

**ДУХОВНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ МОДЕРНИСТСКОЙ ЭПОХИ  
В ПРОЗЕ И. А. БУНИНА 1910–1940-х гг.:  
ЗНАКИ КАТАСТРОФЫ И ВОЗМОЖНОСТЕЙ  
ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ\***

**Наталья Пращерук**

Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия

**THE SPIRITUAL TRANSFORMATION OF THE MODERNIST  
ERA IN BUNIN'S PROSE BETWEEN THE 1910S  
AND 1940S: SIGNS OF A DISASTER  
AND WAYS OF OVERCOMING IT**

**Natalia Prashcheruk**

Ural Federal University,  
Yekaterinburg, Russia

This article examines the way Bunin creates a voluminous picture of the spiritual condition of Russian man and Russian life on the eve of the Revolution of 1917. Referring to four pieces of literature written from 1916 to 1944, the author demonstrates that while thinking of reasons for the national disaster, the writer gradually and from many perspectives unveils the peculiarities of the modernist era and its main value crisis, which was connected with the lack of faith and apostasy. *The Old Woman* contains a visual image of the "overflowing sea of mirth" contrasting with the ordeals suffered during World War I. In *Mad Artist*, Bunin shows a character not only alienated from the traditional Orthodox life but also doing evil. *Cornet Yelagin's Case* focuses on the aestheticisation of death typical of modernism. In *Pure Monday*, closing the cycle, the heroine's choice is interpreted as the possibility of overcoming spiritual disaster in the context of national destiny. *Keywords:* Ivan Bunin; spiritual issues; modernism; miniature; story; novel; contrast.

---

\* *Citation:* Prashcheruk, N. (2019). The Spiritual Transformation of the Modernist Era in Bunin's Prose between the 1910s and 1940s: Signs of a Disaster and Ways of Overcoming It. In *Quaestio Rossica*. Vol. 7, № 2. P. 413–424. DOI 10.15826/qr.2019.2.384.

*Цитирование:* Prashcheruk N. The Spiritual Transformation of the Modernist Era in Bunin's Prose between the 1910s and 1940s: Signs of a Disaster and Ways of Overcoming It // *Quaestio Rossica*. Vol. 7. 2019. № 2. P. 413–424. DOI 10.15826/qr.2019.2.384 / *Пращерук Н. Духовное измерение модернистской эпохи в прозе И. А. Бунина 1910–1940-х гг.: знаки катастрофы и возможностей ее преодоления // Quaestio Rossica*. Т. 7. 2019. № 2. С. 413–424. DOI 10.15826/qr.2019.2.384.

Исследуется, как на протяжении многих лет Бунин-художник выстраивает объемный образ духовного (в прямом, религиозном смысле) состояния русского человека и русской жизни накануне революции 1917 г. На примере четырех произведений, созданных в период с 1916 по 1944 г., показано, что писатель, размышляя над причинами национальной катастрофы, последовательно и многоаспектно раскрывает специфику модернистской эпохи в ее главном ценностном сломе, связанном с оскудением веры, с богоотступничеством. В миниатюре «Старуха» явлен визуальный образ «разливанного моря веселия», контрастирующий с испытаниями, которые переживает народ во время Первой мировой войны. В рассказе «Безумный художник» показан герой, не просто отчужденный от традиционной православной жизни, но и прямо творящий зло. Повесть «Дело корнета Елагина» становится художественным исследованием такого характерного для модернизма явления, как эстетизация смерти, игра со смертью. А в «Чистом понедельник», завершающем этот своеобразный цикл, выбор героини трактуется в аспекте общенародной судьбы как возможность преодоления духовной катастрофы.

*Ключевые слова:* И. А. Бунин; духовная проблематика; модернизм; миниатюра; рассказ; повесть; контраст.

Известно резко критическое отношение Бунина к модернизму, которое сохранилось и в эмиграции<sup>1</sup>. Однако такая бунинская непримиримость, своего рода антимодернизм, трактуется преимущественно в эстетическом ключе [Грачева]. Думается, назрела потребность осмыслить именно духовное измерение модернизма в прозе художника, поскольку, переживая национальную катастрофу, Бунин, как и его предшественники, «зрел в корень» подлинных причин этой катастрофы. Любопытно проследить, как на протяжении многих лет художник выстраивает объемный образ духовного (в прямом, рели-

<sup>1</sup> В качестве аргумента достаточно вспомнить знаменитую речь художника на юбилее «Русских ведомостей» в 1913 г., когда он резко отозвался о состоянии современной литературы: «Произошло невероятное обнищание, оглупление и омертвление русской литературы... Исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота – и морем разлились вульгарность, надуманность, лукавство, хвастовство, фатовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый. Испорчен русский язык (в тесном содружестве писателя и газеты), утеряно чутье к ритму и органическим особенностям русской прозаической речи, опошлен или доведен до пошлейшей легкости – называемой “виртуозностью” – стих, опошлено все вплоть до самого солнца, которое неизменно пишется теперь с большой буквы, к которому можно чувствовать теперь уже ненависть, ибо ведь “все можно опошлить высоким стилем”, как сказал Достоевский... Мы пережили и декаданс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию, называвшуюся разрешением “проблемы пола”, и боготворчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и “пролеты в вечность”, и садизм, и снобизм, и “приятие мира”, и “неприятие мира”, и лубочные подделки под русский стиль, и адамизм, и акмеизм – и дошли до самого плоского хулиганства, называемого нелепым словом “футуризм”. Это ли не Вальпургиева ночь!» [Бунин, 1973, с. 319–320]. По свидетельству В. Н. Буниной, он прямо именовал декадентов растлителями [Устами Буниных, 1981, с. 156–157, 169].

гиозном смысле<sup>2</sup>) состояния русского человека и русской жизни накануне революции 1917-го.

Возьмем четыре очень показательных произведения.

Первое – миниатюра «Старуха» (1916): «Эта глупая уездная старуха сидела на лавке в кухне и рекой лилась, плакала...» [Бунин, 1967–1969, т. 4, с. 412]<sup>3</sup>. Вся миниатюра строится на контрасте плачущей старухи и «разливанного моря веселья»:

Плакала она и потом, засветив лампочку и раскалывая на полу тупым кухонным ножом сосновые щепки для самовара. Плакала и вечером, подав самовар в хозяйскую столовую и отворив дверь пришедшим гостям... а в далекой столице шло истинно разливанное море веселья: в богатых ресторанах притворялись богатые гости, делая вид, что им очень нравится пить из кувшинов ханжу с апельсинами и платить за каждый такой кувшин семьдесят пять рублей; в подвальных кабаках, называемых кабаре, нюхали кокаин и порою ради вящей популярности чем попадая били друг друга по раскрашенным физиономиям молодые люди, притворявшиеся футуристами, то есть людьми будущего; в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах; в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то ворота; в другом выезжал на сцену верхом на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий мастер притворяться старинными русскими князьями, меж тем как пятьсот мужчин с зеркальными лысынями пристально глядели в бинокли на женский хор, громким пением провожавший этого князя в поход, и столько же нарядных дам ели в ложах шоколадные конфеты; в третьем старики и старухи, больные тучностью, кричали и топали друг на друга ногами, притворяясь давным-давно умершими замоскворецкими купцами и купчихами; в четвертом худые девицы и юноши, раздевшись донага и увенчав себя стеклянными виноградными гроздьями, яростно гонялись друг за другом, притворяясь какими-то сатирами и нимфами... (т. 4, с. 414–415).

Сам по себе этот визуальный образ «разливанного моря веселья» чрезвычайно выразителен как картина «пира во время чумы», страшная в своих точных и беспощадных деталях, словно приблизившийся ад, где нет места подлинному чувству и подлин-

<sup>2</sup> По учению апостола Павла, духовный человек четко отличается от человека душевного. Духовным является тот человек, который имеет в себе действие Святого Духа, тогда как душевным человеком является тот, у которого есть душа и тело, но кто не стяжал Святого Духа, дающего жизнь душе. «Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно. Но духовный судит о всем, а о нем судить никто не может (1 Кор. 2: 14–15)» [Иерофей (Влахос), с. 9].

<sup>3</sup> Далее ссылки на произведения Бунина даются по этому изданию в круглых скобках с указанием номера тома и страниц.

ной жизни. А контраст этого адского веселья с образом плачущей старухи, с упомянутым оборванным караульщиком, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно убиты из пулемета немцами, с бабами, стариками, детьми, которым не до веселья в их смрадных избах, прочитывается как иллюстрация художника XX в. к почвеннической концепции предшественника из века XIX, Ф. М. Достоевского – к его выводам о том, что интеллигенция изменила национальным идеалам, впала в «теплохладность», религиозное бесчувствие и помрачение. Не случайно в миниатюре только старуха показана молящейся, в то время как члены семьи, в которую ее приняли служить кухаркой, поглощены мелкими играми на театре жизни:

Как молилась она перед сном, стоя на коленках на полу кухни, всю свою душу отдавая Богу за милость, столь неожиданно ей оказанную, как послала Его не лишать ее этой милости! (т. 4, с. 413).

В 1921 г., уже в Париже, Бунин пишет рассказ «Безумный художник», необычный для его творчества, который и типом героя, и манерой письма как будто отсылает нас к романтической традиции изображения художников-безумцев. Герой рассказа приезжает в «древний русский город» в канун Рождества, чтобы исполнить давно задуманное – создать картину, посвященную событию, ознаменовавшему начало новой истории человечества.

Я наконец воплощу все то, что сводило меня с ума целых два года.  
<...> Весь мир должен узнать и понять это откровение, эту благовую весть!  
<...> В мире... нет праздника выше Рождества. Нет таинства, равного рождению человека. Последний миг кровавого старого мира! Рождается новый человек! (т. 5, с. 43)

– вдохновенно заявляет художник. Названа дата приезда героя в город: «Двадцать четвертое декабря тысяча девятьсот шестнадцатого года!» (т. 5, с. 42).

Очевидно, что, точно обозначая время, ставшее для многих русских людей знаком рокового рубежа, художник сразу же расставляет необходимые акценты. Личное безумие героя измеряется общей мерой национальной трагедии. Этот рассказ органичен в ряду «Окаянных дней», «Конца», «Косцов», «Пингвинов» – произведений, гневных и пронзительных по остроте переживания утраты родины, когда еще «боль не отстоялась в думу». Черты и знаки того родного, милого сердцу, что когда-то составляло целый мир, щедро явлены в рассказе, организуя его пространство. В самом начале дается описание провинциального русского города, в котором, несмотря на последующие упоминания о войне, еще все наполнено предпраздничным уютом, теплотой, отмечено ладом, покоем:

Золотилось солнце на востоке, за туманной синью далеких лесов, за белой снежной низменностью, на которую глядел с невысокого горного берега древний русский город. Был канун Рождества, бодрое утро с легким морозом и инеем (т. 5, с. 41).

Традиционность жизни здесь, ее сохранившийся и пока еще не нарушаемый уклад подчеркиваются повтором слова «старый», акцентирующим семантику употребленного ранее «древний»:

В старой большой гостинице на просторной площади, против старых торговых рядов, было тихо и пусто, прибрано к празднику (там же).

Тишина провинциального города, «янтарный» уютный номер («в комнатах было тепло, уютно и спокойно, янтарно от солнца, смягченного инеем на нижних стеклах» – там же, с. 42), «рыжий бородач на козлах», коридорный – «молодой малый с веселыми глазами» – всё и все вокруг даны по контрасту с описанием героя-художника («бледное измученное лицо», «невидящий взор очень близорукого и рассеянного человека»), с его лихорадочным возбужденным состоянием. Он чужой в этом простом и ясном мире. Не случайно хозяин гостиницы немного опасается странного гостя и предлагает коридорному присматривать за ним. Мы узнаем, что художник прибыл из-за границы, в недавнем прошлом пережил личную трагедию – смерть жены и новорожденного сына. Его поведение кажется окружающим необычным, пугающим.

Художник рассказывает незнакомым людям про свой замысел, который как будто продиктован евангельским сюжетом и евангельскими образами:

Я должен написать вифлеемскую пещеру, написать Рождество и залить всю картину – и эти ясли, и младенца, и мадонну, и льва, и ягненка, возлежащих рядом, – именно рядом! – таким ликованием ангелов, таким светом, чтобы это было воистину рождением нового человека... (там же, с. 44–45).

Однако его основная идея связана не столько со священной историей и с воплотившимся Богом, сколько с рождением нового человека, и только. Знаменательно, что, предваряя свой рассказ о будущей картине, художник цитирует Евангелие от Луки: «Слава в вышних Богу и на земле мир, в человецех благоволение» (Лк. 2 : 14). Это возгласили ангелы, когда родился Спаситель, и именно этой строчкой начинается Великое славословие православного рождественского богослужения. Откуда приходят эти строчки к герою? Вероятнее всего, их подсказала память, та традиция религиозной жизни, к которой он принадлежал, в недрах которой формировался. Приведенная цитата тем более значима в контексте последующего поведения художника: он в буквальном смысле шарахается от церкви. «Внезапно впадая в ярость», он кричит

привезшему его к часовне извозчику: «Стой, негодяй! Зачем ты привез меня к часовне? Я боюсь церквей и часовен! Стой!» (т. 5, с. 44).

Художник лишен религиозного чувства, сердечно глух к мистическому смыслу совершающегося События. Как знак этой глухоты и как знак мертвенности его души прочитываются сравнения: «белые, точно алебастровые руки» и «бледное и худое его лицо» (когда он спал) «было похоже на алебастровую маску» (там же, с. 42, 45). Речь идет о душе, забывшей о своей небесной родине. И это, как обычно у Бунина, отражается во внешнем облике. Правда, здесь душевный и духовный изъян персонажа акцентируется не дисгармоничностью и нескладностью его поведения и образа в целом. «Говорящие» детали прямо связаны с темой побеждающей смерти. Именно так воспринимается подчеркнуто «бледный колорит» всего облика бунинского художника. То, как он выглядит в момент завершения своего труда, можно трактовать как своего рода кульминацию «бледного сюжета», как символическую картину вытесненной из его мира настоящей жизни:

Теперь он был бледен такой бледностью, что губы у него казались черными. Вся куртка его была осыпана разноцветной пылью карандашей. Темные глаза горели нечеловеческим страданием и вместе с тем каким-то свирепым восторгом (там же, с. 50).

Эта тема усилена мотивом «мертвых рук», который, вероятно, можно трактовать как знак неспособности к подлинному творчеству. Победенным смертью, а не уповающим на воскресение и вечную жизнь предстает бунинский герой-художник. Это подчеркивается эпизодом, когда он пытается рисовать Богородицу с Младенцем с фотографии своей жены-покойницы и погибшего новорожденного сына, лежащих в гробах. Заметим, что это фото он находит в «большом белом бархатном альбоме»: «Раскрытый альбом лежал возле его кресла. Из альбома так и бил в глаза длинный гроб и мертвый лик» (там же, с. 48). Возникают содержательные аналогии с «Окаянными днями», особенно с теми фрагментами, в которых тема победившей в России смерти сфокусирована, явлена предельно эмоционально и выразительно:

В мире была тогда Пасха, весна... пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в той весне, последнее целование... [Бунин, 1991, с. 83, 84].

Несмотря на разницу религиозного календаря, интонаций и повествовательных структур, эта перекличка представляется еще более оправданной в контексте второй евангельской цитаты. Герой «Безумного художника» практически точно цитирует Евангелие от Матфея: «Осанна! Благословен Грядый во имя Господне!» (т. 5, с. 49). Этим восклицанием, как известно, жители Иерусалима встречали Христа, входящего в город:

Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с деревьев и постилали по дороге; народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних! (Мф. 21 : 8–9).

Строки, исполненные высокого символического смысла и вошедшие в канон литургического православного богослужения, произносит затем Сам Господь в Своей трагической проповеди:

Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели! Се, оставляется вам дом ваш пуст. Ибо сказываю вам: не увидите Меня отныне, доколе не воскликнете: благословен Грядый во имя Господне! (Мф. 23 : 37–38).

И, выйдя, Иисус шел от храма; и приступили ученики Его, чтобы показать Ему здания храма. Иисус же сказал им: видите ли все это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне; все будет разрушено (Мф. 24 : 1–2).

Восстановленный евангельский контекст, в котором уже обозначены последние трагические события земной жизни Христа – предательство, распятие, смерть – символически связан с заключительным описанием того, что сотворил художник «в полной противоположности своим мечтам»:

Дикое черно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном фоне. Над всей картиной, над всем этим морем огня и дыма величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нем, окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста. Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную челюсть, с разбегу подавшись вперед, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец. Низ же картины являл беспорядочную грудку мертвых – и свалку, грызню, драку живых, смешение нагих тел, рук и лиц. И лица эти, ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит, были столь мерзостны и грубы, столь искажены ненавистью, злобой, сладострастием братоубийства, что их можно было признать скорее за лица скотов, зверей, дьяволов, но никак не за человеческие (т. 5, с. 50).

Картина, изобилующая страшными натуралистическими подробностями, исполненная какого-то животного ужаса перед свершившимся, отражает тот ад в душе ее создателя, в котором только смерть, и уже нет надежды на воскресение. Полная и безоговорочная победа смерти. Такой финал, тем более, если иметь в виду исторический и биографический фон написания рассказа, логично было бы трактовать как символический (аллегорический) образ национальной

катастрофы, как пророчество о судьбе России, свергнутой в бездну братоубийственной войны. Однако позиция автора, думается, объемнее. Сама картина, отмеченная гипернатурализмом, воспринимается как нечто подчеркнуто антиэстетическое, как сотворенное и входящее в мир зло, а художник предстает как творец этого зла. Апокалиптическая трактовка исторических событий, свидетелем которых был Бунин, осложнена и углублена здесь размышлениями о природе творчества и нравственном выборе художника [Пращерук, 2015].

В повести «Дело корнета Елагина» (1925) акцентируется тема игры со смертью и нарочитой ее эстетизации:

«Как-то вечером я была на кладбище: там было так прекрасно! Мне казалось... но нет, я не умею описать этого чувства. Мне хотелось остаться на всю ночь, декламировать над могилами и умереть от изнеможения. На другой день я играла так хорошо, как никогда... <...> Вчера я была на кладбище в десять часов вечера... Луна обливала лучами надгробные камни и кресты. Мне казалось, что я окружена тысячами мертвецов. Я же чувствовала себя такой счастливой, радостной! Мне было очень хорошо...» А, познакомившись с Елагиным и узнав от него однажды, что в полку умер вахмистр, она потребовала, чтобы Елагин свез ее в часовню, где лежал покойник, и записала, что вид часовни и покойника при свете луны произвел на нее «потрясающе-восторженное впечатление» (т. 5, с. 279).

Это черта эпохи, впрочем, как и то, что игра со смертью, приобретающая тотальный характер, перерастает, по существу, в культ смерти. Главным игроком со смертью и любовью выступает возлюбленная корнета актриса Мария Сосновская:

...смесь постоянной игры с искренностью (там же, с. 279–280); беседуя о всяческих способах лишить себя жизни, она вдруг хватала со стены заряженный револьвер, взводила курок, приставляла дуло к своему виску и говорила: «Скорее поцелуйте меня, или я сию минуту выстрелю!» (там же, с. 280); Играть, дразнить – это было ее постоянное занятие (там же).

Бунинские герои здесь уже не прибегают к евангельским и апостольским цитатам, стремясь, так сказать, «освятить» переживаемую ими игру в якобы «любовь сильнее смерти». Их духовное состояние другой природы. Это не «теплохладность», а скорее помрачение, смешение всего и вся, заполнение «духовных пустот» почти экстремальной эротикой, плотским, суррогатами подлинной любви. Потому героиня, исповедуя культ смерти, то есть фактически став идолопоклонницей, принимает клятву, «грустная и задумчивая», в вечной любви и верности от православного офицера у креста возле костела (там же, с. 283). Она же в сопровождающих свои игрища речах все время упоминает Христа и Богородицу, обращается к Богу. Не просто говорит, а кричит о помрачении духа ее финальная реплика:

Довольно. И уж если делать, так скорее. Дай же мне портеру, благослови, Мать Божья!

А Елагин в своих помрачениях и, следуя злой воле своей возлюбленной, поминает Божью волю:

«Умираю не по своей воле». Вы думаете, что она этой фразой выразила свою незащитность передо мной. А, по-моему, она хотела сказать другое: что наша несчастная встреча с ней – рок, Божья воля, что она умирает не по своей, а по Божьей воле (т. 5, с. 294).

Другое дело, что в финале он говорит не об исполнении воли Бога, а о возможной вине перед Ним. Вообще финальный фрагмент чрезвычайно важен для понимания повести. Елагин задается вопросом:

Почему я не застрелился сам? *Но я как-то забыл об этом* (курсив мой. – Н. П.). Когда я увидел ее мертвой, я забыл все в мире (там же, с. 297).

Перед реальностью смерти игры с ней закончились. И это момент, принципиальный для Бунина – человека и художника 1925 г. Он дает надежду на возрождение и преображение.

Думается, что в «Чистом понедельник» (1944) как раз и показан единственно возможный путь восстановления духовных оснований национального бытия. Путь искупления, русская Голгофа. В рассказе также изображена артистическая среда с ее утонченным эротизмом, потреблением интеллектуальных и художественных «продуктов» разного качества, с ценностной неразберихой и контрастами, что реализуется разворачиванием мотива незнания, непонимания («это не религиозность, я не знаю, что», блины – и тут же икона Богородицы-Троеручицы и т. п.) [Пращерук, 2016, с. 97–118]. Однако центральное событие, выбор героини, безусловно, трактуется художником мистически, в аспекте общей национальной судьбы. Потому так значим финал, который подчеркнуто символичен. Герой встречает возлюбленную в церкви Марфо-Мариинской обители среди других «инокинь или сестер» в белых одеждах. Возглавляет «белую вереницу поющих» великая княгиня Елизавета Федоровна, весь облик которой создает впечатление святости:

...Вся в белом, длинном, тонкокожая, в белом обрусе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке (т. 7, с. 251).

В этом эпизоде символично все: не просто доминанта белого цвета, а преображение всего цветового колорита, крест, горящие свечи и т. п.

Значительность эпизода еще более возрастает при сопоставлении его с дневниковой записью 1915 г., оставленной писателем после действительного посещения Марфо-Мариинской обители:

Позавчера были с Колей и Ларисой в Мариинской обители на Ордынке. Сразу не пустили, дворник умолял постоять за воротами – «здесь великий князь Дмитрий Павлович». Во дворе – пара черных лошадей в санях, ужасный кучер. Церковь снаружи лучше, чем внутри [Бунин, 1988, т. 6, с. 354].

Этот эпизод использован в рассказе, правда, выглядит он несколько иначе:

На Ордынке я остановил извозчика у ворот Марфо-Мариинской обители: там во дворе чернели кареты, видны были раскрытые двери небольшой освещенной церкви... Дворник у ворот загородил мне дорогу, прося мягко, умоляюще:

- Нельзя, господин, нельзя!
- Как нельзя? В церковь нельзя?
- Можно, господин... только прошу вас за ради бога, не ходите, там сейчас великая княгиня Елизавет Федровна и великий князь Митрий Палыч... (т. 7, с. 251).

Автор не просто вводит в рассказ отсутствующую в источнике Елизавету Федоровну, он делает ее центральной фигурой финальной сцены. Вряд ли появление великой княгини в рассказе можно считать случайным.

Великая княгиня Елизавета Федоровна, как известно, вдова убитого в 1905 г. великого князя Сергея Александровича, протестантка, принявшая православие, простившая убийцу мужа и подававшая прошение о его помиловании, оставила мир, вела подвижническую жизнь. В роковом для России 1917 г. она писала:

Я испытывала такую глубокую жалость к России и ее детям, которые в настоящее время не знают, что творят. Разве это не больной ребенок, которого мы любим во сто раз больше во время его болезни, чем, когда он весел и здоров? Хотелось бы понести его страдания, помочь ему. Святая Россия не может погибнуть... Мы должны устремить свои мысли к Небесному Царствию... и сказать с покорностью: «Да будет воля Твоя» [Православный календарь, с. 5].

В июле 1918 г. Елизавета Федоровна вместе с сестрами Екатериной и Варварой и князем Иоанном приняла мученическую смерть. В 1920 г. гробы с мощами мучеников были доставлены в Иерусалим, где находятся в настоящее время. В 1992 г. Архиерейским собором Русской православной церкви Елизавета Федоровна была причислена к лику святых [Там же].

В таком контексте (вне зависимости от того, знал или не знал Бунин о дальнейшей судьбе великой княгини) финальная сцена звучит роковым трагическим постпредвидением будущих мученических судеб «инокинь или сестер», идущих мимо героя «белой вереницей». При этом скрытый диалог автора, открывшего уже такую трагиче-

скую перспективу, с субъектом речи, который еще ничего не знает («уж не знаю, кто были они и куда шли»), создает повышенную смысловую напряженность финала.

Историческая катастрофа вызвала подъем религиозного чувства. Уже в «Окаянных днях» религиозная тема прозвучала в сходном аспекте, окрашенная острым личным переживанием. Православный храм трактовался здесь как островок прежней, настоящей России:

А в соборе венчали, пел женский хор. Вошел и, как всегда за последнее время, эта церковная красота, этот остров «старого» мира в море грязи, подлости и низости «нового» тронули необыкновенно [Бунин, 1991, с. 68].

Ощущение, которое переживали многие русские в то время, очень хорошо выразил А. Шмеман: «Церковь – это все, что осталось у нас от России» [Шмеман, с. 187]. О сложном соотношении христианского начала и революционной действительности писал современник событий французский славист П. Паскаль, будучи в это время в России [Бабинцев, Бугров]. Похожие мотивы есть в «Окаянных днях» и в «Чистом понедельнике». Не случайно посещение храмов, монастырей становится для героини, как и для автора «Окаянных дней», опытом обретения русского. Однако в «Окаянных днях» доминирует мотив утраты, смерти, последнего прощания:

В мире была тогда Пасха, весна... пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в той весне, последнее целование... [Бунин, 1991, с. 83–84].

В «Чистом понедельнике» нет такой страшной определенности. И дело здесь отнюдь не в хронологической разнице изображенных событий. В рассказе Буниным-художником уже открыта и символически запечатлена перспектива общего пути, на котором возможно воскресение. Поэтому столь важна символика поста, за которым обязательна Пасха. Следовательно, выбор героини обусловлен уже не только искуплением грехов прошлого или актом личностного самоопределения. Он может быть рассмотрен в аспекте будущей духовной судьбы России, в которой для Бунина 1944 г. поворот интеллигенции, в том числе и артистической, рафинированной, к религии и религиозному служению становится симптоматичным, оправданным и закономерным.

### Список литературы

*Бабинцев В., Бугров К.* «Русский дневник» П. Паскаля: война и революция в России глазами французского военного специалиста // *Quaestio Rossica*. 2014. № 1. С. 263–276. DOI 10.15826/qr.2014.1.036.

*Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 9 т. М. : Худ. лит., 1966–1967.

*Бунин И. А.* Речь на юбилее «Русских ведомостей» // *Лит. наследство*. Т. 84. Иван Бунин : в 2 кн. Кн. 1. М. : Наука, 1973. С. 314–324.

*Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. М. : Худ. лит., 1987–1988.

- Бунин И. А. Окаянные дни. М. : Сов. писатель, 1991. 175 с.
- Грачева А. М. Рецепция символизма в эмигрантском творчестве И. А. Бунина («Дело корнета Елагина») // Постсимволизм : [интернет-портал]. URL: [http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=45](http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=45) (дата обращения: 10.11.2017).
- Иерофей (Влахос), митр. Православная духовность. М. : Свято-Троицкая лавра, 2009. 135 с.
- Православный церковный календарь. М. : Изд-во Моск. патриархата, 1994. 107 с.
- Пращерук Н. В. Благая весть или дьявольское наваждение: рассказ И. А. Бунина «Безумный художник» в контексте гоголевского «Портрета» // Вестн. Новгород. гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2015. № 84. С. 118–121.
- Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой. 2-е изд., доп. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 206 с.
- Устами Буниных : Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы : в 3 т. / под ред. М. Грин. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1972–1982.
- Шмеман А. Духовные судьбы России // Новый мир. 1994. № 3. С. 182–190.

## References

- Babintsev, V., Bugrov, K. (2014). “Russkii dnevnik” P. Paskalya: voina i revolyutsiya v Rossii glazami frantsuzskogo voennogo spetsialista [P. Pascal’s *Russian Diary*: War and Revolution in Russia through the Eyes of a French Military Expert]. In *Quaestio Rossica*. No. 1, pp. 263–276. DOI 10.15826/qr.2014.1.036.
- Bunin, I. A. (1966–1967). *Sobranie sochinenii v 9 t.* [Collected Works. 9 Vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura.
- Bunin, I. A. (1973). Rech’ na yubilee “Russkikh vedomostei” [Speech on the Anniversary of *Russkiye vedomosti*]. In *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 84. Ivan Bunin (2 Books). Book 1. Moscow, Nauka, pp. 314–324.
- Bunin, I. A. (1987–1988). *Sobranie sochinenii v 6 t.* [Collected Works. 6 Vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura.
- Bunin, I. A. (1991). *Okeyannye dni* [Cursed Days]. Moscow, Sovetskii pisatel’. 175 p.
- Gracheva, A. M. Retsepsiya simbolizma v emigrantskom tvorchestve I. A. Bunina (“Delo korneta Elagina”) [The Reception of Symbolism in I. A. Bunin’s *Émigré Works (Cornet Yelagin’s Case)*]. In *Postsymbolism* [internet-portal]. URL: [http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=45](http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=45) (mode of access: 10.11.2017).
- Grin, M. (Ed.). (1972–1982). *Ustami Buninykh. Dnevniky Ivana Alekseevicha i Very Nikolaevny i drugie arkhivnye materialy v 3 t.* [From the Mouth of the Bunins. Ivan Alekseevich’s and Vera Nikolaevna’s Diaries and Other Archival Materials. 3 Vols.]. Frankfurt a/M, Posev.
- Hierotheos (Vlachos), metr. (2009). *Pravoslavnaya dukhovnost’* [Orthodox Spirituality]. Moscow, Svyato-Troitskaya Lavra. 135 p.
- Prashcheruk, N. V. (2015). Blagaya vest’ ili d’yavol’skoe navazhdenie: rasskaz I. A. Bunina “Bezumniy khudozhnik” v kontekste gogolevskogo “Portreta” [Good News or Instigation of the Devil: *The Mad Artist* by I. A. Bunin in the Context of Gogol’s *The Portrait*]. In *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. No. 84, pp. 118–121.
- Prashcheruk, N. V. (2016). *Proza I. A. Bunina v dialogakh s russkoi klassikoi* [I. A. Bunin’s Prose in Dialogues with the Russian Classics]. 2 Ed., Add. Yekaterinburg, Izdatel’stvo Ural’skogo universiteta. 206 p.
- Pravoslavnyi tserkovnyi kalendar’* [Orthodox Church Calendar]. (1994). Moscow, Izdatel’stvo Moskovskogo Patriarkhata. 107 p.
- Schmemann, A. (1994). Dukhovnye sud’by Rossii [Spiritual Fates of Russia]. In *Novyi mir*. No. 3, pp 182–190.

*The article was submitted on 07.02.2018*