

А.В. Млечко

Волгоградский государственный университет

**Мифологема рая в «русском тексте»
«Современных записок» (1920-1940)**

Современное социогуманитарное познание необходимым образом прибегает к междисциплинарному подходу при решении проблем и вопросов, относящихся к самым разным областям и отраслям науки. Так, адекватное и эффективное изучение журналистики сегодня немыслимо без обращения к методам, разработка которых традиционно велась на «территориях» социологии, психолингвистики, текстологии, литературоведения, культурологии, философии, этнографии и т.д. Одним из основных понятий, объединяющих эти области, выступает понятие *текста* как особой категории, семантическая амплитуда которой сегодня достаточно широка, что обуславливает ее применение к самым различным эпистемологическим уровням. Так, помимо традиционно понимаемого под текстом произведения или сообщения (А.М. Пятигорский) мы вправе говорить о более широких текстовых образованиях, выделяемых на основе какого-либо объединяющего признака, например, о тексте периодического издания или Тексте культуры: «Равным образом мы можем представить себе подход, при котором в качестве текста будут восприниматься все произведения данного автора за какой-либо четко выделенный отрезок времени («Болдинское творчество Пушкина», «Статьи Белинского в “Современнике”», «Крымские сонеты Мицкевича», «Голубой и розовый Пикассо»), произведения определенного, улавливаемого нами единства (стилевого, тематического и т.п.). Возможны, наконец, тексты типа: «Творчество Шекспира», «Художественное наследие Древней Греции», «Английская литература» и, как предельное обобщение, «Искусство человечества»» [Лотман, 1998, с. 270].

Подобный подход позволяет выделять единые текстовые образования и на основе определенной проблемно-тематической целостности. Например, В.Н. Топоров счел возможным говорить о своеобразном «петербургском тексте» русской литературы, положив в его основу архетипические признаки российской столицы в том виде, в котором они сложились в отечественной литературной традиции: «Формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны текстам вообще, и – прежде всего – семантической связностью. В этом смысле кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не мешают признать некий текст в принятом здесь толковании *единым*. Текст един и связан, хотя он писался (и будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми теми авторами, которые в данном случае характеризуются наличием некоторых общих принципов отбора и синтезирования материалов» [Топоров, 1995, с. 194].

Этот единый текст обладает инвариантностью, а его структура строится на архетипических взаимосвязях между элементами мифопоэтического целого. Таким образом, сама возможность выделения и анализа «петербургского текста» создает прецедент для гипотетического построения аналогичных структур, т.е. «концепция Петербургского текста, будучи принятой, как бы обучает умению видеть за разными

ми текстами этого круга некий единый текст, ориентирует на анализ под углом зрения единства» [Топоров, 1995, с. 336].

Так, в литературе и, шире, культуре русского зарубежья, на наш взгляд, можно эксплицировать некоторое проблемно-тематическое и образное единство, условно определяемое как «русский текст» эмиграции, или «эмигрантский миф». Он включает в себя ряд достаточно константных комплексов, интенционально ориентированных на осмысление российских событий 1917 года и так же во многом носящих мифопоэтический характер. «Русский текст» охватывает собой большую часть эмигрантских текстов самого различного плана, обеспечивая им особую гомеоморфную целостность и делая возможным прочтение даже весьма «нейтральных» текстов с помощью именно своего кода.

Широту амплитуды охвата «эмигрантским мифом» текстов самого различного порядка демонстрирует даже поэтика их заглавия. Множество «прецедентных текстов» русского рассеяния содержит в своих названиях слова, отсылающие к «русскому тексту» («Мысли о России» Ф.А. Степуна, «На родине» М.В. Вишняка, «Пути России» И.И. Бунакова-Фондаминского, «Я унес Россию» Р.Б. Гуля, «Истоки и смысл русского коммунизма» Н.А. Бердяева, «Письма о русской культуре» Г.П. Федотова и др.). Большинство из перечисленных текстов увидело свет на страницах журнала «Современные записки», чему легко можно найти объяснение.

«Современные записки» (1920-1940) был самым крупным и влиятельным журналом-долгожителем русской эмиграции «первой волны». В нем напечатаны художественные, публицистические, философские произведения и критические работы практически всех наиболее видных эмигрантских авторов (за исключением, пожалуй, радикально настроенных фигур правого толка). Несмотря на то, что журнал представлял собой сугубо партийное начинание (в качестве редакторов выступали пятеро эсеров: М.В. Вишняк, А.И. Гуковский, В.В. Руднев, Н.Д. Авксентьев, И.И. Бунаков-Фондаминский), мыслился он как издание, далекое от узкой партийной ангажированности, как преемник лучших органов русской демократической печати XIX столетия, о чем говорит само его название, соединившее в себе названия некрасовского и некрасовско-щедринского журналов.

Впрочем, этим подчеркивалась не столько общественная направленность «Современных записок», сколько желание продолжить традиции русского «толстого» журнала, ориентация на такую структуру периодического издания, в которой приоритетное положение занимал бы именно литературно-художественный отдел. О такой толерантности свидетельствует и программное заявление редакции, где подчеркивается именно служение «интересам русской культуры» в самом широком смысле этого слова. Здесь же манифестировалась максимальная открытость журнала «для всего, что в области ли художественного творчества, научного исследования или искания общественного идеала представляет объективную ценность с точки зрения русской культуры. Редакция полагает, что границы свободы суждения авторов должны быть особенно широки теперь, когда нет ни одной идеологии, которая не нуждалась бы в критической проверке при свете совершающихся грозных мировых событий» [Современные записки, 1920, без нумерации страницы].

В русле подобной культурной интенциональности и общей политической позиции – «воссоздание России», несовместимое с большевистской властью, – на страницах «Современных записок» публиковались тексты самых различных авторов и весьма разной дискурсивной направленности. Среди текстов философско-публицистического дискурса выделяются как уже названные нами работы Ф.А. Степуна, М.А. Вишняка, И.И. Бунакова, Г.П. Федотова, так и «Откровения смерти» и «Дерзновения и покорности» Л.И. Шестова, «Проблема христианского государства» и «О характере русской религиозной мысли» Н.А. Бердяева, «Проблема правового социализма» С.Г. Гессена, «Меч и Крест» З.Н. Гиппиус и

др.; среди литературно-критического – «Жизнь Тургенева» Б.К. Зайцева, «Державин» В.Ф. Ходасевича, многочисленные работы П.М. Бицилли, В.В. Вейдле, П.П. Муратова, М.А. Алданова, Г.В. Адамовича и др.

Но главным структурным «стержнем» журнала, повторимся, был художественный отдел, именно ему отводилась большая часть листажа издания. На страницах «Современных записок» увидели свет одни из самых крупных произведений самых известных прозаиков и поэтов русского зарубежья. Это «Хождение по мукам» А.Н. Толстого, «Жизнь Арсеньева», И.А. Бунина, «История любовная» и «Солдаты» И.С. Шмелева, «Путешествие Глеба» и «Дом в Пасси» Б.К. Зайцева, «Жанетта» А.И. Куприна, «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина, «Преступление Николая Летаева» А. Белого, практически все романы В.В. Набокова «русского периода», а также целые романтические циклы Д.С. Мережковского и М.А. Алданова и многое другое. Нельзя забывать и о достаточно внушительных подборках стихотворений как поэтов «старшего» поколения (Вяч.И. Иванов, К.Д. Бальмонт, З.Н. Гиппиус, М.И. Цветаева, В.Ф. Ходасевич, Г.В. Адамович и др.), так и «молодых» (Н.Н. Берберова, Д. Кнут, Г.Н. Кузнецова, Е.Ю. Кузьмина-Караваева, А.С. Головина, И.Н. Голенищев-Кутузов, Ю.В. Мандельштам, В.А. Смоленский, Ю.К. Терапиано и др.), что позволило В.Ф. Ходасевичу очень точно охарактеризовать «Современные записки» как «выставку» литературы русского зарубежья.

Понятно, что «русский текст» не мог не проявить себя на текстовом пространстве журнала, причем основным его семантическим носителем является, на наш взгляд, именно художественный дискурс. Это объясняется рядом причин. Прежде всего необходимо помнить об основном отличительном признаке художественного дискурса – его «фикциональности», принципиальной невозможностью «верификации». Другими словами, от дискурса нехудожественного он отличается поливалентностью смысла сообщаемой информации, возможностью ее не только передавать, но и генерировать. В этом случае возникает необходимость адекватного понимания заложенных в художественном тексте смысловых потенций, их релевантного «раскодирования».

Подобный опыт истолкования требует, в свою очередь, особого герменевтического процесса, позволяющего с помощью определенных процедур выявить семантический потенциал текста с учетом его общей интенциональности. Но герменевтика художественного текста, помещенного в журнальный контекст, будет принципиально иной, чем имманентно изучаемого текста. Становясь частью журнального дискурса, он необходимым образом начинает коррелировать с «соседними» текстами самых разнообразных дискурсов. В результате подобной корреляции в текстах художественного дискурса начинают активизироваться совершенно определенные коды, в совокупности своей составляющие особый «шифр» или «язык» «прочтения» вплоть до всего журнального дискурса в целом.

Такой подход к текстам русского зарубежья в первую очередь выявляет их «социологический код», позволяющий транслировать «русский текст» эмиграции на самые разнообразные уровни их структуры – от лексико-грамматического и сюжетно-композиционного¹ до категории «метафизических качеств» (Р. Ингарден). В этом смысле подход максимально близок историко-литературному изучению русской журналистики в том его варианте, который был представлен В.Б. Смирновым, полагавшим, что «главное в историко-литературном подходе – выявление *отношений, взаимодействия* между журнальными текстами, не внутритекстовая эстетическая структура, а межтекстовые идейные и эстетические взаимоотношения» [Смирнов, 1998, с. 12].

При этом прочтение произведений, казалось бы, весьма далеких от российской проблематики (например, «Мессии» Д.С. Мережковского или «Приглашения на казнь» В.В. Набокова) с помощью кода «русского текста» эффективное и пока-

¹ Подробнее см. об этом: [Кожевникова, 2001, с. 119-288].

зательное на журнальном пространстве, где тесное «соседство» текстов самых разных дискурсов (художественного, публицистического, философского, исторического, мемуарного и критического) обеспечивает перенос «русского смысла» на текст «нейтрального» характера – этому способствует и присущий для любого журнала «сплошной» характер его прочтения читателем. Другими словами, именно контекст обеспечивает процесс приращения смыслов – прочтение того же «Приглашения на казнь» вне журнального контекста или вне культурной ситуации русского зарубежья, или – шире – вне русского культурного пространства (т.е. там, где коды «русского текста» не инкорпорированы в «язык культуры»), например, в рамках антологии русской литературы для студентов Индии, лишит роман Набокова «русской ауры» и превратит его в одну из фантастических притч, которыми так богата (анти) утопическая литература.

Контекстуальная процедура прочтения позволяет активизировать в «Современных записках» важнейшие проблемно-тематические комплексы «русского текста» («эмигрантского мифа»). Прежде всего, это комплекс «потерянной России», который зачастую выступает на страницах журнала в форме мифологемы «потерянного рая» или мифологического образа Атлантиды. Многообразие модификаций этой инвариантной структуры в «Современных записках» заставляет остановиться на ней подробнее. Она представлена почти во всех «прецедентных текстах» журнала, но особенно ярко в романах и рассказах И.А. Бунина, Д.С. Мережковского и В.В. Набокова. У Бунина и Набокова основную семантическую нагрузку мифологемы «потерянного рая» несет на себе полиморфный символ сада.

Сад, «т.е. искусственно обустроенный и обихоженный участок природы, ... в традиционной символике толкуется положительно» [Бидерманн, 1996, с. 232]. Это связано прежде всего с устойчивыми культурными представлениями о рае как о саде, что находит подтверждение даже этимологически (др.-евр. *gan Eden* «сад Эдемский»)¹. Подобная семантика характерна в первую очередь для иудео-христианской традиции, мифологические коды которой столь характерны для отечественной культуры². С.С. Аверинцев указывает на разное понимание рая в рамках данной традиции: «Что касается мифологизирующей, наглядно опредмечивающей разработки образов Рая в христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции, то она идет по трем линиям: Рай как сад; Рай как город; Рай как небеса. Для каждой линии исходной точкой служат библейские или околобиблейские тексты...» [Аверинцев, 1988, с. 364]. В рамках этой же традиции рай-сад, как известно, мыслится *утерянным* в результате грехопадения: «И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно. И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят. И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3, 22-24).

Мифологема потерянного рая стала одной из основных в многочисленных сюжетах мирового искусства³. В словесном творчестве XX века такое понимание

¹ Дословно «*gan*» означает «место, огороженное решеткой». В Септуагинте было заменено на «парадиз» («сад, парк»), взятым, в свою очередь, из древне-иранского языка («отовсюду огороженное место для прогулки»). Отсюда и берут начало общие представления о рае как о закрытой территории («рай заключенный», «рай потаенный»).

² Подробнее см.: [Новичкова, 2001, с. 202-215].

³ Достаточно назвать так называемый «Сад земных наслаждений» И. Босха с его изощренной сакральной и алхимической символикой («отравленный рай», по замечанию одного из интерпретаторов) и «Потерянный рай» Д. Мильтона, в котором Священное писание, учение восточных сект, личная космогония автора и горечь от поражения Республики слились в единое мощное звучание. Это нашло отражение и в архитектурной символике: «За крытыми галереями средневековых монастырей располагались идиллические сады, ко-

символа сада не стало исключением, получив, однако, важную особенность. Для новейшего времени стало характерным наполнение традиционных мифологем новым содержанием, но с сохранением их архетипической семантики: «Как бы ни было велико расхождение между идейными установками авторов или их историко-бытовым материалом и первоначальным мифологическим смыслом, мифологический «смысл» не полностью «отклеивается», форма не может быть «чистой» формой, и традиционный сюжет, традиционная метафорика сохраняют подспудно на каких-то уровнях традиционную семантику» [Мелетинский, 2000, с. 364]. Если говорить непосредственно о культуре русского зарубежья, то мифологема «потерянного рая», оказываясь включенной в сюжетно-образную символику текстов рассеяния, приобретает еще один денотат – Россию. В этом случае символика сада получает дополнительную коннотацию, при которой процесс означивания выглядит следующим образом: сад – райский сад – рай – потерянный рай – утерянная Россия.

Журнальное пространство «Современных записок» в некотором смысле представляет собой модель текстового пространства русского зарубежья в целом. Об этом говорит и весьма частое использование символа сада на страницах самых разных произведений, составляющих художественный дискурс издания. Но особенно ярко он представлен в текстах И.А. Бунина и В.В. Набокова, включенность которых в журнальный контекст позволяет говорить об активизации в них именно семантики «эмигрантского мифа».

И.А. Бунин публикует в «Современных записках» ряд своих программных произведений. Прежде всего это роман «Жизнь Арсеньева», который печатался в четырех номерах журнала с 1928 по 1929 год (№№ 34, 35, 39, 40). В виде отдельной книги они были изданы в 1930 году (Париж: Современные записки) с подзаголовком «Истоки дней». Пятая, последняя («Лика»), написанная Буниным в 1933 году, была сразу же опубликована в двух книгах журнала (№№ 52, 53), а отдельно выпущена в 1939 году. Роман, как известно, вызвал широчайший резонанс и принес его автору мировую славу.

Образ сада в поэтике Бунина всегда играл одну из главных ролей и претерпевал на протяжении всего его творчества серьезные метаморфозы, общий ход которых можно определить как движение от образа к символу: «Это очень частое явление: “обстановка” в ранних произведениях писателя становится “символом” в его работах позднего времени» [Уэллек, Уоррен, 1978, с. 206]. У Бунина этот процесс проходил, впрочем, достаточно быстро по отношению к общему культурному включению символа сада в русскую «мифологему усадьбы».

Мифологема усадьбы и, шире, русский «усадебный миф» (термин С.Д. Домникова) прошли эволюцию от общеевропейской пасторальной традиции и патриархальных идеалов, присущих большинству традиционных культур (с обязательным наличием дуальной оппозиции *город/деревня*) до характерной для России «аграрной утопии»: «Задолго до того, как в дворянской традиции сложился интимный образ семейной усадьбы, что требовало определенной степени развития личности, осознания себя частным лицом, в русской культуре оформился аграрный идеал «большого» общества, исходящий из того же противопоставления городской цивилизации. Этот утопический идеал можно считать предтечей будущего мифа о дворянской усадьбе и его мировоззренческим основанием. По своему характеру аграрная утопия XVIII столетия задавала основной контекст развитию классической русской культуры на протяжении всего ее исторического развития» [Домников, 2002, с. 558]. Более того, как отмечает С.Д. Домников, символом этой утопии выступает образ сада-вертограда: «У истоков усадебного мифа стояло рас пространенное в период, предшествующий романтизму, представление о мире в

торые отражали характерное для своего времени понимание утерянного рая» [Бидерманн, 1996, с. 232].

образе Вертограда, цветущего сада, сотворенного Божьим промыслом. «Вертоград многоцветный» как символ полноты и богатства природного мира в эпоху усадебного строительства становится и воплощением мечты человека о полноте бытия и близости к природе, архетипического стремления к космическому мироощущению. Усадебный парк или сад представляется результатом человеческой деятельности (град), носящей в себе ургийное начало (*верто* – верчение, коловращение – идея творения нового мира). Но в тот же время он остается символом космического, божественного промысла, мыслится как результат божественного творения. В образе сада-вертограда господствует идея союза божественной Природы и человека-Творца» [Домников, 2002, с. 564-565].

Но с течением времени, уже в начале XIX века, когда в русской литературе лирический дискурс начинает доминировать над гражданским, положение вновь меняется: «Именно на этом этапе рождается новое ощущение Родины. Прежнее понимание Отчизны как самодержавного государства уступает место более интимному образу Отечества, предстающего в качестве малого родного уголка, домашнего уюта, красоты и неповторимой прелести природы, осознанию нерасторжимой связи внутреннего, духовного мира человека и его внешнего окружения». Таким образом «усадебная утопия превращалась в миф (прежде всего литературный) о русской усадьбе» [Домников, 2002, с. 571-572, 596]. Во второй половине XIX столетия наступает кризис «усадебного мифа», вернее, он видоизменяется, приобретает семантику, определившую его окончательную структуру в будущем. Сословия-носители «усадебного мифа» постепенно уступают место иным, более «жизнеспособным» классам. Этот процесс, как известно, многократно описывался в русской литературе (И.А. Гончаров, А.Н. Островский, И.С. Тургенев и др.), но наибольшую образную устойчивость получил в символике «Вишневого сада» А.П. Чехова. Именно так образ сада в творчестве «последнего русского классика»¹ получил свою символическую наполненность как часть мифологемы «потерянного рая» (усадьбы, «отеческих гробов», «родового гнезда» и т.д.) – об этом красноречиво говорит даже такой хрестоматийный бунинский рассказ, как «Антоновские яблоки».

На этом процесс эволюции «усадебного мифа» не был завершен. Топор революции, будучи куда острее лопахинского, довел начатое искоренение «вишневых садов» до логического конца, и в этом смысле соотношение образа утерянной России и образа утраты родового гнезда носит чисто количественный, метонимический характер. Так получил свое оформление один из столь быстро воплощающихся в жизнь русских мифов². Революция и последовавшая за ней эмиграция окончательно стерли границы между образами сада и потерянного рая (России), включив их в единое семантическое поле «русского мифа» эмигрантской литературы.

Именно с учетом этих новых мощных коннотаций традиционной символики и следует воспринимать образ сада в послереволюционном творчестве Бунина, вершиной которого стал роман «Жизнь Арсеньева» и цикл рассказов «Темные аллеи», само название которого носит глубоко символический характер. Как отмечает Д.С. Лихачев, «для орловчанина И.А. Бунина, любившего усадебные сады, «темных лип аллея» (так правильно у Н.П. Огарева) была своего рода символом ушедшей России» [Лихачев, 1998, с. 421]³.

¹ Ср. признание Бунина в «Окаянных днях»: «Да, я последний, чувствующий это прошлое, время наших отцов и дедов...» [Бунин, 1991, с. 169].

² Ср. маргинальное, но любопытное мнение Дмитрия Галковского: «Россия это страна, где все сбывается, где причина и следствие поменялись местами. Вы открыли зонтик, и поэтому хлынул дождь» [Галковский, 1997, с. 36].

³ Здесь же Лихачев объясняет смысл «темноты» русских аллей (парков, садов): «Тесно обсаженные липами сравнительно узкие аллеи были одной из самых характерных черт

С включением «Жизни Арсеньева» в контекст «Современных записок», где очевидна *непосредственная* близость романа с «прецедентными текстами» русского зарубежья, происходит как одновременная интеграция «русского текста» в смысловое поле самого романа, так и наоборот – «Жизнь Арсеньева» проецируется на мифологическое пространство русского зарубежья, в результате чего символика сада в романе начинает «считываться» именно с помощью «русского» кода эмигрантской культуры.

Эта связь с «русским текстом» и особая «литературная наследственность» ощущается и самим Буниным. Вот описание усадьбы как утраченного «родового гнезда» в романе: «И часто, проезжая мимо нее по большой дороге, от которой она была в какой-нибудь версте, я сворачивал, ехал по широкой дубовой аллее, ведущей к ней, въезжал на просторный двор, оставлял лошадь возле конюшен, шел к дому... Сколько заброшенных поместий, запущенных садов в русской литературе и с какой любовью всегда описывались они! В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустенье, глушь, распад? Я шел к дому, проходил в сад, поднимавшийся за домом...» [Бунин, 1988, т. 5, с. 421]. Вместе с тем нельзя ограничивать бунинскую символику сада лишь этими интенциями. В ней сохраняется и индивидуально-авторская смысловая нагрузка образа. Сад во многом выступает в романе как коррелят души главного героя, его эманация, когда все движения его внутренней жизни получают «природное» соответствие¹. Так, в решающий и тяжелый для Алеши момент, когда в его душе боролись любовь и ощущение ее «незаконности», перед тем, как ему будет запрещено встречаться с Тонькой, и жизнь должна будет резко измениться, возникает символический образ сада перед грозой: «И вместе с тем душу давило такое сознание своего крайнего падения, было так горько и больно, так жаль себя, что приходили в голову и казались счастьем мысли о смерти. Сад то сиял жарким солнцем и гудел пчелами, то стоял в какой-то тончайшей голубой тени: в бесконечно-высокой, еще молодой, весенней и вместе с тем яркой и густой синеве порой круглилось, закрывало солнце бесконечно высокое облако и воздух медленно темнел, синел, небо казалось еще больше, еще выше, и в этой вышине в счастливо весенней пустоте мира, начинало вдруг как-то благостно и величественно, с постепенно возрастающей и катящейся звучностью и гулкостью, погромыхивать...» [Бунин, 1988, т. 5, с. 125]².

Нельзя забывать и о генетической связи символа сада и еще двух важнейших для поэтики писателя символов – *дома* и *деревя*. Дом и сад (усадьба) всегда выступают у Бунина в качестве единого символического комплекса. Они образуют, в частности, в «Жизни Арсеньева» единый топос, пространство, наделенное целым рядом символических признаков, главными из которых выступают «закрытость» и «надежность». Лишь на этом пространстве герой сполна ощущает свое счастье. Любопытно, что в саду Батуриной усадьбы стояла «заветная ель», служащая для Алеши символом отцовского крова: «Прекрасна – и особенно в эту зиму – была Батуриная усадьба. <...> Тишина и блеск, белизна³ толстых от снега крыш, по-зимнему низкий, утонувший в снегах, красновато чернеющий голыми

русских садов, особенно усадебных, и составляли их красоту. Нигде в Европе липы не сажались «стеной» так, как они сажались в России, и эти «тесные» аллеи лип стали для Бунина в известном смысле символичны» [Лихачев, 1998, с. 419].

¹ В разговоре с Ликой Алеша «пускался доказывать, что нет никакой отдельной от нас природы, что каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» [Бунин, 1988, т. 5, с. 183].

² Интересно, что в этот момент Алеша сочиняет стихи, «думая о смерти», в которых сравнивает грозное небо с раем: «Нальется высь эдемской синевой...».

³ Символика цвета у Бунина также играет очень важную роль. *Белый* и *золотой* несут у него сугубо положительное содержание. В частности, следуя русской культурной традиции, белый цвет ассоциируется со *святостью*, и бунинские тексты – одно из лучших доказательств этого. Подробнее см.: [Злыднева, 2002, с. 424-431].

сучьями сад, с двух сторон видный за домом, наша заветная столетняя ель, поднимающая свою острую черно-зеленую верхушку в синее яркое небо из-за крыши дома, из-за ее круглого ската, подобного снежной горной вершине, между двумя спокойно и высоко дымящимися трубами...» [Бунин, 1988, т. 5, с. 86-87].

Батуриная усадьба с возвышающейся над остальными деревьями сада елью – вот космос Алеши Арсеньева (Бунина), дублирующий в основных своих структурных отношениях «космическую модель»¹: «Наиболее распространенной моделью космоса в целом... является “растительная” модель в виде гигантского космического дерева, иногда корнями вверх. <...> Мировое дерево – центральная фигура прежде всего «вертикальной» космической модели и в принципе связано с трихотомическим делением на небо, землю («среднюю землю») и подземный мир» [Мелетинский, 2000, с. 213-214]. Мировое дерево как инвариант организующего центра мира (космоса) служит моделью стабильности бунинского «усадебного универсума», причем часто выступает у писателя в самых различных модификациях. Так, в рассказе «Божье дерево»² («Современные записки». 1927. № 34) перед нами возникает образ однодворца Якова Демидыча, присланного караулить усадебный сад. Сам Бунин очень любил этот рассказ и своего героя, живущего в согласии с миром, природой, в ритме, установленном прошлыми поколениями: «... я живу, как бог вялит, я, как говорится, божья древо: куды ветер, туда и она... <...> Жить, говорит Яков, надо так, как жили деда, прадеды» [Бунин, 1988, т. 4, с. 484-485]. Образ Якова Демидыча символизирует у Бунина стабильность, незыблемость основ «русского космоса», центром структуры которого выступает образ «божьего дерева» – метафорический образ главного героя рассказа. Далеко не случайно и то, что с приходом Якова Демидыча рассказчик ощущает себя в саду, как в раю: «Пишу в библиотеке. Окна в сад открыты, подоконники горят на солнце. На подоконниках насыпаны и сохнут, сладко пахнут лепестки роз. В саду – радость, зелень, птицы, прекрасное летнее утро. И все время с удовольствием вспоминается присутствие в усадьбе этого милого человека» [Бунин, 1988, т. 4, с. 486].

Но космическому порядку суждено быть нарушенным, чудесному саду детства и отрочества – запущенным, отчужденному дому, казавшемуся незыблемым и надежным – разрушенным, а раю России – потерянным. Этот переход отчетливо виден уже в лирико-философском этюде «Цикады», который появился на страницах «Современных записок» в 1925 году и послужил своеобразным «предтечей» «Жизни Арсеньева»³. Прежде чем определить семантический потенциал символа сада и мифологемы потерянного рая в этих текстах Бунина, необходимо помнить о том, что искусственно изолировать названные элементы их поэтики от всех остальных неправомечно. Это может привести к заведомо неполному толкованию произведений. При этом сюда, как никакое другое, подходит понятие «герменевтического круга» (Ф. Шлейермахер) с его обязательным требованием наиболее полной корреляции целого и части текста как объекта исследования. В

¹ Ср. устойчивые мифологические представления о соответствии частей человеческого тела и частей дома. Особенно ярко это проявилось в Библии, например, в книге пророка Екклизиаста, где этот параллелизм применяется при описании старости: «В тот день, когда задрожат стерегущие дом и согнутся мужи силы; и перестанут молоть мелющие, потому что их немного остались; и помрачатся смотрящие в окно; и запираются будут двери на улицу...» (Еккл. 12, 3-4).

² Уже в названии рассказа скрыта аллюзия на Библию – эдемское «дерево жизни».

³ Впрочем, еще перед эмиграцией, в 1919 году, Бунин пишет стихотворение «Потерянный рай», в котором напрямую сравнивает рай с собором-Россией: «За теми кипарисами пахучими – // Белый собор апостольский, // Белый храм в золоченых маковках, // Обитель отчая, // Со духи праведных, // Убиенных антихристом: // – Иисусе Христе, миленький! // Прости душу непотребную! // Вороти в обитель отчую!» [Бунин, 1987, т. 1, с. 364]. Отметим, что уже здесь Бунин выводит символическую фигуру антихриста и мотив покаяния, столь характерные для «русского текста» эмиграции.

«Цикадах», как и в «Жизни Арсеньева», приоритетными представляются две темы, столь болезненно воспринимаемые самим Буниным, – тема *смерти* и *памяти*. В творчестве писателя (особенно в позднем) они практически не поддаются сепарации и выступают в органическом единстве. Память как преодоление смерти, искусство как преодоление энтропии времени, традиция как гарант культурной целостности – так, вкратце, можно обозначить основные философские ориентиры творчества Бунина эмигрантского периода: «Лишь память (и творчество) придают жизни смысл, без памяти жизнь бесследно и бессмысленно рассеивается, как пыль (излюбленный образ Бунина)» [Мальцев, 1994, с. 285].

«В полный голос» эти темы звучат именно в «Цикадах» и «Жизни Арсеньева»¹. «Цикады» представляют собой философские размышления от первого лица с характерным для Бунина привлечением библейских (своеобразным «рефреном») в этюде звучат цитаты из Екклесиаста) и буддистских «культурем». Здесь повествователь относит себя к такой категории людей, для которых способность рефлексировать над собственным бытием является знаком невозможности сполна погрузиться в это бытие («пока живешь – не чувствуешь жизни»), знаком «потерянного рая» и «естественной жизни»: «Только человек дивится своему собственному существованию, думает о нем. Это его главное отличие от прочих существ, которые еще в раю, в недумании о себе. Но ведь и люди отличаются друг от друга – степенью, мерой этого удивления. За что же отметил меня бог роковым знаком удивления, думанья, «умствования» так сугубо, зачем все растет во мне оно? Умствуют ли мириады этих ночных, степных цикад, наполняющих вокруг меня как бы всю вселенную своей любовной песнью? Они в раю, в блаженном сне жизни, а я уже проснулся и бодрствую. Мир в них, и они в нем, а я уже как бы со стороны гляжу на него. «Пожирает сердце свое глупец, сидящий праздно. Кто наблюдает ветер, тому не сеять...». Заповедано было не вкушать от запретного плода, и вот послушай, послушай их, этих самозабвенных певцов: они не вкушали и не вкушают!» [Бунин, 1988, т. 4, с. 436].

В очерке подчеркивается, что этот вожаемый рай именно потерян, а «великая цепь бытия», когда-то соединявшая повествователя (фигуру, максимально приближенную к самому Бунину) с миром предков, с традицией, разорвано: «Мое начало и в той (совершенно непостижимой для меня) тьме, в которой я был зачат до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, ибо ведь они тоже я... <...> И я сам... испытал ужас ощущения, что я уже был когда-то тут, в этом райском тепле» [Бунин, 1988, т. 4, с. 437]. «Эмигрантский миф» позволяет внести в проблематику «Цикад» и новые, дополнительные смысловые возможности. Ужас потери внутренней связи с «естественным бытием», потери целокупности с мирозданием оттеняет эмигрантскую трагедию потери России, разрушения «русского космоса»: «Эти люди райски чувственные в своем мироощущении, но рая уже лишены. Отсюда и великое их раздвоение: мука ухода из Цепи, разлука с нею, сознание тщеты ее – и сугубого, страшного очарования ею» [Бунин, 1988, т. 4, с. 442].

Как справедливо указывает Ю.В. Мальцев, в эмигрантский период Бунин раскрывает не только тему памяти, но и тему *исторической памяти*, что напрямую позволяет говорить об активизации кодов «русского текста» в «зарубежной» прозе писателя: «Тема исторической памяти – одна из центральных в творчестве

¹ Бунин воспринимал память двойственно – одновременно как спасение и как наказание. Это хорошо в свое время подметил Александр Бахрах, оставивший о писателе небезынтересные воспоминания: «А, кроме того, читатели “Жизни Арсеньева” едва ли обратили должное внимание на как бы случайно вкрапленную фразу о том, что «воспоминания – нечто столь тяжкое, страшное, что существует даже молитва о спасении от них». Мне представляется, что это не только одна из ключевых фраз бунинской книги, но ее никогда не следует упускать из виду, вспоминая Бунина-человека и писателя» [Бахрах, 2000, с. 17].

Бунина этих лет, ей посвящен особый цикл миниатюр “Странствия” (“Под серпом и молотом”) и прилегающие к нему тематически рассказы, как “Несрочная весна”, “Косцы”, “Русь”, “Святитель”, “Благосклонное участие”, “Божье древо”, “Марья”, “Ловчий” и другие. В “Странствиях” Бунин совершает паломничество (памятью) к духовным истокам русской нации и русской культуры, посещает древние монастыри, церкви, дворцы, усадьбы (Вяземского, Толстого и др.). 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, с. 286]¹. Потеря и обретение (творческой силой памяти) «русского космоса» становятся магистральными проблемно-тематическими комплексами эмигрантских произведений Бунина, многие из которых были опубликованы в «Современных записках». Но часть из них представляет собой *непосредственное* выражение этого комплекса, и в этом смысле они моновалентны (Ц. Тодоров): это «Несрочная весна», «Красный генерал», «Товарищ дозорный» (кстати, символика сада и в них отличается своей разветвленностью). В остальных («Цикады», «Божье древо», «Преображение», «Дело корнета Елагина», «Митина любовь», «Солнечный удар», «Воды многие», «Жизнь Арсеньева») комплекс утраты России (и выяснения причин этого) представлен латентно, подспудно, символически, они обладают смысловой поливалентностью. И благодаря тому контексту, в который они оказываются погруженными (семантическое поле «Современных записок»), в них происходит активизация вполне определенных кодов, в данном случае – кодов «эмигрантского мифа».

С этой точки зрения, например, жизненный путь Алеши Арсеньева представляет собой последовательную смену потерь/обретений, пока не завершится потерей главной – смертью Лики, запусчением отчего крова² и утратой самой России, что сольется при ретроспективном взгляде рассказчика на свою жизнь в едином синтетическом символе сада (аллеи) как потерянного рая: «...и, вспомнив все это, вспомнив, что с тех пор я прожил без нее полжизни, видел весь мир и вот все еще живу и вижу, меж тем как ее в этом мире нет уже целую вечность, я, с похолодевшей головою, сбросил ноги с дивана, вышел и, точно по воздуху, пошел по аллее украсных деревьев к обрыву, глядя в ее пролет на купоросно-зеленый кусок моря, вдруг представший мне страшным и дивным, первоначально новым» [Бунин, 1988, т. 5, с. 230].

Цинциннат Ц., главный герой романа В.В. Набокова (писателя, говорить о творчестве которого в связи с концептом «потерянного рая» давно стало «топосом») «Приглашение на казнь» (печатался в №№ 58-60 «Современных записок» за 1935-1936 г.), в финале произведения тоже уходит в потустороннюю область, обретая когда-то утраченный им «дивный мир», к которому принадлежал изначально: «...и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [Набоков, 1989, с. 334]. Этому предшествовал долгий путь испытаний Цинцинната, когда он, находясь в тюрьме, подвергается нападкам со стороны чуждых этому «дивному миру» сил.

Образ тюрьмы в романе (с подачи эмигрантского критика П. Бицилли³), как правило, в набоковедении трактуется как символ несвободы человеческого духа,

¹ Отметим, что два из названных рассказов – «Несрочная весна» и «Божье древо» – напечатаны в «Современных записках».

² В свой последний приезд в Батурино герой видит картину распада привычного мира: «Старость отца и матери, увядание моей несчастной сестры, *нищая усадьба, нищий дом, голый, низкий сад*, по которому дует ледяной ветер <...>, – все старое, какое-то заброшенное, бесцельное – и бесцельный холодный ветер гнет верхушку заветной ели, торчащей из-за крыши дома, из *жалкого в своей зимней наготы сада*...» (курсив наш. – А.М.) [Бунин, 1988, т. 5, с. 245].

вынужденного по каким-либо причинам (несовершенство, «грехопадение» и т.д.) терпеть неудобства материального (в романе – «бутафорского») мира. Залогом обретения чаемой Цинциннатом свободы является пробуждение его собственных творческих сил (ср. Бунина), о чем справедливо писали ведущие набоковеды (С. Давыдов, Г. Барабтарло и др.). При этом знаковый для главного героя образ сада начинает приобретать символическое значение. «“Зеленое, муравчатое там” Тамариных Садов, которые казались Цинциннату единственным светлым островком в его жизни, эти Тамарины Сады, их дубовая роща, где он когда-то гулял и целовался с Марфинькой, уступают на этой стадии место новому лучезарному “там” творчества» [Davudov, 1982, p. 152]. Но благодаря включению в цепь интердискурсивных референций журнала, в символической структуре романа активизируется код «русского текста». В результате сакральная символика сада в «Приглашении на казнь» оказывается обогащенной еще одним рядом значений, входящих в комплекс «потерянной России»: «Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; <...> Там, там – оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своею чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...» [Набоков, 1989, с. 253-254]¹.

Нельзя не отметить и еще один немаловажный аспект символической характеристики сада-рая, педалируемый как Буниным, так и Набоковым, – сад представляет собой и место *грехопадения*. В «Митиной любви» Бунина (Современные записки. 1925. № 23-24) главный герой застрелился именно после так разочаровавшего его свидания в саду. Как хорошо подметил Ю.В. Мальцев, «Митя содрогается перед “чудовищной противоестественностью человеческого соития” и перед “грубостью жизни”. Небеса закрываются, человек-животное остается один на голой земле, очень мало напоминающей теперь рай» [Мальцев, 1994, с. 299].

А в романе Набокова Цинциннат тоскует как по «небесному» Эдему, так и по вполне земному, где испытал первую любовь, которая закончилась, впрочем, вполне тривиально: «Пусть даже Цинциннат одарен способностью пронзять взглядом этот тусклый, рукотворный, людьми населенный мир, он все равно любит свою ничтожную, ужасающе неверную, на редкость сластолюбивую жену, тоскует по Тамариным Садам, где, бывало, блуждал в молодости, даже скучает по городским улицам, с их повседневной жизнью» [Александров, 1999, с. 128]. В свете «эмигрантского мифа» «Современных записок» этот мотив грехопадения может читаться как «комплекс вины» левой интеллигенции перед Россией, бывшей местом их «грехопадения». Особенно много об этом писали на страницах журнала Ф.А. Степун и Г.П. Федотов. К примеру, лейтмотивом степуновских «Мыслей о России» Степуна (№№ 14-35) становится стремление осознать степень вины демократии в том, что произошло с породившей революцию, но от нее и погибшей Россией: «Все как один многогласно суеились вокруг новорожденного младенца, готовясь к крестинам, наперерыв предлагали имена: социалистическая! федеративная! демократическая! – и никто не помнил, что от родов умерла мать...» [Степун, 2000, с. 210].

³ См. его работу «Возрождение аллегии», опубликованную в № 61 «Современных записок» за 1936 год, в которой, в частности, Бицилли считал возможным представить «Приглашение на казнь» как «схему символов».

¹ Любопытно, что в рассказе «Пильграм» (Современные записки. 1930. № 43), мы встречаемся с инверсией традиционной ситуации. Главный герой всю жизнь стремится в дальние страны ловить бабочек, но умирает, так и не осуществив своей мечты: «Всякая чужая страна представлялась ему исключительно как родина той или иной бабочки, – и томление, которое он при этом испытывал, можно только сравнить с тоской по родине» [Набоков, 1989, с. 65].

Таким образом, на примере мифологемы рая в художественном дискурсе «Современных записок» мы попытались продемонстрировать потенциальные пути подвижек семантических полей «русского текста», с одной стороны, и образной системы произведений, включенных в журнальный текст, с другой. Полученные результаты, на наш взгляд, позволяют рассматривать (под определенным углом зрения) текст «Современных записок» как эпистемологическую модель Текста культуры русского зарубежья в целом. Синкретизм научных подходов тем самым делает возможным максимальное расширение проблемного поля современных социогуманитарных исследований.

Литература

- Аверинцев С.С. Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х томах. М., 1988. Т. 2.
- Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
- Бахрах А.В. Бунин в халате. М., 2000.
- Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
- Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6-ти томах. М., 1987-1988.
- Галковский Д. Бесконечный тупик. М., 1997.
- Домников С.Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. М., 2002.
- Злыднева Н.В. Белый цвет в русской культуре XX века // Признаковое пространство культуры. М., 2002.
- Кожевникова Н.А. О языке художественной литературы русского зарубежья // Русский язык зарубежья. М., 2001.
- Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
- Мальцев Ю.В. Бунин. М., 1994.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000.
- Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.
- Новичкова Т.А. Эпос и миф. СПб., 2001.
- Смирнов В.Б. «Отечественные записки» и русская литература 70-80-х годов XIX века. Волгоград, 1998.
- Современные записки. 1920. № 1.
- Степун Ф.А. Сочинения. М., 2000.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
- Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.
- Davydov S. "Teksty-matreski" Vladimira Nabokova. München, 1982.