4. Марков В. Поэзия Михаила Кузмина / В. Марков // М. А. Кузмин. Собрание стихов III. – Wlhelm Fink Werlag, Munchen, 1977.
5. Топоров В. Н. О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф, ритуал, символ, образ : исследование в области мифопоэтического : избранное. – М., 1995.
6. Тимофеев А. Г. Итальянское путешествие Михаила Кузмина : памятники культуры : новые открытия : ежегодник 1992 / А. Г. Тимофеев. – Москва, 1993.
7. Magdalena Medarić Аромат Рима : заметки на полях "итальянского текста" Михаила Кузмина // Toronto Slavic Quarterly. – № 21. – 2007.

Аннотация

Статья суммирует факты о жизни Михаила Кузмина в Италии и его произведениях, посвященных этой стране. Автор статьи анализирует значение образа корабля и мотива морского плавания в поэзии Кузмина и приходит к выводу, что морские мотивы в его поэзии связаны с христианскими символами, а образ корабля часто обозначает образ церкви.

Ключевые слова: автобиографическая проза, мотив морского плавания, образ корабля, библейский сюжет, христианский символ.

Анотація

Стаття підсумовує факти життя Михайла Кузміна в Італії та його творах, присвячених цій країні. Автор статті аналізує значення образу корабля й мотиву морського плавання в поезії Кузміна і приходить до висновку, що морські мотиви у його поезії пов'язані з християнськими символами, а образ корабля часто означає образ церкви.

Ключові слова: автобіографічна проза, мотив морського плавання, образ корабля, біблійний сюжет, християнський символ.

Summary

The article summarizes the facts about the Kuzmin's life in Italy and his works of literature dedicated to this country. The author of the article analyzes the meaning of using the image of the ship and the motive of the sea voyage in Kuzmin's poetry and comes to the conclusion that the sea images are connected with the Christian symbols in and the image of the ship is often expresses the image of the church in his poetry.

Keywords: autobiographic prose, motive of the sea voyage, image of the ship, biblical subject, Christian symbol.

УДК 82'0.82–9

Шестакова Э.Г.,
доктор филологических наук,
(Донецк)

ДИАЛОГ ДУШИ И МОРЯ В МИРЕ И.А. БУНИНА

Когда душе встречалось горе
Иль беспричинная печаль, –
Все успокаивало море
И моря ласковая даль.
В. Брюсов. У моря (1902)

Пожалуй, трудно в современном состоянии культуры найти тему, кроме Любви и Смерти, одновременно и вечно величественную и вечно тривиальную,

нежели Море и Человек: их взаимоотношения, восприятия, осознания, откровения душ столь разнородных живых существ. Взаимосвязь Моря и Человека – стихии извечной и вечной со стихией, сотворенной и преходящей, начиная с фольклора, является одним из излюбленных, константных и конститутивных топосов мировой словесности, принимающих не только разнообразные, но при этом и предельно различные, до сюрпризности, воплощения.

Явления и понятия, соотносимые в словесно-культурном пространстве с Морем и Человеком, тоже одновременно и извечны и банальны: Небо, Звезды, Суша, Вода, Луна, Солнце, Горизонт, Берег, Восход, Закат, Страсть, Любовь, Одиночество, Страх, Надежда, Смерть, Вечное Отражение, Вечное Движение, – т.е. все то, что определяет основополагающий круг жизни. Еще 1930 г. в первых строках эссе Валери "Взгляд на море", выступавшего в качестве предисловия к книге "Море, флот, моряки", в свою очередь, открывавшей серию "Образы моря" [4, 457], четко, публицистично емко и образно обозначен тот общий культурный контекст, который собственно и является определяющим в отношениях с Морем, по крайней мере, для европейского сознания: "*Небо и Море – стихии, неотделимые от широчайшего взгляда: наиболее простые, наиболее свободные с виду, наиболее изменчивые в целостной протяженности своего исполинского единства и вместе с тем наиболее однообразные, наиболее явственно понуждаемые чередовать все те же состояния безмятежности и тревоги, возмущения и ясности. В минуты праздности на берегу моря – ежели мы пытаемся разобрать, что навевает нам его близость; когда на губах у нас соль, а в уши струится ропот или плещут раскаты волн и мы ищем ответа на это неодолимейшее присутствие, – мы находим в себе проблески мыслей, обрывки поэм, призраки действий, упованья, угрозы – целый хаос поползновений и образов, вызываемых и несомых этой чудовищностью, которая то извергает себя, то в себе укрывается и которая гладью своей зовет и своими пучинами устрашает – дерзновение*" [4, 267–268]. И далее, размышляя о сущности собственно Жизни: "*Море таинственно связано с жизнью. Если жизнь происхождения морского, как то хочется думать столь многим, можно вообразить, что в своей изначальной среде она предстает неизмеримо более могущественной, более разнообразной, более избыточной и более плодовитой, нежели проявляет себя на суше*" [4, 271].

Вот этот момент взаимосвязи, со-противопоставления, глубоко внутреннего, изначально интимнейшего по своей сущности и неопределимости состояния нераздельности, но и неслиянности жизни Моря и Человека, обозначенный Валери, искони присущ словесно-культурному пространству, стремящемуся уловить и отобразить в слове стихийность и полноту *живой жизни* как таковой. Русская словесно-культурная традиция в этом смысле не является исключением.

Тема диалога души и моря изначально и постоянно, с учетом сильной и мощной *негенной культурной памяти* (Лотман), пронизывает словесно-культурное пространство, активизируя вполне устойчивый, до тривиальности, набор

соприродных и сопутствующих тем, проблем и образов. Мир Бунина, с точки зрения его отношений с миром моря, вполне вписывается в сложившуюся, по крайней мере, русскую словесно-культурную традицию. В бунинском мире много водной стихии, постоянно привлекавшей внимание русских художников различных эпох, стилей и направлений. Море, как хорошо известно, уже в XIX ст. манило к себе Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Батюшкова, Бестужева-Марлинского, Тютчева, Фета, Полонского, Станюковича. При этом не менее хорошо известно, что именно русская лирика является наиболее репрезентативной в плане маринистики. И стихотворения (более сотни) Бунина наполнены морской тематикой, образами, ассоциациями, реминисценциями, в то время как мир прозы едва актуализирован маринистической проблематикой (не более тридцати рассказов), что тоже в общих чертах вписывается в основные тенденции развития русской классической литературы. Маринистической темы не удалось избежать, практически, ни одному русскому художнику, в том числе предельно далёкому (и в личностном, и в эстетическом планах) от моря. Так, уже в XX ст. у такого признанного, даже можно сказать, во многом знакового русского художника-урбаниста, как Брюсов, тема моря занимает отнюдь не периферийное место, не говоря уже о поэтах, известных личностно-трепетным, сокровенным отношением к Морю, таких как Волошин, Цветаева, Игорь Северянин. Интересно, что поэтика моря у столь различных художников довольно-таки часто оказывается однообразной. Например, для поэта городских пейзажей, как традиционно принято называть Брюсова, весьма характерны, естественны и соприродны общему настроению мира такие строки:

Море – в бессильном покое,
Образ движения исчез.
Море – как будто литое
Зеркало ясных небес.

Камни, в дремоте тяжелой,
Берег, в томительном сне,
Грезят – о дерзкой веселой,
Сладко-соленой волне

("Море – в бессильном покое", 1900) [2, 80–81];

И небо и серое море
Уходят в немую безбрежность.
Так в сердце и радость и горе
Сливаются в тихую нежность

("И небо и серое море", 1900) [2, 89].

Аналогичное видение моря, отображенное во вполне традиционном поэтическом ключе, можно встретить даже у Волошина, например:

Зеленый вал отпрянул и пугливо
Умчался вдаль, весь пурпуром горя…
Над морем разлилась широко и лениво
Певучая заря

("Зеленый вал отпрянул и пугливо …", 1904) [5, 60];

К этим гулким морским берегам,
Осиянным холодною синью,
Я пришла по сожженным лугам,
И ступни мои пахнут полынью.

На ладонь опирая висок
И стягучею дремой не споря,
Я внимаю, склонясь на песок,
Кликам ветра и голосу моря <…>

("К этим гулким морским берегам …", 1909) [5, 95].

При этом и для бунинского мира характерно, как и для большинства русских художников, активизация всего "поэтического" комплекса моря, как его обозначает Топоров в статье 1991 г., посвященной непосредственно проблеме изображения, точнее, методологии экспликации моря, – "О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах". Так, к "поэтическому" комплексу моря, который, следуя языку Топорова, эксплицируется в художественный текст, относятся собственно море, волны, берег, дно, небо. В этом "общем объёме "морского" комплекса нужно выделить традиционную и сугубо литературную по своей этиологии и телеологии, исторически обусловленную и "культурную" по преимуществу версию этого комплекса, как она сложилась в "романтической" образности европейской поэзии, в том ее круге, который с известной репрезентативностью, но и относительностью может быть обозначен именами Байрона, Вордсворта, Кольриджа, Китса, Бодлера, Мицкевича, Пушкина, Баратынского, Тютчева и др. В этом случае четко различаются "реальное" море (часто как биографический факт), стереотипы его "естественного", "объективного" описания, поэтика подобного описания. Следует особо подчеркнуть: здесь важно прежде всего "стереотипное" и имплицируемая им поэтика. В этой романтической версии "морского" комплекса речь идет, действительно, о море как объекте изображения, о его свойствах "объективного" характера – огромное, беспредельное, могучее, бурное, вольное, свободолюбивое и т.п. Все эти свойства моря, как и само оно, зримы, элементарно ощущаемы (в худшем случае естественно выводимы) и легко становятся знаком иных семантических матриц (сравнение, уподобление, параллелизм, аллегория, эмблема, символ и т.п.) и "заместителем" других образов – человека, в частности самого поэта, нередко помещаемого как в рамку между морем внизу и небом вверху" [7, 577–578]. Это, по Топорову, одна из возможных версий или же типов экспликации моря в художественном тексте. Вторая, "совсем иной природы, и многочисленные пересечения её с традиционно-романтической версией не должны вводить в заблуждение относительно этой ситуации" [7, 578]. Она представляет проявление в художественном тексте психофизиологических ментальных особенностей авторского сознания, когда "описывается не собственно море (или, если сказать, точнее, описание моря не является в этом случае главной целью, но подчинено существенно иным, более важным задачам), а нечто иное, для чего море служит лишь формой описания ("морской" код "неморского" сообщения), своего рода глубинной метафорой. Точнее было бы сказать, что описывается не само море, не только оно, а нечто с морем как зримым ядром связываемое, но неизмеримо более широкое и глубокое, чем просто море; скорее – "морское" как некая стихия и даже – и точнее – принцип этой стихии, присутствующий и в море и вне его, прежде всего в человеке, и довольно однообразно семантизирующийся" [7, 578].

Столь объемная цитата из рассуждений Топорова понадобилась для того, чтобы показать, что подобного рода подход, при всей значимости психоанализа в литературоведении, все же локализует и обедняет стихийность, множественность и уникальность собственно эстетического проявления поэтики комплекса моря в

художественной литературы. При всем уважении к психоаналитическому подходу, методологии, развиваемой им в литературоведении, все же необходимо уточнить один существенный для бытия художественного целого момент.

Художественное произведение, мир поэта в целом не может столь сильно, жестко и в определенной мере причинно-следственно зависеть от того, что Топоров обозначает как внутреннюю психологически-ментальную структуру автора, когда, в частности, "показательно, что авторы, описывающие это "морское" и прекрасно знающие, что оно описывалось уже не раз, не стесняются совпадений в описании, того неизбежного однообразия, которое характеризует все тексты этого класса. Это можно объяснить скорее всего сознательным или подсознательным чувством органичности и самой "морской" темы и способа её "разыгрывания" во внутренней психологически-ментальной структуре автора, её укорененности в ней, носящей более глубокий и сущностный (более того, бытийственный) характер, чем все виды "внешних" зависимостей" [7, 578–579]. Признавая общекультурную важность идей Юнга и их дальнейшего развития, в частности, в филологии, нельзя согласиться с исследователем в следующем принципиально важном вопросе. Неправомерно относить то, что принято в литературоведении (шире – гуманитаристике) определять как память творчества, типологическая преемственность, столь значимые для бытия, осуществления и развития собственно словесно-культурного пространства, к сфере "*внешних*" *зависимостей*, хотя и взятых столь тонким, чутким к методологии проблемы литературоведом, как Топоров, в кавычки. Проблема в ином: в том, что зримое, "внешнее" (именно с принятыми принципиальными в данном случае кавычками), очевидно повторяющееся, иногда до банальности, на самом деле не всегда таковым является в художественном произведении, мире художника в целом. Пожалуй, вполне можно говорить о том, что в этом и заключается один из жизненно важных и жизненно определяющих парадоксов художественного творчества (и его продуктов, естественно), отличающего его от иных типов и видов творческой деятельности.

Конечно же, внимательная выборка текстов русской литературы, так или иначе посвященных маринистике, дает основание утверждать: действительно поэтика комплекса моря в русской словесности весьма показательна с точки зрения единообразия, почти довлеющей стереотипности описания моря и всего связанного с ним, в том числе и душевных состояний героя. Однако одновременно с этим нельзя присоединиться к мысли Топорова о том, что неизбежного рода тождественности и однообразия, особенно заметно проявляющиеся у различных авторов, принадлежащих и даже создавших различные эпохи и течения, при описании комплекса моря, действительно в полной мере есть тождественностью и однообразием. Речь в данном случае идет об уникальности сущности и бытия эстетического произведения и природы, механизмов осуществления творческой памяти как самого произведения, так и непосредственно автора (в смысле по преимуществу творца, а не столько живой психофизической личности). При подходе, предлагаемом Топоровым, по крайней мере к "поэтическому" комплексу моря, продукты творчества необходимо признать в первую очередь репрезентантами,

психологически-ментальными портретами отдельных авторов, а память творчества, сложное, многообразное и многоликое, своеобразное, до сюрпризности, но именно единство словесно-культурного пространства (и национального и мирового) придется трактовать в качестве некой фикции, конвенциональности, что, как представляется, не отвечает сущности творчества как такового. Кроме того, подобного рода размышления актуализируют творчество и художественные произведения, преимущественно, относительно психологии, а не эстетического подхода.

Интересно по поводу соотношения в творческом процессе сознательного и бессознательного писал еще в "Ликах творчества" Волошин, особо акцентируя внимание на том, что "я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое "я", но мировая первооснова человеческого самосознания" ибо "творчество – это умение управлять своим подсознанием. Управлять так, чтобы оно не выявилось в сознании до его воплощения в художественное произведение" [5, 29]. При всей, казалось бы, близости, идей Топорова и Волошина относительно проявления подсознательного в художественном произведении есть одно существенное отличие. Для Волошина ценно тонкое единство управления творцом своим подсознательным и одновременной близости "я" мировой первооснове, бытийным основаниям мира и, естественно, собственного "я", изначально, прапамятью, причастного, нерасторжимого и растворенного в этих основаниях. Между ними постоянно происходит напряженный диалог, не позволяющий доминировать либо "я", либо первоосновам, прорывающимся сквозь это "я". Для Топорова же важнее оказывается именно вопиющая индивидуальная психологическая ментальность отдельного человека, а не тонкая, почти ускользающая причастность, растворенность его во *Всебытии* (Бунин). Топоров акцентирует внимание на прорыве коллективного бессознательного через отдельное творческое "я" в мир. Волошин же – на моменте сложного, может быть даже трагического, единства столь различных, равноправных и равноценных в своем существовании начал (*не только мое "я", но мировая первооснова* <…>). Следовательно, при трактовке Топорова, столь значимая для художников, особенно рубежа эпох, тонкая, ускользающая, но витально ценная подпитка, связь с подлинностью, извечностью первооснов мира и человеческого самосознания, максимально полно и ответственно проявляющаяся в именно ответственно личностном творчестве, в художественном целом, не мыслима и не значима как таковая. Это вряд ли возможно принять. Как неправомерно в полном объеме отрицать идеи, предложенные Топоровым для анализа поэтики моря в текстах художественной литературы.

Так вот, если исходить из предложенных Топоровым версий или подходов к экспликации моря в текст художественного произведения, то вполне логично прийти к следующему утверждению. Причем вполне отвечающему формально-содержательному наполнению комплекса моря именно в бунинском мире. У Бунина действительно комплекс моря не выходит за рамки "стереотипного" и

имплицируемой им поэтики, и до удивительного однообразия совпадает с уже выработанной русской литературой поэтики моря. Бунинский комплекс моря достаточно сильно корригирует с общим комплексом моря русской классической литературы и вписывается в общее движение современной Бунину литературы. Естественно, что его мир, на уровне текстовой репрезентативности, не так личностно-интимно соприроден Морю, как миры уже упоминавшихся Волошина и Цветаевой, однако ощущение моря бунинским героем вполне приближает его к *тайне подлинности, к тайне органического единства* (Бунин), что, в принципе, было характерным во взаимоотношениях Моря и Человека и для мира, например, Брюсова, Бальмонта, Гумилева, Мандельштама, Игоря Северянина. Например, уже в эпоху эмиграции в одном из очерков из цикла "Где мой дом" (1920–1923) Бальмонт следующим образом сформулирует традиционную, по крайней мере, для русского поэтического умонастроения мысль: "*Я жил в непрекращающейся душевной связи с вечно поющим, с вечно говорящим, с вечно открывающим новые тайны Океаном, около которого внимательная душа никогда не бывает одинокой и бедной <…>. Я целую ночь до утра сидел на камне над волнами, и они говорили со мною внятным языком <…>. Этот голос убеждает меня, чтобы я подождал, не падал духом <…>*" [1, 282, 285]. Эти откровения уже немолодого поэта-символиста, написанные в эпической форме, удивительно тонким образом совпадают с тем настроением, которое в самом начале XX ст. море вызвало у лирической героини Брюсова в стихотворении "У моря" (1902), строфа из которого взята в качестве эпиграфа к этой статье.

Но возможно ли в таком случае говорить о своеобразном, именно бунинском, диалоге души и моря, ведь у Бунина, начиная с ранней поэзии, море описывается в тривиальных морских деталях, которые вполне возможно встретить и у других русских поэтов? Это типичный берег, чайки, воды, волны, туман, бури, шторм, штили, даль, горизонт, прибой, небо, скалы, камни, валуны, рыбачьи снасти, лодки, корабли, дно и т.п. И не менее традиционные морские эпитеты: море шумящее, взволнованное, бирюзовое, кипящее, черное, безбрежное, седая пучина <…>. Стихотворений, так или иначе воплощающих поэтический морской комплекс, тоже достаточно много для поэта, родившегося и сохранившего и личностную и эстетическую верность степной России, когда предельно значимы и ценны *Счастье, молодость, свобода / Солнце, степи, небеса* (1889) [3, т. 1, 47]. Море, хотя и органично входит в бунинский мир, представлено в различных вариантах (далёкое и неведомое тёплое, ласковое море, грозное, ледяное, черное, бурлящее море, море – царство безграничного молчанья, даль моря, усеянная пароходами, парусниками, прибой, закат, морская пустыня, песок сребристый и горячий, зеркальная зыбь волны, северный тусклый туман над морем, легкий туман над безбрежной гладью, южный бриз, кипящая седая бездна <…>), тем не менее оно довольно-таки традиционно в своих основных репрезентативных образах и настроениях. Даже в поэзии, не говоря уже о прозаических произведениях. Например:

Что в том, что где-то, на далеком
Морском прибрежье, валуны
Блестят на солнце мокрым боком
Из набегающей волны?

Не я ли сам, по чьей-то воле,
Вообразил тот край морской,
Осенний ветер, запах соли
И белых чаек шумный рой?

("Что в том, что где-то, на далеком …", 1895) [3, т. 1, 64];

Горячо сухой песок сверкает,
Сушит зной на камнях невода.
В море – штиль, и ласково плескает
На песок хрустальная вода

("Зной", 1900) [3, т. 1, 94];

Зеленый цвет морской воды
Сквозит в стеклянном небосклоне,
Алмаз предутренней звезды
Блестит в его прозрачном лоне.

И, как ребенок после сна,
Дрожит звезда в огне денницы,
А ветер дует ей в ресницы,
Чтоб не закрыла их она

("Зеленый цвет морской воды …", 1901) [3, т. 1, 98];

К вечеру море шумней и мутней.
Парус и дальше и дымней.
Няньки по дачам разносят детей,
Ветер с Финляндии, зимний.

К морю иду – все песок да кусты,
Сосенник сине-зелёный,
С ёлок холодных срываю кресты,
Иглы из хвои вощеной

("К вечеру море шумней и мутней …", 1915) [3, т. 1, 292].

Однако это не означает, что мир Бунина, в данном случае именно с точки зрения осуществления поэтики комплекса моря, тривиален и не отличается индивидуально-авторскими особенностями, лишен тонкого и пронзительного собственно бунинского психологизма, чуткости и неустанного стремления к постоянному, напряженному ощущению неразрывной связи со *Всебытием* (Бунин). Как раз наоборот. В поэтике моря, акцентирую еще раз, внешне активизирующей традиционный, иногда даже до банальности, набор образов, тем, настроений проявляется глубина и сила бунинского психологизма, особенная открытость и чуткость души бунинского человека и мира вообще той ускользающей подлинности, почти неопределяемой, экзистенциально напряженной чувственности, которые и составляют во многом сущность бытия.

Для ранней лирики Бунина характерно своеобразное, до скрупулезности и последовательности, "собирание" комплекса моря. Бунин как бы по деталям воссоздает полноту Моря, его разнообразных проявлений (в том числе и прибрежной флоры и фауны) и всего, что оно может активизировать в душе человека. Хотя самого человека (у моря или в море), фактически, нет в бунинской лирике. Он растворен в "общеморском" традиционном настроении, выступая скорее сторонним наблюдателем, нежели тем, кто хочет по-настоящему (личностно ответственно, сокровенно-интимно) услышать и понять море. Да и само море предстает чрезмерно статичным, иногда излишне утонченно гравюрным по своей сути, даже когда изображения моря наполнены внешним движением:

Высоко в небе месяц ясный,
Затих дремотный плеск.
Как снежно-золотое поле,
Сияет в море лунный блеск ("Тень", 1903) [3, т. 1, 135].

Позиция лирического героя по отношению к морю такова, что оно выступает прежде всего объектом наблюдения, восприятия, постижения, осмысления, изображения, но не как действительно субъект или же полноправная *живая жизнь*:

На мертвый якорь кинули бакан,
И вот, среди кипящего залива,
Он прыгает и мечется тоскливо,
И звон его несется сквозь туман
("На мертвый якорь кинули бакан …", 1900) [3, т. 1, 95];

Мил мне жемчуг нежный, чистый дар морей!
В лоне океана, в раковине тесной,
Рос он одиноко, как цветок безвестный,
На обломках мшистых мертвых кораблей
("Мил мне жемчуг нежный, чистый дар морей …", 1901) [3, т. 1, 102].

Здесь, как в поздней лирике и особенно прозе Бунина, еще нет трепетной, едва уловимой, феноменологической по своей сути связи двух стихий, как и нет ощущения человеком собственной извечной стихийности. Море оказывается чрезмерно заданным. Даже те вопросы, которые лирический герой Бунина задаёт морю, до банальности сентиментальны и осуществляются в почти закостенелом горизонте ожидания:

Отчего ты печально, вечернее небо?
Оттого ли, что жаль мне земли,
Что туманно синеет безбрежное море
И скрывается солнце вдали?

Отчего ты прекрасно, вечернее небо?
Оттого ль, что далеко земля,
Что с прощальною грустью закат угасает
На косых парусах корабля <…>

("Отчего ты печально, вечернее небо …", 1897) [3, т. 1, 72].

При таком ракурсе изображения моря крайне трудно не согласиться с Топоровым, что действительно в лирике Бунина, как и у других поэтов, описывающих комплекс моря, человек нередко помещаем, как в рамку, между морем внизу и небом вверху. Бунинский лирический герой как бы постигает известное: море выступает своеобразным пространством любования и познания объективного мира. Причем этот мир принципиально видится, называется *не как впервые*, что было характерно для поэтики рубежа XIX–XX ст., но как именно готовый, уже давно и повседневно прочно существующий, знакомый, даже во многом привычный и устоявшийся мир, прекрасный во всех без исключения своих нюансах, необходимый именно в таком своем существовании и проявлении:

Все море – как жемчужное зерцало,
Сирень с отливом млечно-золотым,
В дожде закатном радуга сияла.
Теперь душист над саклей тонкий дым.

Вон чайка села в бухточке скалистой, –
Как поплавок. Взлетает иногда,
И видно, как струёю серебристой
Сбегает с лапок розовых вода

("Все море – как жемчужное зерцало …", 1905) [3, т. 1, 152].

При всем том, что лирический герой способен увидеть и быть очарованным даже розовыми лапками чайки, в ранней лирике Бунина действительно нет такого экзистенциально напряженного диалога души и моря, когда обнаруживаются и

обнажаются некие онтологические основания. Здесь еще нет такого состояния, когда бунинский герой не просто стоит у воды и не может переступить некую невидимую для себя грань, но слит с нею так, что приходит подлинное ощущение равноправия двух живых стихий, когда душа припоминает, а стихия моря просто знает и не скрывает своей опыт прикосновения и общения с Вечностью и Всебытием. Однако в поздней лирике и в прозе (даже ранней, что особо примечательно) происходят сущностные изменения в качестве видения и восприятия Моря человеком.

Так, при внешне, казалось бы, прежнем, дистанцированно стороннем изображении моря появляются значимые нюансы, которые постепенно нарастают. В стихотворении "Развалины" (1903–1904), состоящем из шести строф и посвященном описанию серых руин, остатков древней греческой тюрьмы, примечателен второй стих последней строфы:

И усыпляет моря шум атласный.
И кажется, что в мире жизни нет:
Есть только блеск, лазурь и воздух ясный,
Простор, молчание и свет [3, т. 1, 141].

При всем внешне традиционном описании моря, выступающего фоном древних развалин, здесь знаково, что шум моря активизирует аномальное по своей сути настроение лирического героя. Что значит, что *в мире жизни нет*? Что же тогда мир? И в чем заключается его сущность? Ведь сам мир не уничтожен, не несуществует: он есть. И явно это не демонстративно мертвый (несмотря на описание развалин) мир и не абсурдизированный. Примечательно, что в этом же стихе (именно через двоеточие) следует пояснение, точнее утверждение, из которого предельно четко ясно, что отсутствие жизни противопоставлено или же наполнено её, жизни, (если следовать традиционному словесно-культурному представлению) утонченными и высшими ценностями: *Есть только блеск, лазурь и воздух ясный / Простор, молчание и свет*. Но что это, если не жизнь? Или по-иному сформулированный вопрос: знаками или же символами какого проявления мира являются блеск, лазурь, воздух ясный, простор, молчание и свет, если не жизни, актуализированной и включающей значимость историко-культурной памяти, древней греческой тюрьмы, яркими, ощущаемо живыми растениями вокруг неё?

Бунинский лирический герой оказывается в удивительном, предельно странном по своей природе, состоянии, позволившем ему ощутить и качественно иное состояние мира, нежели привычное, заданное и известное в своей изведанности. Это прикосновение к аномальности мира. Причем подобного рода аномальность (именно как стремление и готовность явления, не утрачивая собственной сущности, основных форм и способов существования, принять иные, может быть, даже принципиально не свойственные характеристики, состояния, способности) активизирована не древними развалинами, не прикосновением к чуду греческой культуры. Это не просто естественно, но чрезмерно тривиально в логике горизонта ожидания, заданного и названием стихотворения и первыми тремя строфами. Лирический герой, увидевший, а главное ощутивший *моря шум*

атласный, оказывается способным к изменению, качественной трансформации своего мироощущения в целом. При этом и развалины тюрьмы постоянно видятся и актуализируются состоянием моря (*морские зыбкие равнины, волн густой аквамарин, мерный шум валов, парус бригантины*). Однако главным в этом довольно-таки традиционном, на первый взгляд, морском описании оказывается следующее, изначально значимое для лирического героя ощущение, собственно и обнаружившее, допустившее аномальное существование мира как такового:

Давно октябрь, но не уходит лето:
Уж на холмах желтеет шелк травы,
Но воздух чист – и сколько в небе света,
А в море нежной синевы! [3, т. 1, 141].

Переходное, граничное состояние (*Давно октябрь, но не уходит лето*), когда одновременно действуют несколько разнородных временных, тактильных ощущений, когда лирический герой оказывается на своеобразном перекрестке знаний и представлений о должном и том, что есть, обнажает некое качественно новое представление о мире. Со-противопоставительное утверждение (с этой точки зрения весьма показателен синтаксис двух последних стихов пятой строфы *но – и*) обнаруживает, что всё раннее видение комплекса моря было необходимым, однако не достаточным для того, чтобы по-настоящему ощутить сущность моря, а главное – мира. Только море в разнообразности его проявлений, в умении преодолеть цикличность времени, однонаправленность истории способно открыть лирическому герою новое, фактически уже феноменологическое по своей сущности, восприятие мира. Ощущается оно как аномальность, т.е. аксиологически значимая и довольно своеобразная возможность естественного, непротиворечивого, не эклектического сосуществования нескольких равноправных и равнозначных логик, типов, принципов ощущения, восприятия мира и себя. Однако говорить о том, что в этом стихотворении действительно состоялся подлинный диалог души и моря еще нельзя. Скорее, можно констатировать момент встречи и попытки понимания лирического героя и моря, попытки обнаружить некое тонкое, ускользающее и принципиально неопределимое состояние Всебытия. Но именно через такие сущностные нюансы море и душа человека будут открываться друг другу в мире Бунина, обнаруживая некие первоосновы человечески-природного всеединого существования мира.

Уже в бунинской прозе, даже ранней, начиная с 1901 г., сущность и роль моря как стихии вечной и извечной, изначально знающей и хранящей свою причастность к Всебытию, выявятся максимально полно и рельефно. Начиная с ранних рассказов, выполненных еще в традиционной реалистической жанрово-стилистической манере, море оказывается стихией, способной, как никакая иная, открыть человеку его собственную сущность, максимально активизировать прапамять. Причем прапамять, понимаемую, точнее даже чувственно воспринимаемую онтологически, экзистенциально напряженно и феноменологически обреченно, по мысли уже позднего Бунина, как некое "страшное чувство своей связанности со всем многообразием и со всей зыбкостью Сущего" [Цит. по 6, 9]. Мальцев именно главой,

названной до предела лаконично и просто "Прапамять", открыл свою книгу "Иван Бунин", показав, насколько важна идея прапамяти для Бунина, которая противостоит фальши и закостенелости любых воспоминаний, истории, и "есть та невещественная, духовная, психологическая и одновременно вещественная, биологическая связь со столь же таинственными основами бытия <…>. Эти "отпечатки", передаваемые непостижимым, таинственным путем, есть то, что не умирает, и одновременно то, что связывает Единым Всебытием, в котором материальное и духовное сливаются, то есть память разрушает не только время, но и пространство, делает зыбкими и условными формы, телесность, пространство, как и время" [6, 10]. Стихия моря оказывается наиболее со-природной и близкой по механизмам и принципам своего существования и связи с Единым Всебытием.

Однако необходимо заметить, что не любое состояние моря близко и со-природно Всебытию, а также готово к диалогу с душой человека, но только находящееся в переходном, неуловимо граничном состоянии, органично способном преодолеть любые пространство, время, телесность, т.е. определенность, заданность, нечто устоявшееся и знаемое. Как уже отмечалось, один из ранних бунинских рассказов, посвященных морю, носит знаковое с этой точки зрения название – "В тумане" (1901). Более того, всё это произведение – своеобразная квинтэссенция сложных, глубинно неоднозначных, но предельно важных для всех отношений Человека, Моря и Всебытия.

С сюжетной стороны рассказ предельно, до аскетичности, прост: после густого, постоянно мешавшего движению корабля, дневного тумана, сменившегося не менее густым ночным туманом, приходит длительное время треволнений для пассажиров, ждущих столкновения, а, может быть, крушения. Главный герой рассказа – неназванный повествователь, от имени, точнее ощущения, которого собственно все и передается, изначально чувствует некую переходность, природную, а вслед за нею и культурную промежуточность состояний мира и человека: "*Вторые сутки мы были в море. На рассвете первой ночи мы встретили густой туман, который закрыл горизонты, задымил мачты и медленно возрастал вокруг нас, сливаясь с серым морем и серым небом. Была зима, но все последние дни стояла оттепель*" [3, т. 2, 204]. Изначально корабль и люди на нем оказываются в сложной, процессуально-текучей атмосфере постоянных переходов, амбивалентных состояний: рассвет напоминает сумерки, а затем плавно, под густой пеленой и становится ними, зима – весну, а небо, море, корабль и туман образуют сложное единство, обнаруживая способность для всего преодолевать, сливать время, пространство и телесность как таковую. Герой сам с удивлением и очарованием признает: "*О, какая странная была эта ночь! Был уже очень поздний, – может быть, предрассветный час*" [3, т. 2, 206]. Ощущаемая граничность, переходность и странность в своем неразложимом, сложном, внутренне плотном единстве активизированы именно морем, как своеобразным, но наглядным, тактильно ощутимым репрезентантом вечности. Море, в своей извечности и стихийности, явленных для человека, находящегося в напряженно

экзистенциальном состоянии (нарушенность естественного природного и социального хода вещей, неизвестность, ожидание катастрофы), смогло позволить ему (человеку) в полной мере ощутить то значимое, что пройдет сквозь весь бунинский мир. Это то, что впоследствии, уже в годы эмиграции Бунин определит как страшное чувство своей связанности со всем многообразием и со всей зыбкостью Сущего.

Причем для бунинского героя это состояние странности и зыбкости – не просто приращение нового опыта или же знания, это мудрость, за которую необходимо заплатить трагическим, навсегда пришедшим в твою жизнь откровением, когда ты просто понимаешь, принимаешь и признаешь прежде всего для себя, что "*мне никто не нужен теперь, и я никому не нужен, и все мы чужды друг другу* <…>" [3, т. 2, 207]. Именно это все, пережитое в море и с морем, обнаружит и дарует человеку не только "*невыразимое спокойствие и безнадежную печаль*" [3, т. 2, 207], но и нечто несоизмеримо (по отношению к человеческому опыту, знанию, сомнению, мироощущению) значимое: "*Одно я знал без колебаний и сомнений, – это то, что есть что-то высшее даже по сравнению с глубочайшею земною древностью* <…> *может быть, та тайна, которая молчаливо хранилась в этой ночи* <…>. *И впервые мне пришло в голову, что, может быть, именно то великое, что обыкновенно называют смертью, заглянуло мне в эту ночь в лицо и что я впервые встретил её спокойно и понял так, как должно человеку* <…>" [3, т. 2, 208].

Однако бунинскому герою, позволившему своей душе в полной мере ощутить и пропустить сквозь себя, сделать сущностной и неотторжимой частью личностного опыта странность происходящего, была оставлена, в смысле дарована, морем и еще способность по-прежнему, по-человечески повседневно видеть и ощущать мир: "*И ночь и туман, казалось мне, были только затем, чтобы я еще более любил и ценил утро. А утро было ласковое и солнечное,– ясное небо весны сияло над пароходом, и вода легко бежала и плескалась вдоль его бортов*" [3, т. 2, 208]. Но это именно только кажущаяся причина проявления странной ночи и тумана в жизни человека, ибо в таком случае море не превратилось бы, после пережитой и принятой человеком тяжести откровения, под солнечными легкими и ясными лучами в просто воду. Оно так просто не ушло бы, не отступило под взглядом радости жизни, обернувшись на обыкновенную воду. Оно осталось бы морем как исключительной, уникальной стихией, наполненной и способной проявлять для человека Вечность, Смерть в их зыбкости и связи с Сущим. Ведь далеко не случайно, что в последних предложениях рассказа сошлись и встретились в предположении и личностно пережитое и давно знаемое, заявив о своем равноправии и равноценности. Причем подобного рода аномальность мира с особой остротой и чуткостью выразится в поздних произведениях Бунина.

Вообще же необходимо отметить, что море в мире Бунина всегда дается в переходно-граничных, странных состояниях, равно как и человек, способный услышать, воспринять и понять море. В бунинском мире море постоянно видится человеком в момент перехода, неопределенности, странности и, как правило,

преодоления знаемости и изведанности мира. Это может быть краткий, пронзительный по тонкости, ускользанию настроений, игре оттенков состояний, настроений, ситуаций период между летом и осенью ("Надежда" (1902–1932)); между золотым закатом солнца и наступлением глубокой, безмолвной ночи ("Крик" (1911)); между прошлым, настоящим, состоявшимся и безвозвратно утраченным, проигранным в жизни человека ("Крик" (1911), "Сны Чанга" (1916), "Отто Штейн" (1916)); между необходимостью выполнить долг и проявить высшую мудрость ("Третьи петухи" (1916), "Темир-Аксак-Хан" (1921)) или же пережить страх смертельных болезней, когда впереди только "проклятое Аравийское море и чума" [3, т. 3, 372] ("Копье Господне" (1913)); или же между двумя властями, пришедшими к *роковому промежутку в борьбе* ("Конец" (1921)).

К тому же не чуткость к морю, не умению увидеть, а главное ощутить его красоту в мире Бунина, фактически, тождественны душевной, личностной бесчувственности, не умению воспринимать, понять, принять и пережить такие константные основания мира, как Любовь и Смерть. Например, в раннем рассказе "Велга" (1895), стилизированном под сказание, легенду северных поморских народов и сюжетно варьирующем сказку о русалочке Андерсена, только по-настоящему влюбленной девушке, причем в счастливого, любимого и любящего жениха своей родной сестры, море, "*дикое и печальное, как в первые дни мира*" [3, т. 2, 142], открывает особое состояние мира и человека. Именно Любовь и Вера героини, её стремление даже ценой собственной обреченности, не просто спасают любимого, превращая её в печальную, тоскующую чайку, вечно одиноко и жалобно кричащую над морем, но открывают качественное новое, оксюморонное по своей сущности, состояние, когда "*крик её раздался жалобно-радостным криком чайки*" и "*в стенаниях её звучит радость*" [3, т. 2, 144].

Аналогично тому, как море всегда у Бунина дается в переходных, откровенно пограничных, иногда до странности, ситуациях, так и человек, охваченный стихийностью моря, тоже всегда проявляется в странных ситуациях и состояниях. Это может быть адюльтер между замужней женщиной, но искренне, отчаянно любящей впервые, и молодым человеком, для которого именно эта страсть открывает вечность ("Осенью" (1901)). Их первое, и единственное, свидание было в страшной заброшенности садов среди покинутых на зиму дач, на берегу моря, поздней осенью, когда море постоянно присутствует рядом, когда оно за тобою жадно бушует, когда "*одно море гудело ровно, победно и, казалось, все величавее в сознании своей силы. Влажный ветер валил с ног на обрыве, и мы долго не в состоянии были насытиться его мягкой, до глубины души проникающей свежестью. <…> И весь воздух был полон тонкой, прохладной пылью, все вокруг дышало вольной свежестью моря*" [3, т. 2, 221]. Именно это и даровало им обоим редкостную для обыкновенного человека возможность во всей полноте и целостности решения и поступка почувствовать правоту свершающегося и признать: "*Когда я была девушкой, я без конца мечтала о счастье, но все оказалось так скучно и обыденно, что теперь эта, может быть, единственная*

счастливая ночь в моей жизни кажется мне непохожей на действительность и преступной. Завтра я с ужасом вспомню эту ночь, но теперь мне все равно <...>. Я люблю тебя, – говорила она нежно, тихо и вдумчиво, как бы говоря только для самой себя. Редкие, голубоватые звезды мелькали между тучами над нами, и небо понемногу расчищалось, и тополя на обрывах чернели резче, и море все более отделялось от далеких горизонтов. Была ли она лучше других, которых я любил, я не знаю, но в эту ночь она была несравненной. <…> я смотрел на нее с восторгом безумия, и в тонком звездном свете ее бледное, счастливое и усталое лицо казалось мне лицом бессмертной" [3, т. 2, 221].

Однако это может быть и то странное, принципиально неопределимое состояние, когда человек попадает в какое-то промежуточное, от него не зависящее состояние, оказываясь у моря или же на пароходе, везущем его в неизвестность, в иную культуру ("Воды многие" (1911–1926)); в эмиграцию ("Конец" (1921)); или же заставляющем в вынужденном замкнутом пространстве переживать давние, жестокие обиды, как настоящие, постоянно длящиеся ("В ночном море" (1923)). Небывалое чувство свободы, дарованное морем, дает возможность и с уникальной, недоступной суше, внутренней свободой пережить и прочувствовать происходящее.

При этом море всегда откликается на зов, боль, великое горе, тоску, обреченность человека, давая ему ответы именно тогда, когда он оказывается наиболее одинок, заброшен и обречен по своей сути. Так, в рассказе "Маленький роман" (1909–1926) молодой человек, по опрометчивости, безрассудно легкому отношению к миру, утративший навсегда любимую женщину, сам был спасен только морем. На значимый, с его сугубо человеческой точки зрения, вопрос, брошенный, как ему казалось, в пустоту и одиночество вокруг: "*Ах, милая, чудесная! Но что сделать? Что сделать*?" [3, т. 2, 296] – он получает своеобразный, непроизнесенный, ответ, навсегда изменивший его: "*Туман розовел, таял. В мглистой вышине светлело, теплело. В небесах, в дыму облаков обозначалось что-то радостное, нежное <...>. Оно росло, ширилось – и внезапно засияло лазурью <...>. Надо написать, – непременно! Но что? Куда?*" [3, т. 2, 296]. За сомнения, неуверенность, не готовность на поступок (*Но что? Куда?*), не умение защищать свои чувства и страх перед переживаемыми, искренними чувствами, море накажет человека – стихию конечную и временную. Однако накажет тоже весьма своеобразно, как только доступно подлинно вечной стихии: "*Исполинская дымчатая тень в радужном ореоле пала от меня в густой зыбкий пар под обрывом. Бесконечная, изрытая равнина сгустившихся облаков – целая страна белых рыхлых холмов – развернулась перед моими глазами. Вместо бездонных стремнин и скал, вместо прибрежий и заливов, до самого горизонта простиралась подо мною эта равнина, необозримым слоем повисшая над морем. И вся сила моей души, вся печаль и радость – печаль о той, другой, которую я любил тогда, и безотчетная радость весны, молодости – все ушло туда, где, на самом горизонте, за южным краем облачного слоя, длинной яркой лентой синело море <...>*" [3, т. 2, 298].

В мире Бунина диалог души и моря – это диалог двух стихий, равнозначно чутких к тайне подлинности, находящихся в неразрывной, тонкой и тем значимой связи не только с памятью культуры, но и со Всебытием. Море в мире Бунина – это море, проявляющее свою подлинную, вечную сущность лишь в переходных, пограничных ситуациях, когда и человек находит в себе возможности феноменологическим образом ощутить цельность и не-заданность *живой жизни*. Диалог души и моря в бунинском мире – это напряженная встреча, припоминание и возможность ощущения и даже осмысления постоянной, существующей и осуществляющейся в каждое мгновение бытия целостности мира как такового. Именно море – стихия извечная и вечная – способна максимально активизировать и осуществить интенции прапамяти в душе человека.

Литература

1. Бальмонт К. Д. Где мой дом : стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма / К. Д. Бальмонт ; [сост., авт., предисл. и коммент. В. Крейд]. – М. : Республика, 1992. – 448 с.
2. Брюсов В. Я. Сочинения в 2 т. / В. Я. Брюсов. – М. : Худ. лит., 1987. – Т. 1 : стихотворения и поэмы ; [сост., вступ. статья и ком. А. Козловского]. – 575 с., портр.
3. Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. / И. А. Бунин. – М. : Худ. литература, 1987–1988.
4. Валери П. Об искусстве : сборник / П. Валери ; [пер. с фр.]. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1993. – 507 с., [8] л. ил.
5. Волошин М. А. Дом поэта : стихи (главы из книги "Суриков") / М. А. Волошин ; [сост., вступ. ст. и прим. Г. Филиппова]. – Л. : Детская литература, 1991. – 270 с., ил.
6. Мальцев Ю. Иван Бунин / Ю. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне – Москва : Посев, 1994. – 432 с.
7. Топоров В. Н. Миф, ритуал, символ, образ : исследования в области мифопоэтического : избранное. – М. : Издательская группа "Прогресс" – "Культура", 1995. – 624 с.

Аннотация

В мире Бунина диалог души и моря – это диалог двух стихий, равнозначно чутких к тайне подлинности, находящихся в неразрывной, тонкой и тем значимой связи не только с памятью культуры, но и со Всебытием. Море в мире Бунина – это море, проявляющее свою подлинную, вечную сущность лишь в переходных, пограничных ситуациях, когда и человек находит в себе возможности феноменологическим образом ощутить цельность и не-заданность *живой жизни*. Диалог души и моря в бунинском мире – это напряженная встреча, припоминание и возможность ощущения и даже осмысления постоянной, существующей и осуществляющейся в каждое мгновение бытия целостности мира как такового. Именно море – стихия извечная и вечная – способна максимально активизировать и осуществить интенции прапамяти в душе человека.

Ключевые слова: художественное произведение, память творчества, память культуры, поэтика, "комплекс" моря, переходное сознание, переходная словесно-культурная эпоха.

Анотація

У світі Буніна діалог душі та моря – це діалог двох стихій, рівнозначно чуйних до таємниці дійсності, що перебувають у нерозривному, тонкому й тим значущому зв'язку не лише з пам'яттю культури, але й із Всебуттям. Море у світі Буніна – це море, що проявляє свою справжню, вічну сутність лише в перехідних, межових ситуаціях, коли й людина знаходить у собі можливості феноменолічним чином відчути цілісність і не-заданість *живого життя*. Діалог душі й моря в бунінському світі – це напружена зустріч, пригадування й можливість відчуття й навіть

осмислення постійної, існуючої й цілісності світу, що здійснюється в кожну мить буття, як такого. Саме море – стихія споконвічна й вічна – здатна максимально активізувати й здійснити інтенції прапам'яті в душі людини.

Ключові слова: художній твір, пам'ять творчості, пам'ять культури, поетика, "комплекс" моря, перехідна свідомість, перехідна словесно-культурна епоха.

Summary

The dialogue between the soul and the sea in Bunin's universe is the dialogue between two elements equally sensitive to the mystery of genuineness. These elements are inseparably connected, in a subtle and consequently more meaningful way, not only to the memory of culture but also to the very existence in all its complexity. The sea of Bunin's universe manifests its true, eternal nature only in transitional and borderline situations, when it is also possible for the human being to experience the integrity non-predestination of *live life*. The dialogue between the soul and the sea in Bunin's universe is a tense meeting, recollection and a chance to feel and even to comprehend the integrity of existence of the world as such – the integrity which is constant and exists and manifests itself every moment of the world's existence. It is the sea, the eternal element, which can fully stimulate and realise the intensions of original memory in the soul of the human being.

Keywords: literary work, memory of creation, memory of culture, poetics, complex of the sea, transition state, transitional verbal-cultural epoch.

УДК 821.161.2 (092)

Шевель Н.О.,
старший викладач,
Національний медичний університет
імені О.О. Богомольця

МАРИНІСТИЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ Г. ЧУПРИНКИ

Українська поезія на межі XIX–XX століття з її увагою до внутрішнього світу людини, яка в модернізмі бачиться представником людства загалом, здатним відповідати за події космічного масштабу, активно послуговується символічним образом морської стихії. Творчість українського поета Грицька Чупринки теж позначена мариністичною образністю, яка заслуговує на окреме дослідження, хоча досі лише побіжно констатувалася під час аналізу пейзажних мотивів митця або ж загалом у контексті природних стихій.

Оскільки модерністи переходять від зовнішнього зв'язку природи з побутом та способом існування людини до зв'язку внутрішнього, духовного, то пейзажні мотиви та образи у Г. Чупринки, зокрема й мариністичні, набувають двоплановості, символічності. Життя людини є частиною природних процесів, тому подібне в усіх своїх виявах до життя природи. Тому символ пов'язує поняття зі сфер "природа–людина", є шляхом утаємничення в першосутність. "Природа і Душа – ось два вічних джерела ліричної емоції", – вважав символіст Жан Руайєр [8, 455].

Мариністична лірика Г. Чупринки, будучи сугестивною, спирається на асоціації і звернена до емоційної сфери читача, поєднуючи душу і природу. "Сугестія здатна на те, на що не здатна виражальність. Сугестія – це мова