

Красовский В.Е., Леденев А.В.

## Рассказ «Господин из Сан-Франциско»

«Господин из Сан-Франциско» появился в печати в 1915 году. Рассказу был предпослан 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 эпиграф будет снят; уже в процессе работы над рассказом писатель отказался от придуманного поначалу названия «Смерть на Капри». Однако ощущение катастрофизма, навеваемое первым вариантом заголовка и эпиграфом, пронизывает саму словесную плоть рассказа.

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» очень высоко оценил Горький. «Знали бы вы, с каким трепетом читал я “Человека из Сан-Франциско”», — писал он Бунину. Один из крупнейших немецких писателей XX века Томас Манн тоже был восхищен рассказом и писал, что он «по своей нравственной мощи и строгой пластичности может быть поставлен рядом с некоторыми из наиболее значительных произведений Толстого».

В рассказе повествуется о последних месяцах жизни богатого американского бизнесмена, устроившего для своей семьи длительное и насыщенное «удовольствиями» путешествие в южную Европу. За Европой — 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 персонажем так, что не оставлено решительно никакого места для случайностей. Для путешествия выбран знаменитый пароход «Атлантида», похожий на «громадный отель со всеми удобствами», и проведенные на нем в пути через Атлантику дни ничем не омрачают настроение богатого туриста.

Однако замечательный своей продуманностью и насыщенностью 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 — немилосердно нарушает обещания туристских проспектов («утреннее солнце каждый день обманывало»); приходится скорректировать первоначальный план 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 аксессуарам одежды готовящегося к позднему обеду господина.

Однако сюжетное движение неостановимо: наречием «вдруг» открывается *кульминационная сцена*, рисующая внезапную и «нелогичную» смерть главного героя. Казалось бы, сюжетный потенциал истории исчерпан и развязка вполне предсказуема: тело богатого покойника в просмоленном гробе будет спущено в трюм все того же парохода и отправлено домой, «на берега Нового Света». Так в рассказе и происходит, однако его границы оказываются шире границ истории о неудачнике-американце: повествование по воле автора продолжается, и выясняется, что поведенная 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 потока жизни, преодолевающего границы частных судеб и потому не вмещающегося в сюжет.

Финальная страница рассказа возвращает нас к описанию знаменитой «Атлантиды» — парохода, возвращающего мертвого господина в Америку. Этот композиционный повтор не только придает рассказу гармоничную соразмерность частей и завершенность, но и укрупняет масштаб созданной в произведении картины. Интересно, что господин и члены его семьи так до конца и остаются в рассказе безымянными, в то время как периферийные персонажи — Лоренцо, Луиджи, Кармелла — наделены собственными именами.

Сюжет — наиболее заметная сторона произведения, своего рода фасад художественного здания, формирующий первоначальное восприятие рассказа. Однако в «Господине из Сан-Франциско» координаты общей картины рисуемого мира намного шире собственно сюжетных временных и пространственных границ.

События рассказа очень точно «привязаны к 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 «смирненно-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...». Благодаря этой неявной календарной подробности содержание рассказа обогащается новыми гранями смысла: речь в нем идет не только о частной судьбе безымянного господина, но о жизни и смерти как ключевых — вечных — категориях бытия.

*Точность и предельная достоверность* — абсолютные критерии бунинской эстетики — проявляются в той тщательности, с какой описан в рассказе распорядок дня богатых туристов. Указания на «часы и минуты» прожигаемой ими жизни, перечень посещаемых в Италии достопримечательностей будто выверены по надежным туристским справочникам. Но главное, конечно, не в дотошной верности Бунина правдоподобию.

Стерильная регулярность и нерушимый распорядок существования господина вводят в рассказ важнейший для него *мотив искусственности*, автоматизма цивилизованного псевдобытия центрального персонажа. Трижды в рассказе почти останавливается сюжетное движение, отменяемое сначала методичным изложением маршрута круиза, потом размеренным отчетом о режиме дня на «Атлантиде» и, наконец, тщательным описанием порядка, заведенного в неаполитанском отеле. Механически разлинованы «графы» и «пункты» существования господина: «во-первых», «во-вторых», «в-третьих»; «в одиннадцать», «в пять», «в семь часов». В целом пунктуальность образа жизни американца и его компаньонов задает монотонный ритм описанию всего попадающего в его поле зрения природного и социального мира.

Выразительным контрастом этому миру оказывается в рассказе стихия *живой жизни*. Эта неведомая господину из Сан-Франциско жизнь подчинена совсем другой временной и пространственной шкале. В ней нет места графикам и маршрутам, числовым последовательностям и рациональным мотивировкам, а потому нет предсказуемости и «понятности» для сынов цивилизации. 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, никаких следов в душе главного персонажа «так называемые мистические чувства» не оставляют.

Авторский взгляд постоянно корректирует ограниченное восприятие персонажа: читатель благодаря автору видит и узнает многое сверх 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». Вот почему, расставшись с умершим персонажем, Бунин продолжает рассказ вставным эпизодом о римском тиране Тиверии. Автору важна не столько ассоциативная параллель с судьбой заглавного героя, сколько возможность предельно укрупнить масштаб проблематики.

В последней трети рассказа изображаемые явления подаются максимально *общим планом* (финальная зарисовка «Атлантиды»). Рассказ о жизненном крахе самоуверенного «господина жизни» перерастает в медитацию (лирически насыщенное размышление) *о связи человека и мира, о величии природного космоса и его неподвластности людским волям, о вечности и о непроницаемой тайне бытия*. Здесь, на последних страницах рассказа, углубляется до символического название парохода (Атлантида — полуполюгендарный огромный остров к западу от Гибралтара, из-за землетрясения опустившийся на дно океана).

Возрастает частотность использования образов-символов: как символы с широким полем значений воспринимаются образы бушующего океана; «бесчисленных огненных глаз» корабля; «громдного, как утес», Дьявола; похожего на языческого идола капитана. 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 потенциал.

Предметная детализация, или, как называл эту сторону писательской техники сам Бунин, внешняя изобразительность — одна из самых сильных сторон его мастерства. Эту грань таланта Бунина еще на заре его писательского пути заметил и оценил Чехов, подчеркнувший густоту бунинского живописания словом, плотность воссоздаваемых пластических картин: «это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона».

Замечательно, что при чувственной насыщенности, «фактурности» описаний любая их подробность полновесно обеспечена точным авторским знанием: Бунин был необыкновенно строг именно к точности и конкретности изображения. Разумеется, точность и конкретность деталей — не предел устремлений писателя, а лишь отправная точка для создания художественно убедительной картины.

Вторая особенность бунинской детализации — удивительная *автономность*, самостоятельность воспроизводимых подробностей. Деталь у Бунина порой находится в непривычных для классического реализма отношениях с сюжетом. Вспомним, что в литературе девятнадцатого века деталь, как правило, была подчинена какой-либо художественной задаче — раскрытию образа героя, характеристике места действия и, в конечном счете, конкретизации сюжетного движения. Конечно, Бунин не может обойтись без подробностей такого же плана.

Яркий пример «служебных», мотивирующих сюжет деталей в «Господине из Сан-Франциско» — описание вечернего костюма центрального персонажа. Инерция авторского иронического перечисления элементов одежды («кремовое шелковое трико», «черные шелковые носки», «бальные туфли», «подтянутые шелковыми помочами черные брюки», «белоснежная рубашка», «блестящие манжеты») вдруг иссякает, когда 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. Вот, например, описание успокаивающегося после внезапной смерти американца 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 явно избыточна. Частность стремится хотя бы на время заполнить все поле зрения, заставляя забыть о происходящих событиях.

Деталь в прозе Бунина не замкнута на конкретный сюжетный эпизод, но свидетельствует о *состоянии мира* в целом и потому стремится вобрать в себя всю полноту чувственных проявлений жизни. Уже современники писателя заговорили о 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 соприродности человеку. В этом отношении Бунин опирается на толстовскую стилевую традицию с ее «языческой», как говорили критики, мощью пластических характеристик и «телепатической» убедительностью образов.

Бунинское сложное и слитное описание возникающих у персонажей 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 и метафорические сравнения, однако если все же прибегает к ним, то добивается поразительной яркости. Вот пример такой образности: «В Средиземном море *шла крупная и цветистая, как хвост павлина, волна*, которую, при ярком блеске и совершенно чистом небе, развела *весело и бешено летевшая навстречу трамонтана*».

Бунинский словарь богат, однако выразительность достигается не столько количественным расширением используемых слов, сколько виртуозностью их сопоставлений и сочетаний. Называемые предмет, действие или состояние, как правило, сопровождаются субъективно «окрашивающими», «озвучивающими» или психологически насыщенными эпитетами, 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 взаимодополнительности. В неистощимо различных комбинациях даются сочетания со значением цвета, звука, температуры, объема, запаха. Бунин любит составные эпитеты и — подлинный конек писателя — оксюмороны (например, «*грешно-скромная девушка*»).

Однако при всем словесном богатстве и разнообразии Бунину свойственно постоянство в использовании однажды найденных эпитетов и словесных групп. Он неоднократно и в разных произведениях использует свои «фирменные» словосочетания, не останавливаясь перед повторами, если они продиктованы задачами изобразительной точности (иногда кажется, что он намеренно игнорирует возможность использовать синоним или перифразу). Так что оборотной стороной изобразительного великолепия и точности в стиле Бунина являются взвешенность и сдержанность словоупотребления. Излишней цвети-

стости 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 мы находим в рассказе «Господин из Сан-Франциско».

И сюжет, и внешняя описательность в рассказе Бунина важны, но не исчерпывают полноты эстетического впечатления от произведения. Образ центрального персонажа в рассказе намеренно обобщен и к финалу уходит из фокуса писательского взгляда. Мы уже обращали внимание на то, какой содержательностью обладают у Бунина сама периодичность подачи изображаемых фактов и событий, само чередование динамических 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». Не удивительно в этой связи, что удельный вес сюжета в композиции бунинских произведений может быть минимальным: почти полностью «бессюжетным» является, например, знаменитый рассказ «Антоновские яблоки». В «Господине из Сан-Франциско» сюжет более значим, но роль ведущего композиционного начала принадлежит не сюжету, а ритму. Как уже говорилось, движением текста управляет взаимодействие и чередование двух мотивов: 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 самопроизвольно 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».

Лирическая тема, сначала едва различимая, постепенно набирает силу, чтобы отчетливо зазвучать в последней трети рассказа (ее компоненты — образы разноцветья, живописной пестроты, солнечности, распаивающегося 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 художественная интуиция о величии и красоте живой жизни*. Предметное значение финальных образов как будто рождает ощущение катастрофизма и обреченности, но их художественная выразительность, сама музыкальная текучесть 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. Музыкальные мотивы составной частью входят в тематическое содержание рассказа: в тех или иных сюжетных эпизодах звучат струнный и духовой оркестры; «сладостно-бесстыдная» музыка вальсов

и танго позволяет «расслабиться» ресторанной публике; на периферии описаний возникают упоминания о тарантелле или о волынке. Однако еще важнее другое: самые мельчайшие фрагменты возникающей картины под пером Бунина озвучиваются, создавая широкий акустический диапазон от почти неразличимого шепота до оглушительного рева. Текст до предела насыщен подробностями звучания, причем выразительность звуковой лексики поддержана фонетическим обликом слов и словосочетаний. Особое место в этом ряду занимают сигналы: гудки, трубы, звонок, гонг, сирена. Текст рассказа будто прошит этими звуковыми нитями, придающими произведению впечатление высочайшей соразмерности частей. Поначалу воспринимаемые как реальные детали быта, эти подробности по мере движения рассказа начинают соотноситься с общей картиной мироздания, с грозной предупреждающей ритмикой, исподволь набирающей силу в авторских медитациях, приобретают статус 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 только упоминанием ада («девятый круг»), но и цепочкой ассонансов (четыре ударных «о» подряд!) и интенсивностью аллитераций. Порой звуковые сближения для Бунина даже важнее, чем смысловая сочетаемость: глагол «гоготали» не у всякого вызовет ассоциации с приглушенностью.

Творчество всякого большого мастера дает глубокие и разнообразные интерпретационные возможности, однако границы возможных толкований все-таки определены содержательным ядром произведения. Бунинский рассказ долгое время воспринимался и современниками, и людьми последующих поколений 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 «разоблачение» буржуазного миропорядка. На первый взгляд, бунинский рассказ действительно дает материал для таких умозаключений.

Более того, по свидетельству жены писателя В. 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?» Однако только ли социальное неблагополучие в поле зрения писателя и оно ли является, с его точки зрения, главной причиной общего катастрофизма жизни?

Как мы уже знаем, мышление Бунина намного более масштабно: социальные диспропорции для него — лишь следствие гораздо более глубоких и гораздо менее прозрачных причин. Рассказ Бунина — *о сложном и драматическом взаимодействии социального и природно-космического в человеческой жизни, о близорукости людских претензий на господство в этом мире, о непознаваемой глубине и красоте Вселенной* — той красоте, которую, как пишет Бунин в рассказе, «бессильно выразить человеческое слово».