

ЛОШАКОВ Александр Геннадьевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка Гуманитарного института филиала Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова в г. Северодвинске. Автор 80 научных публикаций и 8 научно-учебных публикаций

«UN PETIT ACCIDENT» И.А. БУНИНА: МИР И ЧЕЛОВЕК В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Рассказ И. Бунина «Un petit accident» представляет собой образец экзистенциальной прозы. Анализ образно-символической и субъектной структуры рассказа обнаруживает его связи с «философией жизни» и «философией культуры» О. Шпенглера.

Ключевые слова: Бунин, экзистенциализм, Шпенглер, перцептивность, наблюдатель, интертекстуальность.

И.А. Бунин на всем протяжении своего творческого пути оставался верен реалистическим традициям, при этом сохраняя отрицательное отношение к любым попыткам современных ему писателей возродить «культ тела», «аполлинизм» и дионисизм» (Ф. Ницше). В то же время Бунин как художник был плотью от плоти искусства XX века. В его произведениях был осуществлен мощный синтез многогранного реализма с экзистенциальным мировидением – ощущением бытия в абсурдном, катастрофическом, обезбоженном мире, в котором «все дозволено» (Ф. Достоевский), в котором каждый для себя и наедине с собой. «Главное открытие экзистенциального реализма И. Бунина – его экзистенциальная концепция: мгновение – вечность». При этом «реалистическая всеохватность бытия не только не «уступила»

экзистенциальной избирательности, но раскрылась новыми своими возможностями и качествами»¹.

Органичной для художественного сознания Бунина явилась и «философия жизни», «философия культуры» О. Шпенглера. Его книга «Закат Европы» (1918–1922) поразила лучшие умы русской интеллигенции (Н. Бердяев, Ф. Степун, Л. Франк и др.) идеей о неизбежной дегуманизации европейской культуры, изображением растущей машинизации (технизма) – нового источника власти, пониманием культуры как богочувствования, мифотворчества, высокого искусства. Единство жизненного стиля, культура противопоставлялись философией изживающей ее цивилизации, торжеству практического рассудка, техники, мировых городов, власти четвертого сословия, модных

стилей, роскоши. При этом и мир, и культура, искусство мыслились Шпенглером как явления природы, как создания души, необходимые и произвольные, не зависящие от выбора. Подобно растениям и животным, душа культуры, ее великие стили («культуры суть организмы»²) проходят роковой циклический круг: весна, лето, осень, зима – круг «вечного образования и преобразования»³.

Человек в концепции Шпенглера предстает существом, осознающим свою одиночество и конечность в мире, испытывающим страх перед смертью, который детерминирует восприятие жизни как осуществления души, «внутренне возможного». И в этом аспекте концепция Шпенглера обнаруживает точки соприкосновения с экзистенциализмом. Облаченная в форму высокой поэтической риторики, шпенглеровская философия таким образом была призвана актуализировать в читателе дух культуры, ее память, провоцировать сознание на живое осмысление «заката Европы». По Шпенглеру, носителями культурной памяти являются поэтические образы, символы, которые суть «чувственные знаки»⁴ (прежде всего пространственные), произрастающие из чувства страха перед смертью.

Данная статья преследует цель раскрыть экзистенциальную основу бунинского рассказа «Un petit accident», выявить источники его смысловой полифонии, показать, как в его концептуально-образной структуре проявляются особенности экзистенциального мировосприятия, реализуются интертексты, восходящие к философии жизни и культуры О. Шпенглера.

Событийную основу рассказа представляет экзистенциальная ситуация случайной гибели молодого человека в автомобильной аварии. При этом экзистенциальный смысл рассказа – цена мгновения человеческой жизни может быть определена только из будущего, но не из настоящего, становящегося прошлым, когда уже нельзя ничего изменить; человек обречен случаем, – находит выражение в заглавии рассказа. Доминирующая в тексте авторская модальность так же обнаруживает себя че-

рез заглавие. Взятые в кавычки и написанное по-французски, оно воспринимается как знак иронии, полемически направленной против системы ценностей того мироустройства, в котором смерть человека уже воспринимается не как трагедия, а как обыденный факт городской жизни.

Текст рассказа облечен в форму единого абзаца, определяющую восприятие всех сцен изображаемого трагического события целокупно, в перспективе смыслов экзистенциальной оппозиции «мгновение – вечность». В поэтике Бунина именно в рамках абзаца находит реализацию экзистенциальное слово, внутренне полифоничное и полемичное. Бунин «прессует абзац потоком времени, пространства, эмоциональных и зрительных клише. В одном абзаце – миг и вечность, быт и бытие, текучее и застывшее»⁵, время и времена.

Важнейшей поэтической особенностью рассказа является установка на зримость изображения жизни в моментах ее осуществления. При этом *становящееся* и *ставшее* (это доминантные категории в философии Шпенглера) предстают как принципиально наблюдаемые, во взаимосвязи времени, пространства и точки зрения наблюдателя. В рассказе оптическая точка зрения наблюдателя имплицитно передается посредством таких пространственно ориентированных образов, как *зимний закат*, *огромное панно неба*, *силуэты дальних зданий*⁶ и др. Их пространственная семантика позволяет конструировать объективированную в тексте модель мира и выявлять неочевидные смыслы и композиционные приемы, принципиально значимые для интерпретации концепции текста. Так, реалии, стоящей за словом *закат*, свойственна горизонтальная, вытянутая в длину, панорамная ориентация, которая предполагает обращенность к внешнему наблюдателю, находящемуся на значительном от него, заката, расстоянии. Если слово *закат* вызывает представление об открытом природном пространстве, то следующий за ним метафорический образ *огромное панно неба* не только ограничивает его, сужая и центрируя, но и побуждает

мыслить его в качестве артефакта – картины, декорации. Границы пространства картины, в пределах которого взгляд зрителя как бы отождествляется со взглядом художника, обычно фиксируется рамой. Таким образом, в пространстве изображаемой реальности данные слова-образы выполняют роль операторов перцептивности. С одной стороны, они определяют местонахождение наблюдателя, оно **напротив** картины, воспринимаемого действия, причем на значительном отдалении от него, где-то в центре помещения. С другой стороны, они способны реализовать архитектуральные связи рассказа с текстом драмы, либретто, вызвать ассоциации с театральными декорациями и действием. В этом убеждает и сопоставительный анализ зачинов рассказа Бунина (I) и либретто оперы «Фауст» Ш. Гуно (II), в которой блистал Ф.И. Шаляпин, друг Бунина:

(I) *Зимний парижский закат, огромное панно неба в мутных мазках нежных разноцветных красок над дворцом Палаты, над Сеной, над балльной Площадью Согласия. Вот эти краски блекнут, и уже тяжело чернеет дворец Палаты, сказочно встанут за ним на алеющей мути заката силуэты дальних зданий и повсюду рассыпаются тонко и остро зеленеющие язычки газа в фиесташковой туманности города, на сотни ладов непрерывно звучащего автомобилями, в разные стороны бегущими со своими огоньками в темнеющих сумерках.*

(II) *Дикое место в горах Гарца. Жители ада справляют свой праздник – Вальпургиеву ночь. Над темными скалами мелькают тени умерших, вспыхивают и гаснут блуждающие огни. Фауст с трудом карабкается по скалам следом за Мефистофелем. Неистовый разгул адских сил страшит его. Тогда, по мановению Мефистофеля, все меняет свой облик. Угрюмое ущелье преобразается в залитую солнечным светом долину, где царят красота, радость, смех и веселье. Волшебные девы толпой окружают Фауста, обещая неземное блаженство⁷.*

Как видим, в рассказе тот же, что и в либретто, изобразительный регистр, то же зачинное номинативно-бытийное предложение, отличающееся краткостью, семантической емкостью и выразительностью, способностью сразу же

вводить зрителя в обстановку действия. Картичность изображаемого в рассказе, которая сродни описаниям декораций, времени и места действия в либретто, позволяет представлять наблюдателя в роли зрителя, находящегося в зале театра и следящего за тем, что происходит на сцене и, допустимо полагать, перед сценой – в оркестровой яме. В силу этого образ руки в контексте: *И все множатся и множатся бегущие огни автомобилей, их разноголосое звучащее потока, – стройно правит чья-то незримая рука его оркестром. Но вот будто дрогнула эта рука, – близ Мадлэн какой-то затор, свистки, гудки <...>: кто-то тот, что еще успел затормозить в этой лавине свою быструю каретку, ярко и мягко освещенную внутри, лежит грудью на руле, –* может восприниматься и в символических значениях – «власть, господство, сила», «рука судьбы», и метонимически – это рука дирижера. Вследствие этого происходит ассоциативная актуализация как когнитивной модели «театр», так и традиционной поэтической формулы «жизнь – театр», восходящей к афоризму римского поэта Петрония: *Totus Mundus Agit Histriionem* и к пьесе В. Шекспира «Как вам это понравится»: *Весь мир – театр, В нем женщины, мужчины – все актеры: У них свои есть выходы, уходы, И каждый не одну играет роль.* Кроме того образы зимнего заката, панно неба инициируют в тексте антитетичные мотивы природы и городской цивилизации, природы и искусства, в рамках которых реализуются метафорическое и аллюзивное значения слова *закат* – «конец, конец жизни, гибель» и «Закат Европы»⁸, а вместе с ними и значимый для экзистенциальной концепции рассказа его вероятностный архитектурст – «Закат Европы» О. Шпенглера.

Временная концепция рассказа (мгновение – вечность) находит выражение через видо-временные формы глаголов, обозначающих наблюдаемые действия: *краски блекнут, тяжело чернеет дворец Палаты, встанут силуэты дальних зданий* и т. д. Тем самым создается и эффект перцептивности, и эффект длящегося времени: наблюдаемые во временной и

пространственной перспективе объекты и явления меняют свои цветовые и световые признаки, атмосфера города переходит от света к мраку, от него опять к свету, но уже искусственному, противоестественному. При этом отдельные связанные во времени и пространстве композиционные акты обнаруживают парадоксальную результативно-следственную обусловленность: *Вот и совсем стемнело, и уже блещет серебристо-зеркальное сияние канделябров Площади*. Тем самым имплицитно ценностно-смысловая оппозиция «природное, естественное, божественное» – «искусственное, механистическое, inferнальное». Данное противопоставление проявляется в рассказе через мифосимволические образы, цветовую и световую символику: *алеющая муть заката, кроваво, огненный, грозовая игра, траурно, черная вышина, чернота, незримая рука* и др. Игра света и тьмы, красок в описании пробуждающегося к ночной жизни города создает впечатление, будто он выпадает из реального мира и попадает во власть inferнальных сил. Этому способствует обширный словесный ряд со значениями «туманный», «мутный», «неясный»: *краски блекнут, мутные мазки, алеющая муть, фисташковая туманность города, в матовом вечернем цилиндре*. Туман, как известно, традиционно символизирует границу между реальным и потусторонним мирами, переход из одного состояния в другое, неопределенность, таинственность, хаос. Выразительность словесного ряда со значением «туман» усиливается символикой черного цвета («тьма, неизвестность, зло, несчастье, горе, смерть»): *тяжко чернеет, темнеющие сумерки, черная вышина, чернота* и красного цвета («гнев, борьба, война, кровь, опасность, чувственность»): *алеющая муть, огненный Вавилон, кроваво вспыхивающие*; эпитетами с коннотациями скорби и опасности: *траурно, остро*.

Другой бесспорный источник экспрессивности описания вечернего Парижа в бунинском тексте – это его реминисцентность, его словесно-концептуальная, образно-иконическая сопряженность с Парижским текстом и его преце-

дентными смыслами: Париж – это центр мира, его столица; это «мировой город новой Европы и всего нового европейского человечества»; это – «новый Вавилон, город разврата»⁹; это город Эйфелевой башни – символа «торжествующего варварства» (Мопассан, А. Дюма-сын и др.). Данная связь вполне ощутима, хотя и не всегда точно идентифицируема на словесно-образном уровне. В аспекте данных смыслов предложение *Зимний парижский закат* приобретает символическое, катастрофическое звучание, соответствующее шпенглеровскому пониманию «заката Европы».

Нарисованная Буниным картина импрессионистична, она передает, говоря словами Шпенглера, «второй лик, взгляд, душу ландшафта»¹⁰, атмосферический свет со своими неопределенными оттенками. Импрессионичность стиля рассказа имеет характерную особенность: за его словами-образами, призванными выразить субъективное впечатление о мире, прорисовываются конкретные реалии данного объективного мира, которые, однако, воспринимаются как в своем предметном значении, так и символическом. Они характеризуют, оценивают изображаемый мир как исполненный красоты, но красоты страшной, опасной, в то же время эти образы проявляют гуманистические ценности автора. И хотя большая часть этих образов из числа традиционных, универсальных: *небо, закат, рука, туман, свет, тьма, маска, Вавилон, автомобиль*, это вовсе не делает их однозначными. Напротив, как духовные субстанции, символические сущности, они принципиально многосмысленны.

Как некие огненные inferнальные сущности, порождаемые призрачным городом, его голосом, воспринимаются в рассказе образы автомобилей: *в фисташковой туманности города, на сотни ладов непрерывно звучащего автомобилями, в разные стороны бегущими со своими огоньками в темнеющих сумерках; И все множатся и множатся бегущие огни автомобилей, их разноголосо звучащего потока*. «Голгофой природы» назвал машину Бердяев в эссе «Дух и машина». В эпоху технико-урба-

нистической цивилизации автомобиль, по его словам, становится знаком «рокового процесса машинизации жизни», «замены органического механическим», гибели старой красоты»¹¹. Образ *автомобиль* является в рассказе едва ли не его «центром, стержнем, на который низываются все остальные элементы сообщения»¹². Ср. в обсуждаемом аспекте: «Фаустовские люди сделались рабами своего создания. Их численность и все устройство образа жизни оказались вытеснены машиной на такой путь, на котором невозможно ни остановиться хоть на миг, ни отступить назад»¹³.

Однако в рассказе отчетливо звучит и иной, казалось бы, не зловещий, праздничный мотив, выражаемый при помощи эпитета *бальная Площадь Согласия*, который, согласимся с И.Р. Гальпериным, вместе с метафорической номинацией уличных фонарей – *канделябры*, а также опосредованно через связь с образом молодого человека в матовом цилиндре и белом кашне вызывает образ-ассоциат «бальный зал»¹⁴. А этот образ направленно отсылает читателя к описаниям бальной атмосферы и господина из Сан-Франциско в одноименном бунинском рассказе. Амбивалентные, праздничные и исполненные тревоги, коннотации порождаются в рассказе не только посредством названных образов, но и при помощи направленного текстом ассоциирования с образами картины Вальпургиевой ночи из драмы Гете «Фауст»: *царящая зима, блуждающие огоньки, ущербный месяц, тусклая лампада* и др. и одноименной оперы Ш. Гуно: *Жители ада справляют свой праздник – Вальпургиеву ночь, с куплетами Мефистофеля: Люди гибнут за металл! // Сатана там правит бал* (пер. П.И. Калашникова). Данные прецедентные образы и строки усиливают звучание в рассказе мотива стихийно-неуловимой, жестокой силы, царящей над людьми. Отметим, что образ Вальпургиевой ночи не случайный в идиостиле Бунина. Так, еще в 1915 году в речи на юбилее «Русских ведомостей» Бунин использовал его оценочный потенциал для характеристики модернистской литературы: «Мы пережили и декаданс, и сим-

волизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, <...> и Диониса, и Аполлона <...> Это ли не Вальпургиева ночь!»¹⁵.

Закономерно в данном аспекте и ассоциативное вовлечение в текст рассказа образа Фауста, и не только гетевского героя и персонажа оперы Гуно, но и того Фауста, который, согласно Шпенглеру, олицетворяет судьбу европейской культуры, душу Западной Европы, Фауста как «великого символа подлинной изобретательской культуры»¹⁶. Тот же Шпенглер писал о главном символе фаустовской эпохи – автомобиле: «Машина – от дьявола: подлинной верой это неизменно только так и воспринималось»¹⁷. И в этом аспекте образ правящей руки в рассказе обретает еще один смысл – «дьявольский».

Богатейшим культурно-ассоциативным потенциалом обладает в рассказе образ Вавилона. Он прочно связывается не только с Эйфелевой башней, но и с рассказом Бунина «Господин из Сан-Франциско», его эпитафией из Апокалипсиса: *Горе тебе, Вавилон, город крепкий!*, а через него с другим праздником – пиром Валтасара накануне гибели Вавилона. Как и в «Un petit accident», в «Господине из Сан-Франциско» также доминирует мотив гибели, и смерть человека в нем такая же быстрая и внезапная.

Обращает внимание композиционный параллелизм, создаваемый крупными планами изображения в начале рассказа: *Зимний парижский закат, огромное панно неба* и в последнем его предложении: *Молодое, пошло античное лицо его с закрытыми глазами уже похоже на маску*. Инерция движения в пространстве, заданная первыми предложениями, словно исчерпывает себя в последнем, проецируя символические смыслы образов *неба* и *заката* на погибшего молодого человека, находящегося в *каретке*, ярко и мягко освещенной внутри. Это и есть трагический финал того «крошечного человека», который «идет как самодержный властелин, ощущая, в конце концов, что поднялся выше самой природы»¹⁸.

Нельзя не обратить внимания на деталь-эпитет *пошло (античное лицо)*. Беспощадное,

по определению В. Набокова, слово *пошлость*, как и его производное *пошло*, «и отражает, и подтверждает острое сознание того, что существуют ложные ценности и что они нуждаются в осмеянии и ниспровержении»¹⁹. В контексте рассказа определение *античное*, к которому относится эпитет *пошло*, выражает такие значения, как «правильные, красивые черты лица»; «лицо, как у античных статуй». В то же время это слово актуализирует смыслы, связанные с понятиями «античного фатума и слепого случая, точкообразного существования», «аполлоновской души», понимаемой как «чувственно явленное отдельное тело», как отсутствие «идеи внутреннего развития», отсутствие памяти²⁰. Помимо этого, значение «как у античных статуй» может выступать в качестве актуализатора знаний об особенностях изображения лица в античной скульптуре. В ней лицо есть всего лишь одна из частей тела, а не феномен духовной бесконечности. Оно лишено зрачков и, следовательно, взгляда, брошенного вдаль. «Античная статуя есть совершенно евклидовское тело, вневременное и ни с чем не связанное, полностью замкнутое в себе»²¹. Пошло античное лицо в этом аспекте может интерпретироваться и как символ урбанистической бездуховной цивилизации и порожденного ею пошлого же, низкопробного искусства, чуждого высших интересов и запросов, и как символ человека новой механической эпохи, утратившего духовную перспективу, родовую память, целиком обращенного в себя, замкнутого в себе. Таков он и в новом искусстве.

В соотнесенности с художественным целым неоднозначно толкуется и слово-образ маска: *лицо его с закрытыми глазами уже похоже на маску*. Это и победа смерти, которая стирает признаки жизни с лица, это и разоблачение аполлизма как философии индивидуализма и городской цивилизации, это и символизация смерти «аполлоновской души»; это и превращение трагедии человека, его смерти в эпизод театральной пьесы, а человеческого лица в маску. В новом де-гуманизованном искусстве, порожденном технико-урбанистической цивилизацией, нет места человеку, гуманистической этике, – и к такому выводу подводит читателя рассказ Бунина.

Итак, если доминантным образом в рассказе является автомобиль, а кульминационной сценой – авария («маленькое происшествие»), то центр нарисованной Буниным картины все-таки не в самой картине, он там, где находится наблюдатель, словно приглашающий читателя (зрителя) вместе подумать над смыслом разыгрываемой на сцене пьесы жизни. Он, наблюдатель, и есть выразитель авторских интенций, мировидения и мирооценки.

Рассказ «Un petit accident» преисполнен апокалиптического настроения, экзистенциального ощущения трагичной природы и судьбы человека. Он выражает такие типичные для бунинских текстов мотивы, как отторженность человека – пленника урбанистической цивилизации – от природы, космоса; попираание «машинной» цивилизацией законов естественного миропорядка, изживание духовности в человеке, «смерть Бога», смерть Искусства.

Примечания

¹ Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе: учеб. пособие. М., 2002. С. 213, 225.

² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. / пер. с нем. К.А. Свасьяна. М., 1998. С. 262.

³ Там же. С. 151.

⁴ Там же. С. 324.

⁵ Заманская В.В. Указ. соч. С. 220.

⁶ Здесь и далее текст рассказа «Un petit accident» цит. по: Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1988. С. 552.

⁷ Барбье Ж., Карпе М. Либретто оперы Ш. Гуно «Фауст». URL: <http://100oper.nm.ru/050.html>.

⁸ Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка, 1935–1940 (он-лайн версия). URL: <http://enc-dic.com/ushakov>.

- ⁹ Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1990. С. 153, 156.
¹⁰ Шпенглер О. Указ. соч. Т. 1. С. 466.
¹¹ Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 237, 233.
¹² Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 76.
¹³ Шпенглер О. Указ. соч. Т. 2. / пер. с нем. И.И. Маханькова. С. 535.
¹⁴ Гальперин И.Р. Указ. соч. С. 75, 82.
¹⁵ Бунин И.А. Речь на юбилее «Русских ведомостей» // Бунин И.А. Собр. соч. С. 612.
¹⁶ Шпенглер О. Указ. соч. Т. 2. С. 533.
¹⁷ Там же.
¹⁸ Там же. С. 535.
¹⁹ Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001. С. 16.
²⁰ Шпенглер О. Указ. соч. Т. 1. С. 345, 291.
²¹ Там же. С. 514–515.

Loshakov Alexander Gennadyevich

Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov,
Humanitarian Institute in Severodvinsk

**UN PETIT ACCIDENT BY IVAN BUNIN:
THE WORLD AND A PERSON IN THE EXISTENTIAL PERSPECTIVE**

Ivan Bunin's story *Un Petit Accident* is a vivid example of existential prose. The analysis of the story's image-symbolic and subject structure reveals its connection with Oswald Spengler's «philosophy of life» and «philosophy of culture».

Key words: *Bunin, existentialism, Spengler, perceptivity, observer, intertextuality.*

Контактная информация:
e-mail: alga54@bk.ru; loshakov@atnet.ru

Рецензент – *Симашко Т.В.*, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой языкознания Гуманитарного института филиала Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова в г. Северодвинске