

Елена Капинос

Антиб И. Бунина сквозь призму Ги де Мопассана

Studia Rossica Posnaniensia 32, 79-89

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АНТИБ И. БУНИНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ГИ ДЕ МОПАССАНА BUNIN'S ANTIBES THROUGH THE GUY DE MAUPASSANT'S PRIZM

ЕЛЕНА КАПИНОС

ABSTRACT. A comparative method of perception of I. Bunin's *Bernard, Heinrich* short stories and *The Life of Arsenyev* novel is developed in the paper from the point of view of creative assimilation of Guy de Maupassant's prose. Artistic discourse not only refers to descriptive features of the artistic reality of the Russian classic (the phenomenon of death, the poetics of the ending) but also reveals a hidden aspect of a character's overall being.

Елена Капинос, Институт филологии СО РАН, Новосибирск – Россия.

Поздний рассказ И. Бунина *Бернар* (1952 год) похож на страницу из дневника, запечатлевшую „случай из жизни” автора: в средиземноморском порту Антиб до пожилого русского писателя доходит молва о моряке Бернаре, который в молодости служил на яхте Мопассана, провел „на воде” всю свою жизнь и умер в Антибе, оставив за собой провинциальную славу причастности к жизни „модного” французского романиста.

Начало текста – это серия реплик о Бернаре, извлеченных из Мопассана, переведенных с французского и кратко прокомментированных. Далее следует несколько фраз о Бернаре, якобы услышанных писателем от жителей Антиба, знавших когда-то старого моряка. Заканчивается миниатюра раздумьями о смерти, поэтому часто *Бернар* завершает различные собрания рассказов Бунина. Однако не только с точки зрения тематики *Бернар* является средоточием ключевых, итоговых моментов прозы Бунина, этот текст с документальной откровенностью наталкивает читателей на важнейшие контексты бунинского творчества и дает повод поразмышлять над поэтикой его финалов.

Дней моих на земле осталось уже мало.

И вот вспоминается мне то, что когда-то было записано мною о Бернаре в Приморских Альпах, в близком соседстве с Антибами.

– Я крепко спал, когда Бернар швырнул горсть песка в мое окно...

Так начинается *На воде* Мопассана, так будил его Бернар перед выходом *Бель Ами* из Антибского порта 6 апреля 1888 года, – так начинается *Бернар* Бунина. Сразу несколько произведений Мопассана следует упомянуть в связи с этими строчками. Во-первых, книгу стилизованной под дневник прозы *Sur l'eau*; во-вторых, одноименный рассказ, заглавие которого чаще переводят

как *На реке*. Кроме того, в *Bel-Ami* (а имя мопассановской яхты не позволяет забывать о романе) водными мотивами насыщены самые напряженные главы. В обширном мопассановском поле *Бернара*, очевидно, выстраиваются проекции и на другие произведения Бунина: *Жизнь Арсеньева*, *Генрих*, *Холодная осень*, *Галя Ганская*, *Господин из Сан-Франциско* и многие другие. Мы коснемся лишь романа *Жизнь Арсеньева* и рассказа *Генрих*.

Место действия *Бернара* – средиземноморское побережье Франции – вводит читателя в особый локус. Начиная с древних времен, предположим, с мореплаваний Энея в Средиземном море воплощается судьба героя. В морских путешествиях через победы или поражения реализуется жизненный потенциал европейца¹. А в XIX веке взгляды обращены уже не только к морю, где рождается героическая судьба, где вынимается жребий победителя или побежденного, но еще и к прибрежной полосе, к курортам – Канну, Антибу, Ницце: там „прожигают жизнь” любимцы фортуны, туда приезжают умирать смертельно больные. Описание средиземноморского побережья Франции и Италии вмещает в себя темы неожиданной или преждевременной смерти не только в прозе конца XIX – начала XX века (и здесь в качестве ключевого текста можно назвать *Смерть в Венеции* Т. Манна), но и в поэзии. Пушкинское „Где тень олив легла на воды, / Заснула ты последним сном” или „Под миртами Италии прекрасной / Он тихо спит, и дружеский резец / Не начертал над русскою могилой / Слов несколько на языке родном” из четвертой строфы *19 октября* тоже оставило отпечаток на средиземноморских эпизодах русской прозы XX века.

В судьбе бунинского *Бернара* нет опасных поворотов, ни слова не говорится о рискованных приключениях, наверняка выпадавших на долю моряка, *Бернар* умирает легкой смертью старца, счастливо избежав и гибели в море, и мучительной болезни, и пустой суеты. Однако подспудно излюбленная бунинская тема страшной, трагической, неожиданной смерти все-таки вторгается в текст уже потому, что действие происходит в Антибе.

В дневнике *Sur l'eau* яхта Мопассана, выйдя из Антиба, направляется в соседний порт, Канн. В последней, VIII, главе первой части *Bel-Ami* главный герой романа – *Дюруа* тоже приезжает в Канн, и, можно сказать, почти с Антиба начинается его восхождение к вершинам социальной иерархии. Из окон комнаты, где умирает от чахотки друг *Дюруа* – *Форестье*, видно море и вершина *Эстереля*. На резких контрастах строится глава: тесная комната и открытая перспектива моря за окном; слабое тело, в котором *Форестье* заточен, как пленник, и бескрайний морской простор; следы смерти, разложения и свежий бриз. Еще больше контраст усиливается, когда *Форестье* едет в последний раз на прогулку, и совершенно неожиданно открывается, что он любит и знает поименно все стоящие на рейде корабли:

¹ О древних, античных и мифологических, истоках осмысления средиземноморского пространства см.: В.Н. Т о п о в, *Эней – человек судьбы. К „средиземноморской персоналогии”*, ч. 1, Москва 1993.

Mais, tout à coup, la route ayant tourné, on découvrit le golfe Juan tout entier avec son village blanc dans le fond et la pointe d'Antibes à l'autre bout.

Et Forestier, saisi soudain d'une joie enfantine, balbutia: – Ah! L'escadre, tu vas voir l'escadre! [...]

Forestier s'efforçait de les reconnaître. Il nommait: le „Colbert”, le „Suffren”, l'„Amiral-Du-perré”, le „Redoutable”, la „Dévastation”, puis il reprenait: – Non, je me trompe, c'est celui-là la „Dévastation”.

Трепетно повторяемые неизвестным умирающим репортером славные имена знаменитых адмиралов и маршалов в названиях кораблей усиливают пропасть между великими судьбами и ничем не примечательной жизнью несчастного Форестье.

Морской пейзаж с тяжелыми крейсерами на рейде и с Антибским мысом в перспективе настолько важен для Мопассана, что он возвращается к нему постоянно, в том числе и в книге *Sur l'eau*². Только корабли, вызывающие предсмертный, эйфорический восторг Форестье, абсолютно не умиляют автора дневниковой прозы *На воде*. Он видит в огромных и дорогих крейсерах лишь орудие войны и смерти, а попутно еще и рассказывает анекдотическую историю бегства с острова Св. Маргариты маршала Базена, совершенно дискредитируя романтику военного поприща с ее пафосом покорения новых земель и морей. Столь же бессмысленным, как и война, занятием представляется Мопассану искусство художника и поэта.

Пейзаж в дневнике *Sur l'eau* аккомпанирует жанру: маленькая яхта *Bel-Ami* свободно скользит по воде, тогда как большие военные корабли неподвижно застыли на рейде. Антитеза легендарного и частного всегда притягивала и Бунина. Две соседние могилы на кладбище Монмартра: помпезное надгробие Золя и заброшенный памятник давно забытой актрисы Терезы Анжелики Обри служат отправной точкой повествования в рассказе *Богиня разума*, а в *Бернаре* контрастную пару составляют великий Мопассан и шкипер Бернар. Надо сказать, что контраст легко переходит у Бунина в подобие. Бернар, как поэт, шлифующий черновик, стирает случайные брызги воды „с медных частей” яхты. Нельзя забывать, что яхта носит имя романа – *Bel-Ami*. Мопассан передает штурвал Бернару („Я передал руль Бернару” – цитирует Бунин), отказываясь от высоких писательских притязаний. Один „вырезанный” из дневника *Sur l'eau* и точно переведенный Буниным отрывок („– В мире³ все заботило Бернара, писал Мопассан: и внезапно повстречавшееся течение, говорящее, что где-то в открытом море идет бриз, и облака над Эстерелем, означающие мистраль на западе... Чистоту на яхте он соблюдал до то-

² Все варианты данного пейзажа в творчестве Мопассана перечислены Ж. Дюпоном. См.: Guy de Maupassant, *Sur l'eau. Edition présentée, établie et annotée par Jacques Dupont*, Paris 2000, с. 185.

³ Примечательно, что при переводе Бунин допускает одну неточность: вместо „en mer” (в море) он пишет „в мире”.

го, что не терпел даже капли воды на какой-нибудь медной части...) в контексте рассказа приобретает новый смысл. Если в дневнике *Sur l'eau* шкипер Бернар – просто помощник Мопассана, даже не нарушающий его творческого одиночества, то в *Бернаре* моряку доверено гораздо больше – он диктует писателю, во-первых, финальную фразу рассказа, во-вторых, предсмертные слова:

– Je crois bien que j'étais un bon marin. [...] Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар.

Явными отсылками к *Bel-Ami* насыщен и роман Бунина *Жизнь Арсеньева*. На первый взгляд кажется, что переключки поверхностные, поскольку свою любовь к Лике, свой дар и свободу Алексей Арсеньев переживает совсем не так, как Дюруа, обративший профессию репортера и романы в счастливый случай на пути к жизненному успеху. И все-таки параллелей множество, вот лишь некоторые: как Дюруа – в *la Vie Française*, Алексей Арсеньев работает в редакции „Голоса”, где редактор Авилова неотступно напоминает госпожу де Марель⁴. Позже, когда Алексей уже навеки связан с Ликой, красавица Черкасова обращается к нему так, как всегда обращались к Дюруа:

Навсегда покидаю вас, милый друг. [...] Муж заждался меня там. Хотите проводить меня до Кременчуга? Только совершенно тайно, разумеется. Я там должна провести целую ночь в ожидании парохода...

Даже во внешности Арсеньева Лика с раздражением замечает „французские черты”:

Ты опять делаешься какой-то другой. [...] Совсем мужчина. Стал зачем-то эту французскую бородку носить.

Чем объяснить настойчиво устанавливаемую Буниным связь между столь непохожими друг на друга героями? Возможно, дело вообще не в характере персонажа, а в том, что любой из них, будь то Эмма Бовари, Жорж Дюруа или Алексей Арсеньев, в какой-то своей ипостаси являются авторским „я”, именно эта ипостась занимает, кажется, Бунина. Ю.Мальцев приводит типичные для прозы Бунина примеры смещения границы между „я” рассказчика и „я” героя:

Был ли когда-нибудь у нее столь счастливый вечер! Он сам приехал за мной, а я из города, я наряжена и так хороша, как он и представить себе не мог...

В *Жизни Арсеньева* автор как будто пропадает совсем, поскольку повествование ведется исключительно от лица героя, но „мы постоянно ощущаем,

⁴ Госпожа Авилова награждает Арсеньева эпитетом „милый”, как в *Bel-Ami* нарекла Дюруа госпожа де Марель: „– Лика, милая, но что же дальше? Ты же знаешь мое отношение к нему, он, конечно, очень мил, я понимаю, ты увлеклась... Но дальше-то что? Я точно в пропасть полетел. Как, я «очень мил», не более! Она всего-навсего только увлеклась!”.

что автор думает и чувствует [...] Авторское поэтическое «я» не идентифицируется ни с кем в отдельности, но в то же время со всем и со всеми»⁵. Причину сложного процесса идентификации/неидентификации авторского «я» с персонажами Ю. Мальцев находит в том, что «Бунин выражает представление о многослойности нашего «я», а главное, о его некоей посторонности и неподвластности нам. Мы, собственно, никогда не являемся субъектами нашей душевной жизни, а скорее чем-то (кем-то?) претерпевающим ее. Субъект, таким образом, вне нас, единственный и подлинный субъект лишь частично проявляется в нас. На разных уровнях нашего «я» и по-разному – постоянно проявляется некая универсальная и высшая, нам непонятная сила»⁶. Сюжет бунинского *Бернара* может рассматриваться в качестве примера на ту же тему: Мопассан, автор Бернара, уже умер в лечебнице доктора Бланша, а неподвластный ему персонаж и двойник Бернар продолжает жить в Антибе.

„Смерть на курорте” – модель, прочно вошедшая в литературу к концу XIX – началу XX века, несколько раз отразилась и у Бунина, не только в *Господине из Сан-Франциско*, но и (пусть размыто, „растущеванно”) в *Жизни Арсеньева*⁷. Главные события романа происходят в дореволюционной России, однако хроника жизни Арсеньева и хронология романа резко перебита двумя антибскими главами (XX–XXII) в конце четвертой книги. По времени события XX–XXII глав сильно удалены от всего, о чем рассказано ранее. Как раз в тот момент, когда читатель ждет развития любовного романа Арсеньева и Лики, рассказчик неожиданно уходит далеко вперед, к своему совсем недавнему эмигрантскому прошлому, к смерти великого князя Николая Николаевича-младшего:

Мы с ним уже давно в чужой стране. В эту зиму он мой близкий сосед, тяжело больной. Однажды поутру, развернув местный французский листок, я вдруг опускаю его: конец. Я долго и напряженно следил за ним по газетам и все смотрел с своей горы на тот дальний горбатый мыс, где все время чувствовалось его присутствие. Теперь этому присутствию конец.

Великий князь умер в Антибе, и не стоит сомневаться, что для Бунина (как и для многих эмигрантов) его смерть символически означала и смерть России, и предвестие личной смерти⁸. Исследователями творчества Бунина неоднократно подчеркивалось, что в тексте романа отвлеченный от основной линии антибский эпизод не только несет символический смысл, но еще

⁵ Ю. Мальцев, *Иван Бунин. 1870–1953*, Москва 1994, с. 325–326.

⁶ Там же, с. 327.

⁷ Бунин находит еще один, чисто русский, вариант темы „смерть на курорте”: для многих эмигрантов революция превратила места прежнего, праздничного и счастливого отдыха в одинокое прибежище на чужбине.

⁸ При желании можно даже отыскать дальние родственные связи Буниных и Романовых: См.: Е.В. Пчелов, *Бунин и Романовы*. В: *Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX веков*, Белгород 1998, с. 112–116.

и имеет непосредственное отношение к Лике. Связь между смертью великого князя и смертью Лики открывается ретроспективно, в финале.

С самого начала знакомства Лики с Арсеньевым и до конца (чем дальше, тем сильнее) выясняется, что влюбленные герои имеют разные литературные пристрастия, вернее, Лика не может разделять утонченных писательских взглядов Арсеньева, она скучает, когда он перебирает в памяти мельчайшие детали пережитого, оттачивает фразу, любит стихотворной строкой:

Я часто читал ей стихи.

– Послушай, это изумительно! – восклицал я. – „Уноси мою душу в звенящую даль, где, как месяц, над рошей, печаль!”

Но она изумления не испытывала.

– Да, это очень хорошо [...] но почему „как месяц над рошей?” Это Фет? У него вообще слишком много описаний природы.

Я негодовал: описаний.

Не смысловые нюансы, не детали и фраза, а мощное драматическое действие притягивает Лику, поэтому эффектный, трагический финал романа режиссирует она сама, когда просит отца и брата, „чтобы скрывали” от Арсеньева „ее смерть возможно дольше”. Обычно подобного рода интриги проделываются в массовой литературе при помощи писем: героиня не просто умирает, а еще и артистически проигрывает собственную смерть, заставляя адресата стать невольным участником и одновременно зрителем своей игры. Самый простой, бесконечно повторяемый сценарий выглядит так: герой получает письма от возлюбленной, но позже выясняется, что она умерла, а письма отправлял кто-то другой, выполняя ее предсмертную волю⁹. Надо сказать, что в *Жизни Арсеньева*, „сама жизнь” поддерживает драматический замысел Лики, поскольку последний акт вершит все-таки не она, а неподвластные ей болезнь и смерть¹⁰.

Узнав, в конце концов, развязку драмы, Арсеньев получает одновременно и литературное поражение: для него открывается прежде неоцененный, укоренный в чуждой ему стихии яркого, площадного, драматического искусства талант Лики. Но это еще не все: последние страницы *Жизни Арсеньева* устроены так, что один финал наслаивается на другой. Тихая Лика свободным и необузданным жестом дает реверсивный импульс повествованию, она заставляет вспомнить ее живые черты, но автор ее живых портретов не она, а Арсеньев. Все, написанное прежде о Лике (исполненное изящества и тех подробностей, которые доступны только любящему взгляду и перу настоящего писа-

⁹ Произведений с подобным сюжетом множество: от *Письма незнакомки* С. Цвейга, где этот сюжет односторонне пуантирует повествование от начала до конца, до романа Р. Гари *Ожидание на рассвете* (R. Gary, *La promesse de l'aube*), где письма матери к главному герою – периферийный, но необычайно выразительный момент.

¹⁰ В беллетристике чаще всего используется другой ход, героиня распоряжается драмой единовластно, кончая жизнь самоубийством.

теля), не дает превратить роман в эффектно-беллетристическую драму, и это писательский реванш Арсеньева. Арсеньев своей рукой еще раз обрамляет созданный Ликой конец, и память о ней переходит все временные границы. Именно антибский эпизод помогает разглядеть настоящую перспективу любовного романа. Смерть Великого Князя Николая означает, что уже исчезла та страна, где похоронена Лика, уже близится конец жизни Арсеньева, но вопреки всему героиня продолжает жить, она остается нетленна там, где все истлевает на глазах. И не только своей творческой волей Алексей Арсеньев спасает Лику от забвения. Так же, как когда-то Лике, „сама жизнь” подыгрывает и Арсеньеву: свершившаяся без чьей-то на то воли революция возносит героиню едва ли не до символа погибшей России, но „драматические капризы”, оставшиеся в памяти героя и в тексте романа, не позволяют Лике удерживаться на этой высоте. Роман как будто бы все время раскачивается от утонченной стилистики Арсеньева к резкому стилю Лики, от поэзии к прозе, от обобщающего символизма к мельчайшим, живым подробностям и деталям.

В миниатюрном рассказе *Бернар*, как и в *Жизни Арсеньева*, события излагаются не последовательно, резкое несовпадение фабулы и сюжета (традиционно отмечаемая особенность поэтики Бунина¹¹) проявляется здесь в полной мере. Когда автор, чувствуя приближение смерти, вспоминает антибские легенды о моряке Бернаре, то, надо полагать, он оглядывается не только на давние события жизни, но и на прежние тексты. И если в *Жизни Арсеньева* смерть Лики возвращает назад, к смерти Великого Князя Николая, то в контексте всего творчества Бунина *Бернар* отсылает ко всем антибским эпизодам более ранних произведений: к Антибу в *Жизни Арсеньева*, к Антибу, Ницце и Канну в *Темных аллеях*.

В зимней Ницце Глебов, главный герой рассказа *Генрих (Темные аллеи)*, изнурительно ждет приезда своей возлюбленной, и вдруг, прогуливаясь по побережью в один из вечеров, вглядываясь в морскую даль с Антибским мысом на горизонте, он неожиданно и случайно узнает о ее смерти:

„Jougnaux étrangers”! – крикнул бежавший навстречу газетчик и на бегу сунул ему „Новое время”. Он сел на скамью и при гаснущем свете зари стал рассеянно развертывать и просматривать еще свежие страницы газеты. И вдруг вскочил, оглушенный и ослепленный как бы взрывом магния:

Вена. 17 декабря. Сегодня, в ресторане „Franzensring” известный австрийский писатель Артур Шпиглер убил выстрелом из револьвера русскую журналистку и переводчицу многих современных австрийских и немецких новеллистов, работавшую под псевдонимом „Генрих”.

¹¹ Конечно, несовпадение фабулы и сюжета в *Легком дыхании*, подробно проанализированное Л.С. Выготским, легко переносится на всю поэтику Бунина. (См.: Л.С. В ы г о т с к и й, *Легкое дыхание*. В: его же, *Психология искусства*, Москва 1986, с. 183–205; также: А.К. Ж о л к о в с к и й, „Легкое дыхание” Бунина – *Выготского семьдесят лет спустя*. В: его же, *Блуждающие сны и другие работы*, Москва 1994, с. 103–121).

Название венского отеля „Franzensring” в последний момент пробуждает французские ассоциации, и тогда оказывается, что в *Генрихе* сконцентрированы многие мотивы *Жизни Арсеньева*, и что *Генрих* не менее очевидно, чем роман Бунина, ориентирован на *Bel-Ami* Мопассана. Как и в *Жизни Арсеньева*, кульминацию рассказа готовит отсроченный финал: героиня уже умерла, но герой еще не знает об этом, зато когда узнает, повествование набирает такую реверсивную силу, что все, случившееся прежде, читатель видит абсолютно по-другому.

В *Генрихе* все погружено во тьму, рассказ начинается сумерками в Москве и заканчивается антибским пейзажем с гаснущим солнцем, похожим на апельсин-королек. Неожиданной вспышкой в ночном небе звучит для Глебова выстрел, который на самом деле уже прозвучал¹² в Вене накануне. Героиня спрятана за ночной тьмой, за вереницей воспоминаний о прочих любовницах Глебова (нежная москвичка Наденька, восточная ревнивица Ли, страстная цыганка Маша и сладкоголосая сицилианка¹³), и лишь в редкие мгновенья появляется и снова исчезает, в последний раз уже навсегда.

Серия мгновенных появлений и исчезновений героини соответствует прерывистой природе текста, „собранного” из разрозненных кадров; между ними пустота, провалы, боковые ответвления главной сюжетной линии, случайные портреты... Самый глубокий провал – это смерть Генрих. Вечная разлука Глебова с ней подчеркивает прерывистость всего текста, а прерывистость, в свою очередь, увеличивает силу финального пуанта. В тексте воплощен парадокс: чем больше Глебов думает о своих многочисленных, бесподобных любовницах, тем, кажется, больше он должен забывать Генрих, но все наоборот: смерть Генрих окончательно исключает ее из ряда других героинь, она навсегда остается самой прекрасной и самой недоступной. А праздничная, роскошная жизнь Глебова („...заезжали к Елисееву за фруктами и вином...”), жизнь нового Дюруа, обрывается вместе с финальным выстрелом.

Не только под покровом ночной тьмы и за портретами красавиц всех мастей упрятана Генрих, но еще и скрыта под псевдонимом. На самом деле ее зовут Елена, и она тенью стоит за спиной „известного австрийского писателя” Артура Шпиглера. Аффектированный портрет Шпиглера („Лицо от газа и злобы бледно-зеленое, оливковое, фисташковое”) входит в сознание Глебова со слов Елены (сам он никогда Шпиглера не видел). В портрете причудливо соединяется мертвенное и живое: холодная бледность и горячая злоба. „Жур-

¹² Интересно и то, что в фамилии „Глебов” ассонансно отражается имя героини – Елена *Генриховна*, это тоже звуковое кольцо, которым неотделимо спаяны герои. Выстрел убивает одновременно и Елену, и Глебова.

¹³ Ряд любовниц Глебова: от неопытной Нади „во всей свежести своих шестнадцати лет” до проститутки („огнеглазая сицилианка в хрустальных качающихся серьгах”) в обратном порядке отражает ряд любовниц Дюруа: от проститутки Рашель из Фоли-Бержер до невинной дочери господина Вальтера.

налистка и переводчица” Елена Генриховна сначала создает „этого австрияка” где-то далеко за границей рассказа, для читающей русской публики („...кто будет переводить и устраивать его гениальные новеллы?”), затем пытается „оживить” его в нескольких репликах для Глебова и, в конечном счете, для всего рассказа *Генрих*. А потом сама же и „убивает” Шпиглера, лишая его прикрытия. Вернее, вместе с выстрелом неведомый для всех, кроме Елены, заграничный писатель сначала „оживает” (открывается его имя) и выходит на сцену, а на сцене вершится финал.

Напряженность повествования обеспечивается противостоянием Глебова и Ли, Генрих и Шпиглера, но, что не менее важно, весь рассказ – это еще и писательский поединок Глебова и Генрих. Перебивая друг друга, они добавляют новые и новые, все более и более яркие штрихи к портретам своих любовниц и любовников. Если начинает Глебов, то Елена подхватывает тему и не в силах уже остановиться; в творческом порыве герои будто бы специально игнорируют опасную возможность „оживить” соперников, напротив, чем острее опасность, тем сильнее разжигается ревность и любовь, причем уже не на „жизненной”, а на „словесной”, „художественной” основе. И непонятно, какая из основ: жизненная или словесная, – сильнее.

Все герои рассказа *Генрих* отражаются друг в друге: ревнивый Артур Шпиглер в Ли, утонченная журналистка Генрих в молодой поэтессе Наденьке и так далее. Не просто составленные со слов Генрих портреты читатель видит в зеркале памяти Глебова, Глебов выступает в роли соавтора Елены, даже тогда, когда Генрих уже мертв. Завуалированное, скрытое авторство роднит Генрих с Мадленой из *Bel-Ami*. Именно ради встречи с Мадленой, вечной помощницей начинающих авторов, Дюруа едет в Антиб. Однако в *Генрихе* Бунина сюжет *Bel-Ami*¹⁴ перевернут. Не встреча, а вечная разлука настигает героев в Антибе, и черед любовниц Дюруа, разомкнутая в счастливую и богатую бесконечность, в обратной перспективе отражает череду любовниц Глебова, сведенную в итоге к одной только Генрих и оборванную в финале.

¹⁴ Первый намек на сходство между Глебовым и Дюруа улавливается уже на первой странице рассказа *Генрих*. Поднимаясь в лифте, Глебов смотрит в зеркало: „Он посмотрел на себя в зеркало: молод, бодр, сухо-породист, глаза блестят, иней на красивых усах, хорошо и легко одет” (4, 225). Поднимаясь по лестнице к Форестье, Дюруа точно также любит себя в зеркале на первых страницах *Bel-Ami*: „...il aperçut en face de lui un monsieur en grande toilette qui le regardait [...] c'était lui-même, reflété par une haute glace en pied qui formait sur le palier du premier une longue perspective de galerie. Un élan de joie le fit tressaillir tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru”. Примечательно, что зеркальные мотивы пронизывают весь рассказ Бунина, персонажи появляются в зеркале чужих слов, воспоминаний, переводов. Венчает всю зеркальную конструкцию рассказа отражающийся закат над морем в финале и „зеркальная” фамилия австрийского писателя, звучащая выстрелом, разбивающая блестящую гладь: Шпиглер (der Spiegel – зеркало). В *Bel-Ami* закат над морем и Антибом, отраженный в зеркале, видят Дюруа и Мадлена, сидя у постели умирающего Форестье: „La glace de la cheminée, reflétant l'horizon, avait l'air d'une plaque de sang”.

Из романа *Милый друг* берет Бунин идею игры с именем и псевдонимом, но доводит ее до трагического конца. У Мопассана впервые Дюруа лишается собственной фамилии, когда с улыбкой госпожа де Марель награждает его прозвищем „bel ami”. Да и сам герой не слишком церемонно обращается с собственным именем: сначала с удовольствием подписывает его под статьей, принадлежащей перу Мадлены Форестье, потом с непреодолимым нежеланием открывает инкогнито в ответ на требования Луи Лангремона из *la Plume* (и чуть не умирает вследствие этого на дуэли) и, наконец, завершаются эксперименты с „Дюруа” серией метаморфоз: Du Roy, du Roy de Cantel. Имя, по сути, – единственное, что выдумал Дюруа как автор. Мопассан подхватывает выдумку своего героя и в продолжении романа серьезно (но и со скрытой усмешкой) называет Дюруа „Дю Руа”. Несколько раз Дюруа подходит к той черте, которая позволяет узнать, чем опасны игры с именем и псевдонимом, но каждый раз Мопассан дарует своему герою счастливое спасение от трагической развязки.

„...Мы ведь с тобой прежде всего добрые друзья и товарищи”, – говорит Генрих Глебову, а через некоторое время отрицает сказанное: „...Не хочу больше быть товарищем тебе” (4, 230), беспощадно обнажая сильнейшую конкуренцию между дружбой (товариществом) и любовью. Что, как не финал *Генриха*, может подтвердить несовместимость любви и дружбы: австриец не соглашается стать „милым другом” Генриху, ему вовсе не нужен „дружеский”, „творческий” союз с ней. Выстрелом он отвергает дружбу и утверждает любовь как роковой поединок в жизни и в письме. Конечно, приведенные выше отсылки к Мопассану позволяют думать, что тогда, когда Глебов и Генрих в своих разговорах по кругу обмениваются словами „друг”/„не друг”, „товарищ”/„не товарищ”, то один из скрытых подтекстов Бунина – это роман *Bel-Ami*. Разница между словами „друг” и „любовник”, однажды осознанная Дюруа, предreshает его разлуку с Мадленой. Дюруа требует от жены признания, она должна назвать графа де Водрека „любовником”, но Мадлена настаивает на „дружбе”: „parce que je suis son amie depuis très longtemps”. Правда, в начале романа подмена любви дружбой, собственного имени „Дюруа” нарицательным „bel ami” совершенно не заботили Дюруа, но однажды он все-таки с негодованием обнаружил трагический смысл такого замещения. Обычное нарицательное „forestier” – „лесник” с такой силой напомнило ему о Форестье, уже давно почившем в Антибе, что „дружба” и брак с Мадленой мгновенно разрушились. Форестье как будто восстал из мертвых в памяти Дюруа, самым присутствием открыл на мгновение окно в мертвый мир.

Когда „forestier” становится „Форестье”, то снимается очевидное противопоставление между друзьями, так остро обозначенное антибской сценой. Счастливый Дюруа, перед которым в Антибе открываются отличные перспективы, позже осознает, что занял место несчастного Форестье, а Форестье, подобно легендарному герою, обретает бессмертие в памяти Дюруа (разумеется, в несколько пародийной форме). Оказывается, товарищ Дюруа по гусарскому

полку умер не только „за себя”, но и ради него, освобождая для него место рядом с Мадленой. Из героев-антиподов, счастливого и несчастного, герои превращаются в двойников, что, разумеется, неприятно для счастливого: Форестье дарует Дюруа удачу, но одновременно и мысль о тщетности любого успеха. На миг мечта Дюруа о притягательном слиянии с другими становится для него отвратительной, и невыносимая мысль овладевает сознанием героя: в письме, в любви и в смерти обязательно открывается любое инкогнито.

Несмотря ни на что, Дюруа удается избежать смерти, неудач и разоблачений, и название романа *Милый друг* становится шуткой автора над героем: бессмертие сам текст романа дарит не Дюруа, а его нарицательному прозвищу. *Bel Ami*, имя, выбранное Мопассаном для любимой яхты, иронию утрирует. Но шутка не лишена серьезности и упования на счастливую судьбу яхты. Дюруа скользит по страницам романа, как корабль по морю; подстерегаемый опасностями, он снова и снова обходит их стороной. В отличие от Дюруа, герои Бунина открывают свое инкогнито¹⁵, они не бегут смерти, а сами устремляются ей навстречу. Глебов предлагает уладить дела с австрийцем письменно, „Нет, мой друг”, – отвергает его предложение Генрих.

Возвращаясь к *Бернару*, можно заключить, что для рассказчика (alter ego самого Бунина) смерть – это еще невоплотившееся предчувствие, нависающее грозой смертельного Антибского мыса. Однако обе смерти – и Мопассана, и рассказчика – все же оставлены „за кадром”, и здесь проявилось, как кажется, лирическое начало прозы Бунина. Лирическое стихотворение всегда на миг „вырезает” какое-то краткое впечатление или воспоминание жизни, и когда текст уже прочитан, то „за кадром” остается объемное смысловое поле, обещание несбыточного счастья (или горя), своего рода „невынутый жребий”, обеспечаивающий реверсивную силу тексту. В финале *Бернара* обещание смерти касается не только рассказчика и Мопассана, оно распространяется и дальше, вообще, на мир литературы, который требует от любого из авторов глубокого погружения в воды забвения, такого глубокого, что, в конце концов, оно обязательно становится роковым. И только „милые друзья” художников – персонажи, опытные и неопытные двойники своих авторов, их спасители и губители, уже самостоятельно продолжают рискованные путешествия, как Бернар, переходя с одной яхты на другую, то исчезая, то появляясь вновь „dans l'écume de pages”.

¹⁵ В газетной заметке имя Елены не названо – кто она, из всех читателей зарубежных новостей понятно лишь Глебову. Два эпизода рассказа зеркально накладываются друг на друга: в газетной строке героиня для одного только Глебова является из мертвого мира точно так же, как несколько дней назад лишь для него одного она же появилась из тьмы дальнего купе в поезде.