

Е.М. Болдырева, А.В. Леденев

## Рассказ «Господин из Сан-Франциско»

### Из истории создания

В начале 1910-х годов Бунин много путешествовал по Франции, совершил морской круиз, побывав в Египте и на Цейлоне, провел несколько зимних сезонов в Италии на Капри. Начало первой мировой войны застало его в плавании по Волге. Эти события стали на некоторое время главной темой не только для журналистов, но и для многих писателей, но внешне не коснулись бунинского творчества. Более того: военные годы стали временем вершинных достижений, в его произведениях преобладает экзистенциальная и историософская проблематика. Судьба личности, судьба России и — шире — судьбы мировых цивилизаций становятся ведущими темами его творчества.

В 1915 году в печати появился рассказ «Господин из Сан-Франциско» (ранняя рукопись датирована 14–15 августа этого года и называлась «Смерть на Капри»). Эпиграф из Апокалипсиса: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» Вот ближайший контекст этих слов в заключительной книге Нового Завета: «Горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий! ибо в один час пришел суд твой» (Откровение св. Иоанна Богослова, гл. 18, стих 10) — в позднейших переизданиях будет снят; уже в процессе работы над рассказом писатель изменил название. Однако ощущение приближающейся катастрофы, навеваемое первым вариантом заголовка и эпиграфом, пронизывает сам рассказ. Согласно свидетельству самого писателя, непосредственным импульсом к возникновению нового замысла стало название повести немецкого писателя Т. Манна «Смерть в Венеции» (этот заголовок бросился ему в глаза, когда он рассматривал витрину книжного магазина).

Историки литературы считают, что это произведение стилистически и мировоззренчески тесно связано с двумя другими его рассказами 1914–1916 — «Братья» и «Сны Чанга», составляя вместе с ними своеобразную художественно-философскую трилогию.

«Знали бы вы, с каким трепетом читал я «Человека из Сан-Франциско», — писал Горький Бунину. Томас Манн тоже был в восхищении от бунинского рассказа и отмечал, что он «по своей нравственной мощи и строгой пластичности может быть поставлен рядом с некоторыми из наиболее значительных произведений Толстого».

### Сюжетная организация

Выявить сюжетную канву произведения несложно — это повествование о последних месяцах жизни богатого американского бизнесмена, устроившего для своей семьи длительное и насыщенное «удовольствиями» путешествие в Южную Европу. Затем, на обратном пути домой, должны были последовать Ближний Восток и Япония. Предпринимаемый американцем круиз детально, утомительно подробно мотивируется в *экспозиции* рассказа; план и маршрут путешествия изложены с деловой четкостью и обстоятельностью: все учтено и продумано так, что не оставлено решительно никакого места для случайностей. Для путешествия выбран знаменитый пароход «Атлантида», похожий на «громадный отель со всеми удобствами», и путь через Атлантику ничем не омрачается.

Однако замечательно продуманный и насыщенный план начинает рушиться, едва начав осуществляться. Нарушение ожиданий миллионера и его растущее недовольство соответствуют в структуре сюжета *завязке и развитию действия*. Главный «виновник» раздражения богатого туриста — неподвластная ему и потому кажущаяся непредсказуемо капризной природа — не выполняет обещания туристских проспектов («утреннее солнце каждый день обманывало»); приходится корректировать первоначальный замысел и в поисках обещанного солнца отправиться из Неаполя на Капри. «В день отъезда, — очень

памятный для семьи из Сан-Франциско!.. — Бунин использует в этом предложении прием *предвосхищения скорой развязки*, опуская уже ставшее привычным слово “господин”, — ...даже и с утра не было солнца». Будто желая чуть-чуть отдалить неумолимо приближающуюся катастрофическую кульминацию, писатель чрезвычайно тщательно, с использованием микроскопических подробностей дает описание переезда, панораму острова, сообщает детали гостиничного сервиса и, наконец, посвящает полстраницы элементам одежды готовящегося к позднему обеду господина.

Однако сюжет развивается, с наречия «вдруг» возникает *кульминационная сцена*, рисующая внезапную и «нелогичную» смерть главного героя. Казалось бы, сюжетный потенциал истории исчерпан, и развязка вполне предсказуема: тело богатого покойника в просмоленном гробу будет спущено в трюм все того же парохода и отправлено домой, «на берега Нового Света». Так оно и происходит в рассказе Бунина, однако границы рассказа оказываются шире границ повествования о судьбе американца: по воле автора оно продолжается, и выясняется, что поведанная история — лишь часть общей картины жизни, находящейся в поле зрения автора. Перед читателем проходят (сюжетно не мотивированные) панорама Неаполитанского залива, зарисовка уличного рынка, колоритные образы лодочника Лоренцо, двух абруцких горцев и — самое важное — обобщающая лирическая характеристика «радостной, прекрасной, солнечной» страны. Движение от экспозиции до развязки оказывается лишь фрагментом неостановимого течения жизни, преодолевающего границы частных судеб и потому не вмещающегося в сюжет — этот остановленный и организованный сознанием художника фрагмент неостановимого времени.

Финал рассказа возвращает нас к описанию знаменитой «Атлантиды» — парохода, возвращающего тело мертвого господина в Америку. Этот композиционный повтор не только придает рассказу гармоничную соразмерность частей и завершенность, но и увеличивает размеры созданной в произведении картины.

*Подумайте, насколько полно содержание рассказа обобщено в заголовке? Почему «господин» и члены его семьи остаются безымянными, в то время как периферийные персонажи — Лоренцо, Луиджи, Кармелла — наделены собственными именами? Есть ли в рассказе другие персонажи, оставленные без имен? Почему на последних страницах рассказа писатель «забывает» о жене и дочери умершего богача? Какие элементы изображенной картины не мотивированы сюжетом, то есть никак с ним не связаны? В каких фрагментах текста действие развивается стремительно, а в каких сюжетное время будто останавливается? Какой композиционный прием придает рассказу завершенность и увеличивает степень обобщения в произведении?*

## **Временная и пространственная организация рассказа.**

### **Точка зрения персонажа и авторская точка зрения**

Сюжет — наиболее явная особенность произведения, своего рода фасад художественного здания, формирующий первоначальное восприятие рассказа. Однако и в «Господине из Сан-Франциско» общая картина воспроизводимого мира намного шире собственно сюжетных временных и пространственных границ.

События рассказа очень точно соответствуют календарю и вписаны в географическое пространство. Путешествие, распланированное на два года вперед, начинается в конце ноября (плавание через Атлантику), а внезапно прерывается в декабрьскую, скорее всего, предрождественскую неделю: на Капри в это время заметно предпраздничное оживление, абруцкие горцы возносят «смиренно-радостные хвалы» Божьей матери перед ее изваянием «в гроте скалистой стены Монте-Соляро», а также молятся «рожденному от чрева ее в пещере Вифлеемской... в далекой земле Иудиной...». (*Подумайте, какой особый смысл заключен в этой неявной календарной подробности и каким образом содержание рассказа обогащается?*) Точность и предельная достоверность — абсолютные критерии бунинской эстетики — проявляются и в той тщательности, с какой описан

в рассказе распорядок дня богатых туристов. Точные указания времени, перечень посещаемых в Италии достопримечательностей будто выверены по надежным туристским справочникам. Но главное, конечно, не в дотошной верности Бунина правдоподобию.

Нерушимый распорядок жизни господина вводят в рассказ важнейший для него мотив искусственности, автоматизма цивилизованного псевдобытия центрального персонажа. Методичное изложение маршрута круиза, потом размеренный отчет о «режиме дня» на «Атлантиде» и, наконец, тщательное описание порядка, заведенного в неаполитанском отеле, трижды почти останавливает сюжетное движение. Механически определена последовательность действий господина и его семьи: «во-первых», «во-вторых», «в-третьих»; «в одиннадцать», «в пять», «в семь часов». *(Найдите в тексте другие примеры монотонной регламентации жизни.)* В целом пунктуальность образа жизни американца и его семьи задает размеренный ритм описанию всего попадающего в его поле зрения природного и социального мира.

Выразительным контрастом этому миру становится в рассказе стихия живой жизни. Эта неведомая господину из Сан-Франциско действительность подчинена совсем другой временной и пространственной шкале. В ней нет места графикам и маршрутам, числовой последовательности и рациональным мотивировкам, а потому нет предсказуемости и «понятности». Неясные импульсы этой жизни порой будоражат сознание путешественников: то дочери американца покажется, будто она видит во время завтрака наследного азиатского принца; то хозяин отеля на Капри окажется именно тем джентльменом, которого уже сам американец видел накануне во сне. Впрочем, душу главного персонажа «так называемые мистические чувства» не задевают. *(Найдите в тексте другие примеры иррациональных состояний персонажей.)*

Авторская повествовательная перспектива постоянно корректирует ограниченное восприятие персонажа: благодаря автору читатель видит и узнает многое более того, что способен увидеть и понять герой рассказа. Самое главное отличие авторского «всеведующего» взгляда — его предельная открытость времени и пространству. Счет времени идет не на часы и дни, а на тысячелетия, на исторические эпохи, а открывающиеся взору пространства достигают «синих звезд неба».

*Почему повествование не заканчивается со смертью героя и Бунин продолжает рассказ вставным эпизодом о римском тиране Тиберии (в бунинском тексте он назван Тиверием)? Только ли ассоциативная параллель с судьбой заглавного героя мотивирует введение этой полуполюгендарной истории?*

В конце рассказа авторская оценка изображаемого достигает предельных величин, картины жизни даются максимально общим планом. Рассказ о жизненном крахе самоуверенного «господина жизни» перерастает в своего рода медитацию (лирически насыщенное размышление) о связи человека и мира, о величии природного космоса и его неподвластности людской воле, о вечности и о непознанной тайне бытия. Финальная зарисовка парохода «Атлантида» приобретает символическое звучание. (Атлантида — полуполюгендарный остров к западу от Гибралтара, в результате землетрясения опустившийся на дно океана.)

Возрастает частотность использования образов-символов: бушующего океана, «бесчисленных огненных глаз» корабля; Дьявола, «громадного, как утес»; капитана, похожего на языческого идола. Более того: в спроецированном на бесконечность времени и пространства изображении любая частность (образы персонажей, бытовые реалии, звуковая гамма и свето-цветовая палитра) приобретает символический содержательный смысл. *Какие, на ваш взгляд, ассоциации могут возникнуть в связи с такими деталями финальной сцены: «гудевший, как погребальная месса», океан; «траурные от серебряной пены» горы волн; «широкогорлые трубы», «яростные взвизгивания сирены»; «громады котлов» и «адские топки» в «подводной утробе» корабля?*

## Предметная детализация бунинского текста

Эту сторону писательской техники сам Бунин называл внешней изобразительностью. Одна из самых ярких особенностей мастерства писателя, которую заметил еще в начале его творческого пути и оценил Чехов, подчеркнувший емкость и сочность бунинского живописания словом, плотность воссоздаваемых пластических картин: «...это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде стуженного бульона».

Замечательно, что при чувственной насыщенности, «фактурности» изображаемого любая подробность полновесно обеспечена точным знанием писателя: Бунин был необыкновенно строг именно к конкретности изображения. Вот лишь один пример: «...до одиннадцати часов полагалось бодро гулять по палубам... или играть в...» (*Здесь намеренно пропущено название игры, приведенное в авторском тексте; сумеете ли вы вспомнить это название и в общих чертах объяснить характер игры?*) Казалось бы, существенно ли точное знание игр, популярных у пожилых американцев, находящихся на отдыхе? Но для Бунина абсолютная точность подробностей — азы писательского ремесла, отправная точка для создания художественно убедительной картины.

Другая особенность творчества Бунина — удивительная автономность, самодостаточность воспроизводимых подробностей, где деталь порой находится в непривычных для классического реализма отношениях с сюжетом. В литературе XIX века точность изображаемого всегда была подчинена какой-либо художественной задаче — раскрытию образа героя, характеристике места действия и в конечном счете конкретизации сюжетного движения. (*Вспомните подробности портретной характеристики тургеневского Базарова или детали интерьера каморки Рас-кольникова в романе Достоевского.*)

Яркий пример «служебных», мотивирующих сюжет деталей в рассказе «Господин из Сан-Франциско» — описание вечернего костюма главного персонажа. Инерция авторской иронии в перечислении элементов одежды («кремовое шелковое трико», «черные шелковые носки», «бальные туфли», «подтянутые шелковыми помочами черные брюки», «белоснежная рубашка», «блестящие манжеты») вдруг иссякает, когда как бы крупным планом и в манере замедленной киносъёмки подается финальная, самая значимая подробность — не дающаяся пальцам старика шейная запонка, единоборство с которой лишает его последних сил. Поразительно уместно и соседство с этим эпизодом «говорящей» звуковой детали — загудевшего по всему отелю «второго гонга». Впечатление торжественной исключительности момента как нельзя лучше готовит читателя к восприятию кульминационной сцены.

В то же время бунинские детали далеко не всегда столь отчетливо соотнесены с общей картиной происходящего, например описание успокаивающегося после «неприятности» отеля: «...Тарантеллу пришлось отменить, лишнее электричество потушили... и стало так тихо, что четко слышался стук часов в вестибюле, где только один попугай деревянно бормотал что-то, возясь перед сном в своей клетке, ухитряясь заснуть с нелепо задранной на верхний шесток лапой...» Экзотический в соседстве со сценой смерти попугай будто просится в отдельную прозаическую миниатюру, — настолько самодостаточно это выразительное описание. Только ли ради эффектного контраста использована эта деталь? Для сюжета эта подробность не нужна. Частность стремится хотя бы на время заполнить все поле зрения, заставляя забыть о происходящих событиях. Управляют подробностями, оказывается, не столько сюжет, сколько авторское понимание целостности мира.

*Как бы вы прокомментировали описание убранства сицилийской лошадки, доставляющей покойника к пристани? Приведите другие примеры «избыточной» изобразительности в рассказе.*

Как видим, деталь в прозе Бунина не связана лишь с конкретным сюжетным эпизодом, а свидетельствует о состоянии мира в целом и потому стремится вобрать в себя всю полноту чувственных проявлений жизни. Уже современники писателя удивлялись его уникальной способности передавать впечатления от внешнего мира во всей сложной

совокупности воспринимаемых качеств — формы, цвета, света, звука, запаха, температурных особенностей и осязательных характеристик, а также тех тонких психологических свойств, которыми воображение человека наделяет окружающий мир, догадываясь о его одушевленности и созвучности человеку. В этом отношении Бунин опирается на толстовскую стиливую традицию с ее «языческой», как говорили критики, мощью пластических характеристик и «телепатической» убедительностью образов. Впрочем, Толстовская образность, как правило, иерархически подчинена более крупным компонентам художественного мира — эпически объемному сюжету, авторской этической и историософской концепции. Бунинское же образное слово порой будто не знает над собой управляющего начала, свободно заявляя о своем художественном первородстве.

*Перечитайте, например, описание Капри в момент прибытия туда семьи американца и оцените разнообразие и сочность изобразительной палитры (описание начинается словами: «Наконец, уже в сумерках, стал надвигаться своей чернотой остров...»). Обратите внимание на цвето-световые эффекты, звуковой фон, осязательные и обонятельные аспекты изображения, передачу атмосферных особенностей.*

Бунинское сложное и слитное описание порождаемых предметом ощущений в специальной литературе иногда называют синестетическим (от слова «синестезия» — сложное восприятие, при котором взаимодействуют и смешиваются ощущения, характерные для разных органов чувств; например, «цветной слух»). Бунин сравнительно нечасто использует в своих описаниях метафоры, однако если все же прибегает к метафоричности, то добивается поразительной яркости. *(Найдите такую выразительную метафору в упомянутом описании.)*

Бунинская лексика богата, однако выразительность достигается не столько количественным расширением используемых слов, сколько виртуозностью сопоставлений и сочетаний. Называемые предмет, действие или состояние у него, как правило, сопровождаются субъективно «окрашивающими», «озвучивающими» или психологически насыщенными эпитетами или наречиями, придающими изображению специфически «бунинский» колорит («несметные глаза», «траурные» волны, надвигающийся «своей чернотой» остров, «сияющие утренние пары над морем», «яростные взвизгивания сирены» и т. д.). Используя однородные эпитеты, Бунин варьирует их качественные характеристики, чтобы они не заслоняли друг друга, а воспринимались в слитной взаимодополняемости. В самых различных комбинациях даются сочетания со значением цвета, звука, температуры, объема, запаха. Бунин любит составные эпитеты и — излюбленный прием писателя — оксюмороны. Например, «грешно-скромная девушка». *(Найдите другие подобные сочетания в тексте рассказа.)*

Однако при всем лексическом богатстве и разнообразии Бунину свойственно постоянство в использовании однажды найденных эпитетов и лексических групп. Он неоднократно и в разных произведениях использует свои особые словосочетания, невзирая на повторы, если они продиктованы задачами изобразительной точности (иногда кажется, что он намеренно игнорирует синоним или перифразу). Так что оборотной стороной изобразительного великолепия и точности в стиле Бунина являются взвешенность и сдержанность словоупотребления. Излишней цветистости и орнаментальности в стиле Бунин никогда не допускал, называя такую манеру «петушковой» и порой браня за нее увлекавшихся «самоцельной красотой» коллег. Точность, художественная уместность и полнота изображения — вот те качества предметной детализации, которые характерны в рассказе «Господин из Сан-Франциско».

### **Ритмическая и звуковая организация рассказа**

И сюжет, и внешняя описательность в произведении Бунина важны, но не исчерпывают полноты эстетического впечатления. Образ центрального персонажа в рассказе намеренно обобщен и к финалу исчезает из поля зрения писателя. Выявляя специфику

бунинского художественного времени и пространства, можно заметить, какой содержательностью обладают у Бунина сама периодичность подачи изображаемых фактов и событий, само чередование динамичных и описательных сцен, авторской точки зрения и ограниченного восприятия героя — одним словом, сама мера регулярности и теснящей ее стихийности в создаваемой картине. Если обобщить все это универсальным стилевым понятием, то самым уместным окажется термин *ритм*.

Делясь тайнами писательского мастерства, Бунин признавался, что прежде чем что-либо написать, он должен почувствовать ощущение ритма, «найти звук»: «Как скоро я его нашел, все остальное дается само собой». Коль скоро ритм и музыкальный ключ найдены — другие элементы произведения начинают проясняться и постепенно приобретают конкретную форму: складывается сюжет, заполняется предметный мир произведения. Остается, прислушиваясь к внутреннему камертону, добиться точности, конкретности и пластической убедительности картины, отшлифовав ее словесную поверхность.

Сюжет в бунинских произведениях может быть и совсем лаконичным: почти «бессюжетными» являются, например, знаменитые «Антоновские яблоки». В «Господине из Сан-Франциско» сюжет более значим, но роль ведущего композиционного начала принадлежит ритму. Как уже говорилось, движением управляют взаимодействие и чередование двух мотивов: искусственно-регламентированной монотонности существования «господина» и непредсказуемо свободной стихии подлинной, живой жизни. Каждый из мотивов поддержан своей системой образных, лексических и звуковых повторов; каждый выдержан в своей эмоциональной тональности. Нетрудно заметить, например, что служебные детали (вроде отмеченной шейной запонки или повторяющихся подробностей обедов и «развлечений») служат предметной опорой для первого (этот мотив можно, используя музыкальный термин, назвать «темой господина»). Напротив, «несанкционированные», «лишние», будто произвольно появляющиеся в тексте подробности дают импульсы мотиву живой жизни (назовем его опять-таки условно «лирической темой»). Таковы отмеченные описания заснувшего попугая или разряженной лошадки и множество частных характеристик природы и людей «прекрасной, солнечной страны».

Тема господина доминирует в первой половине рассказа, где дан своего рода вертикальный срез многоэтажной «Атлантиды» и показана как бы обыденность обычного времяпрепровождения путешественников.

*(Обратите внимание на глаголы со значением многократного действия: «вставали», «пили», «лежали» и т. п.; приведите примеры лексических повторов.)*

Лирическая тема, сначала едва различимая, постепенно набирает силу, чтобы отчетливо зазвучать в конце рассказа (ее компоненты — образы разноцветья, живописной пестроты, солнечности, распахивающегося пространства). Финальная часть рассказа — своеобразная музыкальная кода — обобщает предшествующее развитие. Почти все объекты изображения здесь повторяются по сравнению с началом рассказа: вновь «Атлантида» с ее контрастами палуб и «подводной утробы», вновь лицедейство танцующей пары, вновь ходящие горы океана за бортом. Однако то, что в начале рассказа воспринималось как проявление авторского социального критицизма, благодаря интенсивному внутреннему лиризму поднимается на высоту трагического обобщения: в концовке неразделимо слитно звучат авторская мысль о бренности земного существования и его художественная интуиция о величии и красоте живой жизни. Предметное значение финальных образов как будто рождает ощущение катастрофы и обреченности, но их художественная выразительность, сама музыкальная плавность формы создают этому ощущению неустрашимый и прекрасный противовес.

И все же самое тонкое и наиболее «бунинское» средство ритмизации текста — его *звуковая организация*. В способности воссоздавать стереоиллюзию «звонкого мира» Бунин, пожалуй, не знает себе равных в русской литературе.

В письме своему французскому издателю Бунин вспоминает об эмоциональном состоянии, предшествовавшем созданию рассказа: «...Эти страшные слова Апокалипсиса

неотступно звучали в моей душе, когда я писал «Братьев» и задумывал «Господина из Сан-Франциско»...» А в дневниковой записи, фиксирующей окончание работы над рассказом, лаконично замечает: «Плакал, пища конец». Звуковая оркестровка рассказа с ее вдохновенным симфоническим звучанием заставляет присмотреться к этой внешне формальной, но на деле глубокой содержательности произведения.

Музыкальные мотивы составной частью входят в тему рассказа: в тех или иных сюжетных эпизодах звучат струнный и духовой оркестры; «сладостно-бесстыдная» музыка вальсов и танго позволяет отдохнуть ресторанной публике; на периферии описаний возникают упоминания о тарантелле или о волынке. Но речь сейчас идет не о непосредственной передаче «музыкального фона». Мельчайшие фрагменты возникающей картины под пером Бунина озвучиваются, создавая широкий диапазон от почти неразличимого шепота до оглушительного рева. Текст до предела насыщен «акустическими» подробностями, причем выразительность «звуковой» лексики поддержана фонетическим обликом слов и словосочетаний. Особое место в этом ряду занимают звуковые сигналы: гудки, трубы, звонок, гонг, сирена. Текст рассказа будто пронизан этими звуковыми нитями, придающими произведению впечатление высочайшей соразмерности частей. Поначалу воспринимаемые как реальные детали быта, эти подробности по мере развития действия начинают соотноситься с общей картиной мироздания, с грозной предупреждающей ритмикой, исподволь набирающей силу в авторских медитациях, приобретают обобщающее значение символов. Этому способствует и высокая степень фонетической упорядоченности текста. «...Девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские топки...» Апокалиптический аккомпанемент в этом фрагменте создается не столько упоминанием ада («девятый круг»), сколько предельной для прозы длиной цепочки ассонансов (четыре ударных «о» подряд!) и интенсивностью аллитераций (на звуки «п», «р», «г», «л»; впрочем, почти весь состав согласных здесь аллитерирован). Порой звуковые сближения для Бунина даже важнее, чем смысловая сочетаемость: глагол «гоготали» не у каждого писателя вызовет ассоциации с приглушенностью.

*(Самостоятельно проанализируйте ритмику и звуковой состав финального предложения. Найдите наиболее выразительную цепочку ассонансов в нем. Как ассоциативно связан этот ряд с общим звучанием рассказа?)*

## **Об интерпретации рассказа**

Теперь, когда мы проанализировали отдельные стороны художественной формы, стараясь определить их содержательный смысл, попробуем еще раз взглянуть на художественное целое рассказа. Творчество большого мастера отражает глубокие и разнообразные интерпретационные возможности, однако границы возможных толкований все-таки определены содержательным ядром произведения. Разные трактовки могут вовсе не подходить друг на друга, что действительно является нормальным явлением, если при этом основой для интерпретации остается авторский текст, а предварительно как можно полнее изучено творчество писателя, историко-биографический контекст его работы и общие эстетические закономерности литературной эпохи.

Хорошо, если трактовки совсем не будут похожи: каждое индивидуальное сознание опирается на свою иерархию важного и второстепенного, для людей разных поколений на первый план выступают разные проблемы, и обсуждаются они в разных социально-исторических и общекультурных условиях. Человек не может не быть субъективным, не перестав быть человеком, и в этом не только причина драматизма истории, но и залог богатства и уникальности жизни личности. Впрочем, спорить о трактовках, отстаивать свою точку зрения на произведение можно и даже необходимо, если аргументом при этом будет не бездоказательное «я так чувствую» или «я так считаю», а конкретное, обогащенное анализом знание и понимание текста. И уж совсем хорошо, если точка зрения вашего

оппонента не категорически попирается, а принимается как возможная (пусть неполная, неидеальная, объяснимая не самым уместным способом разбора текста) версия.

Бунинский рассказ долгое время воспринимался и современниками, и последующими поколениями преимущественно в перспективе социального критицизма. В поле зрения таких читателей попадали прежде всего зафиксированные писателем контрасты богатства и бедности, а главной авторской целью при этом объявлялось «сатирическое разоблачение» буржуазного миропорядка. Бунинский рассказ действительно дает материал для таких умозаключений. Более того, по свидетельству жены писателя В.Н. Муромцевой-Буниной, одним из биографических источников замысла мог быть спор, в котором Бунин так возражал своему оппоненту — попутчику на пароходе: «Если разрезать пароход вертикально, то увидим: мы сидим, пьем вино, а машинисты в пекле, черные от угля работают... Справедливо ли это?» Нет оснований не доверять мемуаристу: острое чувство социальной несправедливости вполне органично в душе человека, который в юношеские годы сам испытал немало унижений и мировоззрение которого формировалось под воздействием этической проповеди Л. Толстого. Однако только ли социальное неблагополучие в поле зрения писателя и оно ли является, с его точки зрения, главной причиной общего катастрофизма жизни?

Мышление Бунина же намного шире: социальные диспропорции для него лишь следствие гораздо более глубоких и гораздо менее прозрачных причин. Ограничивая «важное» в рассказе лишь предметным слоем значений, да к тому же игнорируя «случайное», читатель существенно обедняет свое восприятие, по сути дела, приравнивает Бунина к усредненному образу «критического реалиста». Замечая «сатиру», оказывается глухим к авторскому лиризму. Неудивительно, что при этом отпадает необходимость учитывать такие уровни художественного текста, как пространственно-временная организация и ритмические закономерности.

Не следует отказываться от истолкования социально-исторического содержания бунинского рассказа. Другой крайностью было бы сосредоточиться на мастерстве писателя, любуясь благоуханными подробностями его предметного мира и композиционной виртуозностью. Не стоит забывать, что внешняя сторона прекрасной бунинской прозы всегда обеспечена и во многом обусловлена глубиной его содержательности. Рассказ Бунина — о сложном и драматическом взаимодействии социального и природно-космического в человеческой жизни, о претензиях на господство в этом мире, о непознаваемости Вселенной — той красоте, которую, как пишет Бунин в рассказе, «бессильно выразить человеческое слово».

Невозможно понять или хотя бы почувствовать у Бунина все аспекты содержательности. Даже стремящееся к полноте восприятие все же избирательно. Так, например, оказался за рамками обсуждения хотя и периферийный в рассказе Бунина, но чрезвычайно важный в его художественном мире мотив подлинной любви, противоположной разыгрываемым чувствам. (*Обратите внимание на едва намеченную писателем линию «нежных и сложных» чувств, пробуждающихся в душе дочери американца.*) Кому-то покажется чрезвычайно содержательным и дающим ключ к толкованию рассказа мотив лицедейства, театральной бутафории, актерства в жизни (этим мотивом неявно и разнопланово связаны сам «господин», хозяин отеля на Капри, танцующая на пароходе «сладкая» пара и — в этом вся сложность — коридорный Луиджи и лодочник Лоренцо). Попробуйте проанализировать собственные ощущения и будьте готовы к тому, что, перечитывая рассказ, вы будете открывать все новые и новые особенности бунинского шедевра. Концентрированность внешних описаний при стремлении писателя к предельной сжатости, лаконизму выражения — требует медленного чтения. Не стоит стремиться читать Бунина «залпом», «запоем»: впечатление от его филигранного владения словом рождается не количеством, а глубиной и обстоятельностью прочтения.