

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНЫ
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОВЕДЕНИЯ ИМЕНИ А.А.ПОТЕБНИ
ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Г.С.СКОВОРОДЫ
ХАРЬКОВСКОЕ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

УКРАИНСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3-4 (22)

Харьков
2002

СВЕТОТЕНИ «ЧИСТОГО ПОНЕДЕЛЬНИКА»
(художественные особенности рассказа И.Бунина)

Творчество И. Бунина – нескончаемое размышление о женщине, любви и судьбе. Женщина – всегда загадка, литературное творение – зачастую. Происходящее в “Чистом понедельнике” окутано атмосферой тайны. Попытаемся прояснить “темные места” этого своеобразного произведения.

“Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней” [Лихачев 1987, 221]. В рамках действительности попадают культура, философия, миф и, вторично, сама литература. Подлежит учету как индивидуальное восприятие, так и коллективное бессознательное. Задача понимания текста неминуемо упирается в проблему значения. Это требует лингвистического обеспечения литературоведческого анализа.

Звуча на родном наречии, художественный текст говорит на множестве параллельных языков: мотивов, образов, сем. При этом, нередко декларируя одно, он демонстрирует другое. Художественный код заметно корректирует написанное пером.

Смысловый потенциал раскрывается иногда за пределами произведения. За границей текста слово насыщается контекстуальными значениями и трансформирует его семантический ландшафт. В духе пространственной метафоры текст видится системой смысловых и образных скоплений, цепей и вершин, а чтение – движением по пересеченной местности. Наивному восприятию текста – “проживанию” фабулы и сопереживанию героям – противостоит замысловатое движение из одной зоны значимости в другую. Расширяющийся горизонт заставляет менять маршрут на ходу. Но здесь уже действует не логика сюжета, а прихоть ассоциаций. В конечном счете, чтение может разворачиваться и против течения текста.

Писательское создание не рассчитано на какой-либо один конкретный вид изучения. Структурные методы столь же уместны, сколь и описательные. Внутренние закономерности важны наряду с интертекстуальными связями. Выявление непоследовательностей и алогизмов не менее существенно, чем реконструкция смысловых связей. Речь должна идти не только о множественности интерпретаций, но и о многообразии удовольствий от текста. В результате любой притязаний на целостность анализ поневоле оказывается эклектичным. Воспользуемся и мы “смешанной техникой”, ориентируясь на художественные сингулярности.

Проблемность, непоясненность “Чистого понедельника” выявляется в различных ракурсах. Экцентричность, непостижимость происходящего отмечается на разных уровнях: в окружающем мире (“Странный город!” – говорил рассказчик о Москве), в объекте страсти героя (“она была загадочна, непонятна для меня”, “Она слушала песни с томной, странной усмешкой”), в характере их отношений (“странны были и наши с ней отношения”, “Странная любовь!”).

Заостряет ситуацию диалог героев по проблеме понимания и телеологичности: “Она зачем-то училась на курсах, довольно редко посещала их, но посещала. Я как-то спросил: «Зачем?» Она пожала плечом: «А зачем все делается на свете? Разве мы понимаем что-нибудь в наших поступках?» [Бунин 1988, 460]. Завсегдатайка злчных мест “иногда говорила: «Не понимаю, как это не надоест людям всю жизнь, каждый день обедать, ужинать»”, признавалась в непонятной преле-

сти зимнего воздуха [Там же, 461].

Своеобразный агностицизм подчеркивается героиней не единожды: “Кто же знает, что такое любовь?”; “Это не религиозность. Я не знаю что <...> Да нет, вы этого не понимаете!” [Там же, 465]. Чуть ли не единственному близкому человеку она заявляет: “– Это вы меня не знаете”, “вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву”; “Надолго ли, один Бог знает...”

Подобный негативизм имеет под собой основания. Дочь просвещенного отца постоянно “все что-то думала, все как будто во что-то мысленно вникала” [Там же, 462]. Это завязывает в рассказе эпистемический (направленный на разыскание истины) сюжет. [Руднев 2000, 88-142]. Однако концовка не столько разрешает, сколько ставит новый вопрос. В то же время героиня “обедала и ужинала с московским пониманием дела”. Последнее подано автором иронично и направлено на деструкцию когнитивного дискурса.

Апофатичность намекает на причастность к иному, высшему знанию. Подсказка не заставляет себя долго ждать. Чрез интертекстуальный лаз является «на блюде» змей «в естестве человеческом, зело прекрасном...» Его искушенный собрат – библейский змий – орудует не в любовной, а в интеллектуальной сфере. ‘Соблазн’ в рассказе проявляется в двух измерениях: на фабульном уровне как эротический, в подтексте – как гностический. Выбор героини не так прост. Яблоку она предпочитает экзотический фрукт, отказывается от житейского знания в пользу сокровенного.

Накануне прощания она использует интересный риторический ход: “– Вот все говорил, что я мало о нем думаю, – сказала она, бросив гребень на подзеркальник и, откидывая волосы на спину, повернулась ко мне. – Нет, я думала...” [Бунин 1988, 470]. Повтор глагола *думать* напоминает о его многозначности. Он означает и ‘заботиться’, и ‘мыслить’. Возможно, что героиня начала продумывать свой путь задолго до этого знакомства.

В отличие от героини, ощущающей себя по ту сторону знания, герой не дотягивает до ее уровня понимания: “Чем все это должно кончиться, я не знал и старался не думать, не додумывать”; “Я удивился, но поспешил сказать”; “Я удивился еще больше”; “Откуда вы это знаете?”; “Не знал, что вы так религиозны”.

Лишь раз герою удается продемонстрировать свою эрудицию: “Как же вы не знаете? «Рече Юргий...»” В то же время есть сфера, где герой ощущает всю полноту знания: “– Я, я знаю! – воскликнул я. – И буду ждать, когда и вы узнаете, что такое любовь, счастье!” И все же, хотя у героя был ключ от двери героини, дороги к ее сердцу он найти не смог. Финальный крик души героя демонстрирует отказ от позитивного знания – “уж не знаю, кто были они и куда шли” [Там же, 471].

Последовательно проводимая апофатическая позиция логически приводит к молчанию. В отличие от говорливого героя героиня “была чаще всего молчалива”, заставляла и его сидеть рядом и молча читать. Возвращаясь с капустника, она “молчала”, “молча” же поднимались герои в лифте. В любви “она ничему не противилась, но все молча”. Даже на истерический вопль поклонника – “И зачем, почему надо так жестоко мучить меня и себя!” – она “промолчала”. Заметим, что мотив ‘молчания’ соприкасается с мотивом ‘тишины’.

В ряде случаев когнитивная неопределенность

героини перерастает в безразличие, отвержение: “Похоже было на то, что ей ничто не нужно: ни цветы, ни книги, ни обеды, ни театры, ни ужины за городом”.

Герои по-разному представляют и этику чувств. Для него любовь – блаженство: “закрывая от счастья глаза, целовал мокрый мех ее воротника и в каком-то восторженном отчаянии летел к Красным воротам. И завтра и послезавтра будет все то же, думал я, – все та же мука и все то же счастье... Ну что ж – все-таки счастье, великое счастье!” [Там же, 464]. Говорит он, как правило, “радостно”. Она же относится к счастью скептически. Героине близки слова Платона Каратаева: «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь – надулось, а вытащишь – ничего нету». В этом ее взгляды совпадают и с позицией русского философа [Бердяев 1993: 77, 99, 147]. Мотив ‘счастья’ возвращается в рассказ с черного хода в обличье “несчастнейшей старушонки”.

Негативизм героини сочетается со всеядностью. Вчерашняя провинциалка интересуется новинками (Гофмансталем, Шницлером, Тетмайером, Пшибышевским) и тянется к старине (“Пересвет и Ослябя”). Круг интересов героини простирается от Москвы до самых до окраин. Панисторизм (“И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке”) сочетается у нее с гипергеографизмом (“И во Флоренции совсем такой же бой, он там напоминал мне Москву” [Бунин 1988, 469]).

Но ее знания бессистемны; она многое начинает и ничего не заканчивает, никак не может продвинуться дальше начала «Лунной сонаты». «Огненного ангела» она не “дочитала”, а “досмотрела”. Беспочинны поиски дома Грибоедова. Перепады в ее настроении отражаются в словах о воображаемом поведении на эстраде: поклонах “вправо и влево, вверх и в партер”.

Эклектичность внутреннего мира героини сопоставима с хаосом снаружи. Ее просторная квартира вмещала разнообразный реквизит. У нее наличествует “хорошая одежда, бархат, шелка, дорогой мех...” Живет она как будто среди декораций: “лостры, канделябры по бокам зеркала и высокая лампа под легким абажуром за изголовьем дивана”, “на пианино и на подзеркальнике цвели в граненых вазах нарядные цветы” [Там же, 461].

Но ей не чужда и идея опрощения – “на курсы ходила скромной курсисткой, завтракала за тридцать копеек в вегетарианской столовой” [Там же, 461]. Называя героя “барином”, она отводит себе роль “барышни-крестьянки”. Чуждая любовным историям (“вы у меня первый и последний”), она лелеет в душе “чувство родины, ее старины”, признавая, что “только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь”. ДАЛЕКОЕ (в пространстве и времени) предпочтительнее для нее БЛИЗКОГО, хотя она посещает Рогожское кладбище, Зачатьевский и Чудов монастырь, предлагает герою “поехать в Новодевичий”. Земную во многих отношениях, героиню влечет к иным мирам.

В описании героини доминирует восточный колорит. Красота ее, по словам рассказчика, “была как-то индийская, персидская”; “на висках полуколечки, придавая ей вид восточной красавицы” [Там же, 468]. В ее комнате находился “широкий турецкий диван”. Сама она рисовалась в “шелковом архалуке” – наследстве своей астраханской бабушки. Заметим, что восточное начало находит выражение в символике мессы, хотя этот образ несет и иную семантическую нагрузку.

Проблему религиозности героини осложняет висевший в комнате “портрет босого Толстого”, слож-

ные отношения которого с официальной церковью известны, и отсутствие в квартире религиозной атрибутики. Помпезное сооружение храма напротив ее окон не вызывает душевного трепета. Героине безразлично различие между старообрядцами и ортодоксами. Более того, она ничтоже сумняшеся проецирует схему одной религии на другую: “<...>Богородица Троеручица. Три руки! Ведь это Индия!” [Там же, 466]. Католические храмы (во Флоренции) ей не менее дороги, чем отечественные.

Слово “Бог” звучит в рассказе в рамках фразеологизмов, клише: “прошу вас за-ради Бога, не ходите”, – канючит привратник. В речи героини номинация “Бог” возникает лишь в конце: “я уезжаю в Тверь. Надолго ли, один Бог знает”, “Пусть Бог даст сил не отвечать мне” [Там же, 470]. Герой восклицает: “Ах, Бог с ней, с этой восточной мудростью!”

Деяния Высшей силы становятся известны благодаря литературным источникам (“Так испытывал ее Бог”, “умолили Бога сей князь и княгиня преставиться им в один день”), цитатам: «Господи владыко живота моего...».

Героиня любит перечитывать и заучивать наизусть “то, что особенно нравится”, не проводя особой грани между фольклором и официозом, сказками и житиями. Для нее важнее звукопись: “Рипиды, трикирии!” “стихиры” Все воспринимается ею в пластичных, осязаемых формах.

Духовность для героини символизируют церковная архитектура и книжность. Экзотика, антураж для нее важнее содержания. У нее нет выхода к Абсолюту. Высшее начало воспринимается ею в изысканной обертке аудио-визуальных образов. Героиню влечет не столько спасающая мир красота, сколько красивость. О ее вере можно сказать, что это православие “не живое, не непосредственное, а стилизованное, не наивное, а сентиментальное” [Бердяев 1991, 150].

В восприятии влюбленного героиня соединялась с ароматом цветов. Необыкновенную ауру создавала “душистая муфта”, “пряный запах ее волос”. Для пропитавшейся табачным дымом не было ничего лучше “запаха зимнего воздуха”. Покидая предмет страсти, герой ощущал иное: “пахло и снегом и из пекарен”. Тем самым разветвленная одоративность как бы вытесняет незримый Дух.

Героиня неустанно бичует банальность. Автор «Огненного ангела» изобличает в “высокопарности”. Не любит Шалапина с его чрезмерной разудалостью. Ее раздражает “гостинодворская галантность” Сулержицкого. Стоя у могил писателей-демократов, она произносит знаменательный приговор: “Какая противная смесь сусального русского стиля и Художественного театра!” [Там же, 465]. (Возникает вопрос, не переносится ли метонимически неприязнь к сусальному и на сусальное золото, покрывающее храмы). Верхом пошлости для нее оказываются «капустники».

В то же время посещение героиней театров, концертов, других культурно-массовых мероприятий перемежалось с визитами в «Прагу», «Эрмитаж», «Метрополь», «Яр», «Стрельну». Она заказывала “к наважке хересу”, со вкусом “прихлебывала шампанское”.

Возвышенное и ничтожное разделяет весьма тонкая грань. Так, “слишком новая громада Христа Спасителя” не внушает благоговения. Отталкивающе изображаются в рассказе ресторанные увеселения – “<...>входили нарочито шумно, развязно: впереди хора, с гитарой на голубой ленте через плечо, старый цыган в казакине с галунами, с сизой мордой утопленника<...>” [Там же, 464], – которые героиня, иницировала, “куря и хмелея”. Обстановка в ее апартаментах аляповата и

претенциозна. Наконец, вид "красавицы с лубочной картинкой" весьма вульгарен. В страсти героини к религиозной обрядности просматривается нечто нездоровое. Можно сказать, что, в конечном счете, она превращается в Бело-Снежное изваяние – изысканную деталь импозантной обители.

О ценностной неразберихе в сознании героини дает представление суждение: "– Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица Трое-ручица" [Там же, 466]. Здесь противопоставляется не сакральное (икона) и профанное (пьющее и гуляющее), а элитарное (икона и шампанское) и обыденное (мужики).

Пространство рассказа выстроено как бы по последнему слову постмодернизма: ценностно-смысловые характеристики не прикреплены к топосам, а находятся в бронуновском движении. В художественном целом соотношение МИРСКОГО и САКРАЛЬНОГО усложнено. Весьма амбивалентен мотив ВЕРТИКАЛИ. Его формируют высокий (пятый) этаж здания, "острия башен на кремлевских стенах", а на дальнем плане – горы Киргизии, "нити длинных висевших вдоль лица волос" героини, многочисленные употребления глагола *стоять*. Направленность же вертикали неоднозначна. Геометрически ВВЕРХ ориентирован чеховский могильный памятник (отрицательно оцениваемый героиней); ВНИЗ разверзается могила раскольничьего архиепископа (являющаяся для нее позитивом).

Пространственная ВЕРТИКАЛЬ (воплощаемая статуарностью) противостоит земной ГОРИЗОНТАЛИ (насыщенной движением). Но оппозиция двух последних измерений не гомологична антитезе ДУХОВНОСТЬ – БЕЗДУХОВНОСТЬ. Последняя выполняет не только различительную функцию, сосредотачиваясь иной раз внутри субъекта. В свою очередь, духовность имеет два среза: светский и религиозный. Первый пласт тождественен культуре, представленной в рассказе литературой, музыкой, театром. Наиболее тривиальное прочтение сюжета состоит в переходе героини из первой сферы во вторую. КУЛЬТУРЕ в рассказе явно противостоит ЦИВИЛИЗАЦИЯ, репрезентируемая чудесами техники того времени: трамваем, лифтом, калорифером, электрическим чайником. Заметим, что "цивилизационный" мотив так или иначе связан с концептом 'металла'.

В голосе героини различимы стальные нотки: ее попутчик получал "приказание сесть возле дивана"; "она приказала [ему] приехать к ней в пятом часу вечера"; "приказала" отпустить Федора. Соответственно, "никогда не позволяла она подниматься к ней ночью"; "письмо, полученное мною недели через две после того, было кратко – ласковая, но твердая просьба". Полное подчинение героя подчеркивается его более высоким положением по отношению к "обслуге": по его приказу ей доставляли свежие цветы. Отметим на будущее, что в намеченном образе героини существенен не только концепт 'твердости', но и семы 'холодности' и 'серебристости'.

Герой (как будто сотворенный из глины) окazujeся отпечатком (тенью, эхом) героини. Некоторые из ее слов откликаются в нем («Москва, Астрахань, Персия, Индия!»). Он озадачивает ее тем, что начинает изучать отечественную историю: "Рече Гюрги ко Святославу...". Дивившийся ее религиозности, он сам втягивается в эту орбиту: "Дошел до Иверской, внутренность которой горячо пылала и сияла целыми кострами свечей, стал в толпе старух и нищих на растоптанный снег на колени, снял шапку" [Там же, 470].

Представленная в рассказе love story не вполне

типична. Ситуация неразделенной любви заставляет искать любовный треугольник. Однако третья вершина теряется в неизвестности. Альянс молодых людей как будто предопределен свыше – "Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами" [Там же, 461]. Но кто выступает здесь богом-покровителем? Аполлон? Дионис? Провозвестник мировой религии?

Герою свойственен обнаженный любовный дискурс – "Не представляете вы себе всю силу моей любви к вам! Не любите вы меня!" Объяснения партнерши его не успокаивают: "Странная любовь!"; "– Да, все-таки это не любовь, не любовь...". Он пытается переломить ее индифферентность: "вы узнаете, что такое любовь, счастье!" Но героиня его умело охлаждала: он "постепенно приходил в себя, остывал от горячего дурмана". Чувство героини просматривается куда слабее. Герою она в лучшем случае позволяет быть рядом с собой, сопровождать ее, утешать: "– Правда, как вы меня любите! – сказала она с тихим недоумением, покачив головой" [Там же, 465].

Слово "любовь" героиня использует в периферийных контекстах. Выяснение отношений она пытается перевести в общечеловеческое русло: "А что до моей любви, то вы хорошо знаете, что, кроме отца и вас, у меня никого нет на свете". Далее она вообще ставит под сомнение это чувство: "Кто же знает, что такое любовь". Наконец, использует это слово в негативном аспекте – "желтоволосую Русь я вообще не люблю". Чувство приязни направлено у нее скорее на неодушевленные предметы: "цветы были у нее любимые и нелюбимые, <...> любила расстегивать с налимьей ухой". Впрочем, не хлебом единым: "А русское летописное, русские сказания так люблю..." [Там же, 467].

Красноречивее бессловесный дискурс: "И прижалась своей щекой к моей, – я чувствовал, как моргает ее мокрая ресница". В то же время после ночи любви она не находит иных слов, кроме: "Прости, оставь меня теперь, я очень устала".

"Чистый понедельник" своеобразно соотносится с пушкинским "Я помню чудное мгновенье". Любовная история в рассказе – не что иное, как растянувшееся на месяцы мгновение. "Без божества, без вдохновения" "прошло почти два года с того Чистого понедельника". Но в бунинском рассказе после второго "мимолетного видения", когда "опять явилась ты", пробуждение не наступает. Хотя здесь есть не только жизнь и любовь, но и слезы: посетительница храма морщила "от жалостных слез", он же "все плакал, плакал..."

Любовная интрига зачастую движима мотивом 'искушения'. Последний возникает на интертекстуальном уровне (в словах героини): «Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержествовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд». В бунинском рассказе роль соблазнителя как будто отведена "сицилианцу", к которому обращена инвектива Качалова: "– А это что за красавец? Ненавижу!" Но «неприлично красивый» герой вовсе не Дон Жуан. Он фигура страдательная.

В цитируемой "Повести о Петре и Февронии" – две семейные пары. Заглавные персонажи пестовали свою любовь всю жизнь. Герои же рассказа познакомились среди шумного зала, случайно. Если Феврония стремится быть как можно ближе к собственному избраннику, то героиня Бунина, напротив, норовит всячески отстраниться от своего. И если «князь и княгиня <...> сговорились быть погребенными в едином гробу», то подобная судьба бунинским героям не суждена. Феврония и Петр обращены к людям. Герои Бунина замкнуты в

собственном мирке. Феврония “мудра”, искусна во врачевании, *горе от ума* ей не грозит. Отметим одно формальное совпадение на уровне мужских персонажей: “Было у Петра в обычае ходить в одиночестве по церквам”; герой “Понедельника” долго стоял в пустом Архангельском соборе. В целом же древнерусская повесть не становится для ее почитательницы руководством к действию.

Ситуация, в которой оказывается бунинская героиня, сближает ее с женой Павла, у которой долго продолжалось любовное наваждение. Но ее привлекает не *господин обольститель*, а некий рассеянный вокруг эрос, *прелесть* мира. Подобная красота имеет демоническую природу.

‘Искушению’ противостоит ‘очищение’, тесно связанное с концептами ‘просветления’, ‘искупления’, ‘сублимации’. В “Повести о Петре и Февронии” ‘очищение’ присутствует на фабульном уровне – после лечения Февронии все тело князя стало “здорово и чисто”. Но произойти это могло только “если будет он *чистосердечным*”. В рассказе же Бунина ‘чистота’ работает в основном в подтексте, окруженная сонмом смежных мотивов и образов.

Искушение не обязано иметь внешний стимул. Оно может исходить из бездн души. Героиня находится на вершине своего могущества. У ее ног один из самых красивых и богатых женихов Москвы. Ею покорена верхушка Художественного театра. К чему еще стремиться? Если не великий актер, то писатель. Если не миллионер, так принц крови. Можно ли желать большего? Впрочем, существует... Небесный Жених, чьи богатства неисчислимы, сила неодолима, красота неизяснима, любовь беспредельна. Стать его невестой, обменяв купоны мирских усад на твердую валюту вечного наслаждения...

Наряду с ‘небесной невестой’ в неустойчивом облике героини мерцают и другие образы, отчасти определяемые аксессуарами.

Бросается в глаза, что героиня – женщина в черном. У нее “великолепные и несколько зловещие в своей густой **черноте** волосы, мягко блестящие, как **черный** собольи мех, брови, **черные**, как бархатный уголь, глаза”, “**черное** бархатное платье”, “**черные** ботики”, **черные** лайковые перчатки. В тех же тонах – одежда для улицы. Как вариант *темного* можно рассматривать “смутную **янтарность**” в облике героини.

Характерно, что она “сверкает” не только сережками, “обнаженными плечами и руками”, но и “своей **чернотой**”. “Все **черное!**” – бесхитростно восклицает герой. Между тем текст не дает однозначной трактовки черного цвета. Его первое и последнее упоминание реалистически мотивированы. В экспозиции рассказа “спешили по снежным тротуарам мутно **чернеющие** прохожие” [Там же, 460]. В последней сцене у Марфо-Мариинской обители “во дворе **чернели** кареты” [Там же, 471].

Черный цвет связан с религиозной (танатологической) сферой: певчие “в длинных **черных** кафтанах”, **черная** вязь на погребальном покрывале. В то же время **ЧЕРНЫЙ** – цвет земли, причем не только кладбищенской.

Столкновение в одном месте (трактире) “**черной** доски иконы Богородицы Троеручицы” и “**черного** кожаного дивана” ведет к десакрализации черного цвета. Вульгарный оттенок придает ему “**дегтярная** челка” цыганки, сближающаяся со “**смоляными** волосами” героини. Скорбному истолкованию черного цвета препятствует и его живописность в бунинской палитре.

На черном фоне ярко выделяется “**гранатовое** бархатное платье и такие же туфли”, “**бархатистый пурпур** губ”, с “**бархатисто-пунцовыми** губами рот”. Эти описания, а также “Красные ворота” и “кирпично-коровавые” стены Новодевичьего монастыря однозначно приводят к образу крови.

Настойчивые упоминания о каракулевой шубке, шляпке, муфте [Там же, 464] (с учетом пущенного на оторочку соболя) заставляют искать скрытый подтекст. Каракулъ – мех, выделяемый из шкур котят, навещающий на мысль о заклании агнца. По дороге с капустника героиня ехала, “клоня голову”. (Пародийным противовесом ее предстает задравший голову, кричащий козлом Сулержицкий). Героиня приносит себя в жертву и герою, и миру горнему. Мотив жертвоприношения находит отклик и в реакции героя: “тогда и я уйду или зарежу кого-нибудь”. Заметим, что **НЕВИННОСТЬ** естественно переосмысливается как ‘девственность’, что в свою очередь символически связывается с *луной*. Происшедшее в ночь на понедельник можно интерпретировать как ритуальную дефлорацию. Босой Толстой, вегетарианская столовая, разовая покорность в назначенный день и час, монашеское смирение выстраиваются в единый семантический ряд.

Важную роль играет астральный художественный комплекс, концентрирующийся в образе луны. Общий тон задает “начало «*Лунной сонаты*»”. Этот музыкальный фрагмент становится лейтмотивом в прямом смысле этого слова, “звуча чем дальше, тем все томительнее, призывнее, в сомнамбулически-блаженной грусти”. Романтическое описание из первой фразы рассказа – “сыпались с проводов зеленые звезды” [Там же, 460] – замыкается на “**звездочки**, которые оставляли на снегу новые **черные ботики**” [Там же, 465].

Лунные атрибуты – холод и белизна – как будто притягивают героя. Устремляясь к мигу своего недолгого блаженства, он встречается с “*лунной метелью*”. Обрато “шел пешком по молодому липкому снегу <...> стал <...> на растоптанный **снег** на колени”.

При движении к развязке лунарный мотив претерпевает разительную метаморфозу от “светлой *лунной метели*” к “полному *месяцу*” в обличении “какого-то светящегося черепа”. Луна соединяет в себе мотивы ‘холода’ и слабого, рассеянного ‘света’. Их органическая связь подчеркивается начальной фразой рассказа: “холодно зажегся газ в фонарях”. **СМЕРТЬ**, **СВЕТ**, **ХОЛОД** сливаются в едином образе: “могила была внутри выложена блестящими еловыми ветвями, а на дворе мороз, солнце, спит снег...” Потустороннее сияние оказывается негативной конститuentой “Чистого понедельника”.

Белизна одеяния в последней сцене, ускользающее “изумительное в своей гладкости тело” подтверждают превращение героини в “ледяную леди”, подводят к мифическому образу “лунной жены” [Ханзен-Лёве 1999, 199–224]. В знаменательную ночь, обнаженная, она стояла перед трюмо – зеркалом – входом в иной мир. В то же время **ЧИСТОТА** может осмысляться как ‘целомудрие’, что вновь указывает на ‘девственность’.

Колдовской образ героини подкрепляется пушкинскими контекстами: “Сказкой о царе Салтане” и “Сказкой о золотом петушке”. “Лебяжьи туфельки” героини позволяют ассоциировать ее с царевной-лебедь, родственной блистающему космосу: “**Месяц** под косою блестит, / А во лбу **звезда** горит”. С другой стороны, “Царь-девица, Шамаханская царица” – свояченица звездочета (представителя иного мира). В качестве жрицы красоты она принимает кровавые жертвы. В роли искусителя сближается со змием. С героиней рассказа

ее связывает и то, что она не боится греха, и молниеносное исчезновение – “царица вдруг пропала, будто вовсе не бывала”.

Два мотива – “заклания” и “луны” – неожиданно сопрягаются в Новом Завете. Апокалипсис (2.12) гласит, что когда Агнец снял шестую печать, “луна сделалась как кровь”.

Образом, парным “лунной деве”, является Sol rex (царь-солнце) [Ханзен-Лёве 1999, 212–223]. Он соотносим с героем, который “был в ту пору красив почему-то южной, горячей красотой”. “Огненная” природа “сицилианца” – выходца из Пензенской губернии – выражается прежде всего в его страстности.

“Солнечный король” явно уступает “лунной принцессе”. Намек на это можно усмотреть в словах: “солнце только что село”. Солнечная активность передается вторичному источнику, отражателю – “на дворе мороз, солнце, слепит снег”. Яркость скрашивают вечерние тона: “дивно рисовались на золотой эмали заката серым кораллом сучья в инее”.

Золото маркирует, прежде всего, религиозные атрибуты: купол Христа Спасителя, иконостас, парчу в облачении архиерейского, кладбищенский закат, крест на лбу великой княгини. Диссонансом же выступают “туфли с золотыми застёжками” героини.

Мотивы СОЛНЦА и ЗОЛОТА тесно связаны с образами ОГНЯ, ГОРЕНИЯ. Последние возникают прежде всего в молитвенном контексте: “теплились <...> грустными огоньками неугасимые лампадки, рассеянные над могилами” [Там же, 465], “перед черной доской иконы Богородицы Троеручицы, горела лампадка”, “огоньки свечек” в обители. Однако сакральную определенность мотива ОГНЯ снижают “огненные блины с зернистой икрой”, запиваемые замороженным шампанским.

Светотеневой код определяет важнейшие сюжетные изломы. Действие в рассказе начинается (“Темнел московский серый зимний день”) и заканчивается (в сумраке Архангельского собора герой глядел на слабое мерцанье иконостаса) в полумраке. Принципиальный диалог о любви происходит в “вечерней темноте и тишине”. Новодевичий монастырь герои покидали, когда “стало темнеть”.

Резкий перепад света знаменует предпоследнее посещение героем “угловой квартиры”: “вошел из темной прихожей: за ней было необычно светло, все было зажжено”. Центральная сцена также происходит в освещенной спальне [Там же, 470]. После бурной ночи герой оказывается на лестнице, “уже светлеющей бледным светом”.

Световой контраст связан с Марфо-Мариинской обителью. Впервые она упоминается героиней, когда “уже давно стемнело, розовели за деревьями в инее освещенные окна”. Через два года герой снова “как тогда, по темным переулкам в садах с освещенными под ними окнами, проскал по Грибоедовскому переулку”.

В заключительной сцене “свет” оттесняется “тьмою”: “И вот одна <...> подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту<...>” [Там же, 471]. Заметим, что подобная характеристика глаз предваряется описанием “чернота райка совсем слилась с зрачком” [Там же, 466], демонстрируя парадоксальный феномен зрения-слепоты.

В отличие от атеистического света у Достоевского [Гачев 1988, 381], в универсуме “Чистого понедельника” его природа не является единой. Здесь и умиротворяющий природный свет, и доверительный церковный, и искусственная иллюминация: “люстры, канде-

лябры по бокам зеркала и высокая лампа под легким абажуром”. Стандартное сопоставление “света” и “знания” в рассматриваемом рассказе требует поправки на эзотерическое естество последнего. ТЬМА же, как обычно, манифестирует “неведение”, “сомнение”, “неопределенность”.

Оппозиция СВЕТ–ТЬМА коррелирует с ЧЕРНО–БЕЛЫМИ контрастами. Эти противоположения свойственны всем возможным мирам: природному (“оживленное спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие”), светскому (“Станиславский с белыми волосами и черными бровями”) и сакральному (“лик усопшего [был] закрыт белым «воздухом», питым крупной черной вязью» [Бунин 1988, 465]). Приуси они и героине: “рот оттенен был темным пушком”, “Пушок на ее верхней губе был в инее”.

Белый цвет выполняет противоречивую функцию. Им маркирован мир “гостинодворской галантности”: как его верхний слой, будь то Андрей Белый или Станиславский, так и низовой уровень – “половой в белых штанах и белой рубаше”. Мертвенная белезность присуща снежно-ледяному лунному миру. Белизна возникает и в религиозном контексте: “белела слишком новая громада Христа Спасителя”, “вся в белом, длинном, тонколика, в белом обрусе <...> великая княгиня”. Еще ближе к полюсу святости “такая же белая вереница покоящих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер”. Но основная проблема – кто была та, что “подняла голову, крытую белым платом” [Там же, 471] – остается не раскрытой?

Мотив “света” индуцирует проблему его восприятия. Зрение внушает чувство реальности и творит иллюзии. Внутреннее зрение связано со знанием, пониманием. Ориентированное вовне схватывает лишь поверхность.

“Видение” является безусловным приоритетом героини: “она снимала ради вида на Москву угловую квартиру на пятом этаже”, “долго глядела на чеховский могильный памятник”. На «капустнике» она “престально смотрела на актеров”, по его окончании “посмотрела” на бобровую шапку героя. На вопрос, дочитала ли она «Огненного ангела», героиня отвечала: “Досмотрела”. Для нее мир – во многом зрелище. В свою очередь поклонник “с умилением глядел на ее маленький след”; пока закипала вода, “смотрел в окна”. Вспомним также, что все в рассказе увидено его глазами.

В момент знакомства героиня “сперва с некоторым недоумением” смотрела на героя. В последний раз на рассвете в понедельник “она в упор смотрела” на него. Заключительная просьба – “не ждать ее больше, не пытаться искать, видеть”.

Взгляды иной раз налагаются – герой “видел”, как героиня “вопросительно глядела перед собой”. Ситуация встречного видения повторяется с измененным составом персонажей: “Кто-то потрогал меня за плечо – я посмотрел: какая-то несчастнейшая старушонка глядела на меня” [Там же, 470].

Тема “зрения” обостряется в финальной сцене, где герой “внимательно смотрел”, а “одна из идущих <...> устремила взгляд темных глаз в темноту <...>” Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Напрашивается ответ, что зрение героев превращается в шестое чувство, а их отношения переходят в новое качество.

Сюжетные коллизии в рассказе связаны главным образом с воздвижением/преодолением границ. Героиня, с одной стороны, очертя голову, бросается в жизнь, с другой – прочерчивает незримую границу меж-

ду собой и окружающей средой. Устремленная за пределы возможного, она с трудом сбрасывает цепи необходимости. Герой мучится от неспособности преодолеть преграду на пути к настоящей любви. На предметном уровне рассказа граница реализуется *воротами и дверьми*. Заборы же, изгороди, ограждения отсутствуют, сообщая пространству дополнительную свободу.

Герой жил у “Красных ворот”. Экскурсия по Новодевичьему кладбищу заключена в рамке *ворот*: “Скрипя в тишине по снегу, мы вошли в *ворота*” – “мы медленно вышли из *ворот*, возле которых покорно сидел на козлах мой Федор” [Там же, 465]. *Ворота* обрамляют и заключительный эпизод рассказа. “На Ордынке я остановил извозчика у *ворот* Марфо-Мариинской обители” – “Я повернулся и тихо вышел из *ворот*” [Там же, 471].

Дверь чаще всего связывается с жилищем героини. Герой поднимается “в лифте к ее *двери*”, захлопывает “*дверь* прихожей”, слышит ее “шаги за открытыми *дверями* освещенной спальни”, подходит к этим “*дверям*”.

Описывая вылазку в Чудов монастырь, героиня подчеркивает, что “Все *двери* в соборе открыты”. В Марфо-Мариинской обители “видны были раскрытые *двери* небольшой освещенной церкви, из *дверей* горестно и умирно несло пение девичьего хора” [Там же, 471]. Общий признак ‘обозначенность *двери*’ побуждает к сопоставлению двух помещений: светского и сакрального. Открытые *двери* храмов подчеркивают отсутствие преград в движении к Духу; в то же время они не в состоянии пресечь обратный путь. Последнее важно для понимания не окончательности выбора героини.

Границу можно понимать и как табу (“отстраняла меня” [Там же, 463]), запрет (“курить у нас нельзя” [Там же, 467], “... Нельзя, господин, нельзя!” [Там же, 471]), запрещение (“просьба не ждать ее больше, не пытаться искать” [Там же, 470]). По-видимому, не случайно Бунин относит действие к пограничной эпохе – преддверию войны и революции.

Граница двух сфер (одной из которых, как правило, оказывается воздушная среда) реализуется в виде поверхности. Последняя наиболее выразительно представлена *бархатом* (“гранатовый *бархат* платья”). Но метафорически этот материал изображает и другие оболочки: “угольный *бархат* глаз”, “*бархатистый* пурпур губ”. Родственны бархату и снежный покров, иней, слой свежей земли. Возникает незримая связь разнообразных субстанций, крайними полюсами которых являются живая (телесная) ткань и мертвая материя. Заметим, что *облачение* священнослужителей (“в длинных черных кафтанах”), “в белом обрусе с нашитым на него золотым крестом” приравнивается к ослепительным *нарядам* светских дам (“сверкание алмазных сережек”, “гладкий мех шубки”), вычленяя общий признак ‘поверхности’.

За красочным слоем жизни может скрываться внутренняя пустота. После внезапного расставания герой оказывается полностью опустошен. Героиня же остается совершенно герметичной, несмотря на демонстративное, несколько театральное, обнажение. Ее душевное богатство угадывается лишь раз: “она говорила с тихим светом в глазах”. Но ‘пустота’ коннотируется не только негативно. Герой “зашел в *пустой* Архангельский собор <...> стоял, точно ожидая чего-то, в той особой тишине *пустой* церкви, когда боишься вздохнуть в ней” [Там же, 471]. Пустота церкви очевидным образом противопоставлена перегруженности квартиры, намекающей (от противного) на незначительность душевного мира героини.

Наиболее резкая граница проходит по линии ЖИЗНЬ–СМЕРТЬ. Большая часть событийного массива занята описанием многочисленных “радостей жизни”, представляющем первый член оппозиции.

По ходу рассказа происходит нагнетание танатологических мотивов. Приметами смерти отмечена дорога домой (в ночь перед торжеством): “Полный месяц” привиделся героине “свещающимся *черепом*”, кучера она “*безжизненно приказала*” опустить. Но еще раньше мелькнул цыган “с сизой мордой *утопленника*”.

Сама же СМЕРТЬ проникает в текст посредством цитаты из упомянутой выше “Повести о Петре и Февронии”: “Когда же пришло время ее *благодной кончины*, умолили Бога сей князь и княгиня *преставиться* им в один день” [Там же, 467]. Атрибутами смерти в бунинском рассказе являются *похороны, могила, гроб*.

Гроб в рассказе возникает дважды. Это вылепленные в едином камне два “*гробных* ложа” из продолжения приведенной цитаты и “дубовая колода, как в древности”, на раскольничьем кладбище. Картина *похорон* архиепископа-раскольника вызывает у героини эмоциональную реакцию: “красота и ужас” с характерным соединением эстетического и этического. Для нее органичны ужас красоты и красота ужаса. *Смерть* воспринимается ею не в экзистенциальном, а в феноменалистическом плане. Из метафизического понятия ‘смерть’ превращается в живописный образ.

Пафос ЖИЗНИ выражается в тяге героини к живым цветам, свежему воздуху. Не случайно и лик усопшего был закрыт белым (воздухом). На наш взгляд, Бунин играет на несовпадении обычного значения слова воздух (атмосферного происхождения) и обозначения ритуального покрывала. Последний термин как бы замещен из упоминавшейся древнерусской повести: “Она же в то время заканчивала *вышивание* святого воздуха” [Памятники 1984, 645]. Тем самым омоним *воздух* предстает материализацией Духа, снимающего противоположение ЖИЗНЬ–СМЕРТЬ.

Душевные тревожения коррелируют в художественном мире с мотивом ДВИЖЕНИЯ. Герой “каждый вечер *мчал*” к любимой и в “восторженном отчаянии *летел*” обратно. Героиня же, боготворя Россию, не любит быстрой езды: “Только не *пнбко*”, – просит она кучера. Должно быть, в память об этом герой впоследствии “шагом *ездил*, как тогда”. Стремительность возобновляется в лунной метели, “*летевшей навстречу*” ездокам по дороге домой в канун Чистого понедельника.

Формы глагола *идти* встречаются в тексте более десятка раз. Поклонник шел за героиней по Новодевичьему кладбищу. Но, прежде всего, глагольное значение ‘преодоления порога’ концентрируется в преддверии счастливого мига: герой “не сразу *вошел* из темной прихожей”; услышав шорох платья, он “*вошел*”; “Я разделся, *вошел* в первую комнату”; “Я встал и *подошел* к дверям”. После любовной вспышки герой “на цыпочках *вышел* на лестницу” “Шел пешком <...> Дошел до Иверской”. В переносном смысле использует глагол *идти* героиня: “*пойду* пока на послушание”.

Эпизод рассказа также изобилует этими глаголами: “Я *вышел* из дому <...> *зашел* в пустой Архангельский собор”, “Но только я *вошел* во двор, как из церкви показались”, “Я повернулся и тихо *вышел* из ворот” [Бунин 1988, 471].

“*Вышел*” – последний глагол в тексте. Смирное отступление героя противоположно как бегству его любимой, так и “уходу Толстого”, подчеркивая в двух последних фактор духовного поиска. Но тяга героини к

инным мирам не детерминирует направления движения (вверх или вниз). Возможно, что в рассказе изображен лишь один виток ее невообразимой траектории.

Идея МОНАШЕСТВА (сквозящая в сознании героини) разрабатывается в рассказе исподволь. О ней сигнализируют “галки, похожие на монашенок”, концентрация черного цвета. Тема продолжается в разговоре о монастырях. Восседа в трактире Егорова, героиня делится мечтой об уходе в монастырь [Там же, 467]. Наконец, эта тема звучит из древней легенды: “И облеклись, также единовременно, в монашеское одеяние...” Оборот “уйти из мира” известным образом отождествляет монастырь и СМЕРТЬ. Наконец, внутренняя форма слова “пустынь” (синонимичного “монастырю”) отсылает к ПУСТОТЕ.

Наряду со световым, Бунин использует и звуковой код. В отличие от светотеневых контрапунктов, звуковая сторона более гармонична. Доминирующим здесь представляется значащее отсутствие звуков – тишина. В нее вписываются “шорох платья”, пение в церкви. Не разрушают тишину сыплющиеся с шипением зеленые звезды с трамвайных проводов, постукивающие молоточки в калориферах. Хрипящая шарманка или кричащий козлом Сулержицкий, полечка Транблан передают жизненную суету. Тревожные нотки вызывает “жестяный и чутунный” бой часов. Медлительному началу «Лунной сонаты» противопоставляется ресторанный марш из «Аиды», заостряя в очередной раз оппозицию ПОКОЙ–ДВИЖЕНИЕ.

Основные события рассказа обеззвучены. В тишине герой “схватился за голову” [Там же, 463], ходил по кладбищу, стоял в Архангельском соборе. “Тишина” соотносится с уютом, умиротворением, покоем (вечным). Тишина квартиры героини сопоставляется как с теплом, так и темнотой. Драматические перипетии центрального “ночного” эпизода практически безмолвны. ТИШИНА вызывается МОЛЧАНИЕМ. От этих концептов тянется ассоциативный ряд к ПУСТОТЕ и СМЕРТИ, затягивая тем самым тугую смысловую узел.

Предложенное прочтение рассказа Бунина дополняет существующие разборы и кое в чем с ними полемизирует. Общепринятая трактовка “Чистого понедельника” основывается на убежденности во встрече героев в Марфо-Мариинской обители. Но это лишь одна из версий. Рассказ богаче подобного одномерного истолкования. Идеино-смысловой анализ [Долгополов 1985] сосредотачивается на биографических истоках рассказа, реалиях того времени, историософской проблематике. В художественном же итоге все это оказывается малосущественным. Самостоянье искусства оказы-

вается выше смысловой унификации.

Мы предприняли образно-семантическое “путешествие” в пространстве “Чистого понедельника”. Причудливый маршрут пролегал через организующие центры рассказа: ЛЮБОВЬ, ИСТИНУ, КРАСОТУ, СМЕРТЬ. В пути нам неверно светила луна, сбить с толку норовил лукавый змий. Но с первой до последней страницы мы любовались игрой светотени. Основной смыслообразующей (а под другим углом зрения – смыслоразрушающей) доминантой рассказа оказалась НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ, проявляющаяся на разных уровнях как АПОФАТИЧНОСТЬ, ТЕМНОТА, ТИШИНА, ПУСТОТА. Состояние неясности и нерешенности провоцировала вибрация образов. Смысловые напряжения создавали многочисленные оппозиции: БОЖЕСТВЕННОЕ–ДЕМОНИЧЕСКОЕ, ВОЗВЫШЕННОЕ–НИЗМЕННОЕ, СТАТУАРНОСТЬ–ДИНАМИЧНОСТЬ...

Оттолкнувшись от ощущения непрозрачности рассказа, мы убедились в неоднозначности финала и многоликости женского персонажа. Превознося героиню открытым текстом, Бунин подрывает ее престиж предательскими деталями. Изопренно формируя семантику ключевых слов, он тут же ее деконструирует. В итоге рассказ Бунина представляется разросшимся оксюмором. Усложненная структура рассказа обусловливается виртуозной мотивной техникой. Многочисленные реминисценции, постоянные внутренние переключки определяют повышенную гипертекстовость “Чистого понедельника”.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. О назначении человека. – М.: Республика, 1993.
2. Бердяев Н.А. Стилизованное православие (о. Пазел Флоренский) // Н. Бердяев о русской философии. – Ч. 2. – Свердловск, 1991.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6-ти т. – Т. 5. – М., 1988.
4. Долгополов Л. “Чистый понедельник” в системе творчества Бунина. // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л., 1985.
5. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М.: 1988.
6. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3-х тт. – Т.3. – Л., 1987.
7. Памятники литературы древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века. – М., 1984.
8. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М., 2000.
9. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. – СПб., 1999.