

**К.В. Анисимов, Е.В. Капинос**  
*Сибирский федеральный университет, Красноярск*  
*Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

### **«Речной трактир»: еще раз на тему «Бунин и символисты»<sup>1</sup>**

*Аннотация:* Статья посвящена рассказу И.А. Бунина «Речной трактир». Историсофские коды прочитываются в главном и периферийном сюжетах рассказа, поэтика которого полемически проецируется на «модернистскую» (Брюсов, символисты) и «религиозно-моралистическую» (Ф.М. Достоевский) линии русской классики, интенсивно рефлектируемые поздним Буниным.

The paper analyzes Ivan Bunin's short story «The River Tavern» whose main and peripheral plots can be read as historiosophic codes, and whose poetics is polemically projected onto the «modernistic» (V. Bryusov, the symbolists) and «religious-moralistic» (F. Dostoyevsky) traditions of the Russian classical literature, so profoundly reflected upon by Bunin in his late works.

*Ключевые слова:* И. Бунин, В. Брюсов, Н. Львова, Ф. Достоевский, главный сюжет, периферийный сюжет, историсофия.

I. Bunin, V. Bryusov, N. Lvova, F. Dostoyevsky, main plot, peripheral plot, historiosophy.

УДК: 821.161.1+82-3

*Контактная информация:* Красноярск, пр. Свободный, 79. СФУ, кафедра русской и зарубежной литературы. Тел. (391) 2230727. E-mail: kianisimov2009@yandex.ru. Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: dzerv@mail.ru.

Панэротизм «Темных аллей» знаменовал собой запоздалое вторжение Бунина на «территорию противника» – символистов, с самого своего появления на литературной сцене зарезервировавших за собой тему эроса и превративших ее в сложный конгломерат философии, психологии и физиологии [Матич, 2008]. Исследователь поздней прозы писателя справедливо подчеркивает, что «поглощенность проблемами любви и пола у Бунина общая с философами, литераторами, художниками серебряного века» [Штерн, 1997, с. 70].

В глазах создателя «Темных аллей» важнейшее место среди модернистских экспериментов на тему «роковой» любви занимали произведения Брюсова. Не случайно, что на закате двадцатилетних драматических отношений с мэтром русского символизма, в конце 1917 – начале 1918 гг., именно о его стихах Бунин пишет пространную ругательную рецензию, состоящую из «саркастических комментариев», «язвительных подчеркиваний», призванных дискредитировать Брюсова-пропагандиста «“демонической” изысканности» и приверженца саморекламы. В числе прочего, критик «обрушивается на брюсовскую эротику, на излюбленное им сочетание мотивов любовной страсти и смерти» [Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым, 1976, с. 436].

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

В выборе объекта для публицистического развенчания и практиковавшегося им в поздние годы литературного «переписывания» предшественников [Лотман, 1997; Марченко, 2010] Бунин весьма точен. Не раз отмечено, что еще до появления сложных эстетик зрелого символизма, сделавшегося, по слову Андрея Белого, целостным «миропониманием», центральным пунктом «декадентства» 1890-х гг. был именно эротический жизнетворческий эксперимент, порой неотделимый от сопровождающего его текста – тоже далекого от общепринятых литературных конвенций и представляющего собой сплав дневника и сюжетной прозы, который к тому же часто оставался в архиве писателя. Именно такая участь была уготована ранней брюсовской повести «Декадент», написанной в ноябре 1894 г. и отразившей первое серьезное любовное увлечение молодого поэта [Богомолов, 2010]. В этой жизненно-литературной и отчасти мистической истории (ее участники устраивали спиритические сеансы) с 25-летней Е.А. Масловой будущий лидер русских символистов апробировал ключевые слагаемые впоследствии неоднократно воспроизведенного в лирике и опробованного в повседневности любовного сюжета. Его стержнем было «моментальное покорение женщины, свидетельствующее о силе воздействия личности», следующее за этим соревнование «в силе переживания, воздействия друг на друга, страстности», а также непрременное «стремление сохранять “холод тайны, когда огонь кипит в крови”» [Там же, с. 126].

В сюжете повести автобиографический герой смело соединяет литературный и житейский планы, безжалостно рассуждая: «Я подумывал о том, какая роскошная развязка была бы у моего романа, если б Нина вдруг умерла. Мне было бы тяжело, но как красиво кончилось бы и сколько замечательных элегий создал бы я» [Там же, с. 150]. При известии о смерти возлюбленной (реальная Е.А. Маслова внезапно умерла от оспы) герой тщательно следит за тем, чтобы его внутренний «демонический» лед не был растоплен обрушившимся горем: «Одно время я думал упасть в обморок, но побоялся, что не сумею и выйдет глупо». «Я делал вид, что двигаюсь машинально» и т.д. [Там же, с. 155]. Таким образом, сознательно уподобившийся инкубу, «мужскому демону» [Богомолов, 1996, с. 300 и сл.], автор-герой демонстрировал своей потенциальной публике хладнокровный эротический эксперимент, в котором рационализм и страсть, взаимно высвечивая свои противоположности, стремились к той метафизической высоте, где, по мысли Брюсова, на равных сосуществовало множество альтернативных «истин»<sup>1</sup>.

Противостоя в наборе символистских жизнестроительных стратегий аналогичной по сути, но иной по ролям участников, доктрине любви к *femme fatale*<sup>2</sup>, этот «брюсовский» сюжет оказался по истечении многих лет неожиданно привлекательным для Бунина, работавшего над «Темными аллеями». В чем заключались причины этого интереса, и какие интертекстуальные переключки в рассказах прозаического цикла он позволяет обнаружить?

Подобно тому, как часто появлявшаяся в стихах символистов «роковая женщина» отсылала читателя к романам Достоевского [Ханзен-Лёве, 1999, с. 345], некоторые сюжеты «Темных аллей» также ориентированы на этого писателя, главного в словесности XIX века «раздражителя» Бунина<sup>3</sup>. В этой перспективе

---

<sup>1</sup> Об этом мотиве брюсовской лирики и его корнях в стратегии университетского образования, которой Брюсов придерживался, см. специально: [Богомолов, 2010а, с. 191–194].

<sup>2</sup> Об образе «роковой женщины», его истоках в русской и европейской культуре см.: [Ханзен-Лёве, 1999, с. 343–345].

<sup>3</sup> М.С. Штерн указала, в частности, на характерно «достоевский» сюжет об обиженных детях («Красавица», «Дурочка») [Штерн, 1997, с. 24–25]. Ввиду всё возрастающей

пристальное внимание должно быть уделено рассказу «Речной трактир», в котором любовная тема подвержена двойной кодировке – Брюсовым и Достоевским.

Как точно подметил Ю.М. Лотман, одна из причин заинтересованно-личной антипатии Бунина к создателю великого романного пятикнижия заключалась в ревностном отстаивании своего первенства в освещении темы «иррациональных страстей, любви-ненависти, трагического иллогизма страсти» [Лотман, 1997, с. 730]. Объективно (впрочем, далеко не во всём) предшествуя здесь модернистам, Достоевский ретроспективно воспринимался Буниным как фигура, неотличимая от «декадентов» рубежа веков. Вложенные в уста убийцы Соколовича («Петлистые уши», 1916) слова о Достоевском как об авторе, который «совал» «Христа во все свои бульварные романы» [Бунин, 1966, с. 391]<sup>1</sup>, являются убеждением самого Бунина и позволяют увидеть механизм отождествления: «Христос», очевидно, считался моментом индивидуальной манеры романиста, проявлением его «фальшивой сентиментальности» [Лотман, 1997, с. 739–740], а вот «бульварность» его сочинений – качество, в полной мере распространявшееся на все модернистские литературные школы, обруганные Буниным в 1913 г. в речи на юбилее газеты «Русские ведомости» при помощи этого слова и его синонимов. Ср.: «мы еще не чувствуем ... грани между печатным словом истинно литературным и так называемым бульварным»; «Исчезли драгоценнейшие черты русской литературы ... – и морем разлилась вульгарность, надуманность, лукавство, хвастовство, фатовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый» [Бунин, 1988, с. 609; 612]<sup>2</sup>.

В эпоху написания «Темных аллей» давно постулированная нерасторжимая связь между Достоевским и модернистами неизбежно должна была привести Бунина к конфликту с ними (точнее, – с их наследием) в пространстве любовной сюжетики. Рассказ «Речной трактир» позволяет реконструировать этот процесс ревнивого переименования ставших уже классическими литературных мотивов и житейских историй эпохи модернизма. Повествование открывается сюжетом, играющим, на первый взгляд, весьма периферийную роль. Дело происходит весной в известном ресторане «Прага» на Арбате, историю рассказывает молчащему писателю его знакомый, доктор.

Тут еще вот что – некоторые воспоминания. Перед вами заходил сюда поэт Брюсов с какой-то худенькой, маленькой девицей, похожей на бедную курсисточку, что-то четко, резко и гневно выкрикивал своим картавым, в нос лающим голосом метрдотелю, подбежавшему к нему, видимо, с извинениями за отсутствие свободных мест, – место, должно быть, было заказано по телефону, но не оставлено, – потом надменно удалился. <...> Кроме того, и наслышан о нем достаточно, о его романах, между прочим, так что испытал некоторую жалость к этой, несомненно, очередной его поклоннице и жертве. Трогательна была она ужасно, растерянно и восторженно глядела то на этот, верно, совсем непривычный ей ресторанный блеск, то на него, пока он скандировал свой лай, демонически играя черными глазами и ресницами [Бунин, 1966б, с. 177].

Рассказчик (доктор), как часто бывает у Бунина, щедро наделен автобиографическими чертами (см.: [Капинос, 2010, с. 132–143]), это подталкивает к тому, чтобы вспомнить реальные отношения Бунина и Брюсова, отличавшиеся напряженным вниманием друг к другу и взаимным неприятием. Напечатав стихотворный сборник «Листопад» (1901) в «Скорпионе» у Брюсова [см. об этом: Классик без ретуши, 2010, с. 47–59], Бунин резко разошелся с символистами, «не возымеет

---

литературы на тему «Бунин и Достоевский» отметим здесь только одну недавнюю работу, в которой дана подробная историография проблемы: [Риникер, 2008].

<sup>1</sup> Обсуждение соответствий слова героя и позиции автора в этом рассказе см.: [Риникер, 2008, с. 197–198].

<sup>2</sup> Впрочем, самого Достоевского Бунин упоминает здесь вполне сочувственно.

никакой охоты играть с ... новыми сотоварищами в аргонавтов, в демонов, в магов и нести высокопарный вздор» [Бунин, 1967, с. 263–264]. Но в 1910-м году, как указывает С.Н. Морозов, отношения между ними возобновились в связи с редактированием Брюсовым литературного отдела «Русской мысли», а затем связь между поэтами вновь угасла [см.: Морозов, 2002, с. 59]. В хранящейся в орловском архиве и упомянутой выше незавершенной статье о Брюсове Бунин «пытается дать совершенно развенчивающую характеристику творчества поэта... Цитируя более семидесяти стихотворений В.Я. Брюсова, Бунин сопровождает их отдельными подчеркиваниями и своими острыми критическими комментариями, тем самым давая понять читателю, что творчество поэта насыщено претенциозностью... “И причем тут *маг, волхв*, как не раз называл себя Брюсов, – писал Бунин, – и как повторяют за ним поклонники. У Брюсова была дурная молодость, дурные вкусы, он делал себе карьеру, бравируя бессмыслицами, вроде *фиолетовых рук на эмалевой стене*, и просто пошлостями, но это было бы еще полбеда, беда в том, что он мало менялся с годами”» [Морозов, 2002, с. 60].

Уже в эмиграции, в писательской среде будут много, с отчаяньем и сожалением говорить об отношении символистов (прежде всего Блока и Брюсова) к революции. В.Н. Бунина в дневнике от 1/14 августа 1921 года так передает одну из характерных реплик З.Н. Гиппиус:

Пришло известие о смерти Блока... Вчера мы с Яном расспрашивали З.Н. о Блоке, об его личной жизни. Она была хорошо с ним знакома. Сойтись с Блоком было очень трудно. Говорить с ним надо было намеками. <...> З.Н. стихи Блока любит, но не все... Я спросила о последней встрече с ним. Она была в трамвае. Блок поклонился ей и спросил: “Вы подадите мне руку?” – “Лично, да, но общественно между нами все кончено”. Он спросил: “Вы собираетесь уезжать?” Она: “Да, ведь выбора нет: или нужно идти туда, где вы бываете, или умирать”. Блок: “Ну, умереть везде можно”» [Бунин И.А., Бунина В.Н., 1981, с. 52–53].

Отзывы об оставшемся в Москве Брюсове, были еще острее, скорее всего, многие эмигранты спрашивали себя: «Как и почему он сделался коммунистом?» С этого вопроса: «Как и почему он сделался коммунистом?» [Ходасевич, 1997, с. 35] – начинается финальная часть статьи Ходасевича о Брюсове, речь об этом очерке и пойдет далее. Но в Одессе, в 1918 г., давая интервью сотруднику «Одесского листка», Бунин выскажется еще довольно мягко: «Зря пустили слух о том, будто Валерий Брюсов пошел к большевикам. Он работает еще с дней Временного правительства в комиссии по регистрации печати, остается в ней и поныне. Ему приходится, правда, работать с комиссаром Подбельским, к которому крайне резко относится вся печать, и даже иногда заменяет его, но все же говорить о большевизме Брюсова не приходится» [Бунин, 1998, с. 21].

В периферийном эпизоде «Речного трактира» мы имеем образец художественной рефлексии Бунина на темы символизма. Примечательно, что Бунин оставляет возможность довольно точной датировки московского эпизода в «Речном трактире»: «Пообедали вместе, порядочно выпив водки и кахетинского, разговаривая о недавно созванной Государственной думе, спросили кофе...» [Бунин, 1966б, с. 176]. Видимо, речь идет о IV созыве Государственной думы, тогда все происходящее относится к весне 1913 года (в четвертый раз Дума была созвана в ноябре 1912). Упоминание о Государственной думе поддерживает «историческую» линию «Темных аллея», книги, которая запечатлела судьбу поколения, расцвет которого был прерван революцией. В «Чистом понедельник» далеко не случайно в ряд древних русских церквей и монастырей вписывается Марфо-Мариинская обитель, открытая в 1909 г., за 8 лет до революции, а здесь, в «Речном трактире», говорится не просто об очередном, а о последнем созыве Государственной думы, прекратившей свою работу в феврале 1917-го.

Если от большой истории перейти к обзору частных событий, то вспоминается, что к 1913 г. относится финал трагической любви к Брюсову Надежды Львовой. В конце ноября информация о смерти Львовой просочилась на страницы московской газеты «Русское слово» [Лавров, 2007, с. 199] и, вероятно, не укрылась от внимания Бунина. Однако еще ярче, под знаком русского символистского ретро, сюжет любви Львовой и Брюсова открывается в очерке Ходасевича «Брюсов», опубликованном в XXIII кн. «Современных записок» за 1925 г., и, несомненно, читанном Буниным.

О том, что Бунин хорошо помнил очерк Ходасевича, свидетельствует небольшой этюд Бунина о Брюсове, включенный в «Заметки», появившиеся в «Последних новостях» за 19 сентября 1929 г. В некоторых мотивах этот текст повторяет очерк Ходасевича: и Бунин, и Ходасевич обращают внимание на купеческие корни Брюсова, подробно и описывают дом на Цветном бульваре, полученный Брюсовым в наследство от купца-деда. Бунин отмечает «азиатское» в облике поэта («я увидел и впрямь еще очень молодого человека с довольно толстой и тугой гостинодворческой (и довольно азиатской) физиономией» [Бунин, 1998, с. 314]. Одна из черт Брюсова, запечатленная в воспоминаниях Бунина, переключается в «Речной трактир» (см. ниже), причем манера речи Брюсова в публицистическом тексте описана еще выразительнее, чем в рассказе: «говорил этот гостинодворец очень изысканно, с отрывистой гнусавой четкостью, точно лаял в свой дудкообразный нос» [Там же]. (О семантике лая в связи с Брюсовым см. ниже). Возможно, замечание Ходасевича о Надежде Львовой как о курсистке («она училась в Москве на курсах») превратится у Бунина в «Речном трактире» в «бедную курсисточку».

Возвращаясь к очерку Ходасевича, заметим, что его кульминацией является биография Надежды Львовой, тогда как в воспоминаниях Бунина о Львовой не говорится. Сама история и предыстория самоубийства описываются у Ходасевича очень кратко («Львова позвонила по телефону Брюсову, прося тотчас приехать. Он сказал, что не может, занят. Тогда она позвонила к поэту Вадиму Шершеневичу... Шершеневич не мог пойти – у него были гости. Часов в 11 она звонила ко мне – меня не было дома. Поздним вечером она застрелилась» [Ходасевич, 1997, с. 32]. Сцена похорон, напротив, детальна и эмфатична:

Надю хоронили на бедном Миусском кладбище, в холодный, метельный день. Народу собралось много. У открытой могилы, рука об руку, стояли родители Нади, приехавшие из Серпухова, старые, маленькие, коренастые, он – в поношенной шинели с зелеными кантами, она – в старенькой шубе и в приплюснутой шляпке. Никто с ними не был знаком. Когда могилу засыпали, они, как были, под руку, стали обходить собравшихся. С напускною бодростью, что-то шепча трясущимися губами, пожимали руки, благодарили. За что? Частица соучастия в брюсовском преступлении лежала на многих из нас, все видевших и ничего не сделавших, чтобы спасти Надю. Несчастные старики этого не знали. Когда они приблизились ко мне, я отошел в сторону, не смея взглянуть им в глаза, не имея права утешать их [Там же].

Спасти, вырвать девушку из губельного для нее окружения – этот традиционный сюжет, хорошо известный русской литературе по Достоевскому, Некрасову, становится основой для периферийного (московского) и основного (волжского) сюжетов «Речного трактира». В символистской подсветке (а именно законам символистской культуры посвящен очерк Ходасевича «Брюсов» и парный ему в «Некрополе» «Конец Ренаты») сюжет о спасении героини получает новое звучание у Бунина. Отметим, что и самоубийство Нины Петровской, героини очерка Ходасевича «Конец Ренаты», не пройдет незамеченным и у Буниных: 24 и 26 февраля 1928 года В.Н. Бунина оставит в дневнике 2 записи, посвященные смерти и похоронам Нины Петровской [Бунин И.А., Бунина В.Н., 1981, с. 174].

На исходе 20-х и в 30-е годы, как и Ходасевич, Бунин видит и оценивает русский символизм в ретроспекции и интересуется им не только как высокой поэтической культурой, но и как (если прибегать к современным терминам) «субкультурой», соединяющей высокое и низкое, прославленное и безвестное, глобальный ход истории и частную биографию.

Для Брюсова история взаимоотношений с Надеждой Львовой, начавшаяся с редактирования ее стихов, принесенных юной поэтессой в редакцию «Русской мысли» [см.: Лавров, 2007, с. 207], была не только жизненным, но и литературным экспериментом. Результатом эксперимента стали «Стихи Нелли», написанные Брюсовым по следам сразу двух романов – с Надеждой Львовой и Еленой Сырейшиковой: обе возлюбленные становятся прообразом Нелли [см.: Лавров, 2007а, с. 163–167 и др.], их «женским» голосом говорит поэт. «Нелли» – так называлась новая литературная маска Брюсова, подобная придуманной Волошиным маске «Черубины де Габриак». Брюсов перевоплощался в героиню, осуществляя опыт лирического письма от женского лица. Однако жизненная, а не литературная история Нади Львовой с настоящим, а не разыгранным самоубийством в финале, подробно выписанная у Ходасевича и, как нам кажется, подразумеваемая у Бунина, становится одной из выразительных картин русского декаданса, охватившего страну накануне ее гибели.

Еще один писатель, И. Эренбург, оставил свои мемуары о Надежде Львовой. В мемуарной книге «Люди, годы, жизнь» Львова выведена как первая любовь и романтическая корреспондентка автора: «Мы расстались в 1908 году... Два года спустя она начала писать стихи. Не знаю, при каких обстоятельствах она познакомилась с Брюсовым. Осенью 1913 года вышли две книги: «Старая сказка» Н. Львовой и «Стихи Нелли» без имени автора... 24 ноября Надя покончила жизнь самоубийством... Брюсов часто говорил о самоубийстве, над одним из своих стихотворений он поставил тютчевские слова: “И кто в избытке ощущений, когда кипит и стынет кровь, не ведал ваших искушений – Самоубийство и Любовь”. А Надя застрелилась» [Эренбург, 1961, с. 58–59].

Эпизод с Брюсовым позволяет заметить некоторые «наведения» на символизм и в основной части «Речного трактира», где героиня тоже оставлена без имени, предстает незнакомкой, чья судьба, как и судьба «курсисточки», взывает к спасению. Через церковь и кабака, через два антитетических топоса спасения и греха проводит Бунин свою незнакомку. Старая церковь в волжском городе подробно описывается в рассказе, в безлюдной сводчатой полутемной церкви, в светлом облике героини, в том, как рассказчик преследует ее, пытается отгадать ее тайну, мучается чувством причастности к ее существованию – отдаленно опознаются черты блоковской Прекрасной Дамы. Появление в речном трактире таинственной незнакомки, совсем не вписывающейся в контекст кабацкой жизни, тоже отдаленно, намекает на блоковскую «Незнакомку» («По вечерам над ресторанами...»).

\* \* \*

Проекция безвестной героини «Речного трактира» на Надежду Львову и Незнакомку из, соответственно, «брюсовского» и «блоковского» жизнестроительных сюжетов переплетены с целым пучком аллюзий к Достоевскому. Начнем с, казалось бы, незначительной детали, пронизательно подмеченной Ю.М. Лотманом. Исследователь обратил внимание на частый у Бунина мотив болезненно-возделенного наблюдения героем женской походки сзади, соотносящийся с фобией Подростка: «И вообще я не люблю женскую походку, если сзади смотреть» [Лотман, 1997, с. 740]. Из бунинских текстов Ю.М. Лотман выделил, прежде всего, «Митину любовь» и «Красные фонари», в которых содержатся нужные ученому примеры. Между тем рассказ «Речной трактир» дает еще более развернутую

картину долгого и пристального наблюдения доктора за идущей впереди него красивой молодой незнакомкой. «И вот, что-то думая, случайно поднимаю я глаза и вижу: идет впереди меня скорым шагом очень стройная, изящная девушка в сером костюме...» [Бунин, 1966б, с. 177–178]. «Вижу и чувствую, что что-то мне в ней ужасно нравится, а кроме того, кажется несколько странным: почему и куда так спешит?» [Там же, с. 178]. Девушка заходит в церковь. «...А я опять за ней и, войдя, останавливаюсь у порога» [Бунин, 1966б, с. 178]. «В церкви пусто... <...> ...Уже сумрачно, только мерцает золото кованых с чудесной древней грубостью риз на образах алтарной стены, и она, на коленях, не сводит с них глаз. Тонкая талия, лира зада, каблучки уткнувшейся в пол легкой, изящной обуви...» [Там же]. Доктор наблюдает героиню в церкви, а в следующей сцене – встречается с нею в том самом волжском трактире (упомянутая выше динамика художественного пространства по направлению «церковь – кабак» говорит сама за себя), в котором снова появляется девушка – на сей раз со спутником. Этот спутник – пародийная копия «демонического» Брюсова из начальной части повествования. Герой узнает в нем «промотавшегося помещика, пьяницу, развратника, бывшего гусарского поручика, выгнанного из полка» [Там же, с. 181], который к тому же оказывается «шулером, известным всему уезду и городу» [Там же]. Доктор отталкивает ухажера и пытается вразумить и, очевидно, вырвать из его рук девушку – жертву обмана. «Я посадил ее на скамью, одной рукой держа ее мокрую от слез, милую, тонкую девичью руку, другой обнимая за плечо. Она несвязно выговаривала: “Нет, неправда, неправда, он хороший... он несчастный, но он добрый, великодушный, беззаботный...”» [Там же, с. 182]. Внушение оказалось тщетным. «Я молчал, – возражать было бесполезно» [Там же].

Приведенная пунктирная цепочка примеров является попури из целого ряда мотивов романа Достоевского «Преступление и наказание». Сначала обратим внимание на биографию соблазнителя девушки. В деталях она повторяет жизненный путь Аркадия Свидригайлова – дворянина, бывшего военного, служившего «два года в кавалерии» [Достоевский, 1989, с. 444], развратника, завсегдатая «клоак», шулера и пьяницы, часто находящегося «по старой полковой привычке своей, под влиянием Бахуса» [Там же, с. 33], как характеризует эту его склонность Пульхерия Александровна в письме к Раскольникову. Однако едва ли бунинский профанный и пародийный соблазнитель, сниженная копия Брюсова и самого Свидригайлова, посягает на новую Дуню Раскольникову. Решительным образом Бунин избавляет свой сюжет как от «диаволических» ассоциаций, восходящих к раннему символизму, так и от морализаторства и «фальшивой сентиментальности» Достоевского. Сюжет Дуни, проявившей жертвенность и твердость и потому (как в романах воспитания) получившей добродетельного жениха (Разумихина), очевидно неинтересен Бунину. «Спасительное преследование» и попытка доктора вырвать девушку восходят к той сцене «Преступления и наказания», которая лишь предвосхищает появление Свидригайлова в фабуле романа. Речь идет о попытке Раскольникова спасти только что обманутую и совращенную 15-летнюю девицу, преследуемую очередным ухажером, которого он, уже зная из письма матери об обстоятельствах Дуниной жизни, называет «Свидригайлов». Этот преследователь (тридцатилетний хлыщ) именуется по имени главного злодея романа на основании двойничества – правила сюжетологии Достоевского, которое на данный момент развития сюжета уже заставило Раскольникова точно так же – символически и идеологически – отождествить свою сестру, согласившуюся на брак по расчету, с проституткой Соней Мармеладовой: «Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным?» [Там же, с. 45].

Вся пластика эпизода, вплоть до кульминационной сцены на скамейке, впоследствии была виртуозно воспроизведена Буниным<sup>1</sup> – впрочем, с рядом перестановок и обычными для этого автора сильными сокращениями. И так, Раскольников, «выглядывая скамейку, ... заметил впереди себя, шагах в двадцати, идущую женщину» [Достоевский, 1989, с. 47]. «... В идущей женщине было что-то такое странное, ... что мало-помалу внимание его начало к ней приковываться...» [Там же]. Она была «очень молоденькая» и «шла по такому зною простоволосая, без зонтика и без перчаток» [Там же]. Бунинская героиня была, напротив, «с серым зонтиком в руке» [Бунин, 1966б, с. 178]. Скоро выясняется, что девушка, которую видит Раскольников, пьяна и, вероятнее всего, только что изнасилована: на нее неумелыми мужскими руками надето полузастегнутое платье, «целый клочок» которого «отставал и висел болтаясь» [Достоевский, 1989, с. 47]. Она «шла нетвердо, спотыкаясь и даже шатаясь во все стороны» [Там же]. Догнав ее, Раскольников «сошелся с девушкой у самой скамейки, но, дойдя до скамьи, она так и повалилась на нее...» [Там же]. Именно здесь ее настигает новый преследователь, которому Раскольников кричит: «Эй, вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо?» [Там же, с. 48]. Отметим, что с этого момента героиня все чаще называется «девочкой», что сразу же усиливает этической звучание эпизода<sup>2</sup>.

У Бунина сцена на скамейке – финал объяснения женщины с доктором, ее мнимым «спасителем». В отличие от Достоевского не в преддверии, а после объяснения на скамейке героиня изображается идущей «неловко» «вкось по площади» [Бунин, 1966б, с. 182] – слабый отголосок нетвердой походки 15-летней соблазненной в «Преступлении и наказании». Кроме того, не исключено, что бунинская сцена двунаправлена в интертекстуальном отношении. Наряду с инверсией этического задания Раскольникова, она может метить в скамейку как «топос любви» лирики Брюсова, как уже говорилось, хорошо знакомой Бунину. Ср.:

На станции мы поезд ожидали  
И выбрали заветную скамью,  
Где Леле я проговорил «люблю»,  
Где мне «люблю» послышалось из дали  
(«Осенний день», 1894)  
[Брюсов, 1973, с. 52].

<...>  
Холодеет скамья, словно гроб.  
Знаю, знаю свой злой гороскоп!

Ты ко мне прибежишь, проскользнешь,  
Вся дрожа, с беглой молнией взора.  
<...>  
(«Воспоминания о малюточке Коре», 1895)  
[Брюсов, 1973, с. 63]

Недаром в отличие от высокого этоса Раскольникова объяснение доктора с девушкой у Бунина, в общем, амбивалентно. Когда герой провожал ее после разговора на скамье, уже «на площади», она «вдруг поцеловав мне руку, соскочила и, не оглядываясь, неловко пошла вкось по площади». Ср. у Достоевского:

<sup>1</sup> В отельном нью-йоркском издании рассказа, которое вышло в 1945 г. и было оформлено М.В. Добужинским, единственной иллюстрацией к «Речному трактиру» знакомым образом оказалось изображение скамейки, стоящей под фонарем на уличной обочине провинциального русского города [Бунин, 1945, с. 14].

<sup>2</sup> Вариант текста «Петлистых ушей» уже содержал обработку Буниным «достоевского» сюжета о связи 15-летней девочки с «пожилым и женатым господином» [Ринкер, 2008, с. 200].

«Пошла она скоро, но по-прежнему сильно шатаюсь. Франт пошел за нею, но по другой аллее, не спуская с нее глаз» [Достоевский, 1989, с. 50].

Как известно, импульсом к созданию романа стала для Достоевского наблюдавшая им в 1863 г. сцена урока, который брала итальянская девочка в Турине. Компаньоном писателя тогда была А.П. Сулова, которой он сказал: «Ну вот, представь себе, такая девочка с стариком, и вдруг какой-нибудь Наполеон говорит: “Истребить весь город”» [Там же, с. 523. Коммент.]. Как видим, зерном, из которого вырос замысел романа, была на первых порах не столько история социальной мести наполеонического гордеца Раскольникова, сколько порочная связь взрослого (зрелого, пожилого) человека с девочкой, то, что в достоевковедении именуется «ставрогинским грехом» [Свинцов, 1995]. Возраст соблазнителя, естественно, неважен, важна этическая экстремальность, ненормативность, непредсказуемость такого деяния, его выключенность из присущего многим преступлениям социального контекста. «...Сорокалетний бесчестит десятилетнюю девочку, – среда, что ль, его на это понудила?» [Достоевский, 1989, с. 242]. Вопрос Разумихина поставлен предельно точно. Ответ на него автор романа искал, прежде всего, в религиозной сфере, что заставило его дискредитировать социальную утопию Раскольникова, превратив ее создателя в двойника женоубийцы и педофила Свидригайлова: «...Мы одного поля ягоды...» [Там же, с. 273].

Обидчиком 15-летней незнакомки, встреченной Раскольниковым, несомненно, являлся один из таких свидригайловых. Для того чтобы сформулировать этическую программу, противоположную разврату («эх, разврат-то как ноне пошел!» [Там же, с. 50]), Достоевскому, как мы знаем, потребовался не один только роман «Преступление и наказание». Миссия Раскольникова в отношении девицы очевидно неуспешна – прежде всего, потому, что он сам уже в своих мыслях убийца. Между тем автор ставит рядом с ним героя, который словно намекает на грядущее спасение. Это бесхитростный городской, «народный тип»<sup>1</sup>, произнесший только что процитированную фразу о разврате, а также искренне воскликнувший: «Ах, стыд-то какой теперь завелся на свете, господи! Этакая немудреная, и уже пьяная!» [Там же]. Повторим: героиня уходит, сопровождаемая «франтом», названным Свидригайловым, и полицейским, ее, вероятно, истинным, «народным» спасителем. Этическое напряжение эпизода не только не снято, но даже усилено, а отсутствие внятной концовки проецирует его проблематику в последующие разделы романа.

Финал бунинского рассказа выдержан в нарочито «антидостоевском» духе<sup>2</sup>. Все описанные выше случаи мотивных переключек нужны были именно затем, чтобы оттенить несогласие, концептуально продемонстрированное итоговой мыслью доктора. «А знаете, – сказал доктор, поглядев кругом, – я жалел потом, что, так сказать, спас ее. Были со мной и другие случаи в этом роде... А зачем, позвольте спросить, я вмешивался? Не все ли равно, чем и как счастлив человек!» [Бунин, 1966б, с. 182]. Ход мышления Бунина в этом тексте аналогичен решению проблемы любви в программном рассказе «В ночном море» (1923), где в тщетных поисках в себе самих сочувствия к умершей общей возлюбленной два собеседника сознают в конце концов, что эрос, с одной стороны, и человек, который провоцировал когда-то страстное переживание этого эроса – с другой, суть реальности различные. «Знаете, что главное? Это то, что я никак не мог связать ее, умершую, с той другой, о которой я вам только что говорил» [Бунин, 1966а, с. 106]. «Та, другая, как вы выражаетесь, есть просто вы, ваше представление, ваши чувства, ну, словом, что-то ваше» [Бунин, 1966а, с. 106]. Важно, что именно «та, другая»

<sup>1</sup> О значении «гласа народа» и формах его выражения в «Преступлении и наказании» см.: [Назирова, 1982, с. 102–104].

<sup>2</sup> Ср. обильную полемическую цитацию «Преступления и наказания» в рассказе «Петлистые уши» [Ринкер, 2008, с. 193–198].

вновь воскрешает пережитое, поэтому исходный тезис о равнодушии при известии о смерти бывшей возлюбленной парадоксально рассекается на две части. «Та, другая, была совсем особо. И сказать, что я ровно ничего не почувствовал к той, другой – ложь. Так что я неточно говорил. Совсем не то и не так» [Там же]. Именно в процессе философско-дискурсивного «отслаивания» от стержневой темы любви «посторонних» ей явлений, своего рода «шумов» в канале связи с объектом в его феноменологической «чистоте» (измены, брака, уязвленного самолюбия, неудач в карьере, наконец, смерти), достигается концептуализация любви как таковой. В «Речном трактире» сомнение доктора (спасителя по самой своей профессии<sup>1</sup>) в оправданности своего порыва; готовность смириться со счастьем девушки, оказавшейся во власти человека «свидригайловского» типа; парадоксально роднящее доктора с «франтом» из «Преступления и наказания» эротическое любование незнакомкой (не будем забывать, что «спаситель» Раскольников преследует ее совсем не с той целью, что идущий поодаль «франт»: в этом смысле бунинский врач сочетает в себе того и другого) – все эти реорганизации мотивных связей, взятых у Достоевского, подрывают идею романиста XIX в. о любви как этически нагруженном событии и в конечном счете – о человеческом сердце как ристалище Бога и дьявола.

Но вернемся к образу Брюсова. Как кажется, именно последний персонаж христианской демонологии имплицитно Буниным в образ «черного мага» русского символизма. В этом смысле если дискуссией с Достоевским отрицаются регулятивные функции этоса по отношению к эросу, то в полемике с Брюсовым оспаривается демонстративное пренебрежение этими функциями. Как это выглядело в структуре повествования, мы уже видели: гордому искусителю, элитарному поэту и столичному бонвивану Брюсову, появляющемуся в начале сюжета, эквивалентен провинциальный шулер и пьяница, фигурирующий в конце. Сам Брюсов подан в очевидной сатанистической перспективе. Например, его голос уподоблен собачьему лаю. «...Что-то четко, резко и гневно выкрикивал своим картавым, в нос лающим голосом...» [Бунин, 1966б, с. 177]; «скандировал свой лай, демонически играя черными глазами и ресницами» [Там же]<sup>2</sup>. Обратим вни-

---

<sup>1</sup> Ряд черт внешнего облика героя (рыжие волосы, необыкновенная сила, способность «руками подковы ломать» [Бунин, 1966б, с. 182]) отсылают читателя к другому «иконному» бунинскому «спасителю» – Захару Воробьеву, вершащему поступки столь же благодетельные, сколь и бессмысленные. «Широта» и несомненная «народность» этого героя позволяют видеть в его образе ранний пример полемики с Достоевским. Отметим также еще один дальний отголосок образа доктора: неожиданные параллели ему обнаруживаются в портрете Соколовича, героя «Петлистых ушей», обладателя исполинской силы и изображенного с «желтоватой, довольно редкой американской опушкой под ... нижней челюстью» [Бунин, 1966, с. 387]. Характерным образом сходны соматика героев и обстановка, в которой их видит читатель: и Соколович, и Захар Воробьев нечувствительны к алкоголю, хотя долго описываются именно за столом с собутыльниками. В структуре «Речного трактира», таким образом, Бунин шифрует не только свои мало менявшиеся воззрения на Достоевского, но также указывает на уже совершенные им подходы к осмыслению творчества предшественника.

<sup>2</sup> О демонологической и эротической семантике образа собаки в народной и христианской культуре см.: [Успенский, 1996]. Коммуникативная ситуация, в которой Брюсова видит читатель «Речного трактира», – это брань: поэт зло выговаривает метрдотелю за отсутствие в «Праге» свободных мест. С точки зрения историко-культурного родства «лая» и матерной брани примечательно упоминание Буниным в «Воспоминаниях» выступлений Брюсова в революционные годы «в каком-то кабаке», где сидели «спекулянты, шулера, публичные девки», со стихами – в основном матерными, в которых все «заборные слова» произносились «полностью» [Бунин, 1950, с. 212]. Примечательна в этом контексте исключительная связь матерных стихов самого Бунина с темами революции и большевизма: «... Только пародии с советским сюжетом активно используют нецензурные слова. В эмигрантском сюжете снижение создается другой, менее маркированной лексикой» [Неподцен-

мание на то, что предысторией появления Брюсова в «Праге» является знакомство с ним доктора в кружках знатоков русской церковной старины. Действительно, поэт-символист интересуется «старыми русскими иконами» [Бунин, 1966б, с. 177]. С нарратологической точки зрения перед нами тонкая сюжетная эквивалентность: во времени текста образ Брюсова дрейфует по нисходящей – от «икон» к кабаку (нет сомнения, что столичная «Прага» и провинциальный трактир образуют знаковую топографическую пару<sup>1</sup>) – точно так же как героиня-жертва после церкви оказывается в аналогичном волжском заведении.

Рядом с Брюсовым доктор видит девуцу, похожую «на бедную курсисточку» [Там же]. Ср. у Достоевского о соблазненной девушке: «А пожалуй что из благородных будет, из бедных каких...» [Достоевский, 1989, с. 50]. Доктор испытывает «некоторую жалость к этой, несомненно, очередной его (Брюсова. – К.А., Е.К.) поклоннице и жертве» [Бунин, 1966б, с. 177], причем читателю предлагается продлить ряд нацеленных на поэта «демонических» ассоциаций в сторону известной истории с Надеждой Львовой, а также, вероятно, – самих брюсовских стихов, в которых поза лирического героя могла конструироваться при помощи отсылок к «Демону» Лермонтова и в целом сюжету об искушении, положенному в основу поэмы. Ср.:

<...>  
Ангел бледный, легкокрылый,  
К нам опущенный на землю!  
Грез твоих я шепот милый  
Чутким слухом чутко внемлю  
<...>  
Звезды яркие, как алмаза  
Грани, в тверди слишком синей.  
Скалы старого Кавказа  
Дремлют в царственной пустыне.  
Здесь, где Демон камень темный  
Огневой слезой прожег, –  
Ангел бледный! – гимн нескромный  
Я тебе не спеть не мог!  
(«Ангел бледный», 1896, 1910)  
[Брюсов, 1973, с. 119]

Именно в этом ключе развивался роман Брюсова с Надеждой Львовой. Безотносительно к каким-либо литературным подтекстам стратегию отношения к ней маститого поэта Львова чутко уловила. «И, как и Вы, в любви хочу быть “первой” и – единственной. <...> А Вы хотели, чтобы я была одной из многих? Этого я не могу. И что Вы делали с моей любовью? Вы экспериментировали с ней, рассчитыва<ли> каждый шаг. <...> Вы совсем не хотите видеть, что перед Вами не женщина, для которой любовь – спорт, а девочка, для кот<орой> она – все» [Лавров, 2007а, с. 159]<sup>2</sup>. Любопытно это спонтанное внедрение Львовой в свой эпистолярный дискурс типично «достоевской» темы ребенка, ставшего жертвой расчленившего, едва ли не лабораторного эротического опыта.

---

зурный Бунин, 2010, с. 484]. В длинном перечне общеизвестных «демонических» черт жизнетекста Брюсова его склонность к ругани подчеркивалась особо – в частности, Андреем Белым, именовавшим своего друга-врага «ругателем» [Переписка Брюсова с Андреем Белым, 1976, с. 381].

<sup>1</sup> Параллелизм «Праги» и трактира подчеркнут в первом варианте заглавия – «Ночной ресторана» [Бунин И.А., Бунина В.Н., 1982, с. 157].

<sup>2</sup> Близость лирической героини стихов самой Львовой образам тургеневских девушек и пушкинской Татьяны (конфликтная по отношению к антропологической концепции, развиваемой Брюсовым) была отмечена современниками поэтессы [Лавров, 2007а, с. 162].

В этом пункте сюжеты великого романиста XIX в. и экстравагантные биографические мифы поэтов эпохи fin de siècle совпадали, и Бунин, несомненно, это понимал. С одной стороны, художественная компрометация Брюсова-«демона» на страницах «Речного трактира» заключается в разоблачении его роли «соблазнителя». С другой стороны, проблема Буниным существенно углублена: расчет на эстетствующее «зло» в любви неоправдан, по его мнению, точно так же, как и христианский телеологизм Достоевского, считавшего, что счастье достижимо через страдание. Как известно, автор «Темных аллей» придерживался оксюморонного понимания счастья как страдания [Сливицкая, 2004, с. 24 и сл.], каузальное расположение этих полюсов было для него неприемлемо. В этой перспективе позиции Достоевского и Брюсова оказывались в сознании Бунина коррелятами: в то время как спасение Дуни, «воскресение» Сони и Раскольниковы определяются движением от страдания к счастью, механизм модернистского эксперимента подразумевает простую инверсию этих состояний: от счастья мгновенного покорения и обладания (*миг* – один из любимых поэтических концептов Брюсова) к итоговой катастрофе или даже смерти. Потому-то в отличие от бессловесных героинь поэзии Брюсова и, что особенно важно, Достоевского (речевое поведение 15-летней девочки в «Преступлении и наказании») является нарочито неадекватным; коммуникация с нею невозможна; ср. такую же, только врожденную, бессловесность Лизаветы Смердящей в «Братьях Карамазовых») героиня «Речного трактира» имеет *свой* голос, пусть и звучащий только как заблуждение: «Нет, неправда, неправда, он хороший... он несчастный, но он добрый, великодушный, беззаботный...». Истории «спасения» и «соблазнения», равно как и репрезентирующие их в культуре сюжеты, этими словами словно выносятся за скобки.

\* \* \*

Снова вернемся к образу Брюсова. Вспомним, что Бунин подчеркивал «азиатское» в его внешности. Действительно, геополитические, геокультурные и – шире – историософские коды пронизывают в поэтике «Речного трактира» любовную историю, полемически спроецированную на «модернистскую» и «религиозно-моралистическую» линии русской литературной классики, интенсивно рефлектируемые поздним Буниным. В этом отношении данный рассказ оказывается прообразом наивысшего достижения писателя 40-х гг. – рассказа «Чистый понедельник», которому он непосредственно предшествует хронологически. Как и в «Чистом понедельнике», значительную роль в «Речном трактире» играют образы, связанные с церковной темой. Так, церковное пространство, в котором доктор, герой «Речного трактира», видит незнакомку, отделено от мирской жизни тяжелой дверью («С трудом отворяет тяжелую дверь» [Бунин, 1966б, с. 178]), тогда как кабацкое, ресторанное, напротив, неприкрыто распахнуто («...пригласил меня к своему столику возле окна, открытого на весеннюю теплую ночь...» [Там же, с. 176] – это сцена в «Праге»; «Ночью сидишь, например, в таком трактире, смотришь в окна, из которых состоят три его стены, а когда в летнюю ночь они все открыты на воздух...» [Там же, с. 179] – это речной трактир<sup>1</sup>). Волжский про-

<sup>1</sup> Закрытость, камерность сакрального пространства у Бунина отсылает не только к *церкви*, но и к *культуре*, которые концептуально могут подаваться читателю как по отдельности (ср. зарисовку церковной библиотеки в цикле «Серп и молот»: [Бунин, 1935, с. 238–239]), так и в своем синтетическом единстве. Ср. музей, библиотеку и церковь в рассказе «Несрочная весна». Ср. также генетически предшествующий «Несрочной весне» топос из «Грамматики любви»: уединенная усадьба, зал с иконами и венчальными свечами, пустая гостиная, удаленная спальня с книжными шкафами. В этом смысле «узость» церковно-культурного пространства может восходить к известной христианской максиме о «тесном» пути к спасению и, от противного, указывать на «торную» дорогу в ад. Существенно, что и в данном случае топографическая символика у Бунина полностью антитегична таковой в романе Достоевского, где именно «узкие» места маркированы смертельной се-

стор в «Речном трактире» сосредотачивает в себе известный со времен «Суходола» «равнинный» ужас русской жизни и истории, на которой лежит азиатская печать:

...Видишь тысячи рассыпанных разноцветных огней, слышишь плеск идущих мимо плотов, переключку мужичьих голосов на них или на баржах, на белянах, предостерегающие друг друга крики, разнотонную музыку то гулких, то низких паровых гудков и сливающихся с ними терции каких-нибудь шибко бегущих речных паровичков, вспоминаешь все эти разбойничьи и татарские слова – Балахна, Васильсурск, Чебоксары, Жигули, Батраки, Хвалынский – и страшные орды грузчиков на их пристанях, потом всю несравненную красоту старых волжских церквей – и только головой качаешь: до чего в самом деле ни с чем не сравнима эта самая наша Русь! [Бунин, 1966б, с. 180]<sup>1</sup>.

В волжской церкви рассказчик, преследующий незнакомку, обращает внимание на ризы икон, ими лики святых укрыты от прямого взгляда, а молитва незнакомки делает Божественное присутствие несомненным и притягательным для героя, это чувство антигетично обманчивому видению. В трактире, напротив, все картины необычайно яркие, но искажены и миражны: за портретами людей проглядывает весьма разнообразный бестиарий («хозяин... с медвежьими глазками», Иван Грачев «зарычал, запел ими, ломая, извивая и растягивая меха толстой змеи... потом вскинул морду» [Там же, с. 181], «какой-то “знаменитый Иван Грачев”... залился женским голосом: “Я вечер в лужках гуляла, грусть хотела разогнать”») [Там же]; песня «про какого-то несчастного “воина”, будто бы вернувшегося из долгого турецкого плена» говорит о неузнаваемости, потерянности, забвении: «Ивво рад-ный-и ни узнали-и, спроси-и-ли воин-а, кто ты-ы» [Там же].

Опять-таки отметим аллюзионный характер кабацких сцен в «Речном трактире». Если верна реконструкция «достоевского» подтекста рассказа на уровне мотивной семантики, то мы можем понять и сюжетный синтаксис бунинского произведения. Дело в том, что ближайшим предшественником сцены с 15-летней соблазненной оказывается в «Преступлении и наказании» длинное и подробное описание встречи Раскольникова с Мармеладовым в кабаке, которая стилистически выписана как контрастный центон из евангельских цитат, сыплющихся из уст «пьяньего», и зарисовок омерзительно-пошлого колорита «заведения», данных повествователем. Напомним, что главной «героиней» разговора, незримо присутствующей посреди грязных стульев и столов пивной, становится очередная соблазненная и падшая девочка – Соня Мармеладова. «Церковь» и «кабак», открытость души двум «безднам»: «высших идеалов» и «зловонного падения» [Достоевский, 1994, с. 211] организуют семантику данного эпизода и, как кажется, воздействуют на хронотоп «Речного трактира», в котором, впрочем, религиозная смысловая линия соединена с линиями культуры и истории.

Сцена с Брюсовым и курсисточкой в «Праге», предворяя сюжет волжской незнакомки, служит увертюрой к основной части рассказа, а курсисточка и незнакомка, таким образом, воспринимаются как двойники, причем похожими их делает не только их положение рядом с «опасным» человеком (Брюсовым в первом случае и бывшим гусарским поручиком герр. «Свидригайловым» во втором), но и неопределенность судьбы: истории обеих героинь оставлены у Бунина без завершения, и если первую, совсем короткую, линию Брюсова и его поклонницы мы можем условно восстановить (она завершится трагически), то о финале вто-

---

мантикой «шкафа», «угла», «гроба» и т.д., а выход в открытое пространство («народное» или, по Бахтину, «площадное», включая сюда и Сибирь) ассоциируется с искуплением, спасением и, в конечном счете, – возрождением [Тихомиров, 2005, с. 123–124, 299].

<sup>1</sup> «Шумовые» обертоны бунинской народофобии проанализированы в: [Мароши, 2011].

рой, главной, линии повествования сказать ничего нельзя. Несостоявшееся спасение, мало того – ненужное в перспективе бунинских воззрений на коллизию эроса, оставляет героиню «на перепутье», а сюжет так и замирает между церковью и трактором, что обращает читателя к переживанию русской предреволюционной истории. Чистые, жертвенные и жалкие в своей жертвенности героини, которым грозит гибель, становятся у Бунина олицетворенным воплощением гибели его страны, переживающей одновременно высший расцвет и падение.

### Литература

- Богомолов Н. «Мы – два грозой зажженные ствола» // Анти-мир русской культуры: Язык, фольклор, литература: Сб. ст. / Сост. Н. Богомолов. М., 1996. С. 297–327.
- Богомолов Н.А. Повесть Валерия Брюсова «Декадент» в контексте жизнетворческих исканий 1890-х годов // Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века». М., 2010. С. 119–164.
- Богомолов Н. Университетские годы Валерия Брюсова: студенчество (1893–1899) // Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века». М., 2010а. С. 165–203.
- Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1.
- Бунин И.А. Собр. соч.: В 11 т. Берлин, 1935. Т. 9.
- Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 4.
- Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966а. Т. 5.
- Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966б. Т. 7.
- Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9.
- Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6.
- Бунин Ив. Речной трактор. Нью-Йорк, 1945.
- Бунин И.А. Воспоминания. Париж, 1950.
- Бунин И.А. Публицистика 1918 – 1953 годов. М., 1998.
- Бунин И.А., Бунина В.Н. Устами Буниных / Под ред. М. Грин: В 3 т. Франкфурт-на-Майне, 1981. Т. 2.
- Бунин И.А., Бунина В.Н. Устами Буниных / Под ред. М. Грин: В 3 т. Франкфурт-на-Майне, 1982. Т. 3.
- Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 5.
- Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1994. Т. 10.
- Капинос Е.В. «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 2010. Вып. 9: Лирические и эпические сюжеты. С. 132–143.
- Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е – 1950-е годы): Антология. М., 2010.
- Лавров А.В. Вокруг гибели Надежды Львовой. Материалы из архива Валерия Брюсова // Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 199–208 с.
- Лавров А.В. «Новые стихи Нелли» – литературная мистификация Валерия Брюсова // Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007а. С. 154–198.
- Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 730–742.
- Мароши В.В. Гоголевский субстрат карнавального подтекста в миниатюре И.А. Бунина «Канун» // Образы Италии в русской словесности / Ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. Томск, 2011. С. 234–240.
- Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.
- Михайлов О.Н. Страстное слово // Бунин И.А. Публицистика 1918 – 1953 годов. М., 1998. С. 5–20.

Морозов С.Н. Бунин – литературный критик: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002.

Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42.

Назирова Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982.

Неподцензурный Бунин. Стихотворные пародии конца 1940-х годов / Подг. текста, вступ. ст. и примеч. Е.Р. Пономарева // И.А. Бунин. Новые материалы. М., 2010. Вып. II. С. 479–500.

Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым. 1895 – 1915. Вступ. ст. А.А. Нинова // Лит. наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 1. С. 421–470.

Переписка Брюсова с Андреем Белым / Вступ. ст. и публ. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова // Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 327–427.

Риникер Д. Подражание – пародия – интертекст: Достоевский в творчестве Бунина // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008. С. 170–211.

Свинцов В. Достоевский и ставрогинский грех // Вопр. литературы. 1995. Вып. II. С. 111–142.

Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М., 2004.

Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005.

Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б.А. Избр. труды: в 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 67–161.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4-х тт. М., 1997. Т. 4.

Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930 – 1940-х годов. Омск, 1997.

Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Книга первая и вторая. М., 1968.