

Виктория Трофимовна Захарова
(Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина,
Нижний Новгород, Россия)

**Повесть М. Осоргина *Из маленького домика*
и рассказ Ив. Бунина *Из записей неизвестного*:
своеобразие жанрового синтеза**

The story of M. Osorgin *From the little house*» and the story of I. Bunin *From the records of the unknown*: the originality of genre synthesis

Резюме: Данная статья посвящена проблеме новой жанровой стратегии малых повествовательных форм в прозе русской эмиграции первой волны. Выбраны два внешне непохожих, но концептуально и эстетически сопоставимых именно в плане сходства жанровой стратегии произведения: повесть М. Осоргина *Из маленького домика* (1917-1919) и рассказ Ив. Бунина *Из записей неизвестного* (1930). Посвящены они событиям первых пореволюционных лет России. Оба художника создали замечательные образцы нового художественного мышления XX века, неореалистического синтеза, возможности которого оказались столь велики, что даже небольшие, периферийные произведения в огромном своде творений обоих авторов занимают свое весьма значимое место. Анализ свидетельствует, что скромным творениям больших писателей тоже присуще оказывать на читателя воздействие, по силе своей не уступающее известным книгам, ибо и они вбирают в себя огромный космос исторического и духовного национального бытия.

Ключевые слова: проза первой волны русской эмиграции, Осоргин, Бунин, новая жанровая стратегия, малые формы, неореалистический синтез, трагизм социальных катаклизмов, вечность прекрасного, аксиологический потенциал.

Summary: This article is devoted to the new strategy of the small genre of narrative forms in the prose of Russian emigration of the first wave, chose two seemingly dissimilar, but conceptually and aesthetically it is comparable in terms of genre similarities strategy works: the story of M. Osorgin «From the little house» (1917 -1919) and story of Eve. Bunin's «From the records of the unknown» (1930). They are devoted to the events of the first years of postrevolutionary Russia. Both artists have created wonderful examples of the new artistic thinking of the twentieth century, neorealist synthesis, the possibility of which was so great that even small, peripheral products in the arch of the huge works of both authors have their very important place. The analysis shows that a modest creations of great writers, too, have on the reader's inherent impact on the strength of his well-known book is comparable, for they absorb the huge space of the historical and spiritual national life.

Keywords: prose of the first wave of Russian emigration, Osorgin, Bunin, newstrategy of genre, small forms, neo-realistsynthesis, the tragedy ofsocial cataclysms, the eternity of beauty, axiological potential.

В русской прозе эпохи Серебряного века явственно обозначились, а затем и в последующие годы убедительно развились новые качества реализма. Идея синтеза в эстетических исканиях искусства Серебряного века была главенствующей.

Подобная тенденция находилась в общем русле развития литературы Серебряного века: движения прозы по пути «от экстенсивности к интенсивности» (Страда 1995: 57), спрогнозированного еще в 1890 г. К.Н. Леонтьевым. В глубоком труде о Л. Толстом, «писаном в Оптиной Пустыни», Леонтьев лаконично, но емко подвел итоги предыдущей литературной эпохи и провидчески определил ее возможные дальнейшие пути, связывающиеся им с лаконизмом и с теснейшей органической взаимосвязью стиля и «духа» произведения, неразрывностью внешней изобразительности и внутреннего содержания его, активности и значимости авторского слова (Леонтьев 1912: 229).

Благодаря творчеству А.П. Чехова уже конец XIX века стоял под знаком этих новых эстетических устремлений. Чеховский «реализм, возвышенный до символа» (М. Горький), многое определил в движении художественной мысли эпохи. Так, уже в 1912г. было замечено:

Старый, «вещественный» реализм, достигший у больших художников пышного расцвета, отжил свое и в целом невозвратим. Литератор нащупывает теперь *возможность нового, одухотворенного реализма*, который, давая нам внешнюю правду вещей, не угаивал бы и ее внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни (Колтоновская 1912: 15). (Здесь и далее в цитатах курсив мой. – В.З.)

Известным исследователем литературы Серебряного века и русского Зарубежья Л.А. Смирновой была верно обобщена суть происходивших в литературе рубежа XIX – XX веков процессов, обнаруживаемая в слиянии разных тенденций: «...реализма, импрессионизма, символизации рядовых явлений, мифологизации образов, романтизации героев и ситуаций. Тип художественного мышления был синтетическим» (Смирнова 2001: 15). Поскольку нет «собирательного» определения для характеристики новаций реализма этой эпохи, Л.А. Смирнова предложила «принять термин, который бытовал в критике тех лет. Именовать эти оригинальные достижения *неореализмом*» (Смирнова 2001: 15). (Курсив автора). Вслед за Л.А. Смирновой в изучении русской прозы XX века нами был предложен следующий концептуальный подход: рассматривать неореализм не как известное течение 1910-х гг. XX века, а в качестве *типа художественного сознания*, которому свойственно тяготение к *особому многомерному синтезу* (Захарова, Комышкова 2014: 13). *Проблема художественного синтеза в неореализме* представляется гораздо более многомерной, глубокой, чем принято считать. Она охватывает собой всю многоаспектную сферу образного отражения действительности в произведении: это касается, прежде всего, *жанрового синтеза*, повлекшего за собой *изменение роли автора в тексте, несвойственное для литературы прежних лет взаимодействие пространственно-временных отношений, активность подтекстово-ассоциативной образности, повышение роли лейтмотивной организации текста, соотношенность индивидуально-личностного и общечеловеческого и др.*

Проявившиеся в начале XX столетия процессы затем обрели свое дальнейшее развитие и в литературе русской эмиграции.

При изучении проблемы *жанрового синтеза* нами ставится задача не столько обнаружить взаимопересечение различных внешних жанровых признаков, но, главным образом, обратить внимание на *аспекты неореалистического индивидуально-авторского художественного мышления как формирующие цельность текста на новых основаниях*. В этом заключается концептуальное отличие данной небольшой работы от трудов современных исследователей, изучавших проблему жанрового синтеза в различных аспектах и на ином материале (к примеру, Кириченко 2005, Тамарченко 2007, Васильева 2011, Тузков 2012).

В данной статье наш выбор пал на два внешне непохожих, но типологически сопоставимых именно в плане сходства *жанровой стратегии* произведения: повесть М. Осоргина *Из маленького домика* (1917 – 1919) и рассказ Ив. Бунина *Из записей неизвестного* (1930). В ограниченных рамках работы не ставится задача отдельного внимания к проблеме жанра рассказа и жанра повести: мы объединяем их по указанному выше принципу развития под пером указанных авторов.

Посвящены эти произведения событиям первых пореволюционных лет России.

Повесть М. Осоргина, точнее, ее первые главы, вначале публиковались на страницах московской газеты *Русские ведомости* в 1917 г. Полностью произведение было опубликовано отдельным изданием в 1921 г. в Латвии, в *Книгоиздательстве русских писателей*. Во вступлении, написанном в 1919 г., Осоргин пишет:

Эта книжка писалась урывками в маленьком домике, среди огородов окраинной Москвы... *Теперь я ее печатаю, сам не зная, к какому роду литературы она относится*. Может быть, это необходимо — писать обязательно повесть, либо сказку, либо передовую статью или театральную рецензию, — непременно что-нибудь определенное? Ведь и жизнь наша за эти два года... не то страшная сказка, не то оскорбительная хроника, не то — великий пролог новой божественной комедии... *И вот я отдаю написанное, без начала, без конца, — ряд намеков, образов и удивленных сновидений*» (Осоргин 1999: 313).

Как видим, писатель, совершенно в духе своего времени, опережая многих, стремился к той свободе самовыражения, которая не сковывает творческий дух жесткими рамками жанровых «предписаний». Именно смелость и свобода жанрового мышления позднее сразу же покорила современников, высоко оценивших шедевр Ив. Бунина — *Жизнь Арсеньева*.

А пока мы говорим о более скромных по масштабу и художественной значимости произведениях обоих авторов, но, тем не менее, представляющих несомненный научный интерес. Согласимся с мнением современного исследователя:

В книге *Из маленького домика* уже ясно просматриваются отличительные черты Осоргина-прозаика — *доверительность и ироничность интонации, предпочтение субъективности мыслей и чувств перед занимательностью*

сюжета... Пожалуй, этой книгой и начинается настоящий Михаил Осоргин, оригинальный писатель, самобытный художник слова, со своим незаемным лицом, индивидуальной манерой письма, со своим художественным миром (Дядичев 1999: 18).

Полагаем справедливо мнение В.А. Урвилова, изучавшего творчество писателей, в 1920-е годы создавших незаурядные произведения о революции и Гражданской войне, на долгие годы закрытые для читателя (*Сивцев Вражек* М. Осоргина, *В тупике* В. Вересаева, *Мирская Чаша* М. Пришвина):

Невозможность существования человека в условиях разрушенного общества потребовала напряженной созидательной работы по возвращению осмысленности бытию, поиску возможностей по восстановлению гармонической упорядоченности мира <...>Книги каждого из авторов пронизаны пафосом нравственного противостояния окружающему хаосу и распаду» (Урвилов 2010: 191).

Трудно переоценить значимость поставленной писателями задачи. В этот типологический ряд, разумеется, органически вписывается повесть, которая его собой и открывает.

Для прояснения сути ее жанровой новизны, вернемся к вступлению М. Осоргина. Здесь есть еще одно немаловажное указание для читателя — расшифровка заглавия повести: *«Маленький домик реален; но возможно, что он — символ. И тогда понятно, что этот символ означает: уход из мира в себя самого»* (Осоргин 1999: 313). Так формировался текст повести, в которой «реализм, возвышенный до символа» определял ее метафизический уровень, далеко выводящий произведение за рамки скромного повествования о ряде событий из жизни героя.

Композиционно повесть состоит из десяти главок, имеющих название, но ничем, кроме прихотливых ассоциаций авторского сознания не связанных, — мало того, и внутри глав обнаруживается «мозаичное» построение материала. Тем не менее, несмотря на фрагментарность, «запрограммированную» автором, произведение обладает некоей *внутренней цельностью, обусловленной поэтикой: системой лейтмотивов, символики, широкого ассоциативного образного ряда*. Наконец, избранная автором свобода художественного письма здесь выражается в проникновенно-доверительной интонации, которая свойственна дневникам, запискам, эпистолярному жанру: здесь предполагается собеседник и активизируется роль читателя, вовлекающегося в мир книги. Жанровая «взаимопроницаемость» повести и дневника здесь особенно органична.

Образ «маленького домика» Осоргина — это, конечно, и символ защиты (как архетип дом восходит к архетипу матери). Дом с древнейших времен воспринимался человеком как надежное укрытие от внешних опасностей, как хранилище семейных традиций и передающихся из поколения в поколение духовных и нравственных ценностей. В 1928 г. Осоргин закончит задуманный еще на родине роман *Сивцев Вражек*, который станет его «визитной карточкой»; там в центре повествования —

дом старого профессора в заповедном уголке Москвы как хранилище духовных и культурных ценностей. О доме своих предков Осоргин расскажет в автобиографическом романе *Времена* (1955). В нем символ дома превращается в мифологему, вмещающую в себя важнейшие константы бытия (см. об этом: Анисимова 2004: 128-150). Здесь же это не родной дом, но ставший его заменой на перепутьях революционных катаклизмов. «И знаю, — читаем мы в самом начале, — там, на лежанке, в тепле только что закрытой печи, там — детство...» (Осоргин 1999: 315). Поэтому можно говорить и о *мифологической составляющей* художественного мышления автора, проявившейся в создании этой повести и придающей ей *черты древних архаических жанров* — сказания, сказки, легенды.

Символика «маленького домика» в повести многогранна, порой строится *по принципу парадокса*. Главное, как сказал писатель в первой главе, — по сравнению с городской жизнью того беспокойного времени, у него здесь — «полная тишина и полная темь кругом. *Мира нет; есть только маленький домик, окруженный великим ничто*» (Осоргин 1999:314). И это для него — счастье. Счастье потому, что по сравнению с «великим ничто» велик мир человека! Так на самых различных уровнях текста мы обнаруживаем органичное взаимопроникновение самых разных жанров. Часто это дается как аллюзия, иногда как напоминание о жанре, — подобно тому, как это дано буквально в абзаце, цитированном выше.

Обновляемому облику реализма начала XX века немало способствовала активизация художественного решения пространственно-временных отношений, что придавало традиционным прозаическим жанрам новые черты. Повесть Осоргина в этом плане представляет оригинальное произведение, в котором собственно повествовательные черты, черты *повести*, отходят на второй план, уступая жанру *свободного эссе*, которому подвластно все: в нем органично переплетается явь и сон, реальное и фантастическое.

В закрытом пространстве домика возникает мир большой жизни: управляющая течением повествования свободная мысль писателя рождает уникальные ассоциации. Богатство внутреннего мира личности писателя обуславливает их масштабность.

Эти ассоциации-воспоминания-впечатления явственно делятся на два контрастных пласта: это мир настоящего времени, от которого автор бежит в свой домик, и мир воспоминаний, вводящий в домик огромный космос. Количественно они неравноценны: настоящему уделено совсем немного внимания, что неудивительно, — это от него автор сбегает в свое укрытие. Вот один из примеров «образа настоящего» в повести:

Словно бы ничего не случилось... Елочки и ветер мороза на стекле. Сижу, положив локти на подоконник, подперев руками голову. За окном на белых грядках торчат кочерыжки капусты. К линии окружной дороги протоптана в снегу тропинка, и по ней, обнявшись, идет солдат с девушкой в платке. Смотрю на них, а в душе умерло... Солдату с девушкой я завидую, но я их уже не люблю. Раньше любил и их, и гряды, и капустные кочерыжки, и мороз

на окнах, Теперь в душе умерло. Они... разрушили то святое, что я хранил для них и во имя их. Мне они страшны, солдат с девушкой (Осоргин 1999: 334).

И далее писатель объясняет свое состояние. Он вспоминает «свинцовый ужас», который «обметал» окна москвичей в те дни, когда происходил обстрел города:

Тому, кто был на крыше высокого дома напротив, надоело спокойно и ровно вертеть ручку пулемета, и он стал отбивать какой-то фантастический такт. Я подумал:

„Возможно, что это — его величество Сатана. Но, конечно, в образе простодушного парня в солдатской шинели”...

Мое окно осталось невредимым, и я не знаю, как и когда влетела та пуля, которая убила во мне душу. Иначе почему бы мне не любить солдата с девушкой?» (Осоргин 1999: 335).

Как известно, увлечение писателя революционными идеями в начале века привело к вынужденной эмиграции в период первой русской революции, но именно тогда произошел в его душе пересмотр былых представлений, и к 1917 году Осоргин был уже совсем другим человеком. В приведенном выше фрагменте повести есть такое объяснение его неприятия революции: «Я знал, что когда-нибудь это случится. Нельзя вечно под жизнь подставлять поэзию» (Осоргин 1999:334). Очевидно, одной из заметных черт жанрового синтеза у Осоргина является столь присущая этому автору публицистичность, разумеется, художественная. Она отчетливо выражается в концентрации читательского внимания к острейшим проблемам современности, к событиям и фактам, свидетелем или участником которых был автор. Наблюдения приводят художника к стремлению отразить глубину своего разочарования в происходящем, что приводит его к болезненно-острым размышлениям о происходящем как о «позоре России», от которого писатель и сам не отрекается, но причины этого он старается найти не в действиях конкретных людей, партий, сообществ, а — в проявлениях *метафизического зла*, скрывающегося за ними:

...это ненасытное стремление из оков человеческой оболочки к орлиному полету мысли — сбито и сломлено хлещущей, как попало, плетью, которою завладела гогочущая, отвратительная...тупая и жестокая обезьяна. У нее нет имени. У нее есть только острые зубы, оскалая улыбка...Ее ученое, придуманное имя — борьба классов. И треххвостной ременной плетью она загоняет нас в мрачные закоулки средневековья...» (Осоргин 1999:368).

Такой характер рассуждений автора выводит повесть на уровень *философского эссе*.

Образный строй воспоминаний, составляющий основу повести, связан с совершенно иными настроениями. Становится понятно, что в маленький домик писатель укрылся, чтобы найти для себя опору, — а ее дают именно воспоминания о самых различных проявлениях *прекрасного* в этом мире. Так жанр повести обогащается романтическими обертонами, создается *лирический* строй текста. Осоргин

со времени первой своей эмиграции навсегда полюбил Италию, и не случайно, как и у многих других художников, именно с ней, с Римом, с произведениями искусства, ее цветущей природой, встреченными им людьми, связывается надежда на возможности *красоты*, ее благотворного воздействия на человека, ее неуываемой жизни в Вечности. Так, избрав своим собеседником собачку Фильку, обращаясь к ней, автор в шутливо-ироничной манере, которая напоминает «смех сквозь слезы», призывает ее вспомнить прогулки по Риму: «Мы с тобой леплены не из манной каши. И мы — граждане Вечного города <...>Вечность не в прошлом только; она в том, что было, есть и будет. Как легко и просто ощущала и выразила ее Наташа у Толстого. Рим дает ее еще нагляднее» (Осоргин 1999:325-326). Точно замечено в свое время М.Л. Слонимом, что М.А. Осоргин принадлежал «к гуманитарной и моральной школе русского искусства, для которой красота и правда сливались воедино» (Слоним 1942: 12).

Прекрасное для М. Осоргина, конечно, не только Италия: не раз возникает на страницах повести образ любви («синие глаза и васильки на шляпе»), данный в лирическом обрамлении; лейтмотивно проходят через повествование неброские пейзажи России, тоже отмеченные поэтической интонацией (Осоргин 1999: 345).

Однако финал повести пессимистичен: заключительная глава названа *Время остановилось*, и на этих выделенных автором словах произведение заканчивается.

Тем не менее, высветляющая интонация «итальянской темы» значительно смягчает общий драматический пафос произведения. Важную роль в этом играет, как уже было замечено, лейтмотивное построение текста. Мысль о вечности прекрасных начал в жизни ассоциативно проходит через весь текст, она прочитывается и на близких к финалу страницах: «И если мне улыбается смотреть на старую, выцветшую фотографию Вечного Города, то лишь потому, что его ответная улыбка говорит мне: «Все это было! И было большее! И все минуло— и снова рождается» (Осоргин 1999: 371).

Справедливо мнение о том, что в *Сивцевом Вражке*, к примеру, значимым является «мотив Екклесиаста», под которым «подразумевается представление о незначимости дел человеческих перед лицом общего порядка вещей. Данный мотив возникает как реализация в тексте авторских представлений о несоответственно большой значимости, которую люди придают своим делам» (Урвилов 2010:168). Ранняя повесть писателя убеждает, что подобная философия бытия формировалась у него уже тогда.

Итак, полагаем, даже на небольшом пространстве анализируемого текста Осоргина заметно, насколько он обладает неореалистическим синтезированным характером. В «сгущенной» образности видны черты художественного мышления, свойственные классической прозе (речь идет о стремлении в одной небольшой сценке, сюжетной ситуации порой отразить целый космос, вывести повествование на онтологический уровень); лейтмотивная основа соединяет ведущие семантические линии, обеспечивает органичность символики и, главное, внутреннюю цельность текста; публицистичный характер размышлений всегда отличается философской глубиной, богатством и неожиданностью ассоциаций, связующих сиюминутное и вечное; исповедальная интонация вызывает доверие читателя-

собеседника. Жанровый синтез, образовавшийся на таком мощном «субстрате», оказывается очень многогранным: в произведении обнаруживаются, как уже указывалось, черты дневника, лирической прозы, архаических жанров, эссе с его универсальными возможностями.

Все это позволяет считать скромную маленькую повесть писателя значительным по содержанию и оригинальным по форме произведением, раскрывающим возможность и целебность приобщения к прекрасному даже в страшные годы социально-исторических катаклизмов.

Во многом созвучными М. Осоргину оказались в этом плане и художественные поиски Ив. Бунина как автора рассказа *Из записей неизвестного*: здесь очень схожая авторская стратегия по отношению к формированию жанрового синтеза произведения, в данном случае малого жанра. Она тоже обусловлена неореалистическим художественным сознанием писателя и связана с интенсификацией художественных средств, активной роли внефабульной образности, значения системы лейтмотивов как фактора, обеспечивающего цельность фрагментарно построенному тексту и т.п.

Рассказ открывает цикл *Под серпом и молотом* (1930). Он являет собой одну из вариаций осмысления писателем начавшейся в России послереволюционной эпохи: действие происходит в 1920-е годы. Более всего он соотносим с замечательным рассказом *Несрочная весна* (1923), подлинным художественным шедевром Бунина.

Представляемое нами произведение — более скромное по масштабу художественного постижения современности, но, как нам представляется, тоже весьма значительное. По отношению к повести М. Осоргина оно являет полную противоположность композиционного построения. Здесь герой-рассказчик стремится *уйти из современной Москвы, от современной Москвы* в прямом смысле этого слова: «Я скитаюсь по Москве, даже начинаю мечтать о поездках кое-куда» (Бунин 1991:156). Современность, установившиеся будни, его угнетают. Неприятие новой России выражается по-бунински скупно, сдержанно:

Недавно посетил нас „землячок”, бывший красноармеец. <...>. Говорил, усмехаясь, что теперь и отдохнуть можно:

– Теперь мы Россию замирили, везде тихо. Я сам в Тамбове не меньше ста душ в расход вывел... (Бунин 1991:157).

Свобода художественного письма, не скованного жанровой регламентацией, проявляется в *Записях неизвестного* на разных уровнях. Так, произведение уже заглавием своим ориентирует на установление доверительных начал с читателем, подобно повествованию Осоргина. Жанр записок всегда претендует на *исповедальную интонацию*, на отражение самых интимных, наиболее важных дум автора. Кроме того, он контаминирует с *эпистолярным жанром*, что придает тексту и функции *посланичества*, столь характерные для эмигрантской литературы. Фрагментарное построение текста, как и у Осоргина, пронизано лейтмотивными скрепами, что придает произведению несомненный эффект целостности. «Мозаичность» повествования: чередование описаний прошлого, колоритных зарисовок настоящего,

воспоминаний, портретных характеристик и пр. — не мешает тексту Бунина быть эссеистски-философичным, порой лирически-одухотворенным. Все это роднит его произведение с повестью Осоргина.

Заметим, что этот рассказ написан уже зрелым писателем, которому были подвластны самые разнообразные способы художественного диалога с миром. Так, с ранних художественных опытов Бунина великолепно проявился в его рассказах как *лиро-эпический синтез*, свидетельствующий о новизне бунинского реализма, новизне жанрового мышления. Позднее феномен бунинской прозы будет во многом определяться *сюжетообразующей функцией лирического* в его произведениях (см. об этом: Захарова 2013). Проблеме лирического с разных позиций посвящены работы ряда современных исследователей (см. например: Ничипоров 2003, Игонина 2011, Капинос 2014). Рассказ *Из записей неизвестного* представляет тип повествования объективированный, сдержанно-эмоциональный, с приглушенным лирическим началом в его многомерном синтезе.

Вернемся к тексту рассказа. Стремление уйти от постреволюционной действительности реализуется, как говорилось выше, в сюжете рассказа буквально: герой *уходит из Москвы*. Произведение с самого начала воспринимается как *путевые заметки*. Герой рассказа избирает свои, душой подсказанные маршруты, и перед читателем раскрываются панорамные картины Москвы и Подмосковья, раскрывается *другая Россия*, дорогая сердцу автора. И оказывается, что чаще всего его привлекают *сакральные места* Москвы, России — ее монастыри, старинные церкви, кладбища и — брошенные и еще не разрушенные старинные усадьбы. Как верно замечено Ю. Мальцевым, «эти очаги русской духовности показаны Буниным в удивительной гармонии и единстве с вечной русской природой, из дивного единства вырастает ослепительный образ „незапамятной и нерушимой Руси”» (Мальцев 1994: 286). В тексте скупое, но неизменно поэтично даются описания пейзажа с храмом:

Шел долго, устал. Но весна, тепло, — было очень хорошо. Увидел, наконец, древний собор, с зелеными главами, которые мужик назвал синими, а в лесу стены, древнюю башню, ворота и *храм Иосифа, нежно сиявший в небе среди голых деревьев позолотой, — в небе, которое было особенно прекрасно от кое-где стоявших в нем синих и лазурных облаков*» (Бунин 1991:166).

Небо всегда у Бунина было воплощением непререкаемого идеального начала бытия. Именно в этих фрагментах текста, посвященных Москве сакральной, тонко звучит *поэзия прозы*, обогащающая жанр произведения лирически-одухотворенным началом.

Примеры подобного рода можно умножить. Поэтизация красоты монастырских обычаев передается лейтмотивно. «Когда я уходил, — пишет автор о своем посещении одного из древних монастырей в маленьком городке, — колокола били часы. Колокола здесь есть шестнадцатого века. Среди этой северной ночи их серебристая, певучая дрожащая игра над монастырским садом и городом очаровательна. Особенно поздней ночью, когда все спит. Ночь же здесь прозрачная, бледная. Что-то бледно-лимонное, тонкое освещает небо» (Бунин 1991:172).

Глубокий интерес Бунина к русским древностям известен. Начиная с юных лет, в рассказах 1890-х годов он писал и об эпохе князя Игоря, и о посещении Святогорского монастыря на Донце, и сплавлился с мужиками по Днепру (рассказы *Казацким ходом, Святые горы* и др.). Так и здесь: «Прошлое воскресенье, — признается рассказчик, — провел в Троицкой лавре. — Облазил все стены, башни, подземелья» (Бунин 1991:170). Для чего это нужно герою? Это становится понятно из концовки эпизода, когда после грустно-скептического описания равнодушного крестьянского люда у открытой раки Святого возникает зарисовка: «Бодро и деловито прошли среди этой орды два рослых монаха: один здоровый мужик в гимнастерке и грубых сапогах, другой — круглолицый красавец Алеша Попович с шелковистой каштановой бородкой, с темно-синими... глазами. Все еще Русь. Русь. Но уже на исходе, на исходе» (Бунин 1991:170). Герой спешит, пока еще можно, приобщиться к этой *древней Руси*, таящей столько духовных ценностей в своих недрах! И эта немеркнущая духовная красота былой России внушает автору, несмотря ни на что, надежду и веру.

Так, в отдельную главку, состоящую из одного абзаца, выделен эпизод о посещении героем Данилова монастыря в Москве. «Когда уходил, ударил большой колокол. Вот звук! *Золотой, глухой, подземный...*» (Бунин 1991:160). Подойдя к могиле Гоголя, он увидел «грустный» огонек неугасимой лампы на ней и поразился, что за ней кто-то еще ухаживает в такие годы. Стоящие у могилы старичок и старушка, «старомодные на редкость», ответили: «Монахи. А вы думаете, что все погубило? Нет еще...» (Бунин 1991: 160). Впечатление от колокольного звона, выраженное экспрессивно-ярко: «*Золотой подземный гул*» — становится здесь у Бунина символом неумирающей прекрасной традиции христианского миропонимания.

Подобный мотив звучит и в других главках *Записей...*, к примеру, там, где герой вспоминает свою поездку в Макарьевский монастырь на Волге, где монахи жили тем, что перевозили на пароме чудотворный образ по приволжским городам: «Я, когда плыл к монастырю, как раз встретил этот паром. Он шел еще медленнее нашей лодки, в глубоком молчании. Золотые хоругви, белый престол с образом, белые балахоны возцов и черные ризы сопровождающих образ. *Все фигуры — и белые, и черные — в сажень ростом, великаны...*» (Бунин 1991:168). На этих «великанов» — и обликом, и духом — и была, очевидно, надежда на возрождение в будущем национальной духовности.

И еще один очень «бунинский» мотив обнаруживается в *Записях...*: знакомая по *Антоновским яблокам* ностальгическая интонация сожаления о скором исчезновении дворянской культуры. Но если в 1900-м году это звучало мощным пророческим предупреждением, то теперь, спустя почти двадцать лет, когда пророчество это, увы, сбылось, Бунин, так же восхищаясь ее красотой и духовностью, теперь воспринимает ее как невероятно давнее прошлое.

Как раз заключительная главка произведения и начинается со слов: «И еще одно старинное место» (Бунин 1991:176). Это «и еще» долженствует вызвать мысль о множестве таких мест в России, но другая «задача» этого словесного оборота,

полагаем, в том, чтобы провести мысль о неоконченном пути автора (ведь на этом записки обрываются), и о непрерывности *красоты старины*, несмотря ни на что.

Здесь Бунин явно с аллюзией на *Антоновские яблоки*, — очевидно, понимая значимость такого «повтора», — вновь выражает свое восхищение красотой и одухотворенностью лиц на семейных портретах и книжными сокровищами, таившимися в огромных «шкапах»: «А комната такая, что, кажется, так и остался бы в ней навеки» — и завораживающую «вписанность» тихой усадьбы в природную жизнь («...а за широкими полукруглыми окнами — безбрежные серебристые леса...») (Бунин 1991:176). Но самое главное в этом заключительном фрагменте записок вынесено в самый финал: «Потом смотрел другие книги: откуда и в них, и в самый расцвет благосостояния, таких тонких и сильных вкусов к жизни, эти вечные стремления „к Богу и вечности”, эти горестно-возвышенные упреки земле и человеку?»

Почто, о человек! Стремись
Всегда за счастьем земным?
Неужели ты надеждой льстишься
Вовеки наслаждаться им?» (Бунин 1991:167).

Так смолоду вобранное в себя христианское мировосприятие помогало Бунину понять и мудрость пращуров, и причины народных бедствий, угадывающихся писателем именно в духовном обнищании многих его современников.

Обобщая наблюдения над проявляющимися в тексте Бунина чертами жанрового синтеза, вновь отметим их обусловленность неореалистическим художественным сознанием писателя: интенсивность художественно-образительных средств была такова, что скромный рассказ об одном событии в жизни рассказчика, к тому же фрагментарно скомпонованный, оказался монолитно-цельным, скрепленным подтекстово-ассоциативными лейтмотивными связями, аллюзиями на сакральную русскую древность, ее поэтизацию, доверительной интонацией записок, с надеждой обращенной к читателю. Пожалуй, самым заметным отличием внешнего облика *Записок неизвестного* у Бунина становится его соотносимость с древним жанром «хожений», столь любимом на Руси. «Хожение ко святыням», богомолье было неотъемлемой частью жизни русского народа. И в лихие годы разрушения этих вековых традиций Бунину было важно напомнить, тонко высветить аксиологическую значимость этой традиции.

Возвращаясь к теме концептуальных созвучий между двумя произведениями разных авторов, подведем некоторые итоги. Каждому из них было свойственно неприятие новой России 1920-х годов, стремление вырваться из этого «профанного» для них пространства в пространство «сакральное». Для Осоргина — это, как уже говорилось, — мир, воспринимаемый сквозь *вечность прекрасного*, в его различных проявлениях; для Бунина характерно сходное восприятие, но доминировала в нем притяженность именно к подлинно *сакральному* началу русской жизни, ее христианским ценностям.

Художественное мышление обоих художников носило черты неореализма, возможности которого оказались столь велики, что благодаря ему стало возможным создать образцы жанрового синтеза, обнаруживаемого не только в сфере внешне заметных проявлений взаимодействия различных жанров, но, что самое важное, в сфере поэтики, ориентированной на процессы глубинного поэтологического синтеза, в итоге пронизывающего все сферы образного отражения действительности в произведении.

И тогда становится понятно, почему даже небольшие, периферийные произведения в огромном своде творений обоих авторов занимают свое весьма значимое место. Выявляется следующий феномен: скромным произведениям больших писателей тоже присуще оказывать на читателя воздействие, по силе своей не уступающее известным их книгам, ибо и они вбирают в себя огромный космос исторического и духовного национального бытия. Они тоже свидетельство того, что для писателей «пребывание на чужбине, — как верно отмечено Б. Кодзисом, — приобретало характер миссии, которая заключалась в том, чтобы сохранить национальное самосознание» (Кодзис 2002: 15). Ибо такого рода произведения, как представленные выше, обладают высочайшим потенциалом аксиологических установок и выведением «сиюминутного» материала о «текущей жизни» на уровень онтологических обобщений. Важно подчеркнуть и следующее. Поскольку речь идет о художественном творчестве, то сам «факт трансляции через века и тысячелетия знаний, сохраняющих свою онтологическую суть в разные эпохи, однако остается по-прежнему некой внутренней тайной искусства слова» (Кузьмина 2004: 117). Приобщение же к тайне такого рода в созданных выдающимися писателями русской эмиграции произведениях неопределимо для читателя.

Библиография:

- Анисимова М.С., 2004, *Чистота и ясность созерцания (Роман М. Осоргина «Времена»)*, — Анисимова М.С., Захарова В.Т., *Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе русского зарубежья*, Нижний Новгород, с. 128-150.
- Бунин И.А., 1991, *Из записей неизвестного*, — *Окаянные дни: Неизвестный Бунин*, сост., предисл. О. Михайлова, том 10, книга 2, Москва.
- Васильева Т.В., 2011, *Жанровый синтез в русской классической прозе конца XIX – начала XX вв.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва.
- Дядичев В.Н., 1999, *Свидетель истории*, — Осоргин М.А., *Сивцев Вражек*, сост. и прим. В.Н. Дядичева и А.С. Иванова, предисл. В.Н. Дядичева, Москва.
- Захарова В.Т., 2013, *Проза И.А. Бунина: аспекты поэтики*: монография, Нижний Новгород.
- Захарова В.Т., Комышкова Т.П., 2014, *Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики*: учебное издание, Нижний Новгород.
- Игонина Н.А., 2011, *Способы лиризации в малых жанрах русской классической прозы*:

- диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва.
- Капинос Е.В., 2014, *Формы и функции лиризма в прозе И.А. Бунина 1920-х годов*: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва.
- Кириченко М.В., 2005, *Жанровая морфология прозы И.А. Бунина*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва.
- Кодзис Б., 2002, *Литературные центры русского зарубежья 1918-1939. Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание*, Мюнхен.
- Колтоновская Е., 1912, *Критические этюды*, Москва.
- Кузьмина С., 2004, *Русская литературная традиция и онтологическая поэтика в системе реализма и модернизма*, — *Problemy współczesnej komparatystyki*, tom 2, Poznań.
- Леонтьев К., 1912, *О романах гр. Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние*, — *Собрание сочинений*, в 9 т., т.8, Москва.
- Мальцев Ю., 1994, *Иван Бунин*, Москва, Франкфурт-на-Майне.
- Ничипоров И.Б., 2003, *Поэзия темна, в словах не вырази́ма... Творчество И.А. Бунина и модернизм*, Москва.
- Осоргин М.А., 1999, *Из маленького домика*, — *Сивцев Вражек*, сост. и прим. В.Н. Дядичева и А.С. Иванова, предисл. В.Н. Дядичева, Москва.
- Слоним М., 1942, *Осоргин-писатель*, — «Новое русское слово», 20 дек. (цитируется по: Ласунский О.Г., 1994, *Михаил Осоргин: структура, качество и эволюция таланта*, — *Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества*, Пермь, с. 12.
- Смирнова Л.А., 2001, *Русская литература конца XIX – начала XX века*: учебник для студентов педагогических институтов и университетов, Москва.
- Страда В., 1995, *Антон Чехов*, — *История русской литературы. XX век. Серебряный век*, под ред. Жоржа Нива, Москва.
- Тамарченко Н.Д., 2007, *Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики, сюжета и жанра)*, Тула.
- Тузков С.А., 2012, *Русская повесть начала XX века. Жанрово-типологический аспект*: учебное пособие, Москва.
- Урвилов В., 2010, *Поэтика композиции романов о революции 20-х гг. XX в. («В тупике» В.В. Вересаева, «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина, «Мирская чаша» М.М. Пришвина)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Нижний Новгород.