 – РГБ*); для большинства стихотворений, которые не входили в *Петрополис*, - предыдущее собрание сочинений Бунина, *ПСС–1915*, и авторские экземпляры его томов; в остальных случаях приводился иной источник текста (*Бунин–9, 1*.

С. 522). После этого общего указания для каждого конкретного текста уже не уточнялось, по какому именно изданию (*Петрополис* или *ПСС–1915*) он печатается (или, что могло бы прояснить ситуацию: входил ли он в *Петрополис*), совпадает ли с текстом издания или был исправлен автором от руки позднее; указания на первопубликации текстов могли восприниматься как источники окончательной версии и т. д. Уточним: стихотворения, включенные в *ПСС–1915* и *Петрополис*, печатались по авторским экземплярам этих собраний. Для стихотворений, не вошедших в эти издания, преимущество имели наиболее поздние варианты в других книгах Бунина: *Начальная любовь – 1921*, *Роза Иерихона – 1924*, *Митина любовь – 1925*, *Избранные стихи – 1929, Весной, в Иудее – 1953*. Этот подход не изменился и в последующих изданиях.

В 1973 году двумя книгами был издан том 84 «Литературного наследства» (*ЛН*), посвященный Бунину. В нем были напечатаны как ранее не публиковавшиеся стихотворения, так и вошедшие в *Бунин–9*, а именно те, в тексты и датировки которых автором были внесены коррективы («позднейшие редакции стихотворений, напечатанных в собрании сочинений 1965–1967 по более ранним публикациям» (*ЛН, 1*. С. 173)). Декларировалось, что «были просмотрены все прижизненные сборники произведений Бунина, ряд периодических изданий и альманахов, в которых он печатался, обследованы все автографы, хранящиеся в советских архивах, учтены посмертные публикации в советской и зарубежной печати» (*ЛН, 1*. С. 173). Среди ранее неизвестных текстов особое место в публикации *ЛН* принадлежало стихотворениям из тетради автографов 1915–1917 гг. (*Тетрадь*; см. ниже), однако использование этого первостепенного источника для текстологии бунинской поэзии, как и множества единичных автографов, хранящихся в фонде Бунина в РГАЛИ, и здесь и в следующих изданиях было фрагментарным и усеченным.

Следующим шагом стало выпущенное в 1987–1988 годах шеститомное собрание сочинений Бунина (*Бунин–6*). В нем был учтен опыт *ЛН*, однако в основных позициях составители пошли по пути воспроизведения собрания сочинений 1965–1967 годов. В новом издании был уточнен ряд текстологических

и хронологических решений, но в то же время сокращено количество публикуемых произведений. Главным открытием *Бунин–6* стало использование *Парижской тетради* Бунина 1943 года, полученной РГАЛИ после издания *Бунин–9* и *ЛН*, по которой была проведена сверка ряда текстов.

Восьмитомное собрание (*Бунин–8*), вышедшее в 1993–2000 годах, повторило издание *Бунин–6*, несколько расширив состав произведений, но не изменив текстологическую, источниковедческую и комментаторскую основу издания.

Каждое из названных собраний, наряду с очевидными достоинствами, имеет и ряд не менее очевидных недостатков. Они коренятся в недостаточно разработанном источниковедческом и текстологическом базисе издания, что было вполне объяснимо в 1960–1970-е годы, но осталось недопустимо законсервированным и в более поздние, открытые для самых разнообразных исследований годы. Ни в одном из названных изданий не было аналитического описания автографов, не проводилась сверка текстов по всем прижизненным изданиям автора, раздел «Другие редакции и варианты» стихотворений отсутствовал, и его только в малой степени мог заменить основанный на первых журнальных публикациях раздел «Из ранних редакций», напечатанный в *Бунин–9,* и только в нем.

Всё сказанное относится и к предпринятому недавно Полному собранию сочинений Бунина в 16-ти томах (Бунин И. А. Полное собрание сочинений: В 16 т. <т. 14–16 доп.> / Сост., примеч. И. И. Жуков. М.: Воскресенье, 2005–2007, далее *Бунин–16*), два первых тома которого занимают стихотворения, а седьмой – переводы. Это собрание (во всяком случае, в его поэтической части) не является ни полным, ни научным, а в иных частях пиратски копирует сделанную в рамках других проектов работу, что заведомо исключает его из круга обсуждаемых изданий. [3]

[3] Другое дело – этическая и правовая оценка этого предприятия, см. Открытое письмо генеральному директору Российского авторского общества С. С. Федотову 13-ти исследователей, чьи публикации без согласия и указания авторства были присвоены составителями *Бунин–16*: Новая газета. 2008. 17 апреля, № 27, а также: *Коростелев О. А.* Я

Теперь, рассматривая названные издания в целом, мы остановимся только на «первой ступени» поправок – на тех промахах, не совершить которые было в силах составителей отечественных собраний Бунина (если не всегда *Бунин–9*, то уже *Бунин–6* и след.) и для восполнения которых не требовалось привлекать материалы западных архивов, в том числе важнейшего среди них – Бунинской коллекции в Русском архиве при университете г. Лидса (Великобритания).

Прежде всего, по названным изданиям едва ли можно счесть установленным сам *состав поэтического наследия* Бунина. Речь сейчас идет даже не о том, включать ли и на каких условиях его «малые» и «большие» переводы (об этом см. с. 374-392 наст. работы), а о первичном наборе текстов. Во-первых, не все поэтические тексты, отложившиеся в российских архивах, присутствуют в бунинских собраниях. Так, ни в одном из названных изданий не нашли себе места стихотворения «Странная» (РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 2), «Дочь на коленях матери сидела…» (ОГЛМТ. Ф. 14, № 8775 оф.), «Опустели аллеи сквозные…» (*Парижская тетрадь. 4*), «Нарядность есть в твоей прическе скромной…» (*Парижская тетрадь. 4*), «Вечерний Ангел грустным звоном…» (*Парижская тетрадь. 6*), ряд фрагментов, хранящихся в РГАЛИ и ОГЛМТ (при том, что в ОГЛМТ хранится, кроме того, значительное число ранних юношеских стихотворений, только частично опубликованных в *ЛН*). Во-вторых, забытыми в периодике оказалось несколько текстов, не сохранившихся в рукописях Бунина. Например, в «Ежемесячном журнале для всех» (1905. № 8) рядом было опубликовано два бунинских стихотворения: «Под вечер» («Угрюмо шмель гудит, толкаясь по стеклу…») и «Утренний туман» («Ночные вздохи волн еще далеко слышно…»). Первое из них позже включалось Буниным в авторские издания – и попало в *Бунин–9* и след. изд. Второе осталось только в журнальном варианте и не вошло ни в прижизненные, ни в посмертные издания (хотя в последних декларировался просмотр всех источников, при котором пропустить это стихотворение, сверяя стихотворение «Под вечер», было бы трудно). В-

---

объявляю вам войну: Открытое письмо чиновникам, лезущим не в свое дело // Русский журнал. 2008. 6 октября. http://www.russ.ru/pole/YA-ob-yavlyayu-vam-vojnu; От редакции // *Новые материалы, 2*. С. 3-5.

третьих, не все тексты, которые вошли в *Бунин–9*, сохранили свои позиции в следующих изданиях – видимо, по соображениям общего объема часть их из бунинских собраний ушла.

Далее, самой общей, *композиционной особенностью* посмертных собраний Бунина явилось деление стихов на хронологические блоки: 1886–1899, 1900–1902, 1903–1906, 1906–1911, 1912–1917 в первом томе *Бунин–9* (более поздние стихи без указания временных границ были напечатаны в восьмом томе *Бунин–9*, в *Бунин–6* помещены в раздел «1918–1952»). В целом логика составителей была ясна, но публикация стихов одного, 1906 года в двух разделах привела к тому, что порядок текстов выглядит таким образом: в разделе «1903–1906» последовательно идут стихи 1906, <1906>, <1903–1906>, затем в разделе «1906–1911» – стихи 1906, <1906>, 1907, <1906–1907> и т.д. В итоге создается впечатление некоторого сумбура, тем более что и внутри года оказываются перемешаны стихи с точной (день – месяц – год) и общей (год) датами.

Небезупречным было и *определение основного текста*. Причина этого в том, что во всех собраниях, начиная с *Бунин–9*, вопреки утверждениям их составителей, далеко не полностью были использованы хранящиеся в российских архивах авторские экземпляры прижизненных собраний сочинений. Так, в распоряжении составителей было три авторских экземпляра первого тома *ПСС–1915* с пометами Бунина. Один хранится в ИМЛИ (*ПСС–1915, 1 – ИМЛИ*) и датирован Буниным «16 дек<абря> 1952 г.». Два других (а не один, как указывается в *Бунин–9, 1*. С. 522; см. то же в *Бунин–6*. С. 578) находятся в РГАЛИ (*ПСС–1915, 1 – РГАЛИ*). Они сохранились не полностью (часть страниц отсутствует) и не датированы Буниным, но содержат правку тех текстов, которые остались нетронутыми в экземпляре ИМЛИ (см., например, стихотворения «Вечерняя молитва», «За мирным Днепром, за горами…» <заглавие «На Днепре» вычеркнуто> «На хуторе», «Метель»). Эта правка в современных изданиях Бунина не учтена (ни в текстах, ни в примечаниях), из экземпляров РГАЛИ в *Бунин–9* и след. изд. используются «только рукописные исправления в датах стихотворений» (*Бунин–9, 1*. С. 522; *Бунин–6, 1*. С. 578).

Кроме того, четвертый том *Петрополис* в российских архивах сохранился в двух экземплярах (оба в РГБ). Первый (*Петрополис, 4 – РГБ (1)*) исправлялся Буниным в марте 1951 года, второй (*Петрополис, 4 – РГБ (2)*) – в августе 1952 года, затем в апреле 1953 года. В собраниях Бунина учитывался только второй экземпляр, но ряд стихотворений – «Мушкет», «Венеция» («Восемь лет в Венеции я не был…»), «Теплой ночью, горною тропинкой…» – был исправлен только в первом. Следуя логике «последней правки», тексты этих стихотворений должны были бы печататься по *Петрополис, 4 – РГБ (1)*, но печатались не по нему, а по типографскому экземпляру книги (или, что в данном случае одно и то же, по *Петрополис, 4 – РГБ (2)*).

Основой всякого издания является *подготовка текстов*, сверка их с автографами и прижизненными изданиями, а также аргументированная датировка текста. К сожалению, это правило в современных изданиях Бунина не всегда выдержано. Примером может служить стихотворение «Трон Соломона», представляющее собой поэтическое переложение мусульманского предания о том, как джинны сооружали трон Соломону (Сулейману) и состарившийся Соломон опасался, что с его смертью джинны прекратят свою работу и трон останется не окончен. Для того чтобы этого не произошло, он просил Господа сокрыть от джиннов час его кончины. Так и случилось: он умер во время молитвы, и джинны, не заметив того, закончили трон. В стихотворении Бунина Соломон обращается к Господу с такими словами: «Трон Мудрости я им велел простроить, / Но я умру – и, бросив труд, в Геджас / Уйдут они. Ты мог мне жить утроить: / Сокрой от них моей кончины час». Так стихотворение читается в прижизненных бунинских публикациях (*СС–1908*, *ПСС–1915*, *3*). В *Бунин–9* и, вслед за ним во всех последующих, строка высокого поэтического накала «Ты мог мне жизнь утроить» превратилась во вполне меркантильную: «Ты мог мне жизнь устроить», а само стихотворение, в прижизненном (четвертом) томе собрания сочинений Бунина (1908) вошедшее в раздел «Стихотворения 1907 года», в тех же современных собраниях без каких-либо объяснений датировано условно <1906–1908>.

На следующей странице в *Бунин–9* (т. 1, с. 311) напечатано стихотворение «Баба-Яга». Сравним его со стихотворением «Русская сказка», напечатанным в том же издании (т. 8, с. 10):

БАБА-ЯГА

Гулкий шум в лесу нагоняет сон –
К ночи на море пал сырой туман.
Окружен со всех четырех сторон
Темной осенью островок Буян.

А еще темней – мой холодный сруб,
Где ни вздуть огня, ни топить не смей,
А в окно глядит только бурый дуб,
Под которым смерть закопал Кощей.

Я состарилась, изболелась вся -
Десять сот годов берегу ларец!
Будь огонь в светце – я б погрелася,
Будь дрова в печи – похлебала б щец.

Да огонь – в моря мореходу весть,
Да на много верст слышен дым от лык…
Черт тебе велел к черту в слуги лезть,
Дура старая, неразумный шлык!

<1906–1908>

РУССКАЯ СКАЗКА

Ворон

Ну, что, бабушка, как спасаешься?
У тебя ли не рай, у тебя ль не мед?

Яга

Ах, залетный гость! Издеваешься!
Уж какой там мед – шкуру пес дерет!
Лес гудит, свистит, нагоняет сон,
Ночь и день стоит над волной туман,
Окружен со всех с четырех сторон
Тьмой да мгой сырой островок Буян.
А еще темней мой прогнивший сруб.
Где ни вздуть огня, ни топить не смей,
А в окно глядит только голый дуб,
Под каким яйцо закопал Кощей.
Я состарилась, изболела вся,
Сохраняючи чертов тот ларец!
Будь огонь в светце – я б погрелася,
Будь капустный клок – похлебала б щец.
Да огонь-то, вишь, в океане – весть,
Да не то что щец – нету прелых лык!

Ворон

Черт тебе велел к черту в слуги лезть,
Дура старая, неразумный шлык!

15.08.1921

В первом случае текст напечатан по *СС–1908*, во втором – по *Петрополис, 8*, перекрестных отсылок или разъяснений нет (те же два текста напечатаны в *Бунин–6*. С. 237, 364). Между тем совершенно очевидно, что в 1921 году Бунин переосмыслил «сказку» и переработал первый вариант. Более того, позднее, в

авторском экземпляре *Петрополис, 8 – РГБ* заглавие было дополнено Буниным от руки: «Русская сказка *дней Ленина*», и это в корне меняет смысл стихотворения. [4] Полностью название появляется только в первом томе *Бунин–8*, но и там ни оно, ни дата (там – 15.08.1921) не прокомментированы, а в примечании дана только ссылка на *Роза Иерихона – 1924*, где второе стихотворение напечатано под названием «На острове Буяне».

Еще один пример на эту тему – стихотворение «Одно лишь небо светлое, ночное…». Для выбора окончательной редакции текста, входившего и в сборники Бунина 1920-х годов и в *Петрополис*, преимущество имеет более поздняя редакция *Петрополиса.* Однако названное стихотворение печатается в *Бунин–9* и след. изд. по версии *Избранные стихи – 1929* и таким образом содержит на одну строфу больше, чем окончательный текст в *Петрополис, 8*. Возможно, это связано с тем, что в авторском экземпляре *Петрополис, 8 – РГБ* стихотворение, помещенное в томе последним, вырезано.

Наконец, последний пример – стихотворение «Портрет», уже приводившееся нами в предыдущей главе, но необходимое и в этой:

ПОРТРЕТ

Бродя по залам, чистым и пустым,
Спокойно озаренным бледным светом,
Кто пред твоим блистающим портретом
Замедлит шаг? Кто будет золотым
Восхищен сном, ниспосланным судьбою,
В жизнь давнюю, прожитую тобою?
– Кто б ни был он, познаешь ты, поэт,
С грядущим другом радость единенья
В стране, где нет ни горечи, ни тленья,
А лишь нерукотворный твой Портрет!

[4] О вариантах заглавия этого стихотворения в авторских экземплярах *Петрополис, 8*, хранящихся в РАЛ, см. ниже.

Напечатанное в *Бунин–9* по своей единственной прижизненной публикации, [5] оно в этом издании еще сохранило все авторские знаки препинания. Но уже в следующем издании, *Бунин–6*, из строки 5 «ушла» вторая запятая, а вместе с ней поменялся смысл: был «сон, ниспосланный судьбой, который восхѝщет, то есть заберет, приобщит, вознесет кого-то к *твоей* давней жизни» – стал «сон, ниспосланный судьбой в *твою* давнюю жизнь», что противоречит значению и слова, и всего текста, ориентированного, в том числе, на заветное стихотворение Е. А. Баратынского «Мой дар убог, и голос мой не громок…» (<1828>), в котором выражена та же идея обретенного «в потомстве» друга-поэта. Смысл, который был еще жив в 1960-е годы (различим составителями *Бунин–9*), оказался потерян в 1980-е.

Скорее, научно-популярным, чем строго научным характером бунинских изданий можно объяснить и тот факт, что в них не были выработаны и единые *правила датировки*. В частности, непоследовательно были использованы авторские даты из *ПСС–1915, 1*, в принципе принятые в *Бунин–9* и след. изд. как достоверные. В *ПСС–1915, 1* ранние стихотворения «Месяц задумчивый, полночь глубокая…», «Как печально, как скоро померкла…», «Октябрьский рассвет», «Ветер осенний в полях подымается…», «Серп луны над тучкой длинной…», «В степи» датированы двумя датами – по двум редакциям текста: первой и второй, а в *Бунин–9* без всяких пояснений только одной – первой. Недоумения могло и не возникнуть, если бы в примечаниях был указан источник датировки или если бы находящееся точно в таком же положении стихотворение «Метель» («Ночью в полях под напевы метели…») не было датировано двумя датами, «1887–1895».

В то же время сравнение датировок из собраний Бунина с теми, которые зафиксированы в его рукописном наследии и были известны издателям, начиная с *Бунин–9*, свидетельствуют о прямых ошибках. Некоторые примеры приведены нами в Таблице 1: [6]

[5] Возрождение. Париж, 1927. 23 июля, № 781.

[6] Прочерк здесь означает, что в данном издании стихотворение отсутствует.

	Бунин–9	*Бунин–6*	*Бунин–8*	Автограф
«Серп луны над тучкой длинной…»	1887	–	–	1887–1894 РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 1. Маш.
«Слово»	7.I 5. Москва – по *Петрополис*	7.I.15. Москва	7.I.15. Москва	7.II.1915. Москва. *Тетрадь*
«Перстень»	7.I.15. Москва – по *Петрополис*	7.I.15. Москва	7.I.15. Москва	7.II.1916. Глотово. *Тетрадь* [7]
«Казнь»	13.IX.15 – по *Петрополис*	13.IX.15	13.IX.15	29.X.1915. *Тетрадь*
«Кобылица»	<3.II.16>	<3.II.16>	<3.II.16>	13.II.1916. *Тетрадь*
«Гадание»	<10.V.16>	<10.V.16>	1.V.16	10.V.1916 РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 21. Вырезка, дата от руки
«Да исполнятся сроки»	<1916> В разделе «Переводы»	–	–	23.III.1916 1) *Тетрадь*. С подзагол. «Х.-Н. Бялику». 2) РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 8. Маш. с правкой, датой и библиограф. указ. Бунина [8]
«–Дай мне, бабка, зелий приворотных»	<1920> – погаз. публ. 1920	<1918> – по газ. публ. 1919	<1918>	11.II.1915 РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 3. Вырезка, дата от руки
«Древний образ»	<1924> – по ред., опубл. в 1925	<25 сентября 1919–1924> – по газ. публ. 1919 и др. ред., опубл. в 1925	<25 сентября 1919 – 1924>	VII. 1914. Ростов Великий. РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 3. Вырезка, дата от руки
«Гор сиреневых кручи встают…»	Б.д.	<январь 1920> – по газ. публ.	<январь 1920>	9.VIII.1916 РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 8. Вырезка, дата от руки
«Земной, чужой душе закат…»	Б. д. (здесь и далее ссылка: Возрождение.	Б. д.	Б. д.	9.II.1916 *Тетрадь*

[7] Подробнее о стихотворениях «Слово» и «Перстень» см. ниже.

[8] Стихотворение опубл.: Еврейская жизнь. 1916. 3 апреля, № 14-15. Номер газеты был посвящен 25-летию литературной деятельности Х.-Н. Бялика (1873–1934), там же напечатаны переводы стихотворений Бялика Вяч. Иванова, В. Брюсова, Федора Сологуба. Как ни странно, в *Бунин–9* указано, что текст печатается по этому изданию. Ошибочная публикация этого оригинального текста как переводного уже отмечалась в научной литературе (см.: *Тименчик Р., Копельман З.* Вячеслав Иванов и поэзия Х Н Бялика // Новое литературное обозрение. № 14. 1996. С. 105, 113), тем не менее в *Бунин–16* (т. 7, с. 380) оно снова публикуется как перевод.

	Париж, 1926, 27 мая)			

Таблица 1. Сравнение датировок стихотворений Бунина в посмертных собраниях сочинений и архивных источниках.

Из этого сравнения следует, в частности, что авторские датировки в *Петрополис* могут расходиться с датировками в более ранних автографах, собственно, и фиксирующих время создания текста. Как раз с помощью архивных источников можно распознать позднейшие «ошибки памяти» Бунина и дать более точную картину его поэтического пути.

До сих пор в изданиях Бунина не было раздела *«Другие редакции и варианты»*, – раздел «Из ранних редакций» в *Бунин–9* вобрал в себя лишь малую часть разночтений, выявленных по печатным источникам. Доказывать необходимость этого раздела в научном издании нет необходимости. В фонде Бунина в РГАЛИ находится более ста отдельных автографов и машинописных копий стихотворений с авторскими пометами, и они только в редких случаях были учтены при подготовке бунинских изданий (некоторые примеры см. выше в таблице). Там же хранится *Тетрадь* стихотворных автографов Бунина в 121 страницу (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 2, ед. хр. 3). Заполнявшаяся Буниным с февраля 1915 по конец сентября 1917 года, она содержит черновые и беловые с правкой автографы 107 стихотворений, дающие отчетливое представление о характере работы Бунина над поэтическими текстами в этот период. Ничем подобным, относящимся к другим годам зрелого творчества Бунина, мы более не располагаем. В *Бунин–9* и следующих изданиях были использованы только единичные беловые и правленые автографы из этой *Тетради* (например, стихотворения «В арабской деревне», «По теченью») и вовсе не использованы (кроме нескольких упоминаний в *ЛН, 1*) многослойные черновые автографы, которые призваны стать базовым ресурсом сведений об одном из самых плодотворных поэтических периодов Бунина. Приведем только несколько примеров из этой *Тетради*, говорящих о том, что для Бунина проблема раннего и окончательного текста была более чем существенна.

«Слово». Что вычеркнуто.

Окончательный текст:

СЛОВО

Молчат гробницы, мумии и кости,
Лишь Слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас другого достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь.

Черновой автограф (*Тетрадь*. С. 4):

СЛОВО

Молчат гробницы, мумии и кости,
Лишь Слову жизнь дана:
[Звучат в веках,] Из древней тьмы на мировом погосте,
[Лишь наши] Звучат лишь Письмена.

[Покрытые грехом братоубийства
В могилы ляжем мы
К потомкам нашим жалкие витийства
Дойдут из древней тьмы –]

[И все ж священно наше достоянье:]
И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь.

7.02.1915 Москва

В данном случае черновой автограф – это, по сути, самостоятельный вариант стихотворения. В нем открывается то, что Бунин убрал из текста: было – преодоление слабости, сознание греха во всей человеческой истории, сознание, что другого способа остаться в вечности, кроме слова, нет, осталась – абстрактная декларация, лишенная психологической напряженности, которую очень удобно цитировать, чем и занимаются все, кому она приходится «к слову». Таким образом, первоначальный вариант может быть небезразличен не только для истории текста стихотворения, но и для понимания его философского и художественного потенциала.

«В горах». Что есть поэзия?

Окончательный текст:

В ГОРАХ

Черновой автограф (Тетрадь. С. 25):

В [АПЕННИНАХ] ГОРАХ

Поэзия темна, в словах невыразима:
Как взволновал меня вот этот дикий скат,
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
Пастушеский костер и горький запах дыма!
Тревогой странною и радостью томимо,
Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!»
Дым на меня пахнул, как сладкий аромат,
И с завистью, с тоской я проезжаю мимо.

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой почуял в древнем детстве:
Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

а [Что есть поэзия?]
б [Душа поэзии – она]
в Поэзия темна, в словах невыразима.
Как взволновал меня вот этот дикий скат,
Глухой кремнистый дол, загон овечьих стад,
[Пастушеский костер] [Пастуший грубый конь]
Пастушеский костер и горький запах дыма!

Тревогой [творчества] странною и радостью томимо,
Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!»
Дым на меня пахнул, как сладкий аромат,
И с завистью, с тоской я проезжаю мимо…

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. Она в моем наследстве:
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

[Поэзия в чутье – в уменье чуять]
Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур воспринял в древнем детстве:
[И в том, что] – Нет в мире разных душ и времени [ей] в нем нет!

12.02.1916

Стихотворение начиналось как определение смысла и существа поэзии, первая строка была: «Душа поэзии – она…» дальше сбой; вторая попытка: «Что есть поэзия?» – опять сбой. Наконец определилось: «Поэзия темна, в словах невыразима», – и далее весь текст, который в целом мало отличается от окончательного. Существенных отличий – два. Первое: вместо строчки «Тревогой странною и радостью томимо» было: «Тревогой *творчества* и радостью томимо, / Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!» и т. д. Второе отличие – в финале:

Поэзия в чутье – в уменье чуять след

Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве
И в том, что разных душ и времени в нем нет!

– в этом отвергнутом варианте содержится самое откровенное определение того, в чем состояло для Бунина поэтическое творчество. Оно не слова и не эстетика, а *опыт и онтология*, довременной и древний опыт предка, улавливаемый, вспоминаемый, повторяемый потомком в тот миг, когда обостряется родовое сознание, когда зрительные, слуховые и обонятельные ощущения пронзают чувством уже бывшего. В первом варианте акцентировалась способность потомка / поэта найти и разгадать, в окончательном – способность воспринять. Прямой вывод растворен в перечислении впечатлений и их связанности с *наследством*, – поэтическое творчество поворачивается своей более субстанциональной, нежели активной стороной.

«Что в том, что где-то на далеком…». Разница в 20 лет

Окончательный текст:

Что в том, что где-то на далеком
Морском прибрежье, валуны
Блестят на солнце мокрым боком
Из набегающей волны?

Не я ли сам, по чьей-то воле,
Вообразил тот край морской,
Осенний ветер, запах соли
И белых чаек шумный рой?

О, сколько их – невыразимых,
Ненужных миру чувств и снов,
Душою в сладкой муке зримых,
И что они? И чей в них зов?

Черновой автограф (Тетрадь. С. 29):

Что в том, что где-то на далеком
Морском прибрежье, валуны
Блестят на солнце мокрым боком
Из набегающей волны?

Не я ли сам, по чьей-то воле,
Вообразил тот край морской,
Осенний ветер, запах соли
И белых чаек шумный рой?

[А вот томлюсь и в муках страстных
Ловлю какой-то дальний зов –
Их много есть в душе, – прекрасных
Еще не сказанных мной слов.]

[А вот томлюсь и чую, чую
Что есть душа в мечте моей –

И эту душу неземную
Язык не выразит ничей.]

[А вот томлюсь и выражений
Ищу зачем-то для таких
Созданий видений
И темных чувств, сокрытых в них.]

[Мы жизнью все живем двойною,
И может та сильней всего,
Что в этот мир пришла со мною
Душою предка моего.]

О, сколько их – невыразимых,
Ненужных миру чувств и снов,
Душою в сладкой муке зримых,
И что они? И чей в них зов?
10.09.1915

Собственно, все явное движение стихотворения осталось в зачеркнутых строфах. В первой из них появляется определение первого толчка – «томлюсь», во второй оно подкреплено удвоенным «чую» (ср. в черновом варианте «В горах»). В третьей усиление продолжается, вместо повторенного «чую» найдено активное «ищу», *несказанные слова* и *дальний зов* перемещаются во внутреннее пространство героя и конкретизируются: в видениях сокрыты его *темные чувства*. Затем появляется следующая строфа, бывшая метафизическим центром стихотворения: признание двойной (удвоенной?) жизни, связи живущих и живших, власти предков над потомками, единства родового (ср. в стихотворении «У гробницы Виргилия» – мирового) опыта. Все эти строфы были последовательно зачеркнуты, и в окончательном варианте вместо ответов – вопросы, что делает текст формально более простым, но при этом более многозначным и непроясненным.

Отдельного внимания заслуживает время написания этого стихотворения. В *Бунин–9* и след. изд. оно определяется по дате, проставленной в публикации 1926 года: [9] 1895. Но в *Тетради* черновой автограф датирован автором: *10.09.1915* (*Тетрадь*. С. 29). Анализ рукописи не оставляет сомнения: дата, поставленная в 1926 году, – вымысел, заставляющий усомниться и в датах других стихотворений, объединенных Буниным общим заглавием «Старая тетрадь». Написанное за полгода до ключевого во всем бунинском творчестве стихотворения «В горах», это стихотворение было ближайшим подступом к нему, подготовительным эскизом, попыткой «взять след».

«На глазки синие, прелестные…» («Колыбельная»). Проблема адресата.

Окончательный текст:

На глазки синие, прелестные
Нисходит сумеречный хмель:
Качайте, ангелы небесные,
Все тише, тише колыбель.

В заре сгорели тучки вешние,
И поле мирное темно:
Светите, дальние, нездешние,
Огни в открытое окно.

Усни, усни, дитя любимое,
Цветок, свернувший лепестки,
Лампадка, бережно хранимая
Заботой божеской руки.

Черновой автограф (Тетрадь. С. 49):

[КОЛЫБЕЛЬНАЯ]

На глазки синие, прелестные,
Нисходит сумеречный хмель.
Качают ангелы небесные
Твою простую колыбель.

Усни, усни! Усни, любимая!
Цветок, закрывший лепестки,
[Душа, земной тоской томимая
Освободилась от тоски.]
Лампадка, бережно хранимая,
Заботой Божеской руки.

[И тучки на заре растаяли]
В заре сгорели тучки вешние
И поле тихо и темно –
И звезды светят – [и чудная ли,]
ах, нездешние! –
[Моя ли ты – все – все ль равно!]
И с ними ты – одно, одно.

[9] Возрождение. Париж, 1926. 23 мая, № 355.

[С какою нежностью [и мукою] глубокою
Живет душа моя в твоей
Мечтою, памятью далекою
Моих младенческих ночей!]

А я с тобою, синеокою,
А я душой – в душе твоей:
Мечтою, памятью далекою
Моих младенческих ночей.

13.10.<1915>

В *Бунин–9*, как и во всех последующих изданиях, стихотворение прокомментировано так: «Стихотворение посвящено сыну Бунина Коле (1900–1905), родившемуся от брака с А. Н. Цакни (1879–1963). В. Н. Бунина пишет, что летом 1901 года, “будучи в деревне, Иван Алексеевич писал стихи, и среди них «На глазки синие, прелестные…». Это стихотворение, конечно, о сыне”. По ее словам, у Бунина были еще стихи о сыне, “очень пронзительные, но нигде не напечатанные. Раз он прочитал их мне” (<Муромцева-Бунина В. Н.> «Жизнь Бунина» <Париж, 1958>, с. 131, 159)» (*Бунин–9, 1*. С. 535-536; *Бунин–6*. С. 588 и т. д.).

В своей последней редакции с авторской датой «1901» стихотворение напечатано в *Петрополис, 1*. В *Тетради* остался черновой автограф с датой «13.10.<1915>».[10] Здесь же – библиографическая помета Бунина: «<газ.> “Народное слово”. 4 мая (21 апр.). 1918 г. № 20» – там стихотворение было опубликовано в той редакции, которая записана в *Тетради*. Указание на газетную публикацию воспроизведено в примечаниях в *Бунин–9* и след. изд., однако никаких упоминаний об изменениях, которые претерпел текст на пути в *Петрополис*, в них нет. Допустим, что газетная публикация была известна составителям не по *Тетради*. В таком случае увидеть пускай не автограф, но публикацию, на которую составители собрания ссылаются как на первоисточник, и не увидеть затеянную автором путаницу дат и адресатов, – невозможно. Если же

[10] Год восстанавливается нами по почерку, чернилам и последовательности дат в *Тетради*.

место первой публикации стихотворения было известно издателям по *Тетради* (а об этом говорит тот факт, что подробные указания Бунина о публикациях стихов, присутствующие в *Тетради*, точно перенесены в его современные издания), то мы должны признать свое бессилие объяснить выбранные ими датировку и комментарий к этому тексту. Ни к сыну Бунина, ни к 1901 году, вопреки воспоминаниям вдовы поэта и его собственной позднейшей датировке, он не имеет никакого отношения, и в комментарии к стихотворению должны быть отражены как легенды (в том числе авторские), так и истинные обстоятельства его создания.

«Nel mezzo del cam<m>in di nostra vita». Этапы текста.

Окончательный текст:

NEL MEZZO DEL CAM<M>IN
DI NOSTRA VITA

Дни близ Неаполя в апреле,
Когда так холоден и сыр,
Так сладок сердцу Божий мир…
Сады в долинах розовели,
В них голубой стоял туман,
Селенья черные молчали,
Ракиты серые торчали,
Вдыхая в полусне дурман
Земли разрытой и навоза…
Таилась хмурая угроза
В дымящемся густом руне,
Каким в горах спускались тучи
На их синеющие кручи…
Дни, вечно памятные мне!

Черновой автограф (Тетрадь. С. 48):

АБРИКОСЫ

В помпейский серый день, в апреле,
Когда так холоден и сыр,
Но сладок сердцу Божий мир,
Они в долинах розовели.
[В долинах голубой туман]
Там голубой стоял туман
Ракиты серые торчали,
Деревни [и сады] сонные молчали
Вдыхая в полусне дурман
Земли разрытой и навоза.
Таилась хмурая угроза
В дымящемся густом руне
Каким в горах спускались тучи
На темно-синие их кручи

7.04.1916

В хронологическом ряду поэтических текстов Бунина это стихотворение печатается одним из последних. Впервые (без заглавия) оно было опубликовано в 1947 году в газете «Русские новости» (Париж), затем вошло в *Весной, в Иудее – 1953* и по этому тексту печатается в *Бунин–9* и след. изд. с датой: 1947. Однако в

фонде Бунина в РГАЛИ хранятся два автографа, позволяющих серьезно скорректировать представление о творческой истории текста. Во-первых, это черновой автограф в *Тетради*, представляющий собой, как видим, первую редакцию стихотворения и датированный 7.04.1916; во-вторых, автограф с небольшой правкой, текст которого отличается от окончательного только отсутствием заглавия и эпитетом «темно-синие» вместо итогового «синеющие» в строке 13. На этом автографе имеется стертая, но читаемая, карандашная надпись Бунина: «Послал <Б. К.?> Зайцеву 2 <или, возможно, 9. – *Т. Д.*>.02.1944» (Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 26). Есть и газетная вырезка с текстом стихотворения, на которой рукой Бунина проставлен год: «1947», но очевидно, что таким образом автор отметил год публикации, а не создания текста (Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 28). В итоге оказывается, что к тексту, который считался написанным «в один прием» в 1947 году, Бунин обращался на протяжении более тридцати лет – трижды: 7 апреля 1916 года, в <феврале 1944> (когда послал его Зайцеву) и в <1947> (как указал на вырезке).

Итак, мы рассмотрели текстологические особенности существующих изданий лирики Бунина sub specie композиции, выбора основного текста, определения датировок и учета нескольких редакций одного стихотворения. Приходится признать, что ни одно из них не может считаться научным изданием в точном смысле этого понятия. Первая причина уже была обозначена выше. Это пренебрежение доступными архивными источниками и обилие ошибок в прочтении, датировке и расположении текстов. Но есть и другая, чрезвычайно веская причина. Это разделенность бунинского архива, значительная часть которого осталась за пределами России и не могла быть использована составителями советских изданий. Однако в настоящее время Бунинская коллекция, являющаяся частью Русского архива в Лидсе (Великобритания; РАЛ)

и имеющая научное описание,[11] доступна исследователям, и обращение к ней выводит проблему научного издания Бунина на новый уровень.

3. Источники научного издания

3.1. Собрания сочинений и их авторские (рабочие) экземпляры

Как было сказано выше, основными источниками во всех рассмотренных собраниях сочинений Бунина считались хранящиеся в российских архивах авторские экземпляры двух этапных прижизненных собраний сочинений:

(1) *Петрополис* с правкой Бунина 1947–1953 годов (РГБ);

(2) для произведений, не вошедших в *Петрополис*, – *ПСС–1915* с правкой Бунина <1934–1952> годов[12] (ИМЛИ, РГАЛИ);

(3) для произведений, не вошедших ни в *Петрополис*, ни в *ПСС–1915*, – последнее прижизненное издание.[13]

Уже на примере этих источников выявилась специфическая особенность работы Бунина со своими изданиями: исправления, уточнения (например, дат) и пометы (например, библиографические – о первых публикациях) заносились не в один, а в несколько экземпляров одного тома. Так, в российских хранилищах

---

[11] *Heywood A. J.* Catalogue of the Bunin, Bunina, Zurov, and Lopatina Collections / Ed. by R. D. Davies, with the Assistance of D. Riniker. Leeds: Leeds University Press, 2000. (Leeds Russian Archive. University of Leeds).

[12] Обоснование датировки см. ниже.

[13] В единичных случаях это был упомянутый (пропавший) авторский экземпляр сборника «Избранные стихи» (см. выше прим. 1 к главе 3). Авторские экземпляры книг «Чаша жизни» (Париж, 1922), «Избранные стихи» (Париж, 1929; отдельные листы), «Весной в Иудее. Роза Иерихона» (Нью-Йорк, 1953) хранятся в РАЛ и не были знакомы составителям бунинских изданий. Авторские экземпляры сборников «Начальная любовь» (Прага, 1921), «Роза Иерихона» (Берлин, 1924), «Митина любовь» (Париж, 1925) не известны.

(кроме томов, представленных одним авторским экземпляром) находятся по два авторских экземпляра третьего и четвертого томов *Петрополис* с правкой (все в РГБ) и три авторских экземпляра первого тома *ПСС–1915* (один в ИМЛИ, два в РГАЛИ). Сравнение разных экземпляров одного тома позволяло в конце концов выбрать из них наиболее поздний вариант каждого конкретного текста, и публикация именно по позднейшему варианту, хотя и не полностью выдержанная, являлась нормой издания Бунина, как и других русских классиков.

Обращение к материалам Русского архива в Лидсе (РАЛ) показывает, что в действительности источников для издания Бунина значительно больше и что одновременная или последовательная, систематическая работа в нескольких экземплярах одного тома, одного издания была не возможной, а неотъемлемой частью творческого процесса поэта.

Стихотворения входили в семь из одиннадцати томов *Петрополис* (кроме т. 7, 9–11), из оригинальных и переводных поэтических произведений Бунина составлены первый, третий и частично шестой тома *ПСС–1915*. Сравнение всех экземпляров каждого тома позволяет (в отдельных случаях с определенной долей условности, в других – более уверенно, в третьих – однозначно) установить порядок и характер работы Бунина с ними.

Ниже приводим суммарное описание авторских экземпляров собраний сочинений Бунина (*ПСС–1915* и *Петрополис*), находящихся в российских хранилищах и РАЛ.

***ПСС–1915*:**

Том 1:

1. РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 20. 2 неполных экз. <1934>.[14]

2. РАЛ. MS. 1066/905. <1934–1952>. На обл.: «Все зачеркнутое нигде не перепечатывать. Незачеркнутое перепечатывать в исправленном мною здесь виде

[14] Здесь и далее указываются даты обращения (для томов *Петрополис* – последнего обращения) к авторским экземплярам томов, зафиксированные в визирующих надписях Бунина (в угловых скобках — даты, восстанавливаемые по характеру и смыслу правки).

– и все располагая в <хро>[15]нологич<еском> порядке». Неполный экземпляр: стр. 109-111 отсутствуют (стихотворения «Эпитафия», «Зимний день в Оберланде», «Сиваш» («Багряная печальная луна…»), «Кондор», «Широко меж вершин дубов…»).

3. ИМЛИ. Ф. 3, оп. 1, ед. хр. 64. <1934–-1952>. На с. 1: «16 Дек. 1952 г., Париж. Зачеркнутое не вводить в будущее собрание моих сочинений, даже самое полное. Ив. Б.».

Несмотря на датирующую помету Бунина на экземпляре ИМЛИ, основная работа со всеми четырьмя экземплярами проходила в начале 1934 года, когда Бунин готовил *Петрополис*.

В одном из экземпляров РГАЛИ правка минимальна, отдельные поправки внесены только в несколько текстов.[16] Во втором экземпляре РГАЛИ многие стихотворения перечеркнуты красным и простым карандашами, и в данном случае, в отличие от других экземпляров этого тома, перечеркивания не означают включения отмеченных таким образом текстов в *Петрополис* (ср. ниже). Так как в большинстве авторских экземпляров *ПСС–1915*[17] перечеркивание красным карандашом оказалось устойчивым знаком включения текста в *Петрополис*, можно думать, что первый экземпляр РГАЛИ – более ранний и система авторских помет при работе с ним находилась еще в стадии становления.

Пометы и исправления в экземплярах РАЛ и ИМЛИ значительно разнообразнее и сложнее. В *ПСС–1915, 1 – РАЛ* шесть слоев правки, *ПСС–1915, 1 – ИМЛИ* – четыре слоя. Разграничение слоев правки показывает механизм работы Бунина над *Петрополис* и отражает его дальнейшие колебания в выборе тех текстов, которыми он хотел остаться в истории литературы.

Для *ПСС–1915, 1 – РАЛ* может быть определен такой порядок:

---

[15] Здесь край страницы оборван.

[16] Кроме того, ряд стихотворений в этом экземпляре отмечены одним, двумя и тремя карандашными крестами, прагматика которых не ясна. Можно только предположить, что эти пометы отражают определенную стадию отбора Буниным произведений для *Петрополис* и количество крестиков каким-то образом связано со ступенями этого отбора или категоричностью выбора. Таким же образом отмечены некоторые стихотворения в *ПСС–1915, 3 - РАЛ* (MS. 1066/908).

[17] *ПСС–1915, 1 - РАЛ, ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ.*

1. Красный карандаш. Им перечеркнуты стихотворения, которые вошли в *Петрополис*: [18] «Листопад», с. 16-17, «Ракета» (в *Петрополис* без загл., по первой строке: «Был поздний час – и вдруг над темнотой…»), с. 77, «Подснежники» (в *Петрополис* без загл., по первой строке «Раскрылось небо голубое…»), с. 77-78, «Зеленый цвет морской воды…», с. 84, «Первая любовь» («Перед закатом набежало…»), с. 105 и т. д. На с. 16 запись: «[Зачеркнутое<(потексту)?> красным карандашом] взято в “Избр<анные> стихи”[19] и в издание “Петрополиса”». [20]

2. Черные чернила. Ими сделаны пометы «Взято в изд. “Петрополиса”» и т. п., вычеркнуты некоторые строфы, сделаны небольшие исправления в текстах. Стихотворения, не перечеркнутые красным карандашом, но снабженные указующей пометой черными чернилами, еще успели войти в *Петрополис*: «Нет солнца, но светлы пруды…» (в редакции *ПСС–1915, 3* «Счастье» («Весеннего ливня мы ждем…»), с. 82-83, «Зарница» (в *Петрополис* без загл., по первой строке «Зарницы лик, как сновиденье…»), с. 86. Этот этап для работы над составом *Петрополис* оказался итоговым. Предположительно тогда же на с. 17 была сделана запись: «При перепечатке [в новом издании] поставить [в нем] все здесь незачеркнутое в хронологическом порядке. Ив. Б.».

3. Простой карандаш. Им была частично продублирована, частично скорректирована или дополнена правка, сделанная прежде красным карандашом. Например, стихотворение «Еще от дома на дворе…» (с. 51-52) сначала лишилось *** перед первой строкой и последней строфы (вычеркнуты красным карандашом), затем все было зачеркнуто черными чернилами, поверх них перечеркнуто простым карандашом, и им же напротив вычеркнутой красным последней строфы Бунин добавил: «Вон!». Тем же простым карандашом были сделаны указания о том, какие стихотворения «можно взять» или просто «взять»: «Учан-Су», с. 54, «Высоко полный месяц стоит…», с. 67, «Мать» («И дни и ночи

---

[18] Карандаш мог быть в этих случаях обведен позднее черными чернилами.

[19] В *Избранные стихи – 1929* эти тексты отсутствуют.

[20] Кроме того, красным карандашом в этом экземпляре зачеркнуты многие заглавия стихотворений, убраны точки в конце оставленных заглавий, выправлены или зачеркнуты отдельные строки.

до утра…»), с. 73-74 и т. д. Однако в *Петрополис* эти стихотворения уже не вошли.

4. В некоторых случаях (с. 34, стихотворение «Зной, – но ясно лазурное небо глядится…») написанное простым карандашом указание «взять» подчеркнуто синим карандашом. Им же сделаны аналогичные указания напротив некоторых других текстов и более жирно обведены исправления, сделанные черными чернилами (стихотворение «Эпиталама», с. 98).

5. По хронологии работы с синим карандашом конкурируют еще раз возникающие черные чернила, которыми были перечеркнуты многие тексты и акцентированы некоторые записи, сделанные простым карандашом. Например, у стихотворения «После половодья», которое сначала лишилось заглавия (вычеркнуто красным карандашом, по первой строке «Прошли дожди, апрель теплеет…», с. 32), затем было перечеркнуто черными чернилами, затем восстановлено простым карандашом с указанием «Взять», – поверх последней пометы надписано снова черными чернилами: «Ошибочно зачеркнуто. Можно взять». По смыслу и результату (отсутствие в *Петрополис*) это указание близко тем, которые были сделаны раньше простым карандашом, и, вероятно, близко им и по времени. Отнести правку синим карандашом (а значит, и всех до сих пор названных слоев) к периоду подготовки *Петрополис* позволяет анализ авторских экземпляров *ПСС–1915, 3* (см. ниже). И, судя по почерку и смыслу правки этого слоя, именно тогда Бунин написал на первой странице: «Все зачеркнутое нигде не перепечатывать» и т. д.

6. Наконец, последним оказывается слой правки, которую синей шариковой ручкой внесла В. Н. Бунина. Напротив некоторых вычеркнутых ранее стихотворений ею, по-видимому со слов Бунина, сделаны пометы «оставить» (один раз «взять», один раз «вон»).[21] Эти пометы могут быть датированы 1952 годом – в сопоставлении с правкой, перенесенной В. Н. Буниной с этого

[21] Один и тот же знак – зачеркивание – означает в 1930-е гг., что стихотворение надо взять в новое издание, а в конце 1940-х – начале 1950-х, что стихотворение надо убрать из собрания. Поэтому важно кто именно, сам Бунин или его жена, и чем (например, красным карандашом – взять, синей ручкой – не брать) делал соответствующие пометы.

экземпляра в *ПСС–1915, 1 – ИМЛИ*, который визирован Буниным 16 декабря 1952 года.

ПСС–1915, 1 –- ИМЛИ представляется наиболее поздним. В него, параллельно с *ПСС–1915, 1 – РАЛ,* вносилась правка красным и простым карандашами и, позднее, синей шариковой ручкой:[22] ею Бунин вычеркнул в экземпляре ИМЛИ стихи, которые не хотел видеть в своем поэтическом наследии, и сделал итоговую надпись на первой странице 16 декабря 1952 года, и этой же ручкой В. Н. Бунина перенесла в этот экземпляр правку из *ПСС–1915, 1 – РАЛ.*[23]

Таким образом, на первых этапах подготовки *Петрополис* Бунин пользовался экземплярами, хранящимися ныне в РГАЛИ, которые с течением времени отошли для него на второй план. Тогда же, в 1934 году, он начал работу с экземплярами РАЛ и ИМЛИ и затем вернулся к ним в 1952 году.[24] Важность этих экземпляров в 1952 году, видимо, чередовалась, но хронологическое преимущество осталось за экземпляром ИМЛИ как более поздним. Кроме анализа слоев правки, это подкрепляется отбором текстов. Так, стихотворения «Помню – долгий, зимний вечер…» и «Астры. *А. Асныка*», вычеркнутые в экземплярах РГАЛИ и РАЛ, были затем восстановлены в экземпляре РАЛ (помета «оставить» рукой В. Н. Буниной), а экземпляре ИМЛИ без сомнений оставлены для будущего издания стихов. Видимо, решение относительно этих текстов на момент работы Бунина с *ПСС–1915, 1 – ИМЛИ* уже было взвешено и принято.

Том 3:

1. ОГЛМТ. № 749/2 оф. / РК. Ф. 14, оп. 1.2. <1917–1918>.

2. ИМЛИ. Ф. 3, оп. 1, ед. хр. 65. <1934>. Неполный экз. Стр. 1–16. На с. 1: «Много заглавий зачеркнуто – эти заглавия не восстанавливать»; «Из этого можно взять многое (если не все) незачеркнутые. Зачеркнутое красным карандашом уже

[22] Синей шариковой ручкой Бунин пользовался после 1945 г.

[23] При этом правка ряда текстов, исправленных во втором экземпляре РГАЛИ, ни самим Буниным, ни его женой не была перенесена в *ПСС–1915, 1 – ИМЛИ*.

[24] До сих пор в буниноведении считалось, что правка в этих томах относится только к 1952 г., см. архивное описание ИМЛИ, по умолчанию принятое в отечественных изданиях Бунина.

взято (в издание “Петрополиса” и в “Избранные стихи”). Зачеркнутое чернилами (с начала и до конца этой книжки) никуда не брать».

3. РАЛ. MS. 1066/909. <1934>. Неполный экз.

4. РАЛ. MS. 1066/908. <1934–1953>. Неполный экз. Стр. 17–248. На с. 1.: «<…>[25]”Петрополиса”. Вообще все, что зачеркнуто красным карандашом, взято туда. Незачеркнутое взять в будущее собрание (следуя, как всегда, <хронологическому порядку?>[26])».

Формально экземпляров *ПСС–1915, 3* четыре: один в ОГЛМТ, один неполный в ИМЛИ, один полный (MS. 1066/908) и один неполный в РАЛ (MS. 1066/909). Однако сопоставление двух неполных экземпляров позволяет утверждать, что это один разорванный экземпляр (до стр. 16 – в ИМЛИ, другая, значительно бóльшая часть – в РАЛ), и, значит, содержательно, по сути, авторских экземпляров три: один – ОГЛМТ (*ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ*), второй – ИМЛИ + РАЛ. MS. 1066/909 (*ПСС–1915, 3 – ИМЛИ + РАЛ*), третий – РАЛ. MS. 1066/908 (*ПСС–1915, 3 – РАЛ*).

Раньше всего Бунин работал с тем экземпляром, который остался в России, был передан в ОГЛМТ вдовой Н. А. Пушешникова К. П. Пушешниковой в 1956 году и ныне хранится в ОГЛМТ. Судя по характеру чернил и правки (простым и фиолетовым карандашами), Бунин работал с ним в 1917–1918 гг., до своего отъезда из Москвы в Одессу. Несмотря на то, что на этом экземпляре нет завещательной надписи, он должен рассматриваться наравне с *ПСС–-1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* как наиболее близкий по времени к созданию напечатанных в нем стихотворений.

Два других экземпляра использовались Буниным в течение определенного времени параллельно, хотя по количеству слоев правки они разнятся: в экземпляре *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ + РАЛ* три слоя правки (красный карандаш, черные чернила, простой карандаш), в экземпляре *ПСС–1915, 3 – РАЛ* – четыре слоя (красный карандаш, черные чернила, синий карандаш, синяя шариковая

[25] Начало фразы вырезано.

[26] Восстанавливается по аналогии с записями Бунина на других экземплярах.

ручка). Последний экземпляр, наиболее насыщенный правкой, видимо, использовался Буниным дольше других. Смысл правки красным карандашом и чернилами следует из бунинских пояснений на обоих экземплярах, при этом порядок слоев во всех авторских экземплярах *ПСС–1915, 3* соотносим с порядком слоев в *ПСС–1915, 1*. Приведем для примера описание правки в наиболее полном экземпляре – РАЛ. MS. 1066/908 (*ПСС–1915, 3 – РАЛ*).

1. Красный карандаш. Им отмечены (перечеркнуты) тексты, которые затем вошли в *Петрополис*.

2. Черные чернила. Ими проставлены даты под стихотворениями и сделаны пометы о том, что отмеченные красным карандашом тексты в *Петрополис* взяты (помета «Взято»). Кроме того, в *Петрополис* вошли стихи, не перечеркнутые красным карандашом, но перечеркнутые позднее чернилами с пометой «Взято», например, «Сентябрь» (в *Петрополис* без загл.: «Уж подсыхает хмель на тыне…»), «Кошка» (в *Петрополис* без загл.: «Кошка в крапиве за домом жила…»), «Геймдаль», «Лен» (в *Петрополис* без загл.: «Присела на могильнике Савуре…») и др. Черной ручкой была сделана правка и в ряде других стихотворений, не включенных Буниным в *Петрополис* («Сапсан», «Судра», «Атлант» и др.).

3. Синий карандаш. Им зачеркнуты некоторые знаки вопроса, проставленные Буниным рядом с датами, написанными черными чернилами. Показательно стихотворение «Летаргия» («В полях – сухие стебли кукурузы…», с. 85): оно не отмечено красным карандашом, крест-накрест перечеркнуто только синим карандашом, которым сделана рядом с текстом помета «Взято», и в *Петрополис* оно присутствует (без загл.). Видимо, именно на стадии проставления этих помет по всему экземпляру тома происходил окончательный отбор в новое издание.[27] Этим же синим карандашом была сделана правка в

[27] В то же время одного перечеркивания синим карандашом для включения в *Петрополис* (как это было с красным карандашом) недостаточно: так, стихотворения «Пугало» (с. 75-76) и «Джордано Бруно» (с. 93-94), крест-накрест перечеркнутые синим карандашом, но без пометы «Взять», в *Петрополис* не попали.

некоторых стихотворениях, не рассматривавшихся как кандидаты в *Петрополис* («Чужая», «Наследство»).

4. Синяя шариковая ручка. Напротив отдельных стихотворений ею сделаны пометы «Взять», «Отменить», которые можно датировать условно, по аналогии с правкой в *ПСС–1915, 1 – ИМЛИ*, <1952–1953>.

Как видно из сравнения слоев правки в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* и состава *Петрополис*, временной шаг в ходе подготовке издания сказался на том, какой слой правки успел войти в него: для *ПСС–1915, 3 – РАЛ* это уже не черные чернила (как для *ПСС–1915, 1 – РАЛ*), а синий карандаш. Таким образом, можно датировать 1-5 слои правки в *ПСС–1915, 1 – РАЛ* и 1–3 слои правки в *ПСС–1915, 1 – ИМЛИ* периодом подготовки *Петрополис*, то есть 1934 годом.

Кроме описанных трех экземпляров *ПСС–1915, 3* в РАЛ находится еще один экземпляр (MS. 1066/10150), в который синей шариковой ручкой внесены единичные поправки в стихотворения «Атлант», «Агни», «День гнева», «Сын Человеческий» и «Сквозь ветви», не превышающие исправлений, сделанных в более полных экземплярах, и единственное изменение – вычеркивание заглавия в стихотворении «Золотой невод», – отсутствующее в других экземплярах тома.

В целом стихотворения, которых коснулась правка Бунина в разных экземплярах *ПСС–1915, 1* и *ПСС–-1915, 3*, могут быть разделены на четыре группы:

1) стихи, отмеченные только пометами о включении / невключении их в *Петрополис* (1934) или литературное наследие, каким его видел сам Бунин (1952);

2) стихи, которые были исправлены Буниным в ходе подготовки *Петрополис* (1934) и взяты в новое собрание;

3) стихи, которые были исправлены в *ПСС–1915*, но не были напечатаны ни в *Петрополис*, ни в каких других прижизненных изданиях Бунина и при сравнении правки в разных экземплярах одного тома сводимы к единому варианту;

4) стихи, которые были исправлены в *ПСС–1915*, но не были напечатаны ни в *Петрополис*, ни в каких других прижизненных изданиях Бунина и при этом к единому варианту не сводимы.

После выхода *Петрополис* Бунин долгое время не обращался к своим изданиям. Следующий этап его работы с опубликованными в его собраниях поэтическими текстами относится к 1947–1953 годам и затрагивает уже не только авторские экземпляры *ПСС–1915*, но и авторские экземпляры *Петрополис*.

Петрополис:

Том 1:

1. РГБ. Ф. 429. Карт. 1, ед. хр. 11. Июль 1953. На обл.: «Все стихи просмотрены – и отмечено что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 г.» <*красной шариковой ручкой*>; на стр. 73 на верхнем поле: «В новое издание моих Избранных стихов взять только то, что отмечено красным крестиком» <*красной шариковой ручкой*>. [28]

2. РАЛ. MS. 1066/10157. Июль 1953. На обл.: *а.* «Исправлено в [октябре] ноябре 1951 г.» <*синей шариковой ручкой*>; *б.* «Все стихи просмотрены – и отмечены что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 года» <*красной шариковой ручкой*>. Неполный экз.

3. РАЛ. MS. 1066/10156. Июль 1953. На обл.: *а.* <*рукой В. Н. Буниной:*> «Исправлено в ноябре 1951 г.»; *б.* «Все стихи просмотрены – и отмечено что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 г.».

Во всех трех экземплярах отмечены стихи для нового издания [29] и совпадает содержательная правка, при этом в РАЛ. MS. 1066/10156 правка и пометы принадлежат В. Н. Буниной – они перенесены ею с двух предыдущих

[28] Здесь и далее характер ручки позволяет косвенно судить о времени работы и порядке правки, вносившейся Буниным сначала черными чернилами, затем, с июня 1949 г. синей, а с марта 1950 г. и красной шариковыми ручками.

[29] В РАЛ. MS. 1066/10156 отобранные стихотворения отмечены крестиком, проставленным синим карандашом, в РАЛ. MS. 1066/10157 и в РГБ – также, но красным карандашом.

экземпляров. О времени работы можно судить по визирующей записи Бунина на экземпляре РГБ и атрибуции почерков, его и жены.

Кроме того, известен авторский экземпляр Бунина в собрании Н. Воронцова (Мюнхен): в нем единичные пометы, но на обложке стоит датирующая надпись Бунина: «Янв. 1950 г. Исправлено для нового издания».[30] Сохранились также отдельные листы из тома (РАЛ. MS. 1066/912).[31]

Том 2:

1. РАЛ. MS. 1066/10158. Ноябрь 1952. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в ноябре 1952 г. Ив. Б.».

2. РАЛ. MS. 1066/10159. Апрель 1953г. На обл.: *а.* «28.X.34 вышла из печати. Авторский» *<сверху на обл., черными чернилами <1934>>*,[32] «вышла из печати» *<красной шариковой ручкой <1953>>*; *б.* «Исправлено для нового издания в [августе 1952] апреле 1953 г. Ив. Бунин» *<синей шариковой ручкой, подпись красной>*.

3. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 12. 20 октября 1953. На обл.: «Окончательно исправлено для нового издания 20 окт. 1953 г. Ив. Б.» *<синей шариковой рукой>*; на шмуцтитуле (с. 273): «Отмеченное крестиком взять в новое издание моих “Избранных стихов”» *<красной шариковой ручкой>*.

То, что в экземпляре РАЛ. MS. 1066/10158 Бунин работал раньше, чем в других, подтверждается характером правки. С одной стороны, в нем нет исправлений, которые есть в других экземплярах (стихотворения «Бог», «В мелколесье пело глухо, строго…»). С другой стороны, не все сделанные в нем исправления нашли отражение в более поздних экземплярах РГБ и *Петрополис, 2*

---

[30] Благодарю Н. Воронцова за предоставление копий правленых страниц этого издания.

[31] На первой странице этого экземпляра запись Бунина с подчеркиванием: «В этом собрании окончательно установлен текст всего его содержания (и я очень прошу читателей, критиков и переводчиков пользоваться только этим текстом)».

[32] По наблюдению Р. Дэвиса, черные чернила, которыми Бунин пользовался в середине 1930-х гг. со временем приобрели более светлый, коричневатый оттенок, тогда как черные чернила, которыми сделаны надписи второй половины 1940-х (ср. надписи 1947 г.) сохранили определенный черный цвет.

– *РАЛ (2)*: [33] в ряде случаев правка совпадает в двух последних экземплярах и не совпадает с *Петрополис, 2 – РАЛ (1)* (стихотворения «В архипелаге», «Долина Иосафата», загл. в стихотворении «После Мессинского землетрясения»). Ср., например, «Долина Иосафата», ст. 11: *Петрополис, 2*: *Всех, что в плену и что мечом убиты*, в *Петрополис, 2 – РАЛ (1)* переправлено на: *Всех верных, всех, что не убиты*, в *Петрополис, 2 – РАЛ (2)* и экземпляре РГБ переправлено на: *Всех, что в чужбине не были убиты*. По-разному изменено название стихотворения, которое в *Петрополис, 2* озаглавлено «После землетрясения». В *Петрополис, 2 – РАЛ (1)* оно переправлено на «После Мессины», в *Петрополис, 2 – РАЛ (2)* и экземпляре РГБ – «После Мессинского землетрясения».

В некоторых случаях правка в экземпляре РГБ отражает решение, зафиксированное не в *Петрополис, 2 – РАЛ (2)*, а в более раннем *Петрополис, 2 – РАЛ (1)*. Можно предположить, что в экземпляр РГБ сводилась правка из обоих экземпляров РАЛ (см. стихотворения «В роще» («Там иволга, как флейта, распевала…»), «При дороге») и при этом Бунин отказывался от некоторых решений, принятых прежде в *Петрополис, 2 – РАЛ (1)*. О более позднем характере правки в экземпляре РГБ говорит и то, что только в нем отмечены стихи для нового издания.

Кроме названных, в архиве Бунина остался неправленый экземпляр с дарственной надписью «тете Маше», датированный 2 сентября 1935 года (РАЛ. MS. 1066/10160).

Том 3:

1. РАЛ. MS. 1066/10161. Апрель 1953. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952 г.] [январе] апреле 1953 г. Ив. Б.» <*синей шариковой ручкой;* «январе» *зачеркнуто и* «апреле» *вписано красной шариковой ручкой*>.

2. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 13. <После апреля 1953>.

[33] Здесь и далее используются сокращения авторских экземпляров различных томов Бунина, в конце которых (в скобках) указан порядковый номер согласно приводимому описанию. Полный список сокращений см. на с. 406.

3. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 14. <После апреля 1953>.
4. РАЛ. MS. 1066/914. <После апреля 1953>.

В первом экземпляре, РАЛ. MS. 1066/10161, правки немного, и даты (месяцы) не переправлены с римских (типографских) на арабские, что чем дальше, тем чаще встречается в авторских экземплярах Бунина. Между экземплярами РГБ выделить наиболее авторитетный трудно. Только в первом экземпляре РГБ первая строка стихотворения «Два голоса» переправлена на «Ночь, сыночек, не месячна,», во всех других экземплярах тома она изменена на «Ночь, сынок, непроглядная,»; только в нем поправлено стихотворение «Ночная змея» (ст. 16) – во втором экземпляре РГБ оно не менялось. С другой стороны, во втором экземпляре РГБ дана полная правка стихотворений «Ночь зимняя мутна и холодна…» и «Летняя ночь», которой нет в первом экземпляре РГБ. Оба экземпляра РГБ и второй экземпляр РАЛ правились Буниным, по всей видимости, примерно в одно и то же время. Затем в какой-то момент экземпляры РГБ стали, вероятно, считаться Буниным «черновыми»: правка из них последовательно перенесена во второй экземпляр РАЛ или же впервые появляется в нем. Это становится ясно на примере стихотворения «На пути из Назарета»: а) в первом экземпляре РАЛ и обоих экземплярах РГБ ст. 2 не тронута: *Встретил я Святую Деву* – и только во втором экземпляре РАЛ переправлена на: *Встретил я Марию Деву*; б) ст. 6 в первом экземпляре РАЛ и обоих экземплярах РГБ: *Шла по ней, а по долине* (переправлено с напечатанного: *С юга шла – и по долине*) – во втором экземпляре РАЛ дан новый вариант: *Без конца шла по долине*. Другие примеры – стихотворения «Алисафия», «Потомки пророка» и «Как дым пожара, туча шла…»: в *Петрополис, 3 – РАЛ (1)* не исправлены, в экземплярах РГБ правки тоже нет, а в *Петрополис, 3 – РАЛ (2)* правка внесена. Правка внесена и в стихотворение «Ночь зимняя мутна и холодна…», но иная, чем в *Петрополис, 3 – РГБ (2)*: во втором экземпляре РГБ зачеркнуты ст. 11-16 и внесены отдельные коррективы в ст. 2 и 4, а во втором экземпляре РАЛ зачеркнуты ст. 15-18 и исправлены ст. 13-14, 19, 21 и 23. Таким образом, даже если считать *Петрополис, 3 – РАЛ (2)* итоговым экземпляром, отражающим последнюю авторскую волю,

относительно стихотворений «Два голоса» и «Ночь зимняя мутна и холодна…» ее придется искать в других экземплярах – или отказываться от последней правки.

Кроме того, в РАЛ сохранился экземпляр с минимальной правкой, поглощаемой правкой в других экземплярах (РАЛ. MS. 1066/10162).

Том 4:

1. РАЛ. MS. 1066/915. 28 августа 1947. На обл.: *а.* «[Исправлено для нового издания. 28 Авг. 47 г. Ив. Бунин]» *<черными чернилами <1947>>*; *б.* «Дефективный, изорванный экземпляр. Ив. Бунин» *<синей шариковой ручкой; <Д> сначала красной>*.

2. РГБ. Ф. 429, карт. 3, ед. хр. 26. Март 1951. «Исправил для нового издания Март 1951 г. Ив. Бунин» *<синей шариковой ручкой>*.

3. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 15. Апрель 1953. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952 г.] апреле 1953 г. Этот экз<емпляр> оставить у себя. Вышла в свет 21.3.1935 г.» *<всё красной шариковой ручкой>*.

4. РАЛ. MS. 1066/10163. Апрель 1953. На обл.: *а.* «21.III.35 вышла из печати. Ив. Б.» *<сверху на обл.; дата и* «Ив. Б.» *черными чернилами <1935>*, «вышла из печати» *вписано красной шариковой ручкой <1952>>*; *б.* «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952] апреле 1953. Ив. Б.» *<красной шариковой ручкой; зачеркивание и* «апреле 1953. Ив. Б.» *синей>*.

В первом экземпляре РАЛ (MS. 1066/915) правка минимальна. Из экземпляров РГБ более поздний по авторской датировке –- *Петрополис, 4 – РГБ (2)*, по содержанию правки –- *Петрополис, 4 – РГБ (1)*; стихотворения «Мушкет», «Венеция», «Теплой ночью, горною тропинкой…» исправлены только в нем. Итоговая дата у вторых экземпляров РГБ и РАЛ одна – апрель 1953 года, но по правке к *Петрополис, 4 – РАЛ (2)* ближе датированный мартом 1951 года первый экземпляр РГБ. При этом некоторые различия есть и между ними. Так, например, в стихотворении «Венеция» в *Петрополис, 4 – РГБ (1)* Бунин вычеркивает ст. 62-64, и стягивает ст. 72-74 («В переулках – / Слякоть, грязь. ~~Идут посередине, - / В опере как будто. Сладко пахнут / Крепкие сигары. И~~ Но как уютно»), а в

Петрополис, 4 – РАЛ (2) этой правки нет, зато небольшие изменения внесены в ст. 18-19, 95, 107, не тронутые ни в первом, ни во втором экземпляре РГБ. Аналогично, последняя строка в стихотворении «Теплой ночью, горною тропинкой…» в *Петрополис, 4 – РГБ (1)* из «Звон цикад журчит среди камней» переменилась на «Звон ночных цикад журчит за ней», а в *Петрополис, 4 – РАЛ (2)* – на «Звон цикад ночных за ней». В итоге мы имеем несогласованную правку между тремя экземплярами, и одновременность датировки двух из них никак не помогает однозначному решению.

Кроме того, в РАЛ хранится еще один, недатированный, экземпляр этого тома, в котором Бунин правил рассказы, но не правил стихотворения (РАЛ. MS. 1066/10164).

Том 5:

1. РАЛ. MS. 1066/916. <1951–1953>.

2. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 16. Апрель 1953. На обл.: *а*. «9.II.35 вышла из печати. Авторский <экземпляр>» *<черными чернилами <1935>*, «вышла из печати» – *синей шариковой ручкой>*; *б*. «Исправлено мною для нового издания. [31 Авг. 1947 г. Ив. Бунин.] [в марте 1951 г.] [в августе 1952 г.] <в> апреле 1953 г. Ив. Бунин» *<первоначально черными чернилами <1947>, исправления – синей шариковой ручкой>*.

3. РАЛ. MS. 1066/10165. Апрель 1953. На обл.: *а*. «Исправлено для нового издания в [августе 1952 г.] апреле 1953 г. Ив. Бунин»; *б*. *<сверху>* «NB не полный экз.».

Самый ранний экземпляр – РАЛ. MS. 1066/916: в нем минимум правки и помет, сделанных красным карандашом, синей и красной шариковыми ручками. Следующий (по объему правки) – экземпляр РГБ. Итоговый – РАЛ. MS. 1066/10165 (*Петрополис, 5 – РАЛ (2)*). В нем правка либо совпадает с экземпляром РГБ, либо превышает ее, что особенно заметно на примере стихотворений «Людмила», «На Невском», «Зимой» (переправлено на «Атлантик»), «Глупое горе» (переправлено на «Ссора»). Кроме того, ряд

стихотворений в этом экземпляре отмечены красными крестиками и знаком «NB», вероятно, как отобранные для будущих изданий («Синие обои полиняли…», «Мулы», «Сирокко»). Порядок работы с экземплярами очевиден по слоям правки стихотворения «На Невском»: в *Петрополис, 5 – РАЛ (2)* Бунин зачеркивает вариант, возникший у него в экземпляре РГБ, и пишет новый. Кроме того, в этом экземпляре Бунин существенно поправил стихотворение «Зимой» ((«Покрывало море свитками…»); новое загл. «Атлантик» («Покрывал он, мирный, свитками…»)). Отметим, что, как и в случае с четвертым томом, судя по авторским датировкам, временной промежуток в работе с разными экземплярами пятого тома минимальный, и здесь, как и в авторских экземплярах *Петрополис, 4*, есть стихотворения, о конечном варианте которых остается только гадать. Так, стихотворение «Кончина» («И скрылось солнце жаркое в лесах…») в экземпляре РГБ дополнено: «Кончина *святителя*», но во второй экземпляр РАЛ это дополнение не вписано. Заглавие стихотворения «Глупая ссора» сначала одинаково было исправлено в экземпляре РГБ и втором экземпляре РАЛ на новое: «Ссора», но затем в *Петрополис, 5 – РГБ* и это исправление было зачеркнуто, а в *Петрополис, 5 – РАЛ (2)* оставлено. В целом, учитывая правку всех стихотворений тома, наиболее полным из экземпляров надо признать *Петрополис, 5 – РАЛ (2)*, и, значит, при соблюдении последней воли следует ориентироваться именно на него. Но можно ли счесть тогда правку в *Петрополис, 5 – РГБ* промежуточным вариантом на пути к последнему? Ясно, что при фактически параллельной работе Бунина в обоих экземплярах, ответ будет отрицателен.

Том 6:

1. РАЛ. MS. 1066/917. Август 1952. На обл.: «*Прочитано и исправлено мною [22 Авг. 47 г.]* [в марте [августе] 19<51?>] *для нового издания* мною в августе 1952 г. *Ив. Б.*» <*выделенное курсивом – черными чернилами <1947>; остальное – синей шариковой ручкой*>.

2. РГБ. Ф. 429, карт. 2, ед. хр. 1. Июнь 1953. На обл.: *а.* «Исправлено мною для нового издания в июне 1953 г. Ив. Б.» <*красной шариковой ручкой*>; *б.* «NB Стихотворения» <*синей шариковой ручкой*>; «[Авторский] [С датами]» <*черными чернилами, зачеркнуто синей шариковой ручкой*>.

3. РАЛ. MS. 1066/10166. <Июнь 1953>. На обл.: «Досмотреть!».

4. РАЛ. MS. 1066/10167. <Июнь 1953>.

По объему и характеру наиболее ранняя правка содержится в РАЛ. MS. 1066/917. Так, например, название «Петербург» к стихотворению «Просыпаюсь в полумраке…» вписывается Буниным от руки только в *Петрополис, 6 – РАЛ (2, 3)*. Так же со стихотворением «Цейлон» («В лесах кричит павлин, шумят и плещут ливни…»): в *Петрополис, 6* оно названо «Гора Алагалла», в первом экземпляре РАЛ заглавие не изменилось; в экземпляре РГБ дано двойное заглавие: «Цейлон. Гора Алагалла» («Цейлон» вписано), в *Петрополис, 6 – РАЛ (2, 3)* «Гора Алагалла» вычеркнуто, «Цейлон» вписано от руки в качестве единственного заглавия. Аналогичные случаи, когда в *Петрополис, 6 – РАЛ (2, 3)* содержится более поздняя правка, чем в двух других экземплярах тома, – стихотворения «Роса при бледно-розовом огне…» и «Когда-то, над тяжелой баркой…».

Выделить итоговый между вторым и третьим экземпляром РАЛ довольно трудно. За *Петрополис, 6 – РАЛ (3)* говорит стихотворение, которое в *Петрополис, 6* озаглавлено «Прокаженный»: в РГБ первый вариант заглавия «Прокаженный в разрушенном городе» (возможное прочтение: «В разрушенном городе», при котором слово «прокаженный» зачеркнуто дважды: как самостоятельное заглавие в книге и как часть заглавия, вписанного от руки), второй вариант «Война»; в *Петрополис, 6 – РАЛ (2)* первый вариант «Прокаженный в разрушенном городе» (без вариантов, ср. РГБ), второй вариант «Война»; *Петрополис, 6 – РАЛ (3)* – «Война». Эти колебания в выборе заглавия и характер правки (во втором экземпляре РАЛ для некоторых строк Бунин давал сначала один вариант, а потом другой, – в третьем экземпляре РАЛ правка более аккуратная, она явно перенесена из предыдущего) позволяют считать

Петрополис, 6 – РАЛ (3) наиболее поздним экземпляром. С другой стороны, за *Петрополис, 6 – РАЛ (2)* как наиболее поздний вариант свидетельствует правка стихотворения «В жарком золоте заката Пирамиды…»: она значительно более грязная как раз в третьем экземпляре РАЛ и чистая (перенесенная) во втором экземпляре.

Более того, и решительно выделить второй и третий экземпляры РАЛ как самостоятельный этап работы над томом нельзя. Эпизодически мелкая правка (как, например, исправление знаков при прямой речи в стихотворении «У нубийских черных хижин…») совпадает со сделанной в экземпляре РГБ и *Петрополис, 6 – РАЛ (2)* и отсутствует в *Петрополис, 6 – РАЛ (3)*. Вероятнее всего, Бунин работал со всеми этими тремя экземплярами одновременно и не выделял одного из них в качестве главного и основного. Об этом же свидетельствует датировка экземпляра РГБ июнем 1953 года и датировка правки под стихотворением «В жарком золоте заката Пирамиды…» в *Петрополис, 6 – РАЛ (2)*: «23.VI.1953» (от руки). В таком случае и правку в *Петрополис, 6 – РАЛ (3)* можно датировать июнем 1953 года. Тогда до кончины Бунина оставалось четыре месяца, он беспрестанно болел и мог возвращаться к работе только эпизодически. Очевидно, что и в этом и в других случаях его поиски окончательного текста были остановлены более самим временем, чем личной волей.

Многие стихотворения Бунин сопроводил в своих авторских экземплярах библиографическими указаниями о месте первых публикаций и указаниями на место написания (как правило, «Васильевское»). В первом экземпляре РАЛ эти указания сделаны в 1947 году (по черной перьевой ручке и почерку, идентичному датированным записям того времени); во втором и третьем экземплярах РАЛ большинство таких указаний, судя по особенностям написания (синей шариковой ручке, наклону букв, общему характеру сокращений), были сделаны одновременно, видимо в июне 1953 года.

Том 8:

1. РГБ. Ф. 429, карт. 2, ед. хр. 3. Март 1951. На обл.: «Исправлено [23 августа 47 г.] в марте 1951 года для нового издания. Ив. Бунин» <*черными чернилами*>; «Драный» <*синей шариковой ручкой*>.

2. РАЛ. MS. 1066/10171. Май 1953. На обл.: «Прочитано и исправлено для нового издания в [начале ноября 1951 г.] мае 1953 г. Ив. Бунин».

3. РАЛ. MS. 1066/10172. Май 1953. На обл.: «Все исправлено мною для нового издания в мае 1953 г. Ив. Б.».

Уже из авторских датировок ясно, что самый ранний экземпляр – РГБ. Над двумя экземплярами РАЛ Бунин работал практически одновременно, но первый, что следует и из датировки, и из анализа правки, он использовал не только на общем для этих двух экземпляров этапе, но и раньше. Так, правка стихотворения «Морфей» (ст. 11) есть только в *Петрополис, 8 – РАЛ (1)*, а правка стихотворения «Шепнуть заклятие при блеске…» в *Петрополис, 8 – РАЛ (2)* более полная, чем в *Петрополис, 8 – РАЛ (1)* (начало убрано, первая строка «Уже не будет, нет возврата…» – во втором экземпляре РАЛ; «Уж нет, не может быть возврата…» – в первом экземпляре РАЛ). В то же время одновременное обращение к обоим экземплярам подтверждается колебаниями в выборе заглавия для стихотворения «Наполовину вырубленный лес…»: в *Петрополис, 8 – РАЛ (2)* сначала один вариант заглавия «Лето 1917 года», затем он зачеркнут, вписан другой – «Семнадцатый год» – и этот последний вариант заглавия начисто вписан в *Петрополис, 8 – РАЛ (1)*. Наконец, еще один пример – стихотворение «Райское древо» («В час полуденный, зыбко свиваясь по Древу…»), заглавие которого заменено на «Искушение» только в экземпляре РГБ, после чего весь текст был построчно вычеркнут Буниным, как и в двух других авторских экземплярах тома (РАЛ), где заглавие не менялось. [34]

Оба экземпляра РАЛ одинаково визированы Буниным для нового издания, но какое заглавие следует выбрать тогда для стихотворения «Москва», которое

[34] Заглавие «Искушение», вместе с новой редакцией, закрепилось только в последнем издании Бунина *Весной, в Иудее – 1953*.

дополнено только в *Петрополис, 8 – РАЛ (1)*: «Москва *в царствии Ленина*»? [35] Так же сложно судить об окончательных вариантах стихотворений «Мечты любви моей весенней…» и «Пантера». Каждое из них исправлено только в одном из двух параллельных авторских экземпляров *Петрополис, 8*: «Мечты любви моей весенней…» – в *Петрополис, 8 – РАЛ (1)*, «Пантера» – в *Петрополис, 8 – РАЛ (2)*. Из двухстрофного стихотворения «Мечты любви моей весенней…» Бунин сначала построчно вычеркнул вторую строфу и поставил на ее место четыре строки отточий, затем крест накрест перечеркнул весь текст. Из стихотворения «Пантера» Бунин вычеркнул строки 3-4, никакого иного варианта не вписал, но и всего текста не зачеркнул. В отличие от Пушкина, в поэтической практике Бунина отточия не приняты, и что они означают: обещание текста или сам текст, с уверенностью сказать трудно, но в любом случае получившийся таким образом в последней правке текст едва ли можно считать завершенным.

Надо добавить, что в объективно более поздних экземплярах РАЛ не тронуто стихотворение «Золотыми цветут остриями…», тогда как в более раннем авторском экземпляре РГБ над ним вписано от руки заглавие «Воспоминание». Точно так же только в экземпляр РГБ внесены пунктуационные поправки в текст стихотворения «На даче тихо, ночь темна…», в более поздних экземплярах (РАЛ) их нет. Означает ли это, что Бунин со временем отказался от этих поправок или просто забыл о них, остается неясно.

Кроме названных экземпляров *Петрополис, 8*, в РАЛ хранится экземпляр, не содержащий ни помет, ни правки автора (РАЛ. MS. 1066/10173).

Итак, анализ авторских экземпляров *ПСС –1915* и *Петрополис* позволяет прояснить хронологию и особенности работы Бунина со своими собраниями.

В начале 1934 года, заключив с берлинским издательством «Петрополис» договор на издание собрания своих сочинений, [36] Бунин обратился к своему

[35] См. далее в связи со стих. «Русская сказка».

[36] Историю издания см.: «Хочу печатать сам, ибо вы, издатели, все звери»: Переписка И. А. Бунина с издательством «Петрополис» / Вступ. ст. С. Н. Морозова, В. В. Леонидова;

предыдущему собранию, *ПСС–1915*. К этому времени относится наиболее значительная часть правки в авторских экземплярах *ПСС–1915, 1* и *ПСС–1915, 3*.

Кроме того, сохранился неполный экземпляр сборника «Избранные стихи» (1929; РАЛ. MS. 1066/897), часть правки в котором сделана красным, простым и синим карандашами. По смыслу эта правка совпадает с правкой теми же карандашами и ручками в авторских экземплярах *ПСС–1915, 1* и *ПСС–1915, 3*. Таким образом, есть все основания полагать, что работа с этим экземпляром велась примерно в то же время, что и над *ПСС–1915* при подготовке *Петрополис*. Однако и в этом случае «история правки» оказывается значительно длиннее: следующие исправления в авторском экземпляре «Избранных стихов» сделаны Буниным черными чернилами, синей и красной шариковыми ручками (<1947–-1953>; ср. выше надписи на томах *Петрополис*), а последние, уже В. Н. Буниной (вероятно, в 1952–1953 годах).

После того как издание «Петрополиса» (1934–1936) завершилось, Бунин долгое время не возвращался к своим прежним изданиям. В августе 1947 года появилась надежда на новое издание: переговоры с австрийскими и немецкими издательствами за Бунина вели тогда Г. Н. Кузнецова и М. А. Степун.[37] Тогда Бунин начал пересматривать – теперь уже издание «Петрополиса». Он выправил четвертый (РАЛ. MS. 1066/915), пятый (РГБ), шестой (РАЛ. MS. 1066/917) и восьмой (РГБ) тома. Вскоре стало ясно, что осуществить новое издание не удастся, и Бунин снова отложил работу над своими текстами.

В следующий раз он вернулся к ним в марте 1951 года, и с тех пор работал с отдельными томами (с каждым – по несколько раз) в ноябре 1951 года, в апреле, августе и ноябре 1952 года, в апреле, мае, июне, июле, октябре 1953 года (последняя правка (т. 2, РГБ) за две с половиной недели до смерти – 20 октября 1953 года). Он уже не рассчитывал быть изданным при жизни столь масштабно,

---

Подгот. текстов писем и примеч. С. Н. Морозова (при участии В. В. Леонидова) // Наше наследие. 2001. № 57. С. 79-92.

[37] См. коммент. Р. Дэвиса и К. Хуфена к публ.: Письма Ф. А. Степуна И. А. Бунину // *С двух берегов*. С. 157-158; письма М. А. Степун И. А. Бунину (1948) и М. А. Гофману (1952), опубл.: Бунинские материалы из архива М. А. Гофмана / Предисл., публ. и примеч. В. В. Бойкова // Филологические записки. Воронеж, 2003. Вып. 20. С. 22-24.

как раньше, и множество завещательных помет на первых страницах его авторских экземпляров говорят о том, что он оставлял свою последнюю правку в надежде скорее на будущих издателей, чем на современников.

Примерно в то же время, в ноябре 1952 года Бунин пересмотрел свое издание «Стихотворений 1903–1906» (СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1906) и внес в него ряд изменений. [38] В декабре 1952 года он сделал итоговые пометы на первых страницах первого и третьего томов *ПСС–1915*, но не свел различные варианты правки одних текстов в разных авторских экземплярах к единому варианту.

Несмотря на разночтения, оставленные Буниным в авторских экземплярах его изданий, очевидно, что для полноценного научного издания Бунина необходимо учитывать все авторские экземпляры всех томов. Другой вопрос – как именно это сделать.

3.2. Автографы

В РАЛ, РГАЛИ, РГБ, ИМЛИ, ИРЛИ, МКТ, ОГЛМТ и других архивохранилищах находится несколько сот отдельных автографов и машинописных копий стихотворений с авторскими пометами, и приходится отметить, что они только в редких случаях были учтены при подготовке бунинских изданий.

Самый яркий пример представляет собой хранящаяся в РГАЛИ *Тетрадь* стихотворных автографов Бунина (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 2, ед. хр. 3), подробнее о которой шла речь выше. Повторим, что для установления наиболее точной версии текста и точной даты создания *Тетрадь* имеет исключительное значение. Бунин редко оставлял в своих бумагах черновики опубликованных стихотворений, и, видимо, *Тетрадь* сохранилась в неразберихе революционных месяцев во многом случайно. Проставленные в ней даты существенно корректируют бунинские датировки в более поздних изданиях (об этом см. в разделе «Принципы

[38] РАЛ. MS. 1066/903. На авантитуле издания рукой Бунина: «С мукой перечитал многое, многое в этой книжке! Ужели это я так писал? Ночь с 18 на 19 ноября 1952 г. Париж».

датировки»), а черновые автографы записанных в ней стихотворений дают редкий пример работы поэта над своими произведениями.

Еще одним важнейшим источником для бунинской текстологии является *Парижская тетрадь* 1943 года, которая представляет собой собрание тетрадных листов, объединенных в шесть единиц хранения (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 20-25). На первой странице читаем: «Это тоже можно ввести в будущее собрание, вставив куда надо в *хронологическом* <подчеркнуто Буниным. – *Т. Д.*> порядке. 1943 г. Ив. Бунин». Однако относится ли это предписание ко все текстам, не ясно, так как листы, на которых записаны стихотворения, разного формата и происхождения, а сами тексты обладают разной степенью законченности: одни из них – беловые, другие – правленые автографы стихотворений, третьи представляют собой черновые наброски или отрывки, здесь же по-разному комбинируемые автором в подборки «Заметок». Тем не менее, *Парижская тетрадь* представляет несомненный интерес: это одно из последних возвращений Бунина собственно к поэтическому творчеству, и свидетельство того, каким видел его Бунин в 1943 году.

Для определения состава поэтического наследия, которым Бунин хотел остаться в литературе, существенное значение имеют составленные им сборники ранних стихотворений, один из которых, датированный 1952 годом, хранится в РГАЛИ, другой (отличающийся по составу и не датированный) – в РАЛ (РАЛ. MS. 1066/39).

3.3. Периодика

Как показывает опыт подготовки бунинского тома «Новой Библиотеки поэта», 95 законченных стихотворений были опубликованы только в периодике и не вошли ни в одно авторское издание. Среди них и первое опубликованное стихотворение «На смерть С. Я. Надсона» и вместе с ним целый ряд ранних стихотворений, напечатанных в газете (с 1888 года – журнале) «Родина», и публикации в провинциальной прессе 1890-1900-х годов («Орловский вестник», «Одесские новости», «Южное обозрение») и журналах, которые Бунин со временем мог счесть «несерьезными» (например, «Детское чтение», «Отдых» и

т. п.), и стихи, в первый и в последний раз напечатанные в 1920-е годы в парижской газете «Возрождение», и еще много других публикаций. Часть из этих стихотворений сохранилась и в рукописях, но для 30 (главным образом, ранних) стихотворений публикация является единственным источником текста. Надо признать, что при существующих еще на сегодня лакунах в бунинской библиографии, не исключено, что число оставшихся в периодике стихотворений может несколько пополниться за счет еще не найденных публикаций, что не умаляет, а только повышает ценность периодических изданий как возможных источников «затаенных» бунинских произведений.

Теперь, располагая всем разнообразием источников, как печатных, так и рукописных, как отложившихся в российских архивах, так и сохранившихся в РАЛ, мы понимаем, что только сопоставление всех данных, сведенных воедино, задает то поле, на котором должна определяться концепция научного издания Бунина. Характер работы Бунина со своими уже вышедшими изданиями ставит во главу угла проблему, получившую в эдиционной практике название «последней авторской воли». Однако прежде, чем решать ее применительно к текстам Бунина, посмотрим, какие подходы были выработаны в отечественной традиции применительно к другим авторам.

4. История и контекст современных текстологических решений. Понятие последней авторской воли при издании русских классиков

Презумпция «последней авторской воли» применительно к эдиционной практике обсуждается в специальной литературе начиная с 1920-х годов. Императив, заставляющий редактора-издателя так или иначе определять свою позицию по отношению к этому понятию, с течением времени менялся. В 1920-е годы таковым было стремление к идеальному представлению автора и его наследия, в 1950–1960-е годы — перенесенное из политической сферы желание

раз и навсегда зафиксировать определенный (окончательный) текст для всех будущих / разнообразных изданий. В 1970–1990-е годы при все большем осознании индивидуальных особенностей разных авторов — с одной стороны, и при все упрочивающимся взгляде на текст как на вечно становящуюся систему — с другой, принцип «последней авторской воли» начал сдавать свои позиции. И сейчас уже не внешние идеологические требования, а осознание этической ответственности издателя могло бы служить отправной точкой для воплощения последней воли автора в отборе и расположении текстов посмертного издания. Главным итогом почти уже вековых споров о принципах издания авторов, принадлежащих прошедшим эпохам, стало представление о том, что структура и содержание книги должны находить опору в художественном сознании издаваемого автора и литературном континууме его эпохи. Полное соответствие обоим полюсам сделало бы издание идеальным. Однако если автор имел привычку снова и снова обращаться к своим текстам, то между его субъективным сознанием и объективным ходом истории то и дело возникают противоречия, делающие эдиционные принципы полем научного обсуждения и, порой, компромисса. Нижеследующий беглый очерк существующих текстологических подходов задает координаты, в которых решался самый существенный на сегодня вопрос научного издания лирики Бунина – вопрос об основном тексте.

Как известно, начало текстологическим спорам было положено на рубеже 1920-х годов, прежде всего работами М. Л. Гофмана о Пушкине.[39] В них были «впервые вынесены на широкое обсуждение вопросы, доселе считавшиеся “кабинетными” – вопросы текстологии и критики текста» (*Томашевский 1922*. С. 171), и их предстояло решать, исходя из определения «канонического текста» и «художественной воли поэта».[40] К «каноническому, по неудачному, но

[39] Прежде всего: *Гофман М. Л.* Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пб., 1922 (*Гофман*), но, кроме того, его же работы «Пропущенные строфы «Евгения Онегина»» и «Посмертные стихотворения Пушкина 1833-1836 гг.» (Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XXXIII–XXXV. Пб., 1922), «История создания и текста «Домика в Коломне» (в изд.: *Пушкин А. С*. Домик в Коломне. Пб., 1922. С. 27-121) и др.

[40] Намечая общий очерк задач, которые надлежит решить пушкинистам, Гофман заключал: «Без изучения поэтики, без изучения Пушкинской эпохи, без изучения биографии и

популярному словоупотреблению» тексту (*Томашевский 1934*. С. 1055), надо было стремиться и для каждого отдельного произведения, и для поэтического наследия в целом (сочетающего «создания гения» и «материалы поэтической мастерской» или исключающего последние), [41] – утверждение «самодержавной воли художника» (*Гофман*. С. 55) должно было состояться для каждого фрагмента и уровня поэтической системы. [42]

Этот подход вызвал развернутую критику Б. В. Томашевского. [43] Отвечая Гофману, он призвал «прежде всего усумниться в самой законной научной постановке вопроса о *выборе*» (то есть прежде всего отборе «подлинно-поэтических», в понимании Гофмана, текстов): «Ведь каждое обращение поэта к поэтической форме есть безусловно поэтический факт, зафиксированный поэтическим документом. Каждое поэтическое произведение может быть объектом художественного восприятия. Деление произведений на поэтические и технические не может быть оправдано никаким объективным критерием <…>

проч. и проч., не может быть научного историко-литературного изучения Пушкина, но и историко-литературное исследование, и поэтика, и биография не могут существовать без точного, канонического и полного текста сочинений Пушкина. И потому вопросы текста должны предшествовать всяким другим вопросам, и потому вопросы текста должны составить *первую главу* науки о Пушкине» (*Гофман*. С. 47; выделено автором), – и далее упор делался на обе позиции: «канонический текст» и «полное собрание», выработать которые необходимо прежде всего.

[41] «Неужели поэт не имеет права на то, чтобы в потомстве сохранился его подлинно-поэтический лик “взыскательного художника”, не имеет права сам оберегать свой священно-поэтический огонь на своем алтаре? Неужели не имеет права поэт скрыть *от читателя* свои черновые тетради, свои неосуществленные замыслы, свои неудачные и незаконченные стихи, не имеет права зачеркнуть хотя бы ¾ всего, что он написал?» и ниже: «Не в излишней “полноте” упрекаем мы редакторов полных собраний сочинений Пушкина, а в <…> хаотическом смешении разнородного <…> творческого материала, <…> в искажении его художественной композиции, в искажении его поэтического лика» (*Гофман*. С. 52, 55-56).

[42] В 1920-е гг. само собой разумелось, что вопрос о «каноне» существует «в двойственной постановке его (выбор произведений и выбор текста)» (*Томашевский 1922*. С. 172). Позже о *выборе* произведений уже не говорили – в изданиях академического типа ставка делалась на полноту, обсуждались только проблемы, связанные с выбором текста и *расположением* произведений.

[43] Томашевский не только критиковал Гофмана, но и спустя десять с лишним лет защищал своего бывшего оппонента от нападок, которым тот подвергся и за научные методы, и за эмиграцию (в 1922 г. Гофман уехал в научную командировку по делам Пушкинского Дома в Париж). Не отказываясь от критики текстологических принципов Гофмана, Томашевский напоминал: «Новая литература по текстологии начинается с работ Модеста Гофмана» (*Томашевский 1934*. С. 1055). См. также позднейшую оценку трудов Гофмана: *Измайлов Н.* С. 571-572. За указание этих источников благодарю Т. И. Краснобородько.

Вопрос о “воле автора”? Но ярче всего эта воля выражается в самом акте обращения к поэтической форме.

Точно так же и с вопросом о выборе текста. Каждая стадия поэтического творчества есть сама по себе поэтический факт. Каждая редакция стихотворения отражает творческий замысел поэта. Наличие разных, разновременных “исправлений” (вернее – “изменений”) свидетельствует об художественной изменчивости поэта. Еще неизвестно, которая стадия – первая или последняя – ценнее нам. И сам Пушкин часто отвергал свои исправления и возвращался к первоначальному чтению. Слишком упрощенным является хронологический критерий: что позже, то и лучше. А как же быть с Богдановичем, который на старости лет портил свою “Душеньку”, [44] или с “самим Пушкиным”, изменявшим для изданий поэтический стиль лицейского творчества? Очевидно и здесь выбора нет. Для науки нужны все редакции и все стадии творчества. Если даже переработку вызвал посторонний повод (цензура), то самый факт обработки остается фактом поэтического творчества.

Принцип “воли” и здесь является слабым методологическим приемом, и даже просто словесной заменой одной проблемы другой, не упрощающей положения. Как установить волю поэта? Какие завещания он нам оставил? Да и была ли такая единая “каноническая” воля. Воля менялась, и каждая редакция отмечает изменение воли. Вычтем отрицательный фактор – борьбу с механизмом языка – и увидим, что проблема воли – тавтологическое повторение проблемы о “первом” и “последнем” состоянии. Что лучше – первая или последняя воля? Ведь предпочел же Гофман в своем собрании сочинений Баратынского первую волю всем прочим. А если последняя воля поэта представлена случайной – по памяти – записью в захудалом альбоме – неужели и она канонична?

Очевидно, не должно быть никакого выбора, никакого предпочтения. Канона нет и быть не может.

---

[44] Оспаривание этой точки зрения см. в *Основы текстологии 1962*. С. 268-269.

И однако вопрос останется <…>». (*Томашевский 1922*. С. 172-173). [45]

Вопрос остался нерешенным на много лет вперед, и исторический маятник качнулся в другую сторону. В мае 1954 года на Всесоюзном совещании по текстологии, которое, по словам одного из его участников, «задумывалось по образцу научных съездов сталинских времен» (*Гришунин*. С. 43), прозвучал доклад В. С. Нечаевой «Установление канонического текста литературных произведений». [46] В нем, в частности, жестко критиковались «отрицание возможности установления канонического текста» (*Нечаева*. С. 38), что, в свою очередь, вызвало «резкие возражения» со стороны Томашевского. [47] В 1962 году, среди многих текстологических изданий тех лет, [48] сектор текстологии ИМЛИ выпустил коллективный труд «Основы текстологии», авторы которого «ставили перед собой задачу научно-теоретического осмысления опыта» текстологов XIX-XX веков, «не задаваясь целью создания учебника или учебного пособия по текстологии» (*Основы текстологии 1962*. С. 3.). Однако в исторической перспективе «Основам текстологии» суждена была именно роль «учебника», «пособия» и своего рода развернутой текстологической инструкции для будущих изданий. [49] В ее основу следовало положить принцип «*ненарушимости авторской*

---

[45] Продолжением этой статьи стал курс лекций по текстологии, который Томашевский читал в 1926/27 учебном году в Институте истории искусств в Ленинграде. В следующем году вышла его монография «Писатель и книга. Очерк текстологии» ([Л.], 1928; 2-е изд. М., 1959).

[46] В статье В. С. Нечаевой «Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков» эта проблема также была центральной: «*Нет надобности доказывать* <выделено мной. – *Т. Д.*> необходимость установления единого окончательного текста литературного произведения, который должен публиковаться во всех изданиях этого произведения от академического до массового. Такой единый окончательный текст мы в дальнейшем называем *каноническим*, подчеркивая этим названием его обязательность и необходимость ограждать его от произвольных редакторских изменений» (*Нечаева*. С. 33); «<…> основной текст может считаться каноническим текстом после того, как он критически рассмотрен текстологом и освобожден от всех вкравшихся в него искажений» (*Там же*. С. 37).

[47] Позицию Томашевского, оболганную в официальной хронике («Выступление Б. В. Томашевского не содержало каких-либо конструктивных предложений»), разделили тогда Т. Г Цявловская и П. Н. Берков. См. в хронике: *Совещание 1954*. С. 392-396; а также в ретроспективных обзорах: *Гришунин*. С. 43-44, и др.

[48] Об изданиях, составивших «текстологический бум» 1960-х гг., см., например: *Смирнова Л.* Из истории сектора текстологии ИМЛИ // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М., 2009. С. 725-733.

[49] Позднейшую оценку издания см. в работе одного из его авторов: *Гришунин А. Л.* Ук. соч. С. 43-51.

воли» (*Основы текстологии 1962*. С. 252). [50] «Современный текстолог подходит к вопросу “воли автора” с позиций научной критики текста и, руководствуясь ею при выборе источника основного текста, имеет в виду не просто творческую волю художника, отражением которой являются все источники текста, – планы, наброски, черновики, беловики, разновременные издания и т. д., – и тем более не “волю” вообще, как подсознательную область психологии творчества, а конкретную в отношении текста данного произведения *последнюю творческую волю писателя* <здесь и далее выделено в тексте. – *Т. Д.*>. <…> во всех случаях это должен быть *последний этап творческой работы* над текстом» (*Основы текстологии 1962*. С. 253-254). [51]

В то же время в пушкинистике, в недрах которой вырабатывались и оттачивались в том числе и общие текстологические принципы, сохранялось весьма осторожное отношение к «каноническим» требованиям. Осмысляя путь, пройденный публикаторами Пушкина, Н. В. Измайлов (применительно к Гофману, но, думается, и с проекцией на современные тенденции) отметил, что требование «установить некий “канонический”, т. е. незыблемый и непререкаемый основной текст произведений Пушкина <…> не только тогда, но и теперь далеко не всегда достижимо, а главное – далеко не во всех случаях *принципиально законно* <выделено мной. – *Т. Д.*>» (*Измайлов Н.* С. 571-572) (далее, правда, как и в труде ИМЛИ, речь шла о необходимости восстанавливать цензурные пропуски и о пользе конъектур, т. е. творческом, активном изучении и критике текста).

На более широком материале оправдание альтернативному подходу дал С. А. Рейсер. В книге, одноименной с выпущенной ИМЛИ и наряду с ней ставшей

[50] Выделено в тексте. Автор главы «Выбор источника основного текста», из которой взяты это и следующее определения, Е. И. Прохоров (при участии Л. Д. Опульской).

[51] Несмотря на высказанное в той же главе предупреждение не впадать «в крайность при соблюдении принципа ненарушимости авторской воли, возводя ее в абсолют» (*Основы текстологии 1962*. С. 252), на практике господствовало представление о том, «текстолог “обязан” “активно охранять” “волю автора” от возможных ее нарушителей, и понимание этого было совершенно юридическим, даже полицейским» (*Гришунин*. С. 45).

общепринятой, приводя творческие завещания Салтыкова-Щедрина, Бунина,[52] Заболоцкого, Андрея Белого, он писал о том, что «права текстолога почти несовместимы с обязанностями душеприказчика и в ряде случаев он <текстолог> вынужден нарушать “волю” автора.

Эта драгоценность наследия писателя для культуры народа в целом освобождает редактора от несвойственных ему функций нотариуса и позволяет без угрызений совести не выполнять завещательных распоряжений художника, а отчуждать его творчество в пользу народа.

Мы по праву игнорируем сегодня запретительные пометы Пушкина на некоторых из его произведений; его “не надо” или “не печатать” теперь не принимаются во внимание.

На рукописи статьи «Н. Х. Кетчер» Герцен пишет: “Ничего для печати”. Мы не выполняем ныне это распоряжение.

Критические статьи во «Времени», от которых Достоевский “отрекся” в письме к П. В. Быкову 15 апреля 1876 г., входят сегодня в собрание его сочинений.

Мы навсегда останемся благодарны Максу Броду, который не выполнил предсмертной воли завещателя и сохранил для мира наследие Кафки» (*Рейсер*. С. 16-17).

Все это относилось к составу собрания, но и для конкретных произведений Рейсер предложил различать последнюю авторскую волю (автор мог не увидеть опечатки, передоверить рукопись другим лицам, уступить цензуре или автоцензуре, не закончить правку и т. д.) и последнюю творческую волю (с ней, в отличие от авторской, надо считаться безусловно).

Затем все чаще стали появляться работы, в которых принцип «последней воли» подвергался сомнению и критике под напором индивидуальных особенностей того или иного автора. И сегодня можно назвать уже несколько

[52] Из письма Бунина Н. Д. Телешову от 8 декабря 1945 г.: «Если собрание моих сочинений когда-нибудь будет издано, горячо прошу пользоваться только исправленными мною текстами - в собрании моих сочинений изд. “Петрополиса”» (*ЛН, 1*. С. 627).

научных изданий, базирующихся не на принципе последней воли, а на иных основаниях. Приведем некоторые примеры.

Одним из таких оснований может быть *«принцип читателя-современника»*.

Так, издатели малого академического собрания сочинений А. М. Ремизова [53] определили свою позицию следующим образом: «В применении к творчеству Ремизова определение редакций, основанное на хронологическом принципе (1-я, 2-я, 3-я), условно. Оно фиксирует лишь временну́ю последовательность создания текстов. Но эта последовательность не равнозначна движению текста к основному в классическом понимании этого термина – как к наиболее полному, “лучшему” и законченному отражению творческого замысла. <…> Новая редакция раннего текста – это новое самодостаточное произведение, не перечеркивающее и не отвергающее предыдущего. <…> В связи с этим в настоящем собрании сочинений выбор текста для воспроизведения определяется не принципом издания текста по последней авторизованной публикации или рукописной версии, а принципом его издания в редакции, сыгравшей наиболее существенную роль в развитии литературного процесса» (*Грачева.* С. 74).

Той же логике следовали издатели Н. Минского и А. Добролюбова в Большой серии «Новой библиотеки поэта» (см. *Ранние символисты*). Объясняя решение «в пользу исторического критерия», публикатор Н. Минского С. В. Сапожков пишет: «Многие более ранние тексты, опубликованные в этих итоговых собраниях в своих позднейших редакциях, хотя и выражают “последнюю волю” автора, однако, увы, представляют нам поэта, уже потерявшего свою читательскую аудиторию. <…> Важно представить стихотворения Минского в том виде, в котором они завоевали популярность у его современников и отвечали потребностям своей литературной эпохи» (*Ранние символисты*. С. 318). Так и подготовивший стихотворения А. Добролюбова А. А. Кобринский отказывается «от внесения поправок в тексты даже тогда, когда есть неоспоримые доказательства цензурного или автоцензурного воздействия.

[53] *Ремизов А. М.* Собр. соч.: В 10 т. / Гл. ред. А. М. Грачева. М.: Русская книга, 2000–2003.

Причина такого подхода состоит в том, что корпус текстов, заключенный в вышедшей книге, представляет собой литературный факт, создавший определенный контекст и породивший определенную традицию». [54]

Другая причина, заставляющая издателей уходить от единственно верного текста, может быть заложена в *художественном методе автора* и стремлении адекватно представить его поэтический мир и развитие.

«Не вызывает сомнений необходимость печатать в основном корпусе тексты поздних редакций, отражающих поздние авторские решения. Но ранние редакции многих стихотворений имеют самостоятельную эстетическую и историко-литературную ценность, что позволяет сомневаться в правомерности их размещения вне основного корпуса текстов <…>», – говорится в статье «От редакции» к полному собранию сочинений и писем Е. А. Баратынского (*Боратынский, 1*. С. 6). Исходя из этого критерия, для нового издания была изменена традиционная структура академического издания: из нее ушел раздел «Другие редакции и варианты» и все редакции каждого стихотворения были последовательно представлены в основном разделе.

В предпринимаемом ныне полном собрании сочинений Пушкина раздел «Другие редакции и варианты» остается в силе, но отдельные стихотворения представлены в основном корпусе двумя равноправными редакциями, сложившимися в процессе изменения текстов и истории их бытования. [55]

---

[54] И далее: «Конечно, в комментариях мы последовательно описываем все поправки, вмененные Добролюбовым в экземпляры своих книг в 1938 году, но различие творческого сознания поэта в 1895–1905 годах, с одной стороны, и в 1938 году, с другой, заставляют нас воспринимать эти поправки лишь как авторский взгляд через несколько десятилетий на собственное раннее творчество, – взгляд хотя и весьма интересный, но все же не имеющий возможности изменить литературные факты, которые уже состоялись – как в поэтике, так и в истории литературы» (<*Кобринский А. А.*> Примечания <к разделу «Александр Добролюбов. Стихотворения»> // *Ранние символисты*. С. 624).

[55] *Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: В 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1999; Т. 2. СПб.: Наука, 2004. Теоретическое обоснование см. в текстологической преамбуле (Т. 2. С. 457-458), а также, например, в статье С. А. Фомичева «Новое академическое Полное собрание сочинений Пушкина в системе источниковедческих изданий» (*Проблемы текстологии и эдиционной практики*. С. 129-151), где твердо указывается на «архаичность» термина «канон» для современного пушкиноведения.

По сходному пути, представления одного стихотворения «гнездом» самостоятельных редакций (но выдержанному фронтально для всех текстов), пошли издатели готовящегося сейчас собрания стихотворений Ф. Сологуба, чья творческая манера, основанная на многократном повторении и варьировании текстовых единиц (строф, строк, стихотворений при формировании разных циклов и книг) была бы искажена одномерной подачей «канонических» текстов. [56]

Третьим аргументом против «последней авторской воли», даже при твердо выраженном завещательном ее характере, может стать *неоформленность/ недооформленность* завершающей правки.

Например, выбранное в издании стихотворений и поэм Андрея Белого, подготовленном А. В. Лавровым и Дж. Малмстадом, «сохранение каждой книги Андрея Белого в ее первоначальном установленном автором составе и композиции» (<*Лавров, Малмстад*>. С. 504) связано с тем, что сам автор не довел свою ревизию ранних текстов до конца и не оставил верного ориентира на будущее. «Такое решение нарушает предсмертную волю Белого, поскольку стихотворения “Золота в лазури” и многие другие предлагаются читателю в той редакции, которая впоследствии не удовлетворяла автора. Белый, однако, не принимал во внимание то обстоятельство, что редактор научного издания обязан представить творчество поэта в исторической эволюции и перспективе, хотя и упоминал об этом во вступлении к предполагаемому изданию “Золота в лазури” в 1920 г. у Гржебина» (*Там же*).

Новаторским по своим текстологическим решениям стало продолжающееся академическое Полное собрание сочинений и писем А. А. Блока, [57] для которого был выработан разветвленный понятийный аппарат, описывающий разные стадии работы автора над текстом и, соответственно, разные способы обозначения

[56] См., например, резюме доклада М. М. Павловой в хронике: Международная научная конференция «Евгений Замятин и культура XX века» // Russian Studies. 2000. Vol. III, № 3. С. 453; *Мисникевич Т. В.* К проблеме основного текста в лирике Федора Сологуба // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 434-447, а также на материале прозы Сологуба: *Павлова М. М.* Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес / Изд. подгот. М. М. Павлова. СПб., 2004. С. 753 (Лит. памятники).

[57] *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1–3; М.; СПб: Наука, 1999. Т. 4.; М.: Наука, 1999, Т. 5.

получающихся вариантов текста в издании.[58] Такой дифференцированный подход позволил дать адекватное представление о творческом пути автора и в его развертывании, и в его целости, и в менявшемся со временем самовосприятии, учесть и случаи твердо выраженной воли поэта и случаи его колебания в выборе того или иного варианта стихотворения. Столь же исчерпывающим и «равным автору» по текстологическому описанию предстает начатое Полное собрание сочинений и писем Л. Н. Андреева.[59]

Один из наиболее сложных случаев – неопубликованная при жизни А. А. Ахматовой «Поэма без Героя», «окончательных» текстов которой «насчитывается не менее девяти <…> при отсутствии самого последнего, истинно окончательного, полностью завершенного автором текста» (*Крайнева*. С. 17). Опубликовать ее по «последней воле» никак нельзя, потому что таковая не была выражена. В этой ситуации исследователь может взять на себя установление *критического текста* произведения, который должен быть всесторонне обоснованным и сможет быть использован в изданиях разного типа, ибо общеизвестно, что выработка единого текста для тиражирования в массовых изданиях считается одной из первых задач текстологии и наиболее весомым аргументом сторонников «канонического текста». Работа, проведенная Н. И. Крайневой, с подробнейшим описанием всех редакций и списков «Поэмы» и выводом критического ее текста, творческой истории и бытования в культуре,

---

[58] См. широкое обсуждение в докладах О. А. Кузнецовой и Н. В. Лощинской (см.: Международная научная конференция «Евгений Замятин и культура XX века» // Russian Studies. 2000. Vol. III, № 3. С. 450-452), статьях: *Быстров В. Н.* К вопросу об основном тексте первого тома «лирической трилогии» Блока // Русский модернизм: Проблемы текстологии: Сб. ст. СПб, 2001. С. 60-72; *Лощинская Н. В.* О своеобразии текстологической проблематики академического издания лирики А. А. Блока (к постановке вопроса) // Там же. С. 73-91; *Она же*. «Жизнь – без начала и конца…»: проблема «авторской воли» и практика академического издания лирики А. Блока // Русская литература. 2008, № 3. С. 13-35; *Грякалова Н.* Символистский текст: модусы интерпретации (Из опыта работы над академическим Полным собранием сочинений и писем Александра Блока) // *Проблемы текстологии и эдиционной практики*. С. 112-126; а также в др. работах исследователей, участвовавших в подготовке академического собрания Блока, и, суммарно, в: *Лавров А. В.* Текстологические принципы издания // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. М., 1997. С. 185-192.

[59] *Андреев Л. Н.* Полное собр. соч.: в 23 т. Т. 1, 5, 6, 13. М.: Наука, 2007–2014.

является в этом смысле образцовой и для Ахматовой, и для других авторов, чье литературное наследие оказалось в сходном положении.

Кроме перечисленных изысканий, получивших эдиционное воплощение, есть целый ряд не доведенных до издания, но заслуживающих внимания работ, в которых принцип «последней воли» расшатывается аргументами в пользу *эстетического преимущества и/ или авторского участия*. Ведь и сам автор со временем мог «портить» текст или не проявлять к нему должного внимания, отдавая в руки доверенных лиц и издателей, – и в том и в другом случае «лучший» текст оказывается предшествующим «худшему», «более близкий» автору заслоняется «менее близким».

В связи с этим можно вспомнить, например, что «Вечера на хуторе близ Диканьки» издавались при жизни Гоголя четыре раза (1831–1832; 1836; 1842; 1851 готовил, вышло в 1855), и с каждым разом участие автора становилось все меньше, появлялась (с 1842 года) правка друга и редактора Н. Я. Прокоповича, с которой сам Гоголь почти не работал, но которую он все-таки авторизовал. И как теперь определить, где последняя воля Гоголя? При этом литературными событиями стали как раз два первых издания «Вечеров» [60]…

Известно и то, что Л. Н. Толстой оставил три редакции «Войны и мира», причем последняя редакция, отраженная в издании 1873 года, разрушила структуру первой редакции (1869 – 2-е изд.; 1-е изд. 1867 представляло незавершенный текст) и дала «новое произведение, имеющее свои эстетические принципы, стиль и композицию» (*Великанова*. С. 63).

Аналогично – если вернуться к поэтическим примерам – сделанное Н. В. Котрелевым сравнение разных редакций одного стихотворения (перевод Вл. Соловьевым «Ночного плаванья» Гейне) приводит к выводу о том, что «<т>ак называемый “окончательный текст” (дефинитивный, канонический текст, “последняя авторская воля” и т. п.) – функционально ограниченный, частный момент внутренней (история создания и авторская публикация как

[60] Подробнее см. *Дмитриева*. С. 33-50. Иная точка зрения высказана в: *Основы текстологии 1962*. С. 307.

содержательный жест литературного поведения автора) и внешней (бытование в культуре) жизни авторского текста. На примере соловьевского “Ночного плавания” мы видим, что оставшийся неопубликованным вариант в известных отношениях важнее, “глубже” по содержанию, чем вариант, отданный автором в печать; если довольствоваться нормативной, “для широкого читателя” перепечаткой текста “последней авторской воли”, произведение выхолащивается. Напротив, содержательная ценность текста сохраняется вполне, если мы воспринимаем его как произведение становящееся, чей смысл создается и пересоздается в течение четверти века – если мы воспринимаем и представляем его себе и читателю как упорядоченное множество волеизъявлений автора» (*Котрелев*. С. 170-171).

Все эти споры и опыты происходят не без (косвенного хотя бы) влияния *французской генетической критики*,[61] для которой основополагающим является представление о становящемся – но не остановленном (не останавливаемом?) – тексте. То, что перед смертью автора текст остался в таком виде, в каком он остался, может быть не более, как случайностью, остановленным мгновением в потоке неостановимого времени. Автор в любом случае, в принципе *мог* к нему вернуться и что-то изменить, так что нет смысла принимать хронологическую частность за идеальный итог. Резюме различий между советской текстологической школой и генетической критикой выглядит на сегодняшний день «противоречием <, за которым> стоит на самом деле простейшая, базовая, оппозиция “романтизма” и “классицизма”, включающая в себя ряд дробных парадигм <…>: установка соответственно на *плюрализм* или *единственность*, на *фрагментарность* или *завершенность*, на *поступательное движение вперед*, *прогресс* или отсутствие *определенной оси движений* <выделено в тексте. – *Т. Д.*>. Иными словами, классическая парадигма оппозиций, представленных в свое время Генрихом Вельфлиным для определения стиля барокко и его отличия от “классического” Ренессанса, полностью подошла бы и здесь» (*Дмитриева*. С. 36).

[61] См., например: Генетическая критика во Франции: Антология. М., 1999.

Нетрудно заметить, что, оставаясь в типологическом плане антиподами, в прикладной, эдиционной, плоскости два означенных полюса идут навстречу друг другу [62] и что положения генетической критики присутствовали уже в работах Томашевского начала 1920-х годов… А также то, что над всем разнообразием подходов, которые были представлены в XX веке, воцарилось представление, высказанное им же: «<…> прежде чем вырабатывать общую программу издания классиков, необходимо выработать ряд инструкций <…> для каждого писателя в отдельности» (*Томашевский 1959*. С. 238).

Какие же инструкции можно выработать для Бунина?

5. Концепция научного издания лирики Бунина

Концепция научного издания (Бунина, как и любого другого автора) должна определяться исходя из сопоставления всех источников, имеющих признаки обращения к ним автора, и состоит из пяти решений:

1. состав собрания,
2. текст, избираемый в качестве основного (или тексты),
3. датировки (авторские и критически установленные),
4. порядок текстов,
5. композиция издания в целом.

Кроме того, в случае Бунина отдельно стоит рассмотреть положение переводных текстов в составе собрания, что понятным образом предшествует определению порядка текстов и композиции издания.

[62] Современные тенденции и опыты отражены, в частности, в сб. «Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения» (М., 2009), где среди других опубл. ст. С. Н. Морозова «Вопросы атрибуции и датировки в изучении литературного наследия И. Бунина» (*Морозов*).

5.1. Состав собрания

Известно, что Бунин тщательно готовил для будущих изданий свое литературное наследство: отбирал достойные, по его мнению, произведения, запрещал публиковать недостойные, ставил различные пометы напротив достойных и недостойных («вон!», «вон навсегда!», «можно взять») иногда тут же, на полях, отменял прежние решения («нет, это можно оставить», «оставить») и т. д. Если следовать его воле, то из 176 стихотворений, сохранившихся в одном из авторских экземпляров первого тома *ПСС–1915* (*ПСС–1915, 1 – РАЛ*), останется 125 (а если бы Бунин не отменял своих первоначальных решений, то осталось бы 55), из 240 стихотворений наиболее полно сохранившегося авторского экземпляра третьего тома *ПСС–1915* (*ПСС–1915, 3 – РАЛ*) останется 196. Кроме того, уязвимыми останутся те стихотворения, под которыми Бунин поставил знак вопроса («?»), который, судя по всему, означает колебания, брать текст в будущие издания или нет.

В ту пору, когда Бунин правил свои уже давно вышедшие издания, в библиотеках его современников хранились тысячи экземпляров его книг, над которыми автор не имел уже никакой власти. Прилежный читатель помнил их и желал видеть в переизданиях. Так, получив *Избранные стихи – 1929* и не найдя там знакомых стихотворений, Набоков писал «великому мастеру»: [63] «Я все-таки продолжаю утверждать, что стихов – мало. Дело в том, что выраженье “Избранные стихи” Бунина значит “полное собранье стихов” Бунина. Где обезьянка, пьющая воду (какая жарища в этом стихотвореньи!..), где звезда, качавшаяся в темном пруду, где “…пискнула и села на подоконник…”, где млеющий в золотом лунном свете тополь, – и много-много других дивных стихов?» (*Набоков – Бунин*. С. 194). [64]

[63] Так Набоков назвал Бунина в дарственной надписи на книге своих рассказов и стихов «Возвращение Чорба» (Берлин, 1930), посланной Бунину в декабре 1929 г., см. *Набоков – Бунин*. С. 195.

[64] Письмо от 18 мая 1929 г. Набоков вспоминает здесь стихотворения «С обезьяной», «Ту звезду, что качалась в темной воде…», «Вечер» и, вероятно, «Восход луны». На недостаточный объем книги Набоков сетовал и в рецензии на *Избранные стихи – 1929* (*Набоков*).

Понятно, что в научном издании невозможно отбросить ни те тексты, которые Бунин не взял в «избранное», ни те тексты, которые он вычеркнул из «полного» своего собрания, и в этом в первую очередь проявляется насилие над последней волей. Все позднейшие оценки автора своего творчества должны быть учтены – но не при отборе текстов, а в комментарии к ним, где подобные отметки являются необходимым пунктом текстологической «легенды». Конечно, хорошо было бы, наконец, издать том тех стихотворений, которые Бунин до последнего оставил в своем поэтическом наследстве, но сделать это будет проще и логичнее после того, как появится полное научное издание.

5.2. Проблема основного текста

5.2.1. Основной текст – последний текст?

Первым делом надо ответить на вопрос: было ли в художественном сознании Бунина понятие окончательного, завершенного текста, или различные редакции одного стихотворения были для него равнозначны? Если было, то понятие последней воли имеет и внутреннее, субъективное подкрепление со стороны самого поэта. Если нет, то оно оказывается исключительно внешним по отношению к его художественному устройству концептом, которое может обсуждаться только применительно к принципам его издания.

И понятие завершенного, окончательного текста, и понятие последней авторской воли в творческой системе Бунина есть, и выражены они вполне традиционно. Он и сам старался не оставлять черновиков, желая сохранить для истории только окончательный, лучший, на его взгляд, текст. А. В. Бахрах, живший у Буниных в 1940–1944 годах, свидетельствует: «Он <Бунин. – *Т. Д.*> очень тщательно и на мелкие клочки разрывает свои черновики, методически засовывает их в камин, от которого не отходит, пока последний листочек не превратится в пепел.

– Не хочу, чтобы кто-нибудь любовался потом моим пищеварением. Вот Толстой сохранял свои рукописи, и теперь все кому не лень копаются в его грязном белье. Черновики обязательно надо уничтожать. Да заодно и письма.

На его письменном столе много папок и тетрадей в твердых переплетах. В них он заносит всякую всячину, материалы для будущей работы, выписки из книг» (*Бахрах*. С. 73). «Сохранились ли все эти списки, все эти записи? Или эти грасские тетради стали жертвой одного из тех аутодафе, которые Бунин периодически устраивал в своей печурке, опасаясь, как он утверждал, что какой-нибудь “монах трудолюбивый”, вернее, что кто-нибудь когда-нибудь проникнет в его творческую лабораторию и какие-то литературоведы, – а чрезмерной благосклонностью к ним он не отличался, – будут копаться в его черновиках и придут к каким-то заключениям, которые он, словно заглядывая далеко вперед, считал нецелесообразными и глубоко ему враждебными» (*Бахрах*. С. 175-176). Далее Бахрах пишет об авторском экземпляре издания «Жизни Арсеньева», который был «от начала до конца весь испещрен авторскими поправками, делавшимися Буниным, как гласит его собственноручная надпись на обложке, еще в феврале 1934 года» и заключает: «Оттого-то перед будущим редактором академического издания сочинений Бунина и встанет трудноразрешимый вопрос – какой же текст, в конце концов, считать каноническим» (*Бахрах*. С. 177, 178).

Ни в коей мере не оспаривая право автора именно так относиться к своим будущим издателям, принимая и на свой счет приведенные выше слова, мы едва ли можем удержаться от того простого замечания, что как бы то ни было – без издателей автору не обойтись и, если он хочет, чтобы его читали и в будущем, то должен смириться с тем, что в его архиве все же придется «копаться», и на этот случай было бы хорошо оставить какие-то внятные инструкции для будущих «монахов». И Бунин, действительно, как мог старался облегчить их труд… Однако что из этого вышло?

И для текстологов-теоретиков 1960-х годов, и для издателей *Бунин–9* и *Бунин–6*, которым по условиям времени был недоступен бунинский архив в полном виде, Бунин являлся одним из самых удачных примеров твердого

выражения творческой воли автора. Отвечая на вопрос, как именно определяется авторская воля, они приводили просьбу Бунина из его предисловия к *Петрополис*: «В этом издании, – писал Бунин, – окончательно установлен текст всего его содержания (и я очень прошу читателей, критиков и переводчиков пользоваться только этим текстом)».[65] «Далеко не все авторы оставляют такое завещание, какое дал, например, Бунин <…>», – утверждалось в «Основах текстологии» (*Основы текстологии 1962*. С. 252). На деле оказывается, что не все авторы оставляют такое путаное завещание, какое дал Бунин…

На первый взгляд обращение к авторским экземплярам итоговых собраний Бунина еще больше укрепляет мысль о нерушимости его авторской воли, только сдвигает ее от итогового собрания *Петрополис* (1934–1936) к авторским экземплярам этого собрания (1947–1953). Когда в 1951–1953-х годах Бунин снова и снова правил *Петрополис*, он едва ли мог надеяться увидеть при жизни его переиздание или какое-нибудь другое значительное издание своих сочинений. Тем не менее, как мы видели, на обложках и первых страницах всех отредактированных томов и *ПСС–1915*, и *Петрополис* оставлено множество директивных (и весьма пылких) помет, говорящих о том, что под обложками этих книг выражена именно последняя воля автора, а эти издания покрывают абсолютное большинство бунинских стихотворных текстов, не считая юношеских. Завещательные надписи Бунина, как будто, не оставляют сомнений: мы располагаем итоговыми редакциями стихотворений, и долг издателя донести тексты бунинских стихотворений до читателя именно в том виде, в каком желал их видеть сам автор.

Здесь, однако, обнаруживается первый, самый общий, момент выбора – между текстом как фактом литературного процесса и текстом как фактом

---

[65] См. также в письме к М. Алданову от 31 июля, 1 августа 1947 г.: «<…> *горячо прошу, прямо умоляю не читать меня, если у Вас не будет собрания моих сочинений издания "Петрополиса"*, до всех других изданий ради Бога не касайтесь: я идиотичен, психопатичен насчет своих текстов – вспомню вдруг, например, что в таком-то рассказе моем не вычеркнуто в первом издании какое-нибудь лишнее, глупое слово – и готов повеситься, кричу, как Толстой, когда вспоминал что-нибудь неприятное из своих слов и поступков, на весь дом: а-а-а!» (*Бунин – Алданов*. С. 175-176; выделено Буниным).

авторского самосознания в последние годы жизни. Как бы незначительны или значительны ни были изменения, которым поэт подверг свои тексты, читателю-современнику эти произведения в таком виде – не известны, для него они были бы новы, и хорошо, если изменения не слишком трансформируют привычный для него текст. Здесь – коренной вопрос эдиционной практики: что важнее – текст «от автора» или текст «от времени»? и как их примирить? Разность изданий, конечно, может смягчить это противоречие, но если уж надо выбирать для научного издания, то – что?

Этот вопрос логично решать с учетом характера правки. Прежде всего 1) была ли правка в завизированных перед смертью авторских экземплярах единообразной и 2) насколько получившиеся тексты отличаются от напечатанных при жизни. Может быть, последнюю правку стоит принять и не умалять последнюю волю автора в угоду литературному сознанию эпохи. Может быть, напротив, представления о литературном процессе должны быть скорректированы с учетом последних изменений, сделанных поэтом в своих стихах.

Ни в «исчерпывающем пособии» (*Гришунин*. С. 44) «Основы текстологии», описывающем, в частности, самые разные случаи работы автора с текстом, ни в истории русской литературы нам не встретилось случая правки автором нескольких экземпляров уже вышедшего издания, при том что правка в них не сведена к единообразию, но в каждом случае сопровождается завещательной надписью. А это как раз случай Бунина.

5.2.2. Авторская правка vs авторская воля. Несогласованная правка

Статистика

Поэтическое наследие Бунина включает в себя более 900 оригинальных стихотворений, [66] около 30 переводных стихотворений и несколько переводных произведений больших жанровых форм («Песнь о Гайавате» Лонгфелло,

[66] Мы не учитываем здесь самые ранние стихотворения, неопубликованные и хранящиеся, главным образом, в музее И. А. Бунина в Орле, и отрывки последних лет.

мистерии Байрона «Каин» и «Небо и земля», его же драматическая поэма «Манфред», отрывки из «Золотой легенды» Г. Лонгфелло).

В *ПСС–1915, 1* вошло 182 стихотворения.

В *ПСС–1915, 3* вошло 259 стихотворений.

В *ПСС–1915, 6* вошло 51 стихотворение.

В *Петрополис* включено 296 стихотворений. Из них только 5 стихотворений взято из *ПСС–1915, 1*, и только 66 стихотворений взято из *ПСС–1915, 3*.[67] Для всех других стихотворений *ПСС–1915, 1* (182–5 = 178) и *ПСС–1915, 3* (259–66 = 193) публикация в *ПСС–1915* была при жизни Бунина последней.

ПСС–1915

В наиболее полном авторском экземпляре **первого тома *ПСС–1915, 1*** (ИМЛИ) исправлено 52 стихотворения. 5 из них («Ту звезду, что качалася в темной воде…», «Листопад», «Зеленый цвет морской воды…», «Зарницы лик, как сновиденье…», «Багряная печальная луна…») вошли в *Петрополис*, остальные 47 в своем последнем варианте при жизни автора напечатаны не были.

Так как в поле зрения составителей *Бунин–9* и след. находился наиболее полный и поздний экземпляр *ПСС–1915, 1*, то все вошедшие в него стихотворения напечатаны в *Бунин–9* и след. изд. по последней воле.

Однако надо учитывать, что экземпляр ИМЛИ по времени и этапам работы конкурирует с экземпляром РАЛ: в 1934 году основная правка вносилась Буниным в оба экземпляра одновременно (правка в обоих неполных экземплярах РГАЛИ носит более фрагментарный характер). Но при сравнении правки в экземплярах ИМЛИ и РАЛ обнаруживается 23 случая несовпадения правки одних и тех же текстов в разных экземплярах одного тома или правки одного текста в одном из экземпляров тома при отсутствии ее в другом экземпляре.

---

[67] Все остальные – либо из сборников, вышедших после 1915 г. (их авторские экземпляры либо неизвестны, либо не носят характер тотальной правки, как *ПСС-1915*), либо из газетных публикаций Бунина 1920-х гг.

Так, например, стихотворения «Последняя гроза», «Новолуние» («Народился месяц молодой...»), «На пруде». «Отдохни, – еще утро не скоро...», «Подражание Пушкину», «Родник», «Плеяды», «Мать» («И дни и ночи до утра...»), «Весенний вечер», «В костеле», «На озере», «Что напрасно мечтать! Кто на песню откликнется?..», исправлены только в экземпляре РАЛ;

стихотворения «Ковыль», «В отъезжем поле», «Вьется путь в снегах, в степи широкой...», «Ночная вьюга», «Счастье» («Весеннего ливня мы ждем...») – только в экземпляре ИМЛИ;

стихотворения «На распутье», «Не видно птиц. Покорно чахнет...», «В феврале», «Закат» («За все Тебя, Господь, благодарю!..»), «Курган» («Любил он ночи темные в шатре…»), «Крест в долине при дороге...» по-разному исправлены в обоих экземплярах.

Схожая ситуация с авторскими экземплярами **третьего тома *ПСС–1915***: работа шла в них параллельно, в разорванном экземпляре (ИМЛИ + РАЛ) три слоя правки (1934), в неразорванном экземпляре (РАЛ) четыре слоя правки (три слоя 1934 года и один – 1952 года) и, кроме того, некоторые стихотворения и строфы вырезаны.

В разорванном экземпляре исправлено 71 стихотворение, в неразорванном – 59. Из этих исправленных в авторских экземплярах *ПСС–1915, 3* стихотворений в *Петрополис* включено 10, все прочие при жизни Бунина напечатаны уже не были.

В распоряжении составителей *Бунин–9* и след. изд. была только часть одного авторского экземпляра, содержащая 25 стихотворений (ИМЛИ). 11 из них были исправлены Буниным и по этой правке напечатаны в *Бунин–9* и далее везде. Но при сравнении двух авторских экземпляров *ПСС–1915, 3* только для первых 25 стихотворений находится девять случаев несовпадения правки одних и тех же текстов. [68]

[68] Стих. «Жизнь» («Набегает впотьмах…»): в экземпляре ИМЛИ+РАЛ заглавие вычеркнуто, в экземпляре РАЛ заглавие оставлено; стих. «Норд-Ост» («Норд-Остом жгут пылающие зори…»): в обоих экземплярах вычеркнуто заглавие, но в РАЛ дополнительно – редакторская правка; то же самое – стих. «Хризантемы» («На окне, серебряном от инея…»); стих. «Жасмин»: в экземпляре ИМЛИ+РАЛ заглавие не тронуто, в экземпляре РАЛ – вычеркнуто; то же самое – стих. «В порту» («Огромный, красный, старый пароход…»); стих.

Общий объем несогласованной правки между двумя авторскими экземплярами *ПСС–-1915, 3* – 44 текста из 259 включенных в том; кроме, того, 7 стихотворений (или существенных их фрагментов) вырезаны из экземпляра *ПСС–1915, 3 - РАЛ* и при этом не включены в *Петрополис*.

Приведем самые существенные примеры несовпадения синхронной правки в авторских экземплярах *ПСС–-1915, 3*, нигде более не отраженной и до последнего издания (*Бунин–БП*) не учтенной.

Стихотворение «Развалины» во всех изданиях Бунина содержит шесть строф. В авторском экземпляре *ПСС–1915, 3 – РАЛ* вычеркнуто его заглавие, а в авторском экземпляре *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ*, с которым Бунин работал в то же время, заглавие оставлено, зато вычеркнуты строфы 4-5. [69]

Стихотворение «Гробница Рахили» в авторском экземпляре *ПСС–1915, 3 – РАЛ* оставлено без изменений, а в авторском экземпляре *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* из него вычеркнуты строфы 2 и 4. [70]

Стихотворение «Тайна» в авторском экземпляре *ПСС–1915, 3 – РАЛ* не тронуто, а в авторском экземпляре *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* из него вычеркнута строфа 3.

В связи с отсутствием единства правки в параллельных авторских экземплярах *ПСС–1915* обостряется вопрос о ее статусе. Зачеркнутые строфы в приведенных примерах – что это: последняя редакция? Вычеркивание одних строк с неосуществленным намерением вписать на их место новые? Отношение автора к удавшимся и неудавшимся, на взгляд автора, фрагментам? Вариант, который может считаться равноправным предыдущему варианту? Но у нас нет оснований считать, что творческой манере Бунина было свойственно создание нескольких текстов, организованных вокруг одного семантического и/ или

«Русская весна» имеет редакторские пометы только в экземпляре РАЛ; так же только в экземпляре РАЛ вычеркнуты заглавия в стих. «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла…») и «Призрак Одина» («В сумраке утра проносится призрак Одина…») и строфа в стих. «Невольник».

[69] Кроме того, строка «И усыпляет моря шум атласный.» изменена на «*А за стенами* моря шум атласный.».

[70] Кроме того, строки «Как чернец, над белым саркофагом / В синем небе замер кипарис.» изменены на «*Смоляной*, над белым саркофагом / В синем небе замер кипарис.».

образного центра. По всей видимости, приведенные примеры – свидетельство неупорядоченной правки, отсутствия последнего решения, а не осознанный поэтический прием.

В авторских экземплярах *ПСС–1915, 6* правки нет; вероятнее всего, Бунин с ними просто не работал.

Петрополис

Работая в 1947–1953 годах над томами *Петрополис,* Бунин внес правку в 86 стихотворений (из 296).

Из исправленных Буниным в авторских экземплярах *Петрополис* стихотворений в *Бунин–9* и след. изд. по последней воле можно считать опубликованными только 12 текстов из второго тома («Бог», «Саваоф», «Гальциона», «Караван», «Долина Иосафата», «Имру-уль-Каис», «После Мессинского землетрясения», «В мелколесье пело глухо, строго…», «Собака», «В роще» («Там иволга, как флейта, распевала…»), «Ночные цикады», «Мелькают дали черные, слепые…»): в РГБ хранится наиболее поздний его авторский экземпляр. Наиболее поздние экземпляры других томов *Петрополис* хранятся в РАЛ, и даже если стихотворения из этих томов печатались в *Бунин–9* и след. изд. по авторской правке (экземпляры, хранящиеся в РГБ), то надо понимать, что не обязательно по *последней* правке, а значит в настоящее время соответствующее текстологическое решение уже не может считаться обоснованным.

Если строго и формально придерживаться принципа последней воли, то по правке в авторских экземплярах *Петрополис*, хранящихся в РАЛ, должно быть исправлено еще 26 текстов. Из них 18 текстов были подвергнуты Буниным незначительной правке объемом не более 2 строк,[71] в 6 случаях изменения

[71] «Мать» («На пути из Назарета…»), «Венеция» («Восемь лет в Венеции я не был…»), «Теплой ночью, горною тропинкой…», «Людмила», «На Невском», «Роса, при бледно-розовом огне…», «Когда-то, над тяжелой баркой…», «Море, степь и южный август, ослепительный и жаркий…», «Вот знакомый погост у цветной Средиземной волны…», «Луна», «Эпитафия», «Мы рядом шли, но на меня…», «Белые круглятся облака…», «Мы сели у печки в прихожей…», «В дачном кресле, ночью, на балконе…», «И цветы, и шмели, и трава, и колосья…», «Морфей», «Пантера». Кроме того, для стихотворений «Звезда дрожит среди

коснулись заглавия, [72] 2 стихотворения претерпели более значительные изменения («Зимой» и «Мечты любви моей весенней…», см. выше).

Но крайне важно, что по сути правка, зафиксированная в одном из поздних авторских экземпляров того или иного тома *Петрополис*, в ряде случаев может быть оспорена правкой в параллельных экземплярах того же тома, с которыми Бунин работал в то же самое время, и значит, не только в авторских экземплярах *ПСС–1915*, но и в авторских экземплярах *Петрополис* находится ряд текстов, относительно которых однозначно установить последнюю волю Бунина нельзя. Многочисленные примеры этого были приведены выше, при описании авторских экземпляров томов *Петрополис*.

Несогласованность последней правки бросает сомнение и на те тексты, для которых выделить последний слой было бы теоретически возможно. Как уже было сказано, в 1951–1953 годах и особенно в апреле–июне 1953 года Бунин параллельно правил несколько экземпляров разных томов *Петпрополис*. Даже если бы можно было выстроить точный порядок его работы над каждым томом, то совершенно очевидно, что он был бы во многом случайным: Бунин менял экземпляры, обращался к одному, переносил правку из него и продолжал работать с другим, возвращался к первому и т. д. В итоге по *Петрополис* несовпадение в правке обнаруживают около 15 стихотворений. И даже для тех из них, для которых возможно определить наиболее авторитетный экземпляр или хотя бы наиболее поздние исправления, такая вариативность в близких по времени экземплярах заставляет сомневаться в статусе последней правки, окончательности авторского решения.

вселенной…» и «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора…» в *Петрополис, 8 – Бунин РАЛ (2)* были вписаны пояснения (в параллельном экземпляре *Петрополис, 8 – Бунин РАЛ (1)* – только для первого из этих стихотворений).

[72] «Глупое горе» («Тихой ночью поздний месяц вышел…»), «Просыпаюсь в полумраке…», «Ночью звездной и студеной…», «Сорвался вихрь, промчал из края в край…», «О, слез невыплаканных яд!..», «Была весна и жизнь была легка…» – заглавия даются по *Петрополис*, см. также дальше. Кроме того, для стихотворений «Вид на залив из садика таверны…» и «Роняя снег, проходят тучи…» в *Петрополис, 8 – Бунин РАЛ (2)* были вписаны, а потом вычеркнуты заглавия (в параллельном экземпляре *Петрополис, 8 – Бунин РАЛ (1)* – только для первого из этих стихотворений).

Таким образом, **несогласованность (и, вероятно, незавершенность [73]) правки в конкурирующих авторских экземплярах одного издания — главным образом, *ПСС–1915*, но также и *Петрополис* – есть наиболее уязвимое звено в установлении и выполнении последней воли Бунина для издания его стихотворений**. Общее количество стихотворений, не имеющих итогового варианта по авторским экземплярам собраний сочинений, - 80, что составляет чуть менее десятой части бунинского поэтического наследства. Возможно, с точки зрения количества это не покажется критическим, но с точки зрения принципа, положенного в основу издания, это более чем существенно.

	Состав	Исправлено	Осталось в правке, при жизни не опубликовано	Объем правки несогласованной
ПСС–1915, 1	182	52 [74]	52 – 5 (*Петрополис*)= 47	23
ПСС–1915, 3	259	71 (ИМЛИ + РАЛ, 59 (РАЛ)	[71 – 10 (*Петрополис*) =61] [75]	44 [76]
Петрополис	96	86	86	13

Таблица 2. Сопоставление согласованной и несогласованной правки в авторских экземплярах собраний сочинений Бунина.

Параллельная правка в других изданиях

Стоит отметить также несогласованность правки Бунина в авторских экземплярах основных его изданий с близкой по времени правкой тех же текстов в авторских экземплярах других его изданий.

[73] Косвенным подтверждением того, что Бунин не успел оставить полный свод своих произведений в том виде, в каком желал бы видеть его в будущем, является то, что стихотворения, отобранные им для новых изданий, отмечены только в авторских экземплярах первого и третьего томов *ПСС-1915* и в первых двух и пятом томе *Петрополис*; стихотворения из других томов *Петрополис* уже никак для будущих изданий не отобраны.

[74] В наиболее позднем экземпляре ИМЛИ.

[75] Подсчеты были бы точны, если бы 10 текстов, исправленных в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* и перешедших затем в *Петрополис*, были взяты в него в варианте этой правки, что, однако, далеко не всегда так. В некоторых случаях в *Петрополис* оказывается вариант из другого авторского экземпляра – РАЛ (несогласованная правка), или вариант, отличающийся от представленного в обоих авторских экземплярах: например, снятые заглавия стихотворений «В плавнях» («Там, на припеке спят рыбацкие ковши…»), «На ущербе» («Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном…») и т. д. Экземпляр *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* в данном случае не рассматривается: Бунин с ним при подготовке *Петрополис* не работал.

[76] Выводится не из общего количества стихотворений в томе: 7 стихотворений вырезаны в одном из экземпляров (РАЛ) и таким образом не имеют соответствия в другом.

В ноябре 1952 года Бунин пересматривает свое издание стихотворений 1906 года (*СС–1906*), все 134 стихотворения которого вошли затем в *ПСС–1915, 3*. Правка 38 стихотворений в авторском экземпляре *СС-1906* расходится с правкой в том или другом авторском экземпляре *ПСС–1915, 3*, сделанной раньше, в 1934 году, но скрепленной директивной надписью Бунина. Что в данном случае «последняя воля» и как ее обосновать?

Примером может служить стихотворение «Сапсан», для которого Бунин оставил три разных варианта правки: один – в авторском экземпляре *СС–-1906,* другой – в одном экземпляре, *ПСС–1915, 3-ИМЛИ + РАЛ*, третий - в другом экземпляре, *ПСС–1915, 3 – РАЛ*. Аналогично, три разных варианта зафиксировано для стихотворения «Невольник»: в авторском экземпляре *СС–1906* из шестистрофного стихотворения вычеркнута первая строфа, в *ПСС–1915, 3 - ИМЛИ+РАЛ* из того же текста вычеркнута третья строфа, в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* текст оставлен без изменений.[77]

Итак, суммируя 80 текстов, не имеющих итоговой правки в авторских экземплярах собраний сочинений, и 38 текста, не имеющих итоговой правки при сравнении близких по времени авторских экземпляров *СС–1906* и *ПСС–1915*, мы получаем результат, при котором каждое восьмое стихотворение Бунина не было доведено им до единственного и окончательного варианта (80+38 = 118 текстов при 966 текстах, вошедших в *Бунин–БП*).

Очерченные проблемы существенно осложняют издателю проблему выбора текста и корректируют его возможности воплотить бунинскую волю в посмертных изданиях так, как хотел того сам автор. Но эти проблемы касаются, в конце концов, ограниченного числа стихотворений и связаны с неупорядоченной правкой Бунина. Предположим, что для них удалось бы выработать приемлемый способ подачи. Что означало бы следование последней воле автора для текстов с согласованной правкой?

---

[77] В неполном авторском экземпляре «Избранных стихов», с которым Бунин работал в те же годы (РАЛ; см. выше), разночтений с правкой в авторских экземплярах собраний сочинений нет.

5.2.3. Текстология vs история. Согласованная правка

Сугубо текстологические особенности работы Бунина со своими произведениями дополняются историческим фактором. [78] Надо признать, что если бы Бунин и привел итоговую правку к единственному для каждого стихотворения решению, то он, возможно, поставил бы своих издателей в еще более трудное положение. Ни автор, ни издатель не могут игнорировать то обстоятельство, что после первой же публикации любой текст «отрывается» от своего создателя и живет самостоятельной жизнью. С тех пор, как текст впервые вышел в свет, печатался в периодике ли, в сборниках или собраниях сочинений, и, наконец, был опубликован в своей последней прижизненной редакции, эта редакция становится своеобразной кульминацией в его развитии. И так же, как зарождение стихотворения – «пролог» его истории, так позднейшая правка, не вошедшая в прижизненные издания, – «эпилог», причем в случае Бунина – эпилог часто не только несогласованный, но и распадающийся, как содержательно, так и формально (см. ниже историю сонета «Солнечные часы»). И это еще одно основание для того, чтобы представлять творческое наследие поэта теми вариантами, которые являются вершинными в истории текста.

Если говорить только о согласованной правке, то вот несколько направлений, по которым стихи Бунина были изменены им в последние годы жизни, и, соответственно, те коррективы, которые надо было бы внести в тексты, если бы главным принципом была выбрана последняя воля автора.

Заглавия

По наиболее поздним и полным авторским экземплярам *ПСС–1915* следовало бы «обезглавить» 26 стихотворений из первого тома (РАЛ. MS. 1066/905) и 44 стихотворения из третьего тома (РАЛ. MS. 1066/908). Некоторые из этих текстов были и полностью вычеркнуты Буниным из его литературного

[78] О сложности выбора между «художественно-подлинным» и «исторически-подлинным» критериями выбора текста см. прежде всего *Томашевский 1959*. С. 175-179, и далее целый ряд работ, в которых этот вопрос обсуждался и обсуждается применительно к конкретным авторам.

наследия, но заглавие в таких случаях вычеркивалось дополнительно. То есть публикуй мы все тексты (не соблюдаем последнюю волю), но в последней редакции (соблюдаем авторскую волю) – и 70 стихотворений из 416 (176 (1-й том) + 240 (3-й том)[79]) стихотворений из первого и третьего томов *ПСС–1915* бунинский читатель 1910-х годов узнал бы не сразу.

Из них только 2 стихотворения первого тома («Зарницы лик, как сновиденье…», в *ПСС–1915, 1* под загл. «Зарница», и «Багряная печальная луна…», в *ПСС–1915, 1* под загл. «Сиваш») и 30 стихотворений третьего тома были затем напечатаны без заглавий в *Петрополис,*[80] а все прочие (38) остались в авторских экземплярах первого и третьего томов *ПСС–1915* и больше уже не печатались Буниным.

Далее, надо было бы последовательно изменить заглавия 24 стихотворений из *Петрополис*.

Во всех авторских экземплярах соответствующих томов были переименованы стихотворение «Смерть» в «Воскресение» (*Петрополис, 1*), стихотворение «Мать» в «На пути из Назарета» (*Петрополис, 3*), стихотворение «Невеста» в стихотворение «Отрава» (*Петрополис, 4*), еще для двух текстов были

---

[79] Считается не из общего числа текстов в томе, а из сохранившихся в данных экземплярах, так как ряд стихотворений Бунин вырезал (соответственно, вырезались и тексты на обратной стороне листа).

[80] Кроме того, 24 стихотворения, сохранившие свои заглавия в обоих авторских экземплярах *ПСС–1915, 3*, напечатаны в *Петрополис* без них, и сегодня мы не можем точно указать источник, в котором, собственно, эти заглавия были рукой Бунина вычеркнуты (возможно, это было сделано им в корректуре): «В плавнях» («Там, на припеке, спят рыбацкие ковши…»), «На даче» («Луна еще прозрачна и бледна…»), «На ущербе» («Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном…»), «В лесу» («В лесу, в горе – родник живой и звонкий…»), «Мертвый час» («Проснулся я внезапно, без причины…»), «Олень» («Густой зеленый ельник у дороги…»), «После дождя» («Все море – как жемчужное зерцало…»), «Панихида» («Ограда, крест, зеленая могила…»), «Забвение» («Растет, растет могильная трава…»), «Под Хевроном» («На пути под Хевроном…»), «Цветные стекла» («Люблю цветные стекла окон…»), «Слепой» («Вот он идет проселочной дорогой…»), «Кошка» («Кошка в крапиве за домом жила…»), «Геймдаль» («Геймдаль искал родник божественный…»), «Лен» («Присела на могильнике Савуре….»), «Утро» («И скрип и визг над бухтой наводненной…»), «Летаргия» («В полях – сухие стебли кукурузы…»), «Египет» («Ра-Озирис, владыка дня и света…»), «Старинные стихи» («–Мимо острова в полночь фрегат проходил…»), «Дача» («Открыты окна. В белой мастерской…»), «На току» («Старик у хаты веял, подкидывал лопату…»), «Будни» («Бегут, бегут листы раскрытой книги…»), «Сиротка» («Шла сиротка пыльною дорогой…»), «Колдун» (В мелколесье пело глухо, строго…»).

уточнены заглавия: «После *Мессинского* землетрясения», «*Ночные* цикады» (*Петрополис, 2*).

В двух из трех наиболее поздних авторских экземплярах *Петрополис, 5* (РГБ и РАЛ. MS. 1066/10165) стихотворение «За степью, в приволжских песках…» получило заглавие «В Орде», стихотворение «Хозяин умер, дом забит…» заглавие «Канун», стихотворение «Проносились над островом зимние шквалы и бури…» заглавие «Капри» (в третьем, более раннем экземпляре РАЛ. MS. 1066/916 все три текста без изменений). Во всех трех авторских экземплярах *Петрополис, 5* Бунин вычеркнул заглавие в стихотворении «Песенка» («Рыжими иголками…»).

В двух из четырех, сравнительно более поздних авторских экземплярах *Петрополис, 6* (оба в РАЛ) для стихотворения «Просыпаюсь в полумраке…» Бунин вписал от руки заглавие «Петербург» (в экземпляре РГБ, также завизированном завещательным предписанием в марте 1951 года, заглавия нет, но есть указание места: «П<е>т<ер>б<ург>»), для стихотворения «Ночью звездной и студеной…» вписано заглавие «Метеор» (в экземпляре РГБ это стихотворение было озаглавлено «Падучая звезда»). Во всех трех экземплярах *Петрополис, 6* вычеркнуто заглавие в стихотворении «Песня» («Мне вечор, младой, скучен терем был…»).

В двух из трех сравнительно более поздних экземплярах *Петрополис, 8* (оба в РАЛ) для стихотворения «Наполовину вырубленный лес…» Бунин дал заглавие «Семнадцатый год» (так же в экземпляре РГБ), для стихотворения «Сорвался вихрь, промчал из края в край…» – «Тропики», для стихотворения «О, слез невыплаканных яд!..» – «России Ленина» (в экземпляре РГБ – «России»), для стихотворения «Была весна и жизнь была легка…» – «Весна 1885» (в экземпляре РГБ – «1885 год»), для стихотворения «Русская сказка» – новое заглавие «В царствии Ленина»[81] (в экземпляре РГБ «Русская сказка *дней Ленина*»), для стихотворения «Эпитафия» вписал подзаголовок «На Скутарийском погосте» (в

[81] Ср. непосредственно предшествующее ему стихотворение «Москва», заглавие которого Бунин уточнил только в одном авторском экземпляре (*Петрополис, 8 – РАЛ (2)*): «Москва *в царствии Ленина*».

экземпляре РГБ приписка под датой: «При воспоминании о кладбище в Скутари»).

Кроме того, отдельную сложность представляют случаи неоднозначной правки заглавий стихотворений, которые уже были рассмотрены выше: «Зимой», «Глупое горе» (*Петрополис, 5*), «Прокаженный», «Гора Алагалла», «Райское Древо» (*Петрополис, 6*), «Москва» (*Петрополис, 8*).

Сокращения

Следуя принципу последней воли, пришлось бы согласиться со всеми сокращениями, которые Бунин сделал в авторских экземплярах своих книг.

В двух наиболее поздних по времени авторских экземплярах первого тома *ПСС–1915* (ИМЛИ и РАЛ) сокращено 3 стихотворения: «Учан-су» (зачеркнуты последние 4 строки), «Это было глухое, тяжелое время…» (вычеркнуты строфы II и IV из пяти), «Бродяги» (вычеркнуто 11 строк). Эти изменения отражены в *Бунин-9* и следующих изданиях, подготовленных с учетом авторского экземпляра тома, хранящегося в ИМЛИ.

Стихотворений, которые подверглись сокращению в последнем по времени авторском экземпляре *ПСС–1915, 3* (РАЛ), восемь, и только одно из них, «С обрыва» («Стремнина скал. Как руки фурий…»), урезанное на две строфы, то есть вдвое, вошло в *Петрополис*. Все остальные в *Петрополис* взяты не были, при жизни Бунина уже не печатались и в посмертных изданиях в своей последней правке не учтены. Это стихотворения, чью правку можно счесть редакторской: «Чужая» (вычеркнуты строфы III–IV из пяти), «Наследство» (вычеркнуты строфы III–VI из десяти), «Кольцо» (вычеркнуты ст. 16–18), и стихотворения, чья правка носит, скорее, семантический характер, так как серьезно повлияла на их образный и композиционный строй: «Диза» (вычеркнуты строфы IV–VI из девяти), «Мертвая зыбь», «Судра» (в обоих случаях вычеркнута последняя, третья строфа), «Каин» (вычеркнуты строфы III–IV из восьми).

Сокращений в *Петрополис*, в том числе в «решающих» экземплярах томов, нет.

Редакторская правка

Под ней понимаются пунктуационные и другие изменения объемом не более двух строк, не влияющие на семантику стихотворений. [82] Распределение ее по томам следующее:

на *ПСС–-1915, 1* приходится 3 пунктуационных исправления, 5 – изменений отдельных слов и 1 перемена порядка строф (по наиболее позднему и полному авторскому экземпляру *ПСС–-1915, 1 –ИМЛИ*);

на конкурирующие экземпляры *ПСС–1915, 3* – всего четыре согласованных исправления: одно пунктуационное и три лексических;

на все тома *Петрополис* – 25 редакторских поправки, 3 пунктуационных, в одном стихотворении («Морфей») есть и лексическая, и пунктуационная поправки.

Самые значимые редакторские изменения – исправление на прописные первых букв в словах «Книга Бытия» (стих. «Долина Иосафата»), «Царские Врата» (стих. «Саваоф»), «Бог» (стих. «Собака») и т. д., напечатанных в *Петрополис* со строчных букв.

Семантическая правка

Как известно, даже минимальные изменения текста, одной строки или одного слова, могут существенным образом влиять на образный строй и смысл всего стихотворения.

Так, например, в стихотворении «В Альпах» (написанном в 1901 году, в пору наибольшей близости Бунина к символистам) в 1934 году, при подготовке *Петрополис* (*ПСС–1915, 1 – ИМЛИ, РАЛ*), убирается заглавие и меняется одно слово. Было: «Я вырезал в *вечерний* час сонет» – стало: «Я вырезал в *полдневный* час сонет». Эта замена «вечернего» колорита, с возможными коннотациями

[82] Примерами может служить изменение последней строки в стихотворении «Гроза прошла над лесом стороною…» «Как я люблю тебя!» на «Как я любил тебя!», поправка первой строки в стихотворении «Звезды» (в *ПСС–1915, 1 – ИМЛИ* заглавие вычеркнуто) «Не устанем воспевать вас, звезды!» на «Не устану…», и т. д.

сумеречной зыбкости, свойственной поэтике символизма, на определенную «полдневность», яркость и подразумеваемую вместе с тем твердость почерка того, кто вырезает на горной вершине свой сонет, важна для Бунина, задним числом выстраивающего свой литературный путь и позицию, и заставляет переосмыслить весь текст.

Еще более явная перемена постигла в авторских экземплярах *ПСС–1915, 3* (*ИМЛИ+РАЛ, РАЛ*) стихотворение «Мистику» («В холодный зал, луною освещенный…»; первая публикация – 1906 под загл. «Мистикам»), написанного уже после охлаждения отношений с В. Брюсовым. В 1934 году Бунин вычеркнул заглавие и последнюю строфу («Теперь давно мистического храма /Мне жалок темный бред: /Когда идешь над бездной – надо прямо /Смотреть в лазурь и свет»). Убрав эти «ключи», Бунин превратил нагруженное актуальными внутрилитературными ассоциациями стихотворение в нейтральное лирическое воспоминание о детстве.

Необходимо учитывать и тот очевидный факт, что современная критика отзывалась именно на те тексты, которые печатались в бунинских изданиях до последующей работы автора с ними. Если, следуя последней авторской воле, из стихотворения «В отъезжем поле» (в *Листопад–1901* и *СС–1903* посвященного В. Брюсову) изъять последнюю строфу (как это было сделано в *Бунин–9* и следующих изданиях), то будет неясно, что вызвало язвительную реакцию критики (на содержащееся в этой строфе заявление «Старых предков я наследье чую, / Зверем (!) в поле осенью ночую, / На заре добычу жду» [83]), – ведь именно она была идейным центром стихотворения, ставшего без нее пейзажной зарисовкой.

И «В Альпах», и «Мистику», и «В отъезжем поле» читались бунинскими современниками в том числе и как своеобразные поэтические декларации, *тогда* предположить их позднейшие изменения было никак нельзя. В каком же варианте следует публиковать их теперь?

---

[83] См., например, рецензию П. Якубовича (*Якубович 1902*), в которой это стихотворение процитировано именно так, с «(!)».

Тот же вопрос можно отнести к стихотворениям, которые подверглись серьезным формальным переделкам. Одним из примеров резкого композиционного сдвига может служить правка стихотворения «Атлант». В авторских экземплярах *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* Бунин из 36 строк стихотворения вычеркивает 4 и тем самым резко нарушает структуру текста, превращая его из диалогического в монологический. Можно легко оценить степень изменений, прочитав это стихотворение в *Бунин–БП* без двух строк в конце первой строфы и без последних строк во второй и третьей строфах соответственно.

Наиболее радикальный вариант изменения структуры – правка сонета «Солнечные часы», из которого Бунин в тех же экземплярах *ПСС–1915, 3* оставил только два заключительных терцета, исправив при этом и начальную строку в одном из них (*ИМЛИ+РАЛ*). Это единственный случай разрушения сонетной формы, допущенный Буниным при правке своих стихов. Допустимо ли выбирать этот вариант в качестве основного текста для научного издания? Или это тот случай, когда стихотворение может быть представлено в основном собрании двумя редакциями? Но если так, то почему не сделать того же исключения не только для описанных здесь стихотворений, но и для всех других, исправленных Буниным в одном авторском экземпляре тома и не исправленных (или иначе исправленных) в другом? На первый взгляд, такая подача текстов могла бы дать представление о работе автора над своими произведениями, но на деле, при помещении подобных двойных редакций в основной раздел издания она вызвала бы больше вопросов и недоумений, показав только *часть* работы автора и размыв границу между действительно оконченными и едва ли оконченными текстами.

5.2.4. Вывод основного текста

Таким образом, надо признать, что специфика работы Бунина со своими изданиями – при всей строгости его завещательных надписей на авторских экземплярах изданий – едва ли оставляет возможность выбора. Стремление к

воплощению бунинской «последней воли» в рамках научного издания привело бы к произвольному выдвижению одних вариантов текста при умалении других. В этой ситуации стержнем издания почти неизбежно становится последняя публикация, которая, в случае Бунина является и главной прижизненной публикацией, то есть публикацией, зафиксированной в наиболее ответственном и тиражированном издании, отредактированном самим автором и прочитанном его современниками. Иными словами, основу научного издания лирики Бунина должны составить стихотворения, включенные Буниным в *Петрополис* и *ПСС–1915*, в том виде, в каком они напечатаны в этих изданиях. В спорных случаях преимущество остается за *Петрополис* как за более поздним. Стихотворения, которые в эти собрания не входили, следует печатать по последней прижизненной публикации, а если таковой не было – по наиболее репрезентативному автографу.

В отличие от многих других случаев публикации классического наследия, принципиальный выбор последнего авторизованного издания в качестве основного текста в данном случае не будет выражением последней авторской воли, а только неизбежным компромиссом, вытекающим из особенностей работы Бунина со своими изданиями с одной стороны, и отражением его творческого пути, явленного в литературном процессе своего времени, с другой.

Вся позднейшая правка Буниным своих собраний, не получившая при его жизни типографского воплощения, может быть при этом вынесена за основной раздел. Ее следует подробно описать в текстологическом примечании к стихотворению, и, если его текст уже после последней публикации был значительно изменен автором, в разделе «Другие редакции и варианты» поместить последнюю, переработанную редакцию.

5.2.5. Исключения

Вместе с тем из этого правила надо сделать *три исключения*.

Во-первых, это стихотворения, которые сначала были напечатаны Буниным в его книгах, а затем в переработанном (или, напротив, в более раннем) варианте заново напечатаны в периодике (таковы «Крещенская ночь», «…Не думай, позабудь… Не вспоминай о том…», «В Москве», «Источник звезды», «В пустом, сквозном чертоге сада…», «В жарком золоте заката Пирамиды…», – для них в качестве основной должна быть выбрана «главная» редакция в авторском сборнике или собрании, а позднейшая отнесена в дополнительный раздел. [84]

Во-вторых, для стихотворений, напечатанных в *ПСС–1915* и затем включенных в *Начальная любовь – 1921*, в спорных случаях преимущество остается за *ПСС–1915*. В письме к П. М. Бицилли от 14 января 1951 года Бунин писал: «Ужасно огорчен, что Вам попалась в руки без моего ведома изданная когда-то (кажется, в Праге) книжка моих очень давних рассказов “Начальная любовь”!» (*Бунин – Бицилли*. С. 172) В этом сожалении есть, по крайней мере, две неточности: в книгу вошли не только рассказы, но и стихи, и издана она была, скорее всего, с ведома автора: об этом ясно свидетельствуют именно в этом издании произошедшие изменения в стихотворениях «Как флером даль полей закрыв на полчаса…» (в *Начальная любовь – 1921* «Как флером даль полей закрыв на полчаса…»), «В феврале» («Свежеют с каждым днем и молодеют сосны…»), «Родник», «Когда деревья в светлый майский день…», «В заливе», «К прибрежью моря длинная аллея…», «Веснянка», «Ночью в июле», «Что напрасно мечтать?

[84] Вместе с приоритетом авторского издания это вызвано и тем обстоятельством, что, как показывает история стихотворения «Крещенская ночь», для публикации журналом помимо автора могла быть выбрана любая редакция, и если бы мы буквально следовали принципу последней прижизненной публикации, то в качестве таковой напечатали бы в данном случае с точностью до наоборот – первую. Между публикациями стихотворения «Источник звезды» в авторских сборниках и поздней газетной публикации есть только одно отличие – специфические отступы строк: разработанные в изданиях, они «потеряны» в более позднем варианте, напечатанном «по случаю» в рождественском номере газеты «Россия» (1928. 7 января, № 20), что может быть скорее типографской погрешностью, чем авторским умыслом. Стихотворение «В жарком золоте заката Пирамиды…» опубликовано в год смерти Бунина и, по всей видимости, уже без его участия (Новый журнал. 1953. Кн. 34). Наиболее уязвимыми оказываются стихотворения «В Москве», «…Не думай, позабудь… Не вспоминай о том…» и «В пустом, сквозном чертоге сада…», чьи «главные» публикации в авторских сборниках состоялись прежде газетных: в этом случае решение основывается исключительно на приоритете издания перед газетной публикацией, отличия между ними полностью стоит отнести в текстологическое примечание.

Кто на песню откликнется?..», «На озере». Достаточно сказать, что в *Начальная любовь – 1921* «Листопад» был впервые напечатан без подзаголовка и посвящения М. Горькому. Тем не менее, доля истины в позднем бунинском огорчении, видимо, есть: мы можем только предполагать, что ему не пришлось держать последней корректуры сборника, иначе он едва ли бы допустил смысловую невнятицу в стихотворении «Зной, – но ясно лазурное небо глядится…», напечатанном в этом издании как «Лес, – и ясно-лазурное небо глядится…» («лес», возможно, был просто «подтянут» в первую строку из пятой), и едва ли бы утвердил только в этом издании появившуюся замену в стихотворении «Веснянка»: «И только комары звенели *сонно* / Да нежно пахло *теплою* водой» на «И только комары звенели *сонно* / Да нежно пахло *сонною* водой». И во всяком случае, тираж и резонанс, который имел этот сборник, не сопоставим со значением *ПСС–1915* в литературной биографии Бунина и в читательских кругах России, так что выбирая между более надежным и значимым, хотя и более ранним, изданием с одной стороны и менее надежным и вторичным (составленным из ранних произведений), хотя и более поздним, изданием – с другой, в качестве источника основного текста логично предпочесть первое, поместив описание второго в текстологическое примечание.[85]

В-третьих, стоит принять редакторские исправления слов «Бог» («Собака»), «Царские Врата» («Саваоф», «Москва»),[86] «Книга Бытия» («Долина Иосафата»), которые Бунин внес в свои последние авторские экземпляры.

---

[85] В поэтической биографии Бунина был еще один сборник – *Новые стихотворения – 1902*, подготовку которого вел не он сам (в данном случае это были Н. Д. Телешов и А. А. Карзинкин), однако ни для одного из включенных в него текстов эта публикация не была последней и, следовательно, не может влиять на выбор основного текста. Из других поэтических книг, вышедших после *ПСС–1915*, в этой связи стоит назвать *Чаша жизни – 1922*: в ней стихотворение, прежде называвшееся «Конь Святогора», напечатано под загл. «Святогор». Однако так как Бунин не высказывал своего неудовольствия по поводу выхода этого издания в таком виде (во всяком случае, они неизвестны), можно решить это единственное разночтение в пользу наиболее позднего варианта.

[86] Это не относится, однако, к стих. «Океан под ясною луной…», в тексте которого написание «царских врат» Буниным не менялось.

Во всех иных случаях, предпочтение должно быть отдано текстам, опубликованным автором и прочитанным его современниками прежде, чем сам он начал пересмотр своего литературного наследия.

5.3. Принципы датировки

Проблема датировок наряду с проблемой основного текста является ключевой в концепции научного издания лирики Бунина. До недавнего времени считалось, что, как и вся бунинская текстология, она довольно прозрачна и не представляет серьезных трудностей. Исследования последнего времени показали, что это не так, и причиной тому – поздняя публикация ранних текстов и специфика последующей работы поэта над своими уже изданными произведениями.

5.3.1. Датировки в изданиях и их авторских экземплярах

Хотя Бунин и не соблюдал абсолютную хронологию при публикации своих текстов, но регулярно выделял в своих собраниях хронологические разделы. Так, в *ПСС–1915, 1* последовательно входят разделы «Из юношеских стихотворений», «Листопад. Стихотворения 1886–1900 г.», «Новые стихотворения. 1901 г.», «Стихотворения. 1902 г.». Таким образом, получается, что все стихотворения в *ПСС–1915, 1* имеют конкретные даты: в двух первых разделах они даны непосредственно под стихотворением, в двух следующих входят в названия разделов. *ПСС–-1915, 3* состоит из разделов «Стихотворения 1903–06 гг.» и «Стихотворения 1906–11 гг.». С первого по шестой и затем восьмой тома издания *Петрополис* включают в себя стихотворения 1888–1925 годов в хронологической последовательности. Точные даты проставлены под стихотворениями в *ПСС–*

1915, 6, [87] а также в сборниках *Роза Иерихона – 1924* [88]*, Избранные стихи – 1929* и *Весной, в Иудее – 1953*.

Внося правку в авторские экземпляры *ПСС–1915* (первый и третий тома) и *Петрополис* и готовя к посмертному изданию свои произведения, Бунин стремился к тому, чтобы каждое стихотворение получило определенную дату (если не конкретное число, то хотя бы год), и под теми стихи, для которых он не мог эту дату восстановить или вспомнить, был оставлен вопросительный знак «?» (иногда только в одном из экземпляров тома, – при точной дате – или ее отсутствии вовсе – в другом). Сейчас трудно установить, на основании каких записей, дневников, списков или т. п. Бунин, которого от времени создания его стихов тогда отделяли уже многие годы и порой десятилетия, проставлял даты, – мы располагаем только итогом его работы над своим поэтическим наследием, который закреплен в завещательных надписях едва ли не на каждом авторском экземпляре того или другого тома. Примечательно, что строгие предписания автора касались не только самих текстов (включающих в себя авторскую датировку), но и порядка их расположения в будущем собрании. Отбирая в 1934–1935 гг. стихи для *Петрополис*, Бунин оставил на первой странице первого тома *ПСС–1915* указание: «Все зачеркнутое нигде не перепечатывать. Незачеркнутое перепечатывать в исправленном мною здесь виде – и все располагая в <хро>[89]нологич<еском> порядке» (*ПСС–1915, 1 – РАЛ*). Аналогичная надпись на *Парижской тетради* 1943 года: «Это тоже можно ввести в будущее собрание, вставив куда надо в хронологическом <Подчеркнуто Буниным. – *Т. Д.*> порядке».

Таким образом, вопрос дат и хронологии имеет прямое отношение к композиции того издания, которым Бунин хотел войти в историю литературы. Осталось только решить его, исходя из совокупности всех данных, оставленных поэтом своим будущим издателям.

---

[87] Несколько стихотворений из второго раздела третьего тома этого издания также имеют конкретную датировку («После землетрясения», «Пустошь», «Туман», «При дороге»).

[88] Кроме первого – видимо, ключевого – в поэтическом разделе стихотворения «Свет незакатный», оставленного в этом издании без даты.

[89] Здесь край страницы оборван.

5.3.2. Типографские опечатки?

Первое, что поражает при столь твердо выраженном авторском отношении к своим будущим изданиям, - обилие разночтений в датах, не сведенных Буниным к одному варианту. [90]

Стих. «Укоры» напечатано в *Роза Иерихона – 1924* с датой *11.08.1916*, а в *Петрополис, 8 – 11.08.1917*.

Стих. «На Альпы к сумеркам нисходят облака…» в *Роза Иерихона – 1924* помечено *30.01.1916*, а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 31.01.1916*.

Под стих. «Первый соловей» в *Роза Иерихона – 1924* читаем *2.10.1917*, а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5 – 2.10.1916*.

Для стих. «О радость красок! Снова, снова…» в *Роза Иерихона – 1924* указано *23.09.1917*, а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 8 – 24.09.1917*.

Стих. «Сорвался вихрь, промчал из края в край…» в *Роза Иерихона – 1924* считается написанным *4.10.1917*, а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 8 – 1.10.1917*.

С теми же датами в разных изданиях помещается стих. «Осенний день. Степь, балка и корыто…».

Стих. «Шепнуть заклятие при блеске…» в *Роза Иерихона – 1924* датировано *28.08.1922*, в *Избранные стихи – 1929 – 28.07.1922*, в *Петрополис, 8* снова *28.08.1922*.

Под стих. «Вход в Иерусалим» в *Роза Иерихона – 1924* стоит *29.08.1922*, в *Избранные стихи – 1929 – 29.07.1922*, в *Петрополис*, *8* опять же *29.08.1922*.

Стих. «Встреча» в *Избранные стихи – 1929* публикуется с датой *12.09.1922*, а в *Петрополис, 8* с датой *12.10.1922*.

То, что даты в *Петрополис*, как и даты в других изданиях нельзя полностью принимать на веру, ярко демонстрирует история стихотворений «Перстень» и «Слово». Под черновым автографом стихотворения «Перстень» указана дата и место написания: *7.02.1916 Глотово* (*Тетрадь*. С. 5); под публикациями в

[90] Здесь и далее унифицированные обозначения дат даны курсивом, авторские – в кавычках.

Избранные стихи – 1929 и *Петрополис, 6 – 7.01.1915* (в последнем случае с указанием места: Москва). Под черновым автографом стихотворения «Слово» – *7.02.1915, Москва* (*Тетрадь*. С. 4); в *Петрополис, 6* – та же дата, что под «Перстнем» – *7.01.1915*. Все эти даты принадлежат Бунину. Какие из этих дат – или их комбинации – верны, а какие нет?

В январе, затем после недолгого перерыва в феврале 1915 года Бунин, действительно, был в Москве, а в феврале 1916 года – в Глотово. В Глотово написано значительное число стихотворений *Тетради*, «Слово» и «Перстень» помещены в ней друг за другом. «Слово» было опубликовано в конце 1915 года (ж. «Летопись». 1915, декабрь), таким образом, относительно этого текста сохраняется сомнение только в месяце: 7.01 или 7.02.1915. «Перстень» впервые опубликован в 1918 году, таким образом, неясность относительно времени написания этого текста остается. При этом указание на день (7-е) при разнице месяцев и годов позволяет в этом видеть не умысел, а случайность. Определенной подсказкой может служить то, что в первой части *Тетради* на нечетных страницах, справа, записаны стихи 1915 года, на четных страницах, слева, – стихи 1916 года, что подтверждает датировку «Слова» – 1915-м, «Перстня» (автограф на четной странице) – 1916-м годом. По-видимому, имеет место простой перенос дат по смежности при подготовке автором стихотворений к печати или при наборе книги. Но в любом случае, сейчас мы можем только предположить более вероятный вариант, зафиксированный в черновых автографах: «Слово» – *7.02.1915*, Москва; «Перстень» – *7.02.1916, Глотово*, и перечислить все иные возможности.

Столь же смазанной получается дата стих. «Феска», которое вошло в *Роза Иерихона – 1924* с датой *29.06.1916*, а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5* с датой *30.06.1916*. Хорошо, что сохранился автограф ранней редакции *29.06.1916* (*Тетрадь*) и известна первая публикация в газ. «Южное слово» (1920. 12 января, № 9), после которой текст практически не менялся: в данном случае все эти данные могут быть вынесены под текст.

Однако гораздо чаще из оставленных автором вариантов датировки необходимо выбрать одну.

Бывает, что весомым аргументом в пользу той или иной даты выступает сочетание численного преимущества и авторитетности изданий, в которых она закреплена. Так, например, под стих. «Магомет и Сафия» в *ПСС–1915, 6* значится «Рим. 25.III.1914», а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 4 – 24.03.1914*. Нелепый разрыв обнаруживают датировки стих. «Холодная весна»: *2.08.1912* – в *ПСС–1915, 6*, и *2.03.1913* – в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 4*. В этих случаях, на наш взгляд, издатель волен выбрать одну, последнюю датировку, приведенную в поздних решающих изданиях, обозначив предыдущую в текстологическом сопровождении. [91]

Бывает, что ошибки типографского набора можно исправить исходя из биографических обстоятельств. Так, стих. «Туман», в *ПСС–1915, 3* имеющее помету «Сиракузы. 25.III.1909», в *Петрополис, 2* получило новую дату: *25.08.1909*, которая, по всей видимости, является опечаткой, так как Бунин был в Сиракузах именно в марте – но не в августе – 1909 года.

Бывает, что разногласие в датах разрешается, если принять во внимание сроки выхода тех или иных изданий в свет. Так, стих. «Степь» в *ПСС–1915, 6* имеет дату: *21.09.1913*, а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 3 – 21.09.1912*. Выручает дата первой публикации – 1 октября 1913 года (газ. «Русское слово», № 225) и последующее включение «Степи» в сборник *Иоанн Рыдалец – 1913*, вышедший в декабре того же года, а также неопределенного времени автограф, на котором Бунин поставил под текстом *21.09.1913* (РГАЛИ. Ф. 44. по. 1, ед. хр. 10, л. 2 об.), что в совокупности закрепляет эту дату как основную и лишает датировку из итогового издания убедительной силы. Аналогично дата первой публикации стих. «Нет солнца, но светлы пруды…», напечатанного 20 мая

[91] Исключение в данном случае составляет стих. «Ночлег», которое вошло в «Сборник 1914 года» (М., 1914) с пометой: «Индийский океан. Март 1910 г.», в *ПСС–1915, 6* с пометой: «Индийский океан. II. 1911», в *Чаша жизни – 1915* с пометой: «Индийский океан. Март». В данном случае хронологические указания парадоксально дополняют друг друга: путешествие по Индийскому океану Бунин совершал с 13 февраля по 2 марта 1911 г., поэтому стихотворение может быть напечатано с редакторским указанием: *Индийский океан. <Февраль – март> 1911*.

1901 года (газ. «Курьер», № 138), в сочетании с трехкратной публикацией текста в разделах «Новые стихотворения. 1901 г.» (*СС–1909(2), ПСС–1915, 1, Начальная любовь – 1921* лишает убедительности датировку в *Петрополис, 1*, где под текстом стоит *1900*.

Наконец, бывает, что одна из дат находит подкрепление в письмах Бунина. Трудно было решить, отнести ли стих. «Затрепетали звезды в небе…» к *1901* – по *ПСС–1915, 1*, или к *1900* – по *Петрополис, 1*, если бы беловой автограф этого стихотворения не был приложен к письму Бунина А. П. Чехову от 30 апреля 1901 года. [92]

И все же далеко не все спорные случаи можно уладить с помощью литературно-биографического контекста. Чересполосица авторских дат в разных изданиях приводит к тому, что мы не можем выделить из них те, которые заслуживают доверия, и те, которые определенно требуют перепроверки: под сомнением оказываются все. И тогда, в случае отсутствия решающего автографа, издатель вынужден ставить под текстом двойную дату, объясняя свою растерянность в примечаниях (это относится ко всем стихотворениям, перечисленным в начале этого раздела).

Отнеся (возможно, что и волюнтаристски) предыдущие примеры к техническим сбоям в работе наборщика, обратимся теперь к примерам, выдающим ошибки авторской памяти, и рассмотрим спорные случаи датировок как серию конфликтов между различными источниками текста.

5.3.3. Конфликты источников

Издание (том 1 – том 2)

[92] Точно так же письмо Бунина К. П. Пятницкому от 6 декабря 1905 г. (см. *Письма, 2*. С. 15, 430) уточняет дату стихотворений «Песня» («Я – простая девка на баштане…») и «Каменная баба», которые иначе датировались бы по своей первой публикации *<1906>* (сб. «Знание», кн. 9. 1906), а письмо Бунина К. П. Пятницкому от 1 января 1907 г. (*Письма, 2*. С. 40) сдвигает дату стихотворений «Один», «Истара», «Розы Шираза», опубликованных в 1907 г. (сб. «Знание», кн. 16) и включенных в *СС–1908* в раздел «Стихотворения 1907 г.», на год раньше, так как, судя по этому письму, они уже посланы в редакцию «Знания» прежде.

Прежде всего, достойны внимания двойные публикации одного стихотворения в разных томах одного собрания.

Это стихотворение, которое в *Петрополис, 1* напечатано без заглавия, по первой строке – «Там иволга, как флейта, распевала…» с датой *1907*, в *Петрополис, 2* повторено под заглавием «В роще», с датой *15.08.1909*;

и стихотворение, которое в *Петрополис, 1* напечатано без заглавия, по первой строке – «Щебечут пестрокрылые чекканки…» с указанием «Дамаск. 1907», а в *Петрополис, 2* повторено под заглавием «За Дамаском» и с датой *22.08.1908*.

К счастью, в обоих случаях на помощь приходят даты первых публикаций. Стих. «В роще» («Там иволга, как флейта, распевала…») впервые напечатано в 1908 году (Сборник товарищества «Знание», кн. 21) – значит, для него верной датой может быть только *1907*. Стих. «Щебечут пестрокрылые чеканки…» впервые напечатано в ноябре 1908 года (ж. «Белый камень», № 1) – значит, для него вполне возможны обе даты, но *22.08.1908* «переигрывает» за счет точности и приближенности ко времени журнальной премьеры.[93]

Автограф – издание

Как уже было сказано в разделе об основном тексте, рукописное наследие Бунина сохранилось очень фрагментарно, и единственным в своем роде источником, фиксирующим его поэтическую работу в течение длительного времени, является тетрадь черновых и беловых автографов, которая заполнялась Буниным с февраля 1915 по конец сентября 1917 года и на 121 страницах содержит черновые и беловые автографы 107 стихотворений (*Тетрадь*).

[93] Надо добавить, что, если бы в авторских экземплярах *ПСС–1915, 3* содержалась согласованная дата этого стихотворения, она могла бы также войти в рассмотрение. Но напечатав его в этом издании без конкретной даты, Бунин в *ПСС–1915,3 – ИМЛИ+РАЛ* поставил «22.VII.08», а в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* сначала написал, а потом зачеркнул «22.VII.07», в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* остался третий вариант: «22.VIII.1908». Разнобой в источниках лишает поздние ремарки убедительности, – для издания остаются как текст, так и дата из *Петрополис, 2*.

Почти все стихотворения, записанные в *Тетради*, имеют даты, – сравним их с теми, под которыми те же тексты вошли в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис*. Если они совпадают, история текста прозрачна и идеальна. А если нет?

Что ж, в каких-то случаях разница между ними будет вполне объяснима разницей между неоконченным текстом и готовым. Таковы, например, стихотворения, написанные в один из тех периодов, когда Бунин жил в Глотово и, по собственному выражению, «строчил стихи»: [94]

«Шестикрылый»: правленый автограф в *Тетради – 12.09.1915*, дата в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 14.09.1915*;

«Святогор и Илья»: правленый автограф в *Тетради – 21.01.1916*, дата в *Избранные стихи - 1929* и *Петрополис, 6 – 23.01.1916*;

«Святой Прокопий»: правленый автограф в *Тетради – 22.01.1916*, дата в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 23.01.1916*;

«Князь Всеслав»: правленый автограф в *Тетради – 23.01.1916*, дата в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 24.01.1916*;

«Богом разлученные»: черновой автограф в *Тетради – 24.01.1916*, дата в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 25.01.1916*;

«Дедушка в молодости»: правленый (минимально) автограф в *Тетради – 20.07.1916*, дата в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5 – 22.07.1916*.

В других случаях разница между датой законченного текста в *Тетради* и датой, с которой он вошел в издание, больше.

Так, например, стих. «Глупое горе» («Тихой ночью поздний месяц вышел…»), беловой автограф первой редакции которого помечен *14.08.1916* (*Тетрадь*), напечатано во второй редакции в *Роза Иерихона – 1924* с той же датой, а в *Петрополис, 5* с датой *27.08.1916*. Но еще прежде Бунин опубликовал первую редакцию в 1918 году (альм. «Творчество». Кн. 2. М.; Пг), а вторую – в 1919 году (газ. «Южное слово». 14 (27) сентября, № 19). Таким образом, даже объединенная

[94] Выражение из письма Бунина А. М. Федорову, написанного в один из предыдущих поэтических пиков, 17 июля 1905 г. (*Письма, 2*. С. 12).

дата *<14–27.08.1916>* может относиться только к первой редакции и должна быть дополнена условной датой второй редакции *<1919>* – по ее публикации.

Труднее разобраться в указаниях относительно стих. «Аркадия», над которым в *Тетради* стоит «21.VII.1916. Ночью, засыпая», а в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5* датированного *29.08.1916* (здесь можно дать оба варианта) и объяснить разницу в датировке стих. «Калабрийский пастух», записанного в *Тетради 26.06.1916* и имеющего в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5* дату *28.08.1916*, равно как и стих. «Компас», записанного в *Тетради 28.06.1916* и имеющего в *Петрополис, 5* дату *28.08.1916* (в двух последних случаях так как текст в *Тетради* равен окончательному, то выбираем его дату). [95]

Но еще труднее, когда итоговая дата в изданиях опережает дату, поставленную под еще даже неоконченным текстом. Иногда это еще может быть сглажено субъективным неразличением одного-двух дней, как это происходит относительно стихотворений:

«У нубийских черных хижин…», датированного в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 12.09.1915*, при дате автографа в *Тетради – 13.09.1915*;

«Синие обои полиняли…», датированного в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5 – 31.01.1916*, при дате автографа в *Тетради – 1.02.1916*.

Однако порой хронологический разрыв более значителен:

под черновым автографом стих. «Казнь» в *Тетради* видим *29.10.1915*, а под итоговым текстом в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 13.09.1915*;

под правленым автографом стих. «Невеста» («Я косы девичьи плела в *Тетради – 29.10.1915*, под итоговым текстом в *Роза Иерихона* –- *1924 – 9.09.1915*, а в *Петрополис, 6* третий вариант – *2.09.1915*;

под правленым автографом стих. «Аленушка» в *Тетради* читаем *30.10.1915*, а под итоговым текстом в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5 – 20.06.1916*;

[95] Похожий случай – стих. «Качаюсь, плескаюсь – и с шумом встаю…», не включенное Буниным в свои издания. Его беловой автограф в *Тетради* помечен *14.08.1916*, но на машинописи (РАЛ.MS. 1066/47) стоит другая дата: *26.08.1916*. Так как в *Тетради* записан окончательный текст, то и дата ее выглядит предпочтительней.

под беловым автографом стих. «Песенка» («Рыжими иголками…») в *Тетради* стоит конкретное указание «3.VII.1916. Возвращаясь из Семенков» (что не может быть датой записи, а только датой создания), а под тем же текстом в *Петрополис, 5 – 30.06.1916*;

под правленым автографом стих. «Парус» в *Тетради* написано *29.10.1915*, а под итоговым текстом в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 6 – 14.09.1915*.

Принять ли позднюю авторскую датировку или отдать предпочтение объективным данным автографа? На наш взгляд, в контексте всех других вопросов, которые сам Бунин поставил перед будущим издателем датировкой своих стихов, было бы оправданно и логично в качестве основной выбрать дату *Тетради*, а дату *Петрополис* либо отнести в затекстовое описание, либо (если речь идет о смежных днях) дать «расширением» безусловной даты *Петрополис*.[96]

За пределами *Тетради* приведем только два примера того, как автограф помогает прояснить подлинную историю текста.

Стих. «Светляк» в *ПСС–1915, 6* напечатано с указанием «Под Себежем. 24.VIII.1912». Сохранившийся в Орле автограф помечен «24/VII 12 г. Клеевка», что вкупе с положением текста в *ПСС–1915, 6* (а в другие итоговые издания оно не вошло) между стих. «Пращуры» («24.VII.1912») и «Дедушка» («19.VIII.1913») выдает возможную ошибку печати и утверждает дату автографа.

Под стихотворением «Плакала ночью вдова…» в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 4* стоит дата: *24.03.1914*, а в более раннем *ПСС–1915, 6*: «Капри. 10.III.1914». Разрешить недоумение помогает машинопись с авторской правкой и пометой: «10/23 марта 1914 г. Капри» (ОГЛМТ. Ф. 14, № 8781 оф., л. 1 об.), позволяющей принять датировку *ПСС–1915, 6*, объединив это стихотворение с написанными в тот же день на Капри стихотворениями «Иаков» и «Господь

[96] Частным случаем рассмотренных примеров является отличие даты автографа от даты, проставленной Буниным от руки на машинописи, газетной или книжной вырезке. Например, стих. «Заклинание» с беловым автографом в *Тетради 26.01.1916*, на вырезке помечено *1915* (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 7); стих. «В жарком золоте заката Пирамиды…» с беловым автографом в *Тетради 13.09.1915* (та же дата в *Петрополис, 6*), в машинописи датировано *13.09.1916* (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 9). Преимущество в том и другом случае остается за автографом.

скорбящий» и отделив от написанных 24.03.1914 в Риме стихотворений «Новый Завет» и «Магомет и Сафия». [97]

Первая публикация – издание – (издание)

Одним из вариантов авторской датировки является включение текста в тот или иной хронологический раздел своих изданий. Так было и в итоговых собраниях Бунина *ПСС-1915* и *Петрополис* (см. выше) и раньше, когда в четвертый том предыдущего собрания, выходившего в издательстве «Знание» (*СС–1908*), Бунин наряду с переводами поместил раздел «Стихотворения 1907 г.».

Однако вошедшее в этот раздел стих. «На рейде» увидело свет еще в 1906 году (ж. «Перевал», № 2, декабрь), и, значит, должно датироваться по времени первой публикации: *1906*. [98]

Обратный случай – стих. «Магомет в изгнании», до *СС–1908*, появившееся в том же 1907 году в Сборнике товарищества «Знание» (кн. 16), в *Петрополис, 1* имеет дату *1906*, которая должна быть соответственно исправлена: *1907*.

Усложненный вариант – стих. «Не видно птиц. Покорно чахнет…», впервые опубликованное в 1898 году (ж. «Мир Божий», № 10) и напечатанное с этой датой в *Начальная любовь – 1921*, [99] оказывается в *Петрополис, 1* с датой *1889*. Учитывая приведенные выше примеры несогласованности датировок в *Петрополис* с более ранними изданиями и премьерное появление на страницах этого итогового издания целого ряда стихов с более чем юношескими датами (о чем речь впереди), – а также время первой публикации, – конфликт между датировками решается в пользу первых публикации и издания: *1898*.

И последний здесь пример – стих. «Молодой король». Посланное А. М. Горькому 26 января 1916 года (*Письма, 2*. С. 357-358, 723) и вскоре напечатанное

---

[97] Из этого примера видно, что стихи, написанные за границей до 1918 г., Бунин датировал то по юлианскому, то по григорианскому календарю. При этом в решающих прижизненных изданиях зафиксирована дата по григорианскому календарю, – это образует определенное смещение относительно стихотворений, написанных в России и датированных по юлианскому календарю.

[98] В более поздние издания не включалось.

[99] В *ПСС–1915, 1* стих. «Не видно птиц. Покорно чахнет…» входит в раздел «Листопад. Стихотворения 1886–1900 гг.».

в ж. «Летопись» (1916, № 2), оно перенесено в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 5* с датой *27.06.1916*, что является очевидной ошибкой: под текстом должна стоять дата, хотя и не столь конкретная, но зато более реальная.

Так, довольно неожиданно время первой публикации может сдвигать позднюю авторскую дату, которой, ограничься мы последним изданием, ничто бы не угрожало.

Петрополис – авторские экземпляры ПСС–1915

Ситуация приобретает новые очертания, когда к типографским датам в изданиях добавляются даты, проставленные Буниным в своих книгах от руки. Речь идет, главным образом, о сравнении дат, зафиксированных в *Петрополис*, с датами, вписанными Буниным в авторские экземпляры третьего тома *ПСС–1915* (*ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ, ОГЛМТ*).[100]

В *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* из 259 стихотворений от руки датировано 152 (не считая библиографических указаний и знаков «?», выдающих авторское размышление о дате написания). В *ПСС–1915, 3 – РАЛ* таких стихотворений 159. В *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* – 203.

При этом во всех трех экземплярах *ПСС-1915, 3* авторские датировки совпадают только для 40 стихотворений. Для всех остальных текстов, датированных в авторских экземплярах третьего тома (всех трех, двух или только одном), приходится искать свои **варианты решения с опорой на дату первой публикации и/ или биографические обстоятельства**.

Порой стихотворение датировано Буниным только в одном авторском экземпляре, но и эта датировка способна поставить в тупик. Так, для стих. «Джордано Бруно», впервые опубликованного в 1906 году (Сборник

[100] Напомним, что даты во всех авторских экземплярах первого и третьего томов *ПСС–1915*, кроме одного экземпляра третьего тома, хранящегося в ОГЛМТ, судя по чернилам и почерку, Бунин проставлял примерно в одно и то же время, в 1934–1935 гг., в ходе подготовки издания *Петрополис*. В *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* Бунин работал раньше, в 1917–1918 гг., и не использовал его при подготовке *Петрополис*, однако этот экземпляр несет в себе более конкретные указания относительно времени и места создания многих текстов и должен рассматриваться здесь наравне с *ПСС–-1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ*.

товарищества «Знание», кн. 14), напечатанного в *СС–1908* как стихотворение 1907 года, в *ПСС–1915, 3* –- в разделе «Стихотворения 1906–-11 гг.» и не взятого в *Петрополис*, в авторском экземпляре *ПСС–1915, 3 – РАЛ* Бунин вписывает дату *1903*. Обозначить ее в примечании, конечно, надо, но выносить под текст в основном разделе было бы, пожалуй, опрометчиво.

В двух экземплярах, *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ*, для стих. «Сенокос» проставлена дата «3.VIII.09». Но в двух последних изданиях, *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 2* (как и в воспоминаниях В. Н. Буниной, см. *Муромцева-Бунина*. С. 464), месяц иной: *3.07.1909*, так что даты авторских экземпляров опять приходится переносить в затекстовое описание.

Для стих. «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины…» в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* проставлена дата *29.07.1903*, а в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ – 23.07.1905* (с уточнением места: «Глотово»), а в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* даты нет вовсе. Из двух присутствующих дат вторая, во всяком случае, ближе к истине: стихотворение опубликовано в 1906 году (Сборник товарищества «Знание», кн. 9) и вошло в *Петрополис, 1* с датой *29.07.1905*. Есть ли в дате *Петрополис, 1* опечатка, неизвестно, «наращивать» ее дополнительными данными едва ли имеет смысл: текст может быть датирован по дате в решающей публикации, но, конечно, с приведением в комментарии и других вариантов.

Теперь, убедившись, что ни исключительная датировка в одном экземпляре, ни согласованная датировка в двух экземплярах из трех не является гарантией истинности, а подкрепление датировкой, зафиксированной в *Петрополис*, может вызвать дальнейшие вопросы, обратимся к тем случаям, когда проставленные Буниным датировки его собственных стихотворений в авторских экземплярах первого, а затем и центрального для всего его дореволюционного поэтического творчества третьего тома *ПСС-1915* складываются в разнообразные и многочисленные комбинации и узоры.

Авторские экземпляры *ПСС–1915, 1* – первая публикация

В авторских экземплярах первого тома *ПСС–1915* нам встретилось только два примера возможного переписывания Буниным своего поэтического прошлого. Любопытно, что если в первом случае Бунин на десять лет отдаляет датировку стихотворения от момента его создания, то во втором он на тот же хронологический шаг приближает текст к реальному времени его сочинения.

Стих. «В темнеющих полях, как в безграничном море…». Напечатанное в *ПСС–1915, 1* с датой *1897*, оно в двух авторских экземплярах (*ПСС–1915, 1 – ИМЛИ, РАЛ*) получило вместо старой исправленную дату *1887* (в третьем экземпляре тома, *ПСС–1915, 1 – РГАЛИ* дата не исправлена). Однако стихотворение впервые опубликовано только в *Бунин–1898*, в *СС–1909(2)* включено в раздел «Листопад. 1889–1900 г.», и едва ли его надо смещать с определенной ему во всех трех изданиях даты. В данном случае важно и то, что в хранящемся в Орле авторском экземпляре *Листопад–1901* (*Листопад – ОГЛМТ*) под стихотворением стоит авторская помета: «Москва 1898 г.». [101]

«Зеркальный» пример – стих. «Ту звезду, что качалася в темной воде…», которое в *Петрополис, 1* автор датировал *1891*. Но в *ПСС–1915, 1* текст входит в раздел «Новые стихотворения. 1901 г.», и в двух авторских экземплярах тома (*ПСС–1915, 1 – ИМЛИ, РАЛ*) на первой странице раздела сделана надпись, закрепляющая эту датировку, что возвращает стихотворение ко времени его

[101] Этот экземпляр *Листопад–1901* (в свое время подаренный Буниным Ф. К. Татариновой) содержит множество авторских помет, касающихся дат и мест написания тех или иных стихотворений. Чаще они подтверждают даты *ПСС–1915, 1*, иногда – противоречат им («Гаснет вечер, даль синеет…», «В темнеющих полях, как в безграничном море…»). Кроме того, они в ряде случаев объясняют проставленные в *ПСС–1915, 1* двойные даты (создания и переработки текста: «Три ночи», «Октябрьский рассвет» и др.), порой уточняют до месяца указанную в *ПСС–1915, 1* дату создания стихотворения («В феврале», «Северное море» и др.), а в некоторых случаях фиксируют позднее сомнение автора в датировке («В Гефсиманском саду», «В поезде», «Ночь и даль седая…», «Родина»). Эта неуверенность автора, с одной стороны, и незакрепленность датирующих помет ни типографским статусом, ни позднейшим авторским вердиктом, с другой, определяют использование *Листопад–ОГЛМТ* как дополнительного, но не решающего источника датировок.

первой публикации (ж. «Мир Божий». 1901, № 11, под загл. «Былое») и дезавуирует датировку в итоговом издании. [102]

Авторские экземпляры *ПСС–1915, 3* – первая публикация

Переписка Бунина с издателями и обстоятельства его жизни, в которых он постоянно зависел от гонораров, говорят о том, что ему не было свойственно подолгу держать готовые произведения в своем литературном портфеле. Разница между написанием стихотворения и его публикацией более двух лет в любом случае должна насторожить издателя, однако зачастую у него просто нет данных, которые могли бы прояснить историю текста. Поэтому большинство разногласий, характерных для авторских датировок в *ПСС–1915, 3*, – и пути их решения – можно описать следующим образом.

Если в любых двух авторских экземплярах *ПСС–1915, 3* Буниным вписана одна дата, а в третьем – другая, и ни одна из них не подходит к дате первой публикации ближе чем на два года (или, напротив, таковы обе), то, чтобы не приводить под текстом весь «обоз» авторских вариантов, текст датируется по «численному преимуществу» датировок, а «уступившие» даты приводятся в комментарии.

Так, впервые опубликованное в 1914 году стих. «Норд-ост» (ж. «Северные записки». № 2) датируется по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*25.08.1903*) а не по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*25.08.1906*);

появившееся в 1906 году стих. «Птица» (*СС–1906*) датируется по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*25.06.1905*), а не по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*20.06.1906*);

[102] Приводим этот пример для полноты общего списка; прежде он уже рассматривался в работе: *Морозов*. С. 122-123.

увидевшее свет в 1905 году стих. «Келья» («Ежемесячный журнал для всех». № 9) датируется по *ПСС–-1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*3.07.1905*), а не по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*3.08.1905*);

вошедшее в *РиС–1912* стих. «Лимонное зерно», датируется по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ* (*2.07.1907*), а не по *ПСС–1915, 3 – РАЛ* (*27.07.1907*).

Если при этом сохранился автограф, который со своей стороны подкрепляет и без него сложившийся перевес датировок, то авторскую ремарку в одном рабочем экземпляре и вовсе можно счесть недоразумением. Так произошло, например, со стих. «Иней», под которым в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* вписано *27.02.1907*, а в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ – 21.02.1907*, как и на беловом автографе: «21 февр. 97 г.» (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 10, л. 1).

Однако если при этом «уступающая» датировка подкреплена датой первой публикации, аргументы уравниваются и стихотворение получает двойную дату. Ровно это происходит со

стих. «Кольцо», датируемом и по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*1902*) и, с учетом первой публикации (сб. «Знание», кн. 1. 1904), по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* («1904 (1903?)»);

стих. «Развалины», датируемом и по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*1903*) и, с учетом первой публикации (ж. «Правда». 1904, № 11), по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*1904*);

стих. «Тропами потаенными», датируемом и по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*1903*) и, с учетом первой публикации (ж. Мир Божий». 1905, № 10), по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*1904*);

стих. «Дюны», датируемом и по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*1903*), и, с учетом первой публикации (*СС–1906*) по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* дата «1905 (1904?)», то есть в данном случае <1903–1905>;

стих. «Жизнь», датируемом по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*1904*) и, с учетом первой публикации (*СС–1906*), по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*1905*). [103]

[103] См. также стих. «Первый утренник, серебряный мороз!..» и его даты: в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* «1905»; в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* «1905», затем исправлено на «1903»; в *ПСС–*

Иногда «уступающую» датировку подкрепляет не дата первой публикации, а положение текста в определенном хронологическом разделе близкого по времени издания. Скажем, стих. «Зимняя вилла» (первая публикация: ж. «Современный мир». 1911, № 4) логично было бы датировать не только по *ПСС–1915, 3– ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* (*3.01.1904*), но и, с учетом публикации в *ПСС–1915, 3* в разделе «Стихотворения 1906–11 гг.», по *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*3.01.1907*).

Повторим, что по этому правилу обе предложенные в авторских экземплярах *ПСС–1915, 3* датировки находятся либо ближе к дате первой публикации, чем два года, либо дальше, чем два года, и ни одна из них эту черту в два года не переступает. Признавая, что в этом отсчете «двухлетия для первопубликации» есть некоторый волюнтаризм, мы должны отдавать себе отчет в том, что какая-то временная граница между авторской версией даты и реальным временем выхода текста в свет должна быть, и в случае Бунина, именно для авторских экземпляров *ПСС–1915, 3*, она представляется нам наиболее разумной.

Но если проставленная в одном авторском экземпляре датировка отличается от проставленных в двух других, но подходит к дате первой публикации ближе чем на два года? В этом случае мы, возможно, столь же своевольно, склонны признать эту «ближнюю» дату более достоверной. И тогда

стих. «После битвы», в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* имеющее дату *31.08.1903*, будет стоять в издании по своей дате в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* («31.VII.1905. Глотово»), которую поддержит дата первой публикации осенью 1905 года (ж. «Правда». 1905, № 9-10);

стих. «Мороз», в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* имеющее дату *21.07.1903*, займет место согласно *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* («1905. 21.VI. Глотово»), ибо впервые было напечатано в 1906 году («сб. «Знание», кн. 9);

1915, 3 – РАЛ «1903». Впервые опубликованное в 1906 г. («Ежемесячный журнал для всех». № 9), стихотворение вошло в *Петрополис, 1* с датой *1903*, что привело к уравниванию обеих дат.

стих. «Печаль», в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* имеющее дату *5.08.1903*, переместится на два года вперед, как указано в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*5.08.1905*), ибо увидело свет в том же издании, что и предыдущее стихотворение;

стих. «Няня», в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* имеющее дату *26.12.1903*, уйдет на три года вперед, учитывая не только дату в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*26.12.1906*), но и близкую к ней первую публикацию (ж. «Новое слово». 1907, № 4).

Это применимо и к стих. «Косогор», для которого Бунин в обоих экземплярах *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* сначала предложил, а потом отклонил датировку *1900*. Пребывающая в меньшинстве (зато незачеркнутая) датировка из *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*26.05.1904*) подтверждается и временем первой публикации (ж. «Русская мысль». 1904, № 11).

Наконец, самый неоднозначный пример – стих. «О Петре-разбойнике». Имеющее в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ* дату *2.01.1904*, оно в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* содержит указание даты и места: «I.1911. Ассуан». Это явная ошибка: стихотворение впервые напечатано 28 декабря 1910 года (газ. «Русское слово», № 299) и в *ПСС–1915, 3* вошло в раздел «Стихотворения 1906–11 гг.». Но доля истины в этом возможна: Ассуан Бунин посетил в декабре 1910 года (по пути на Цейлон), позднее мог сбиться, проставляя под стихотворением месяц (декабрь 1910 – январь 1911). Однако может ли издатель пренебречь двумя точным датами в других авторских экземплярах тома и не было ли это указание («Ассуан») такой же ошибкой памяти, как и дата рядом с ним? Мы предпочитаем поставить под текстом более размытую дату *<2.01.1904–1910>*, оставив историю про Ассуан для комментария.

Разумеется, во всех подобных случаях (как вообще в случаях неоднозначной датировки) предпочтенные даты оказываются под текстом в угловых скобках, призванных передать не только отсутствие четкой авторской воли, но и долю редакторского сомнения, и колебание в выборе, которое, если не обнаружатся новые данные, едва ли может быть остановлено.

Авторские экземпляры *ПСС–1915, 3* – биографический контекст и «(?)» под текстом

Еще одним авторитетным источником для издателей могут служить и биографические обстоятельства, известные из мемуарных свидетельств людей, входивших в близкое окружение Бунина. Тем более они были известны самому поэту и тем более удивительно, что относительно некоторых текстов на поздних этапах работы со своими изданиями он колебался, как, например, в выборе между двумя годами: 1902 или 1906, 1902 или 1909.

Стих. «Путеводные знаки» (первая публикация в «Литературно-научном сборнике», СПб., 1906) в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ* получило дату «2.VI.06», которая в первом затем была исправлена на «2.VI.02», а в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* сразу было датировано «2.VI.02». [104] В дальнейшие издания стихотворения не входило, и, учитывая дату первой публикации, полностью совпадающую с одним из вариантов авторской датировки и частично с другим, и то, что описанный в стихотворении мир Ближнего Востока занимает поэтическое воображение Бунина только с 1903 года, после его первого путешествия в Константинополь, наиболее вероятной представляется дата *2.06.1906*.

На один вариант датировки больше имеет стих. «Тонет солнце, рдяным углем тонет…» (первая публикация – «Ежемесячный журнал для всех», 1906, № 5, под загл. «Пастухи»). В *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ* под ним вписана дата «23.I.06», которая в первом из этих экземпляров затем исправлена на «23.I.02», в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* написанная от руки дата «23.I.02» зачеркнута и другого варианта нет. Более того, в *Петрополис, 1* для стихотворения выбрана новая датировка – *1905*, но совпадение числа и месяца в двух экземплярах оставляют преимущество за ними, а год *1906* закрепляется исходя из тех же биографических реалий, что и в предыдущем примере.

Тот же 1902 год фигурирует в поздних колебаниях Бунина относительно стих. «Прометей в пещере». Впервые напечатанное в 1912 году (газ. «Русское слово», 30 марта, № 74), оно в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* датируется «10.VI.02». Но и в

[104] В дальнейшие издания не входило.

ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ и в воспоминаниях В. Н. Буниной (*Муромцева-Бунина*. С. 464) значится другая дата – *10.06.1909* – и совпадение этих источников снимает противоречие в авторских экземплярах, оставляя второй вариант единственным.

Стих. «Сторож» датировано в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* «16.VIII.02», но дата в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ* «16.VIII.09» и время первой публикации (сб. «Друкарь», М., 1910) окончательно подрывают доверие к поздней датировке стихов 1902 годом и заставляют вынести под текст дату из второго авторского экземпляра.

Обратный случай, но с путаницей тех же лет, представляет стих. «Без имени». Теперь в двух других экземплярах, *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, РАЛ*, встречаем согласованную дату «26.VI.02». Ей противоречат не только дата первой публикации (газ. «Одесские новости». 1909. 25 декабря, № 8001) и положение текста в *ПСС–1915, 3* (в разделе «Стихотворения 1906–11 гг.»), но и дата в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*26.05.1909*) – с ней преимущество объективных данных становится очевидным.

Впрочем, и с 1909 годом дело обстоит не лучше. Стих. «Спор» по *ПСС–1915, 3 – РАЛ* считается написанным *17.07.1909*, а по *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ* и воспоминаниям В. Н. Буниной (*Муромцева-Бунина*. С. 467) – *17.08.1909*. Тем самым спор, по крайней мере, хронологический, улаживается.[105]

Под стих. «“Мимо острова в полночь фрегат проходил…”», впервые опубликованным в 1910 году («Сборник товарищества «Знание», кн. 29), Бунин в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ, ОГЛМТ* поставил точное число «16.VIII.09», а в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* задумался: «16.VII.?» (так!).[106] В *Петрополис, 1*

[105] Само по себе свидетельство В. Н. Буниной еще не могло бы явиться решающим доводом, во-первых, потому что, приводя датировки тех или иных стихов, вдова поэта, возможно, пользовалась не только своими «конспектами», но и бунинскими изданиями, а во-вторых, потому что сообщаемые ею сведения не всегда верны. Так, стих. «Могила поэта» написано, по ее словам, 6 августа 1909 г. (*Муромцева-Бунина*. С. 467), тогда как уже летом 1905 г. оно было опубликовано («Ежемесячный журнал для всех». № 7). Это обстоятельство разрешает также конфликт между датировками в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* («V.1905») и *ПСС–1915, 3 – РАЛ* (*1903*).

[106] В двух первых изданиях печаталось под загл. «Старинные стихи».

стихотворение вошло с датой *1906*, но сопоставив время первой публикации и ремарки в двух авторских экземплярах *ПСС–1915, 3*, логичнее остановиться на них.

Мы не говорим здесь о тех случаях, когда, взяв в руки свои старые издания, Бунин в нерешительности поставил под стихотворениями вместо дат только знаки «?». Но в сочетаниях с другими элементами датировок, как в предыдущем случае, знаки «?» заслуживают внимания, тем более что речь идет чуть ли не о самых известных бунинских стихотворениях.

Стих. «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла…») впервые было напечатано в 1906 году (Сборник товарищества «Знание», кн. 9) и в *ПСС–1915, 3* вошло в раздел «Стихотворения 1903–06 гг.». Больше чем через четверть века после его первой публикации, просматривая последнее собрание, Бунин засомневался и в одном авторском экземпляре поставил сначала «1903(?)», затем «(?)» зачеркнул (*ПСС–1915,3 – РАЛ*), а в другом авторском экземпляре сначала поставил «1905?», затем все зачеркнул и заново написал только «?» (*ПСС–1915,3 – ИМЛИ+РАЛ*). В *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* между тем стоит уверенное *1905*. И тот, и другой год вполне правдоподобны, и, если не откроется дополнительных обстоятельств, стихотворение получает пусть расплывчатую, но зато реальную дату *<1903–1905>*, верхняя граница которой косвенно подкрепляется временем первой публикации.

Если для стих. «Одиночество» публикация в *ПСС–1915, 3* была последней, то стих. «Мы встретились случайно, на углу…» [107] было напечатано также в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 1*, оба раза с датой *1905*. Та же дата, вероятно, во время подготовки издания *Петрополис, 1*, поставлена в авторских экземплярах *ПСС–1915, 3 – РАЛ, ОГЛМТ*. В *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* под текстом написано «1903(?)». В этом случае мы можем только описать ситуацию, но сомневаться не приходится: *1905* без вопросительных знаков закреплен в двух последних, решающих изданиях.

[107] В *ПСС–1915, 3* см. под загл. «Новая весна».

Точно так же для стих. «Звезды горят над безлюдной землею…» [108] визирование в *Петрополис* датировки *1903* из *ПСС–1915,3 – РАЛ* утверждает ее в качестве основной и окончательно выносит датировку из *ПСС–1915,3 – ИМЛИ+РАЛ* «1904 (?)» в примечание. Дата же в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* «19.I.1906» и вовсе опровергается датой первой публикации (сб. «Знание», кн. 7. 1905).

Если же после *ПСС–1915, 3* стихотворение уже не публиковалось, то само разнообразие авторских помет в авторских экземплярах этого тома может навести на верную дату. Трижды – каждый раз точные и каждый раз разные – даты Бунин поставил под стих. «Стон»: в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ – 2.08.1903*, в *ПСС–1915, 3 – РАЛ – 2.07.1903*; в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ*: *2.08.1906*. При этом год, предложенный в последнем варианте, опровергается датой первой публикации (ж. «Русская мысль». 1905. № 9), но месяц подкрепляет дату в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ*, и она становится ведущей версией датировки.

Все же частое совпадение датирующих помет в экземпляре *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ*, оставшемся в России, с одним из экземпляров того же тома, лежавшим на рабочем столе Бунина, когда он готовил *Петрополис* (*ИМЛИ+РАЛ, РАЛ*), заставляет предполагать наличие общего для них, четвертого источника, которым могли бы быть такие же «конспекты», о которых, применительно к своим мемуарам, пишет В. Н. Бунина (*Муромцева-Бунина*. С. 467). Если они были, то возможно, что тоже «стали жертвой одного из тех аутодафе, которые Бунин периодически устраивал в своей печурке», как писал А. В. Бахрах в приведенных выше воспоминаниях, – во всяком случае, они неизвестны, и в нашем распоряжении не предполагаемый первоисточник-инвариант, а разнообразие оставшихся вариантов, из которых каждый раз надо выбирать наиболее осмысленный и обоснованный.

Публикация с отложенной датировкой

[108] В *ПСС–1915, 3* см. под загл. «Джины».

Далеко не все стихотворения Бунина, опубликованные в периодике, попадали затем в авторские издания и собрания. Так, довольно значительное число текстов 1919–1920-х годов были напечатаны в газ. «Южное слово» (Одесса) и не вошли после этого ни в одно издание, где они имели бы конкретную дату. Но на вырезке со стих. «Дай мне, бабка, зелий приворотных…» от руки проставлено *11.02.1915* (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 3);

на вырезках со стих. «Вот он снова, этот белый…» и «Гор сиреневых кручи встают…» значится *9.08.1916* (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 8);

на вырезке со стих. «Высокий белый зал, где черная рояль…» стоит *1918* (РГАЛИ.Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 10);

Точно так же для стихотворений, составивших подборку в «Русской газете» (1924, № 75, 22 июля), не печатавшихся после *Митина любовь – 1925* и не имеющих автографа, на вырезках из последнего издания вписаны:

для стих. «Голубь», «Рабыня», «Грот» – *1916* (РГАЛИ.Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 21), [109]

для стих. «Уныние и сумрачность зимы…» – *20.07.1918* (РГАЛИ.Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 10).

Никакими данными, которые оспорили бы эти датировки, мы не располагаем.

В то же время надо признать, что в тех случаях, когда сохранились другие источники, датировка на вырезке не всегда выдерживает проверку ими. Так, например,

стих. «Эллада», черновой автограф которого в *Тетради* записан на *6.02.1916*, на вырезке из *Митина любовь – 1925* (последняя книжная публикация) помечен *16.07.1916* (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 21);

стих. «Кобылица», черновой автограф которого в *Тетради* записан на *13.02.1916*, на вырезке из *Митина любовь – 1925* (последняя книжная публикация) отнесено на *1917* (РАЛ. MS. 1066/722);

---

[109] Стих. «Рабыня» и «Грот» впервые опубликованы в газ. «Южное слово» (соответственно: 1919. № 51, 20 октября и 1920. № 9, 12 января).

стих. «Свет», черновой автограф которого в *Тетради* записан на *7.07.1916,* на газетной вырезке датирован *1923* (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 13).

Само собой разумеется, что порой дата на вырезке списывается на погрешности поздней авторской памяти. Но если возможности перепроверить нет – а точная уверенная авторская дата есть, – слишком расточительно было бы пренебречь ею, и слишком доверчиво не оговорить кажущуюся надежность ее источника.

Все описанные в этом разделе случаи относятся к позднейшей работе Бунина со своими изданиями и не обнаруживают, как нам представляется, какого-либо специального авторского умысла. Теперь, чтобы быть объективными, нам осталось описать попытки содержательной переверстки Буниным своей литературной биографии.

5.3.4. Стратегия поздних лет

Четыре раза на протяжении своего долгого творческого пути Бунин подключал к своему актуальному поэтическому «сегодня» стихотворения из своего забытого или неизвестного поэтического «вчера». Это произошло в издании *ПСС-1915*, в серии газетных публикаций 1926-1927 и 1935 годов, в издании *Петрополис* (1934-1936) и в рукописном собрании стихов и набросков разных лет, получивших название *Парижская тетрадь* 1943 года. Каждый раз внимательное рассмотрение этих «подключений» ставит перед издателем ряд вопросов, касающихся не только психологии творчества, но и практики научного издания. Рассмотрим их последовательно.

ПСС–1915

Итак, и *ПСС–1915*, и *Петрополис* Бунин начал со стихотворений, которые ко времени выхода этих собраний либо ушли из поля зрения его актуального читателя, либо вовсе не были ему известны.

Открывающие *ПСС–1915, 1* стих. «Шире, грудь, распахнись для принятия…» («28 марта 1886 г.») и стих. «Поэт» («1886») прежде в печати замечены не были,[110] и только третьим после них идет стих. «Деревенский нищий», которое Бунин снабдил специальным подзаголовком «(Первое напечатанное стихотворение)». Это указание хотя и опровергается опережающей публикацией стих. «Над могилой С. Я. Надсона»,[111] но, во всяком случае, имеет отношение к печатной истории произведения. Едва ли Бунин не помнил о первом появлении своего имени в печати, но в своей поздней памяти он оставил второе, и начиная с этого момента мы должны обратить внимание на то, как Бунин участвовал в сюжете своей литературной биографии.[112]

Отношение Бунина к *ПСС–1915* с годами менялось. В год выхода этого издания в свет он утверждал: туда «входит *все*, что я считаю более или менее достойным печати» (*Бунин–9, 9*. С. 264). На склоне своих дней, в 1951 году жалел: «Я <…> был вынужден дать Марксу многие из очень слабых вещей, написанных мною в первые годы моей литературной деятельности со всей небрежностью, присущей мне в ту пору, и напечатанных большей частью из-за нужды или по слабости характера» (*Бунин–9, 9*. С. 482). Так или иначе, для *ПСС–1915* Бунин сам выступил отчасти в роли «литературных гробокопателей» (*Бунин–9, 9*. С. 480), наводивших на него ужас в последние годы жизни, и достал из своих запасников несколько ранних текстов, составивших своеобразный метатекст его юношеской лирики. При этом многие из них были напечатаны в первом томе *ПСС–1915* с датами, намного отстающими от времени их первых публикаций.

---

[110] Их ранних автографов, насколько мы можем судить, также не сохранилось.

[111] Стих. «Над могилой С. Я. Надсона» опубл.: газ. «Родина». 1887. № 8, 22 февраля. Стих. «Деревенский нищий» опубл.: ж. «Родина». 1887. № 20, 17 мая. (С 1888 г. газета «Родина» была преобразована в журнал.)

[112] См. уже приведенный выше, но в данном контексте иначе звучащий отрывок из воспоминаний Бунина: «Утра, когда я шел с этим номером <ж. «Родина», где был напечатан «Деревенский нищий». – *Т. Д.*> с почты в Озерки, рвал по лесам росистые ландыши и поминутно перечитывал свое произведение, никогда не забуду» (*Бунин–9, 9*. С. 260).

Вот их список (после двоеточия первая установленная публикация, после тире – дата в *ПСС–1915,1*): [113]

стих. «Высоко полный месяц стоит…»: 1897 (ж. «Детское чтение», № 11) – *1887*;

стих. «Зной, — но ясно лазурное небо глядится…»: [114] 1897 (ж. «Север», № 22, 1 июня) – *1891*;

стих. «В поезде»: 1898 (ж. Детское чтение», № 6) – *1893*;

стих. «Гаснет вечер, даль синеет…»: 1898 (ж. «Детское чтение», № 7) – *1892*;

стих. «Мать» («И дни и ночи до утра…»): 1898 (ж. «Мир Божий», № 1) – *1893*;

стих. «Весеннее»: 1898 (ж. «Мир Божий», № 4) – *1893*;

стих. «За рекой луга зазеленели…»: 1898 (ж. «Север», № 19, 10 мая) – *1893*;

стих. «Если б только можно было…»: 1898 (ж. «Север». № 27, 5 июля) – *1894*;

стих. «Месяц задумчивый, полночь глубокая…»: 1898 (газ. «Южное обозрение». 19 июля, № 532) – *1886–1890*;

стих. «Ветер осенний в лесах подымается…»: 1898 (ж. «Мир Божий», № 10) – *1888–1895*;

стих. «Крупный дождь в лесу зеленом…»: 1898 (газ. «Жизнь и искусство» (Киев). 22 ноября, № 323) – *1893*;

стих. «Ночь идет – и темнеет…»: 1900 (газ. «Южное обозрение». 14 апреля, № 1118) – *1893*;

стих. «Троица»: 1897 (ж. «Живописное обозрение». № 22, 1 июня, первая редакция) – *1893*;

стих. «Полевые цветы»: 1900 (ж. «Детское чтение», № 9) – *1887*;

---

[113] Стихи, чьи датировки отстают от первых публикаций на три года и меньше, не приводятся.

[114] В *Бунин–9* и след. изд. напечатано по правке в *Начальная любовь – 1921* «Лес, – и ясно-лазурное небо глядится…», от которой Бунин в конце жизни открестился (см. выше, стр. 333).

стих. «Метель»: *Бунин–1900 – 1887 — 1895*;

стих. «На Днепре»: 1900 (ж. «Жизнь», № 9) – *1896*;

стих. «Как печально, как скоро померкла…»: *Листопад–1901 – 1886–1889*;

стих. «Серп луны над тучкой длинной…»: *Листопад–1901 – 1887–1894*;

стих. «Один встречаю я дни радостной недели…»: 1895 (ж. «Живописное обозрение». № 14, 2 апреля, первая редакция под загл. «С далекого юга») – *1889*;

стих. «Подражание Пушкину»: *Листопад–1901 – 1890*;

стих. «Нагая степь пустыней веет…»: *Листопад–1901 – 1894*;

стих. «Ангел»: 1901 (ж. «Детское чтение», № 8) – *1891*;

стих. «В стороне далекой от родного края…»: 1901 (ж. «Русское богатство», № 12) – *1893*.

Даже при утраченности многих автографов столь частая разница между первой публикацией и авторской датой в 5–7 и даже в 10–13 (см. стих. «Полевые цветы») лет кажется чрезмерной, и тут возникает вопрос о возможности / рациональности новой датировки, при отсутствии архивных источников – по первой публикации.

Но тут в дело вступают контраргументы.

Во-первых, нельзя сказать, чтобы Бунин всегда «оттягивал» дату написания стихотворения, подправляя свой литературный путь. Нет, зачастую имеют место, скорее всего, вполне объяснимые человеческие сомнения, напластования и ошибки памяти, потому что

и стих. «Счастлив я, когда ты голубые…», опубликованное еще в 1896 году (Ежемесячные литературные приложения к ж. «Нива», № 9), в *ПСС–1915, 1* имеет дату *1898*;

и стих. «Алушта ночью (“Крымские сонеты” Мицкевича)», отмеченное в печати еще в 1902 году (ж. «Мир Божий», № 12), на вырезке, сохранившейся в бунинском архиве, датировано *1903* (РАЛ. MS. 1066/722);

и для стих. «Канун Купалы», вышедшего в 1904 году («Ежемес. журнал для всех». № 7), в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* стоит дата *1905*; [115]

и для стих. «Пугач», впервые напечатанного в 1906 году (ж. «Золотое руно», № 7-9), в двух авторских экземплярах *ПСС–1915, 3* (*ИМЛИ+РАЛ*, *РАЛ*; в экземпляре *ОГЛМТ* даты нет) указан *1907*;

и даже для стих. «В полях сухие стебли кукурузы…», увидевшего свет в 1908 году (сб. «Зарницы», вып. 1), вполне определенно в *Избранные стихи – 1929* значится *1910*, а в *Петрополис, 2 – 12.09.1910.* [116]

Во-вторых, несмотря на высказанные выше соображения о, как правило, скорой публикации Буниным своих произведений, отсутствие раннего стихотворения в изданиях до *ПСС–1915* все-таки еще не означает его отсутствия в литературном портфеле Бунина. Стих. «Нет, не о том я сожалею…», впервые опубликованное в 1893 году (ж. «Мир Божий», № 5), 22 года не входило ни в одно издание Бунина, и напечатано только в *ПСС–1915, 1* с датой *1891*, возражать которой у нас нет оснований. [117]

В-третьих, за принятие авторских датировок в *ПСС–1915, 1* говорят стихотворения с двойными датами. Одно из них – стих. «В степи». Оно было впервые опубликовано в марте 1899 года (сб. «Памяти В. Г. Белинского»), затем Бунин посвятил его Н. Д. Телешову и почти без поправок стал включать в свои

---

[115] В *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 1* датировано *1903* и с этой датой, допустимо отличающейся от даты первой публикации, переходит в основной раздел.

[116] Источник этой датировки не известен, и даже если предположить, что и в данном случае Бунин пользовался какими-либо утраченными ныне записями, их преломление в двух последних изданиях было явно ошибочным. Мы можем только выдвинуть «предположение второй степени», что прочитав спустя много лет это стихотворение заново, Бунин каким-то образом связал его со своим пребыванием в Одессе в сентябре 1909 (!) г., отнеся его, также ошибочно, к 1910 г. Сентябрь 1910 г. Бунин провел в разъездах между Москвой и Петербургом и был далек от каких-либо южных впечатлений, отразившихся в этом тексте.

[117] Здесь стоит вспомнить также судьбу стихотворений «Родине» («Они глумятся над тобой…») и «Широко меж вершин дубравы…». После своих первых публикаций они пропустили все издания вплоть до *ПСС–1915, 1*, где для первого текста определен *1891* (при том, что в первой публикации – в газ. «Южное обозрение». 1898. 4 октября, № 603 – под текстом стоит ясное указание: «Ялта, 28 сент. 1898 г.»), а для второго *1902*. Отметим, кстати, еще одно «ялтинское» стих. – «Кипарисы»: по сравнению со своей последней публикацией в *ПСС–1915, 1* (там дата *1896*) оно имеет в первой публикацией (газ. «Ялта». 1896. 11 июня, № 4) уточненную дату: ««Ялтинское кладбище, 4 июня 1896 г.», которая вполне может быть вынесена под текст в основном разделе.

издания, от *Бунин–1900* до *ПСС–1915,1*, где дал ему датировку *1889–1897*. Если отринуть ее, заменив на *<1899>* (по первой публикации), история текста станет гораздо более короткой и плоской, но если сохранить, придется оговорить – почему. [118]

Другое – стих. «В костеле». Его ранняя редакция была напечатана в 1896 году (ж. «Нива», № 8, 24 февраля), обновленная редакция появилась в *Листопад–1901*, затем с некоторыми сокращениями стихотворение публиковалось до тех пор, пока в законченном виде не вошло в *ПСС–1915, 1* с датой *1889*. Не принимать или корректировать эту датировку означает либо вообще убирать из основного раздела *1889* и заменять ее на две даты: *<1896>* (публикация ранней редакции) и *<1901>* (первая публикация второй), либо надстраивать ими авторскую датировку со всеми долгими объяснениями в примечании. Но кажется, что этими объяснениями в примечании можно и ограничиться, дополнив авторскую дату только датой публикации новой редакции, и распространить это правило на все стихи, имеющие две печатные редакции при одной авторской дате – первой. [119]

Наконец, в-четвертых, к тому, чтобы принять авторские даты, склоняет история ряда текстов из шестого тома *ПСС–1915*. Впервые опубликованные в 1914 году (ж. «Северный вестник», № 2), они в *ПСС–1915, 6* перешли с такими датами:

стих. «Отчаяние» – *1908,*

стих. «Купальщица» – *1906*,

---

[118] Однако в других случаях двойные датировки в *ПСС–1915, 1* отражают реальную двухступенчатую историю редакций. См., например, стих. «Три ночи», под которым в *ПСС–1915, 1* стоит *1889–1897*: первая редакция появилась в 1890 г. (ж. «Наблюдатель», № 8), вторая – в *Бунин–1898*. Или стих. «Как флером даль полей закрыв на полчаса…», для которого в том же издании автор определил дату *1889–1895*: первая редакция вошла в *Бунин–1891*, вторая в *Бунин–1898*.

[119] Из перечисленных выше по такому же принципу датируется стих. «Троица»: *1893*; *<1900>*, и стих. «Один встречаю я дни радостной недели…»: *1889*; *<1901>*, а также стих. «Полевые цветы»: *1887*; *<1900>*: его основную редакцию в *ПСС–1915, 1* Бунин датировал временем написания ранней, сохранившейся только в автографе (среди текстов 1886 г.!); соответственно, вторая составляющая критической датировки – время первой публикации основной редакции (ж. «Детское чтение». 1900, № 9), а первая может быть дополнена *<1886-1887>*.

стих. «Причастницы» («Свежа в апреле ранняя заря…») – *30.06.1907*. [120]

При этом дата третьего стихотворения была подтверждена затем в *Петрополис, 1*, дата второго, по сообщению С. Н. Морозова, устанавливается исходя из положения автографа этого текста среди других бунинских рукописей, находящихся в Орле (ОГЛМТ. Ф. 14, № 8783 оф, л. 1). Таким образом, и сомнение, сохраняющееся относительно первого стихотворения, «Отчаяние», если бы нашлись какие-либо дополнительные сведения, вполне могло бы разрешиться так же благополучно. [121] Но так как их нет, лучше поверить «по смежности», чем переверстывать всю историю текста.

Все приведенные примеры, каждый со своей стороны, показывают, почему на поставленный выше вопрос о предпочтении датировок по первым публикациям авторским датировкам в *ПСС–1915, 1* стоит ответить отказом и почему для названных стихотворений все-таки имеет смысл принять бунинские датировки в *ПСС–1915, 1*, даже если они не вызывают абсолютного доверия.

В третьем томе *ПСС–1915* находится, по крайней мере, два случая явного перекраивания Буниным своего поэтического настоящего. Первый – стих. «Полярная звезда». Имеющее в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 1* дату *1904*, оно в действительности создано в январе 1906 года, о чем свидетельствует письмо Бунина П. А. Нилусу, написанное между 14 и 20 января 1906 года, в котором Бунин приводит это стихотворение как «самое последнее, сегодняшее» (*Письма, 2*. С. 21), что подтверждается, кстати, и датой в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* (*18.01.1906*). Второй – стих. «Бальдер». Впервые опубликованное в 1906 году (ж. «Мир Божий», № 7), оно в обоих авторских экземплярах этого тома впервые было точно датировано Буниным *1904*. Точно в данном случае не значит верно: поздняя авторская датировка опровергается письмом Бунина его двоюродному племяннику Н. А. Пушешникову от 26 марта 1906 года, в котором он, живя в

[120] Кроме названных здесь, в подборку вошли стихотворения: «Псковский бор» (в *ПСС–1915,6* «VII.1912»; в *Избранные стихи – 1929* и *Петрополис, 3 – 23.07.1912*), «При свече» (автограф с пометой «Авг. 06 г.»: ОГЛМТ. Ф. 14, № 8783 оф, л. 1), и «Норд-ост» («Норд-остом жгут пылающие зори…»), о нем см. выше.

[121] Оно единственное, кстати, напечатано с датой *1908* уже в журнальной публикации.

Глотово оторванным от внешнего мира, просил адресата спешно уточнить сюжет мифа о Бальдере и имена героев. «А нужно мне все это потому, что написал я, между прочим, такие стишки», – сообщал Бунин и приводил следом текст стихотворения (*Письма, 2*. С. 27). Таким образом, более вероятная датировка «Бальдера» *<март 1906>*.[122] Годом раньше было опубликовано стихотворение В. Брюсова «Бальдеру – Локи» (альм. «Северные цветы ассирийские», 1905), одно из ключевых в мифотворческом поведении Брюсова и его противостоянии с Андреем Белым. Возможно, стихотворение Бунина было скрытым «ответом» Брюсову, но ответом, значимым только внутри художественного мира самого Бунина, не желавшего афишировать свою полемику с символистским подходом к теме.[123]

Из последнего примера понятно, что – по крайней мере, в 1900-е годы – одним из побудительных мотивов корректирования Буниным своей поэтической истории могло быть желание хотя бы перед самим собой отстоять свою независимость и первенство. В эмиграции – в то время, когда со сцены сошли уже практически все поэты-соперники, а о самом Бунине как о поэте стали забывать – это желание только упрочилось. Не этим ли объясняются те казусы поздней (пере)датировки, к которым мы постепенно переходим?

«Старая тетрадь» и «Первые стихи» 1926–1927 и 1935 годов

В 1926–1927 годах в газ. «Возрождение» и в 1935 году в газ. «Последние новости» (двух центральных газетах парижской эмиграции) Бунин печатает шесть подборок стихов, пять первых называются «Старая тетрадь», шестая (1935) – «Первые стихи». Тем самым выстраивается образ поэта, который, достигнув зрелости, оглядывается на свои юношеские опыты. Приведем список «Старой тетради».

---

[122] Ср. датировку в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ*: *1905*.

[123] Еще один неоднозначный пример – стих. «Закат» («Вдыхая тонкий запах четок…»). Появившееся в 1909 г. (газ. «Одесские новости». 25 декабря, № 8001), оно напечатано в *ПСС–1915, 3* в разделе «Стихотворения 1903–06 гг.» и в *ПСС–1915, 3 – РАЛ* осталось с датой *1903*, в *ПСС–1915, 3 – ИМЛИ+РАЛ* та же дата поставлена самим автором под сомнение «1903 (?)», а в *ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ* видим *1904*. Против объективных данных первой публикации авторские указания создают ощутимый перевес: за текстом закрепляется *<1903–1904>*, но сомнение в этой дате проступает в первой же позиции списка публикаций.

«Старая тетрадь»: «Звезда, воспламеняющая твердь...», «Что в том, что где-то, на далеком...», «Поздно, склонилась луна...», «В окошко из темной каюты...» – газ. «Возрождение». 1926. 23 мая, № 355.

«Старая тетрадь»: «На глазки синие, прелестные…», «Земной, чужой душе закат…», «Луна над шумною Курою…», «Гор сиреневых кручи встают…», «Ночь и алые зарницы…» – газ. «Возрождение». 1926. 27 мая, № 359.

«Старая тетрадь»: «Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес...», «Высокий белый зал, где черная рояль...» – газ. «Возрождение». 1926. 6 июня, № 369.

«Старая тетрадь»: «Портрет» («Бродя по залам, чистым и пустым…»), «Будни» («Бегут, бегут листы раскрытой книги…»), «Пугач», «Ночной путь», «Отрывок» («Старик с серьгой, морщинистый и бритый…»), «Бред» – газ. «Возрождение». 1927. № 781, 23 июля.

«Старая тетрадь»: «Разлука» («Бледна приморская страна…»), «Лен» («Присела на могильнике Савуре…») – газ. «Возрождение». 1927. 28 июля, № 786.

Судьба этих стихотворений была различна. В газетных публикациях 1926–1927 годов они были напечатаны без дат и представлялись поэтическим образованием, довольно случайно составленным из разных источников. Одни из них уже были когда-то опубликованы, и некоторые даже входили в *ПСС–1915* и продолжили свой путь в *Петрополис*: «Будни» («Бегут, бегут листы раскрытой книги…»), «Лен» («Присела на могильнике Савуре…»); [124]

другие публиковались сейчас впервые и затем вошли в *Петрополис* («Поздно, склонилась луна…», «В окошко из темной каюты…», «Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес…») или были переписаны Буниным в *Парижскую тетрадь* в 1943 году («Звезда, воспламеняющая твердь…», «Луна над шумною Курою…», «Портрет», «Ночной путь» [125], «Бред», «Разлука»,

[124] Также были опубликованы все, не перечисленные ниже, кроме стих. «Отрывок».

[125] Единственное в этой группе стихотворение, имеющее сразу две предыдущих публикации: газ. «Южное слово». 1920. № 9, 12 января, под загл. «Ночное плаванье»; ж. «Сполохи». Берлин, 1922. № 5.

«Земной, чужой душе закат…») с конкретными датировками, о которых будет идти речь в последнем разделе.

Теперь обратимся ко второму циклу, появившемуся в 1935 году:

«Первые стихи»: «В полночь выхожу один из дома…», «Пустыня, грусть в степных просторах…», «Как все вокруг сурово, снежно…», «Под орган душа тоскует…», «На поднебесном утесе, где бури…», «Седое небо надо мной….», «В туче, солнце заступающей…», «Беру твою руку и долго смотрю на нее…», «При свете звезд померкших глаз сиянье…», «Я к ней вошел в полночный час…», «Что в том, что где-то на далеком…», «"Тут покоится хан, покоривший несметные страны…"» – газ. «Последние новости». 1935. № 5334, 31 октября.

Кроме стих. «Что в том, что где-то на далеком…», ни одно из этих стихотворений не было известно читающей публике прежде и не сохранилось в автографе. Все они были включены в первый том издания *Петрополис*, который вышел позже всех остальных томов, весной 1936 года (что еще раз говорит о том, что над своими стихами Бунин работал дольше, чем над прозой). Вполне возможно, что готовя *Петрополис* к изданию, Бунин извлек эти стихи из своих старых записей, переработал ранние тексты [126] и оставил им ранние даты, с которыми «Первые стихи» и перешли в его итоговое собрание, на первые его страницы.

Петрополис

Вот эти даты:

«В полночь выхожу один из дома…» – «Ноябрь, 1888 г.»,

«Пустыня, грусть в степных просторах…» – *1888*,

«Как все вокруг сурово, снежно…» – *1889*,

«Под орган душа тоскует…» – *1889*,

[126] На это уже обращалось внимание в работе: *Морозов*. С. 122.

«На небесном утесе, где бури…» – «Крым, 1889»,

«Седое небо надо мной…» – *1889*,

«В туче, солнце заступающей…» – *1891*,

«Беру твою руку и долго смотрю на нее…» – *1898*,

«При свете звезд померкших глаз сиянье…» – *1898*,

«Я к ней вошел в полночный час…» – *1898*. [127]

Разница между временем первой публикации и датой, указанной под текстом, составляет от 38 до 48 лет. Но никакой другой даты, кроме указанной Буниным и следующей из времени первой публикации этих текстов, нет. И нет другого пути, кроме того, при котором в научном издании поэта под этими текстами повторяются его даты этих стихов – и оговаривается их поздняя публикация.

Дополнительное подтверждение тому – два последних стихотворения из «Первых стихов».

Стих. «Что в том, что где-то на далеком…» имеет в *Петрополис, 1* дату *1895*, – а черновой автограф этого стихотворения в *Тетради* записан *10.09.1915*. Этот автограф содержит вместо трех строф семь и, созданный за полгода до ключевого во всем бунинском творчестве стихотворения «В горах», представляет собой ближайшую ступень к нему. Отнести его к *1895*, сместив на 20 (!) лет и выполняя тем самым желание автора, никак нельзя, указать на него – необходимо. [128]

Стих. «Тут покоится хан, покоривший несметные страны…» датировано и в газетной публикации – *1895*. Затем напечатано и датировано в *Петрополис, 1* – *1907*. Тут остается только развести руками и дать обе даты в угловых скобках, оговорив, что в 1895 году Бунина никакие ханы не интересовали, а из двух дат к правде ближе 1907. [129]

---

[127] Три последних стихотворения в газетной публикации датированы *1893*. О стих. «Что в том, что где-то на далеком…» и «“Тут покоится хан, покоривший несметные страны…”» см. ниже.

[128] Сравнение редакций см. выше, с. 271-273.

[129] К рассмотренным примерам примыкает единственный в своем роде случай – стих. «Спутница», впервые напечатанное в 1918 г. (ж. «Жизнь». Одесса. 1918, № 5, июнь) и

Дальнейшие вариации датировок в *Петрополис* и принятие или непринятие их в дальнейших бунинских изданиях связаны с тем, сохранился ли автограф стихотворения или заменяющая его вырезка с авторской правкой.

К уже рассмотренным «Первым стихам» примыкают еще несколько стихотворений из первого тома *Петрополис*, не имеющих достоверной предыстории:

стих. «Жена Азиса», впервые напечатанное в 1919 году (газ. «Южное слово». № 51, 20 октября), вошло в итоговое издание с датой *1903*;

стих. «В окошко из темной каюты…», прежде Буниным не публиковавшееся, появилось в *Петрополис, 1* с датой *1896*, –

и ни в том ни в другом случае Бунин не оставил издателю альтернативы: никакой другой даты, кроме указанной им самим, без долгих и бесплодных споров поставить нельзя.

А вот стих. «Цыганка», в *Петрополис, 1* напечатанное с датой *1889*, только в своей ранней редакции под заглавием «Разлука» обнаружено в 1919 году (газ. «Южное слово». № 98, 13 декабря), поэтому в этом случае датировку текста придется, по крайней мере, удвоить: *1889, <1919>*.

Если же рукописный источник или источники сохранились, дата в *Петрополис* либо обретает полновесную устойчивость либо, наоборот, ретируется в примечание. [130]

Яркий пример – стих. «В столетнем мраке черной ели…», без конкретной даты (как и все стихотворения) напечатанное в *Митина любовь – 1925*, затем с датой *1907* взятое в *Петрополис, 1* и на вырезке из первого издания помеченное *16.07.1916* (РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 8). Это тот редкий случай, когда стихотворение, над которым Бунин работал в *Тетради*, оставлено им без даты, –

последний раз напечатанное в *Роза Иерихона – 1924* с датой *28.06.1916*. Между этими публикациями – публикация в газ. «Звено» (Париж. 1923. 20 августа, № 29) с датой *1907*, которая, судя по всему, является вымыслом.

[130] Понятно, что мы не приводим здесь примеров «устойчивых» дат, – обозреть и перечислить их можно только в полном издании.

но сам факт нахождения его в *Тетради* 1915–1917 годов, свидетельствует в пользу даты на вырезке, а не даты, неожиданно появившейся в *Петрополис, 1*.

Сохранившийся автограф стих. «Льет без конца. В лесу туман…», наоборот, смещает дату в другую сторону. Это стихотворение не только включено автором в *Петрополис, 8* с датой *10.05.1923*, но и было им начерно записано в *Тетради* под датой *7.07.1916*. При этом текст черновика не содержит особых разночтений с итоговым текстом, и, значит, нет никаких оснований переносить время написания этого стихотворения на семь лет позже.

В том же направлении, хотя и по чуть более понятным мотивам, Бунин передатировал в свое время стих. «В мелколесье пело глухо, строго…», впервые напечатанное в *СС–1910*, и имеющее в *Петрополис, 2* вполне обоснованную дату *25.05.1909*. На вырезке Бунин жирно зачеркнул типографскую дату и вместо нее написал «1919» (РАЛ. MS. 1066/722). Возможно, что в позднем сознании Бунина образный строй стихотворения, рисующего природную смуту, оживание темных народных поверий, атмосферу надвигающейся грозы, гораздо больше ассоциировался с разрушительными послереволюционными годами, чем с исторически нейтральным 1909 годом. Но это не значит, что и в объективном собрании Бунина связь пока еще свободного от актуальных ассоциаций текста и позднее вложенного в него смысла должна быть выражена так же прямолинейно.

Наконец, уникальный случай не только передатировки, но и переадресации представляет собой уже упоминавшееся стих. «На глазки синие, прелестные…», под которым в *Петрополис* стоит *1901*. Во всех существующих изданиях это стихотворение, со ссылкой на В. Н. Бунину, печатается как посвященное сыну Бунина Коле (1900–1905). [131] Однако черновой автограф, записанный в *Тетради 13.10.1915*, [132] и первая публикация в 1918 году (газ. «Народное слово», 4 мая (21 апреля), № 20) предлагают хотя и не полностью совпадающие тексты, но в любом случае обращенные к «ней»: в черновике, вероятнее всего, к матери («С какою нежностью глубокою / Живет душа моя в твоей / Мечтою, памятью

[131] См. *Бунин–9, 1*. С. 535-536; *Бунин–6*. С. 588, и т. д.
[132] Год восстанавливается по положению среди других стихов.

далекою / Моих младенческих ночей!»), в тексте газетной публикации образ расплывчат (мать? дочь? любимая?), но в любом случае женский. Ясно, что если издание Бунина ориентировано на однократную подачу текстов в основном разделе, в него должен войти текст последней, в данном случае третьей, редакции. Только легендарную дату *1901* лучше раскрыть в комментарии, а под текстом обозначить период *<13.10.1915 – 1936>*, когда Бунин реально работал над текстом.

Итак, пожалуй, только датировки черновых и правленых автографов Бунина остаются вне подозрений. Безоговорочно верить другим указаниям – будь то в изданиях, авторских экземплярах или на вырезках – нельзя. Если предложенная в них авторская дата существенно расходится с первой публикацией текста, для нее каждый раз приходится искать дополнительное подкрепление, а если такого не находится, помнить, что она может оказаться «позднейшей вставкой», отдаляя (чаще) или приближая (реже) дату создания к дате правки.

Парижская тетрадь 1943 года

В 1943 году Бунин переписал некоторые из своих старых стихотворений, набросал несколько новых стихотворных фрагментов, некоторые из них попробовал соединить в небольшие циклы («Заметки»). Он пользовался разными чернилами и работал в разное время на листах разного формата, но переданные в Москву, эти рукописи получили общее название *Парижская тетрадь* и образовали шесть единиц хранения (см. Список сокращений). С точки зрения датировок и истории текста 50 стихотворений, записанных в *Парижской тетради*,[133] можно разделить на несколько групп.

Первую составляют стихотворения, датировки которых в *Парижской тетради* совпадают с датировками в других источниках, прежде всего в *Тетради* 1915–1917 годов: «На исходе» (*6.02.1916*), «Венчик» (*3.06.1916*), «Никогда вы не воскреснете, не встанете…» (*27.06.1916*), «И шли века, и стены Рая пали…»

[133] Ниже речь идет только о законченных стихотворениях, записанных в *Парижской тетради*; наброски нигде больше не зафиксированы, и таким образом никаких иных источников датировки для них нет.

(*29.06.1916*), – или в *Петрополис, 8*: «Звезда дрожит среди вселенной…» (в *Парижской тетради* с уточнением места: «22.X.17. Васильевское»), «Была весна, и жизнь была легка…» (*9.09.1922*), – или в датированной машинописи: «В караване» (*28.08.1917*) (РАЛ. MS. 1066/56).

Однако порой совпадение дат только затушевывает историю текста. Например, под стих. «По древнему унывному распеву…» («Плащаница») в *Парижской тетради* стоит дата первой редакции (ее черновой автограф в *Тетради 27.06.1918*), тогда как записанный текст представляет собой уже третью (а в издание в качестве основной войдет вторая, ибо только она была опубликована при жизни автора). Так же и стих. «Иконку, черную дощечку…» («Иконка»), правленый автограф которого в *Тетради* помечен «21.VII.1916. Ночью», тем же точным указанием «21.VII.16 (Во сне)» сопровождается в *Парижской тетради*, хотя текст ее далеко не равен первоначальному.

Таким образом, мы переходим ко второй группе стихотворений, чья датировка в *Парижской тетради* входит в противоречие с датировками других источников, опять же – главным образом, *Тетради*:

стих. «Снег дымился в раскрытой могиле…» начерно записан в *Тетради* с датой *7.07.1916* и набело в *Парижской тетради* с датой *1888* (!);

стих. «Земной, чужой душе закат!..» начерно записан в *Тетради* с датой *9.02.1916* и набело в *Парижской тетради* с датой *1900* (!);

стих. «И снова вечер, степь и четко…» начерно записан в *Тетради* с датой *3.07.1916* и набело в *Парижской тетради* с датой *1900* (!).

Это один из самых болезненных пунктов в системе бунинских датировок. Мы не можем назвать точные причины, по которым Бунин так резко передатировал свои произведения, а догадки, какие бы они ни были, едва ли найдут документальное подтверждение. Как это часто бывает не только в бунинских стихах, замысел доступен – или не доступен – только через свое

воплощение. Ясно одно: в собрании Бунина должны стоять реальные даты – позднейшие авторские коррективы будут уместны в примечаниях. [134]

Третья группа стихотворений – те, которые до *Парижской тетради* были опубликованы в периодике: «Луна над шумною Курою…», «Разлука», «В рощах Урвелы», «Сомкнулась степь сияющим кольцом…», «Бред», «Ночной путь», «Изгнание», «Звезда, воспламеняющая твердь…». В публикациях эти стихи не датированы – датировка в *Парижской тетради* остается для них единственной. [135]

Четвертую группу образуют тексты, записанные только в *Парижской тетради* и при жизни Бунина не печатавшиеся: «На столбах пустой террасы…» (*1901*), «Луна полночная глядит…» (*июнь 1904*), «В кофейнях поздние огни…» («Каир. Январь 1911 г.»), [136] «Луна и Нил. По берегу, к пещерам…» (*22.07.1916*), «Нет Колеса на свете, Господин…» (*25.07.1916*), «На всякой высоте прельщает Сатана…» (*26.08.1916*), «Высокие нездешние цветы…», «В белой зыби облаков…», «Дует ветер, море хлеба…» (все три на одном листе, под последним помета «ночь, лето <19>17 г.», что дает основание и для условной датировки двух других), «Нарядность есть в твоей прическе скромной…» (*23.09.1917*), «Смерть – мысль твоя, не боле. Ты душою…» (*24.09.1917*), «И вновь морская гладь бледна…» («Засыпая, в ночь с 24 на 25.VIII.22»), «Что впереди? Счастливый долгий путь…» (*15.09.1922*), «Вечерний Ангел грустным звоном…» (*15.10.1938*), «Ночью, в темном саду, постоял вдалеке…» (*16.10.1938*), «Ты жила в тишине и покое…» (*18.10.1938*), «Под окном бродила и скучала…» (*6.11.1938*), «Здесь клад зарыт. Здесь жутко: тайна, клад…» (*21.10.1938*), «Панихида» (*22.10.1938*).

---

[134] См. также стих. «Мы разделились – мир и я…», в *Парижской тетради* датированное *29.08.1917*, а в машинописи (РАЛ.MS. 1066/14) отмеченное, скорее, сомнением: датой «23.8.17» и вопросительным знаком на полях. Попутно укажем на то, что стих. «Во полунощи» («В сосудах тонких и прозрачных…»), записанное в *Парижской тетради* под загл. «Се Жених грядет» с датой *2.09.1914*, содержит авторскую ошибку в годе: черновой автограф той же его редакции в *Тетради* датирован *2.09.1915* (эта ошибка повторяется в *Бунин–9* и след. изд.).

[135] К этой группе примыкает единственное стихотворение («Смотрит луна на поляны лесные…»), которое после *Парижских тетрадей* было опубликовано в последнем бунинском издании *Весной, в Иудее – 1953* под заглавием «Ночная прогулка».

[136] Судя по пометам автора, переписаны им из записных книжек соответствующих лет.

К ним примыкают стихотворения, имеющие в *Парижской тетради* косвенные датировки. Так, беловой автограф стих. «Опустели аллеи сквозные…» вписан между строф стих. «Чем дальше дни твои от нас…» (вариант стих. «Портрет»), над которым стоит число *9.09.1917*, возможно, относящееся к обоим текстам. Время написания стих. «Ночь и дождь, и в доме лишь одно…» можно определить по его положению среди набросков, сделанных в августе 1922 года в Шато Нуарэ в Амбуазе; и т.д.

Порой только сочетание *Парижской тетради* с другими источниками может помочь в датировке текста или, во всяком случае, дополнить ее.

Как только что упоминалось, стих. «Портрет» («Бродя по залам, чистым и пустым…»), вошедшее в подборку «Старая тетрадь» 1927 года (газ. «Возрождение». № 781, 23 июля), в первоначальной, судя по всему (более полной и несокращенной), редакции, помещено в *Парижской тетради* с датой *9.09.1917*. Меж тем сохранилась вырезка из «Возрождения», на которой стоит *1924* (РАЛ.MS. 1066/763), и таким образом время написания «Портрета» можно обозначить *<9.09.1917; 1924>*.

Другим примером служит стих. «Порыжели холмы. Зноем выжжены…». Автограф в *Парижской тетради* содержит указание даты и места: «3.10.1926 [Grasse]», [137] та же дата стоит на машинописи (РАЛ. MS. 1066/30). Но в *Тетради* в ряду стихов 1916 года записаны начальные строки его ранней редакции, и хотя под ними не значится конкретной даты, время создания стихотворения раздвигается: *<1916>; 3.10.1926*.

Но порой и сочетание с другими источниками не помогает. Нам известны два автографа стих. «Ты высоко, ты в розовом свете зари…» (*Парижская тетрадь*. *4*; РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 16) – и оба они не датированы.

Так как при правке издания *Петрополис* в 1947–1953 годах Бунин уже не задавал своим будущим издателям особых загадок относительно дат (только относительно текстов), то на *Парижской тетради* завершается обзор некоторых

[137] Указание места в квадратных скобках, так как Бунин его зачеркнул. На об. вверху и внизу листа написана еще одна дата: *25.10.1926*, но она не относится к тексту.

особенностей его стихотворений sub specie датировки. Разобранные здесь с точки зрения времени их создания 225 стихотворений составляют примерно четверть всех законченных поэтических текстов Бунина. Из этого можно сделать вывод о том, какое место эта проблема занимает в представлении бунинского наследия. Однако ясно, что полный спектр всех особенностей, связанных с конкретными датировками и общей хронологией, можно увидеть только в полноценном научном издании.

5.4. Переводы в составе собрания

Кроме оригинальных стихотворений, поэтическое наследие Бунина включает в себя порядка 30 переводных стихотворений и «большие переводы»: «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло и трех мистерий Дж. Г. Байрона («Каин», «Манфред», «Небо и земля»). Не отдавая особого предпочтения какому-либо одному автору, Бунин перевел по одному или несколько стихотворений английских (Т. Мур, Ф. Гименс, А. Теннисон), немецких (И.-В. Гете, Ф. Шиллер, Г. Гейне), французских (А. Мюссе, Л. де Лиль, П. Бурже, А. Ламартин), итальянских (Ф. Петрарка, А. Негри), польских (А. Аснык, А. Мицкевич), украинских (Т. Шевченко, В. Чайченко), армянских (А. Цатуриан, А. Исаакян) поэтов, попробовал свои силы в переложении песен казанских татар и дважды принимался за переводы из Саади.

При такой разнонаправленной переводческой деятельности более половины всех стихотворных переводов сделано Буниным в пору его поэтической юности, до начала 1900-х. На более поздние годы приходятся только переводы из армянской поэзии, выполненные соответственно в 1903 и 1907 годах, поэма А. Теннисона «Годива», над которой Бунина работал в 1906 году, переводы из Саади 1907 и 1913 годов, отрывки из «Золотой легенды» Г. Лонгфелло, которые Бунин переводил в 1908 («Буря Рождественской ночи», «Очарованный инок») и затем в 1915 («О Христе и дочери Халифа») годах, и один перевод из Леконта де Лиля («В темную ночь, в штиль, под экватором»), сделанный в том же, 1915 году.

Отдельного рассмотрения достойны «Песнь о Гайавате» и переводы из Байрона, о которых мы здесь говорить не будем.

Почти все остальные переводы иноязычной поэзии либо остались в ранних рукописях, либо вошли в первые сборники Бунина наряду с оригинальными стихами, либо, не включенные в сборники, были напечатаны в периодике и именно как переводы. [138] Так как в научном собрании изначально разделяются тексты, опубликованные и не опубликованные при жизни автора, и поскольку наша цель – определить положение переводных текстов Бунина в общем ли поэтическом разделе или особом, традиционном разделе «Переводы», мы сосредоточимся на тех из них, которые Бунин включил в свои сборники, предшествовавшие его первому собранию сочинений. Вышедшее в середине 1900-х годов, оно закрепило сложившуюся к тому времени практику, от которой Бунин не отступил и в Полном собрании сочинений, изданном книгоиздательством А. Ф. Маркса приложением к журналу «Нива» в 1915 году.

Итак, первый, казалось бы, внешний и формальный, аспект рассмотрения уже назван: в поэтических сборниках Бунина переводные стихотворения вливались в общий поток, не образуя отдельного русла и направления. Этому принципу Бунин остался верен всю жизнь. В указаниях «К моему литературному завещанию» (1951) он хотя и просил впредь публиковать, кроме «Песни о Гайавате» и трех мистерий Байрона, только «Крымские сонеты» Мицкевича, поэму А. Теннисона «Годива» и отрывки из «Золотой легенды» Лонгфелло, но настоятельно просил их «разместить (следуя хронологии <…>) среди <…> оригинальных стихов» (*Бунин–9, 9*. С. 481-482).

Второй аспект заключается в том, что переводные стихотворения так плотно вписаны в систему собственно бунинской лирики, так тесно связаны с окружающими их оригинальными текстами, что это, с одной стороны, не может быть случайностью, – здесь виден обдуманный композиционный прием автора, выстраивавшего свои тексты в сборник; с другой стороны, значительно сокращает

[138] О четырех исключениях («Смерть птиц», «В темную ночь, в штиль, под экватором», «Малайская песня» и «Завет Саади») см. ниже.

дистанцию между собственными и «присвоенными» стихами, заставляя и в «присвоенных» видеть больше собственного, бунинского, чем самоценного переводного, или, по меньшей мере, существующего наравне с ним. Последнее, очевидно, сглаживает и границу между переводами иноязычных авторов и стихотворениями «на мотив», кем-то уже озвученный: и те и другие, с той или иной пропорцией «своего» и «чужого» сосуществуют в едином течении ранней лирики Бунина. В этом смысле он оказывается гораздо ближе к поэтам начала XIX века, для которых переводы были частью оригинального творчества (в первую очередь – Жуковский, но также и Батюшков, Пушкин, Баратынский, Лермонтов), чем к своим непосредственным предшественникам, видевшим в переводе «особый вид литературной деятельности» (Д. Михаловский, П. Вейнберг и др.). [139]

В первой книге «Стихотворения 1887–1891 гг.» (*Бунин–1891*) находим четыре текста, в названии которых уже дано указание на «вторичность», и все они напечатаны единым блоком: «На мотив П. Бурже» («Скоро властной, холодной рукой…»); [140] «Из Фелиции Гименс» («Убаюкай меня, дорогая моя…»); [141] «Из сказки “Солнце Гарема” Т. Мура» («На земле, меж богатствами мира…»); «Из песен казанских татар».

Несмотря на такую «слитность», подключение «чужих» текстов к собственно бунинским происходит довольно плавно. Переложению Бурже предшествует цикл «Крым» и стих. «На юге», созданные под впечатлением первой поездки Бунина в Крым весной 1889 года. Приведем первое стихотворение «крымского» цикла:

БАЙДАРСКАЯ ДОЛИНА

…Вся долина в зеленых садах,

---

[139] См. об этом: *Эткинд Е. Г.* Поэзия и перевод. Л., 1963. С. 7-8; подробнее: *Левин Ю. Д.* Об исторической эволюции принципов перевода (к истории русской переводческой мысли) // Международные связи русской литературы. Сб. ст. / Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1963. С. 5-63.

[140] Вольный перевод стихотворения «Epilogue» из сборника «Œuvres de Paul Bourget. Poésies 1872–1876». Paris, s. d.

[141] Вольный перевод стих. «Mother, oh sing me to rest…» из сборника «Poems of Felicia Hemans», London and Edinbourgh, 1878.

Вся долина полна ароматом…
По горам, на цветущих холмах
Кипарисы толпятся по скатам.

Тонут горные выси кругом
В голубом, чуть заметном тумане;
Дышит утро весенним теплом,
Легки тучек узорные ткани…

Но манят очарованный взор
Еще больше крутые стремнины,
Где долина сокрылась меж гор
И пред ней расступились вершины…

Там прибой свои песни поет,
Вольный ветер свежей на просторе,
И свободное, гордое море
Ходит медленно взад и вперед…

Мало того, что «Байдарская долина» создавала композиционную рифму начальному стихотворению сборника («Снились мне цветущие долины…», см. с. 40-41 наст. работы) и переводила прежде снившиеся лирическому герою леса и долины в план настоящего переживания, представляя их сбывшимся поэтическим идеалом. [142] Этому реальному переживанию суждено было найти дополнительное подкрепление в том поэтическом пейзаже, которым к нему на следующем повороте темы подключался Бурже:

Скоро властной холодной рукой
Смерть-царица мне очи закроет,
Скоро в темной могиле сырой
Мое сердце она успокоит;
Одного бы я только желал,
Я б хотел, чтоб уснул я безмолвно

[142] Как уже отмечалось, крымский пейзаж был связан для Бунина и с кумиром его юности С. Я. Надсоном, умершим 19 января 1887 г. в Ялте (см. с. 23-24 наст. работы).

На морском берегу, где у скал
Вечно ропщут холодные волны…

Здесь созерцание безбрежного моря завершает человеческую жизнь и переносит ее в надмирное и надвременное бытие:

А когда к безмятежной волне
Льнет волна, утомясь от волненья,
Будут сниться лобзания мне
В плеске их и в задумчивом пенье…
И пускай на меня навевать
Тихий сон будут песни былого,
Чтобы мог я хотя вспоминать
Дальней юности счастие снова. [143]

Тем самым впервые был сформулирован и замкнут важнейший для Бунина круг идей и ощущений, связанных с напряженным переживанием великолепия мира (тем более – крымская природа после среднерусского подстепья) и своей сопричастности ему (тем более – на границе воды и земли, перед бесконечным морем и под бесконечным небом). Этот новый опыт оказался столь ярким и сильным, что его влияние будет и дальше сказываться на бунинском восприятии многих других, схожих и не схожих, пейзажей, времен и ситуаций, вплоть до стих. «В дачном кресле, ночью, на балконе…», написанного на краю России (в Одессе) и всей прошлой жизни (летом 1918, за полтора года до эмиграции), и последнего в жизни Бунина стихотворения «Ночь», написанного *на морском берегу* Франции, *у скал* («гор, холмов нагих»), при холодном ночном ветре: пожелание, высказанное в первой строфе переложения П. Бурже, сбылось. [144]

Пока же, в юности, не обостренные экзистенциальные переживания, а упоение земной красотой доминировало над всеми поэтическими настроениями, и бунинский вариант «Вступления» к поэме «Солнце Гарема», четвертой части

[143] Эта строфа может быть прочитана, в том числе, как вариация на лермонтовское «Выхожу один я на дорогу…»: «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел» и т.д.

[144] Бунину принадлежит еще один, не включенный в авторские книги, перевод стих. П. Бурже, само название которого – «У Средиземного моря» – говорит об устойчивом интересе переводчика к южным пейзажам французского поэта.

«Лаллы-Рук» Т. Мура, через шаг (см. ниже о переводе из Ф. Гименс) подхватывало ту же тональность, что и начальное стихотворение сборника, и упомянутый уже «крымский» цикл: в условно-восточных декорациях переложения Буниным «Лаллы-Рук» соединялись его условно-поэтические представления о земном рае и реальные впечатления Крыма:

На земле, меж богатствами мира,
Нет богаче долины Кашмира,
Нет роскошней нигде красоты.
Там леса ароматами полны,
Там струятся священные волны,
Круглый год расцветают цветы.

Если солнце, прощаясь с землею,
Догорает вечерней порою, –
Вся долина объята зарей
И, в зеркальных водах отражаясь,
Как невеста в цветы наряжаясь,
Ослепляет своей красотой.

и т. д.

Между «мотивами» Бурже и Мура[145] в первом бунинском сборнике помещен перевод «Из Фелиции Гименс» («Убаюкай меня, дорогая моя…»). В поэзии Бунина он представляется «затактом» для целого ряда текстов, посвященных матери: «Помню — долгий, зимний вечер…» (первая публикация – 1889), «Мать» («И дни и ночи до утра…», 1893), «Матери» («Я помню спальню и лампадку…»; первая редакция написана в 1901 году; вторая – в 1910, в год смерти

[145] О том, что Бунин «создал не столько перевод, сколько самостоятельное произведение на мотив поэмы Томаса Мура», см. в примечаниях к публикации этого текста в: *ЛН, 1*. С. 220. Стоит отметить, что и перевод «Из сказки “Солнце гарема”» (под загл. «Из сказки “Светило Гарема”» в пер. В. А. Жуковского), и перевод стих. Ф. Гименс («Убаюкай, родная, больную меня…» в пер. М. Михайлова) вошли в любимую Буниным антологию «Английские поэты в биографиях и образцах. Сост. Н. В. Гербель» (СПб., 1875). В ней же, среди других, были напечатаны отрывки из перевода Д. Л. Михайловского «Песни о Гайавате» и «Годива» А. Теннисона в переводе М. Михайлова. Выбор Буниным текстов для перевода (например, выбор «Лаллы-Рук», овеянной для молодого поэта знаменитым переводом и семейно, и поэтически родственного ему В. А. Жуковского) и соотношение его переводов с чужими, прочитанными в детстве (см. *Бунин–9, 9*. С. 258) может составить тему отдельной работы.

матери Бунина Людмилы Александровны). Строки представительницы Озерной школы в переводе Бунина и его собственные стихи звучат едва ли не в унисон:

ИЗ ФЕЛИЦИИ ГИМЕНС	МАТЕРИ
Убаюкай меня, дорогая моя, Как в былые года, убаюкай меня! Как в былые года, ты опять перед сном Успокой и утешь, осеняя крестом!..	Я помню спальню и лампадку, Игрушки, теплую кроватку И милый, кроткий голос твой: «Ангел-хранитель над тобой!» <…>
После долгого дня и дневной суеты По ночам в тишине засыпают цветы, Отдыхает и путник под кровом друзей… Успокой и меня, убаюкай скорей!..	Ты перекрестишь, поцелуешь, Напомнишь мне, что Он со мной, И верой в счастье очаруешь... Я помню, помню голос твой!
И зачем мне пришлося опять полюбить? И зачем милый образ нельзя позабыть?.. Тяжела ты мне, жизнь молодая моя!.. Ах, баюкай, родная, баюкай меня!..	Я помню ночь, тепло кроватки, Лампадку в сумраке угла И тени от цепей лампадки... Не ты ли ангелом была?

К уже названным присоединяются стихи, написанные на евангельские сюжеты: «Мать» («На пути из Назарета…», 1912), «Бегство в Египет» (1916): созданные позже «автобиографических», они подготовлены ими не меньше, чем ближневосточными странствиями автора.

С другой стороны, мотив утешения, успокоения Бунин переносит в стихи, обращенные к любимой, но ближайшим поэтическим предшественником его служит тот же перевод из Ф. Гименс, обращенный к матери, – сравнить с ним хотя бы следующее стихотворение, тоже опубликованное в первом бунинском сборнике:

Засыпай, засыпай, дорогая,
Убаюкана лаской моей!..
Засыпает и чаща лесная,
Затихает в саду соловей…

Я пойму твои горькие слезы,
Я пойму и сомненья твои
И хочу, чтобы светлые грезы
Унесли тебя в царство любви…

Сам твоею я грустью страдаю
И отрадней становится мне,
Если счастлива ты, дорогая,
Убаюкана счастьем во сне! [146]

Настроения ранней любовной лирики Бунина подхватывают и несколько фрагментов, объединенных заглавием «Из песен казанских татар», для которых до сих пор не найден источник, из которого они могли быть знакомы молодому поэту (см. *ЛН, 1*. С. 225). Если же говорить о том, почему именно на них пало его внимание, то вполне возможно, что выраженная в первой же «песне» просьба к любимой о понимании и участии, как и желание разделить с ней лучшие думы и чувства юности, были расслышаны Буниным как собственные слова, адресованные В. Пащенко:

Не за Белой ли рекою,
О беляночка моя! –
Не за Белой ли рекою
Слышны песни соловья?..
Все тебе бы рассказал я,
Много сказок прежних дней,
Если б только испытал я
Сладость нежности твоей!..
(«Из песен казанских татар»)

Вот и все… Да на прощанье
Дай мне ручку поласкать,
Дай хоть видеть, что могла ты
Все простить и все понять!..
(«…Нынче ночью поезд шумный…»)

Когда душа моя была полна любви,
Когда разлукою иль ревностью скорбела,–
Не оценила ты страдания мои
И успокоить лаской не хотела…
(«…Не думай, позабудь… Не вспоминай о том…»)

Завершался этот лирический сюжет горьким тютчевским перифразом «…Зачем и о чем говорить?..» (1890), а также шлейфом автобиографических

[146] Через мотив «убаюкивания» открывался и мотив, выраженный призывом «отдохни / дай отдохнуть», ср. стих. «Отдохни, – еще утро не скоро…» (1900; в *Бунин – 9, 1* «Еще утро не скоро, не скоро…» - по последней правке автора) и строки «Утомясь, она просила нежно: “Убаюкай, дай мне отдохнуть <…>”» в стих. «В поздний час мы были с нею в поле…» (1901).

мотивов и в более поздних стихах, проникнутых тем же разочарованием (стих. «С каждым днем ты со мной холоднее…», <1891>; «Если б только можно было…», 1894; «По вечерней заре», 1900; «Из дневника», 1901, [147] и др.). Третий фрагмент «Из песен казанских татар» через десятилетие отозвался в стихотворении Бунина, обращенном уже то ли к В. Пащенко, то ли к первой жене, А. Цакни, отношения с которой были окрашены той же тоской взаимного непонимания: [148]

Не поют ли соловьи
В чаще темной и густой?..
Друг любимый, дорогой,
Я страдаю от любви!
Теплым гнездышком в лесу
Соловьи обзавелись…
Только нам уж никогда
В этом мире не сойтись!..
(«Из песен казанских татар»)

Что̀ напрасно мечтать! Кто на песню откликнется?
Каждый слышит в ней только свое…
Пусть же сердце скорей с одиночеством свыкнется:
Все равно не воротишь ее!

Если б вы и сошлись, если б вы и смирились,—
Уж не той она будет, не той!
Кто вернет тот закат, как навек вы простились,
Темный взор, засиявший слезой?

Таким образом, то, что в «песнях казанских татар» звучало легким мотивом любовной игры, со временем превратилось для Бунина в глубокую личную боль утраченного счастья и так и не обретенного понимания. А сам жанр «песни», как уже говорилось, дал обильные ростки в бунинском творчестве 1900–1910-х годов, см. «Песня» («Я – простая девка на баштане…»), «Послушник. *Грузинская песня*», «Из анатолийских песней», «Песня» («На пирах веселых…»), «Песня» («Зацвела на воле…»), фольклорные песенные истоки стих. «Степь», «Белый олень», «Два голоса» и т. д. (см. также на с. 114 наст. работы).

«Стихотворения 1887–1891 гг.» заканчивались стихотворением «…Однообразные, печальные сомненья…», к последней строке которого было сделано примечание: «Многие места этого стихотворения написаны на мотив

[147] В *Бунин–9* под загл. «Отрывок» («В окно я вижу груды облаков…»).

[148] Стих. «Что напрасно мечтать! Кто на песню откликнется…» в *Бунин–9* и след. изд. до *Бунин–БП* напечатано по последней правке Бунина без первой строфы, то есть см. по первой строке второй строфы «Если б вы и сошлись, если б вы и смирились…». См. в начальных строках – продолжение темы «…Зачем и о чем говорить?..».

отрывка из “Confession d’un enfant du siècle” А. Мюссе».[149] Только из него неосведомленный читатель мог понять, что этот текст инициирован не личными переживаниями автора, а литературным претекстом, иначе говоря, в жанровом отношении представляет собой сниженную параллель стих. «На мотив П. Бурже», где источник обозначен не в примечании, а в заглавии. Стихотворением «на мотив» открывался и следующий сборник Бунина, «Под открытым небом» (М., 1898; *Бунин–1898*) – «Вечерняя молитва. *Мотив Сенкевича*», его литературной основой служит рассказ Г. Сенкевича «Идиллия. Лесная картинка».[150] Оба стихотворения («по следам» Мюссе и Сенкевича) являются благодатным материалом для определения того, как Бунин преобразовывал источник и насколько точно передавал его содержание, но так как они являются поэтическими переложениями фрагментов уже переведенных на русский язык прозаических произведений, сомнений, в какой раздел научного издания – оригинальных или переводных стихотворений – их помещать, нет.

Второе «заимствованное» стихотворение в сборнике «Под открытым небом» – «Из В. Чайченко».[151] Если бы не заглавие, в читателе едва ли зародилось бы сомнение о его принадлежности именно тому автору, чье имя обозначено на обложке книги. Между стихами «Летнее утро» («Еще от дома на дворе…») и «Начало осени» («За днями серыми и темными ночами…») – каждое на отдельной странице – он прочитал бы:

Воет буря, хлещут волны,

---

[149] Под «отрывком» в данном случае Бунин имеет в виду вторую главу первой части «Исповеди сына века» Мюссе, четыре фрагмента которой последовательно и точно аккумулированы четырьмя строфами его переложения (в первом варианте бунинский текст содержал еще по четыре строки в начале и в конце, тематически примыкающих соответственно к первой и последней строфам). По-видимому, Бунин пользовался публикацией в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки» (1897, № 2), где роман Мюссе был напечатан в переводе М. Л. Лихтенштадт.

[150] Источник указан С. Н. Морозовым. Очевидно, Бунину этот текст был знаком по его первой на русском языке публикации в журнале «Русская мысль» (1890, № 12), так как в следующий раз «Идиллия» вошла в сборник Г. Сенкевича «Повести и рассказы», изданный после публикации бунинского текста, в 1898 г. Интересно, что Бунин использовал не весь рассказ, а только заключительный фрагмент, где звучит хорал деревьев.

[151] Василь Чайченко – псевдоним украинского поэта Бориса Дмитриевича Гринченко (1863–1910).

Жизнь и смерть – во власти волн…
Ты же в даль, к заветной цели,
Направляй спокойно челн!

Светит солнце, манит душу
Отчий дом, родимый край…
Ты же в даль, к заветной цели,
Челн спокойно направляй! [152]

– и увидел бы в этом призыве регулярный риторический прием, характерный для раннего Бунина, ср. например:

Не пугай меня грозою:
Весел грохот вешних бурь!
После бури над землею
Светит радостней лазурь,
и т. д. («Не пугай меня грозою…», <1888; 1898>)

Кроме того, читатель тут же заметил бы сходное художественное обрамление текста (начальные буквы каждого стихотворения вписаны в тот или иной более или менее соответствующий теме пейзаж), и только «третьим подходом» обратил бы внимание на отнюдь не кричащее (ни оформлением, ни готовыми литературными ассоциациями) заглавие «Из В. Чайченко». По всей видимости, Бунин намеренно расположил это стихотворение так, чтобы контекст (и литературный и внешний, оформительский) сгладил границу между оригинальным и переводным текстами, тем самым они уравнивались и в поэтическом сознании автора, и в воспринимающем сознании читателя.

В следующем сборнике «Стихи и рассказы» (М., 1900; *Бунин–1900*) переводов и переложений вовсе нет, а в вышедших через год «Полевых цветах» (М., 1901; *Полевые цветы – 1901*) встречаем сразу два переводных «подключения» к авторским текстам Бунина. В самом начале книги переведенный им «Псалом жизни» («Psalm of Life») Г. Лонгфелло следует сразу за собственно

[152] Перевод стих. «Вітер віє, плеще хвиля…» (*Грінченко Б. Д.* Пісни та думи. Книжка першая. Чернигов, 1895; то же: *Чайченко В.* Під хмарним небом. Вірши. Львов, 1893).

бунинским стихотворением «Ангел», будучи связан с ним апелляцией к высшим силам, наставляющим / благословляющим человека / ребенка на жизненный путь:

«Благослови меньшого брата, —
Сказал Господь. Благослови
Младенца в тихий час заката
На путь и правды и любви!»
(«Ангел»)

Не оплакивай Былого,
О Грядущем не мечтай,
Действуй только в Настоящем
И ему лишь доверяй.
(«Псалом жизни»)

И здесь параллель тоже закреплялась визуально: обоим стихотворениям предшествовали картинки, причем ангела с первой из них (встречающего в поле ребенка), легко можно было принять за него же на второй (сидящего в лесу и играющего на лире). Заметим, кстати, что далеко не все стихотворения сборника сопровождались иллюстрациями, что для следующих четырех стихотворений таковых не нашлось и что это еще более подчеркивало особое положение «Ангела» и «Псалма жизни» в ряду других текстов.

Далее в том же сборнике друг за другом идут «Завещание. *Из Шевченко*» и «В Колизее. Монолог Манфреда. *Из Байрона*». При всей разнице источников, тем, настроений, они объединены с окружающими их стихами Бунина, и в этом контексте друг с другом, сквозным образом вечного неба, дающего герою ощущение целости и величия жизни: в предшествующем «Завещанию» стих. «Звездная ночь» ночные светила оживляют всю земную природу, в «Завещании» ощущение небесного простора передано в пожелании, «чтобы даль вокруг синела» и после смерти, как при жизни, монолог Манфреда звучит тогда, когда «Сверкают звезды, – полная луна / Над горными вершинами сияет», потому что тогда, говорит герой, «Я постигаю речь иного мира». И дальше «небесный» мотив, на разные лады и постепенно угасая, звучит еще в трех следующих стихотворениях книги: «В детской» (первая редакция уже процитированного выше стих. «Матери»), «Крещенская ночь», где звезда блещет «На востоке, у трона Господня», и «Облачко», в котором небу, симметрично «Звездной ночи», возвращается изначальное природное значение, а многообразие иных смыслов

растворяется в пейзаже подобно тому, как само «облачко» растворилось «в ярком зное».

В изданный прежде «Полевых цветов», но как будто открывающий новую страницу в бунинской поэзии сборник «Листопад» (М., 1901; *Листопад-1901*) было сделано сразу несколько переводческих «вставок». В первой с незначительными изменениями повторялось перенесенная из сборника «Под открытым небом» «Вечерняя молитва. *Мотив Сенкевича*», а напечатанный ровно перед ней перевод стих. А. Асныка «Лилии» удачно корреспондировал с идущим сразу после «Вечерней молитвы» стих. «Отдохни, – еще утро не скоро…» – через образ юной девушки, охваченной любовной истомой в ночных грезах о любимом («Лилии»), или перед разлукой с ним летней ночью, «Под навесами сонного бора» («Отдохни, – еще утро не скоро…»).

Второй «аккорд заимствований» начинался с еще одного перевода «Из А. Асныка» («Безмолвно мы простилися с тобой…»), как будто подхватывавшего тему, на которой Бунин остановился в стих. «Отдохни, – еще утро не скоро…». За ним был напечатан «Псалом жизни», который уже был знаком читателю (см. выше) и не мог восприниматься среди бунинских текстов как чужеродный. Затем следовали стих. «Учан-Су» и «Кипарисы», поэтические описания пышной крымской природы, плавно продолженные переводом «Из Л. де-Лиля», позже получившим у Бунина название «Золотой диск»: [153]

Солнца диск золотой, уходя из лазурной пустыни,
Погружается медленно в тихое лоно зыбей
И, прощаясь с землей, сыплет розовым блеском лучей,
В гребнях гор золотит, зажигает сверкающий иней. <…>

И дыханье земли, как священных кадильниц дыханье,
Средь кофейных деревьев и в чаще густых тростников
Разливаясь, сливается с свежим дыханьем лесов,
С ароматом плантаций в глубоком вечернем молчанье.

[153] Это заглавие появляется только в *ПСС–1915, 1*. Стихотворение Бунина является переводом стихотворения Леконта де Лиля «L’orbe d’or» из сборника «Poèmes tragique» (1884).

Перевод Ш. Леконта де Лиля оказался, в свою очередь, центральным текстом своеобразного «южного цикла», так как за ним в бунинском сборнике последовали еще два отчетливо «прибрежных» стихотворения: «Зной» («Горячо сухой песок сверкает…») и «Закат» («Корабли в багряном золоте заката…»). Тем самым «южные» образы потеснились «морскими», что и определило художественное развитие темы в следующем стих. «Так небо низко и уныло…», продолжившем тему моря, края земли и грозного величия одухотворенной природы, но уже в северном, свинцовом и сумрачном, колорите.

Что касается третьего «включения» инокультурного текста в *Листопад–1901*, им стало стихотворение того же А. Асныка «Астры», точно вписывающееся не только в общую художественную систему Бунина, «певца» «пустеющих полей», но и в течение конкретных, до и после него стоящих текстов. Вот развитие сходных мотивов в последовательно сменяющих друг друга стихотворениях книги:

И ни звука! И сердце томится,
Непонятною грустью полно... <…>
Оттого ли, что близкая осень
Веет чем-то знакомым, родным —
Молчаливою грустью деревни
И безлюдьем степным?

(«Как печально, как скоро померкла…»)

Грустно я встречаю осень…
Ах, не так, как в дни былые!
Так же вянут, блекнут листья
Золотые <…>

(«Астры. *А. Асныка*»)

Таинственно шумит лесная тишина,
Незримо по лесам поет и бродит Осень...
Темнеет день за днем, — и вот опять слышна
Тоскующая песнь под звон угрюмых сосен.

(«Таинственно шумит лесная тишина…») [154]

В последний перед «знаниевским» собранием сборник *Новые стихотворения – 1902* вошли едва ли не самые известные бунинские стихотворные переводы: два «крымских сонета» Мицкевича «Аккерманские степи» («Stepy Akermańskie») и «Чатырдаг» («Czatyrdah»). [155] В «Автобиографической заметке» (1915) Бунин вспоминал о своем увлечении «некоторыми вещами Мицкевича, особенно его крымскими сонетами, балладами, страницами из “Пана Тадеуша”: ради Мицкевича я даже учился по-польски» (*Бунин–9*, *9*. С. 261).

Очевидно, что, с одной стороны, переводы Бунина из Мицкевича вырастали из уже десятилетнего к тому моменту опыта его собственных «крымских» стихов, с другой стороны, они сами давали толчок к дальнейшему развитию его лирических пейзажей. Переводы оказались для Бунина тем же, чем для многих других начинающих авторов, – поэтической школой, и, пожалуй, именно к 1901 году (год выхода «Листопада») и на «крымских сонетах» она была Буниным окончена. Последний раз голос переводчика звучал наравне, если не громче, голоса автора, но внутренние связи между его собственными и «заимствованными» текстами внутри одной книги уже ослабли: «Аккерманские степи» довольно одиноко смотрятся среди чужеродных им авторских стихов в центре сборника, «Чатырдагом» он заканчивается (перед ним – републикованный перевод «В Колизее»). Отныне поэтические потоки разойдутся и переводы будут существовать в бунинской поэзии отдельно от его собственных стихов: недаром в авторских экземплярах *ПСС–1915*, *1* только для «крымских сонетов» Бунин сделал указание перенести в переводы – для переводов из А. Асныка, Г. Лонгфелло, Л. де Лиля, вошедших в тот же том, такого указания сделано не было.

---

[154] См. также далее стих. «Нагая степь пустыней веет…», «В пустынной вышине…», пока, наконец, в лирическом сюжете осень не сменится на зиму в стих. «Скачет пристяжная, снегом обдает…».

[155] Третий перевод из Мицкевича («Алушта ночью» / «Ałuszta w nocy») был написан чуть позже и после журнальной публикации в конце 1902 г. («Мир Божий», № 12) включен только во второй том собрания сочинений «Знания» (*СС–1906*).

Во многих случаях ранние переводы Бунина были, скорее, переложениями, вольными вариациями на темы, прежде заданные другими поэтами, но решенные с куда большей степенью свободы, чем предполагалось законами жанра, и, значит, куда ближе стоящими к собственному творчеству переводчика, чем к иноязычному оригиналу. [156]

В Полном собрании сочинений (*ПСС–1915*) они пополнились еще четырьмя текстами.

Первый – стих. «Смерть птиц», перевод стих. Франсуа Коппе «Le soir, au coin du feu, j'ai pense bien des fois…» из сборника «Les Humbles» («Смиренные», 1872). Впервые напечатанное в 1910 году («Наш журнал», № 7), оно вошло в *ПСС–1915, 1* с датой «1898». Таким образом, его, скорее, стоит отнести к ранним переводам, но в первые бунинские книги оно не вошло, да и в *ПСС–1915, 1* стоит особняком, замыкая раздел «Листопад. Стихотворения 1886–1900 г.».

Второе и третье отсылают к творчеству Ш. Леконта де Лиля, точнее, его сборнику «Трагические стихотворения» («Poèmes tragiques», 1884). Это стих. «В темную ночь, в штиль, под экватором» (1915), перевод стихотворения «Une nuit noire, par un calme sous l'equateur», и «Малайская песня» (1916) написанная на мотив стихотворения «Pantouns Malais». Оба стихотворения печатались Буниным как собственные тексты, а на прообраз указывали строчки из него, взятые им в эпиграфы. [157]

Наконец, четвертое – двустишие из Саади, которое в газетной публикации («Русское слово». 1913. 29 сентября, № 224) было напечатано в ряду других фрагментов из поэм Саади «Гулистан» и «Бустан» (под общим заглавием «Персидская мудрость»), а затем публиковалось в бунинских изданиях отдельно и называлось «Завет Саади».

Из более поздних стихотворений можно отметить только стих. «Пантера» (1922), которое представляет собой вольное переложение стихотворения Р.-М.

---

[156] См. аналитические комментарии к некоторым бунинским переводам: *ЛН, 1*. С. 220-226.

[157] За уточнения, связанные с характером работы Бунина с французскими текстами, благодарю Е. Ю. Куликову.

Рильке «Der Panther», написанного за 20 лет до него. Отличие этого (и подобных ему) текста от ранних состоит в том, что источник его даже косвенно не указан автором и остается всецело в компетенции образованного читателя. Такой тип переводческого заимствования Р. Чайковский определяет как «перевод-реминисценция». [158]

Ясно, что все эти тексты составляют неотъемлемую часть бунинских изданий, они печатались Буниным в общем потоке оригинальных стихотворений и, с соответствующим комментарием, должны печататься так и впредь.

Возвращаясь к ранним переводам, приведем еще два общих соображения.

Позднее, говоря о том, что в юности он «довольно много переводил», Бунин ссылался на то, что «чужое было легче передавать» (*Бунин–9, 9*. С. *262*). Кажется, это объяснение содержит в себе не только «ученический» ракурс, но и тот, который, по Бунину, прямо относится к существу поэзии. Мы уже говорили о том, что самым мучительным творческим переживанием для Бунина было переживание невозможности выразить свое ощущение жизни и мира. «Поэзия темна, в словах невыразима», – сказал он, будучи уже состоявшимся поэтом, в одном из самых важных своих стихотворений («В горах», 1916). В стихотворении, написанном за полгода до него, «Что в том, что где-то на далеком…», Бунин писал о том же:

О, сколько их — невыразимых,
Ненужных миру чувств и снов,
Душою в сладкой муке зримых,—
И что́ они? И чей в них зов?

Перекладывая на русский язык стихи П. Бурже, Ф. Гименс, Г. Лонгфелло, А. Асныка, А. Мицкевича и т. д., Бунин искал выражений для своих «чувств и снов», и это была еще одна попытка избежать ощущения их «невыразимости», –

[158] Р. Р. Чайковский, теоретик перевода и исследователь творчества Рильке, предлагает считать «переводом-реминисценцией» такую форму скрытого поэтического заимствования, при которой «художественный поэтический текст, созданный под воздействием оригинала и с использованием компонентов его содержания и (или) формы, но представляемый в виде авторского произведения без указания первоисточника» (*Чайковский*. С. 83). В качестве примера он приводит как раз «Пантеру» Бунина.

уже не только в смысле ремесла, но и в смысле экзистенциального переживания несказа́нности жизни.

Наконец, еще один, чрезвычайно важный аспект ранних переводов Бунина состоит в том, что с ними рождаются в его поэзии те направления, которые составят ее историко-культурную матрицу и определят ее характер в 1900–1910-х годы. С ними – помимо «своего» (см. выше) – приходит к Бунину «чужое», и это «чужое» акцептируется, принимается и усваивается как «свое»: между ними стирается не только языковая граница – происходит осознание их общих истоков в глубине мировой истории и человеческой памяти. Позже по такому же принципу – узнавания в чужом родного – в поэтический мир Бунина входят переложения библейских и исламских сюжетов, древних восточных («Потоп», «Эльбурс»), средиземноморских («Океаниды», «Эсхил», «Гальциона»), европейских («Бальдер», «Один», «Геймдаль»), индийских («Агни») мифов, фольклорных текстов самого различного происхождения (от «малайской» и «анатолийских песен» до русских народных песен, услышанных в деревнях или прочитанных в сборниках [159]). А от переложения библейских или мусульманских сюжетов – один шаг снова до «пейзажных» стихотворений, но теперь уже – фотографически передающих те места, где разворачивались события далекой древности: их канонические описания неотделимы от восприятия лирическим «я» и заложены в «культурной памяти» бунинских стихов.

Все перечисленные приложения образуют разветвленную систему поэтических преломлений, в которых отражается глубинный поэтический миф Бунина своей сопричастности всему живому на земле в ее прошлом и настоящем: «Я – человек. Как Бог, я обречен / Познать тоску всех стран и всех времен» («Собака», 1909). Поэтические переводы и переложения – только одна из его сторон. И это дополнительный довод в пользу того, чтобы, решая вопрос о

[159] См., например, стих. «Белый олень» (1912), написанное вскоре после выхода в свет сборника «Песни, собранные П. В. Киреевским» (Новая серия. Вып. 1. М., 1911) и имеющее явные параллели с напечатанными в нем вариантами песни «Не разливайся, мой тихий Дунай…» (см. указатель вариантов на с. 337 этого изд.), и др., о которых уже шла речь выше (см. стр. 114 наст. работы).

статусе таких стихотворений в научном собрании, те «инородные» (а на самом деле *соприродные*) тексты, которые сам поэт включил в общий ряд собственных произведений, оставить в окружении оригинальных стихотворений, поместив в особый раздел только те, которые сам Бунин обособленно публиковал как переводные.

5.5. Порядок текстов и композиция научного издания

Таким образом, основной раздел научного издания лирики Бунина призваны составить стихотворения, которые поэт включил в свои издания, начиная от первого сборника 1891 года до итогового собрания сочинений *Петрополис* и вышедшего в год смерти сборника стихов и рассказов *Весной, в Иудее – 1953*.

Стихотворения 1887–1953 годов, которые были напечатаны Буниным только в периодике, равно как и стихотворения 1891–1953 годов, которые остались не напечатанными вовсе, относятся при этом в дополнительный раздел («Стихотворения, не вошедшие в авторские издания»). В третьем разделе («Неоконченное») могут быть представлены наброски и отрывки неоконченных стихотворений, как правило, последних десятилетий.

Если речь не идет об академическом полном собрании сочинений, а «только» о полноценном научном издании Бунина, то значительное количество неопубликованных при его жизни ранних, юношеских произведений не стоит включать в него не только по причине объема, но прежде всего из-за неизбежного искажения масштаба поэтического творчества Бунина, того значения, которое его поэзия имеет в истории русской словесности. [160] Отступление от этого правила может быть сделано для двух самых ранних из дошедших до нас стихотворений Бунина «Клубился туман над землею…» и «Ночи зимней темень…», которые задают «точку отсчета» его поэтического пути и перекликаются с его гораздо более поздними стихами (ср. «“Опять холодные седые небеса…”»).

[160] Ранние опыты поэта были опубликованы частично в *ЛН, 1* и в значительно более полном и выверенном прочтении готовятся к печати С. Н. Морозовым.

В собрание лирики не входят не только «большие» переводы (из Лонгфелло, Байрона и Теннисона), но и многочисленные переводы отдельных стихотворений (опубликованы в *ЛН, 1*). Но при этом должно быть сделано исключение для тех переводов, которые печатались Буниным в его книгах наряду с собственными стихами: как было показано выше, грань между оригинальным творчеством, стихотворением «на мотив» и переводом для Бунина, как и для многих его современников, была весьма размыта.[161]

Отдельный вопрос – стоит ли включать в издания стихотворения, написанные «в порядке домашних упражнений».[162] Известны три стихотворных экспромта Бунина в письмах к В. В. Пащенко (6, 8 и 19 ноября 1891),[163] три экспромта, вписанные Буниным в тетрадь А. Н. Бибикова: «Давай на память напишу…» (19 сентября 1893), «Все светлее луна восходила…» (б. д.), «Для чего любить людей, природу…» (20 сентября 1893),[164] а также ряд шуточных стихотворений, стилистически сниженных и зачастую наполненных нецензурной лексикой. Все они вполне привольно существовали в домашнем обиходе Бунина, но едва ли мыслились им как часть поэтического наследия.[165] В полном академическом издании Бунина эти тексты могут найти свое место, но в традиционном научном издании они не обязательны.

---

[161] Также в виде исключения стоит привести оба перевода из Шевченко, напечатанные в одном номере «Журнала для всех» (1900, № 12), хотя только один из них после этого входил в авторские издания.

[162] Выражение Б. В. Томашевского применительно к стихам О. С. Пушкиной (*Томашевский Б. В.* Пушкин. Т. 1. Изд. 2-е. М., 1990. С. 9).

[163] Письма от 6 и 8 ноября 1891 г. см.: *Письма, 1*. С. 123-124; письмо от 19 ноября 1891 г. см. в публ.: Неизвестная шутливая поэма Ивана Бунина в письме Варваре Пащенко / Публ. и коммент. А. К. Гоморева // Наше наследие. 2012. № 101. С.

[164] ИМЛИ. Ф. 3, оп. 1, ед. хр. 3, лл. 50, 74, и ед. хр. 4, л. 5.

[165] См.: Нецензурный Бунин: Стихотворные пародии конца 1940-х годов / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Е. Пономарева // *Новые материалы, 2*. С. 478-499. Среди шуточных можно назвать также написанные в соавторстве или во всяком случае «за компанию» с А. И. Куприным - «В столовой у Варвары Константиновны…», и А. М. Федоровым – «О, верный, вечный, помнишь ты…» (см.: *Бунин–9, 9*. С. 243; *Муромцева-Бунина*. С. 256-257, 277-278), посланное в письме Н. Д. Телешову с Цейлона 11 марта 1911 г. «Я живу у Сандунова на полкé…» (см. *Письма, 2*. С. 174), четверостишие «Нелепо созданы собаки…», вписанное в альбом А. Гингеру (см.: *Прегель С. Ю.* Из воспоминаний о Бунине // *ЛН, 2*. С. 355), стихи к Оле Жировой (см., например, *Бунин–6, 6*. С. 494, 497, 503, 529, и др.), стихотворный фрагмент из письма к Г. В. Адамовичу от 4 ноября 1947 г. «…Монпарнасом погулять…» (см. *Бабореко*. С. 383) и т. п.

Наконец, стоит назвать несколько стихотворений, известных только по заглавиям, не разысканных в архивах и, судя по всему, не дошедших до нас. Это «Странное», «Ночь, метель… Холодной пылью…», «Отрывок» (все 1892), [166] «Дворовая» (1905; *Письма, 2*. С. 41, 451) и «Карл I» (1908; *Летопись ИБ*. С. 729).

У предложенного решения может быть две альтернативы. Первая – обозначенная Буниным в указаниях «К моему литературному завещанию» (1951), где из всех стихов он просил в будущем печатать только те, что вошли в *Петрополис*, а также те, относительно которых им сделаны распоряжения на авторских экземплярах *ПСС–1915*, и отдельные переводы (см. выше). Но это, как уже было сказано, во-первых, удаляет из собрания множество произведений, без которых нельзя представить себе поэтический путь Бунина, а во-вторых, оставляет нерешенным вопрос относительно стихов, отмеченных для будущего издания в одном и не отмеченных в другом экземпляре *ПСС–1915, 3*, одинаково снабженных завещательными надписями.

Вторая – выбор для основного раздела именно и только тех текстов, которые вошли не во все его сборники, а лишь в собрания сочинений: изданное товариществом «Знание» (*СС–1903*, *СС–1906*, *СС–1908*, *СС–-1909 (2)*), *ПСС–1915* и *Петрополис*, с помещением всех других, более ранних, в дополнительный раздел. Подкреплением такого подхода мог бы служить тот факт, что сам Бунин начал стихотворный раздел своего первого собрания сочинений, вышедшего в «Знании», поэмой «Листопад», которая, как писали многие критики, стала «визитной карточкой» Бунина-поэта (см., например, *С. Глаголь* и подробно в главе 1). Однако затем Бунин и в *СС–1906*, и в *ПСС–1915* (там «Листопад» начинает второй, основной раздел, первый – «Из юношеских стихотворений») включает стихотворения более ранних лет, сочетая стихи из сборников 1891, 1898 и 1901 годов так, что последние могут предшествовать первым, и в итоге

[166] Все эти стихотворения Бунин послал в январе 1892 г. в «Северный вестник». Напечатаны они не были, и их названия известны из ответного письма секретаря редакции А. Волынского (см. *Летопись ИБ*. С. 128). Возможно, однако, что в случае стихотворения «Странное» имеет место ошибка прочтения и речь идет о стихотворении «Странная», автограф которого сохранился в тетради ранних автографов Бунина, датированной «Орел 1892 г.» (РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 2).

создается некий единый текст его ранней поэзии (еще более выражен этот принцип в *Избранные стихи – 1929*, где собраны стихи 1900–1920-х годов [167]). При этом Бунину не было свойственно характерное для многих поэтов начала XX века мышление поэтическими сборниками и циклами, выстроенными соответственно ясному внутреннему сюжету или концепции. Стихотворения из ранних книг наряду с новыми включались им в следующие издания, напечатанные в периодике циклы и подборки расформировывались, [168] и единое течение его лирики пополнялось новыми текстами плавно и органично.

Бунин настойчиво просил печатать стихи в хронологическом порядке (см. выше). Издателю легко пойти навстречу этому пожеланию, а порядок стихотворений внутри одного года логичнее всего определить либо по ближайшему к дате написания авторскому изданию, либо (если они не включались в издания) хронологией установленных публикаций. Однако распределять стихи по хронологическим разделам придется исходя уже не из синхронных, а из итоговых представлений о творчестве поэта. Так, на наш взгляд, в основном разделе стихи, вошедшие в авторские издания, условно могут быть поделены на четыре периода: 1887–1899 (время становления Бунина-поэта), 1900–1909 (от стихотворений, вошедших в *Листопад–1901*, до переломного в литературной репутации Бунина 1910 года, когда была напечатана «Деревня» и он стал восприниматься читающей публикой преимущественно как прозаик), 1910–1919 (вместе с предыдущим разделом он представляет наиболее яркий и плодотворный этап творчества, совпадающий со временем наибольшего

[167] Это отнюдь не означает, что стихи напечатаны Буниным в необдуманном произвольном порядке. Об этом свидетельствует, в частности, «рамочная» композиция этого главного на тот момент эмигрантского сборника: он открывается и заканчивается ключевыми стихотворениями 1920-х гг. – «Петух на церковном кресте» и «День памяти Петра» - между которыми помещены стихи разных лет. См. также приведенные выше примеры того, как осознанно Бунин «сплетал» свои оригинальные тексты с переводными.

[168] Что, разумеется, не избавляет издателя от необходимости указывать, в какие циклы или подборки входило то или иное стихотворение. Под циклом мы понимаем совокупность одновременно опубликованных текстов, имеющую именное заглавие («Акварели», «На морских берегах», «Восток», «Ислам», «Русь» и т. д.); под подборкой – более аморфное образование без специального заглавия («Из “Летних песен”», «Заметки», «Восьмистишия» и т. д.).

прижизненного признания Бунина на родине, и заканчивается последними стихами, написанными в России), 1921–1953 (годы эмиграции, отмеченные немногими поэтическими всплесками и давшие, тем не менее, русской поэзии ряд совершенных произведений). Таким образом, поэтические этапы будут соотноситься с биографическими вехами и Бунин-поэт предстанет в единстве своей поэтической и человеческой судьбы.

Все рассмотренные в этой главе текстологические аспекты подчинены **основной задаче научного издания**. Она состоит в том, чтобы сегодняшний читатель увидел Бунина глазами его просвещенного современника, то есть того гипотетического и почти идеального читателя, который следил за поэтическим развитием Бунина, мог оценить его главные собрания 1915 (*ПСС–1915*) и 1934–1936 годов (*Петрополис*) и прочесть их как в историко-литературной перспективе своего времени, так и в контексте той колоссальной работы, которую поэт вел над своим наследием до последних дней жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели поэзию Бунина в ее развитии, основных закономерностях художественной системы и принципах, определяющих ее научное издание. Каждый из этих аспектов представляет собой определенный уровень раскрытия одной и той же области задач, решению которых посвящена настоящая работа. Она была бы неполна, если бы мы не задались еще двумя, заключительными вопросами. Первый вопрос: какой след оставила бунинская лирика в развитии русской поэзии? с кем перекликалась, на кого влияла? Второй: как сам Бунин видел это развитие? кого из «будущих» для него поэтов он успел прочитать, оценить, расслышать?

Хорошо известно, что никого из своих сверстников и из поэтов следующего поколения Бунин не считал достойным внимания. Он мог поддерживать творческие усилия А. М. Федорова, И. А. Белоусова или П. А. Нилуса, но это была, скорее, дружеская помощь, а не профессиональная и творческая оценка равного равных. Из всех поэтов, составивших поэтическую эпоху конца XIX – начала XX вв., не было ни одного, о ком Бунин отозвался бы заинтересованно и благосклонно. При этом особенно страстно он не любил Блока, и даже продолжительное общение с З. Гиппиус и Д. Мережковским в 1920–1922 гг.[1] не заставило его изменить своего мнения о нем — «дутый пузырь!» (*Бахрах*. С. 155). [2]

---

[1] В 1920–1922 гг. Бунины и Мережковские вместе проводили летние месяцы. Поэзия символистов была постоянной темой их разговоров. При этом Бунин как в 1920 г. искренне не понимал: «Скажите, как вы могли переносить Блока, Белого? Я совершенно не мог. Я понимаю, что в Блоке есть та муть, которая делает поэтов, но все же многое мне в нем непереносимо. А Белый просто не поэт» (*Устами Буниных, 2*. С. 35), так и в 1921 г., при известии о смерти Блока, перечитав его, остался неумолим. Но притягательность Блока для современников не могла оставить его равнодушным, и через год, в 1922 г., он снова читает Блока: «какой утомительный, нудный, однообразный вздор, пошлый своей высокопарностью и какой-то кощунственный. <…> Да, таинственность, все какие-то „намеки темные на то, чего не ведает никто“ — таинственность жулика или сумасшедшего. Пробивается же через все это мычание нечто, в конце концов, оч<ень> незамысловатое» (*Устами Буниных, 2*. С. 78–79).

[2] Блок был предметом яростных споров Бунина не только с Мережковскими и А. Бахрахом (см. *Бахрах*. С. 30, 104, 117-118, 153-155), но и с одним из главных и любимых его

Едва познакомившись с Г. Кузнецовой, Бунин спросил ее о любимом поэте, и когда она ответила, что это Гумилев, «иронически засмеялся. — Ну, невелик ваш бог!» (*Кузнецова*. С. 189). Вспоминавший Бунина во гневе А. Бахрах отмечал у него «нелюбовь не только к Блоку или Белому, но и полное равнодушие к стихам Ахматовой, отталкивание от Цветаевой, отсутствие интереса к Мандельштаму и Пастернаку» (*Бахрах*. С. 155–156), и свидетельств такого рода в мемуарной литературе множество.

В 1911 году Бунин писал для Академии наук отзыв «О сочинениях Городецкого». Не оставляющий камня на камне от рецензируемого автора, этот отзыв содержал в себе формулировку неизлечимого изъяна: «кровное родство <…> с тем, что называется “новой” поэзией, опошлившей русский стих <…> Не он <Городецкий. – *Т. Д.*> важен: важна школа, воспитавшая его» (*ЛН, 1*. С. 343-344). В этой школе для Бунина не существовало различий и оттенков. Для Ахматовой «все мы бражники здесь, блудницы…», для Бунина – «все *они* бражники и блудницы», [3] все они, помимо их неискупаемой вины за «оглупление и омертвение русской литературы» (*ЛН, 1*. С. 319), соучастники гибели той России, которую он знал и любил больше их всех вместе взятых (можно вспомнить, как смеялся он над изображением Гумилевым дворянского быта в стихотворении «Старые усадьбы» – *Воспоминания*. С. 12).

Между тем, негодуя на всю молодую поэзию (то есть, очевидно, на всех, за исключением себя самого, кто младше Фета и А. Майкова), Бунин «переждал» символистов и в некоторых аспектах поэтики и мировосприятия оказался неожиданно близок *преодолевшим символизм* его наследникам, акмеистам. Утверждение зримого и вещного мира, красочность превыше музыкальности, отношение к поэзии как к святому, но *ремеслу*, в целом – типологическое

собеседников в эмиграции, Ф. А. Степуном (*Устами Буниных, 2*. С. 196; *Грасский дневник*. С. 215-216), и Г. В. Адамовичем (один из самых поздних отзывов Бунина о Блоке см. в письме к нему от 29 декабря 1949 г. – *Новые материалы, 1*. С. 92-93).

[3] См. бунинское описание вечера в «Бродячей собаке» с цитированием этих строк Ахматовой: *Воспоминания*. С. 46, а также стихотворение «Поэтесса», которое Ахматова отнесла на свой счет (см. *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938–1941. М., 2007. С. 162-163; запись от 26 июня 1940 г. – когда Ахматовой стало известно стихотворение, написанное Буниным в 1916-м и впервые напечатанное в 1918-м!)

притяжение к полюсу *классицизма* (в противоположность символистскому *романтизму*) удивительным образом свели поэтических антагонистов в одном историческом такте. Скорее типологическими, чем историко-литературными причинами можно объяснить неоднократно отмеченное критикой пересечение Бунина с Ахматовой в новеллистических любовных стихах, с Гумилевым и Мандельштамом – в историко-культурных, «экзотических». В мандельштамовском определении акмеизма – «тоска по мировой культуре», по крайней мере, два слова – «тоска» и «мировой» (культуре ли, природе ли, душе, жизни… – чему-то большему, чем человек, и выходящему за пределы его времени и разумения) – были внятны и созвучны и бунинскому сознанию…

Из тех, кто испытал влияние Бунина, следует в первую очередь назвать Набокова. Он считал Бунина своим учителем, в 1922 году посвятил ему стихотворение «Как воды гор, твой голос горд и чист…», заканчивающееся клятвой: «Ни помыслом, ни словом / Не согрешу пред музою твоей». Признавался, что многие стихи Бунина знал наизусть с детства, не раз утверждал, что «конечно, это самое прекрасное, что было создано русской музой за эти тридцать лет», [4] и демонстративно предпочитал стихи Бунина «той парчовой прозе, которой он был знаменит» (*Набоков–5, 5*. С. 318). [5] А после выхода бунинских «Воспоминаний» (1950) не простил Бунину высказываний о Блоке, счел их «оскорбительной пошлятиной». «Он вставил “ре” в свое имя», – написал тогда Набоков Алданову (*Набоков – Алданов*. С. 140).

Оставшееся неизменным преклонение Набокова перед Буниным-поэтом можно отметить и в частных аллюзиях. Так, например, бунинское стихотворение «Гроза прошла над лесом стороною…» (1901), герой которого вспоминает давнюю прогулку с возлюбленной в лесу после дождя, заканчивающееся метрически выделенным восклицанием «Как я люблю тебя!», продолжается

[4] См. письмо Набокова Бунину от 11 мая 1929 г. после выхода «Избранных стихов» (*Набоков – Бунин*. С. 193) и уже названные рецензии на этот бунинский сборник (*Набоков*; а также прим. 170 и 172 к главе 1).

[5] См. также едва ли не полемический отзыв Набокова о Бунине в письме к М. Алданову от 6 мая 1942 г.: «Гениальный поэт – а как прозаик почти столь же плохой, как Тургенев» (*Набоков – Алданов*. С. 132).

Набоковым в стихотворении «Как я люблю тебя» (1934; *Набоков–5*, 3. С. 661-662), в котором воспроизводится та же ситуация, только перенесенная из прошлого-вечного в прошлое–настоящее–вечное и потому лишенная щемящего чувства невозвратимости. [6]

Другое раннее бунинское стихотворение «За все Тебя, Господь, благодарю!..» (1901) отзывается в стихотворении Годунова-Чердынцева «Благодарю тебя, отчизна…». [7]

Типично бунинскую формулу и способ ее развертывания можно найти и в стихотворении Набокова «Поэты» (1939): *Нам просто пора, да и лучше не видеть <…> не видеть всей муки и прелести мира* (*Набоков–5, 5*. С. 417-418). Далее идет подробнейшее, на три строфы, составленное по принципу «разбросанного каталога», перечисление всего того, в чем проявляется *мука и прелесть мира* и видение чего есть исключительная прерогатива поэтов, «нас». В этом ряду сплетаются явления самого разного порядка и свойства, *лучше не видеть*

всего, что томит, обвивается, ранит;
рыданья рекламы на том берегу,
текучих ее изумрудов в тумане,
всего, что сказать я уже не могу,

их равноправность перед словом и невысказанность в нем отсылают к феномену, чаще и ярче всего до Набокова описанному именно Буниным.

---

[6] Темпоральная организация стихотворения Набокова прихотлива и имеет несколько уровней. Начало – в презенсе (*Уйдем и этот сад оставим*), вторая строфа подает бывший в первой презенс как перфект, воспоминание о былой прогулке (*разлука та обидней кажется*), третья строфа как будто возвращает прогулку в настоящее, но уже с последующим размышлением о ней (*Ужель нельзя нам притулиться*), четвертая как будто не имеет привязки к определенному времени, но точность и детальность описания адресуют, скорее, к настоящему, а четвертая начинается теми же словами, которые составили название стихотворения – *Как я люблю тебя,* – повторенными в середине строфы еще раз, но уже с восклицательным знаком, – и здесь опять ряд императивов (*Молчи. Замри <…> вдохни <…> зажмурься, уменьшись <…> пройди*). Таким образом, время в набоковском стихотворении описывает круг и возвращается в настоящее, но такое, которое уже знает слово «вечное» (*зажмурься, уменьшись и в вечное пройди украдкою насквозь*). У Бунина воспоминание о прошлом сопрягается с ощущением нынешнего и простирается во все стороны оси времени.

[7] Об этом и других подтекстах набоковского стихотворения см. в примеч. к «Дару» А. А. Долинина (*Набоков–5, 4*. С. 652).

Еще одним поэтом, испытавшим на себе отчетливое влияние Бунина, был А. А. Тарковский. В его раннем стихотворении «Перед листопадом» (1929) ясно слышится бунинское «Одиночество»:

Все разошлись. На прощанье осталась
Оторопь желтой листвы за окном.
Вот и осталась мне самая малость
Шороха осени в доме моем. <…>

Если считаться начнем, я не вправе
Даже на этот пожар за окном.
Видно еще рассыпается гравий
Под осторожным ее каблуком. <…> (*Тарковский*. С. 27)

Вспомним за четверть века до того написанное: «Твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой» (Бунин, «Одиночество»).

Другой характерный комплекс мотивов, определивший поэтический строй сразу нескольких стихотворений Бунина, – сочетание степной бескрайности, конского бега, ритма судьбы, в котором слышны переклички между современностью и древностью, – Тарковский воспринял наряду, возможно, с блоковским комплексом схожих мотивов («На поле Куликовом») и, несомненно, с литературным первоисточником («Слово о полку Игореве»), и претворил в свой личный поэтический миф. В стихотворении Бунина «Сон-цветок» («Это было глухое, тяжелое время…», 1901) герой, спасаясь от душевной тревоги и тоски, мчится на коне по степи на восток, оказывается один в огромном молчащем мире, дающем не излечение от тоски, а только ее забвение. У Тарковского в стихотворении «Тебе не наскучило каждому сниться…» (см. *Тарковский*. С. 116-117) лирический герой Бунина как будто поделен между князем Игорем, о котором рассказывает лирический герой, и им самим: скачка на коне, чтобы уйти

от погони, относится к князю Игорю, экзистенциальное переживание судьбы – к герою. [8]

Как видим, для следующего поколения поэтов Бунин естественно и непротиворечиво входит в ряд иных влияний, соседство с которыми лично самому Бунину показалось бы невозможным. Конечно, так было не всегда. Например, когда тот же Тарковский в стихотворении «Пляшет перед звездами звезда…» (в строках «Плачет птица об одном крыле, / Плачет погорелец на золе, / Плачет мать над люлькою пустой, / Плачет крепкий камень под пятой» – *Тарковский*. С. 307) «вспоминает» Бунина (его стихотворение «Плакала ночью вдова…», построенное с опорой на анафорическое «Плакала…»), в это «воспоминание» входит и Тютчев (его «Слезы людские, о слезы людские…» можно расслышать и в бунинском тексте), – и это сочетание не кажется удивительным даже с точки зрения самого Бунина. Так или иначе, сам того желая или не желая, Бунин становился частью общей поэтической традиции, в которой личные предпочтения (Тютчева или Блока) и отталкивания (например, от них же) на следующем витке развития сглаживались заинтересованным взглядом новых поэтов.[9]

Стоит добавить, что, как пишет М. Л. Гаспаров, стихи Бунина «помнились» и советскими поэтами в то время, когда само имя Бунина было под запретом. Строчка из «Песни» («Я – простая девка на баштане…») «Выйду к морю…» «едва ли не отразилось – конечно, с оптимистическим переосмыслением – в “Выходила на берег Катюша…”, а строка про парус «Много видел он морей и рек…» подсказала Лебедеву-Кумачу его “Широка страна моя родная, Много в ней лесов, полей и рек…” (*Гаспаров 1999*. С. 257). Точно так же зачин «Зацвела на воле / В поле бирюза…» «послужил образцом для зачина известной песни М. Исаковского “Ой, цветет калина / В поле у ручья…”» (*Гаспаров 1993*. С. 242).

---

[8] Ср. также текстуальные переклички: «На горе меня темное поле встречало. / В темноту, на восток, *направлял я коня*» (Бунин) – «Твой Игорь не умер в плену от печали, / Погоне назло *доконал я коня* <…>» (Тарковский).

[9] Подборка высказываний советских писателей о Бунине приведена, в частности, в: *ЛН, 2*. С. 365-374.

И конечно, пейзажную составляющую бунинской лирики легко увидеть в творчестве С. А. Есенина и продолжающих его поэтов. Здесь будут важны уже не конкретные совпадения, а общая направленность, согласно которой поэт мыслит себя голосом «родной природы», выразителем «поэзии пустеющих полей» (Бунин).

Что сам Бунин думал о той поэзии, которую он знал в эмиграции и которая осталась в советской России?

Ни Д. С. Мережковский, ни З. Н. Гиппиус, ни Вяч. И. Иванов, с которыми он временами довольно тесно общался после отъезда из России, поэтами в его представлении не были, – они могли быть для него только более или менее интересными собеседниками. [10] Он никогда всерьез не говорил о творчестве по-человечески близкой и любимой им Н. А. Тэффи, отношение к Ходасевичу определял оценкой того своих «Избранных стихов» (*Новые материалы, 1*. С. 165-169 и далее), в Г. Адамовиче видел лучшего критика эмиграции [11] (о поэтическом его творчестве умалчивал), в Г. Иванове, скорее всего, – соседа по Русскому дому в Juan les Pins (Жуан ле Пен), хотя однажды, услышав его стихи, заметил, что «Иванов все-таки поэт настоящий (в зачатке)» (*Устами Буниных, 2*. С. 350; запись от 3 апреля 1942 года).

Единственным автором из молодого эмигрантского поколения, удостоившимся заинтересованного внимания Бунина, был Набоков. Бунин ценил его рассказы (см., например, *Грасский дневник*. С. 215), видел в нем прежде всего писателя, но и в целом «с большим сочувствием отзывался о первых книгах» Набокова (*Бахрах*. С. 118-119), что вполне может относиться и к стихам. Косвенным подтверждением этому служит признание у Набокова схожего с собственным поэтического слуха. В день личного знакомства, 30 декабря

[10] Ср. его отзыв о Вяч. Иванове: «Интереснейший, хоть и путаный, человек и собеседник державший вас в постоянном напряжении» (*Бахрах*. С. 106) и «“умные” разговоры» обо всем на свете, которые беспрестанно вели Бунин и Мережковские во время совместного летнего отдыха в 1920–1922 гг. (частично описаны в *Устами Буниных, 2*. С. 49-51 и др.). Впрочем, услышав однажды (уже в 1942 г.) чтение стихов З. Н. Гиппиус, Бунин содрогнулся: «Г<иппиус> ужасна. Мошенница», – записал он в дневнике (*Устами Буниных, 2*. С. 350).

[11] См. прим. 175 к главе 1.

1933 года, в Берлине, на чествовании возвращающегося из Стокгольма нобелевского лауреата, Набоков читал доклад о поэзии Бунина. На следующий день В. Н. Бунина записала: «Сирин гораздо лучше понимает стихи Яна и звук их передачи правильный. Выбор хорош и смел» (*Устами Буниных, 2*. С. 243), – а ее впечатление в таких вопросах обычно не расходилось с мнением Бунина.

В «Воспоминаниях» (см.: *Воспоминания*) Бунин разделался со всей современной ему поэзией, особенно постаравшись над созданием удручающих портретов Блока, Брюсова, Андрея Белого, Есенина, Хлебникова, Маяковского…

Более позднюю поэзию знал мало, обрывочно. Он был на вечере 21 июля 1946 года, устроенном советским посольством в ходе продвижения закона о восстановлении в гражданстве СССР подданных бывшей Российской Империи, слышал, как читают свои военные стихи К. М. Симонов и И. Г. Эренбург (Симонов читал, в частности, «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины…»). [12]

В 1947 году, прочитав «Василия Теркина», Бунин, по его собственным словам, был от нее «в совершенном восторге» и спешил поделиться своим впечателнием и с Алдановым (письмо к М. Алданову от 15 сентября 1947 г. см. в: *Бунин – Алданов*. С. 187), и с Адамовичем (см. *Адамович 1971*. С. 134), и Н. В. Кодрянской (см. *ЛН, 2*. С. 342), и с Телешовым, – его просил при случае передать Твардовскому, что «совершенно восхищен его талантом, – это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный народный, солдатский язык – ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова!» (*ЛН, 1*. С. 637). [13] Но это едва ли не все, что мы знаем о восприятии Буниным современной ему поэзии.

И получается, что в течение всей жизни главными поэтическими собеседниками Бунина были поэты XIX века. 18 июня 1943 года: «Перечитывал

[12] К. М. Симонов о реакции Бунина: «Он поблагодарил меня за чтение стихов, сказал какие-то хорошие слова, спросил, долго ли еще пробуду в Париже и заметил, что хорошо бы еще раз повидаться» (*Симонов*. С. 360).

[13] Об обстоятельствах, при которых в руки Бунина попала «книга про бойца», и о разговорах, которые он вел про нее с Л. Ф. Зуровым, см. *Бабореко*. С. 385-387.

стихи А. К. Толстого – многое *удивительно* хорошо <…>» (*Устами Буниных, 2*. С. 361; выделено в тексте). 10 августа 1944 года: «Вчера перечитывал <…> “Вост<очные> повести” Лермонтова: “Измаил Бей”, “Ангел смерти” и т. д. Соверш<енно> детский, убогий вздор, но с замечательными проблесками» (*Устами Буниных, 2*. С. 374). 13 февраля 1948 года, запись В. Н. Буниной: «Сегодня мы оба сидели у Ивановых.[14] […] мирно беседовали о Пушкине и о Лермонтове. Восхищались “Путешествием в Арзерум” и “Таманью”» (*Устами Буниных, 2*. С. 390). 4 июля 1953 года, запись В. Н. Буниной: «Ян чудесно прочитал Лермонтова “Выхожу один я на дорогу”, восхищаясь многими строками» (*Устами Буниных, 2*. С. 406). Перед смертью, осенью 1953 года Бунин наизусть читал Адамовичу «Дубовый листок оторвался от ветки родимой…»: «Всю жизнь я думал, что первый русский поэт – Пушкин. А теперь знаю, что первый наш поэт – Лермонтов», – говорил он (*Адамович 1971*. С. 135). В постоянном диалоге с этой, классической традицией, среди тех, кого он чтил и к кому он надеялся и считал себя достойным приобщиться, Бунин жил всю жизнь. Поэзия была ее основой, ее существом и смыслом.

[14] Имеются в виду Г. В. Иванов и И. В. Одоевцева.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Архивные источники. Перечень и описание[1]

Издания с правкой Бунина

ПСС–1915, 1 – РГАЛИ – Бунин И. А. Полное собрание сочинений. Том 1. Пг., 1915. С авт. правкой. РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 20. 2 неполных экз. <1934> [2]

ПСС–1915, 1 – РАЛ – Бунин И. А. Полное собрание сочинений. Том 1. Пг., 1915. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/905. <1934–1952>. На обл.: «Все зачеркнутое нигде не перепечатывать. Незачеркнутое перепечатывать в исправленном мною здесь виде – и все располагая в <хро>[3]нологич<еском> порядке». Неполный экземпляр (стр. 109-111 отсутствуют).

ПСС–1915, 1 – ИМЛИ – Бунин И. А. Полное собрание сочинений. Том 1. Пг., 1915. С авт. правкой. ИМЛИ. Ф. 3, оп. 1, ед. хр. 64. <1934–1952>; 16 декабря 1952. На с. 1: «16 Дек. 1952 г., Париж. Зачеркнутое не вводить в будущее собрание моих сочинений, даже самое полное. Ив. Б.».

ПСС–1915, 3 – ИМЛИ + РАЛ – Бунин И. А. *П*олное собрание сочинений. Том 3. Пг., 1915. С авт. правкой. ИМЛИ. Ф. 3, оп. 1, ед. хр. 65. Стр. 1-16. На с. 1: «Много заглавий зачеркнуто – эти заглавия не восстанавливать»; «Из этого можно взять многое (если не все) незачеркнутые. Зачеркнутое красным карандашом уже взято (в издание “Петрополиса” и в “Избранные стихи”). Зачеркнутое чернилами

---

[1] В этом разделе приводятся только те архивные источники, ссылки на которые есть в основном тексте. Порядок расположения: авторские экземпляры собраний сочинений – авторские экземпляры отдельных изданий – рукописные материалы. Полный перечень и описание архивных источников см.: *Двинятина Т. М.* Поэзия И. А. Бунина: Новые источники для научного издания (Проблемы текстологии. II) // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М.: Новое лит. обозрение, 2009. С. 208-223.

[2] Здесь и далее указываются даты обращения (для томов *Петрополис* – последнего обращения) к авторским экземплярам томов, зафиксированные в визирующих надписях Бунина (в угловых скобках – даты, восстанавливаемые по характеру и смыслу правки).

[3] Здесь край страницы оборван.

(с начала и до конца этой книжки) никуда не брать»; РАЛ. MS. 1066/909. Стр. 17-248. <1934>.

ПСС–1915, 3 – РАЛ – Бунин И. А. Полное собрание сочинений. Том 3. Пг., 1915. С авт. правкой. Неполный экз. РАЛ. MS. 1066/908. <1934–1953>. На с. 1: «<…>[4]”Петрополиса”. Вообще все, что зачеркнуто красным карандашом, взято туда. Незачеркнутое взять в будущее собрание (следуя, как всегда, <хронологическому порядку?> [5])».

ПСС–1915, 3 – ОГЛМТ – Бунин И. А. Полное собрание сочинений. Том 3. Пг., 1915. С авт. пометами. ОГЛМТ. № 749/2 оф. / РК ф. 14, оп. 1.2. <1917–1918>.

Петрополис, 1 – РГБ – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1936. Т. 1. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 11. Июль 1953. На обл.: «Все стихи просмотрены – и отмечено что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 г.» <*красной шариковой ручкой*>; на стр. 73 на верхнем поле: «В новое издание моих Избранных стихов взять только то, что отмечено красным крестиком» <*красной шариковой ручкой*>.

Петрополис, 1 – РАЛ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1936. Т. 1. С авт. правкой. Неполный экз. РАЛ. MS. 1066/10157. Июль 1953. На обл.: *а.* «Исправлено в [октябре] ноябре 1951 г.» <*синей шариковой ручкой*>; *б.* «Все стихи просмотрены – и отмечены что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 года» <*красной шариковой ручкой*> [6]. Неполный экз.

Петрополис, 1 – РАЛ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1936. Т. 1. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10156. Июль 1953. На обл.: *а.* <*рукой В. Н. Муромцевой-Буниной:*> «Исправлено в ноябре 1951 г.»; *б.* «Все

[4] Начало фразы вырезано.

[5] Восстанавливается по аналогии с записями Бунина на других экземплярах.

[6] Здесь и далее характер ручки, которой сделаны надписи на авторских экземплярах, отмечен в тех случаях, когда Буниным использовались разные ручки, что позволяет косвенно судить о времени его работы.

стихи просмотрены – и отмечено что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 г.».

Петрополис, 2 – РГБ – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1936. Т. 2. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 12. 20 октября 1953. На обл.: «Окончательно исправлено для нового издания 20 окт. 1953 г. Ив. Б.» <*синей шариковой рукой*>; на шмуцтитуле (стр. 273): «Отмеченное крестиком взять в новое издание моих “Избранных стихов”» <*красной шариковой ручкой*>.

Петрополис, 2 – РАЛ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934. Т. 2. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10158. Ноябрь 1952. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в ноябре 1952 г. Ив. Б.».

Петрополис, 2 – РАЛ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934. Т. 2. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10159. Апрель 1953. На обл.: *а.* «28.X.34 вышла из печати. Авторский» <*сверху на обл., черными чернилами <1934>*,[7] «вышла из печати» <*красной шариковой ручкой <1953>*>; *б.* «Исправлено для нового издания в [августе 1952] апреле 1953 г. Ив. Бунин» <*синей шариковой ручкой, подпись красной*>.

Петрополис, 3 – РГБ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934. Т. 3. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 13. <После апреля 1953>.

Петрополис, 3 – РГБ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934. Т. 3. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 14. <После апреля 1953>.

Петрополис, 3 – РАЛ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934. Т. 3. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10161. Апрель 1953. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952 г.] [январе] апреле

[7] По наблюдению Р. Дэвиса, черные чернила, которыми Бунин пользовался в середине 1930-х, со временем приобрели более светлый, коричневатый оттенок, тогда как черные чернила, которыми сделаны надписи второй половины 1940-х (ср. надписи 1947 г.) сохранили определенный черный цвет.

1953 г. Ив. Б.» <*синей шариковой ручкой;* «январе» *зачеркнуто и* «апреле» *вписано красной шариковой ручкой*>.

Петрополис, 3 – РАЛ (2) – И. А. Бунин. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934. Т. 3. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/914. <После апреля 1953>.

Петрополис, 4 – РГБ (1) - Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 4. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 3, ед. хр. 26. Март 1951. На обл.: «Исправил для нового издания Март 1951 г. Ив. Бунин» <*синей шариковой ручкой*>.

Петрополис, 4 – РГБ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 4. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 15. Апрель 1953. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952 г.] апреле 1953 г. Этот экз<емпляр> оставить у себя. Вышла в свет 21.3.1935 г.» <*все красной шариковой ручкой*>.

Петрополис, 4 – РАЛ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 4. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/915. 28 августа 1947. На обл.: *а.* «[Исправлено для нового издания. 28 Авг. 47 г. Ив. Бунин]» <*черными чернилами <1947>>*; *б.* «Дефективный, изорванный экземпляр. Ив. Бунин» <*синей шариковой ручкой; <*Д*> сначала красной*>.

Петрополис, 4 – РАЛ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 4. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10163. Апрель 1953. На обл.: *а.* «21.III.35 вышла из печати. Ив. Б.» <*сверху на обл.; дата и* «Ив. Б.» *черными чернилами <1935>*, «вышла из печати» *вписано красной шариковой ручкой <1952>>*; *б.* «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952] апреле 1953. Ив. Б.» <*красной шариковой ручкой; зачеркивание и* «апреле 1953. Ив. Б.» *синей*>.

Петрополис, 5 – РГБ – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 5. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 1, ед. хр. 16. Апрель 1953. На обл.: *а.* «9.II.35 вышла из печати. Авторский <экземпляр>» <*черными чернилами <1935>*,

«вышла из печати» – *синей шариковой ручкой*>; *б*. «Исправлено мною для нового издания. [31 Авг. 1947 г. Ив. Бунин.] [в марте 1951 г.] [в августе 1952 г.] <в> апреле 1953 г. Ив. Бунин» <*первоначально черными чернилами <1947>, исправления – синей шариковой ручкой*>.

Петрополис, 5 – РАЛ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 5. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/916. <1951–1953>.

Петрополис, 5 – РАЛ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 5. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10165. Апрель 1953. На обл.: *а*. «Исправлено для нового издания в [августе 1952 г.] апреле 1953 г. Ив. Бунин»; *б*. <*сверху*> «NB не полный экз.».

Петрополис, 6 – РГБ – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 6. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 2, ед. хр. 1. Июнь 1953. На обл.: *а*. «Исправлено мною для нового издания в июне 1953 г. Ив. Б.» <*красной шариковой ручкой*>; *б*. «NB Стихотворения» <*синей шариковой ручкой*>; «[Авторский] [С датами]» <*черными чернилами, зачеркнуто синей шариковой ручкой*>.

Петрополис, 6 – РАЛ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 6. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/917. Август 1952. На обл.: «*Прочитано и исправлено мною [22 Авг. 47 г.]* [в марте [августе] 19<51?>] *для нового издания* мною в августе 1952 г. *Ив. Б.*» <*выделенное курсивом – черными чернилами <1947>; остальное – синей шариковой ручкой*>.

Петрополис, 6 – РАЛ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 6. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10166. <Июнь 1953>. На обл.: «Досмотреть!».

Петрополис, 6 – РАЛ (3) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 6. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10167. <Июнь 1953>.

Петрополис, 8 – РГБ – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 8. С авт. правкой. РГБ. Ф. 429, карт. 2, ед. хр. 3. Март 1951. На обл.:

«Исправлено [23 августа 47 г.] в марте 1951 года для нового издания. Ив. Бунин» <*черными чернилами*>; «Драный» <*синей шариковой ручкой*>.

Петрополис, 8 – РАЛ (1) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 8. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10171. Май 1953. На обл.: «Прочитано и исправлено для нового издания в [начале ноября 1951 г.] мае 1953 г. Ив. Бунин».

Петрополис, 8 – РАЛ (2) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 8. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10172. Май 1953. На обл.: «Все исправлено мною для нового издания в мае 1953 г. Ив. Б.».

Воронцов – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1936. Т. 1. С авт. правкой. Январь 1950. (частное собрание)

ГСФ–1916 – РАЛ – Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско: Произведения 1915–1916 гг. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1916. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10198.

ГСФ–1920 – РАЛ – Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско. Париж: Русская земля, 1920 (на тит. л. 1921). С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10199.

Избранные стихи – РАЛ – Бунин И. А. Избранные стихи. Париж: Современные записки, 1929. Неполный экз. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/897. <1934>.

Листопад – ОГЛМТ – Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М.: Скорпион, 1901. ОГЛМТ. Ф. 14, № 31801 оф. (арх.). РК. Ф. 14, оп. 2, ед. хр. 126 (библ.).

СС–1906 – РАЛ – Бунин И. А. Стихотворения 1903–1906. СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1906 (Собр. соч. Т. 3). С авт. правкой. – РАЛ. MS. 1066/903. 18–19 ноября 1952. На авантитуле: «С мукой перечитал многое, многое в этой книжке! Ужели это *я так* писал? Ночь с 18 на 19 ноября 1952 г. Париж».

Чаша жизни – РАЛ – Бунин И. А. Чаша жизни. Париж: Русская земля, 1922. С авт. правкой. РАЛ. MS. 1066/10194.

Рукописные источники

Тетрадь – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 2, ед. хр. 3. Бунин И. А. Стихотворения. Автограф в тетради. 1915–1917 гг.

Парижская тетрадь. 1. – Парижская тетрадь 1943 года (Предисловие; Стихотворения 1888–1904 гг.). Автограф. 8 л. – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4., ед. хр. 20.

Парижская тетрадь. 2. – Парижская тетрадь 1943 года (Стихотворения 1910–1914 гг.). Автограф. 3 л. – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 21.

Парижская тетрадь. 3. – Парижская тетрадь 1943 года (Стихотворения 1916 г.). Автограф. 14 л. – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 22.

Парижская тетрадь. 4. – Парижская тетрадь 1943 года (Стихотворения 1917 г.). Автограф. 10 л. – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 23.

Парижская тетрадь. 5. – Парижская тетрадь 1943 года (Стихотворения 1918–1922 гг.). Автограф. 12 л. – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 24.

Парижская тетрадь. 6. – Парижская тетрадь 1943 года (Стихотворения 1926–1938 гг.). Автограф. 6 л. – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 25.

Сборник–РГАЛИ – РГАЛИ. Ф. 44, оп. 4, ед. хр. 30. Сборник стихотворений, составленный и отредактированный Буниным. Маш. 1952.

Сборник–РАЛ – РАЛ. MS. 1066/39. <Сборник стихотворений И. А. Бунина, с пометами В. Н. Буниной>. Б. д.

Издания произведений И.А. Бунина

Бунин–1891 – Бунин И. А. Стихотворения 1887–1891 гг. – Орел: Тип. газ. «Орловский вестник», 1891. – 76 с. – (Прилож. к газ. «Орловский вестник»)

Бунин–1898 – Бунин И. А. Под открытым небом. – М.: Изд. ред. журнала «Детское чтение»; И.Н. Кушнерев и Кº, 1898. – 64 с. – (Биб-ка «Детского чтения»)

Бунин–1900 – Бунин И. А. Стихи и рассказы. – М.: Изд. ред. журналов «Детское чтение» и «Педагогический листок», В. Рихтер, 1900. – 98 с. – (Биб-ка «Детского чтения»)

Весной, в Иудее – 1953 – Бунин И. А. Весной, в Иудее. Роза Иерихона. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. – 233 с.

Воспоминания – Бунин И. А. Воспоминания. – Париж: Возрождение, 1950. – 273 с.

ГСФ–1916 – Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско: Произведения 1915–1916 гг. – М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1916. – 192 с.

ГСФ–1920 – Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско. – Париж: Русская земля, 1920. (на тит. л. обл. 1921) – 210 с.

Избранные стихи – 1929 – Бунин И. А. Избранные стихи, 1900–1925. – Париж: Современные записки, 1929. – 237 с.

Иоанн Рыдалец – 1913 – Бунин И. А. Иоанн Рыдалец: Рассказы и стихи, 1912–1913 гг. – М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1913. – 160 с.

Листопад–1901 – Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. –М.: Скорпион, 1901. – 178 с.

Начальная любовь – 1921 – Бунин И. А. Начальная любовь. – Прага: Славянское изд-во, 1921. – 269 с.

Новые стихотворения – 1902 – Бунин И. А. Новые стихотворения. – М.: О. О. Гербек, 1902. – 106 с.

Митина любовь – 1925 – Бунин И. А. Митина любовь. – Париж: Русская земля, 1925. – 203 с.

Муза Диаспоры – Муза Диаспоры: Избр. стихи зарубежных поэтов. 1920–1960 / Под ред. Ю. К. Терапиано. – Франкфурт-на-Майне, 1960. – 360 с.

О Чехове – Бунин И. А. О Чехове: Незаконч. рукопись. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – 412 с.

Петрополис (с указанием тома) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 11 т. – Берлин: Петрополис, 1934–1936.

Полевые цветы – 1901 –- Бунин И. А. Полевые цветы: Сборник стихотворений и рассказов для юношества. – М.: И. Н. Кушнерев и Кº, 1901. – 90 с.

ПСС–1915 (с указанием тома) – Бунин И. А. Полное собрание сочинений: В 6 т. – Пг.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркс, 1915. (Прилож. к ж. «Нива»)

РиС–1912 – Бунин И. А. Рассказы и стихотворения 1907–1910 гг. – Изд. 2-е, доп. – М.: Московское книгоизд-во, 1912. – 252 с.

Роза Иерихона – 1924 – Бунин И. А. Роза Иерихона. Берлин: Слово, 1924. – 310 с.

СС–1903 – Бунин И. А. Стихотворения. – СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1903. (Собр. соч. Т. 2) – 222 с.

СС–1906 – Бунин И. А. Стихотворения 1903--1906. – СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1906. (Собр. соч. Т. 3) – 214 с.

СС–1908 – Бунин И. А. Стихотворения 1907 г. «Годива». Поэма Теннисона. Из «Золотой легенды». Лонгфелло. «Каин». Мистерия Байрона. – СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1908. (Собр. соч. Т. 4) – 251 с.

СС–1909 (2) – Бунин И. А. Стихотворения. 1889–1902 гг. – СПб. Изд-е т-ва «Знание», 1909. (Собр. соч. Т. 2. Изд. 2-е) – 203 с.

СС–1910 – Бунин И. А. Стихотворения 1907–1909 гг. Рассказы. – СПб.: Книгоизд-во «Общественная польза», 1910. (Собр. соч. Т. 6) – 190 с.

СС–1912 (2) – Бунин И. А. Стихотворения 1903–1906 гг. Манфред Байрона. – 2-е изд., доп. – М.: Московское книгоизд-во, 1912. – 259 с.

СС–1918 – Бунин И. А. Собр. соч. Т. 10. – Пг.: «Парус», 1918. – 189 с.

Храм Солнца – 1917 –- Бунин И. А. Храм Солнца. – Пг.: Жизнь и знание, 1917. – 174 с. – (Биб-ка для юношества)

Чаша жизни – 1915 – Бунин И. А. Чаша жизни: Рассказы 1913–14 гг. – М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1915. – 173 с.

Чаша жизни — 1917 — Бунин И. А. Чаша жизни: Рассказы 1913–14 гг. – 2-е изд. – М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1917. – 164 с.

Чаша жизни – 1922 – Бунин И. А. Чаша жизни. – Париж: Русская земля, 1922. (на тит. л. 1921). – 280 с.

Бунин–9 (с указанием тома) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. Вступ. ст. А. Т. Твардовского; Примеч. О. Н. Михайлова и А. К. Бабореко, В. Г. Титовой, А. С. Мясникова, П. Л. Вячеславова, О. В. Сливицкой, Л. В. Котляр, В. С. Гречаниновой, Н. М. Любимова. – М.: Худож. литература, 1965–1967.

Бунин–6 (с указанием тома) – Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 тт. / Ред. коллегия Ю. В. Бондарев, О. Н. Михайлов, В. П. Рынкевич. – М.: Худож. литература, 1987–1988.

Бунин–8 (с указанием тома) – Бунин И. А. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., коммент., подгот. текста и подбор илл. к тт.1-8 А. К. Бабореко. – М.: Московский рабочий, 1993–2000.

Бунин–16 – Бунин И. А. Полное собрание сочинений: В 16 т. / Сост., примеч. И. И. Жуков. – М.: Воскресенье, 2005–2007.

Бунин–БП (с указанием тома) – Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Т. М. Двинятиной. – СПб.: Изд-во Пушкинского дома, изд-во «Вита Нова», 2014. – (Новая Библиотека поэта. Большая серия)

Письма, 1 – Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова. Подгот. текста и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 767 с.

Письма, 2 – Бунин И. А. Письма 1905–1919 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; Отв. ред. С. Н. Морозов; Подгот. текста и коммент.

С. Н. Морозова, Р. Д. Дэвиса, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 829 с.

Публицистика – Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; Вступ. ст. О. Н. Михайлова; Коммент. С. Н. Морозова, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – 640 с.

Цитируемая литература

А. – «Сев. край» – А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Рассказы. СПб., 1902. (Сочинения; Т. 1)] // Северный край. – 1902. – 1 июля, № 170.

Абрамович – А<брамо>вич Н. Я. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3)] // Образование. – 1906. – № 12. – Отд. II. – С. 113-114.

Аверинцев – Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 15-46.

Агада – Сказания, притчи, изречения Талмуда и мидрашей: В 4 частях. Пер. с введением С. Г. Фруга. – Одесса, 1910–1914. – Часть 1. – 210 с.

Адамович 1967 – Адамович Г. В. Бунин-поэт (1967) // Адамович Г. В. Одиночество и свобода / Сост., предисл. и примеч. В. П. Крейда. – М.: Республика, 1996. – С. 150-152.

Адамович 1971 – Адамович Г. В. Бунин. Воспоминания // Новый журнал. – Кн. 105. – 1971. – С. 115-137.

Айхенвальд 1910 – Айхенвальд Ю. И. Иван Бунин // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. – Вып. III. – М.: Научное слово, 1910. – С. 113-125.

Айхенвальд 1915 – Айхенвальд Ю. Чаша жизни // Утро России. – 1915. – 18 апреля, № 105.

Английские поэты – Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н. В. Гербель. – СПб.: тип. А. М. Котомина, 1875. – XXXIII, 448 с.

Анненский - Анненский И. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Рассказы. СПб.,1904. (Сочинения; Т. 1); Бунин И. А. Стихотворения, 1889–1902 гг. СПб., 1909. (Сочинения; Т. 2); Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3); Бунин И. А. Стихотворения, 1907 г. СПб., 1908. (Сочинения; Т. 4); Бунин И. А. Рассказы. СПб., 1909. (Сочинения; Т. 5)] // Журнал Министерства народного просвещения. — 1910. — № 2. — Отд. III. – С.233-237.

Антоновский – Антоновский Ю. М. Джордано Бруно. Его жизнь и научно-философская деятельность. – СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1892 (на обл.: 1891). – 80 с.

Ауслендер – Ауслендер С. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907-1909 гг. Рассказы. СПб., 1910. (Сочинения; Т. 6)] // Речь. — 1910. — 2 августа, № 209.

Афанасьев – Афанасьев В. Н. И. А. Бунин: Очерк творчества. – М.: Просвещение, 1966. – 384 с.

Бабореко – Бабореко А. К. Бунин. Жизнеописание. – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 457 с.

Бальмонт 1900 – Бальмонт К. Д. Горящие здания: Лирика современной души. – М.: И.Н. Кушнерев и Кº, 1900. – 213 с.

Бальмонт 1904 – Бальмонт К. Д. Горные вершины: Сб. ст. Кн. первая. – М.: Книгоизд-во «Гриф», 1904. – 211 с.

<*Баранов*> – Л. Ф<едорчен>ко <А. П. Баранов>. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Северный край. – 1901. – 20 августа, № 219.

Батуринский – В. Б<атуринский>. «Деревня», Новая повесть Ив. Бунина // Утро России. – 1910. – 2 марта, № 86.

Батюшков К. – Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Н. Фридмана. – Изд. 2-е. – Л.: Сов. Писатель, Ленингр. отд-е, 1964. – 354 с. – (Библиотека поэта. Большая серия)

Батюшков Ф. 1903 – Батюшков Ф. Д. Новые побеги русской поэзии // Мир Божий. – 1903. – № 10. – Отд. II. – С. 1-21.

Батюшков Ф. 1906 – Батюшков Ф. Д. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3)] // Современный мир. – 1906. – № 12. – Отд. II. – С. 79-80.

Бахрах – Бахрах А. В. Бунин в халате. По памяти, по записям / Сост., вступ. ст., коммент. Ст. Никоненко. – М.: Вагриус, 2004. – 592 с.

Белоусов А. – Белоусов А. О метрическом репертуаре поэзии И. А. Бунина // Русская филология: Сб. науч. студенческих работ. – Тарту, 1971. – <Вып.> 3. – С. 48-61.

Белоусов И. 1898 – И. Б<елоус>ов. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Под открытым небом: Стихотворения. М., 1898] // Курьер. – 1898. – 9 ноября, № 309.

Белоусов И. 1899 – И. Б<елоус>ов. [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Курьер. – 1899. – 15 марта, № 73.

Бицилли – Бицилли П. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 4. Последнее свидание. Берлин, 1935] // Современные записки. — 1935. — Кн. 58. — С.471.

Блок–8 (с указанием тома) – Блок А. А. Собр. соч.: В 8 тт. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1962.

Блок 1907 – Блок А. А. О лирике // Золотое руно. – 1907. – № 6. – С. 41-53. (Републ.: *Блок–8, 5*. С. 141-144.)

Блок 1908 – Блок А. А. Письма о поэзии: 4. Стихи Бунина // Золотое руно. – 1908. – № 10. – С. 48-50. (Републ.: *Блок–8, 5*. С. 277-300).

<*Богданович*> *1898* – Б. п. <Богданович А. И.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Под открытым небом: Стихотворения. М., 1898] // Мир Божий. – 1898. – № 10. – С. 74-75. (Авторство восстанавливается в: *Письма, 1*. С. 265, 582-583 и др.)

Богданович 1902 – А. Б<огданович>. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902] // Мир Божий. — 1902. — № 7. — Отд. II. – С. 81-82.

Боратынский (с указанием тома) - Боратынский Е. А. Полное собрание стихотворений и писем / Руководитель проекта А. М. Песков. – М.: Языки славянской культуры, 2002 – (изд. продолжается).

Б. п. – Бирж. – Б. п. [Рец. на кн.: Бунин И. А. На край света и другие рассказы. СПб., 1897] // Новости и Биржевая газета. – 1897. – 25 февраля, № 55.

Б. п. – ВВосп. – Б. п. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихи и рассказы. М., 1900] // Вестник воспитания. – 1900. – № 8. – Отд. II. – С. 42-43.

Б. п. – Восп. – Б. п. [Рец. на кн.: Бунин И.А. Под открытым небом: Стихотворения. М., 1898] // Воспитание и обучение. – 1899. – № 2. – Стб. 96.

Б. п. – ЖО – Б. п. [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Живописное обозрение. – 1899. – 25 июля, № 30. – С. 607.

Б. п. – МБ – Б. п. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1887–1891. Орел, 1891] // Мир Божий. – 1892. – № 4. – С. 3 обл.

Б. п. – «Наблюдатель» – Б. п. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1887–1891. Орел, 1891] // Наблюдатель. – 1892. – № 3. – Отд. II. – С. 29-30.

Б. п. – «Неделя» – Б. п. <Меньшиков М. О.?> [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Неделя. – 1899. – 8 августа, № 32.

Б. п. – «Рус. слово» – Б. п. Избрание почетных академиков // Русское слово. – 1909. – 3 ноября, № 252.

Брем – Брем А. Жизнь животных: В 13 т. – Т. 9. Птицы. – Пг.: Русское книжное тов-во «Деятель», [1915]. – 716 с.

Брюсов–7 (с указанием тома) – Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. П. Г. Антокольского, А. С. Мясникова, С. С. Наровчатова, Н. С. Тихонова. – М.: Худож. лит., 1973–1975.

Брюсов – Бальмонт – Переписка <В. Я. Брюсова> с К. Д. Бальмонтом. 1894–1918 / Вступ. ст. и подгот. текстов А. А. Нинова; комм. А. А. Нинова и Р. Л. Щербакова // Валерий Брюсов и его корреспонденты. – М.: Наука, 1991. – С. 30-239. – (Лит. наследство. Т. 98, кн. 1)

Брюсов. Дневники – Брюсов В. Я. Дневники, 1891–1910 / Подгот. к печати И. М. Брюсова. – М.: Изд-е М. и С. Сабашниковых, 1927. – 203 с.

Брюсов 1899 – Брюсов В. О искусстве. – М.: Тов-во типографии А. И. Мамонтова, 1899. – 31 с. (Републ.: *Брюсов–7, 6*. С. 43-54.)

Брюсов 1903 – Аврелий <Брюсов В. Я.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902] // Новый путь. – 1903. – № 1. – С. 193-194. (Републ.: Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов, Н. В. Котрелев. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 70-72.)

Брюсов 1906 – Брюсов В. Я. Карл V. Диалог о реализме в искусстве // Золотое руно. – 1906. – № 4. – С. 61-73. (Републ.: *Брюсов–7, 6*. С. 120-128.)

Брюсов 1907 – Брюсов В. Я. Новые сборники стихов // Весы. – 1907. – № 1. – С. 69-73. (Републ.: Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов, Н. В. Котрелев. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 219-223.)

Бунин – Алданов – Переписка И. А. Бунина с М. А. Алдановым. <1946–1947> / Публ. А. Звеерса // Новый журнал. – 1983. – Кн. 152. – С. 153-191.

Бунин – Бицилли – Переписка И. А. Бунина и П. М. Бицилли (1931–1951) / Вступ. ст. Т. Двинятиной; публ. Т. Двинятиной и Р. Дэвиса // *Новые материалы, 2*. – С. 109-178.

Василевский 1907 – Василевский Л. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3)] // Трудовой путь. – 1907. – № 2. – С. 46.

Василевский 1909 – Вас<илевск>ий Л. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1889–1902 гг. Изд. 2-е. СПб., 1909. (Сочинения; Т. 2)] // Речь. — 1909. — 27 апреля, № 113.

Вейдле 1935 – Вейдле В. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Собрание сочинений : в 11 т. Т. 2. Деревня. Суходол. Подторожье; Т. 3. Древний человек; Т. 4. Последнее свидание. Берлин, 1934–1935] // Современные записки. — 1935. — Кн. 57. — С. 462-464.

Вейдле 1953 – Вейдле В. На смерть Бунина // Опыты. – Нью-Йорк, 1953. – Кн. 3. – С. 80-93.

Великанова – Великанова Н. Воля и неволя автора «Войны и мира» (издание рукописей и основного текста) // *Проблемы текстологии и эдиционной практики*. – С. 51-63.

В<еселовский?> – Ю. В<еселовский?>. Новые стихотворные сборники: [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3)] // Русские ведомости. – 1907 – 6 февраля, № 28.

Владимиров – Владимиров О. Н. Жанровое движение в лирике И. А. Бунина 1886–1952 годов. Автореф. дис. … кандидата филол. наук / Томский гос. ун-т. – Томск, 1999. – 18 с.

Волошин – Волошин М. А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3)] // Русь. – 1907. – 5 января, № 5. (Републ.: Волошин М. А. Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов и др. Л.: Наука, 1988. С. 490-493).

Гаспаров 1993 – Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: Учеб. пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1993. – 272 с.

Гаспаров 1999 – Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. – М.: РГГУ, 1999. – 289 с.

Гершензон – М. Г<ершензон>. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907 г. СПб., 1908. (Сочинения; Т. 4)] // Вестник Европы. – 1908. – № 6. – С. 841-844.

Гизетти – Гизетти А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско. Произведения 1915–1916 гг. М., 1916] // Ежемес. журн. – 1917. –- № 1. – С. 246-247.

Гиппиус – Гиппиус З. Тайна зеркала: (И. Бунин) // Общее дело. — 1921. — 16 мая, № 304.

С. Глаголь – С. Глаголь <Голоушев С. С.> Поэт русского пейзажа: [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Курьер. – 1901. – 14 ноября, № 315.

Голенищев-Кутузов – Голенищев-Кутузов А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. Наук. — СПб., 1905. — Т. 78, № 1.— С. 59-62.

Гольдин – Гольдин С. Л. О литературной деятельности И. А. Бунина конца восьмидесятых – начала девяностых годов // Ученые записки Орехово-Зуевского педагогического института. Т. XI. Кафедра литературы. – Вып. 3. – М., 1958. – С. 3-48.

Горнфельд 1904 – Горнфельд А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Рассказы. СПб., 1902. (Сочинения; Т. 1)] // Ежемес. журн. для всех. – 1904. – № 1. – С. 63.

Горнфельд 1907 – Горнфельд А. Странички лирики // Товарищ. – 1907. – 2 марта, № 205.

Горнфельд 1910 – Горнфельд А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907–1909 гг. Рассказы. СПб., 1910. (Сочинения; Т. 6)] // Русское богатство. – 1910. – № 9. – Отд. II. – С. 179-180.

<Горнфельд> 1917 – Б. п. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско: Произведения 1915–1916 гг. М., 1916] // Русское богатство. – 1917. – № 8-10. – С. 317-319. (Авторство восстанавливается по: Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860–1890 гг. М., 1977. С. 689 (Лит. наследство. Т. 87).)

Горький. Письма (с указанием тома) – Горький А. М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. – М.: Наука, 1997 – (изд. продолжается)

Гофман – Гофман М. Л. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. – Пб.: Атеней, 1922. – 160 с.

Грасский дневник – Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. А. К. Бабореко. – М.: Московский рабочий, 1995. – 410 с.

Грачева – Грачева А. М. Текстологические проблемы научного издания сочинений писателей первой волны русской эмиграции (Собрание сочинений А. М. Ремизова) // *Проблемы текстологии и эдиционной практики*. – С. 64-78.

Грибоедов – Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Н. К. Пиксанова. – Т. 2. – СПб., 1913. – 360 с.

Громов – Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. – Изд. 2-е. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 600 с.

Грот – Грот Н. Я. Джиордано Бруно и пантеизм. – Одесса, 1885. – 86 с.

Гришунин – Гришунин А. Л. Современное состояние теории текстологии // Современная текстология: теория и практика. – М., 1997. – С. 43-51.

Гулистан – Розовый кустарник шейха Муслехеддин Саади ширазского, славный под названием Гулистан / Пер. с перс. О. Назарианца. – М.: Тип. Лазаревского ин-та восточных языков, 1857. – XX, 174 с.

Гумилев – Гумилев Н. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907–1909 гг. Рассказы. СПб., 1910. (Сочинения; Т. 6)] // Аполлон. — 1910. — № 10. —

С. 25 (републ. в частности: Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3. Письма о русской поэзии. С. 70-71).

<Деген 1899> – Б. п. <Деген Е.> [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Мир Божий. – 1899. – № 5. – С. 62-63.

Деген 1901 – Деген Е. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Мир Божий. – 1901. – № 5. – Отд. II. – С. 82-84.

Денисова – Денисова Э. И. Поэзия И. А. Бунина рубежа веков: (К проблеме «Бунин и модернизм») // Русская литература XX века: (Дооктябрьский период): Сб. 4. Творчество И. А. Бунина. – Калуга, 1973. – С. 17-26.

Дерман 1914 – Дерман А. И. А. Бунин // Русская мысль. – 1914. – № 6. – Отд. II. – С. 52-75.

<Дерман 1914> – Б. п. <Дерман А. Б.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Иоанн Рыдалец. Стихи и рассказы 1912–1913 гг. М., 1913] // Русское богатство. – 1914. – № 2. – С. 354-357. (Авторство восстанавливается в: Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860-1890 гг. М.: Наука, 1977. С. 685 (Лит. наследство. Т. 87).)

Дерман 1915 – Дерман А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Чаша жизни: Рассказы, 1912–1913 гг. М., 1915] // Русские записки. — 1915. — № 4. — С. 364-367.

Дикман – Дикман М. [Комментарий к стихотворению «Бальдеру – Локи»] // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 тт. – М., 1973. – Т. 1. – С. 624-625.

Динесман – Динесман Т. Г. По страницам ранних поэтических тетрадей Бунина // *ЛН, 1*. – С. 121-138.

Дионео – Дионео <Шкловский И. В.> [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Одесский листок. – 1899. – 20 марта, № 75.

Дмитриева – Дмитриева Е. Издание Гоголя: проблема этическая, эстетическая, текстологическая? // *Проблемы текстологии и эдиционной практики*. – С. 33-50.

Добин – Добин Е. С. Герой. Сюжет. Деталь. – М.; Л.: Сов. писатель, 1962. – 408 с.

<Дробыш-Дробышевский> – У<мань>ский А. <Дробыш-Дробышевский А. А.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902] // Нижегородский листок. – 1902. – 4 июля, № 180.

-ев – -ев. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Вестник всемирной истории. – 1902. – № 2. – С. 286-287.

Зайцев – Зайцев Б. К. Бунин: (Речь на чествовании писателя 26 ноября) // Возрождение. — Париж, 1933. — 28 ноября, № 3101.

<Златовратский> – О. О. <Златовратский Н. Н.> [Рец. на кн.: Бунин И.А. Под открытым небом: Стихотворения. М., 1898] // Вестник воспитания. – 1898. – № 7. – С. 37.

<Иванов> – Б. п. <Иванов И. И.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1887–1891. Орел, 1891] // Артист. – 1892. – № 20. – С. 106.

Иванов-Разумник – Иванов-Разумник Р. В. Два юбилея: [Сороколетие лит. деятельности Д. Н. Мамина-Сибиряка и двадцатипятилетие лит. деятельности И. А. Бунина] // Заветы. — 1912. — № 7. — Отд. II. – С. 156-158.

Измайлов А. – Измайлов А. А. Ранняя осень: (Поэзия и проза И. А. Бунина) // Новое слово. – 1910. – № 10. – С. 32-36.

Измайлов Н. – Измайлов Н. В. Текстология // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. Коллективная монография под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова. Б. С. Мейлаха. – М.; Л.: Наука, 1966. – С. 555-610.

Ильинский – Ильинский А. Горький и Брюсов. Из истории личных отношений // Литературное наследство. – Т. 27-28. – М.: Журнально-газетное объединение, 1937. – С. 639-660.

Имру-уль-Кайс – Муаллака Имру-уль-Кайса / Пер. с арабск. подлинника по изд. Фр. Авг. Арнольда, 1850 Г. Муркоса. – М.: Унив. тип., 1882. – 18 с.

Казимирский – Коран Магомета. Новый перевод, сделанный с арабского М. Казимирским, переводчиком при французском посольстве в Персии. Новое изд., пересмотр., испр. и доп. новыми примеч. Пер. с франц. А. Николаева. М., [1901]. – 608+XVI с.

Катаев – Катаев В. П. Трава забвения // Катаев В. П. Алмазный мой венец: [Сб. произв.]. – М.: ПРОЗАиК, 2014. – С. 15-216.

Кихней – Кихней Л. Г. Два «Одиночества» Бунина: к вопросу о путях развития жинра лирической новеллы // И. А. Бунин в начале XXI века: Материалы и статьи. Межвуз. сб. науч. трудов. – Воронеж: Издат. дом. «Кварта», 2005. – С. 15-25.

Козлов – Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. Д. Гликмана. – Изд. 2-е. – Л.: Сов. Писатель, Ленингр. отд-е, 1960. – 508 с. – (Библиотека поэта. Большая серия)

Колтоновская 1913 – Колтоновская Е. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Иоанн-Рыдалец: Рассказы и стихи, 1912–1913 гг. М., 1913] // Речь. – 1913. – 25 ноября, № 323.

Колтоновская 1917 – Колтоновская Е. Гармония контрастов: Новейшие произведения И. А. Бунина // Русская мысль. — 1917. — № 2. — Отд. II. – С. 90-103.

Кольцов – Кольцов А. В. Полное собр. стихотворений / Вступ. ст. и примеч. Л. А. Плоткина; подгот. текста М. И. Маловой и Л. А. Плоткина. – 2-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1958. – 305 с. – (Библиотека поэта. Большая серия)

Кораблев – Кораблев В. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Литературный Вестник. – 1901. – Т. II. – № 5. – С. 32-34.

Коран – Коран. Пер. с арабск. и комм. М.-Н. О. Османова. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Ладомир, 1999. – 926 с.

Коринфский – А. К<оринфск>ий. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1887–1891. Орел, 1891] // Всемирная иллюстрация. – 1892. – Т. XLVII, № 22. – С. 402-403.

Котрелев – Котрелев Н. История текста как континуум волеизъявлений автора: Вл. Соловьев. Ночное плавание: Из «Романцеро» Гейне // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. – М.: Водолей Publishers, 2005. – С. 151-174.

К. Р. – К. Р. Времена года: Избранное / Вступ. ст., сост. и комм. А. Б. Муратова. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 510 с.

Крайнева – Крайнева Н. И. (при участии Ю. В. Тамонцевой). К творческой истории «Поэмы без Героя» // «Я не такой тебя когда-то знала…»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изд. подгот. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. – СПб.: Издат. дом «Міръ», 2009. – С. 13-160.

Краснов А. – Краснов А. Н. Индия и Цейлон. – СПб.: Изд-е О. Н. Поповой, 1900. – 101 с.

Краснов П. – Краснов П. Чистый душою: (Лит. характеристика Ив. Бунина) // Лит. вечера "Нового мира". — 1903. — № 2. — С. 82-87.

Кривенко – С. К. <Кривенко С. Н.> [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Сын отечества. – 1899. – 5 марта, № 61.

Кузин – Н. Мандельштам – Кузин Б. С. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н. Я. 192 письма к Б. С. Кузину. – СПб.: ООО «Инапресс», 1999. – 800 с.

Кузнецова – Кузнецова Г. Памяти Бунина // Вопросы литературы и фольклора. – Воронеж, 1972. – С. 186-192.

Куприн – А. К<уприн>. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Жизнь для всех. – 1902. – № 2. – С. 253.

Куровский – Куровский В. Арнольд Беклин // Наши вечера: лит.-худож. сб. – Одесса, 1903. – Вып. 1. – С. 101-111.

<Лавров, Малмстад> – <Лавров А. В., Малмстад Дж.> Примечания // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. – СПб.; М., 2006. – Т. 1. – С. 499-630. – (Новая Библиотека поэта. Большая серия).

<Лебедев В. П.> – Б. п. <Лебедев В. П.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1887-1891. Орел, 1891] // Север. - 1892. – № 9. – С. 495.

Летопись ИБ – Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. Т. 1 (1870–1909) / Сост. С. Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 943 с.

Липкин – Липкин С. Угль, пылающий огнем: Встречи и разговоры с Осипом Мандельштамом // Осип Мандельштам и его время: Сб. воспоминаний. – М.: Наш дом, 1995. – С. 294-301.

ЛН (с указанием книги) – Иван Бунин: [Сб. материалов]: В 2 кн. – М.: Наука, 1973. – (Лит. наследство; Т. 84)

Лоти П. – Лоти П. Галилея. – Изд. 2-е. – СПб.: Изд. Н. Ф. Мертц, 1897. – 103 с.

Лотман – Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 46-57.

Львов-Рогачевский – В. Л<ьвов-Рогачевский>. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907–1909 гг. Рассказы. СПб., 1910. (Сочинения; Т. 6)] // Современный мир. –- 1910. – № 10. – Отд. II. – С. 157-159.

Ляцкий – Ляцкий Е. А. Вопросы искусства в современных его отражениях // Вестник Европы. — 1907. — Кн. 3. — С. 278-302.

Максимов 1969 – Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. – Л.: Сов. Писатель, Ленингр. отд., 1969. – 240 с.

Максимов 1981 – Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1981. – 552 с.

Мальцев – Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. – Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994. – 432 с.

Мандельштам – Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А. Г. Мец. – Т. 2. Проза. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – 760 с.

Марченко – Марченко Т. Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). – Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007. – 626 с. – (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge; Slavistische Forschungen. Bd. 55)

Медведский – Медведский К. П. Новые лауреаты Академии Наук // Исторический вестник. – 1904. – Т. 95, № 2. – С. 633-642.

Минц – Минц З. Г. Граф Генрих фон Оттергейм и «Московский ренессанс»: Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. – М., 1988. – С. 215-240.

Михайлов – Михайлов О. Н. И. А. Бунин: Жизнь и творчество: Лит.-критич. очерк. – Тула: Приокское книжное изд-во, 1987. – 319 с. – (Отчизне посвятим)

Морозов – Морозов С. Н. Вопросы атрибуции и датировки в изучении литературного наследия И. Бунина // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 116-123.

Муромцева-Бунина – Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / Вступ. ст., примеч. А. К. Бабореко. – М.: Вагриус, 2007. – 512 с.

Набоков–5 (с указанием тома) – Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; примеч. М. Маликовой, В. Полищук, О. Сконечной, Ю. Левинга, Р. Тименчика. – СПб.: Симпозиум, 2000.

Набоков – Сирин В. <Набоков В. В.> [Рец на кн.: Бунин И. А. Избранные стихи, 1900–1925. Париж, 1929] // Руль. – Берлин, 1929. – 22 мая, № 2577. (републ.: *Набоков–5, 2*. С. 672-676.)

Набоков – Алданов – «Как редко теперь пишу я по-русски». Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова / Вступ., публ., подгот. текста и примеч. А. Чернышева // Октябрь. – 1996. – № 1. – С. 121-146.

Набоков – Бунин – В. В. Набоков и И. А. Бунин. Переписка / Вступ. ст. М. Д. Шраера, публ. и примеч. Р. Дэвиса и М. Д. Шраера // *С двух берегов*. – С. 167-219.

Нарциссов – Нарциссов Б. А. Бунин — поэт // Новый журнал. — 1974. — Кн. 114. — С. 206-219.

Нечаева – Нечаева В. С. Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков // Вопросы текстологии. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – <Вып. 1.> – С. 29-88.

Нинов – Нинов А. М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. – Л.: Сов. писатель, 1984. – 560 с.

Новые материалы, 1 – И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. I / Сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. – М.: Русский путь, 2004. – 584 с.

Новые материалы, 2 – И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. II / Сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. – М.: Русский путь, 2010. – 536 с.

Одоевцева – Одоевцева И. В. На берегах Сены. –- М.: Худож. лит, 1989. – 332 с.

Основы текстологии 1962 – Основы текстологии: Сб. ст. / Под ред. В. С. Нечаевой. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 500 с.

Песни русских поэтов – Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В. Е. Гусева. – Изд. 3-е. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-е, 1988. – Т. 2. – 622 с. – (Библиотека поэта. Большая серия)

П. К. – П. К. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902] // Русский вестник. – 1903. – № 1. – С. 380-382.

Полонский – Полонский Я. П. Соч.: В 2 т./ Сост. и коммент. И. Б. Мушиной. – Т. 1. Стихотворения и поэмы. – М.: Худож. лит., 1986. – 492 с.

Поярков – Поярков Н. Е. Ив. Ал. Бунин // Поярков Н. Е. Поэты наших дней: Критические этюды. – М.: Тип. И. Н. Холчев и Ко, 1907. – С. 135-143.

Проблемы текстологии и эдиционной практики – Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей / Под общ. ред. М. Делона, Е. Е. Дмитриевой –- М.: ОГИ, 2003. – 344 с.

Пресс – Арк. П<ресс>. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901] // Новое время. – 1901. – 31 октября, № 9217.

Пушкин –16 (с указанием тома) – Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Ранние символисты – Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста, состав, примеч. А. Кобринского и С. Сапожкова. – СПб.: Академический проект, 2005. – 698 с. – (Новая Библиотека поэта. Большая серия)

Рейсер – Рейсер С. А. Основы текстологии. – Изд. 2-е. – Л.: Просвещение. Ленингр. отд, 1978. – 176 с.

Риникер – «Литература последних годов — не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях…»: Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917) / Предисловие, подготовка текста и примечания Д. Риникера // *Новые материалы, 1*. – С. 402-563.

Рославлев – Рославлев А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907 г. СПб., 1908. (Сочинения; Т. 4)] // Речь. — 1908. — 26 июня.

Саводник – Саводник В. Современная русская лирика // Русский вестник. – 1901. – № 9. – С. 127-139.

С двух берегов – С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом / Ред. Р. Дэвис, В. А. Келдыш; отв. ред. А. А. Тарасова. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 824 с.

Седов – Седов Л. [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Вестник воспитания. – 1899 – № 6, октябрь. – С. 59-63.

Симонов – Симонов К. М. Из записей об И. А. Бунине // Симонов К. М. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 358-370.

Скабичевский – А. С<кабичевский>. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Под открытым небом: Стихотворения. М., 1898] // Сын Отечества. – 1898. – 28 сентября, № 262.

Сливицкая – Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. – М.: РГГУ, 2004. – 270 с.

Совещание 1954 – Совещание по вопросам текстологии // Известия АН СССР. Отд. лит. и языка. – М., 1954. – Т. XIII, вып. 4. – С. 392-396.

Соловьев В. – Соловьев В. С. Русские символисты (1895) // Соловьев В. С. Собр. соч.: В 9 т. – СПб.: Изд-е тов-ва «Общественная польза», <1901>–1907. – Т. VI. 1886–1897.Статьи по истории религии, философии, эстетике и критике. – С. 504-515.

Соловьев Е. – А-ч <Е. А. Соловьев (Андреевич)> [Рец. на кн.: Лонгфелло Г. У. Песнь о Гайавате / Пер. с англ. и предисл. И. А. Бунина. СПб., 1898] // Жизнь. – 1899. – № 10. – С. 360-361.

Соловьев С. 1907 – Соловьев С. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 гг. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3)] // Золотое руно. – 1907. – № 1. – С. 89.

Соловьев С. 1908 – Соловьев С. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907 г. СПб., 1908. (Сочинения; Т. 4)] // Весы. — 1908. — № 8. — С. 91-92.

Степун – Степун Ф. А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Избранные стихи, 1900–1925. Париж, 1929] // Современные записки. — 1929. — Кн. 39. — С. 528-532.

Стихи духовные – Стихи духовные / Вступ. ст. Е. А. Ляцкого; тексты избрал Е. А. Ляцкий при участии Н. С. Платоновой. – СПб.: Огни, 1912. – 188 с.

Струве – Струве Г. Русская литература в изгнании. – 3-е изд., испр. и доп.; Краткий биографический словарь русского Зарубежья / Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевский. – М.: Русский путь; Париж: YMCA-Press, 1996. – 445 с.

С. Черный – Черный С. Роза Иерихона // Русская газета. – Париж, 1924. – 29 ноября, № 186.

Тарковский – Тарковский А. А. Собр. Соч.: В 3 т. – Т. 1. Стихотворения / Сост. Т. Озерской-Тарковской; вступ. Ст. К. Ковальджи; примеч. А. Лаврина. – М.: Худож. лит., 1991. – 462 с.

Тартаковский – Тартаковский П. И. Русские поэты и Восток: Бунин. Хлебников. Есенин: Статьи. — Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1986. — 252 с.

Телешов – Телешов Н. Д. Записки писателя: Рассказы о прошлом и воспоминания. – М.: Сов. писатель, 1952. – 357 с.

Толстой (с указанием тома) – Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит. 1928–1964.

Томашевский 1922 – Томашевский Б. В. Новое о Пушкине // Литературная мысль. Альманах. I. – Пг., 1922. – С. 171-186.

Томашевский 1934 – Томашевский Б. В. Издания стихотворных текстов // Литературное наследство. – М., 1934. – Т. 16-18. – С. 1055-1112.

Томашевский 1959 – Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1959. – 279 с.

Тхоржевский – Тхоржевский И. Бунин // Тхоржевский И. Русская литература. – Изд. 2-е, испр. и доп. –- Париж: Возрождение, 1950. – С. 540-544.

Тынянов – Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова (1921) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 18-27.

Тютчев – Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст. Б. Я. Бухштаба; подгот. текста и примеч. К. В. Пигарева. – Изд. 2-е. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-е, 1957. – 422 с. – (Библиотека поэта. Большая серия)

Устами Буниных (с указанием тома) – Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / Под ред. М. Грин: [В 2 т.] – М.: Посев, 2004 (на тит л. 2005).

Федоров – Арнольд – Арнольд Э. Свет Азии (Изложение в поэтической форме Буддизма) / Пер. А. М. Федорова, с предисл. и примеч. академика С. Ф. Ольденбурга. – Изд. 2-е, илл. – СПб.: Типо-литография А. Э. Винеке, 1906. – XXVI, 188 с.

Федоров 1894 – Федоров А. М. Стихотворения. – М.: И. Г. Советов, 1894. – 154 с.

Федоров 1897 – Б. п. <Федоров А. М.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. На край света и другие рассказы. СПб., 1897] // Новое слово. –- 1897. – № 7, апрель. – Отд. II. – С. 97-100.

Федоров 1911 – Федоров А. М. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Н. Н. Клочков, 1911–1913. – Т. 4. Мой путь. – 220 с.

Фет – Фет А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. – 2-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1959. – 897 с. – (Библиотека поэта; Большая серия).

Фризман – Фризман Л. Г. Два века русской элегии // Русская элегия XVIII – начала XX века / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. и биограф. справочник Л. Г. Фризмана. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1991. – С. 5-48.

Ходасевич–8 (с указанием тома) – Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: в 8 т. / Сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза; вступ. ст. Дж. Малмстада. – М.: Русский путь, 2009 – (изд. продолжается)

Ходасевич–4 (с указанием тома) – Ходасевич В. Ф. Собр. Соч.: В 4 т. / Сост. И. П. Андреева, С. Г. Бочаров. – М.: Согласие, 1996–1997.

Ходасевич 1906 – Ходасевич В. Сборник т<оварищест>ва «Знание». Книга VII. СПб., 1905 // Золотое руно. – 1906. – № 1. – С. 154-155. (Републ.: *Ходасевич–8, 2*. С. 31-33.)

Ходасевич 1929 – Ходасевич В. О поэзии Бунина // Возрождение. – Париж, 1929. – 15 августа, № 1535. (Републ.: *Ходасевич–4, 2*. С. 181-188.)

Ходасевич 1931 – Ходасевич В. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Божье древо. Париж, 1931] // Возрождение. — 1931. — 30 апреля, № 2158.

Ходасевич 1933 – Ходасевич В. О Бунине // Возрождение. – Париж, 1933. – 16 ноября, № 3089. (Републ.: *Ходасевич–4, 2*. С. 283-287.)

Цетлин – Цетлин М. О. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Роза Иерихона. Берлин, 1924] // Современные записки. — 1924. — Кн. 22. — С. 449-451.

Чайковский – Чайковский Р. Реальности поэтического перевода. – Магадан: Кордис, 1997. – 197 с.

Чехов – Книппер – Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 3 т. / Ред. и примеч. А. Б. Дермана. – М.: Мир, 1934–1936. – Т. 1. – 499 с.

Чуковский. Дневник – Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. Е. Ц. Чуковской; вступ. ст. В. А. Каверина. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. – Т. 1. – 638 с.

Чуковский 1903 – Чуковский К. Об одном принципе художественного творчества: [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения. СПб., 1903. (Сочинения; Т. 2)] // Одесские новости. – 1903. – 26 февраля, № 5899.

Чуковский 1914 – Чуковский К. И. Смерть, красота и любовь в творчестве И. А. Бунина // Нива. — 1914. — № 49. — С. 947-950; № 50. — С. 967-969.

Чуковский 1969 – Чуковский К. Ранний Бунин (1914) // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 тт. – М.: Худож. лит., 1965–1969. – Т. 6. – С. 91-116.

Чулков – Чулков Г. И. Листопад // Слово. – 1908. – 17 августа, № 538.

Чумаков – Чумаков Ю. Н. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – С. 299-311.

Шаховская – Шаховская З. А. Бунин // Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга, 1991. – С. 202-230.

Шулятиков – Шулятиков В. М. Этапы новейшей лирики: Надсон, Апухтин, Вл.Соловьев, Мережковский, Минский, Голенищев-Кутузов, Бунин // Из истории новейшей русской литературы: [Сб.] – М.: Звено, 1910. – С. 282-294.

Эйснер – Эйснер А. Прозаические стихи // Воля России. – Прага, 1929. – № 12. – С. 75-88.

Эйхенбаум – Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха (1922) // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-е, 1969. – С. 327-511.

Якобсон 1935 – Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака (1935) // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 324-338.

Якобсон 1990 – Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сб. – М.: Прогресс, 1990. – С. 110-132.

<Якубович 1898> – Б. п. <Якубович П. Ф.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Под открытым небом: Стихотворения. М., 1898] // Русское богатство. – 1898. – № 12. – Отд. II. – С. 46-47.

Якубович 1902 – Якубович П. Ф. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902; Бунин И. А. Рассказы. СПб., 1902. (Сочинения; Т. 1)] // Русское богатство. – 1902. – № 7. – Отд. II. – С. 99-107.

Яновский – Яновский В. С. Соч.: В 2 т. – М.: Гудьял-Пресс, 2000. – Т. 2. Поля Елисейские: Книга памяти. – 496 с.

Архивы

ИМЛИ – Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Отдел рукописей. Москва.

ИРЛИ – Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Рукописный отдел. Санкт-Петербург.

МКТ – Мемориальный кабинет Н. Д. Телешова. Москва.

ОГЛМТ – Орловский государственный литературный музей И. С. Тургенева. Орел.

РАЛ – Русский архив в Лидсе. Leeds Russian Archive. University of Leeds. Великобритания.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства. Москва.

РГБ – Российская государственная библиотека. Отдел рукописей. Москва.