

лютной реальностью обладает только последний вечер в доме.

Жизнь в дороге определяется историческим (линейным) временем, которое неизбежно связано с концом жизни: и разрушительная война, и смерть Фердинанда в рассказе имеют вполне конкретную датировку (пятнадцатого июня и девятнадцатого июля). События домашней жизни к определенному числу и месяцу не приурочены: помолвка героев объявлена в день именин отца, свадьба отложена до весны.

Чужой мир в «Холодной осени» – это пространство смерти, где разрушаются семейные отношения, а семья, род, естественно, связаны с продолжением жизни. Война лишает героев возможности создать семью. В Галиции гибнет жених, в море умирает муж, племянник мужа с женой пропадают без вести, девочка, которую воспитала героиня, становится «совершенно равнодушной к ней» (1, 4: 175). Если в описании домашней жизни семейные связи только устанавливаются (будущий сын, жених), то события «дорожной» жизни – это последовательное вымирание семьи. Казалось бы в жизни героини случается событие, призванное остановить последовательное разрушение семьи: она выходит замуж. Однако обратим внимание, что замуж она выходит за пожилого военного, за человека дороги (военные ведут скитальческую жизнь). Помимо этого, статус военного соотносится со смертью: война неизбежно ведет к смерти. Так смерть первого возлюбленного связана именно с изменением статуса: жених превращается в военного, таким образом теряет семью и приближается к топосу дороги.

Помимо этих двух типов топосов и синтетического образа сада появляется еще некий участок «там»: «если убьют, я буду ждать тебя там» (1, 4: 174), «где-то там он ждет меня – с той же любовью и молодостью, как и в тот вечер» (1, 4: 176). «Там» – идиллическая зона соединения после смерти. Соци-

альные, исторические силы разлучают героев, а смерть как путь к «натуральному» измерению, наоборот, дает возможность встречи. Интересно, что возлюбленный ждет героиню «с той же любовью и молодостью». То есть время, проведенное в скитаниях, как бы не засчитывается, превращаясь в пустое время, лишенное значимости. Кроме того, молодость дает возможность построить долгую и счастливую жизнь, тогда как старость близка смерти. Заметим, что о втором муже героини говорится «пожилой», следовательно, он ближе к полюсу смерти, чем к жизни. Важно обратить внимание на некоторую неопределенность пространства «там». Неопределенность эта объясняется отсутствием связи «там» с реальной жизнью. В жизни встреча уже невозможна, как невозможно героям оказаться дома, восстановить семью. Происходит некоторое смещение ценностных акцентов: если в начале рассказа абсолютной ценностью обладал топос дома («здесь»), в конце этот ценностный центр вытеснен из жизни, то есть утрата дома лишает жизнь смысла, превращает ее в сплошную бездомность. Это заставляет героиню искать смысл жизни за ее пределами, в потустороннем мире.

Таким образом, мир рассказа «Холодная осень» характеризуется постепенной утратой семейных связей, он лишается важной своей части – дома, а потому обесценивается. Смысл жизни вытесняется за ее пределы, а сама жизнь превращается в бесконечную и враждебную человеческому счастью дорогу. Спор двух ценностно-смысловых полюсов находит свое отражение в топологической структуре рассказа, реализующейся в двух значимых пространственных образах – доме и дороге.

Литература

Бунин, И. А. Собр. соч.: в 4 тт. / И. А. Бунин. – М., 1988.

УДК 82.09

А. В. Ставицкий

«ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК» И. А. БУНИНА. К ПРОБЛЕМЕ ЦЕННОСТИ

Предоставить созерцанию «эстетический объект» – в этом смысл и главное предназначение анализа художественного произведения. Наша задача – предоставить созерцанию **ценностный аспект объекта**.

Мы будем говорить не о ценности произведения, не о его совершенстве, завершенности, значительности и красоте, но о его **ценностном содержании**, о специфической оценке действительности, художественно отраженной в нем.

Обнажить и заострить проблему можно, вспомнив ситуацию, некогда возникшую вокруг рассказа А. П. Чехова «Душечка». Дело касалось как раз его оценочного содержания. Столкнулись две точки зрения. Одна – читателя. Правда, этим читателем был Л. Н. Толстой. Другая – литературове-

да. Первый горячо принял героиню и нашел, что смех автора не справедлив и не убедителен. Вторым, напротив, обнаружил в рассказе суровый нравственный приговор и поддержал его. Но ни то, ни другое направление мысли, как нам представляется, не соответствует содержанию чеховского рассказа. Сомнительно, чтобы Чехов всю силу своего юмористического отрицания направил на «приживалку». Достоин ли великого писателя смеяться над «пустой» и «неразвитой личностью»?.. К тому же качества, обнаруженные критиками в Душечке: и величие любви, и «пустота», и жертвенность, и «духовная бедность», – в рассказе можно найти. Только на эти ли достоинства и недостатки направлено эстетическое созерцание автора рассказа. Над ними ли он смеется?

Нам представляется, что Толстой в своем «Послесловии» к рассказу не совсем справедливо оспаривает А. П. Чехова. Ведь он, автор, ни словом, даже намеком не «осудил» героиню. Юмор его направлен на весь мир, изображенный в рассказе, а не на нее. Оленька мила, наивна, простодушна, бескорыстна... Жалка, когда лишается предмета любви. И, конечно, смешна: ведь она – часть этого мира. Потому и «пустота», и «духовная бедность» ее естественны, а значит и оправданы. Толстой судил о рассказе не эстетически [1, 182–202.]. Он рассуждал о нравственной позиции персонажа, а не о произведении в его целом. Чехов же «смеется и плачет» (истинного юмора без страдания не бывает [2, 178–180]) о миропорядке, о жизни. Еще легче осуждать общественную индифферентность, нравственную нестойкость героини, ее интеллектуальную несостоятельность и тому подобное. Но рассказ не об этом и не о ней.

Предмет комического в «Душечке» – **состояние мира**, в котором любви нет места. Для любви здесь нет достойного предмета. Смех и слезы вызывает жизнь, «среда», характерность того типа существования, в котором вдруг явилась эта никому не нужная Любовь.

Да и можно ли к художественному образу относиться с **этическими критериями**? Этически можно относиться к человеческой индивидуальности, к личности, к поступку. А рассказ «Душечка» (и Оленька в том числе) – **эстетическая реальность**, которая требует соответствующих критериев.

Так возникает вопросы, во-первых, о **предмете специфического ценностного отношения**. На что оно направлено? На персонаж? Или на некую эстетическую реальность, подлежащую осмысленному художественному восприятию? Во-вторых, о **специфике этого отношения**. Относиться же к персонажу этически – свидетельство неадекватности художественного мышления (синдром Дон Кихота). Этическое мы оцениваем как доброе или злое, хорошее или дурное, эстетическое – как прекрасное или безобразное, высокое или низкое, трагическое или комическое. Этическое требует внешнего поступка, например, помощи, гнева, наказания [3] и тому подобное. Эстетическое? В нашем случае, это «смех» (смех сквозь слезы).

Итак, чтобы говорить о ценностном содержании произведения искусства, необходимо иметь в виду два принципиальных вопроса.

Первый. На что направлена эстетическая деятельность? Что дано созерцанию субъекта эстетического акта? Не глазу, не зрительному воображению, а «умному оку». Глыба испорченного временем мрамора или человекоподобное тело богини? Площади Петербурга или «немые стогна града», о которых мы можем мыслить и говорить как о некоей поэтической реальности, но которую нельзя представить зрительно? А «Нос», шествующий по улицам Петербурга? Даже майор Ковалев не вообразим и не изобразим без носа. Искусство не терпит реализации ни метафоры, ни метонимии. Искусству требуется способность видеть невидимое, воспри-

нимать неизобразимое, переживать его, мыслить о нем, ценностно к нему относиться. Вопрос о предмете эстетически ценностного отношения, то есть вопрос о **«специфическом предмете искусства»**, до сих пор не вполне решен [4]. Хотя мысль о том, что **предмет изображения** (в том числе и персонаж) **не тождествен предмету отражения** [5, 59], неопровержима. С другой стороны, этот вопрос непосредственно связан с вопросом об **«эстетическом объекте»**: последний есть не что иное, как преобразенный, то есть «изолированный» и «завершенный», предмет [6, 49–50]. В небольшой публикации эту проблему можно решать только **практически**, двигаясь от произведения (осуществленного «эстетического объекта») к предмету.

Второй вопрос – о **типе, о сущности этой деятельности** в ее ценностном аспекте. Это нравственная, познавательная или политическая оценка? Добрый – злой, умный – глупый, прогрессивный – косный, сильный – слабый? Да, завершаются именно эти качества. Но эстетическое завершение не количественный акт, а качественный, это **преобразование** этического и познавательного – в эстетическое. Так, любовь Оленьки, доведенная до высшей степени интенсивности, это любовь сильная, бескорыстная, любовь-самопожертвование, любовь-самоотречение. Именно эту любовь, очевидно, и имел в виду Толстой. Но это – любовь, определенная количественно, взятая сама по себе, без объекта, и значит, абстрактно. Ее **превращение в «смех»**, в эстетическую ценность, наступает тогда, когда открывается, что вся сила этой любви направлена на ничтожество, на «ничто».

Эти вопросы, в самом общем плане, сомнений не вызывают. Конечно, предмет – это «человек». Конечно, оценка может быть только эстетической. Трудности начинаются, когда возникает необходимость последовательного осуществления данных принципов. Человек, действительно, – центр, средоточие эстетически организованного мироздания. Но в каком смысле – человек? Персонаж нельзя отождествлять с человеком, ибо персонаж – это средство осуществления художественного содержания (его определения – в смысле установления его границ, «пределов», его оформления, его завершения), в том числе и эстетической ценности. Читатель может влюбиться в Оленьку. Может и презирать ее. Но он может и опомниться. Ведь Оленька – фикция. Никакой Оленьки никогда и нигде не было и нет. Чехов при помощи системы слов и фраз заставил читателя вообразить ее. Так что это, в лучшем случае, фантом, образ, возникающий благодаря творческому усилию автора и читателя. Да и не в Оленьке и суть. В рассказе говорится о Человеке вообще. О том, что Человек находится в ситуации, когда его человечность, его способность к высшим духовным поступкам остается не востребованной. Любовь не нужна. Любить – некого! Да и некому! Поэтому и любви нет. Есть смех! И слезы. Посредством смеха оплакана судьба Человеческая. Есть юмор [2]. Это и есть оценка.

После такого вступления обратимся к рассказу «Чистый понедельник».

Какие же ценности открываются читателю в рассказе И. А. Бунина? Каков характер этих ценностей?

Прежде всего, эту ценность необходимо **восстановить** перед созерцанием и рассмотреть. «Увидеть» ее не зрением, не рассудком, а всей целостностью своего духовного «Я». То есть и глазами, и рассудком (мы ведь держим объяснять и доказывать), и нравственным чувством, и каждой частичкой своего тела. Надо охватить и пронизать эту «реальность» во всей ее полноте и ясности своим «сердечным созерцанием». А чтобы побудить созерцание к активному и проникновенному творческому труду, к живой эстетической деятельности, есть только одно средство – умный, или, точнее, профессиональный, анализ, обнажение существенных связей между уровнями, гранями, элементами, слоями (как угодно) художественного мира.

Эстетический акт – многоаспектен и синтетичен. Это «соучастие» в сюжетном событии, различных внесюжетных действиях, в событии повествования. Это событие созерцания, событие ценностного переживания, событие воспоминания ранее прочитанного, событие соотнесения различных элементов, событие их акцентирования и так далее. Всю событийную сложность, даже если речь идет о небольшом рассказе, восстановить в представлении невозможно. Но именно в них, в событиях, укрывается и раскрывается тайна «эстетического объекта» как ценности. Эти события мы и предполагаем анализировать.

На что же направлена эстетическая деятельность?

Прежде всего, на систему поступков и отношений, которые образуют **сюжетное событие**. **Начинается** оно в пять часов вечера Прощеного воскресенья неожиданным для героя приглашением поехать в Новодевичий монастырь. **Завершается** рано утром во вторник, после Чистого понедельника, у Иверской, в снегу, на коленях. **Кульминация** – эпизод в Ее комнате, у трюмо, когда Она объявляет Ему о своей жертве и даре (последнее слово было бы лишним: жертва ведь и есть дар, – если бы она ни была одновременно и грехом, и подвигом). **Между завязкой и кульминацией** – ряд сцен и картин, каждая из которых одновременно и раскрывающаяся истина о Ее характере, и по-новому явленная тайна. **После кульминации** – два потрясающих «умолчания» о состояниях, которые невозможно изобразить: сцена близости (абсолютная полнота существования) и эпизод у Иверской (невывразимая сила страдания).

Сюжет организован по классическому концентрическому принципу. Особенность же его в том, что **экспозиция**, *Vorgeschichte* и *Nachgeschichte* (предыстория и последующая история) по объему текста равна собственно сюжету, а по охваченному времени просто не соизмерима со временем основного действия рассказа. Возникает **событийная перспектива**: три месяца любви, два

катастрофических дня (которые и составляют сам сюжет), два года страданий и еще много лет жизни – событие воспоминания, осознания и «рассказывания» происходит тридцать лет спустя. Чтобы постигнуть истину тех двух «незабвенных» дней, необходимы были десятки лет жизненного опыта.

А где событие происходит? **Пространство** рассказа организовано и сложно, и многозначительно. **Комнаты** в центре Москвы. Их убранство: диван, пианино, картины, книги, цветы, конфеты, одежда, музыка. Пространство чувственных наслаждений: сладости, ароматы, «томительные, призывные, сомнамбулически-блаженные» звуки (правда, позже станет известным, что героиня любит и священные песнопения), такие же объятия, бархат, декадентские авторы романов (позже станет известным, что здесь читались и даже выучивались наизусть другие книги). **Город** со своими многочисленными достопримечательностями: ворота, улицы, деревья, снег, храм Христа Спасителя с золотыми куполами, запятнанными синими тенями от вечно кружащихся над ними стай ворон, рестораны, «капустник», лекции, лошади, санки, блины с шампанским, цыгане, половые... Это пространство раздваивается. Пространство плотских утех: «Прага», «Яр», трактир Егорова, «херес к наважке», «икорка, семушка», «домашний травничок», цыганский хор, курение и пляски [8]. И пространство «одухотворенное»: Новодевичий монастырь, Марфо-Мариинская обитель, кладбища, погребальное пение, Бой курантов, храмы, дом Грибоедова... **Россия**, историческая и настоящая: Тверь, Пензенская губерния, вологодские и вятские монастыри, Астрахань, Сахалин. **Вся Земля**: Восток, Индия, Европа, Италия, Флоренция, Наконец, **космос**: «золотая эмаль заката», «полный месяц», который нырял в облаках над Кремлем и напоминал «какой-то светящийся череп», звезды, невидимые обывателям, озабоченным земными радостями и о которых напоминают лишь искры, сыплющиеся с трамвайных проводов. Пространство в рассказе представлено не только вдаль и вширь, но и вглубь во времени: легендарное пространство Руси, Москва Юрия Долгорукого, Куликово поле Дмитрия Донского. Бой на Спасской башне заставляет вспомнить о пятнадцатом веке и Москвы, и Флоренции. Перед читателем одновременно предстает пространство и профанное, и сакральное, и ближайшее житейское, и бесконечные дали вселенной.

Какое же место в нем отведено героям? Как они связаны с ним? Ее и Его пространства существенно различны, по-разному динамичны. Герои обитают в разных мирах. Пространство «разрывает» Ее надвое: одни силы влекут в мир профанный, другие – в мир сакральный. Повседневное – высокое, плотское – духовное – таково Ее местоположение в мире. Забегая вперед, скажем: Ее положение трагично – до самого конца Ее поэтического существования. Как бы ни оценивать Ее последний «взгляд» – знак неизбытой любви или знак ужаса перед вновь явившимся «змеем зело прекрасным» – Она и после пострига остается в трагической си-

туации. Даже чисто пространственное положение свидетельствует об этом. Ведь Она мечтала о вологодских и вятских пустынях, но осталась в суетной и грешной Москве, в привилегированной Марфо-Мариинской обители – и опять-таки независимо от причины: из тайного ли желания остаться ближе к Нему или из греховного непреодоленного влечения к роскоши и комфорту.

Его пространство, статичное и замкнутое вначале, бесконечно расширяется по мере того, как Он входит в мир возлюбленной. Но тогда как Ее душа мечется между «соблазном» сладостной земной посясторонней жизни и жадой духовного всебытия, он, подарив Ей покой, отправляется в странствие по Большому миру. Направление Его движения в мире рассказа резко изменяется. «Центростремительное» вначале: от **Красных ворот** к храму Христа Спасителя, то есть в самый центр Москвы, в конце – «центробежное», «из ворот» Марфо-Мариинской обители. Прибавим еще, что внутри этого пространства движение было однообразно-беспорядочным: «все кабаки да кабаки» – несколько месяцев близости героев, «пропадал по самым грязным кабакам» – почти два года после расставания.

Художественно-пространственная динамика и перспектива захватывают и читателя. Не только герои оказываются причастными к бесконечности и противоречивости мира, душа читателя так же касается их.

Третий вопрос – о времени, об организации «художественного времени».

Наиболее естественным в рассказе является время «испытания», то есть «сюжетное» время (Прощеное воскресенье и Чистый понедельник). Расписанное по часам, с последовательно расположенными эпизодами, оно производит впечатление полного «жизнеподобия». «Прошел январь, февраль, пришла и прошла масленица». Прощеное воскресенье – Чистый понедельник. «В пятом часу вечера». «Вот вчера утром». «Вечер был мирный, солнечный... куранты то и дело тонко и грустно играли на колокольне». «Стало темнеть...». «Долго ездили по каким-то переулкам в садах». «Уже давно стемнело». «В этот вечер... я отвез ее домой совсем не в обычное время, в одиннадцатом часу...». «Заезжайте ко мне завтра вечером не раньше десяти...». «В десять часов вечера на другой день...». «В третьем часу ночи...». «На Спасской башне часы били три...». «На рассвете...». «Вышел на лестницу, уже светлеющую бледным светом». Постоянное ощущение строгой упорядоченности и движения времени – свидетельство его значительности и важности, оно заставляет вслушиваться, всматриваться, вчувствоваться, вдумываться в каждое слово, в каждое событие, в каждую деталь. В этом настоящем сконцентрированно предстает прошлое, Ее биографическое, и Ее культурное прошлое – Ее тайная и скрытая для героя душа. В этом времени заключено и будущее, о чем свидетельствует Его страх, чувство удивления, ощущение значительности и таинственности свершающегося, напряженность Его внимания и ожидания.

Время экспозиции и предыстории, напротив, неопределенно, отрывочно, лишено строгой причинно-следственной связи. События представляются обобщенно, как повторяющиеся и не известно когда происходившие. Они просто заполняют период приблизительно в три месяца: декабрь, январь, февраль. «Каждый вечер мчал меня в этот час на вытягивающемся рысаке мой кучер...», «Она зачем-то училась», «Жила она одна», «отец... жил на покое в Твери», «Я привозил ей... книги... она прочитывала», «говорила она», «думал я», «я вставал... кипятил воду... брал... чашки, блюдечки, говоря что придет в голову». Их разговоры о совершенных событиях сопровождаются репликами повествователя с глаголами несовершенного вида, словно каждый из этих диалогов повторялся много раз:

– Вы ужасно болтливы и непоседливы, – говорила она...

– Если бы я не был болтлив и непоседлив, я никогда, может быть, не узнал бы вас, – отвечал я...

События *Nachgeschichte* еще более неопределенны. По сути дела, это своеобразное «умолчание». Два года жизни, важнейших для понимания произошедшего, представлены лишь тремя предложениями: «И долго пропадал по самым грязным кабакам, спивался, всячески опускаясь все больше и больше. Потом стал понемногу оправляться – равнодушно, безнадежно... Прошло почти два года с того чистого понедельника...» И эпизод встречи – в четырнадцатом году, под Новый год.

Но это не все. Под текстом рассказа стоит дата – 12 мая 1944. Значит ли она что-то? Имеет ли отношение к рассказанной истории? Конечно, имеет. Она указывает на время, прошедшее со времени сюжетного события до времени повествования. Это время творящее, время, преобразившее душу, которая готовилась к итоговому событию, к воспоминанию-повествованию, к творению чуда этого рассказа [8]. Тридцать лет памяти, переживаний, жизненного опыта превратили эти «незабвенные» дни в – легенду.

Эта «легенда» не аналог ли она той, которую рассказывала Она в трактире Егорова, легенде о соблазне, о змее, «в естестве человеческом, зело прекрасном»? А все поведение Ее, все перипетии отношений с Ним, вплоть до «греха» в ночь Чистого понедельника, не приглашение ли это к монашескому подвигу? «И облеклись, также единовременно, в монашеское одеяние...» Не были ли два года пьяного бродяжничества очищением от скверны? Чего ожидал Он в пустом Архангельском соборе, глядя на золотой иконостас и царские могилы? О чем Он плакал? Почему ему «захотелось непременно войти» в Марфо-Мариинскую обитель? Почему он так внимательно смотрел на проходящих мимо него монахинь. Почему она, мечтавшая о вологодских и вятских монастырях, осталась в Москве? Поближе к Нему? И как Она могла почувствовать Его присутствие? Наконец, перечитаем последнюю фразу: «Я повернулся и тихо вышел из ворот». Не прощание ли это с Ней навеки? И не слышится ли в тихих молитвенных интонациях по-

вестования монашеское смирение? Не потому ли ни слова не сказано о годах, прожитых после встречи в обители, что три десятилетия отданы служению Богу? [9]. Не приятие ли Ее правды и Божией воли? Обратим еще раз внимание на даты, которые стоят, по сути дела, на одной странице: год четырнадцатый – и 1944-й. Тридцать лет небытия? Или эти годы, преобразив Его, сотворили новую духовную реальность?

Но **событийное время** не исчерпывает художественного времени рассказа. В нем есть еще **время запечатленное** – в именах, памятниках, исторических фактах, легендах. Читатель прямо-таки погружается в стихию векового прошлого: Пересвет, Ослябя, Гюрги, князь Северский, «благочестивый князь, именем Павел» и «летучий змей», который являлся к его жене «на блуд». Монастыри – Зачатьевский, Чудов, Новодевичий, глухие вологодские и вятские. Допетровская Русь. Архангельский собор с его «старого золота иконостасом» и «надмогильными плитами московских царей». «Древний звук» курантов на Спасской башне, Флоренция, пятнадцатый век... Время рассказа расширяется до многих веков. А полный месяц, как «какой-то светящийся череп», смотрит на героев вообще из космической вечности.

Таким образом, из пространства-времени, вполне обыденного, повседневного, читатель, вместе с героями рассказа перемещается в пространство-время историческое, далее погружается в стихию пространства-времени космического и, наконец, в пространство-время сотворенной легенды, то есть в пространство-время художественное, «изолированное» и «завершенное», то есть **остановленное**, а значит и **вечное**.

Все вместе это можно назвать пространством-временем Человеческого бытия. Художественное пространство-время – это время человеческого поступка, время человеческого присутствия в бытии. Мы пишем «время», а подразумеваем «характер», говорим «пространство», а мыслим человеческую личность, с ее чувствами, волей, разумом. Потому вопрос о предмете и сужается в конечном счете до вопроса о том, кто «изолируется», «завершается» и превращается в эстетическую ценность. Он? Она? Коллективная личность Руси? Или времени, предшествовавшего «окаянным дням»? Кто же **субъект** событий, а значит и пространства-времени?

Что **непосредственно** дано в рассказе? Прежде всего, нам дано событие, воспоминания, медитация, акт переживания-осмысления давно прошедшего. Блаженство-страдание любви, расставание, «бунт» и смирение-приятие, то есть **прозрение**, явленное в строе повествования: в его ритме, тоне, в акцентуации поступков, в многочисленных остановках, медитативных паузах (обратим внимание на обилие в тексте многоточий, указывающих на эти паузы). В созерцании героя (в образах, которые вспыхивают в Его памяти) и в звучании Его голоса – судьба человеческая, история любящей души, жизнь. Герой и повествователь возвысились до понимания и приятия глубочайшего и таинственней-

шего события бытия, свидетельством чего и является весь рассказ.

Но не только вспоминающая, переживающая и осмысливающая душа дана читателю рассказа, но и Ее душа, душа переживаемая и осмысливаемая. Нелепо рассуждать о главном герое. **Дано их единство**. И только по познавательному бессилию (в отличие от платоновского бога) мы вынуждены «рассекать» его надвое. О тайне, а значит и о ценностном смысле их образа, мы будем рассуждать ниже. А пока продолжим вглядываться и вдумываться в их образ **извне**.

Можно ли не удивиться парадоксальной особенностью изображения внешности персонажей? Второстепенные, эпизодические изображены более зримо, пластично, конкретно, чем Он и Она. Как живые являются А. Белый и Шаляпин, участники капустника Станиславский, Москвин, В. Качалов, Сулержицкий. Высшая же степень изобразительности – старый цыган в казакине с галунами, с сизой мордой утопленника, с голой, как чугунный шар, головой. А как мы видим главных героев? Он – «неприлично красив», «сицилианец какой-то». О Ее внешности, о лице, о фигуре, об одежде, о позе, о движениях говорится много. Рассказчик, которого Бунин наделил своей собственной способностью наблюдать и изображать, говорит о ней только пышными, романтическими, мало «продуктивными» (чтобы не сказать банальными) словами. В них сплошной восторг, но мало изобразительности. «А у нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком...» Многословный портрет с таким обилием субъективно-эмоциональных деталей становится лубочным и абстрактным. Зрительно Ее представить трудно. Не то что «большого Станиславского с белыми волосами и черными бровями» или «плотного Москвина в пенсне на корытообразном лице». И эта особенность – не недостаток, не творческая неудача, а необходимое качество пространственного образа главных героев. Он не должен быть индивидуализированным. Напротив, он должен двоиться, оставаться на границе единично-конкретного и всеобщего, этой девушки – и женщины вообще, этого молодого человека – и мужчины вообще.

Таким образом, главные герои предстают перед читателем прежде всего в словах, в молитвах, в мыслях, в переживаниях, в желаниях, в идеях. Внешняя же, телесная зримость и достоверность предоставлены персонажам, лишенным духовных претензий [10].

Возникает своеобразная «**обратная перспектива**». Чем более духовно «содержательный» характер, тем менее он пластически оформлен и индивидуализирован. Но зато Качалов, «бледный от хмеля, с крупным потом на лбу», Станиславский и Москвин, «выделявшиеся» канкан, кричащий козлом Сулержицкий принадлежат только «капуст-

нику», Андрей Белый – только эстраде, цыган – только трактиру, диаконы – только Рогожскому кладбищу и так далее. Главные же герои – везде на своем месте, они вписываются в любое пространство: альков – и Новодевичий монастырь, дорогой ресторан – и «вегетарианская столовая на Арбате», Сицилия – и Индия, Москва настоящая – и Древняя Русь. Они на своем месте и рядом с Кремлем – и во Флоренции. Выше говорилось о замкнутости мира героя. Это правда. Но его мир расширяется и наполняется по мере его сближения с возлюбленной: актуализируется сокровище в глубине его души, многое приходит из Ее мира. И Он вступает в бесконечное пространство мироздания. Она же, вступая в Марфо-Мариинскую обитель и оставляя мир посюсторонних явлений, приобщается вечно-бесконечному миру Духа. Конечно, последний «взгляд» Ее заставляет задуматься о полноте и окончательности преобразования, но это особый вопрос...

Внешне они изображены людьми определенного времени. Они принадлежат русской национальной культуре (в образе героини усматривают даже национальный символ Руси [11, 333–358]). Предельно точно обозначена их социальная принадлежность (и материально, и психологически, и этически). Тем не менее – в главном – они вне времени и пространства. Его художественное существование определено эротической проблемой. Он – тип «человека влюбленного». Кажется, в финале он – «другой»? Не совсем так. И в финале он любит, но не Ее, но Женщину, «вечную Женственность», вернее, Ее, «незабвенную», как земное явление и воплощение Вечной Женственности.

Она же представлена в экзистенциальной ситуации (сюжетно – в «ситуации испытания»). Ее жизненная проблема – смысл жизни: Земля – Небо, Плоть – Дух, Любовь земная – Любовь небесная, Святость – Греховность. Эта коллизия и является содержанием характера героини. Противоречие осуществляется во всей образной структуре, составляющей Ее образ. Жизнь вне противоречия, утрата даже одного его полюса для Нее равнозначна небытию.

Так, мотив смерти в рассказе появляется не тогда, когда она рассказывает о погребении раскольничьего епископа, не тогда, когда они посещают могилу Чехова. Эти эпизоды – проявление высокого и пошлого в жизни. Но вот она решилась на полную близость с любимым, решилась принять его у себя ночью – и лик смерти прорисовался сквозь звучащие страницы текста. Он явился как интонация, как жест, как облик, как состояние души – в одном слове: «безжизненно». Пугающая тишина в комнате, где должно совершиться «жертвоприношение»: «молча», «тишина», шуршание шелка – и «постукивающие молоточки в калориферах» (как соринки в ключевой воде, подчеркивающие ее чистоту [12]). Ужас перед свершающимся, который испытывает осчастливленный любовник: «замирающее как над пропастью сердце». Дважды повторенное слово: «думаю», «думала» – истинный смысл которых раскрылся позже (в записке) и озна-

чал: «мука». Ужас расставания. И, наконец, потрясающая сценка у Иверской: «какая-то несчастнейшая старушонка глядела на меня, морщась от жалостных слез: – Ох, не убивайся, не убивайся так! Грех, грех!» Завершается вся эта линия двумя словами: «долго пропадал». И действительно, герой два года был вне жизни.

Постриг для Нее – та же смерть. Свидетельство этому – безжизненно-белое видение, вереница инокинь, неизвестно куда идущих («...уж не знаю, кто были они, куда шли»). И, только на миг ожившая, Она – то ли любовь вспыхнула в Ее сердце, то ли ужас охватил перед вновь явившимся «змеем» – «устредила взгляд темных глаз» на Него. Но после этой встречи Она ушла в небытие, осталась только в Его памяти.

Итак, существование персонажей (персонажей не как личностей, а как художественных образов) композиционно распределено во времени и пространстве художественного мира, захваченного созерцанием автора. Можно ли выделить центр этого пространства времени? А тем самым и увидеть какую-то существенную тайну характера персонажа? По логике вещей таких центров должно быть два, поскольку два персонажа. Фокус, связанный с ней, определяется легко. Название рассказа, главное событие (сюжет), эпитет «незабвенный» (вечер) – все это подсказывают ответ. В этот вечер она была воистину прекрасна. В Ее душу снизошел покой. Главное слово, которое определяет все Ее существо в этих эпизодах, – «тихий». Не то, чтобы оно часто повторялось. «Глаза ее были ласковы и тихи». «Скрипя в тишине по снегу, мы вошли в ворота...» «...сказала она с тихим недоумением». Это, кажется, все. В тон с этими словами еще несколько контекстуальных («оказиональных») синонимов: «Вечер был мирный...», «куранты то и дело тонко и грустно играли на колокольне», «...тайнственно теплились... лампадки», «мы медленно вышли из ворот...». Дело в том, что эти часы Ее художественного существования являются одной из кульминационных точек эстетического события, то есть бытия рассказа в качестве эстетического объекта. Ранее было известно только о любви «земной», здесь, в этих эпизодах, явилась во всей своей ясности «любовь небесная».

Его «центр» локально более четко определен. Это последний поступок героя и последняя фраза повествователя: «Я повернулся и тихо вышел из ворот». В этот момент герой также прекрасен: он совершает высший нравственный поступок, дарует любимой покой [13] и демонстрирует высшую человеческую мудрость, сердцем прозревает истину. Но эта фраза, как ни парадоксально, является также центром рассказа. Здесь сходятся две его ипостаси: этическое событие и познавательно-повествовательное событие. Прекращается его существование как участника сюжетного действия, но рождается повествователь, который, правда, чтобы созреть, должен пройти жизненный путь в тридцать лет. Эстетическое событие, событие творения эстетического объекта могло состояться только после оза-

рения героя-повествователя и автора, созерцающего в душе поступок своего героя.

Подводя итоги по первому вопросу, можно сказать, что души персонажей нашего рассказа «полны пространства и времени», они причастны мирозданию, они принадлежат духовной истории человечества. Как персонажи, они осуществляют, то есть вычлениют и завершают идею «всечеловека». Таким образом, предмет, на который направлена эстетическая деятельность, – общечеловеческое: Человек любящий, осужденный за это на высшие в жизни страдания, но и награжденный за любовь высшим в мире счастьем [14]. Нам представляется, что даже вопрос о символической русскости героини преувеличен. Уже говорилось о неопределенности ее внешности. Ее образу недостает определенности и в других отношениях. Так, астраханская бабушка, Шамаханская царица, Индия, Персия – все это совсем не русские характеристики. Она говорит: «Желтоволостую Русь я вообще не люблю». В том же духе реплика о «противной смеси» «русского стиля и Художественного театра». А что она читает? Четыре нерусские фамилии... «Огненный ангел»? Но это один из самых «нерусских» романов в русской литературе. Правда, в ее комнате портрет босого Толстого, Она любит «русское летописное, русские сказания», даже запоминает их наизусть. Но это не вся Русь. Не будучи религиозной, Она любит старину, староверческие обряды, песнопения по крюкам, древний бой часов на Спасской башне. Но, кажется, с таким же восторгом слушала она «такой же бой» во Флоренции. Когда Она говорит о «чувстве родины», то тотчас добавляет слова «ее старины». В большей мере ее захватывает чувство времени, в ней преобладает чувство вечности. И чувство пространства, дали, шири, но не конкретного места. Не случайно в связи с Ней возникают ассоциации с Индией, Персией, а сама Она мечтает о глухих вологодских и вятских монастырях. Короче говоря, в конкретных обстоятельствах, социальных, культурных, национальных, исторических, Она только присутствует, но не принадлежит им. Духовно Она принадлежит большому времени и большому пространству, вечности и бесконечности. Что же касается героя, то и он внешне внешненационален, а внутренне – сначала весь во власти Ее красоты и женственности, а по мере постижения Ее тайны и правды причащается той же вечности и бесконечности.

Ценностный смысл «философско-художественного жанра» в том и заключается, что он обнажает для созерцания причастность «человеческого» к Большому времени и Большому пространству.

Но ценность эстетического объекта не ограничивается выделенной и завершенной областью человеческого бытия. И далее мы должны перейти в другую ценностную сферу: от предмета как ценности – к характеру ценностного содержания. Так, мир «Душечки» и персонажи рассказа смешны. Почему? Потому что созерцанию открылся комический строй мироздания и в духовной, и в физиче-

ской его ипостаси. Эстетическая реакция на этот мир – юмор, специфический смех, возникающий благодаря комической структуре как самого этого мира, так и характеров персонажей, его составляющих. Потенциально сущность «человеческого» одновременно и героическая, и комическая, и трагическая, и драматичная, и романтическая, и сентиментальная... Эстетическая деятельность и является развитием и завершением этих потенций. Т. Манн выразился так: «...поэтический процесс, который можно назвать субъективным углублением в изображение действительности» [15; 13].

Чтобы определить характер эстетической оценки, заключенной в «Чистом понедельник», надо ответить на следующие вопросы. **Первый.** Каково то господствующее переживание, которое возникает в процессе эстетического акта? Но это переживание неотделимо от структуры объекта. Оно обусловлено и сформировано этой структурой. Отсюда **второй** вопрос: какова особенность строения объекта? Каков его конструктивный принцип? Очевидно, что это один и тот же вопрос, ибо архитектура объекта – это не что иное, как структура его переживания.

Ответ на него есть уже в конце первого абзаца рассказа. «Без конца держало меня в неразрешающемся напряжении, в мучительном ожидании – и вместе с тем был я несказанно счастлив...» Страдание и счастье одновременно – вот они, и характер переживания, и его структура – противоречие. **Оксиморон.**

Известно, что в бунинских текстах большое количество оксиморонов. Нередко структура оксиморона становится структурой всего произведения: синтаксического строения фраз, психологической и пейзажной детализации, композиции всего произведения. Наиболее явно она реализована в философских рассказах второго десятилетия, например, «Сны Чанга», «Братья». Так же щедро, хотя не столь демонстративно этот принцип и эта фигура используются в эмигрантском творчестве, в «Жизни Арсеньева», в «Темных аллеях» и других произведениях двадцатых-тридцатых годов. Рассмотрим с этой точки «Чистый понедельник».

Оксиморон соединяет несоединимое. Он подвергает воспринимающего в состоянии крайнего напряжения, в состоянии неразрешимой коллизии, в состоянии безвыходности и даже страдания: «сладкая боль», «мертвые души», «пир во время чумы» и так далее. Именно такое чувство возникает при чтении «Чистого понедельника», по крайней мере, в его начале. Структура оксиморона доминирует и подчиняет себе внутренний мир читателя, формирует его по своему подобию, беспокоит, вводит в состояние не просто непонимания, но к признанию принципиальной невозможности понять и принять происходящее. Так, в «Чистом понедельнике» постоянное состояние героя может быть определено двумя словами: «мучение» и «счастье». И дело не в том, что эти слова повторяются в повествовании: «восторженное отчаяние», «все та же мука и все то же счастье», «все-таки счастье» (в последнем слу-

чае одного члена оксиморона нет, но он ощущается в подтексте), «безжизненно приказала» (в этом состоянии опять-таки соединились противоположности: апатия – и воля, безразличие, равнодушие – и сознание своей власти, самопожертвование – и подвиг). Дух оксиморона присутствует во всем: в переживаниях, в восприятии, в желаниях, в созерцании. Вот лишь один пример. Предложение, которое, казалось бы, должно выражать в себе одно впечатление, заключать одну картину, один охватываемый взглядом предмет. Но здесь нагромождено и смешано близкое и далекое, общее и частное, внешнее и внутреннее – и все это не только охвачено единым восприятием, но окрашено единым переживанием, единой интонацией, единой общей мыслью. «В комнате пахло цветами, и она соединялась для меня с их ароматом; за одним окном низко лежала вдаль огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; в другое, левее, была видна часть Кремля, напротив, как-то не в меру близко, белела слишком новая громада Христа Спасителя, в золотом куполе которого синеватыми пятнами отражались галки, вечно вившиеся вокруг него...» Сколько предметов, качеств, действий, но – одно целостное впечатление, единое дыхание, единая всеобъединяющая интонация. И это не специально подобранный пример. Их можно было бы привести множество. Можно вообще говорить об особом синтаксисе Бунина, свидетельствующем об «оксиморонной» структуре его мышления и видения. Это закон его художественного мироздания. А если обратить внимание на пестроту и разнообразие предметного мира, взволнованно-беспорядочное восприятие его героем, но, в конце концов, подчиненное мерному, плавному, спокойному течению повествования? Обилие эпизодических лиц (от Л. Андреева и Гофмансталя до Ф. Шляпина и Шницлера), городов (от Астрахани до Флоренции), стран (от Индии до Италии), улиц (Арбат и Грибоедовский переулок), кладбищ (Рогожское и Новодевичье монастыря), монастырей (вологодский и Марфо-Мариинская обитель) и храмов (Василия Блаженного и Христа Спасителя), ресторанов и трактиров («Метрополь» и «Яр»), Художественный театр и Художественный кружок; интенсивная неупорядоченная событийность («Каждый вечер мчал меня... мой кучер... каждый вечер я возил ее...»). Вы ужасно болтливы и непоседливы...» «Все кабаки да кабаки», капуста, бродяжничество после расставания)...

Все это обилие предметов и явлений важно не само по себе. В нем запечатлены души человеческие, характеры персонажей. И оксиморон – это прежде всего структура внутреннего мира героев.

Какой же Она предстает перед повествователем-героем и читателем? Не тогда, в двенадцатом году, когда события происходили, а во время повествования. Она все еще «незабвенна», любима. Тайна Ее, конечно, не разгадана, но она узрена, ухвачена сердцем, пережита и ценностно осмыслена. Тридцать лет памяти не прошли напрасно. Ее облик, и внешний и внутренний, проявился. Его же сердце стало мудрым, а ум глубоким: Ему раскрылась

трагедия ее души. Через тридцать лет Она предстала в Его памяти не просто красивой и желанной, таинственной и непостижимой. Перед его созерцанием обнажилась сокровенная суть женской души.

Много лет назад герой другого бунинского рассказа почти в то же самое время, к которому отнесены сюжетные события «Чистого понедельника», сказал о женщине такие слова: «Есть, брат женские души, которые вечно томятся какой-то печальной жадой любви и которые от этого от самого никого и никогда не любят» [16]. Мысль многозначительная, но неглубокая, навеянная обидой и разочарованием. Легко допустить, что герой нашего рассказа в своей молодости думал так же. Но в сороковые годы он видел по-другому: как видел жизнь сам Бунин... А может быть, они оба, и герой и автор, пережили озарение? Ведь не случайно же И. А. Бунин благодарил Бога за то, что Он дал написать ему «Чистый понедельник».

Герою же открылось нечто значительное, глубокое, возможно, даже возвышенное. Перед ним предстала трагедия – трагедия Ее, женщины, жизни, мироздания. Не трагедия-несчастье, а величественная трагедия бытия – вечный двигатель вселенной, без которой невозможна жизнь.

Что же это такое – ее душа? Ее характер? Прежде всего – сплошное противоречие. Это неразрывное единство совершенно разных душевных движений. Это единство совершенно несовместимых состояний, переживаний, желаний, волевых устремлений, не осознанных влечений. Здесь-то и раскрывается трагедийный смысл оксиморона. Ей присуща и святость – и греховность! Она присутствует и здесь – и везде. Душа ее «полна пространства и времени», но не в смысле мандельштамовского Одиссея, то есть жизненного опыта, но в смысле постоянного любовного присутствия в пространствах и временах. И в то же время она втиснута в пространство своих небольших комнат, где «сомнабулически-блаженно» проводит время на турецком диване с книгой в руках. Она страшится «змея»-соблазнителя. Но сама вводит в соблазн и грех: соблазн убийства («зарезу кого-нибудь, чтобы меня загнали на Сахалин»), соблазн раздора (Шамаханская царица – это не только о ее восточном облике, но и о роли в жизни – пьяно-шутливое «ненавижу» есть свидетельство этому), соблазн отчаяния (состояние героя после свидания и слова «старушонки»: «Грех, грех»), соблазн самозабвенной и всезабывающей чувственной любви (любовь, которая едва не привела героя к смерти). Она губит. Но она и спасает душу возлюбленного: ведь только благодаря ей происходит Его преображение. Перед самым расставанием Она раскрывает Ему свой потаенный мир. Она жертвует Ему свое тело – но, оказываясь, тем самым и одухотворяет Его, подвигнув на очистительное страдание. Одновременное обладание и утрата преображают. Ее переполняет чувство любви, прежде всего духовной: чувство родины, старины, языка, церковных песнопений, монастырской тишины, кладбищенского покоя. Но ее сжигает и плотская любовь [17, 338]. Сви-

детельство тому – томления на турецком диване по вечерам. И прямое признание в любви. И постоянная потребность в Его внимании и близости. Она жаждет чистоты и духовности. Она говорит о своей «нерелигиозности». Но что такое «религиозность»? «Иметь религию означает созерцать универсум» (Шлейермахер). Это самые точные слова, которыми можно определить Ее мирозерцание. Но Она испытывает склонность почти ко всем библейским грехам. Жажда познания! (Чтение «декадентской» литературы, посещение «капустника», о котором сама же говорит, что не знает ничего пошлее, и так далее). Чревоугодие! Опьянение. Сладострастие. Лицедейство («Вот если бы я была певица...» и так далее). Одурманивание себя табаком («много курила и все прихлебывала шампанское»). Слабость к роскоши.

Но только ли Ее душа раздирается противоречиями? У Бунина весь мир, которому принадлежит Ее и его души, – игрище противоречий. Мужское и женское. Запад и Восток. Старое и новое. Святость и греховность. Гениальность и пошлость. Блаженство и страдание. Миг и вечность. Тьма и свет. Холод и огонь («холодно зажигался газ»). Шум и тишина. Соблазн и самопожертвование. «Лунная соната» и «цыганский хор». «Ол райт» и «обед си'лен». «Огненные блины с зернистой икрой» и «замороженное шампанское». И все это не противостояние противоположностей, но их взаимопроникновение и нерасторжимое единство.

Но почему же эта горькая история любви, эти тризна и шабаш одновременно, эта мировая трагедия не вызывает чувства безысходности и катастрофичности бытия? И, наконец, почему автор, как библейский Бог из книги «Бытие», так радовался своему творению? Не последние же слова рассказа – «...тихо вышел из ворот» – успокаивают читателя. Уже первая фраза «Чистого понедельника» звучит примиряюще и успокаивающе.

Мерно расположенные однородные конструкции, охваченные объединяющей все это предметное разнообразие интонацией, восемь с половиною строк слов, произнесенных на едином дыхании, – все это представлено как целостная картина. Здесь статика и динамика, свет и тьма, тепло и холод, множество предметов – «все в одном». Еще раз обратим внимание на обилие многоточий. Текст расчленяется этими «пресекательными» знаками. Их можно назвать знаками медитативности: повествователь останавливается, задумывается, вспоминает, волнуется. Рождается ритм. Стихия давно прошедших событий упорядочивается. Обнажаются скрытые связи, а вместе с ними и смыслы. Появляется специфическая бунинская лирико-философская интонация... «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле... Каждое событие, каждое явление, каждое состояние, каждое существо, каждый предмет, каждое качество – все удостаивается поэтического воссоздания. Почему же о столь бурных, стихийных, судьбоносных, по глубинной своей сути трагических событиях рассказывается таким мерным, плавным, спокойным и успокаивающим тоном? Потому что весь сумбур и

невнятица отношений в продолжение трех месяцев освещен светом одного дня.

События «незабвенного» дня перевернули и определили всю долгую жизнь героя. Правда, смысл события не сразу раскрылся. Нужны были слезы у Иверской, два года пребывания на дне, пронизавший тьму взгляд в Марфо-Мариинской церкви и, главное, тридцать лет жизненного опыта, чтобы свершилось то чудо, называемое «Чистым понедельником». Каков его жанр? Это ведь не новелла [18]. Это легенда? Может быть, исповедь? Или молитва? Покаянная? Благодарственная? Прошла долгая жизнь и пришла к концу. Вся она прошла в свете того «незабываемого» дня. И это не просто один из многочисленных дней долгой жизни, но день, когда Ему явилась истина. И только сейчас, когда подводятся итоги, истина бытия открылась во всей своей ясности и полноте.

Ведь что такое текст «Чистого понедельника»? Это душа, явившая себя в Слове. Душа, познавшая истину. Душа, очищенная огнем самозабвенной любви, нечеловеческого страдания и многих лет светлой памяти. Это душа, отделившаяся от тела, благодаря «повивальному» искусству И. А. Бунина, и обретшая форму «эстетического объекта». В душе, едва не сгубившей себя грехом эгоистической любви, была, в конце концов, восстановлена гармония, вновь установлен мир с универсумом. Свершился катарсис [19].

Таким образом, трагическая суть бытия, человеческого существования и любви в рассказе И. А. Бунина представлена как сущностное, неустраняемое, присущее ему изначально и жизненно необходимое свойство. Блаженству необходимо страдание, счастья не может быть без смерти, свободы – без смирения, света нет без тьмы. И потому необходимо тихо и мирно ее принять как неустраняемую, чреватую жизнью и творящую жизнь раздвоенность.

Эстетическое необходимо отличать от этического и познавательного.

Плохое – хорошее, злое – доброе, истинное – ложное, любовь – равнодушие – ненависть... Все это может восприниматься в качестве «характерных» этических и познавательных поступков и становиться темами. И только в результате акта **завершения** этическое и познавательное в поступке снимается, и возникают принципиально иные ценности, а именно эстетические. Мы рассмотрели лишь два их аспекта: пафос и жанровое содержание. Конечно, эстетический объект как ценности должен был бы быть рассмотрен во всех своих аспектах. Но в рамках статьи эта задача не выполнена. Прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное, реалистическое – «нормативное» мы оставили в стороне.

Причина, по которой мы остановились именно на «жанре» и «пафосе», указана на второй странице работы. Ценность – это категория для обозначения объекта и его качеств, которые удовлетворяют какие-то духовные и материальные интересы. Категория жанрового содержания и указывает на объект,

достойный внимания, точнее, на «тип художественной проблематики». Как хорошо сказал Ортега-и-Гассет, «жанры, понятия как эстетические темы... суть не что иное, как широкие углы зрения, под которыми рассматриваются **важнейшие стороны человеческого**» [20, 114–115]. Бунин брал «человеческое» *sub specie aeternitatis et infinitatis* (с точки зрения вечности и бесконечности), то есть «философски». Не родовую личность (как в эпосе), не частную личность (как в романе), не обезличенного человека-машину (как, например, в «антиутопии»), в своих творениях он рассматривал и испытывал человеческое, женское и мужское, в их глубинном и неразрывном единстве между собой и с мирозданием.

В чем же заключается эта ценность? Какова структура этой ценности? Эта сторона проблемы находится в ведении пафоса. Объективная основа пафоса – специфическая структура объекта (его «архитектоники»): внутренне присущее ему противоречие. Субъективная («форма созерцания») – в высшей степени напряженное внимание к таким противоречиям и непреодолимое стремление к их завершению. В этом отношении «Чистый понедельник» настолько оригинальное произведение, что, по-видимому, можно говорить о своеобразном «эстетическом открытии», сделанном Буниным. Иначе чем же можно объяснить ту высочайшую степень удовлетворения и радости, которые пережил он по окончании работы?

Итак, сама форма бытия, воссозданного в рассказе, и история любви двух молодых людей имеют явно **трагический** характер. Но такое представление возникает лишь в том случае, если рассматривать факты, составляющие все это, сами по себе, вне связи с формами повествования. Что такое трагедия, вернее, **трагизм, трагическое состояние души**? Оно возникает тогда, когда возникает в принципе неразрешимое противоречие, например, несовместимых святынь... Материнское и отцовское право, языческий и христианский принцип, освященный традицией долг и любовь, честь и отеческая любовь... Безысходность, тьма, тишина, смертное томление, то есть какая-то форма небытия – только такими бывают трагические финалы [21]. Последнее слово Гамлета – «молчание». Последние действия Матео – свидетельство абсолютной душевной **опустошенности**. Григорий Мелихов? Уходит в **небытие**. Что такое «безмолвие» в финале «Бориса Годунова»? Народ утратил дар Слова! Откуда этот смертный ужас? «Народ» прозрел. Он увидел, что великий нравственный подвиг, осуждение царя Ирода, обернулся другим детоубийством. Совесть-суд столкнулась с Совестью-раскаянием.

А «Чистый понедельник»? Здесь есть все от трагедии: трагическая коллизия (блаженство и мука, счастье и страдание, любовь и смерть), трагическая развязка истории любви («безжизненно приказала», Ее облик и состояние в последнюю ночь, «долго пропадал»), нарастание напряжения по мере приближения к «развязке». Но в отличие от трагедии, в рассказе жизнь не кончается, хотя сюжет, кажется, завершился. Неизвестно, Она продолжает любить

Его и тайно ждет встречи или боится как Змея-искусителя. И все-таки она не укрылась в вологодской глуши, а осталась в Москве. Никто не может на этот вопрос ответить. Главное же то, что Она продолжает жить. И он... На два года Он выпал из жизни: «пропадал» – но «стал понемногу оправляться»... Потом – это слезное стояние в Архангельском соборе. Он говорит: «не молясь», – но молитва бывает разная, бессловесная, только сердцем, и он вглядывался, вслушивался, вчувствовался и причащался – векам, истории, мирозданию. Окончательное же воскресение Он пережил, встретив Ее в Марфо-Мариинской обители. Свидетельство тому – последняя фраза, великолепная каденция повествовательной композиции: «Я повернулся и тихо вышел из ворот». Это не «безмолвие». Это – поступок! И прощание, и прощение, и благодарность, и благословение. За этим поступком тишина и свет «незабвенного» дня, но, что более важно, в нем тридцать лет будущей жизни. Что происходило в эти годы? Борьба ли с Советами, работа ли таксистом в Париже, сочинение ли стихов, повторил ли Он монашеский подвиг своей возлюбленной – неизвестно. Но все эти тридцать лет наполнены жизнью. Хотя время и не изображено, оно столь же бесценно, сколь бесценны вечер Прощеного воскресенья и день Чистого понедельника, три месяца блаженства и муки и два года очистительных страданий и строгого монастырского послушания.

Что же это значит? Приятие трагедии? Признание трагедийности в качестве животворного начала бытия? Да! Чтобы в этом убедиться, достаточно слушать музыку повествовательных интонаций. Медленная, задумчивая, печальная, она создает ощущение света – «светлой грусти». Не случайно мотив «света» в композиции «Чистого понедельника» играет роль символической доминанты в центральной части сюжета. Не случаен и темп повествования, определяемый многоточиями и «умолчаниями», требующими многочисленных и обязательных остановок. Временная, пространственная, событийная композиция и особенно форма повествования «снимают» трагедийный смысл сюжетного события. Подлинно трагический взгляд безумно влюбленного человека жестко локализован и остается в прошлом, в памяти. На смену ему приходит взгляд из большого пространства и большого времени, взгляд человека, умудренного опытом страданий и радостей долгой и богатой жизни. Преходящее, бrenное, мучительно-сладостная любовь – только символ [22], дар бытия. Его смысл открылся автору. И читатель, если он сумеет сделать этот смысл формой своей души, будет просветлен им. Этот явленный в Слове смысл и есть эстетическая **ценность**.

В завершение скажем следующее.

Эстетическая **ценность** – это **результат творческой деятельности автора и читателя**.

Это **событие человеческой жизни**, проявленное и завершенное в акте творчества и ставшее **символом**, то есть событием духовной жизни.

Этот образ-символ, оставаясь индивидуальным единичным событием, воплощает в себе и обнажает для субъекта эстетического акта **структуру бытия**, те противоречия, которые движут или разрушают жизнь.

Душа реагирует на эту структуру тем, что пространство и время, которым она полнится в момент деятельного созерцания эстетического объекта, проникаются тем же противоречием. Душа «смеется и плачет», когда созерцает мир «Душечки», насмеявшись, окаменевают вместе с персонажами «Ревизора», «безмолвствует» в финале «Бориса Годунова», «сердцем возлетает во области заочны» вместе с романтическими героями, наконец, обретает торжественный, высокий и вечный покой у Бунина в «Чистом понедельнике». Овладевая эстетическим объектом, душа одновременно и обладает мирозданием, и отдается ему. Ведь, в конечном счете, в эстетическом объекте завершается человек-в-мире, мироздание человека. Эта полнота души и есть ценность в искусстве.

Примечания

1. Поучительно сопоставить этот анализ Толстого, во-первых, с его же собственными идеями, высказанными в известном письме Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г., а во-вторых, с гораздо более адекватным анализом повести Гоголя «Старосветские помещики» Гуковским в его книге «Изучение литературного произведения в школе». – М.; Л., 1966. – С. 182–202.
2. Ильин, И. А. Юмор // И. А. Ильин Собрание сочинений: в 10 т. – М. – Т. 3.
3. Например, известный американский солдат, который застрелил Отелло на сцене, поступил этически безупречно, тогда как целый зал зрителей просто смотрел, как мавр душил белую женщину, он делом наказал душегуба. Так же поступал и Дон Кихот. Не так ли поступают подчас критики и читатели? Слава богу, у них нет под рукой боевого оружия. А вспомните, разве вам не хотелось прибить, например, Наташу из «Трех сестер»? Но эти желания и поступки не эстетические. Они свидетельствуют о добром сердце, но о беспросветной глупости.
4. См. дискуссию пятидесятых-шестидесятых годов о специфическом предмете искусства.
5. Буров, А. И. Эстетическая сущность искусства / А. И. Буров. – М., – 1956.
6. Напомним определение, данное «эстетическому объекту» М. М. Бахтиным: «Эстетический объект... совершенно новое бытийное образование... своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности» / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975 (выделено нами. – *А. См.*).
7. Здесь уместно напомнить наставления Возвышенного из рассказа «Братья»: «...ничем не опьяняясь» – заповедовал Возвышенный.
8. Здесь стоит вспомнить слова И. А. Бунина, сказанные им по окончании этого рассказа: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать «Чистый понедельник».
9. Мы имеем в виду только символизм этой временной дистанции и ни в коем случае не предполагаем монашеского подвига героя. За пределами текста – небытие.
10. Ни в коем случае мы не должны отождествлять А. Белого, Ф. И. Шалыпина, В. Качалова и др. в рассказе с историческими лицами, носящими эти имена.
11. Долгополов Л. К. Рассказ «Чистый понедельник» в творчестве Бунина эмигрантского периода // Л. К. Долгополов На рубеже веков. – Л., 1977.
12. Это сравнение принадлежит Л. Н. Толстому.
13. В этом рассказе Бунин достигает, может быть впервые, пушкинской нравственной высоты: «Дай вам Бог...»
14. Здесь возникает вопрос о содержательно-жанровой доминанте рассказа. Но вопрос этот крайне теоретически отвлеченный, и мы здесь лишь коротко, без аргументации выскажем предположение о том, что в «Чистом понедельнике» преобладает художественно-философская проблематика, «философская» точка зрения на «человеческое».
15. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т. / Т. Манн. – М., 1960. – Т. 9.
16. Бунин, И. А. Сны Чанга / И. А. Бунин. – М.
17. Вряд ли прав Ю. Мальцев, когда пишет, что это «ей совсем не нужно», что это лишь «подарок влюбленному». Во-первых, здесь надо бы поставить слово «и любимому». Далее, это необходимо было, чтобы Его спасти... Если хотите, это «мертвая вода» греха, необходимая для возрождения. В-третьих, ей необходимо было пасть, чтобы сделать последний шаг к монашеству. – Мальцев Ю. Иван Бунин. – Frankfurt | Main - Moskau, 1994.
18. Бунин создал свою оригинальную систему жанров. Характерной особенностью этих жанров является более или менее явная медитативность. Вопрос о специфике жанровых форм в прозе Бунина до сих пор остается проблемой, которой неуместно касаться в нашем исследовании.
19. Все три предыдущих предложения являются свободным пересказом определений катарсиса, которые принадлежат соответственно Гераклиту, Платону и Гете.
20. Ортега-и-Гассет, Хосе. – Размышления о «Дон Кихоте» // Ортега-и-Гассет, Хосе. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991 (выделено нами. – *А. См.*).
21. Если не считать искусственных завершений, например, *deus ex machina*, «хэппи энд» и т. п.
22. Напомним финал из «Фауста» «Alles Vergangliche // Ist nur ein Gltichnis...» Все преходящее есть только символ, метафора.