

DOI 10.15393/j9.art.2017.4502

УДК 821.161.1.09“18”

**Сергей Анатольевич Шульц***(Ростов-на-Дону, Российская Федерация)*

s\_shulz@mail.ru

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ИНФЕРНАЛЬНОГО В ИДИЛЛИЧЕСКОМ:

**Н. В. ГОГОЛЬ — Л. Н. ТОЛСТОЙ — И. А. БУНИН**

**Аннотация.** На материале повестей Н. В. Гоголя («Вий»), Л. Н. Толстого («Дьявол»), И. А. Бунина («Митина любовь») рассмотрена эволюция сюжета трансформации «дьявольского» в «идиллическом». Показана связь разрушения «идиллии» с мифологическим сюжетом происхождения космоса из хаоса. Хтоническое начало, под власть которого подпадают Хома и Иртенев, проявляет себя в неожиданных условиях: идиллические «мирные пейзажи» обнаруживают в себе возможность обратной страшной метаморфозы. Если Хома «соблазнен» помимо своей воли, то в истории со Степанидой Иртенев — инициатор. В обоих случаях актуализируются также отношения власти как регулятора общественного устройства: сирота бурсак соблазнен богатой и знатной панночкой; Евгений же, приглашая Степаниду, напротив, пользуется своим преимуществом барина. В конечном счете оба героя подчинены власти бесовской, покрывающей все другие отношения господства и подчинения. В эпоху сентиментализма идиллический канон был «акосмичен». Гоголь и Толстой вернули ему космизм, а наследующий им Бунин частично вернулся к сентименталистскому акосмизму, «лирически» шире раскрыв катастрофу индивидуального сознания.

**Ключевые слова:** Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, И. А. Бунин, Дж. Байрон, «идиллическое», inferнальность, хаос и космос

Три произведения Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, И. А. Бунина — «Вий», «Дьявол», «Митина любовь» — составляют развитие «единого» сюжета «дьявольского» соблазна во внешне идиллических условиях. Их анализ в аспекте исторической поэтики позволяет увидеть развертывание «общей» логики данного сюжета в сходных жанровых моделях.

Л. Толстой неизменно высоко оценивал гоголевский «Вий»<sup>1</sup>, демонстративная мифопоэтическая установка которого, казалось бы, столь далека от его собственной манеры. Недаром Е. М. Мелетинский, рассуждая о мифологизме русской литературы

XIX века, упоминает имя Толстого скорее по контрасту с именами других классиков, прежде всего Гоголя и Достоевского [18, 127–132].

В то же время мифопоэтическое начало не вполне чуждо Толстому. Даже «полемизируя» с ним, он придает ему новое измерение (см. об этом: [26]). Неоконченная повесть «Дьявол», интерпретирующая сюжет подпадения женатого мужчины под власть безудержного влечения к другой женщине, фиксирует мифологизацию этого сюжета, благодаря которой последний истолковывается в инфернальном ключе. Другая женщина оказывается «дьяволом», соблазняющим «невинную» душу. Возвращение к средневековому «женщина — сосуд дьявола» сопровождается онтологически-мистическим ригоризмом о природе человека, обнаруживающей зло в самой себе. Здесь именно онтологический вывод, а не просто этический, как полагал С. Н. Булгаков [6].

Еще более узкой по сравнению с булгаковской является позиция Р. Густафсона: «Иртенев отстраняется от ответственности, проецируя свои мотивы и чувства на других и рационализируя. Он не свободен потому, что не может взять на себя ответственность за свои действия, <...> его подчиняет собственная страсть и стремление к наслаждению. Он осужден угождать только самому себе» [11, 342].

«Вина» в повести Толстого не столько моральная, сколько онтологическая и «интеллектуализированная» (термин М. Л. Гаспарова [8, 453]): все дело в устройстве мироздания, а не в конкретном частном человеке, лишь моментом которого тот является.

Примечательно, что протагонисту «Дьявола» дается фамилия, лишь слегка отличная от фамилии героя толстовского «Детства» (там было: Иртеньев). Тем самым обнаруживается связь образа протагониста из позднего произведения с личной темой Толстого, преемственная связь Иртенева с чистым и невинным Иртеньевым (фигурой явно автобиографической).

Мифопоэтика «Дьявола» становится более очевидной лишь в финале, когда, собственно, и звучит роковое слово, давшее повесть название, закольцовывая смысловую ситуацию произведения. Однако именно название заставляет под углом

концовки — в качестве кульминации и ударного момента — прочесть весь текст. Тут обнаруживается прямая связь «Дьявола» с «Виём».

Следующим шагом в трансформации рассматриваемого метасюжета, начинающегося с «Вия», продолженного «Дьяволом», становится «Митина любовь» Бунина, где катастрофическая любовная топика подана также в условиях «идиллии».

В главном же она существует в сугубо внутренней плоскости — модернистской плоскости «сознания», конкретно — катастрофы сознания, по-феноменологически понятого в виде репрезентации души и всего человека в целом. У Бунина inferнальности словно нет, из его рассказа почти уходит все сверхъестественное и «чудесное», чтобы уступить место сугубо «психологическим» мотивировкам, посюстороннему. Примечательно, что современники среди учителей Бунина называли именно Гоголя [4] и Толстого [12].

При переходе от романтизма («Вий») к реализму («Дьявол») и далее к переплетенному с реализмом («новым реализмом») модернизму<sup>2</sup> («Митина любовь») истолкование inferнального сюжета претерпевает необходимое изменение. Везде — разрушение, взрыв жанра идиллии с его императивами внутреннего и внешнего покоя, поскольку последний теперь обнаруживает в себе зерна распада. Распад — символ «выплеска» хаотического в виде скрытой основы космического. Такой символ вскрывает построение данного типа идиллии на основе ее образца-источника — мифа о возникновении космоса из хаоса.

Нередко рассуждают об «акосмизме» сентиментализма (отчасти это задано у Ф. Шиллера: [24]), одним из репрезентативных жанров которого является именно идиллия и который присутствует, наряду с другими стилевыми образованиями, во всех трех рассматриваемых произведениях. Но космически-хаотическое в полной мере проявляется в идиллических хронотопах Гоголя, Толстого, Бунина, моделирующих целый миропорядок. Подобное моделирование Бахтин справедливо считал признаком величия художника [1]; [2].

Все три рассматриваемых повести имеют главной ареной действия деревню, располагающую, казалось бы, к ладу

и гармонии, но все произведения заканчиваются смертью протагониста. В случае «Вия» погибают и Хома, и панночка. В случае недописанного «Дьявола» существуют варианты самоубийства протагониста и убийства им «соблазнительницы». Наконец «Митина любовь» завершается самоубийством покинутого Мити.

В повести Толстого инфернальный соблазн изображается исподволь (нарастает), дается в антураже социально-психологической конкретики, в намеках, в выстраданном программном выводе-прозрении об устройстве мира и человека: «Да нет никакого Бога. Есть дьявол. И это она. Он овладел мной»<sup>3</sup>.

Этот вывод, обращающий к гностическим учениям о «злом демиурге», делает реалистическую предысторию развития сюжета толстовской повести прелюдией к главному — выходу автора, нарратора и героя из сферы частного и «действительного» в сферу общего и мистически-символического. Жанр «Дьявола» тем самым сдвигается в сторону притчи, хотя аттестация событий в качестве частных также остается.

Не сразу заметная притчевость «Вия» задана по-иному — в определении Хома в качестве «философа» (это далеко не случайное именование) и тем самым — в архаически-романтической традиции — в качестве художника, подвергающегося бытийному испытанию (см. об этом: [27]; [10, 190]; [17, 162]; [14]). Здесь частное становится символом общего: оба начала неконфликтны. Нельзя разделить мнение об якобы однозначном снижении образа Хома<sup>4</sup>.

Толстой предвосхищает модернистскую эксплуатацию темы инфернального (Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус и т. д.), с очевидными в ней элементами стилизации (почти отсутствующей у Толстого, но подготовленной им) и даже манерности (напрочь чуждой Толстому). На фоне других модернистов резко выделяется Бунин с его «Митиной любовью», где всякая прямая инфернальность и мистика исчезают, зато открываются лирически-психологические глубины отброшенного внутрь многомерной пустоты самого себя «я».

Топос деревни в рассматриваемых произведениях оказывается совсем не нейтральным, а раскрывается во всем своем многообразии. Он антиномичен городу своей «естественностью»,

простотой, безыскусностью. Для крестьянского мессианизма Толстого контраст тем более принципиален. В то же время ракурс идиллического оказывается двоящимся, в том числе в сторону деидиллизации. Ср.:

*Вий:*

— Эх, славное место! — сказал философ. — Вот тут бы жить, ловить рыбу в Днепре и в прудах, охотиться с тенетами или с ружьем за стрепетами и крольшнепами! Впрочем, я думаю, и дроф немало в этих лугах<sup>5</sup>.

*Дьявол:*

Поселившись теперь в деревне, его мечта и идеал были в том, чтобы воскресить ту форму жизни, которая была не при отце <...>, но при деде<sup>6</sup>. И теперь и в доме, и в саду, и в хозяйстве он, разумеется, с изменениями, свойственными времени, старался воскресить общий дух жизни деда — все на широкую ногу, довольство всех вокруг и порядок и благоустройство (*Толстой*, 212).

Воспоминания Иртенева о встречах со Степанидой:

...запах чего-то свежего и сильного и та же высокая грудь, поднимающая занавеску, и все это в той же ореховой и кленовой чаще, облитой ярким светом (*Толстой*, 219).

*Митина любовь:*

Это было незабвенное время, недели две он лежал и только в окно видел каждый день меняющиеся вместе с увеличением в мире тепла и света небеса, снег, сад, его стволы и ветви. Он видел: вот утро, и в комнате так ярко и тепло от солнца, что уже ползают по стеклам оживающие мухи... вот послеобеденный час на другой день: солнце за домом, с другой его стороны, а в окне уже до голубизны бледный весенний снег и крупные белые облака в синеве, в вершинах деревьев... а вот, еще через день, в облачном небе теперь такие яркие прогалины, и на коре деревьев такой мокрый блеск, и так каплет с крыши над окном, что не нарадуешься, не нагладишься...<sup>7</sup>

У Бунина идиллическое сразу отнесено по преимуществу в прошлое, дано часто в виде воспоминания, хотя в финале оно вновь становится прямой ареной действия.

В бунинских описаниях взаимопроникают восприятия внешнего мира, как его видит герой, и этого же мира, как его видит нарратор (а за ним — автор). Восприятие нарратора словно бы соединяется с восприятием героя, ориентируясь на него, иногда в чем-то его дополняя, развивая. Взаимопереходы этих различных восприятий уловить очень трудно, что заставляет пересмотреть мнение П. М. Бицилли о том, что Бунин шел от вещей к словам [4, 421–422]. Акт повествования у Бунина включает акт описания мира, оба они основаны на многоходовом кружении от слов к вещам и обратно. Налицо постсимволистский, даже почти «акмеистический» (за счет акцента на предметности), момент у Бунина, хотя и с элементами «символизации».

После эпизода возвращения Мити в деревню читателя сразустораживает то, что нарратор и Митя соотносят ощущения от последовавшей девять лет назад смерти Митино-го отца (в их воспроизведении мелькает даже эсхатология: «...все преобразилось как бы от близости конца мира» (Бунин, 120)) и теперешние впечатления героя:

Такое же наваждение — только совсем другого порядка, — испытывал Митя и теперь: эта весна, весна его первой любви, тоже была совершенно иная, чем все прежние весны. Мир опять был преображен, опять полон как будто чем-то посторонним, но только не враждебным, не ужасным, а напротив, — дивно сливающимся с радостью и молодостью весны (Бунин, 120).

Поразительно в приведенной цитате сближение «постороннего» в качестве чего-то связанного с впечатлениями от смерти отца (к тому же навеявшего эсхатологические мотивы) и «постороннего», вызванного Катей. То, что Катинино названо «посторонним», хотя и со всевозможными вроде бы позитивными оговорками, вызывает у читателя крайне негативное ощущение, обнаруживает пробивающийся сквозь видимую радость скрытый негатив восприятия Митей романа с Катей. Воспоминания о «романе» неловко вторгаются в лишь кажущиеся радостными впечатления, предвосхищая нагнетание роковых деталей. Весь рассказ строится Буниным в горизонте предвидения личностного слома Мити.

Вслед за воспроизведением воспоминаний Мити у Бунина следует описание уже несколько деидеализированного хронотопа деревни, где протагонист находится после воспринимаемого временным расставания с Катей. Здесь в метафорах появляется инфернальность, заставляющая вспомнить о Гоголе и Толстом.

Хотя это «лишь» метафоры, они небезобидны и прямо готовят худшее:

Только раз в это первое время напомнила о себе Катя зловеще. Однажды, поздно вечером, Митя вышел на заднее крыльцо. Было очень темно, тихо, пахло сырым полем. Из-за ночных облаков, над смутными очертаниями сада, слезились мелкие звезды (темнота и «слезливость» сразу настораживают читателя. — С. III.). И вдруг где-то вдали что-то дико, дьявольски гукнуло и закатилось лаем, визгом<sup>8</sup>. <...> Сыч, лесной пугач, совершающий свою любовь, и больше ничего, думал он, а весь замирал как бы от незримого присутствия в этой тьме самого дьявола. И вдруг опять раздался гулкий, всю Митину душу потрясший вой, где-то близко, в верхушках аллеи, затрещало, зашумело — и дьявол бесшумно перенесся куда-то в другое место сада. Там он сначала залаял, потом стал жалобно, моляще («дьявол» молится! Это вызывает к нему жалость, намекая на амбивалентную «жалость» Мити к Кате. — С. III.), как ребенок, ныть, плакать, хлопать крыльями и клекотать с мучительным наслаждением, стал взвизгивать, закатываться таким ерническим смехом, точно его щекотали и пытали. <...> дьявол вдруг сорвался, захлебнулся и, прорезав темный сад предсмертно-истомным воплем, точно сквозь землю провалился (Бунин, 118–119).

Принципиально, что бунинский нарратор подчеркивает отнесенность идиллической составляющей хронотопа описываемой деревни в прошлое. Герой сам разрушает «идиллию» своим восприятием, своим сознанием (тут переключка с мотивом рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека»).

Тем самым ставится отсутствующая у Толстого проблема соотношения «объективного» и «субъективного» в ходе событий, в их восприятии. В «Дьяволе» все происходило не из-за чьего-то солипсического хотения, а потому, что так устроены мир и человек. У Гоголя «субъективное» и «объективное» (якобы иллюзорное, кажущееся и то, что «на самом деле») —

предельно перепутаны и взаимопереходят друг в друга, в том числе в модусах карнавального и некарнавального.

Митя видит все сугубо индивидуально, что не отменяет определенной объективности хода событий. Вопреки мнению О. В. Сливицкой [20, 215], Митя — не «простой» или «заурядный», но весьма рафинированный, тонко чувствующий, остро воспринимающий, отзывчивый — все это черты натуры примечательной, состоявшейся. То, что происходит с Митей, может произойти только с ним и больше ни с кем. В этом отношении герой полностью «атипичен», «нетипичен».

Образ же Хома — образ-символ. Хома — *философ вообще и человек вообще*, образец проникнутого карнавальным мироощущением школяра средневекового типа, не по-карнавальному подпавшего под чары ведьмы (см. об этом: [28]).

Создающиеся тремя рассматриваемыми писателями пространственные модели противостоят городу, откуда приходят Хома, Иртенев, Митя и куда периодически переносится действие.

Хома втянут в жизнь хутора помимо своей воли, недаром сразу же за сентенцией о «славном месте» следует: «Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда» (Гоголь, 336). Иртенев же, напротив, выбирает сельскую жизнь совершенно сознательно, однако среди мотивов его действий есть и желание обогащения, которое в своем истоке разоблачается Толстым и является одним из симптомов будущей развязки (в модусе «расплаты»). Митя попадает в деревню для передышки в затянувшемся конфликте с Катей, что, однако, только усугубляет его положение.

По мнению П. Тиргена, Гоголь первым в русской литературе создает «на подлинно высоком уровне» образец идиллии, переходящий в «псевдоидиллию», «злую идиллию» [23, 313]. Рассматривая «Ганца Кюхельгартена» и «Старосветских помещиков», П. Тирген везде находит «псевдоидиллию», в случае последней повести обнаруживающую себя как «присутствие сатанинского, безбожного мира, который и образует самое ядро этого бытия, скрывающееся за “идиллической оболочкой”» [23, 315].

Создается впечатление, что исследователь все-таки писал о «Вие». Его характеристики больше подходят к этой повести,

чем к «Старосветским помещикам», где остраненный автором мир *подлинно* идиллического разрушается.

В «Вие» за видимой поверхностью вещей *в самом деле* вскрывается нечто инфернальное. Хома становится безвинной жертвой «соблазнения», которое нигде явно не подано таковым, но, безусловно, им является. Сцена полета с ведьмой и открывающийся Хоме вид, новое состояние бытия сущего свидетельствуют в том числе об эротическом экстазе, что хорошо почувствовал даже такой аскет, как А. Ф. Лосев [15; 33, 35].

Эта сцена аналогична изображенному в мистерии Байрона «Каин» полету протагониста с Люцифером, во время которого тот открывает Каину тайны прошлого, настоящего и будущего, секреты мироздания и в том числе «правду» об Иегове как «злом» демиурге.

Обозреваемые Каином во время полета мира прекрасны:

О, дивный,  
Невыразимо дивный мир! И вы,  
Несметные, растущие без меры  
Громады звезд! Скажите: что такое  
И сами вы, и эта голубая  
Безбрежная воздушная пустыня,  
Где кружитесь вы в бешеном веселье,  
Как листья вдоль прозрачных рек Эдема?<sup>9</sup>

Символика голубого цвета повторяется и в гоголевском эпизоде полета: «...голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели» (*Гоголь*, 329). (Ср. также переданное в виде косвенной речи Хома замечание о «целых рядах селений», которые «синели вдаль» от хутора (*Гоголь*, 336).)

Однако Каин не может найти слов восхищения для определения бытия человека, которое ведет лишь к смерти — и герой проклиная создателя человека как злого демиурга. Налицо переключка Байрона с Толстым, возникающая при посредстве Гоголя, в творчестве которого также присутствует гностический элемент — в сочетании с христианско-неоплатоническим (см. об этом: [25, 27]).

Посещение байроновскими Каином и Люцифером царства мертвых можно сопоставить с первым томом «Мертвых душ», взятым в аспекте путешествия по загробному миру.

Хотя Хома терпит поражение в столкновении с инферральными силами, общее «благое» мироустройство не подвергается в «Вие» сомнению. Поэтому не прав М. Вайскопф, видящий в «Вие» «антиклерикальные» мотивы, приравненные им к антихристианским [7, 161–162]: оценивать смысл повести нужно не по итогу бдений героя, а по финалу в целом, завершающемуся появлением нового «философа» взамен Хома (аспект карнавального обновления и приращения жизни) и колокольным звоном, что в православии считается проявлением сакрального.

М. Вайскопф расценивает Вия в качестве совпадающего с дьяволом (или катарским Люцифером) Бога. Такой подход — даже в связи с возможным привлечением гностического мотива пленения Вия в качестве якобы «сакрального властителя» темным началом — не мотивирован исследователем.

Суждение Андрея Белого о том, что «царство астрала у Голя есть царство Вия, свиных страшных харь, “красных свиток”, глазами блистающих ведьмочек, “виев”» [3, 227] нуждается в уточнении: в этом царстве — если вспомнить полет Хома — происходит демонизация Божественного в основе космоса, диффузно сплетенная с признанием его эстетического великолепия (как у Байрона), в нем соединяются ураническое (небесное) и хтоническое (подземное).

По замечанию А. Ф. Лосева, в наиболее архаический период «земля вообще ничем не отличается ни от неба, ни от подземного мира и представляет собой единое и нераздельное с ним общекосмическое тело, так что все земное (в том числе животные и человек) есть в то же самое время и небесное» [16, 248].

Если Хома «соблазнен» помимо своей воли, то в истории со Степанидой Иртенев — инициатор. В обоих случаях актуализируются также отношения власти как регулятора посястороннего устройства: сирота бурсак соблазнен богатой и знатной панночкой; Евгений же, приглашая Степаниду, напротив, пользуется своим преимуществом барина.

В конечном счете оба героя подчинены, однако, власти бесовской, покрывающей все другие отношения господства и подчинения. При этом оба они обращают внимание на представляемые демонически и вместе с тем эстетически глаза,

взгляд (соответственно панночки и Степаниды) и поражены ими. В данном отношении и Хома, сначала только страшась ведьмы, затем «влюблен» (все в той же одержимости), причем в церкви — даже в мертвую.

В инициативе Иртенева есть элемент некоей чудовищной анонимности: не он напрямую выбирает Степаниду, а ее подбирает ему по его просьбе Данила. Влечение со стороны Иртенева вспыхивает уже потом. И оно быстро «проходит» с женитьбой — чтобы затем разгореться с новой силой.

Сходный эпизод с участием в развитии сюжета стороннего лица есть также в «Митиной любви». Только у Бунина староста сам навязывает герою идею связи с деревенской бабой, ожидая взамен подарка. Развитие мотива исходит отнюдь не от Мити, действующего «против воли» (Бунин, 138).

В течение интрижки Мити с Аленкой подтекст воздействия рока, подавления «я» героя усиливается:

Опять мелькала ужасавшая уже третий день мысль: «Что я делаю? Я с ума схожу!» Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти (Бунин, 145–146).

Накануне падения Мити принципиальный для повести подтекст подчинения чужой злой воле вновь форсируется, представляя амбивалентным; он фиксирует неполноту Митино самосознания, невозможность героем отделить трагически-высокое в своем положении от мнимо-умильного, ужасающе-мелодраматического:

Ночью он услышал отдаленную, медлительную музыку и увидел себя висящим над огромной, слабо освещенной пропастью. Она все светлела и светлела, становилась все бездоннее, все золотистой, все ярче, все многолюднее, и уже совсем отчетливо, с несказанной грустью и нежностью, зазвучало и запело в ней: «Жил, был в Фуле добрый король...» Он затрепетал от умиления, повернулся на другой бок и опять заснул (Бунин, 149).

«Добрый король» — это сам Митя. Но его участь от осознания этого не становится «королевской», разве что в аспекте свергнутого короля.

Когда Митя переезжает в деревню, то в «идиллическом» хронотопе, напоминающем детство, резко обозначается печать рока. Хотя Митя пытается в определенные моменты своих переживаний отвергнуть «поэтический трагизм любви», отправляя его «к черту» (Бунин, 149), все же он остается в рамках этого трагизма, воспринимая свою историю, однако, как глубоко отдельный, индивидуальный случай, несводимый ни к какому другому. Поминание «черта» оказывается не совсем метафорическим.

Но почему герой подхватывает изначальный призыв старости? Из боязни прослыть не таким, как все (устаи старосты гласит усредненное общее мнение)? Из желания отвлечься от своих терзаний по поводу Кати? Из побуждения отомстить ей, не отправляющей письма и, по верному подозрению героя, подтверждающемуся в финале, бросившей его? Прямая мотивировка отсутствует, высвечивая многосложный разлад эмоциональных сил внутри протагониста.

Принципиально, что далее в Мите будто бы пробуждается живой интерес к Аленке: «Он вдруг понял, что пошел в церковь с тайной целью увидеть ее, и то, что видеть ее в церкви нельзя, не надо» (Бунин, 143). Последнее «не надо» свидетельствует в пользу факта понимания Митей определенной «предсудительности» влечения к Аленке.

Для Бунина в его сюжетной ситуации важен мотив «голова плоти» как регулятора биокосмической жизни. Нельзя разделить мнение И. А. Ильина о том, что Митя относится якобы к «слабым» и чисто «плотским» героям, обделенным волей и духовным началом [12, 75–76].

В данном случае нужен иной ракурс рассмотрения: Митя не в силах выйти за рамки всеобщего «плотского» регулятора, воспринимаемого нарратором, автором и самим героем предельно широко, т. е. не чисто «плотски»:

В новом свете, опять в новом, стояла теперь (после отъезда из Москвы. — С. III.) перед ним и Катя... Да, да, кто она, что она такое? А любовь, страсть, душа, тело? Это что такое? Ничего этого нет, — есть что-то другое, совсем другое! Вот этот запах перчатки — разве это тоже не Катя, не любовь, не душа, не тело? И мужики, рабочие в вагоне, женщина, которая ведет в отхожее

место своего безобразного ребенка, тусклые свечи в дребезжащих фонарях, сумерки в весенних пустых полях — все любовь, все душа, и все мука, и все несказанная радость (Бунин, 113).

В приведенной цитате любовное ощущение перерастает в нечто сверхчувственное, позволяющее охватить в едином приятии различные проявления жизни: и высокие и низкие. У Бунина сверхчувственное никогда не означает, впрочем, перечеркивания чувственного.

Далее в бунинском рассказе нарастает противопоставление внешнего как мира, мироздания, к которому принадлежат и Катя, и все-все — внутреннему в протагонисте, катастрофе его сознания и восприятия:

Как и куда вырваться из того заколдованного круга, где было тем мучительнее, тем нестерпимее, чем было лучше? Именно это-то и было непосильно — то самое счастье, которым подавлял его мир и которому недоставало чего-то самого нужного (Бунин, 134–135).

Финал бунинского рассказа знаменует полный разрыв Мити не просто с бросившей его Катей, но именно со всем миром:

...хоть на минуту избавиться от нее и не попасть опять в тот ужасный мир, где он провел весь день и где он только что был в самом ужасном и отвратном из всех земных снов, он нашарил и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжелый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил (Бунин, 156).

Митя желает спрятаться от Кати и от мира лишь «хоть на минуту» — видимо, «радость» и «наслаждение» финальных надежд героя связаны преимущественно с этим, как и у погибающей Анны Карениной.

Митя слишком чист, невинен, он, выражаясь несколько ироническими словами Гегеля, — «прекрасная душа». Ведь действие «регулятора» не обходит у Бунина никого — здесь прямое продолжение идеи «Дьявола» о вине законов всего мироздания, идеи, снимающей ответственность с Мити в качестве необыкновенно чувствительного, чистого — и отнюдь не безвольного — человека.

Митя ищет прежде всего *духовного* признания себя со стороны Кати, он ищет психологически-лирического единства с нею. Любовный сюжет в этом случае служит только частным проявлением желания признания себя окружающим миром.

Бунин продолжает выраженную в первом томе «Мертвых душ» мысль Гоголя о том, что есть страсти, появление которых зависит — не от человека, а от чего-то свыше. И хотя позднее Гоголь скажет, что то было написано им в прельщении<sup>10</sup>, все же данная мысль играет важную роль в становлении художественного смысла гоголевской поэмы, а затем, так или иначе, в сложных трансформациях, — в художественной философии Толстого и Бунина.

В «Дьяволе» автор и его герой четко разграничивают статус Иртенева до брака, когда интрижка не нарушает душевного покоя героя, и после брака, когда сама мысль о связи на стороне рушит его внутренний мир.

Сюжет «Дьявола» предельно усложнен тем, что Иртенев имел отношения со Степанидой, как и с другими женщинами, но уже городскими, до женитьбы, когда это нужно было герою лишь для «здоровья» (что явно осуждается автором и нарратором в тенденции повести). И именно потом, в браке с Лизой, влечение к Степаниде становится роковым. Но было бы оно таковым, если бы в прошлом связь отсутствовала?

Нельзя разделить мнение Н. Д. Тмарченко о том, что повесть «в значительной степени строится как *испытание идеи* исключительного предпочтения одного или одной перед всеми остальными» [21, 21], поскольку до женитьбы Иртенев об этом вообще не задумывается и имеет различные романы. Все дело в новом статусе мужа; Иртенев совершенно не испытывает к Степаниде любви, а только похоть. Он продолжает любить Лизу, хотя начало их близости и отмечено довольно двусмысленной ремаркой: «Он влюбился потому, что знал, что женится» (*Толстой*, 221). Пожалуй, вся двусмысленность сохраняется и потом, отчасти объясняя вспыхивающую страсть женатого Иртенева к Степаниде.

После свадьбы Иртенева Степанида не стремится к встречам, забывая о герое. Роковой толчок сюжетного действия, фиксирующий вновь возникающую страсть Иртенева (точнее,

ее рождение: до нее все было для «здоровья»), ознаменован тем, что Степанида приходит в дом героя из простого любопытства — посмотреть на новую барыню, о барине же она вообще не думает. Именно отсюда начинается история полубезумного влечения к ней Евгения вопреки его совести.

И все же кто кого соблазняет? Иртенев уверен в том, что это Степанида — «черт», «дьявол». Если финал «Вия» амбивалентно-карнавально дезавуирует inferнальность сюжетной ситуации словами Тиберия Горобця: «Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, — все ведьмы» (*Гоголь*, 355; ср. также предваряющую ночные бдения Хома реплику «седого козака»: «Когда стара баба, то и ведьма» — *Гоголь*, 341), то финал толстовской повести к inferнальности, напротив, обращает. Красный платок Степаниды в этом контексте почти прямо начинает напоминать о дьявольской красной свитке из гоголевской «Сорочинской ярмарки».

Тем самым ответственность с Иртенева снимается: он влечется помимо своей воли, согласно недолжному устройству мироздания и человека как его части, хотя и — принципиальный момент — испытывая при этом морально-экзистенциальные мучения. Онтологически же Евгений невинен, как это было в древнегреческой трагедии, где вина не носила этического характера.

Совестливый Иртенев противопоставлен у Толстого развратнику дядюшке, которому герой открывается и который едва понимает его. В одном из вариантов финала, содержащем описание самоубийства Иртенева, дядюшке «ни разу не пришло в голову, что причина имела что-нибудь общего с тем признанием, которое <...> ему делал Евгений» (*Толстой*, 252). Так идея произведения индивидуализируется (причина трагедии — в совестливости героя), притом, что она остается обращенной к общему и универсальному для всех.

Хтоническое начало, под власть которого подпадают Хома и Иртенев, проявляет себя в неожиданных условиях: идиллические «мирные пейзажи» обнаруживают в себе возможность обратной страшной метаморфозы.

Особенно двойственно в этом отношении описание хутора панночки, открывающее пространственно-смысловые

перспективы, поданные с несводимых друг к другу точек зрения (на что при интерпретациях «Вия» справедливо обращается внимание). Это заставляет задуматься о принципиальной возможности реализации Гоголем искомой однозначной идиллии в грандиозном замысле «Мертвых душ». В случае с «Дьяволом» поражает, что разрушающий идиллию «хаос» исходит не из города, не из светского общества, как это должно следовать из общей толстовской тенденции, а из недр самой «естественности» и «простоты».

Обнаруженное Гоголем и Толстым дьявольское в идиллии — не столько знак перехода в «антиидиллию», сколько возвращение к мифологической идее творения космоса из хаоса, в результате чего порушенный хаос «шевелится» (как напишет Ф. И. Тютчев<sup>11</sup>), стремясь вырваться на поверхность и завладеть мирозданием.

В эпоху сентиментализма идиллический канон был преимущественно «акосмичен». Гоголь и Толстой вернули ему космизм, а наследующий им Бунин в чем-то вновь вернулся к сентименталистскому акосмизму, «лирически» шире раскрыв катастрофу многомерного индивидуального (не индивидуалистического!) сознания, сосредоточенного в себе и на себе. У Бунина, в отличие от Гоголя и Толстого, инферальность в основном «метафорическая», но тем страшнее ее неожиданное скрытое обнаружение в наполнении художественного хронотопа бунинского текста.

### Примечания

- <sup>1</sup> См. об этом исследование В. А. Ковалева, раздел об отношении к Гоголю: [13].
- <sup>2</sup> Ср. интересное решение вопроса об отношении Бунина к модернизму: [19].
- <sup>3</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. XII. С. 254. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием фамилии автора и страницы в круглых скобках.
- <sup>4</sup> Этому мнению придерживались: [22, 300–301]; [5, 134]; [9, 60] и др. (Е. И. Голубева в основном повторяет оценки В. А. Воропаева и И. А. Виногоградова как их последовательница).
- <sup>5</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 2. С. 336. Далее (за исключением особо оговоренных случаев) ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием фамилии автора и страницы в круглых скобках.

- <sup>6</sup> Упоминание деда принципиально: оно говорит об ожидаемом возврате в наделяющееся особой ценностью былое, возврате, свойственном новоевропейским видам идиллии.
- <sup>7</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1988. Т. 3. С. 117. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- <sup>8</sup> Ср. волчий вой в «Вие»; о его значении см.: [22, 303–304].
- <sup>9</sup> Байрон Дж. Г. Собр. соч.: в 4 т. [перевод И. А. Бунина]. М.: Правда, 1981. Т. IV. С. 361.
- <sup>10</sup> Гоголь Н. В. <Заметка о «значении прирожденных страстей» на полях заключительной главы первого тома «Мертвых душ». М., 1842> // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 6. С. 258.
- <sup>11</sup> Тютчев Ф. И. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. С. 73.

### Список литературы

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к Рабле // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Русские словари, 1996. — Т. 5. — С. 80–129.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Языки славянских культур, 2012. — Т. 3. — С. 340–512.
3. Белый А. Душа самосознающая. — М.: Канон+, 1999. — 559 с.
4. Бицилли П. М. Бунин и его место в русской литературе // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. — М.: Русский путь, 2000. — С. 418–423.
5. Бочаров С. Г. О художественных мирах. — М.: Советская Россия, 1985. — 296 с.
6. Булгаков С. Н. Человекобог и человекозверь. По поводу последних произведений Л. Н. Толстого: «Дьявол» и «Отец Сергий» // Булгаков С. Н. Сочинения: в 2 т. — М.: Наука, 1993. — Т. II. — С. 458–498.
7. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. — М.: Радикс, 1993. — 590 с.
8. Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Гаспаров М. Л. Избр. труды: в 3 т. — М.: Языки русской культуры, 1997. — Т. 1. — С. 449–482.
9. Голубева Е. И. Библейский текст в творчестве Н. В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2016. — 133 с.
10. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. — М.; Л.: ГИХЛ, 1959. — 532 с.
11. Густафсон Р. Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого / пер. с англ. Т. Бузиной. — СПб.: Академический проект, 2003. — 477 с.
12. Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. — М.: Скифы, 1991. — 216 с.

13. Ковалев В. А. Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции. — М.: Изд-во МГУ, 1983. — 176 с.
14. Кривонос В. Ш. Пародийный герой и его оценка в прозе Гоголя («Вий») // Проблемы изучения литературного пародирования. Межвуз. сб. науч. тр. — Самара: Изд-во Самарского ун-та, 1996. — С. 87–94.
15. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф — число — сущность. — М.: Мысль, 1994. — С. 5–216.
16. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. — М.: Мысль, 1996. — 975 с.
17. Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. — Л., 1986. — С. 138–166.
18. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. — 136 с.
19. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И. А. Бунина и модернизм. — М.: Метафора, 2003. — 256 с.
20. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. — М.: РГГУ, 2004. — 270 с.
21. Тамарченко Н. Д. Об авторской позиции в повестях «позднего» Л. Толстого («Крейцера соната» и «Дьявол») // Русская словесность. — 1999. — № 4. — С. 17–24.
22. Терц А. (Синявский А. Д.) В тени Гоголя // Терц А. (Синявский А. Д.) Сочинения: в 2 т. — М.: Старт, 1992. — Т. 2. — С. 3–336.
23. Тирген П. Et in Arcadia ego: Идиллия и смерть в русской литературе // Sub specie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова. — СПб.: Наука, 2008. — С. 305–321.
24. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / пер. с нем. И. Сац // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. — М.: ГИХЛ, 1957. — Т. 6. — С. 385–477.
25. Шульц С. А. Гоголь. Личность и художественный мир. — М.: Интерпракс, 1994. — 160 с.
26. Шульц С. А. Миф и ритуал в творческом сознании Л. Н. Толстого // Русская литература. — 1998. — № 3. — С. 33–42.
27. Шульц С. А. Гоголевский миф о художнике в контексте нарративной двуплановости повести «Вий» // Гоголезнавчі студії / Гоголеведческие штудии. — Ніжин, 2000. — Вып. 5. — С. 122–142.
28. Шульц С. А. Хома Брут и Франсуа Вийон // Человек. — 2017. — № 2. — С. 144–154.

Sergei A. Shultz

*(Rostov-on-Don, Russian Federation)*

s\_shulz@mail.ru

**TRANSFORMATION OF THE INFERNAL  
WITHIN THE IDYLIC:  
N. V. GOGOL — L. N. TOLSTOY — I. A. BUNIN**

**Abstract.** Based the short stories of N. V. Gogol (“Viy”), L. N. Tolstoy (“The Devil”), I. A. Bunin (“Mitya’s Love”) the storyline of transformation of the diabolic within the idyllic is seen in its evolution. A mythological subject of the appearance of the cosmos out of the chaos is related to the destruction of the idyll. The Chthonian character that extends its power to Khoma and Irtenev manifests itself in unexpected conditions: idyllic, “peaceful landscapes” reveal the possibilities of a back awful metamorphose. While Khoma is seduced beyond his will, Irtenev is seen as an initiator in the story with Stepanida. In both situations relations of authorities as a regulator of social structure are kept current: an orphan seminarist gets seduced by a rich and noble young woman; in contrast, by inviting Stepanida, Eugene appeals to his position of a nobleman. Finally, both characters find themselves subjected to the demonic power that covers all the other relations of domination and submission. In the era of sentimentalism the idyllic canon was “acosmic”. Gogol and Tolstoy brought back its cosmism, and Bunin, coming after them, partly turned back to sentimentalistic acosmism by disclosing better the catastrophe of individual consciousness in a lyrical way.

**Keywords:** Gogol, Tolstoy, Bunin, Byron, “the idyllic”, infernality, chaos and cosmos

### References

1. Bakhtin M. M. Additions and Alterations to the Rabelais. In: *Bakhtin M. M. Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Bakhtin M. M. Collected Works: in 7 Vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., 1996, vol. 5, pp. 80–129. (In Russ.)
2. Bakhtin M. M. Forms of Time and Chronotope in the Novel. In: *Bakhtin M. M. Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Bakhtin M. M. Collected Works: in 7 Vols]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012, vol. 3, pp. 340–512. (In Russ.)
3. Belyy A. *Dusha samosoznayushchaya* [A Self-Conscious Soul]. Moscow, Kanon+ Publ., 1999. 559 p. (In Russ.)
4. Bitsilli P. M. Bunin and His Place in Russian Literature. In: *Bitsilli P. M. Tragediya russkoy kul'tury* [Bitsilli P. M. The Tragedy of Russian Culture]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2000, pp. 418–423. (In Russ.)
5. Bocharov S. G. *O khudozhestvennykh mirakh* [On the Artistic Worlds]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1985. 296 p. (In Russ.)

6. Bulgakov S. N. The Man-God and the Man-Beast. About of the Last Works of Leo Tolstoy: "The Devil" and "Father Sergius". In: *Bulgakov S. N. Sochineniya: v 2 tomakh* [Bulgakov S. N. Works: in 2 Vols]. Moscow, Nauka Publ., 1993, vol. 2, pp. 458–498. (In Russ.)
7. Vayskopf M. *Syuzhet Gogolya. Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [The Plot of Gogol. Morphology. Ideology. Context]. Moscow, Radiks Publ., 1993. 590 p. (In Russ.)
8. Gasparov M. L. The Formation of Plots in the Greek Tragedy. In: *Gasparov M. L. Izbrannye trudy: v 3 tomakh* [Gasparov M. L. Selected Works: in 3 Vols]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997, vol. 1, pp. 449–482. (In Russ.)
9. Golubeva E. I. *Bibleyskiy tekst v tvorchestve N. V. Gogolya. Dis. ... kand. filol. nauk* [The Biblical Text in the Works of N. V. Gogol. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2016. 133 p. (In Russ.)
10. Gukovskiy G. A. *Realizm Gogolya* [Realism of Gogol]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1959. 532 p. (In Russ.)
11. Gustafson R. *Obitatel' i chuzhak. Teologiya i khudozhestvennoe tvorchestvo L'va Tolstogo* [An Inhabitant and a Stranger. Theology and Artistic Works of Leo Tolstoy]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 477 p. (In Russ.)
12. Il'in I. A. *O t'me i prosvetlenii. Kniga khudozhestvennoy kritiki: Bunin. Remizov. Shmelev* [About Darkness and Enlightenment. The Book of Literary Criticism. Bunin. Remizov. Shmelev]. Moscow, Skify Publ., 1991. 216 p. (In Russ.)
13. Kovalev V. A. *Poetika L'va Tolstogo: Istoki. Traditsii* [The Poetics of Leo Tolstoy: Origins. Traditions]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1983. 176 p. (In Russ.)
14. Krivonos V. Sh. A Parodical Hero and His Assessment in Gogol's Prose ("Viy"). In: *Problemy izucheniya literaturnogo parodirovaniya. Mezhhuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [The Problems of Studying Literary Parodying. Interuniversity Collection of Scientific Works]. Samara, Samara University Publ., 1996, pp. 87–94. (In Russ.)
15. Losev A. F. Dialectics of Myth. In: *Losev A. F. Mif — chislo — sushchnost'* [Losev A. F. Myth — Number — Essence]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, pp. 5–216. (In Russ.)
16. Losev A. F. *Mifologiya grekov i rimlyan* [The Greek and Roman Mythology]. Moscow, Mysl' Publ., 1996. 975 p. (In Russ.)
17. Markovich V. M. The Ballad World of Zhukovsky and the Russian Fantastic Novel of the Romantic Era. In: *Zhukovskiy i russkaya kul'tura* [Zhukovsky and Russian Culture]. Leningrad, 1986, pp. 138–166. (In Russ.)
18. Meletinskiy E. M. *O literaturnykh arkhetypakh* [About Literary Archetypes]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1994. 136 p. (In Russ.)
19. Nichiporov I. B. *Poeziya temna, v slovakh nevyrazima... Tvorchestvo I. A. Bunina i modernizm* [Poetry is Dark, in Words is Inexpressible... Works of I. A. Bunin and Modernism]. Moscow, Metafora Publ., 2003. 256 p. (In Russ.)

20. Slivitskaya O. V. «Povyshennoe chuvstvo zhizni». *Mir Ivana Bunina* [“An Excessive Sense of Life”. *The World of Ivan Bunin*]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 2004. 270 p. (In Russ.)
21. Tamarchenko N. D. About the Author’s Position in the Novels of “Late” L. Tolstoy (“The Kreutzer Sonata” and “The Devil”). In: *Russkaya slovesnost’*, 1999, no. 4, pp. 17–24. (In Russ.)
22. Terts A. (Sinyavskiy A. D.) In the Shadow of Gogol. In: *Terts A. (Sinyavskiy A. D.) Sochineniya: v 2 tomakh* [Tertz A. (Sinyavsky A. D.) Works: in 2 Vols]. Moscow, Start Publ., 1992, vol. 2, pp. 3–336. (In Russ.)
23. Tirgen P. Et in Arcadia ego: Idyll and Death in Russian Literature. In: *Sub specie tolerantiae. Pamyati V. A. Tunimanova* [Sub specie tolerantiae. In Memory of V. A. Tunimanov]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008, pp. 305–321. (In Russ.)
24. Shiller F. About Naive and Sentimental Poetry. In: *Shiller F. Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Schiller F. Collected Works: in 7 Vols]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1957, vol. 6, pp. 385–477. (In Russ.)
25. Shultz S. A. Gogol’. *Lichnost’ i khudozhestvennyy mir* [Gogol. Personality and the Artistic World]. Moscow, Interpraks Publ., 1994. 160 p. (In Russ.)
26. Shultz S. A. Myth and Ritual in the Creative Consciousness of Leo Tolstoy. In: *Russkaya literatura*, 1998, no. 3, pp. 33–42. (In Russ.)
27. Shultz S. A. Gogol’s Myth About the Artist Within the Context of the Narrative Duality of the Novel “Viy”. In: *Gogolevedcheskie studii* [Gogol Studies]. Nizhyn, 2000, issue 5, pp. 122–142. (In Russ.)
28. Shultz S. A. Khoma Brut and François Villon. In: *Chelovek*, 2017, no. 2, pp. 144–154. (In Russ.)