

Н. В. Пращерук,
А. И. Жарова,
Ю. С. Ползунова
Уральский федеральный университет,
г. Екатеринбург

ИГРЫ СО СМЕРТЬЮ КАК ЗНАКИ ДУХОВНОЙ КАТАСТРОФЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОЗДНЕГО ТУРГЕНЕВА И БУНИНА

***Аннотация.** В статье сопоставляются повести «После смерти. Клара Милич» И. С. Тургенева и «Дело корнета Елагина» И. А. Бунина. Выявляется не только типологическое сходство произведений, но и прямые текстовые переклички, свидетельствующие об отсылке Бунина-художника к опыту своего предшественника. С опорой на сюжет, расстановку персонажей, сквозные мотивы показывается, что игры со смертью интерпретируются обоими авторами сходным образом – как знаки духовного состояния русских людей, следствие отпадения их от Бога. Духовная опустошенность героев приводит их, по существу, к культу смерти. Вместе с тем, сопоставление раскрывает оригинальность каждого художника в осмыслении проблемы. Анализ дополняется рассмотрением цветового кода обеих повестей.*

***Ключевые слова:** сюжет, мотив, игра, «теплохладность», Тургенев, Бунин, цвет, символика, знак, контраст.*

Речь, главным образом, пойдет о повестях Тургенева «После смерти. Клара Милич» (1882) и Бунина «Дело корнета Елагина» (1925). Очевидно типологическое сходство произведений – оно обнаруживается и в сюжете, и в расстановке персонажей, и даже в документальной основе историй, рассказанных обоими художниками (самоубийство актрисы Кадминой, совершенное ею во время спектакля (1881), и посмертная к ней «любовь» магистра зоологии Аленицына; убийство офицером Бартевым польской актрисы Висновской (1890)). Однако можно говорить и о непосредственной интертекстуальной их связи, поскольку бунинская повесть в ряде случаев прямо отсылает нас к тексту-предшественнику.

Сравните:

Тургенев (последний сон Аратова): «Все мешается кругом – и среди крутящейся мглы Аратов видит Клару в театральном костюме; она подносит склянку к губам, слышатся отдаленные: “Браво! браво!” - и чей-то грубый голос кричит Аратову на ухо: “А! ты думал, это все комедией кончится? Нет, это трагедия! трагедия!”» [Тургенев, с. 445]

Бунин: «В начале мая, когда однажды я ужинал у нее, она достала опий в порошок и сказала: “Как легко умереть! Стоит только подсыпать немного, и готово!” И, высыпав порошок в бокал с шампанским, поднесла бокал ко рту. Я вырвал его у нее из рук, выплеснул вино в камин, а бокал разбил о шпору. На другой день она сказала мне: “Вместо трагедии вчера вышла комедия!”» [Бунин, с. 283].

Прямая переключка произведений прочитывается в общем мотиве «взять» другого, подчинить себе, подчеркнутая лексическим и образным сходством.

Тургенев: «Но как же дальше? Ведь вместе жить нам нельзя же? Стало быть, мне придется умереть, чтобы быть вместе с нею? Не за этим ли она приходила – и не так ли она хочет меня взять?» [Тургенев, с. 449].

Бунин: «“Теперь уже конец комедиям. Ты можешь жить без меня?” Я ответил, что нет. – “Да, – сказала она, – я взяла всю твою душу, все твои мысли. Ты не поколеблешься убить себя? А если так, возьми и меня с собой» [Бунин, с. 295].

Переключка угадывается даже в указании того, где находят упокоение заблудшие души, правда, в оппозиции друг к другу: «...уж на том спасибо, что похоронили ее по-христиански» [Тургенев, с. 427]; «...и недаром католическая церковь отказала ей в христианском погребении» [Бунин, с. 259].

Не будем забывать и того факта, что Бунин, отвечая на упреки символов русской литературе, якобы превратившейся в простое копирование реальности, в качестве примеров, опровергающих такую точку зрения, называл наряду с «Братьями Карамазовыми» и «Песню торжествующей любви» – «Клару Милич» [Тургенев, с. 467].

Если рассмотреть эту повесть в контексте произведений, воссоздающих образ модернистской эпохи («Старуха» – картина жизни как приблизившегося, подступающего ада, «Безумный художник» – о зле, сотворенном художником и «отпущенном» в мир, на свободу, «Чистый понедельник» – с темой искупительного пути за сотворенное зло), то станет еще очевидней,

что, обращаясь к предшественнику, Бунин, с одной стороны, искал истоки и «общие точки», а с другой – стремился акцентировать оригинальность собственного прочтения сходного сюжета. Резко полемизируя с модернистами, он, как нам кажется (а именно этот аспект превалирует в освещении темы «Бунин и модернисты»), имел в виду не только и даже, вероятно, не столько эстетический аспект. Бунин выходит в сферу собственно духовной проблематики. И многие ответы ищет и находит у предшественника.

Очевидно, что многие смысловые акценты не позволяют трактовать тургеневскую повесть сугубо как развертывание и утверждение сюжета «любовь сильнее смерти» или же как психологическую штудию. А в бунинском случае и подавно. Сюжет выстраивается в обоих произведениях - ключевыми мотивами - *игра, игра со смертью, оборачивающаяся ее культом, смерть*. Идет ли там речь о любви – большой вопрос.

Игра – и в том и другом случае – относится не только к профессиональным занятиям героинь, игра продолжается в жизни. Игра в любовь, перерастающая в страсти. Ведущие партии – у героинь, они правят балом. Аратов, Елагин – фигуры страдательные. Их поведение – поведение людей несвободных, зараженных страстями. Так, Тургенев прямо указывает на скрытые метаморфозы, совершающиеся в душе и разуме Аратова после встречи с Кларой Милич: «Аратов продолжал жить по-прежнему; но какая-то, если можно так выразиться, закорючка засела ему в душу» [Тургенев, с. 401]; «Ему казалось, что с ним что-то свершилось с тех пор, как он лег; что в него что-то внедрилось... что-то завладело им» [Там же, с. 425] и т. п. Следует признать, что художник прямо указывает (в самом начале) и на причину таких «заражений» и «внедрений»: «Подобно отцу, верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть – невозможно, верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных» [Там же, с. 396]. Племянник и его тетушка Платонида (иронический намек в имени на невозможность диалога), отношения между ними, которые можно охарактеризовать как глухая стена непонимания в духовных вопросах, – выразительнейший, если не символический, образ катастрофического духовного состояния современных Тургеневу русских людей, того, о чем писал его оппонент – Ф. М. Достоевский. Интеллигенция изменила национальным идеалам – она

демонстрирует страшное отпадение от веры, полнейшую «теплохладность» [Откр. 3:14–16]. Аратов совершенно не восприимчив к всегдашним упованиям Платониды на Бога, к постоянно – денно и ночью – творимой ею молитве: «Господи, помози!». Тема религиозного бесчувствия кульминационно заострена в сцене внезапного обращения к Библии, которой, как точно замечает автор, «у него не было». Он ищет разгадку своего состояния в словах о победе любви над смертью, показывая, во-первых, вопиющее незнание того, что Пасхальное Слово Иоанна Златоуста не входит в Библию. (И тут важна ремарка, выстраивающая дистанцию между автором и героем: «долго не находил» [Тургенев, с. 438] нужного ему изречения). А во-вторых, совершается страшная подмена, кощунство. Культ смерти, разрушение личности как неперемненное следствие «теплохладности» «сдабривается», «освящается» отсылкой к событию Воскресения и евангельской цитате – «нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих». Прямое обращение Христа к апостолам, прямой завет братской жертвенной любви как тот пронзительный свет, который раскрывает неутешительную правду о происходящем. Остается только загадкой: приведенные в тексте дальнейшие рассуждения героя о том, что нужно говорить не о любви, а о власти – это попытка оправдания героя или же еще большее подчеркивание тяжести его духовного состояния? Ясно одно, что цель его дознаний – не желание приблизиться к Богу, уверовать в Него и через призму православия понять себя, а лишь стремление удостовериться в том, что именно душа умершей девушки навещает его по ночам, когда дух человека более всего подвержен вторжению нечистого. Не имея твердого стержня веры в сердце, человек легче верит в неуспокоившихся духов и в прочие фантастические небылицы. То, что случилось с героем, четко осознается в контексте закона «духовная природа не терпит пустоты», который многократно сформулирован в Евангелии и святоотеческой литературе. [Мф. 12:43–45].

Герой чувствует, что он больше не хозяин собственных мыслей, переживаний, тела, и еще при жизни приносит себя в жертву мистическому существу. Отметим, что процесс общения Аратова с бестелесной субстанцией напоминает гадание, которое обычно проводится ближе к сумеркам или ночью, в темноте, в сопровождении определенных заклинаний, с чем мы встречаемся в тексте повести: «И вот он заговорил не громким голосом,

но с торжественной медленностью, как произносятся заклинания» [Тургенев, с. 446]. После произнесенных слов Аратов добивается появления так называемого призрака Клары.

Бунин, опираясь на опыт предшественника и отвечая одновременно собственным размышлениям, закономерно акцентирует тему нарочитой эстетизации смерти. У Тургенева мы, конечно, не прочтем о таких вот жутких признаниях героини о подробностях из ее жизни: «...познакомившись с Елагиным и узнав от него однажды, что в полку умер вахмистр, она потребовала, чтобы Елагин свез ее в часовню, где лежал покойник, и записала, что вид часовни и покойника при свете луны произвел на нее “потрясающе-восторженное впечатление”» [Бунин, с. 279] и т.п., и т.п.

Это черта эпохи, впрочем, как и то, что игра со смертью, приобретающая тотальный характер (в небольшом по объему тексте *игра* упоминается больше 12 раз), перерастает, по существу, в культ смерти. Этому культу и служит героиня, которой, в свою очередь, истово служит Елагин – заложник собственной страсти. Но, если в произведении Тургенева герой может лишь косвенно являться виновником смерти героини, то в случае с Елагиным герой – непосредственный исполнитель смертного приговора. В обеих повестях главные герои переживают как будто сильное чувство, но очевидно, что оба заблуждаются и принимают грех за добродетель.

Бунинские герои не пытаются при этом прибегнуть к евангельским и апостольским цитатам, стремясь, так сказать, «освятить» переживаемую ими игру в якобы «любовь сильнее смерти». Их духовное состояние другой природы. Это не «теплохладность», а скорее, помрачение, смешение всего и вся, заполнение «духовных пустот» почти экстремальной эротикой, «плотским», суррогатами подлинной любви. Потому героиня, исповедуя культ смерти, т. е. фактически ставшая идолопоклонницей, принимает клятву, «грустная и задумчивая», в вечной любви и верности от православного офицера у креста возле костела [Там же, с. 283]. Она же в сопровождающих свои игрища речах все время упоминает Христа и Богородицу, обращается к Богу. Не просто говорящая, а кричащая о помрачении духа ее финальная реплика: «Довольно. И уж если делать, так скорее. Дай же мне портеру, благослови, Матерь Божия!» [Там же, с. 296]. А Елагин в своих помрачениях и, следуя злой воле своей возлюбленной, поминает Божью волю: «...по-моему, она хотела ска-

зять другое: что наша несчастная встреча с ней – рок, Божья воля, что она умирает не по своей, а по Божьей воле» [Там же, с. 294]. Другое дело, что в финале он говорит не об исполнении воли Бога, а о возможной вине перед Ним. Вообще финальный фрагмент чрезвычайно важен для понимания повести. Елагин задается вопросом: «Почему я не застрелился сам? *Но я как-то забыл об этом* (курсив авторов статьи). Когда я увидел ее мертвой, я забыл все в мире» [Там же, с. 297]. Перед реальностью смерти игры с ней закончились. И это момент принципиальный для Бунина – человека и художника 1925 года. Намек на возрождение. И если вернуться к упомянутым ранее произведениям, в которых явлен характер модернистской эпохи с ее манипулированием традиционными ценностями, то в «Чистом понедельник» уже вполне определенно показан путь искупления и восстановления подлинных духовных оснований национального бытия.

Тема игры со смертью разворачивается в произведениях обоих авторов, в том числе, с опорой на чувственное восприятие. Главным и общим для двух произведений способом передачи мистического настроения являются зрительные впечатления и видения, с помощью которых как будто обозначается граница реальности и мира потустороннего. Однако каждый автор рассматривает это по-своему.

В повести «Клара Милич» граница между миром живых и миром мертвых изображается в первую очередь посредством сна. Аратов видит несколько сновидений. Сон всегда искажает привычное пространство, но при этом тот, кому он снится, не всегда это ощущает. Первый сон Аратова, когда к нему спускается белое облако в виде Клары, очень светлый, он наполнен белым цветом. Белый здесь выступает как символ, с одной стороны, высшей совершенной красоты: «Лицо ее было белое, белое как снег; руки висели неподвижно. Она походила на статую» [Тургенев, с. 424], с другой стороны, несет в себе негативную семантику смерти: «белый связывается в сознании с холодом, безмолвием смертью, отчуждением, страданиями» [Миронова, с. 53].

Обратимся к следующему кошмару героя: «Яблоки точно чудесные, красные, круглые; но как только Аратов взглядывает на них, они морщатся и падают» [Тургенев, с. 445]. Маленький человек говорит герою во сне «Вот и лодочка золотая...» [Там же]. Аратов видит в лодке странное существо, которое держит склянку с *темной* (здесь и далее выделено курсивом – ав-

торами статьи) жидкостью, затем на героя налетает *черный* воюющий вихрь. Яркость, «расцветченность» сна визуально искажает привычное пространство, а цветовая символика создает мистическую устрашающую атмосферу. Черный, темный воспринимается как знак таинственных сил, овладевающих волей героя. Золото включает в себя семантику фальши, пустого содержания, а красные яблоки, очевидно, указывают на нарушение запрета, переход границы. Мотив видения реализуется с помощью контраста. Искаженное пространство контрастирует с реальным: яркий сон – серая реальность. Днем, смотря в микроскоп на фотографию Клары, он видит лишь серую куклу. Пустота души заполняется видениями, иллюзиями, призраками, которые затмевают действительность.

В повести Бунина мотив видения находит несколько иное отражение. Но эта особенность также связана с приемом контраста.

В этом произведении нет явного указания на влияние внешних темных сил, как у Тургенева. Автор делает акцент на тайне, странности, скрывающейся в судьбе главных героев и причинах происшествя. Контраст в рассказе Бунина имеет другой характер. Рассмотрим эпизод: «Посередине дома были ворота, за воротами виднелся небольшой двор и деревцо, зелень которого была как-то противоестественно ярка или казалась такой от темно-серых каменных стен» [Бунин, с. 264]. Уже в этом эпизоде появляется сигнал о присутствии нарушения, отступления от гармонии. Далее этот мотив разворачивается в описании места: освещенная солнцем улица и темное, мрачное, как склеп, помещение, где произошло убийство, – это существенно отличается от реализации контраста в повести Тургенева. Но это закономерно, так как мотив видения у Бунина выражен не буквально, а через внутреннее желание героев окружить себя темной таинственной обстановкой. Сосновская пытается заполнить пустоту своим увлечением потусторонним миром, тягой к смерти, к риску. Бунинский контраст подчеркивает, что созданное ей пространство комнат является чуждым реальной жизни: «В правой стене коридора оказался небольшой вход в соседнюю комнату, тоже совершенно темную, могильно озаренную опаловым фонариком, висевшим под потолком. Чем-то черным были затянуты сверху донизу и все стены этой комнаты, совсем глухой, лишенной окон» [Там же, с. 264]. Это не сон, а сознательное «конструирование» собственной жизни согласно с культом смерти, которому

служит героиня. Мотив видения воплощается в рассказе Бунина, во-первых, в указании на неестественный контраст мира героев с реальностью, во-вторых, в возвращении главного героя к жизни, его духовном прозрении: «Когда я увидел ее мертвой, я забыл все в мире» [Там же, с. 296].

Следовательно, перекличка двух произведений отразилась и в цветовой символике. Та же семантика белого цвета, что у Тургенева в первом сне, в повести Бунина реализована при описании картины места происшествия: «И все это теперь было уже мертво, все стало каменеть, блекнуть, и красота делала мертвую еще страшнее» [Там же, с. 265]. Амбивалентную символику белого цвета как знака совершенной красоты и смерти почувствовал и отразил в своем произведении как Тургенев, так и Бунин. Эта деталь красноречиво указывает на проблему эстетизации смерти как явления, которое, может быть, в наибольшей степени проясняло глубину «духовного обморока», переживаемого страной на рубеже веков.

Список литературы

Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Худож. лит., 1966. – Т. 5. – 543 с.

Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. – 2-е изд. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2009. – 671 с.

Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве: Пособие для учителей. – Минск: Беларусь, 2003. – 150 с.

Тургенев И. С. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Худож. лит., 1956. – Т. 8. – 610 с.