

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

«ГРАММАТИКА ЛЮБВИ» БУНИНА И ТОПОС ПОИСКОВ ВЕЛИКОГО БЫЛОГО

О «Грамматике любви» (1915; далее — ГЛ)¹ я уже писал, соотнося ее с разными другими текстами. После краткого обзора трех таких структурных срезов я намечу еще один, на первый взгляд, неожиданный.

I

1. Ряд характерных черт роднит ГЛ с «Легким дыханием» (1916; далее — ЛД).² Это:

(1) Повествование в 3-м лице, с точки зрения объективного и практически всеведущего рассказчика, близкой к точке зрения протагонистов:

в ЛД — к точке зрения сначала главной героини (Оли Мещерской), а затем второстепенной (ее учительницы), и второй фрагмент как бы обрамляет первый;

в ГЛ — к точке зрения героя рамочной новеллы (Ивлева), который посещает дом героев обрамляемой (Хвощинского и Лушки).

(2) Рассказ о странной любви-и-смерти:

в ЛД — о ранней сексуальности и гибели красавицы-гимназистки, которая вызывает любовь, но сама ее не испытывает;

в ГЛ — о любовной фиксации помещика на его рано умершей некрасивой горничной.

(3) Цитатность/Литературность³ заглавий:

в ЛД — это *легкое дыхание*, отсылающее к строчке *Шепот, робкое дыханье* Фета (при наличии в рассказе персонажа по фамилии *Шенин*);

в ГЛ — *грамматика любви*, отсылающая к неуклюжим стихам влюбленного героя (при наличии в тексте цитаты из настоящего поэта — Баратынского).

(4) Программная роль Старинной Книги, цитата из которой выносится в заглавие рассказа, осмысляемое читателем в кульминационный момент повествования:

в ЛД — это максима из безымянной книги из отцовской библиотеки, определившая жизнь главной героини (Оли) и запомнившаяся второстепенной, действующей на рамке (классной даме);

в ГЛ — эмблематичная для всего сюжета «Грамматика любви», приобретаемая героем рамочной новеллы (Ивлевым) в библиотеке героя обрамляемой (Хвошинского).

(5) Своеобразный Культ покойной героини, исповедуемый другими персонажами:

в ЛД — это память о героине, живущая в памяти регулярной посетительницы ее могилы;

в ГЛ — своеобразное капище давно покойной героини, созданное ее любовником, хранимое их сыном и посещаемое героем рамки.

Перед нами не простой набор отдельных сходств, а тесно сплетенный кластер важнейших компонентов, группирующихся вокруг Жизнетворческой проблематики. В каждом случае он реализован по-своему, но нетривиальный инвариант очевиден.

2. Сравнение ГЛ с «В некотором царстве» (далее — ВНЦ) и «Визитными карточками» (далее — ВК) позволяет выявить общий композиционный прием Воронки⁴ — движения к кульминации от противного путем длительного многоступенчатого сужения перспективы. Совершаются переходы:

- от обрамляющего сюжета — к обрамляемому;
- от чего-то далекого в физическом и нарративном пространствах — к близкому;
- и от общих планов — к деталям крупным планом.

Эту типовую схему Бунин охотно применяет при разработке любовных мотивов — как правило, одновременно плотских и одухотворенных/олитературенных.

В ВНЦ соскальзывание в Воронку начинается с первых строк — с чтения телеграммы, вводящей обрамляемый сюжет (чью-то женитьбу, имеющую состояться неизвестно где).

Герой мысленно устремляется «туда» — мчится в санях — воображает передвижения привлекательной невесты и ее старой тетки — следует за ними в их поместье — в их дом — присутствует при их раздевании — воображает внезапную смерть тетки, оставляющую его наедине с героиней, — и, наконец, упивается крупным планом ее глаз и обнажаемой ножки.

В ВК повествование не делится на рамку и обрамляемый сюжет.

Оно начинается с открытого волжского пейзажа и парохода в целом — затем перспектива сужается до палубы — ресторана — каюты героя — и, наконец, до постепенно обнажаемого тела героини.

В ГЛ повествование следует за передвижениями в конном экипаже (как в ВНЦ) героя обрамляющей новеллы, который все больше сосредоточивается на обрамляемой истории Хвошинского и Лушки.

Маршрут и здесь начинается издалека (*Некто Ивлев ехал однажды в начале июня в дальний край своего уезда*), причем не только территориально, но и нарративно, — извне обрамляемой истории (о которой речь не заходит на протяжении первых 400 слов, то есть одной шестой текста).

Сужающееся движение

- начинается издалека (*ехал <...> в дальний край <...> уезда*),
- направляется сначала намерениями возницы,
- затем словами посещаемой по дороге графини о любовном помешательстве Хвошинского и воспоминаниями Ивлева о собственном раннем увлечении образом Лушки, что приводит его в усадьбу легендарной пары,
 - в нежилую часть дома,
 - библиотеку Хвошинского,
 - к книжной полке, а на ней к старинной книжке,
 - прикосновению к бусам с шеи героини, вызывающему у него сердцебиение,
 - наконец, к чтению и приобретению им заветной книжки со стихотворным инскриптом покойного любовника.

Как легко видеть, эта воронкообразная композиция плотно накладывается в ГЛ на структуры, общие с ЛД, эффектно высвечивая их.

3. Еще одно существенное сходство ГЛ с ВНЦ состоит в подключении героя рамочного сюжета к любовным отношениям между героями обрамляемого. Это мотив Подражательного Желания, обычно действующий на двух уровнях.⁵

На «внутреннем» (житейском, синтагматическом) уровне он представляет собой типовой любовный треугольник, где предметом желаний героя является женщина, принадлежащая более сильному, богатому, влиятельному и т. п. Сопернику.

Так строится, например, сюжет «Красного и черного», а в иронически инвертированном виде — «Княжны Мери».

На «внешнем» (символическом, парадигматическом) уровне герой подражает Медиатору — ролевой модели из авторитетного культурного, в частности литературного, дискурса.

Герой Стендаля мысленно подражает Наполеону, а дантовские Паоло и Франческа предаются любви по образцу персонажей совместно читаемой книги.

Дон-Кихот во всем, включая любовь к прекрасной даме Альдонсе/Дульцинее, руководствуется рыцарскими романами (= примером Амадиса Гальского).

Эраст влюбляется в бедную Лизу как в воплощение литературной пастушки.

Печорин в «Тамани» увлекается контрабандисткой потому, что она напоминает ему ундину де ла Мотт-Фуке и Миньону Гёте.

Эмма Бовари в своих адюльтерных связях вдохновляется романтическими моделями.

А герои «Гюи де Мопассана» Бабеля как бы перевоплощаются в персонажей переводимой ими новеллы заглавного героя.

У Бунина

Героиня ВК вступает в связь с любимым писателем, разыгрывая под его эгидой «боваристский» сценарий — вплоть до следования его режиссерским указаниям в процессе раздевания.⁶

Героиня ЛД сознательно ориентируется на идеальный образ прекрасной женщины из «старинной смешной книги», а подсознательно — на стратегию романтической любви не столько к партнеру, сколько к самой идее роковой страсти.⁷

Герой ВНЦ мгновенно загорается страстью к неизвестной ему невесте неизвестного ему Соперника, носящего престижное литературное имя-отчество *Иван Сергеевич*.

Очень интересно Подражательное Желание разработано в ГЛ.

С одной стороны, это вроде бы обычный любовный треугольник, поскольку герой рамочной новеллы был издавна увлечен героиней обрамляемой:

Графиня <...> рассказывала про <...> помещика Хвошинского, который, как знал Ивлев еще с детства, <...> был помешан на любви к <...> Лушке, умершей в ранней молодости. «Ах, эта легендарная Лушка! <...> Оттого, что этот чудак обоготворил ее, <...> я в молодости был почти влюблен в нее, воображал, думая о ней, бог знает что, хотя она, говорят, совсем нехороша была собой». — «Он умер нынешней зимой».

То есть Ивлев был младшим современником как минимум одного из Объектов его Подражательного Желания, а возможно, пусть недолго, и второго, вернее второй, к которой испытывал вполне реальные плотские чувства (*воображал, думая о ней, бог знает что*).

С другой стороны, полное отсутствие личного контакта, возрастная и, шире, временная дистанция между Подражателем и Объектами Подражания, а главное, гипнотизирующая Подражателя легендарность героини придают сюжету черты имитации культурного образца. Этот аспект сюжета получает затем наглядное воплощение в виде Старинной Книги, причастной к любви олитературенных покойных героев и приобретаемой их живым Подражателем.⁸

Отметим органичное совмещение данного компонента структуры с уже рассмотренными, в частности то, как топос Подражательного Желания предрасполагает к сцеплению обрамляющего сюжета с обрамляемым и привлечению Литературного мотива.

II

При всем богатстве отмеченных выразительных решений структура ГЛ ими не исчерпывается. Собственно, за пределами рассмотрения остается едва ли не центральный ход — «мастер-троп» — повествования.

1. Ответ подсказывается отдаленным, казалось бы, сопоставлением с топом, разрабатывавшимся в жанре *conte fantastique* и его ответвлениях.

Это типовой сюжет, объединяющий прежде всего такие рассказы, как:

«Омфала. История эпохи рококо» (1834), «Ножка мумии» (1840) и «Аррия Марцелла» (1852) Теофиля Готье, «Волосы» (1884) Ги де Мопассана, «Аромат» (1924) Пьера Милля, «Венецианка» (1924) Набокова⁹ и «Случай с Кугельмасом» (1977) Вуди Аллена.

С этими историями любви к дамам былых времен соседствуют сюжеты о том или ином, ценном, но не обязательно любовном, контакте с прошлым, такие как:

«Пиковая дама» (1833) Пушкина, «Сильфида» (1837) В. Ф. Одоевского, «Разговор с мумией» (1845) Эдгара По, «Письма Асперна» (1888) Генри Джеймса, «Двойник» (1907) Анри де Ренье, «„Лекция Достоевского“» (1913) Михаила Кузмина¹⁰, «Граф Калиостро» (1922) А. Н. Толстого, «Дух Байрона» (1924) Пьера Милля, «Гюи де Мопассан» (1932) Бабеля, «Магический опыт» (1932) Георгия Иванова¹¹, «Два капитана» (1938—1944) Каверина, «Фотография Пушкина (1799—2099)» (1987) Битова, «Красавица, вдохновлявшая поэта» (1987) Лимонова¹², «Полночь в Париже» (2011) Вуди Аллена.

К ним примыкают сюжеты о любовных связях с экзотическим Другим, но не прошлым, а современным, как, например,

«Цыганы» (1824) Пушкина, «Тамань» (1840) Лермонтова, «Кармен» (1845) Мери́ме, «Тайпи» (1846) Мелвилла,

иной раз не строго антропоморфным, как

«Унди́на» (1811) де ла Мотт-Фуке и (1837) Жуковского, «Морская дева» (1901) Герберта Уэллса, «Русалка» (1912) Аверченко, «Сирена» (или «Лигейя», или «Профессор и сирена») (1961)¹³ Томази ди Лампедуза и «Аватар» (2009) Джеймса Кэмерона,

а то и вообще животным, как

«Страсть в пустыне» (1830); возможен и чисто интеллектуальный контакт с животными, как в «Путешествии Гулливера в страну гуингмов» (1726) Свифта.

2. Наметим архисюжет всего этого круга текстов.

Протагонист, иногда он же Рассказчик, вступает в Любовный (или иной) Контакт с Возлюбленной — представительницей иной эпохи/культуры.

Для этого он должен преодолеть разделяющую их дистанцию: временную, пространственную, языковую/культурную. В сюжетах о Поиске Былого главным является Временной Транзит, а Пространственные Перемещения

лишь предваряют/предвещают/завершают его, поставляя дополнительные звенья сюжета. Эти Перемещения, пешком или на Транспортном Средстве, как правило, реалистичны. Но иногда, например в «Аватаре», Синхронное Перемещение Протагониста в мир обитателей исследуемой планеты и его Антропологическое Преображение в подобное им существо осуществляются с помощью не Транспортного, а особого Технического Средства.

Временной Транзит часто фантастичен и совершается либо магически, либо во сне/воображении персонажа, иногда с применением Транспортного или иного Технического или Психологического Средства:

загадочного экипажа в «Двойнике», машины времени в «Случае с Кугельмасом», автомобиля старой марки в «Полночи в Париже», фонографа в «„Лекции Достоевского“», спиритического сеанса в «Духе Байрона».

Но бывает, что Временной Транзит остается неосуществленной мечтой Протагониста — например, в «Волосах» и «Аромате».

Типовое средство Преодоления Времени — Живой Мост между настоящим и прошлым в виде долготетия/бессмертия/вечной молодости персонажа: Протагониста, его Возлюбленной или Хранителя Древностей, ведающего Хранилищем:

библиотекой, антикварным магазином/древностей, туристической версией древнего объекта (например, Помпей).

Устремление Протагониста в прошлое часто стимулируется попавшим в сферу его внимания Реликтом, Синекдохически представляющим прошлое в настоящем:

ступней египетской мумии, слепком женского тела в древней лаве, портретом красавицы былых времен, старинной рукописью, фонографической записью диалога давно покойных персонажей.

Реликт может совпадать с искомой в прошлом Ценностью, а также с Сувениром, полученным в прошлом и сохранившимся по возвращении оттуда Свидетельством чудесного Контакта — еще одной Синекдохой всего Поиска:

статуэткой, кольцом, прядью волос, обломком скульптуры, древней монетой, шрамом на теле, фотографией Пушкина, за которой совершает свои Транзиты в прошлое Протагонист повести Битова.

Иронической игрой с мотивом Сувенира можно считать утрату Протагонистом Синекдохического Объекта (например, пистолета, шкатулки, шашки и кинжала в «Тамани»), по-своему удостоверяющую реальность Контакта.

Особый вариант Свидетельства — не вещественный Сувенир, а Ценное Знание:

формула успеха в карточной игре («Пиковая дама»), живое владение древнегреческим («Сирена»), литературные и житейские советы, получаемые от классика (Хемингуэя в фильме Вуди Аллена).

Важнейший аспект Преодоления дистанции/различий — Языковой Контакт; отсюда мотивы знания/незнания/изучения иного языка, а иногда и освоения иной, экзотической культуры.

В «Аррии Марцелле» Протагонисту, оказавшемуся в древних Помпеях, помогает его владение латынью, хотя собеседников удивляет его акцент.

А в «Случае с Кугельмасом» повествователь походя замечает, что Эмма Бовари «говорила словами превосходного английского перевода» (вброшенного в Машину Времени).

Языковой Контакт может в повествовании игнорироваться, а может и тематизироваться:

В «Сирене» овладение и мертвым древним языком как живым составляет важную часть обретаемого Ценного Знания.

В «Русалке» Аверченко заглавная героиня, напротив, копирует все самое вульгарное в человеческой речи.¹⁴

Внимание к Языку часто перетекает в Литературность/Интертекстуальность, характерную для литературы вообще и данного топоса в особенности.

3. Как водится, одна и та же архисюжетная функция может выполняться несколькими персонажами/предметами.

Так, в «Сирене» одну часть Временного Транзита в Древнюю Грецию берет на себя долголетие Протагониста (старика сенатора, некогда красавца-студента), а другую — вечная молодость его Возлюбленной полубогини (сирены, дочери Каллиопы).

В «Пиковой даме» тоже суммируются два Живых Моста в прошлое, на этот раз оба смертные (старая ныне графиня и Сен-Жермен, бывший старым уже 60 лет назад, когда он передал ей, тогда молодой, Ценное Знание).

А в «Двойнике» прошлое представлено реальной двухсотлетней стариной посещаемого Протагонистом Версаля (Хранилища) и оригинальной восковой фигурой Людовика XIV (Реликта), к чему добавляется явление самого короля (Живого Моста) — то ли все еще живого, то ли ожившего из скульптуры, то ли имперсонированного каким-то чудачком, который дарит Протагонисту монетку 1701 года с изображением все того же Людовика (Сувенир).

И наоборот, один и тот же персонаж/предмет может выполнять несколько функций.

Так, в «Сирене» старый сенатор является Протагонистом, Хранителем Древностей и Живым Мостом в прошлое.

А фонограф в «„Лекции Достоевского“» совмещает свойства Реликта, Технического Средства связи с прошлым и Сувенира.

Намеченный архисюжет содержит максимальный набор функций и персонажей, реализующих Поиск Великого Былого. В конкретных сюжетах они могут быть представлены не полностью, следовать в различном порядке, иногда под знаком иронии, часто в сочетании с мотивами из других топосов.

Так, в «Волосах» Временного Транзита и Контакта с Возлюбленной из прошлого не происходит, да и представлена она лишь Синекдохично — Реликтом/Сувениром; зато наряду с Протагонистом действует Рассказчик (в других текстах обычно отсутствующий).

А «Пиковая дама» и вслед за ней «Письма Асперна» строятся на сложном со-
вмещении поиска Ценного Знания с поиском Возлюбленной и откровенно аван-
тюжными мотивами.

Сюжетная линия может не только сокращаться — за счет опускания зве-
ньев, но и удлиняться — путем их повторения.

Стандартный набор Контактвов состоит из прибытия/сохранности Реликта —
стимулируемого им Транзита в прошлое — обретения Ценного Знания/Сувени-
ра — Транзита в настоящее.

Но в «Омфале», «Случае с Кугельмасом» и «Полночи в Париже» Транзит совер-
шается туда и обратно по несколько раз.

А в «Сирене» и «Полночи в Париже» один из персонажей вообще решает остаться
в прошлом.

Еще один способ удлинения сюжета — расщепление отдельных звеньев
на более мелкие шаги. Так, Пространственное Перемещение может состоять
из визитов в несколько Хранилищ.

В «Аррии Марцелле» Протагонист сначала посещает неаполитанский музей
(первое Хранилище), где восхищается отпечатком тела древней помпеянки (пер-
вым Реликтом его будущей Возлюбленной), — затем руины Помпей (второе Хра-
нилище) — там гид (Хранитель) показывает ему виллу отца Возлюбленной (третье
Хранилище), где был найден отпечаток тела Возлюбленной (первый Реликт) и ее
скелет (третий Реликт), — позднее, уже в магическом сне (обеспечившем Транзит
в прошлое), Протагонист снова приходит на эту виллу, которая предстает нетрун-
той, как до извержения Везувия (это уже не Хранилище Древности, а она сама), —
и после ряда Пространственных Перемещений (по ожившим Помпеям) — вступает
в личный Контакт с Возлюбленной (сначала в театре, затем на той же вилле).

К элементам, образующим арматуру Поиска Былого, могут добавлять-
ся «посторонние», общеповествовательные, например такие функции, как
Обмен Услугами, и такие роли, как Соперник Протагониста и Отцовская/
Властная Фигура, а также разнообразные детали, натурализирующие данную
конкретизацию архисюжета, например потребность литератора в пресс-
папье для бумаг (в «Ножке мумии»).

4. Характерной чертой рассматриваемых сюжетов является их Синекдо-
хичность: устремление Протагониста в прошлое обычно возникает из его
знакомства с Реликтом, а факт Временного Транзита подтверждается об-
ретенным Сувениром. Синекдоха по определению взывает о воссоедине-
нии с Целым, образуя структурную параллель к Любовному (или иному)
Контакту персонажей.

Установка на Синекдоху хорошо согласуется с жанром новеллы, как пра-
вило, посвященной одному центральному событию, строящейся вокруг од-
ного предмета и часто выносящей в заглавие одну красноречивую деталь; ср.:

«Ножка мумии», «Волосы», «Пиковая дама», «„Лекция Достоевского“», а в других случаях — «Выстрел», «Легкое дыхание», «Гранатовый браслет».

Синекдохичность — естественный для нарративов о Поиске Великого Былого вид метафорики (в широком смысле), этой, по формулировке Пастернака, «скорописи духа — следствии недолговечности человека и <...> огромности его задач».

III

Посмотрим, как выглядит реализация единого архисюжета в двух представительных текстах.

1. «Ножка мумии» Готье («Le Pied de momie»; 1840)¹⁵ — классический образец любовной conte fantastique. Она содержит более или менее стандартный набор функций и персонажей и подает фантастику с изрядной дозой иронии. Вот ее сюжет, с отсылками в скобках к архисюжетной арматуре.

Литератор и любитель древностей (Протагонист/Рассказчик) приходит (Пространственное Перемещение) в любимый антикварный магазин (Хранилище Древностей). Там он покупает в качестве пресс-папье изящное изящной женской ступни (Реликт), которое принимает за фрагмент античной Венеры. Но, согласно старику-антиквару (Хранителю и Живому Мосту в прошлое), это мумифицированная ступня дочки египетского фараона, каковой едва ли будет доволен таким ее употреблением (впрочем, Рассказчик иронизирует по поводу претензий антиквара на личное знакомство с фараоном).

Вернувшись домой и положив Реликт на пачку бумаг, Протагонист гуляет по городу, идет в ресторан с друзьями (серия обыденных Пространственных Перемещений) и возвращается домой навеселе, а дома испытывает воздействие аромата древних бальзамирующих средств, источаемых мумией, и впадает в сон (серия естественных и магических Средств, готовящих Временной Транзит).

Ступня приходит на столе в тревожное движение, одновременно слышатся прихрамывающие шаги пришелицы с того света — дочери фараона (будущей Возлюбленной Протагониста), которая явилась (совершив Временной Транзит в настоящее) за собственной ступней (Реликтом) во всей своей древнеегипетской красе, в частности с висящим «на ее груди амулетом — фигуркой из зеленой глины, держащей семихвостый бич, атрибут богини Исиды, водительницы душ» (будущим Сувениром).

Но ступня отказывается вернуться к ней, поскольку принадлежит теперь Протагонисту. Из их разговора «на очень древнем коптском языке, на каком, должно быть, говорили тридцать столетий тому назад», Протагонист, который «в эту ночь в совершенстве знал коптский» (автоирония Рассказчика), узнает (Языковой Контакт с прошлым) историю попадания (Транзита) ступни к антиквару (Хранителю), каковой, в сновиденческом режиме повествования, оказывается-таки современником фараона (длиннейшим Живым Мостом) и отвергнутым в свое время претендентом на руку Возлюбленной (Соперником Протагониста):

— Старый торговец знал, что делал, он до сих пор зол на вас за то, что вы отказались выйти за него замуж, это он все и подстроил. Он-то и подослал араба, который взломал вашу царскую гробницу в Фивском некрополе, он хотел помешать вам занять ваше место в сонме теней в подземном царстве.

Протагонист дарит принцессе ее ступню, произнося «тираду, в которой фривольность в духе нравов Регентства сочеталась с учтивостью трубадура» (Языковой Контакт с относительной стариной, Литературность), чем производит на нее сильное впечатление (Оказание Услуги, завязка Любовного Контакта). Она приглашает Протагониста посетить фараона, который будет рад гостю, вернувшему его дочери утраченную ступню (признание Услуги, развитие Любовного Контакта, подготовка Транзита Протагониста и Возлюбленной в прошлое благодаря Реликту). Принцесса легко, как башмачок, натягивает ступню себе на ногу (преодоление Синекдохичной фрагментации Возлюбленной, готовность к Транзиту) и, сняв с шеи свой амулет, оставляет его Протагонисту взамен забранного ею «пресс-папье» (замена Реликта будущим Сувениром).

Перелет в Древний Египет (Временной и Пространственный Транзит) совершается быстро и легко (ибо во сне!), к нему добавляются Пространственные Перемещения уже внутри пирамид, и в конце концов Протагонист и Возлюбленная предстают перед сонмом фараонов разных эпох, в том числе — отцом Возлюбленной, который спрашивает, чего Протагонист желает в награду за Услуги.

Набравшись дерзости, — а дерзость нам дают сны, когда чудится, что нет ничего невозможного, — я просил у фараона руки Гермонтис: руку взамен ноги! Мне казалось, что я облек свою просьбу о вознаграждении в довольно изящную форму, форму антитезы [Литературность, ирония, онейрический модус повествования].

Однако фараон (Отцовская/Властная Фигура) отказывает Протагонисту в браке с Возлюбленной — ввиду разницы в возрасте (Протагонисту 27 лет, а ей 30 веков) и общей хрупкости людей нового времени по сравнению с древними (иронический подрыв Контакта с Великим Былым):

Моя дочь <...> сохранится дольше всех бронзовых статуй. Тем временем ветер развеет последнюю частицу твоего праха, и даже сама Исида [вспомним о Реликте с бичом Исида], сумевшая собрать воедино тело растерзанного на куски Осириса, <...> не сможет воссоздать твою земную оболочку. Посмотри, я еще силен телом, и у меня крепкая хватка <...>. Он так крепко сжал мою руку, что я проснулся.¹⁶

Так с иронической краткостью мотивируется обратный Транзит Протагониста из пригрезившегося прошлого в реальное настоящее. Но затем предъявляется Сувенир, свидетельствующий, вопреки всему, о достоверности нарратива:

...на том самом месте, где была купленная накануне ножка мумии, я увидел зеленую фигурку-амулет, которую оставила мне принцесса!

Заметим, что замена Реликта Сувениром была предусмотрительно произведена Возлюбленной еще до Транзита Протагониста в прошлое, тогда как обычно Сувенир появляется ближе к концу Контакта с прошлым и вывозится оттуда самим Протагонистом. Такое «соавторское» вмешательство персонажа (Возлюбленной Протагониста) в построение сюжета — еще один маркер повествовательной иронии.

В результате, хотя вечный Любовный Контакт (брак Протагониста с Возлюбленной) не удался, на нарративном уровне он не только подтвердился (присутствием Сувенира в настоящем), но и обрел некую символическую «полноту» — благодаря телесной цельности фигурки (Сувенира) по сравнению с подчеркнутой фрагментарностью ступни (Реликта).

2. «Волосы» Мопассана («La Chevelure», 1884) — более поздний образец жанра¹⁷, тоже с Синекдохой в заглавии, но существенно отличающийся от предыдущего — по длине, по набору и соотношению основных сюжетных функций и по модусу повествования:

- «Волосы» почти вдвое короче;
- акцент в них перенесен с Транзита в прошлое на Реликт, и существенная роль отведена перволичному Рассказчику, отдельному от Протагониста;
- вместо фантастики под знаком иронии предлагается история, претендующая на правдоподобие, натурализуемая психической ненормальностью Протагониста и опорой на Интертексты (важнейший из которых — сам жанр Поисков Былого).

Проследим за ходом повествования в терминах наших параметров.

В психиатрической клинике Рассказчик видит пациента — Протагониста, дневник которого, полученный от врача, образует обрамленную часть повествования.

Протагонист описывает свою жизнь до 32 лет — жизнь богача, наслаждавшегося жизнью, в частности связями с женщинами и коллекционированием старины. Совмещение этих двух увлечений становится Предвестием основного сюжетного хода:

Нередко я подолгу <...> рассматривал маленькие часики минувшего столетия, <...> они были так изящны [Реликт] <...>, И они все еще шли, как в тот самый день, когда их купила женщина [Преодоление Времени, потенциальная Возлюбленная], радуясь мысли, что она владеет этой драгоценностью [параллель между Протагонистом и Возлюбленной]. Они еще не перестали трепетать, жить своей механической жизнью и все так же тикали, как в прошлом веке [параллель между Реликтом и Возлюбленной, предвестие Любовного Контакта и Преодоления Времени]. Кто первая носила их у себя на груди, <...> где сердце часов билось возле сердца женщины? [то же] <...> Как хотелось бы мне узнать и увидеть ту женщину, которая выбирала для себя эту изысканную, редкую вещь? [то же плюс предвестие Транзита в прошлое]. Она мертва! Меня влечет к женщинам прошлого; сквозь даль веков я вижу и люблю всех тех, которые любили когда-то <...>. О <...> юные ласки и надежды! Разве все это не должно быть вечным? [установка на Преодоление Времени].

Завязкой основного действия служат знакомые мотивы — посещение антикварного магазина (Хранилища) и покупка старинного предмета

(Реликта). Но всячески подчеркивается и специфическое для данного сюжета влечение к Реликту, подобное желанию обладать женщиной.

Протагонист наслаждается «медовым месяцем коллекционера с только что купленной вещью» — итальянским шкафом XVIII века, который он любовно осматривает и ощупывает, проникая во все его дверцы, ящики и отделения «с нежностью любовника» (вместо макро-Перемещений по Парижу и Древнему Египту налицо микро-Перемещения внутри шкафа, они же проявления Любовного Контакта, но не с Возлюбленной, а с ее Реликтом).

В конце концов Протагонист обнаруживает потайной ящик и в нем

длиннейшую косу белокурых почти рыжих волос [заглавный Реликт], которые срезали, видимо, у самого корня [наглядная Синекдохичность] <...> Я был <...> потрясен. От <...> этой поразительной реликвии исходил аромат, почти неуловимый, столь давний [очередное предвестие Временного Транзита], что он казался душой прежнего запаха [ср. аромат, исходивший от ножки мумии].

Протагонист с волнением воображает разные сценарии из любовной жизни былой владелицы волос — любовника, заточение в монастырь, разлуку, месть, смерть, отрезание волос на память (мысленный Транзит в прошлое, Властные Фигуры, Соперники) — и впрямую задается вопросом о фрагментации Возлюбленной (обнажая Синекдохичность Реликта):

Разве не странно, что эти волосы сохранились, тогда как не осталось ни малейшей частицы тела, которое взрастило их?

Он фетишистки сосредоточивается на Реликте (медицинская мотивировка Синекдохического Любовного Контакта), как если бы это была сама Возлюбленная, совершившая Транзит в настоящее:

Коса струилась по моим пальцам, шекоча кожу, прикасаясь к ней какой-то особенной лаской, лаской покойницы. Я был растроган <...>. Вдруг мне показалось, что она начинает шевелиться, как живая, словно частица души затаилась в ней. <...> Я <...> ушел бродить по улицам и мечтать. <...> Мне казалось, что я уже жил когда-то и должен был знать эту женщину.

А на помощь символическому Транзиту в прошлое приходит Интертекст — «Баллада о дамах былых времен» Франсуа Вийона¹⁸, поэта, на пару веков более старинного, чем шкаф и владелица волос, причем это стихи о любви поэта к знаменитым красавицам еще более далекого прошлого.¹⁹

Любовный Контакт с Реликтом развивается так, как если бы волосы были не Синекдохой, а полноценной ожившей Возлюбленной.

Я поворачивал ключ в шкафу с таким трепетом, словно открывал дверь в комнату возлюбленной, <...> и руки и сердце пронизывала <...> чувственная потребность погрузить пальцы в этот пленительный поток мертвых волос. <...> Я всякую минуту чувствовал, что они там, словно это было живое существо, спрятанное или пленное, <...> меня обуревало желание <...> болезненно взволновать себя этим прикосновением, холодным, <...> сводящим с ума и упоительным.

Я запирался наедине с косою <...>, чтобы целовать ее и кусать. Я обвивал ею лицо, я захлебывался в ней. Я любил ее! <...> Я больше не мог без нее жить <...>. Как-то ночью <...> она показалась мне более мягкой, чем обычно, более одушевленной <...>. Я унес волосы в постель и лег, прижимая их к губам, как любовницу <...>.

Мертвые возвращаются! <...> Я держал ее в объятиях, я обладал ею такую, какой она была когда-то в жизни — рослой, белокурой, полной; ее груди были прохладны, <...> я покрывал ее поцелуями вдоль той божественной волнистой линии, которая идет от шеи к ногам <...>. Прекрасная Покойница, <...> Неведомая — возвращалась ко мне каждую ночь. <...>

Я гулял с нею по городу, как с женой, и брал ее с собою в решетчатые ложи театра, как любовницу...

Любовный Контакт с Возлюбленной, совершившей — в воображении Протагониста — Транзит из прошлого, достигает апогея (он впервые называет ее женой), но тут в дело вступают Властные Фигуры (неназванные «они» плюс персонаж-психиатр), разлучающие «супругов»:

Но вот ее увидели... узнали... отняли у меня... А самого меня бросили в тюрьму, словно какого-нибудь злодея...²⁰

На этом рукопись обрывается — основной сюжет кончается разрывом Kontakта и утратой Реликта, взявшего на себя к этому моменту и роль Сувенира. К несчастливому концу подходит и обрамляющий сюжет: Рассказчик слышит за стеной вопли безумного Протагониста.

Казалось бы, всё — но наступает неожиданный финальный поворот, для которого повествованию и понадобился Рассказчик.

Потрясенный удивлением, ужасом и жалостью, я пробормотал:

— Но... эти волосы... они действительно существуют? [сочувствие Рассказчика к Протагонисту, его интерес к Реликту, начало Kontakта Рассказчика с Протагонистом].

Доктор <...> открыл шкаф с <...> медицинскими инструментами и перебросил мне через весь кабинет [пренебрежительно прозаический жест Властной Фигуры] длинную прядь белокурых волос, которая долетела до меня, как золотая птица [Сувенир не утрачен и достается Рассказчику, который описывает его столь же поэтично, как Протагонист, знаменуя развитие Kontakта].

Я содрогнулся, когда мои руки ощутили ее легкое ласкающее прикосновение. И сердце у меня забило <...> от отвращения, словно я дотронулся до чего-то, причастного к преступлению; от желания, словно меня искушало что-то нечистое и таинственное [Рассказчик заражается страстью Протагониста к Реликту/Сувениру/Возлюбленной, — какой-никакой Kontakт].

IV

Но вернемся к бунинскому рассказу, чем-то — начиная с синекдохического заглавия — напоминающему рассмотренные сюжеты.

1. Правда, там общий натурализующий ход состоял в подаче невероятного Kontakта с Великим и недостигаемо далеким Былым как чего-то

фантастического, но повествовательного.²¹ В ГЛ же дело идет, напротив, о том, чтобы нечто обыденное, некрасивое, провинциальное, недавнее возвести в культовый ранг Великого Былого. Но крайности сходятся, и у Бунина мы находим во многом те же мотивы.²²

Рассказ начинается с Пространственных Перемещений на Транспортном Средстве, описываемых третьеличным рассказчиком с точки зрения Протагониста. Этот участок сюжета, рамочный по отношению к предстоящему Транзиту в недалекое — всего лишь двадцатилетней давности и явно пореформенное — прошлое, принадлежит приблизительной современности, но уже и в нем открываются временные глубины.

Повествование ведется в традиционном для наших сюжетов достаточно отстраненном прошедшем времени:

Некто Ивлев ехал **однажды в начале июня** [надо понимать, текущего года, максимум — прошлого] в дальний край своего уезда.

А далее маршрут периодически проваливается в какой-то совсем иной хронотоп — заброшенный, давний, вневременной; приведу серию красноречивых фрагментов:

Ехать **сначала** было приятно: теплый <...> день <...> **накатанная** дорога — погода **поскучнела** <...> натянуло линючих **туч** <...> — **дождь разошелся** — Ты на **Хвошинское** [хвощи — уникальные в современной флоре остатки древних папоротниковидных], что ли, едешь? <...> Такого пути Ивлев **не знал**. Места становились все беднее и **глуше**. Кончился **рубеж**, лошади <...> спустили покосившийся тарантас <...> в какие-то **еще некошенные** луга <...> по днищам оврагов <...> объехали <...> **старую** плотину, **потонувшую** в крапиве, и **давно высохший** пруд — глубокую яругу, **заросшую** бурьяном <...> — цвел большой **старый** куст <...> — не раз ездил тут **в молодости** верхом — опять надо заезжать... в это, в **Хвошино**-то — на месте **сведенного** леса <...> **одиноко** стояла изба. **Ни души** не было кругом — Дом <...> когда-то беленый <...> стоял на совершенно **голом** месте <...> окон <...> было **мало** <...> они были невелики, сидели в толстых стенах <...> огромны были **мрачные** крыльца — библиотека, которая <...> **осталась от покойного** — тут **холодно**, мы ведь **не живем** в этой половине — видна была **столетняя** <...> береза — выделялся <...> **древностью** образ <...> желтея воском, как **мертвым** телом, лежали венчальные свечи — пол весь был устлан **сухими пчелами**, которые шелкали под ногами — Пройдя <...> **сумрачную** комнату <...> остановился возле низенькой двери <...> поверну[л ключ] в **ржавой** замочной скважине <...> увидел каморку в два окна; у одной стены ее стояла железная **голая** койка.

2. Объектом Поиска становится любовь двух непримечательных персонажей, живших сравнительно недавно, — обрамляемый сюжет, который постепенно все яснее проступает сквозь обрамляющий. При этом производится подспудная, но систематическая Сакрализация Обыденного: затрапезные реалии пронизываются мотивами Старинности, Знаменитости, Святости, Божественности, Литературности, призванными создать на пустом, в сущности, месте образ Великого Былого и стимулировать стремление Протагониста к Контакту с Возлюбленной.

Графиня <...> рассказывала про своего близкого соседа [подчеркнуто здешнего и современного], помещика Хвошинского [фамилия с коннотациями Древности], который, как знал Ивлев еще с детства [Знаменитость, Живой Мост], всю жизнь был помешан [ср. безумие Протагониста «Волос»] на любви к своей горничной Лушке, умершей в ранней молодости [Старинность]. «Ах, эта легендарная [Знаменитость, Литературность] Лушка! <...> Оттого, что этот чудак обоготворил ее [Божественность], всю жизнь [Живой Мост] посвятил сумасшедшим мечтам о ней [сумасшествие, Святость], я в молодости был почти влюблен в нее [предвестие Любовного Контакта], воображал, думая о ней, бог знает что [Божественность], хотя она, говорят, совсем нехороша была собой» [Непритязательность]». — «Он умер нынешней зимой [малая Старинность, Живой Мост]. И Писарев [Живой Мост] <...> утверждает, что во всем остальном он нисколько не был помешан [как и Протагонист «Волос»] <...> просто он был не теперешним чета...» [Старинность, Великое Былое]. <...>

«Надо непременно заехать <...> взглянуть на это опустевшее святилище таинственной Лушки [предвестие посещения Хранилища, Святость]. Но что за человек был этот Хвошинский? Сумасшедший или просто какая-то ошеломленная, вся на одном сосредоточенная душа?» [ср. «Волосы»; предвестие Контакта]. По рассказам стариков-помещиков, сверстников Хвошинского [Живые Мосты], он когда-то слыл <...> за редкого умницу [Старинность, Великое]. И вдруг <...> эта любовь, эта Лушка, потом неожиданная смерть ее <...> он затворился <...> в той комнате, где жила и умерла Лушка, и больше двадцати лет просидел на ее кровати [детали обрамленной истории, недавняя Старинность] <...> и Лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире [Божественность] <...>. «Говорят, она тут утопилась-то» <...> «Это неправда, она и не думала топиться» [Литературность — подразумеваемая контрастная отсылка к «Бедной Лизе»²³].

Он глядел на приближающуюся усадьбу, видел наконец то, о чем слышал так много [Знаменитость, Хранилище], но по-прежнему казалось, что жила и умерла Лушка <...> во времена незапамятные [преувеличенная Старинность] — сын знаменитой Лушки <...> казался слишком моложав для своих лет [Знаменитость, Живой Мост] — «Тут вот и жил ваш батюшка?» — «То есть <...> они ведь больше всего в спальне сидели» [Живой Мост, Языковой Контакт: сын дворянина и крестьянки говорит об отце в архаичном униженно-почтительном 3-м л. мн. ч.] — «Они уже после ее смерти купили эти свечи... и даже обручальное кольцо всегда носили [имитация церковного брака, повышающая культовый статус Хранилища, Святость].

Престранные книги составляли эту библиотеку! [Хранилище, Старинность: следует перечисление архаичных заглавий] <...> «Есть бытие, — вспомнил Ивлев стихи Баратынского, — есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье, — меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разуменье...» [Литературность: первые строки «Последней смерти» (!) Баратынского (1827); онейрическая/психиатрическая мотивировка поведения персонажа] <...> этот бедный приют [Хранилище] любви <...> в какое-то экстатическое житие [Старинность, Святость] превратившей <...> жизнь, которой, может, надлежало быть самой обыденной жизнью [обнажение Сакрализации Обыденного].

3. Далее в сюжете впервые появляются Реликты, символизирующие мысленный Любовный Контакт с Возлюбленной:

И такое волнение овладело им при взгляде на эти шарики, некогда **лежавшие на шее** той, которой суждено было быть столь любимой и чей смутный образ уже не мог не быть прекрасным, что зарило в глазах от **сердцебиения**,

а затем и Литературный Контакт с Соперником Протагониста. Особо примечателен Языковой Контакт — чтение Протагонистом архаичного текста Старинной Книги, а внутри него — еще более старинное и, в свою очередь, нацеленное в прошлое

«изъяснение языка цветов» <...> «Вереск-лед — твоя прелесть запечатлена в моем сердце. Могильница — сладостные воспоминания <...> Полынь — вечная горечь».²⁴

На наших глазах Реликт превращается Сувенир, обретаемый Протагонистом. Это довольно обычное превращение (ср. «Ножку мумии»), но здесь оно сопутствует гораздо более важной мутации: Протагонист реалистического рассказа не покушается на буквальный Транзит в прошлое и на Любовный Контакт с древней Возлюбленной, а сосредоточивается взамен на обладании двумя Реликтами/Сувенирами:

- эротическим — бусами с ее шеи (ср. фетишизм в «Волосах)
- и духовным — книжкой «Грамматика любви» со старосветским стихотворным инскриптом Соперника.

Эти Синекдохические Объекты вызывают у Протагониста ощущение Kontakta с Великим Былым (аналогичное финалу «Волос», хотя в ГЛ Протагонист формально не является Рассказчиком):

Он все думал о Лушке, о ее ожерелье, которое оставило в нем чувство сложное, похожее на то, какое испытал он когда-то в одном итальянском городке при взгляде на **реликвии одной святой** [мысленный Пространственный и Временной Транзит в далекое и священное прошлое]. «Вошла она навсегда в мою жизнь!» [Вечность] — подумал он. И, вынув <...> «Грамматику любви», медленно перечитал при свете зари [Вечность] стихи <...> на ее последней странице [Литературность].

Тебе сердца любивших скажут [Любовный Контакт]:
«В преданьях [Транзит, Литературность] сладостных живи!»
И внукам, правнукам [Живые Мосты] покажут
Сию Грамматику Любви [Литературность].

4. Несколько слов о том, как сделана постоянно акцентируемая «загадочность» Лушки.

Подобно Возлюбленной из «Волос», героиня ГЛ остается физически абсолютно недосягаемой, хотя, в отличие от той и от Возлюбленной из новеллы Готье, у нее есть имя собственное, место жительства, социальное положение и семейная принадлежность.

С другой стороны, в отличие от героини Готье и подобно героине Мопассана, Лушка не получает полноценного физического воплощения, мы не видим ее во весь рост, не узнаём ничего о ее фигуре, лице, цвете волос (тут она уступает даже мопассановской владелице волос), у нее нет речей, и нам неизвестны ее мысли и чувства. Она дана сугубо метонимически — через впечатление, произведенное ею на Хвощинского. Единственное свидетельство

о ее внешности (*говорят, совсем нехороша была собой*) — негативно, косвенно и неконкретно.

Все это оттеняет Сакральную неисповедимость принадлежащей Великому Былому героини — по контрасту с двумя вполне земными, современными, конкретными и доступными женскими персонажами ГЛ:

— пошло-важно соблазнительной аристократкой:

Старик <...> сказал, что дома одна молодая графиня <...>. Графиня была в широком розовом капоте, с открытой напудренной грудью; она курила, глубоко затягиваясь, часто поправляла волосы, до плечей обнажая свои тугие и круглые руки; затягиваясь и смеясь, она все сводила разговоры на любовь <...>.

— и развратной простолюдинкой:

...какая-то женщина в летнем мужском пальто, с обвисшими карманами, гнала по лопухам индюшек. <...> Малый рассказывал, что та женщина, которая давеча гнала по лопухам индюшек, — жена дьякона, что молодой Хвошинский живет с нею. Ивлев не слушал. Он все думал о Лушке <...>.

* * *

Остается показать, как архисюжет Поисков Былого наложен на глубинные структуры, рассмотренные в начале статьи, — Жизнетворческую, Воронкообразную и Подражательного Желания. Думаю, что секрет ГЛ — в фирменно бунинской органичности этого совмещения.

ЛИТЕРАТУРА

Анисимов К. В. 2015. «Грамматика любви» И. А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск.

Бунин И. А. 1995. Собр. соч. В 8 т. / Сост. А. К. Бабореко. Т. 4. М.

Виницкий И. 2022. Откуда пришло легкое дыхание, или 25-я красота Оли Мещерской // Знамя. 2022. № 4. С. 206—218.

Жолковский А. К. 1994. «Легкое дыхание» Бунина—Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М. С. 103—120.

Жолковский А. К. 2005. Лимонов на литературных Олимпикс // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. С. 232—245.

Жолковский А. К. 2011. О Шарикове // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем. М. С. 247—267.

Жолковский А. К. 2014а. Подражатели // Звезда. 2014. № 10. С. 220—232.

Жолковский А. К. 2014б. Еще раз о грамматике любви // Звезда. 2014. № 12. С. 220—225.

Жолковский А. К. 2016. «В некотором царстве»: повествовательный тур-де-форс Бунина // Жолковский А. К. Блуждающие сны. Статьи разных лет. СПб. С. 81—92.

Жолковский А. К. 2018. Место «Визитных карточек» в эротической картотеке Бунина // Новое литературное обозрение. № 2 (150). С. 164—186.

Жолковский А. К. 2022. Заметки о двух нарративных приемах Бунина: эффект «воронки» и «авторские» персонажи // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына (в печати).

Зенкин С. Н. 2022. Imago in fabula: Интрадигетические образы в литературе и кино. М. (в печати).

Капинос Е. В. 2014. Поэзия Приморских Альп. Рассказы И. А. Бунина 1920-х годов. М. С. 99—113.

Мопассан Ги де. 1994. Собр. соч. В 10 т. Т. 5. М.

- Панова Л. Г. 2006. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. В 2 кн. М. Панова Л. Г. 2021. Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие. М.
- Пожиганова Л. П. 2005. Путешествие с Дон-Кихотом: поэтика игры в рассказе «Грамматика любви» // Пожиганова Л. П. Мир художника в прозе Ивана Бунина 1910-х годов. Белгород. С. 129—148.
- Полторацкая Н. 1992 (сост.). Нютокок судьбы. Рассказы французских писателей XIX—XX веков. СПб.
- Girard René. 1966. 'Triangular Desire' // Girard René. Deceit, Desire and the Novel. Baltimore and London. P. 1—52.
- Henrot Geneviève. 1987. Le Professeur et la Sirène. Analyse thématique d'un récit de Lampedusa // Les Lettres romanes. No 41, 1—2. P. 45—63.
- Hutchings Stephen. 1992. Towards the Grammar of (a) Love: Bunin's Impossible Journey // Modern Language Studies/ No 22, 3. P. 17—35.
- Pager-McClymont Kimberley. 2021 Twisted Mis-tress: A Stylistic Analysis of Fetishism in Maupassant's La Chevelure // Journal of Languages, Texts, and Society. No 5. P. 1—30.
- Ráczi Ildikó Mária. 2016. Irrational Elements in Ivan Bunin's Short Story 'The Grammar of Love' // Ráczi Ildikó Mária. Facets of Russian Irrationalism between Art and Life: Mystery inside Enigma. P. 370—383.
- Rougemont Denis de. 1983. Love in the Western World. Princeton, NJ.

За замечания автор признателен Михаилу Безродному, С. Н. Зенкину, Е. В. Капинос, Т. В. Марченко, В. А. Мильчиной и Л. Г. Пановой.

¹ См.: Бунин, 4: 147—155.

² См.: Жолковский 1994; Капинос: 97—113; Анисимов: 29 сл., 44, 58; Виницкий.

³ Здесь и ниже начальными прописными буквами выделяются названия нарративных функций, образующих арматуру рассматриваемых (архи)сюжетов.

⁴ См.: Жолковский 2016, 2018, 2022; Капинос: 126—142.

⁵ См.: Girard; Жолковский 2014а.

⁶ См.: Жолковский 2014б, 2016, 2018, 2022.

⁷ См.: Rougemont.

⁸ О подражательном самоотождествлении Ивлева с Хвошинским см.: Hutchings.

⁹ См.: Зенкин.

¹⁰ См.: Панова 2021: 120—150.

¹¹ См.: Панова 2006: 94, 173, 185—186.

¹² См.: Жолковский 2005.

¹³ См.: Henrot.

¹⁴ См.: Жолковский 2011: 260—261.

¹⁵ Русский перевод Н. Гнединой см. в: Полторацкая // <https://fb2.top/nogotok-sudyby-323660/read/part-5> (оригинал: https://fr.wikisource.org/wiki/Romans_et_Contes_de_Th%C3%A9ophile_Gautier/Le_Pied_de_momie); об этой новелле см.: Панова 2006: 36, 83, 87—88.

¹⁶ В «Аррии Марцелле» аналогичная развязка наступает, когда отец древней Возлюбленной Протагониста, римский христианин Аррий Диомед, заклеив язык развратность дочери, обращает ее в горсть пепла.

[Протагонист] испустил страшный вопль и лишился сознания <...>. Солнце всходило, и зала, только что блиставшая своим убранством, стала теперь всего лишь развалиной (пер. Е. Гунста; см.: Полторацкая 1992; <https://fb2.top/nogotok-sudyby-323660/read/part-5>).

А в «Омфале» в роли Властной Фигуры, прекращающей Любовный Контакт Протагониста с Возлюбленной, выступает дядюшка Протагониста, попросту уносящий картину с изображением соблазнительной Омфалы.

¹⁷ Первые переводы на русский появились незадолго до ГЛ (1915): М. А. Шишмаревой и А. С. Полоцкой (1909), А. Н. Чеботаревской (1911); я пользуюсь переводом В. Шишова (1958) в: Мопассан 1994 // https://ocr.krossw.ru/html/mopassan/mopassan-volosy-ls_1.htm (оригинал см.: <https://www.gutenberg.org/files/56374/56374-h/56374-h.htm>); об этой новелле см.: Pager-McClymont.

¹⁸ Франсуа Вийон (1431—1463) прожил 32 года — столько же, сколько Протагонист до своего сумасшествия; не исключена также игра с хрестоматийным возрастом Христа (33),

а также автора новеллы в год ее написания (34); кстати, именно с 1884 Мопассана (который уже болен сифилисом, а в 1893 умрет в психиатрической клинике) начинают преследовать нервные припадки.

¹⁹ Подразумеваемым Интертекстом можно считать одноименное с мопассановской новеллой стихотворение Шарля Бодлера, вошедшее во 2-е издание «Цветов зла» (1861); оно переводилось на русский П. Якубовичем, Эллисом (Л. Кобылинским), В. Шершеневичем и другими (в основном как «Шевелюра», реже как «Волосы»).

²⁰ Ср. выше развязки трех *contes fantastiques* Готье.

²¹ Закономерность обращения Бунина к этому топосу вытекает из его литературной самоидентификации:

наметивше[го]ся задолго до эмиграции стремлени[я] следовать традиции, объявленной исчезнувшей, т. е. той, которой <...> «уже не существует» (*Анисимов*: 7).

²² О сюжете ГЛ как о хронотопическом и семиотическом квесте, направленном в чуть ли не готическое прошлое, и его принципиальной опоре на метонимию см.: *Hutchings*; менее убедительно описание (в *Récit*) хронотопа ГЛ как по-пропповски сказочного; в *Анисимов*: 100 сл. он связывается, в духе *Капинос*: 126—142, с балладным слоем типового бунинского повествования.

²³ О «мерцании самоубийства Лизы как минус-приема» в ГЛ см.: *Анисимов*: 83, *Капинос*: 101.

²⁴ Кульминационная роль в ГЛ Языкового и Литературного мотивов опирается на общую «культурологичность» *contes fantastiques* (играющих с Поиском некоего литературного/музейного прошлого). Это акцентируется построением сюжета ГЛ как серии попыток Ивлева «прочитать» легенду о бывлой любви — сначала в переносном, а затем в буквальном смысле, вплоть до вчитывания в пометки Хвошинского красными чернилами на тексте старинной «Грамматики любви» (*Hutchings*).

Кстати, сугубо «книжный» характер носит и предполагаемое сумасшествие Хвошинского; по словам его сына, Ивлева,

— Это всё сплетни, они умственно нисколько не были больны... Они только всё читали и никуда не выходили, вот и всё...

Хвошинский предстает своего рода Дон-Кихотом, помешавшимся на чтении куртуазной литературы, и неожиданным подтверждением такого соотнесения может служить имя его возлюбленной: Лушка = Лукерья = Гликерия = др. греч. «Сладостная» = Дульцинея = Альдонса (тоже крестьянка, возведенная рыцарем в ранг Прекрасной Дамы); см.: *Пожиганова*: 133—138; *Капинос*: 100, 108; о мотиве «сладостности» в ГЛ см.: *Анисимов*: 24 сл. Имя Лукерья отсылает и к героине «Живых мощей» Тургенева (*Пожиганова*: 134), которая, заметим, описывается рассказчиком как ныне «эта мумия» (!), а не так давно «красавица», по которой он, тогда «шестнадцатилетний мальчик» (!), «втайне вздыхал» (!).