

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой РЯЛиРК  
\_\_\_\_\_ И.В. Евсева  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**ИМЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ И.А. БУНИНА:  
КОМПАРАТИВНЫЙ, ФИЛОСОФСКИЙ И  
НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

45.04.01 Филология  
45.04.01.02 Русская литература

Магистрант	_____	Я.В. Баженова
Научный руководитель	_____	д-р филол. наук, доц. К.В. Анисимов
Нормоконтролер	_____	А.А. Чуруксаева

Красноярск 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ И СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАКА В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ</b> .....	<b>11</b>
1.1. Имя в научном освещении: философский, литературоведческий и лингво-семиотический аспекты .....	11
1.2. Имя как теоретическая проблема в контексте смены историко-литературных эпох .....	26
1.3. Имя в модернистской эстетике и философии .....	33
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1</b> .....	<b>39</b>
<b>ГЛАВА 2. БУНИНСКАЯ ПОЭТИКА ИМЕНИ: МИФОПОЭТИКА И НАРРАТОЛОГИЯ</b> .....	<b>40</b>
2.1. Имя и поэтический неосинкретизм .....	40
2.2. Имя у Бунина и акмеистов .....	47
2.3. Имя как событие в поэтике бунинского рассказа: «Вести с родины», «Крик» .....	53
2.4. Имя героя и метатекст: рассказ «Ночной разговор» .....	61
2.5. Имя – художественная деталь – нарратив: рассказ «Веселый двор» .....	69
2.6. Имя / портрет в противоборстве жизни со смертью: «Легкое дыхание» и «Огонь пожирающий» как звенья единого сюжета.....	83
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2</b> .....	<b>93</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>94</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>96</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ А</b> Экспрессивность авторского имени и метапоэтика Бунина .....	114
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ Б</b> Трансформация эстетического субъекта в модернизме: неосинкретизм, житнетворчество, псевдоним .....	116
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ В</b> Житнетворчество vs. перформативность .....	119
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ Г</b> Трансформация субъектной организации бунинского текста: эстетическое обоснование .....	128
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ Д</b> Имя – «звук, из которого и рождается все произведение» .....	137

<b>ПРИЛОЖЕНИЕ Е</b> «Чересчур острый взор» .....	140
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ Ж</b> Самозванчество как предмет историософской рефлексии И.А. Бунина: семиотические и функциональные аспекты .....	144
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ И</b> Ономатопэтика «Архивного дела»: преобразование «архива» русской классики .....	175
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ К</b> Рассказ «Надписи»: слово, надпись, имя .....	1933
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ Л</b> Два «Алексея Алексеевича» .....	198

## ВВЕДЕНИЕ

Исключительность творчества Бунина – прозаика и поэта, центрального писателя и идеолога русской эмиграции, лауреата Нобелевской премии – в том, что оно всегда вызывало двоящееся впечатление, поражало своей полярностью. В судьбе и произведениях Бунина отразились острейшие противоречия конца XIX – начала XX веков. В течение творческого пути писателя русская литература кардинально изменила курс: на смену эпохе реализма пришло господство модернизма. Очевидное окончание эпохи классической русской литературы сложно переживалось Буниным на протяжении всей жизни. Писатель считал себя преемником русских классиков, последним в их ряду, и эта создаваемая им мифология собственного творчества на протяжении многих лет поддерживалась в среде критиков и исследователей.

Мироощущение писателя, связанное с тоской по старой России, по ее самобытной культуре, по родине его детства, стало причиной интенсивной актуализации в его жизни и творчестве категорий памяти, рода, а на уровне поэтики – в локусе сложного отношения между биографическим автором, автором как категорией повествования и героем – привело к усилению особой системы приемов, центральным моментом которой стали *имя* и *фамилия*, т.е. такие семиотические объекты, в которых наилучшим образом сочетаются, с одной стороны, внелитературный план *истории, наследственности* и т.д., а с другой – сугубо филологическая реальность *знака* и *письма*.

До сих пор среди исследований поэзии и прозы писателя преобладают либо работы, посвященные исключительно лингвистическому аспекту<sup>1</sup> имени собственного, либо важные, но фрагментарные замечания литературоведческого характера, сделанные без попыток реконструкции целостной картины бунинской поэтики имени.

---

<sup>1</sup> См., например: [Листрова-Правда, 1995, Зверев, 1998, Яровая, 2000, Бурцев, 2011] и др..

Например, в работах исследователей не раз отмечалось соотношение имен в прозе Бунина с реальными историческими личностями. Этому посвящены статьи О.А. Лекманова [Лекманов, 2000], Е.Е. Анисимовой [Анисимова, 2010], К.В. Анисимова [Анисимов, 2011; 2013]. В работах Е.В. Капинос впервые ставится проблема героев-однофамильцев и дается анализ одной из ономастических моделей в прозе Бунина [Капинос, 2014: 95 – 142]. Данная работа показала, что сближение рассказов героями-однофамильцами обуславливает мотивное единство самих текстов, а также формирует своеобразную стратегию циклизации прозы Бунина.

Важной составляющей таких исследований является сумма аналитических приемов, определяющаяся стремлением прочесть произведение как систему подтекстов, зашифрованных словесных кодов.

**Актуальность** нашей работы обусловлена вниманием исследователей к проблеме функционирования личного имени собственного в культуре, его статусу в литературном тексте как шифра, к которому необходимо подобрать код. Многочисленные наблюдения ученых о системе собственных имен в рассказах Бунина показывают необходимость целенаправленного и обобщающего исследования системы имен в творчестве писателя уже не только с лингвистической точки зрения, но и с установкой на выход к глубинным пластам поэтики автора, обусловившим его историософские, религиозные, литературно-эстетические и социально-политические взгляды.

Поэтому **целью** нашей работы является раскрытие семантических, интертекстуальных, метатекстовых потенциалов имени собственного в поэзии и прозе И.А. Бунина, поиск биографических и культурно-исторических подтекстов его ономастической системы, а также выявление характера и способов взаимодействия имени собственного с иными формально-содержательными категориями художественного текста писателя.

Поставленная цель подразумевает решение следующих конкретных **задач**:

1. Осветить традицию научного изучения имени собственного в разных аспектах; проследить эволюцию функционирования имени собственного как языкового знака с точки зрения исторической поэтики.

2. Определить специфику использования Буниным имени собственного как языкового знака в соотношении с традициями русской классической литературы XIX века и в соотношении с эстетикой модернизма.

3. Проанализировать мифопоэтический потенциал имен собственных в прозе Бунина.

4. Исследовать характер и способы взаимодействия имени собственного в творчестве Бунина с нарративной организацией художественного текста.

5. Выявить способы присутствия авторского имени в прозе Бунина, часто использующего имя для конструирования метапозиции относительно собственного художественного творчества.

Поставленные задачи решаются с помощью следующих **методов**: сравнительно-исторического и структурно-семиотического, частными разновидностями которого являются нарратологический подход, анализ биографии как текста (жизнетворчество, жизнестроительство), мотивный и интертекстуальный анализ.

**Объектом** исследования является оноματοпоэтика творчества И.А. Бунина.

**Предмет** исследования – семиотические, нарративные и металитературные функции имени в поэзии и прозе И.А. Бунина.

\* \* \*

Исследователями признано, что имя собственное как предмет изучения может рассматриваться в самых разных аспектах: философско-религиозном, историко-культурном, лингвистическом, литературоведческом [Сазонова, 2015: 6]. Поэтому **теоретико-методологической базой** нашего исследования являются литературоведческие, лингвистические и философские труды, посвященные семиотике имени.

Во-первых, нами привлекаются работы, связанные с общей теорией знаков. Это, прежде всего, классические труды по семиотике Ф. де Соссюра [Соссюр, 1977], Ч.С. Пирса [Пирс, 2000], Ч. Морриса [Моррис, 2002]. Помимо теории знака к методологическому инструментарию исследования привлечены работы С.Н. Бройтмана об эволюции словесного знака в свете исторической поэтики, а также наблюдения И.П. Смирнова [Смирнов, 2001], В.И. Тюпы и Л.Г. Кихней и др. об эволюции и трансформации поэтических систем в эпоху модернизма. С точки зрения взаимодействия имени и художественного нарратива важной для понимания связи мотива, фабулы и сюжета художественного произведения стала работа И.В. Силантьева «Поэтика мотива» [Силантьев, 2004].

Во-вторых, для освещения лингвистической стороны вопроса мы пользуемся общепризнанными работами по теории имени собственного А.В. Суперанской [Суперанская, 1973], О.И. Фоняковой [Фонякова, 1990].

В-третьих, особое значение имеет обзор философских трудов, в которых осмысливается имя собственное. Прежде всего, это работы русских религиозных философов начала XX века, основоположников философии имяславия – П. Флоренского [Флоренский, 2000], А.Ф. Лосева [Лосев, 1993], С.Н. Булгакова [Булгаков, 1999]. Кроме того, во второй половине XX века проблема имени широко привлекается философами-постструктуралистами – Ж. Деррида [Деррида, 1998, 2012], М. Фуко [Фуко, 1996].

В-четвертых, недавние обобщения ученых относительно теоретической разработки проблемы имени показали, что в русле литературоведческого подхода исследования получили несколько линий развития [Двинятин, 2010]. Прежде всего, мифопоэтический аспект проблемы разрабатывался в трудах О.М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1997], Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского [Лотман, 1992, Успенский, 1994], В.Н. Топорова [Топоров, 2004, 2006, 2007].

Особенностям взаимодействия имени собственного и нарративной организации художественного текста посвящена работа С. Зенкина [Зенкин, 2012]. Кроме того, в последние годы особый интерес в исследованиях имени

собственного привлекает проблема авторского имени. Этапной работой здесь является работа В.В. Мароши [Мароши, 2000].

Немало работ на тему имени в культуре появилось в последние годы. Среди новейших исследований наиболее важными стали коллективные сборники «Семантика имени (Имя-2)» (2010) и «Имя в литературном произведении: художественная семантика» (2015). Статьи сборников, продолжающие традиции исторической поэтики, ориентируются на классические работы о философии, поэтике и историко-культурной значимости имени собственного.

Кроме того, нами был отмечен ряд методологически близких нашему исследованию литературоведческих работ А.М. Ранчина [Ранчин], Е.М. Таборисской [Таборисская, 2013], П. Торопа [Тороп, 1988], У. Шмида [Шмид], Е.В. Уба [Уба, 2005] и др. Данные работы позволяют увидеть не только связь и сходство особенностей поэтики имени у Бунина с эстетическими системами других авторов-классиков, на которые писатель ориентировался как на образцы, но и принципиальные отличия творческих приемов Бунина. С целью уточнить и усилить методологическую базу работы нами привлекались работы по символике и семиотике имени, посвящённые другим авторам, которые, тем не менее, были наиболее близки самому Бунину.

Рассмотрению перечисленных в большей степени теоретических вопросов и будет посвящена первая глава нашего исследования. Многочисленные наблюдения буниноведов о характерных чертах оноματοпоэтики Бунина системно реферируются нами в основных разделах работы.

Во второй главе мы приступим к изучению поэтики имени в творчестве самого Бунина. Для этого мы считаем необходимым рассматривать данный вопрос в соотнесении как с эстетической традицией классической литературы, так и с принципиально новыми художественными стратегиями модернистов. Нами будет показано, как имя в художественных текстах Бунина актуализует



свои мифопоэтические возможности, как оно становится смысловым узлом, в котором сходятся отголоски произведений не только самого создателя данного произведения, но и разных авторов разных эпох, как оно пробуждает культурные коды, подключает к произведению определенные системы мотивов и жанров, как влияет на событийно-повествовательную организацию текста.

Приложения посвящены специальному вопросу об экспрессивности авторского имени в художественной системе И.А. Бунина. Мы исследовали то, как ономастические возможности литературного текста используются писателем для конструирования собственной писательской репутации и ретроспективного создания образа «Ивана Бунина», его судьбы.

\*\*\*

Основные результаты диссертационного исследования были представлены на следующих мероприятиях:

1. I международный научный форум «Сибирский филологический форум» (г. Красноярск, 2016 г.).

2. Всероссийский научный конкурс «Лишь слову жизнь дана» на лучшую исследовательскую работу в рамках международного эко-просветительского фестиваля «Бунинские Озерки» (Липецкая область, 2017 г.).

3. Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер-)культура в коммуникативном пространстве человека» (г. Красноярск, 2017–2018 гг.).

4. Всероссийская научная конференция «Сюжетология / сюжетология – 5» (г. Новосибирск, 2018 г.).

По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

1. Баженова Я.В. Поэтика рассказа И.А. Бунина «Веселый двор»: имя – художественная деталь – нарратив // Вестник Томского гос. ун-та. 2016. № 413. С. 14–21.

2. Баженова Я.В. Самозванчество как предмет историософской рефлексии И.А. Бунина: семиотические и функциональные аспекты // *Siberia\_Lingua*: научный журнал Института филологии и языковой коммуникации СФУ. Красноярск: Сибирский федеральный университет. 2017. № 2. С. 97–108.

## ГЛАВА 1. ИМЯ СОБСТВЕННОЕ И СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАКА В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

1.1. Имя в научном освещении: философский, литературоведческий и лингво-семиотический аспекты

Часто ученые высказывают мысль, что сама филология как наука возникла в результате споров античных философов о природе имени собственного и процессе именованья – как часть учения о Логосе<sup>2</sup>. Сегодня признано, что научные исследования теории имени имеют отчетливый междисциплинарный характер [Сазонова, 2015: 6].

При изучении личного имени неизбежно приходится говорить о нём как об особом типе словесного знака, поэтому первое, что необходимо привлечь для нашего исследования – основные положения семиотики.

Дихотомическая теория знака и дефиниции для означающего и означаемого были предложены и обоснованы основоположником современной семиотики Ф. де Соссюром в «Курсе общей лингвистики». В дальнейшем, в семиотике американского философа, логика и математика Ч.С. Пирса знак, или репрезентамен, определяется как «нечто, что замещает (stands for) собой нечто для кого-то в некотором отношении или качестве» [Пирс, 2000: 48]. Структуру знака любого типа принято изображать в виде семического треугольника – объединения трех членов триады. Вершины треугольника оказываются тремя связанными компонентами: знака (репрезентамена), объекта (референта, денотата, десигната) и интерпретанты (понятия, сигнификата) [Там же]. Исследовав более 60 типов знаков, Пирс свел их в единую логико-математическую модель, подходящую для любой системы знаков. Эта модель включает три типа знаков, последовательность которых определяется нарастанием свойств конвенциональности:

---

<sup>2</sup> См., например: [Суперанская, 1973: 45–50, Степанов, 1985: 9–10, 24–41, Фоякова, 1990: 3].

1. Знаки-иконы (копии, образы). По определению такие знаки должны иметь сходство с обозначаемым предметом: карта, картинка, фотография.

2. Знаки-индексы. Не имеют сходства с обозначаемым, но связаны с ним по принципу смежности (метонимия).

3. Знаки-символы. Знаки в собственно терминологическом смысле слова, связанные с объектом на основании установленного закона, т.е. конвенциональные знаки.

Ч. Моррис развил идеи Пирса. Прежде всего, он дал определение семиозиса – «процесс[а], в котором нечто функционирует как знак <...>» [Моррис, 2002]. Он также обосновал три аспекта знаковых отношений:

1. Знак ↔ знак = синтактика.
2. Знак ↔ предмет (десигнанта) = семантика.
3. Знак ↔ интерпретатор = прагматика.

Теория знака привлекается нами, прежде всего потому, что литература, как любой вид искусства, является семиотической деятельностью. И.П. Смирнов в известной работе «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» говорит о том, что литературные эпохи и направления отличаются друг от друга тем, как они работают с отношением членов внутри семиотического треугольника, что понимают под означаемым и означающим [Смирнов, 2001: 15–19]. С другой стороны, Ю.С. Степанов полагает, что с точки зрения семантики вся философия языка сводится к философии имени [Степанов, 1985: 5]. В парадигме философии имени все вопросы языка рассматриваются с точки зрения и через призму имени. Исследователь добавляет: «Философия имени – это пик изучения “чистой семантики”» [Там же: 9]. Он предлагает минимальную схему процесса именованности, которая сводится к семантическому треугольнику: «1) слово (имя) связано с 2) вещью, эта связь есть именование, и с 3) понятием о вещи, эта связь есть выражение – выражение понятия словом» [Там же: 14].

При изучении имени собственного на стыке семиотики и лингвистики ученых, прежде всего, интересуют два вопроса. Во-первых, это наличие у

собственного имени значения<sup>3</sup> и определение состава последнего. В частности, А.В. Суперанская попыталась обобщить и классифицировать все известные в истории науки точки зрения на значение имени собственного [Суперанская, 1973: 88]. По наблюдению Ю.А. Карпенко, собственное имя сильнее других языковых категорий тяготеет к потере лексического значения. Чем дольше имя функционирует как собственное, тем сильнее его деэтимологизация. Внутренняя форма имени неизбежно стирается с течением времени и оказывается вторичной по отношению к социально-дифференцирующей функции [Карпенко, 1972].

Во-вторых, в работах ученых проблематизируется соотношение имени собственного и предмета, то есть знака и денотата [Суперанская, 1973: 122–137]. Основной парадокс заключается в том, что люди, названные одним именем, не обязаны иметь какое-либо сходство или связь между собой, тогда как вещи, называемые одним и тем же словом, объединяются между собой на основании общего свойства. Необходимо отметить и системно связанную с данным фактом распространенную в современной поп-культуре, но восходящую к глубокой древности (ср. именование ребенка по святым) тенденцию (ре)этимологизировать имя – когда свойства характеров многочисленных носителей одного имени понимаются как сходные (или их жизни сакраментально связываются с судьбой их небесного покровителя). Если первая, отмеченная Суперанской, тенденция – свойство языка, то вторая всецело принадлежит сфере культуры, образотворчеству. Типологически поэтика литературы будет тяготеть ко второму способу осмысления имени.

Для решения поставленных проблем лингвисты обращаются к выявлению специфики класса собственных имен в соотношении с именами нарицательными. Главный пункт расхождения заключается в количественном и качественном различии функций имени собственного и имени

---

<sup>3</sup> Обзор лингвистических дискуссий этой проблемы см.: [Камовникова, 2000: 68–70].

нарицательного [Фонякова, 1990: 15–17]. Суперанская считает, что центральной дифференцирующей функцией является осуществление социальной легализации личности [Суперанская, 1973: 272–276]. Собственное имя одновременно индивидуализирует человека в обществе и встраивает его в сложившуюся систему: об этом говорит то, что даже с появлением в развитом социуме титулов, формул знатности и слов, обозначающих должности, имя сохранило социальные коннотации [Там же: 22].

О.И. Фонякова пишет о необходимости специального раздела для изучения состава и структуры значения имени собственного<sup>4</sup> – ономастической семасиологии [Фонякова, 1990: 11]. Исследовательница говорит о повышенной суггестивности семантики имени собственного [Там же: 32–33]. Последнее содержит в структуре своего значения пять компонентов: категориальная, лексическая, «психическая», культурно-историческая семантика и различные языковые коннотации [Там же: 23]. В то же время, Фонякова замечает тенденции возникновения литературной ономастики [Там же: 7] – специального направления, целенаправленно изучающего имя собственное в художественном тексте. «Исследователю литературной ономастики, – пишет Фонякова, – необходимо помнить, что всякое имя в семантическом фокусе представляет собой определенную загадку, шифровку, которую необходимо раскрыть, опираясь на общезыковые и культурно-психологические коннотации ИС в сознании народа и эстетические задачи писателя» [Там же: 39].

\*\*\*

Философский аспект проблемы имени в отечественной науке разрабатывался, прежде всего, в рамках русского имяславия, которое повлияло на формирование символистской и, особенно, акмеистской концепции слова [Кихней, 2011: 53]. Значение имяславия в литературе было оценено символистами: Вяч. Ивановым, А. Блоком, А. Скардиным и др. Но

---

<sup>4</sup> О проблеме значения имени см. также: [Суперанская, 1973: 242–246].

еще сильнее оно проявилось у акмеистов, в частности – в стихотворении О.Э. Мандельштама «И поныне на Афоне...»<sup>5</sup>.

Происхождение учения, зародившегося в конце 1900-х – начале 1910-х, неизвестно. Основоположниками имяславия (или имябожия) считаются бывший афонский схимонах, ставший отшельником, Илларион и афонский иеросхимонах Антоний Булатович. Книги Булатовича на тему имяславия вызвали широкое обсуждение и скандал в столичном обществе. Имяславцы признавали себя последователями исихастов. Последние были известны тем, что активно практиковали «умное делание» – многократное повторение Иисусовой молитвы «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грешного» [Эткинд, 1998: 255–256] – по сути, повторение святого имени. С семиотической точки зрения имяславие совместило имя и личность, являющуюся носителем этого имени. Движение, как и другие религиозные и мистические направления, подвергалось репрессиям, но оставило свои следы, отразившись в текстах русской литературы и трудах философов: П. Флоренского, В. Эрна, Н.А. Бердяева, С. Булгакова, А. Лосева и др.

Философы, воспринявшие идею имяславия, значительно расширили ее. Так П. Флоренский, близкий кружку имяславцев, являлся одновременно продолжателем идей немецкого философа и основателя феноменологического учения Э. Гуссерля. Рассмотрение слова в рамках процесса феноменологического познания позволило Флоренскому определить место слова в промежутке между познающим субъектом и объектом познания.

Фундаментальным положением феноменологии Гуссерля является понятие интенциональности сознания. Человеческое сознание не может существовать само по себе, изолированно, оно всегда направлено на объект. Обнаружение Гуссерлем этого свойства сознания существенно повлияло на сложившиеся в XIX веке представления о характере субъект-объектных отношений и предопределило их трансформацию, что позднее и отразилось в

---

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: [Эткинд, 1998: 262].

литературоведческих работах по исторической поэтике<sup>6</sup>. В герменевтике XIX века субъект и объект понимались как две замкнутые, изолированные друг от друга, реальности, поэтому главной проблемой процесса познания было преодоление этой замкнутости, преграды, дистанции. Преодоление ее, открытие доступа к объекту, становилось возможным благодаря «вчувствованию», «вживанию», «превращению» субъекта в объект. Феноменология же показала, что объекта вне субъекта вообще не существует, а значит, не существует и преграды между ними. С одной стороны, объект является непременной частью субъекта, с другой – субъект обнаруживает себя только через объект. Флоренский пишет: «Подлинно объединены познающий и познаваемое; но столь же подлинно соблюдается в этом объединении и их самостоятельность» [Флоренский, 2000 (1): 254–255].

Продолжая, он говорит, что у бытия есть две стороны: внутренняя – обращена внутрь отдельного себя, и внешняя – обнаруживает себя для внешнего мира. Слово – есть орган этого обнаружения, «мост между Я и не-Я» [Там же: 262]. Другого мы познаем только благодаря его слову и через его слово, и поэтому мы уверены, что «слово есть сам говорящий» [Там же]. Причем в результате познания – слияния двух энергий – происходит не механическое присоединение одного к другому, но рождение нового третьего, того, что больше самого себя. Это третье – символ, слово.

Грамматически наиболее приспособленную для познания субстанций, сущностей Флоренский называет категорию имени существительного. Он пишет: «Имя – тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность. <...> Непроявленная духовная сущность – все и ничто, все о себе и ничто для мира. И без другого, без другой сущности, ей нет повода выйти из себя и явить себя. <...> Пространство, художественного произведения, этот замкнутый в себя мир, возникает через отношение духовной сущности – к другому» [Флоренский, 2000 (2): 182].

---

<sup>6</sup> В частности, подробнее об этом см.: [Бройтман, 1997: 216, Тюпа, 1998, Бройтман, 2004, Тюпа, 2012].



Специфика феноменологического познания состоит в использовании особых методов: метода эпохе (от греч. «остановка, прекращение, воздержание от суждения»), или феноменологической редукции. Он, по Гуссерлю, заключается в том, что все наивно-реалистические идеи относительно человека и внешнего мира, которые продиктованы здравым смыслом, все готовые суждения, которые человек принимает, чтобы вести нормальную жизнь «закрываются в скобки». В результате принятия феноменологической установки, остается лишь чистое состояние сознания, феномены – те единственные вещи, которые человек вообще способен познать, то есть сущность, смысл [Гриненко, 2004: 532].

То же самое говорит и Флоренский. Он пишет, что в процессе познания мы привыкли интересоваться не самой вещью, а ее свойствами или связями с другими вещами. Вместо того, чтобы познавать вещь, мы познаем ее признаки, которые заслоняют от нашего внимания саму вещь, сущность<sup>7</sup>. Такому способу познания соответствует грамматическая категория имени нарицательного, или отвлеченного. Это имя возникает в результате абстракции: «<...> коль скоро самый предмет только терпится, нам нет побудительных мотивов умственно прилежать ко всем его энергиям, ко всем его свойствам и связям: ведь полностью этих последних и проявляется самая реальность. Напротив, имея в виду лишь кое-что из этого проявления, но не как проявление сущности, а как некоторый процесс – материал для некоторых посторонних ему применений, – мы стараемся не заметить всего прочего» [Флоренский, 2000 (1): 264]. Вещь «понимается как энергия сущности, а не как сущность сама по себе» [Там же]. Такое имя служит преимущественно для обнаружения в мире себя самого, своих признаков.

---

<sup>7</sup> Ср. со словами О.Э. Мандельштама в статье «Разговор о Данте» (1933): «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита» [Мандельштам, 1991: 374]. Сходный пример у Бунина находим, например, в «Книге моей жизни» (1921), где он приводит изречение из древнего индийского писания: «Книги наших жизней легко смешать. Не важно имя, которым условились называть меня в моем селении: когда я прохожу по другому селению, все думают только то, что идет человек?» [Бунин, 1973: 383]. В этом заявлении выражена мысль о состоявшейся редукции: даже имя человека не есть весь человек.

В отличие от имени нарицательного, личное имя есть не набор раздробленных, односторонних признаков, а «единство, самозамкнутость и целостность познаваемого объекта как некоторого существа» [Флоренский, 2000 (1): 265], иначе – как «Другого». Имя собственное схватывает тот признак личности, к которому как бы стекаются все остальные. Флоренский называет его «эмблема личности» [Флоренский, 2000 (2): 185], то есть прямо указывает на иконическую природу этого типа знака. Субстанция, наделенная личным именем, воспринимается как индивидуальная, имеющая неповторимое лицо, единственная. И тогда такое имя обнаруживает не себя, подобно нарицательному имени, а сам объект познания.

Для Флоренского имя есть плоть личности, но это одновременно и самая одухотворенная плоть: «последний слой тела» [Там же: 212], облекающий личность, последняя граница между материальным и духовным. Это слово, доведенное до предела вещественности, «сгущенное слово» [Там же: 226].

Поэтому задача имяславия – в результате феноменологической редукции (очищения сознания от всего индивидуального и группового) дойти до общечеловеческого, «высказать исконное ощущение человечества, без которого человек не есть человек» [Флоренский, 2000 (1): 253], дойти до последнего слоя человека, до его сущности. Феноменологическая редукция снимает с человека все наслоения тела – всё социальное, психическое, физическое, мистическое – и доходит до предела, до последнего слоя, «без которого личность уже немислима <...> Имя есть этот предел» [Флоренский, 2000 (2): 212]. Безымянное «Я» для Флоренского – результат феноменологической редукции, чистое сознание, никак не проявленное во внешний мир. Имя – это первое воплощение «Я» в действительность, «до имени человек не есть еще человек, ни для себя, ни для других, не есть субъект личных отношений, следовательно не есть член общества, а лишь *возможность* человека, обещание такового, зародыш» [Там же: 206].

П. Флоренский, помимо приведенных выше наблюдений, опередив литературоведов, оценил значение имени в системе художественного

произведения: «Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. Художественные же образы – промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения <...>» [Флоренский, 2000 (2): 181–182]; «Не только сказочному герою, но и действительному человеку его имя не то предвещает, не то приносит его характер, его душевные и телесные черты в его судьбу <...>» [Там же: 187]. А.Ф. Лосев в своей «Философии имени» (1927) говорит о том, что не только Бог, но и любой человек и любая вещь есть имя, которое они носят [Лосев, 1993: 746]. А. Эткинд комментирует это положение так: «Имя привязано к вещи мощнейшими в мире силами. Оно безусловно, его нельзя заменить или изменить. Оно дано, а не выдуманно. Имя не есть означающее. Точнее говоря, это означающих нет, потому что они настолько слиты со своими означаемыми, что глупо или же грешно говорить о них в отдельности» [Эткинд, 1998: 260].

\*\*\*

Литературоведческий подход к имени собственному нуждается сегодня в дальнейшей «специализации филологического анализа» [Сазонова, 2015: 8] относительно имени. В исследовательской традиции оно связывается с такими литературоведческими категориями как жанр, сюжет, мотив, художественный образ, стиль; выдвигаются проблемы характерологии имени, роли имени в циклообразовании. Особенно важным здесь оказывается определение художественной функции имени в тексте.

Немало работ на тему имени в культуре появилось в последние годы. Данное обстоятельство потребовало подведения промежуточных итогов развития научного направления. Так, суммируя полученные учеными результаты, Ф.Н. Двинятин замечает, что во второй половине XX века исследования по поэтике имени собственного можно условно разделить на два направления, в своих теоретических основах взаимосвязанных. Первое направление, представителями которого Двинятин называет Вяч.Вс. Иванова

и В.Н. Топорова, исследует имя в аспекте структуры текста: «имя мифологического и мифопоэтического персонажа, имя как способ кодирования и передачи традиции во времени, билатеральная природа имени и, как следствие, комплекс связей имени – как смысловых, так и звуковых, как синхронических, так и диахронических» [Двинятин, 2010: 93].

Мифопоэтический аспект темы имени в литературном тексте разрабатывался, прежде всего, в работах О.М. Фрейденберг. Связь мотива, имени и персонажа исследовательница выявила в работе «Поэтика сюжета и жанра»: «...Морфология персонажа», представляя собой «морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг, 1997: 222], в качестве одной из важнейших своих составляющих содержит и имя: «<...> значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Там же: 223].

Во второй половине XX века проблема имени собственного была выведена на принципиально новый уровень трудами представителей структурно-семиотической школы<sup>8</sup>. Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенский определили имена собственные ядром мифологического пласта в языке [Лотман, 1992]. Также Б.А. Успенский пишет о том, что культура и имя собственное напрямую взаимосвязаны и взаимозависимы; о том, что изменение одного влечет за собой изменение другого [Успенский, 1994]<sup>9</sup>.

Роли, которую играет имя в организации семантической структуры текста посвящены наблюдения В.Н. Топорова. «При должном внимании исследователь, исходя из имени собственного, как по тонкой, ежеминутно грозящей оборваться нити, при определенных условиях может прийти к

---

<sup>8</sup> О.И. Фоякова замечает, что в это же время особенно сильный подъем интереса к имени собственному наблюдался и со стороны лингвистики, в частности – с расцветом ономастики. См.: [Фоякова, 1990: 3].

<sup>9</sup> Кроме того, Б.А. Успенского интересует и лингвистическая проблематика, связанная с именем, в частности – с историей и своеобразием морфологии русских фамилий. Этой проблеме посвящено введение Б.А. Успенского к книге Б. Унбегауна «Русские фамилии», где он говорит, о патронимической модели образования русских фамилий как о наиболее распространенной. То есть именно личное имя отца на Руси чаще всего становится основой для родового имени [Унбегаун, 1989: 7–9].

элементарным сочетаниям элементов, атрибутам и предикатам, мотивам и сюжетам, к фрагментам текста в его языковой форме, отсылающим к особым классам и жанрам текстов, наконец, к сложным идеологическим концепциям и их “реальной” подоснове» [Топоров, 2007: 27]. Кроме того, В.Н. Топоров в своих теоретических работах указывает на фундаментальную обращенность личного имени к Другому. Параграф «О теоретической ономотологии» исследователь начинает так: «Его [имени – Я.Б.] “сильная” позиция – оклик (и лишь вторично название), окликание и как результат окликнутость, требующая отклика, т. е. диалог, хотя бы ядро его, что уже предполагает минимум двух участников или двух групп их» [Топоров, 2004: 372]. Далее, говоря о проблеме происхождения имени, В.Н. Топоров делает важное наблюдение о его онтологической и семиотической природе. Имя занимает положение «между почти абсолютной нон-конвенциональностью, произвольностью, свободой выбора – вплоть до импровизации, с одной стороны, и предельной конвенциональностью, подчинением образцу и правилу, с другой, между установкой на дифференциацию и особенность и установкой на общее и коллективное, между притягиванием и отталкиванием протекает жизнь имени в антропосфере. Но в принципе имени дана “власть ключей”: без нее если говорить о высоком метафизическом плане – нет пути ни к “лицу”, ни к “бытию”. Безыменность в известном смысле и в своем роде “волчий билет” на выписку из антропосферы и угроза бытийственности самого безымянного, нашим попыткам добраться до сути» [Там же: 378].

Вторая традиция исследования поэтики имени, согласно Ф.Н. Двинятину, связана с изучением поэзии акмеистов, с работами К. Тарановского об О.Э. Мандельштаме. Здесь на первый план выходит «изучение “подтекстов”, “мотивной структуры”, “семантической поэтики”» [Двинятин, 2010: 93].

Суммируя наблюдения, сделанные представителями обеих традиций, Ф.Н. Двинятин делает некоторые выводы о значении имени в художественном тексте. Во-первых, имя по принципу метонимии способно замещать

содержание целого текста и даже целого ряда текстов, в которых, например, действуют одноименные персонажи. Если нарицательное имя обладает только синтагматической валентностью, то имя собственное – синтагматически-текстуальной и парадигматической [Двинятин, 2010: 95–96]. Во-вторых, билатеральная природа имени означает, что в тексте оно подвергается кодированию смысловому и звуковому. Учитывая при этом, что внутренняя форма большинства имен утрачена, а семантика непрозрачна, художественный текст тяготеет именно к кодированию звуковому [Там же: 96–97]. Последний вывод Ф.Н. Двинятина связан с отнесенностью имени к человеку, с тем, что оно является главным знаком актанта в произведении – даже поэтическом [Там же: 97].

С. Зенкин разводит две традиции изучения имени собственного: лингво-семантическую и философско-религиозную. Если в первой «имя собственное содержит *слишком мало смысла*, заменяя его непосредственной реальностью денотируемого предмета» [Зенкин, 2012: 167], то во второй «оно имеет *слишком много смысла*, концентрирует в себе всю сущностную полноту предмета» [Там же]. Эта референциальная неоднородность имени обретает способность влиять на художественный нарратив. Так, имя всегда встраивает в повествование иной, чужой текст. В семантически прозрачном рационалистическом, немифологическом типе нарратива имя и миф выбиваются из этого относительно гомогенного пространства и препятствуют связности и последовательности повествования<sup>10</sup>.

\*\*\*

---

<sup>10</sup> Зенкин замечает, что референциальная неоднородность имени была усилена в культуре XVIII–XIX вв.: если в классицистическом тексте имя мифологического персонажа было аллюзией на соответствующий мифологический сюжет, то стремление романтиков к созданию собственной мифологии привело к *символизации* имени, намеренному кодированию, и, следовательно, затруднению повествования. «Суггестивная сила, признаваемая за именами собственными в модернистской поэзии и делающая столь увлекательным занятием их разгадывание и комментирование, в то же время уничтожает всякую возможность связного, последовательного повествования, в которое они бы включались; референциальная неоднородность текста становится несовместимой с нарративностью» [Там же: 173]. Симптоматично, что уже в конце XIX века в культуре появляется тенденция к обесцениванию мифа и имени. В одних случаях они подвергаются массовой культурой вульгаризации, в других же сами писатели осознанно пытаются исключить их из нарративного текста как инородный элемент. С другой стороны, наблюдается повышенный интерес к имени со стороны писателей линии мифологического романа [Там же: 173–174].

Отдельной проблемой в исследовательской традиции на стыке философии, филологии и социологии является феномен имени автора и, связанные с ним вопросы о понятии образа автора и процессе трансформации эстетического субъекта.

В этом ключе наше исследование методологически противопоставлено восходящему к работам М.М. Бахтина и В.В. Виноградова подходу к понятию «образ автора»<sup>11</sup>. Вслед за их исследованиями в литературоведении сложилось традиционное понимание этого термина как инстанции, целиком замещающей реального автора и являющейся критерием фикциональности художественного мира<sup>12</sup>. Наша работа, напротив, ориентирована на наследие постструктуралистов, которым пришлось уточнять собственное радикальное заявление о «смерти автора»: так, В.В. Мароши вслед за М. Фуко и Ж. Деррида, основывает свое исследование на тезисе о том, что текст всегда содержит в себе следы присутствия автора, одним из которых является имя собственное [Мароши, 2000: 18–19].

Научное осмысление имени автора как феномена имеет относительно недолгую историю, однако хорошо видно сходство написанных в этом русле исследований с открытиями символистов начала XX века. В философии ключевая проблема авторской подписи<sup>13</sup> была поставлена Ж. Деррида в работе «“Ухобиографии”: учение Ницше и политика имени собственного». Вопрос, который исследует Деррида, можно сформулировать следующим образом:

---

<sup>11</sup> Обзор классической теории «образа автора» и ее эволюцию см.: [Геймбух, 1995: 9–39].

<sup>12</sup> См., например, тезисное описание проблемы образа автора в заметках Бахтина 1960–1970-х гг., опубликованных после смерти их автора: «Проблема “образа автора”. Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). <...> Первичный автор не может быть образом <...>. Когда мы стараемся *образно* представить себе первичного автора, то мы сами создаем его образ, т. е. сами становимся первичным автором этого образа. Создающий образ (т. е. первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ. Слово первичного автора не может быть *собственным* словом; оно нуждается в освящении чем-то высшим и безличным (научными аргументами, экспериментом, объективными данными, вдохновением, наитием, властью и т. п.). Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто *писателем*: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в *молчание*» [Бахтин, 2002: 412].

<sup>13</sup> Ш. Шахадат, о работе которой речь будет идти ниже, замечает, что понятие авторской подписи включено в понятие имени автора, но не тождественно ему. Для этого исследовательница по отношению к подписи использует транслитерированный термин Ж. Деррида – сигнатура (*signature*): «Сигнатура служит скрепой, одновременно связующей и разъединяющей произведение и его автора, и является в эпоху модерна, когда утвердилось авторское право и авторская ответственность как гарантия подлинности имени, которым подписано произведение» [Шахадат. 2017: 252].

является ли написание собственного имени над произведением простой констатацией авторства, то есть условным подтверждением принадлежности пассивного текста тому или иному лицу, или же писатель, завершив свое произведение и вернувшись к его началу, чтобы поставить свое имя, тем самым создает себя как автора заново? [Деррида, 2012: 33]<sup>14</sup> Деррида утверждает, что имя автора невозможно свести к обычному условному знаку, что имя – это «кромк[а]» [Деррида, 2012: 49] между творцом и созданной им системой, что «подпись измышляет подписывающего» [Там же: 35]<sup>15</sup>.

В другой статье «Подпись, событие, контекст» Деррида, критикуя теории речевых актов Дж. Остина, связывает подпись с категорией перформативности. Сигнатура – это свидетельство отсутствия автора в актуальном настоящем, но одновременно и его след, который актуален в любой точке «здесь и сейчас» – в этом и заключается суть перформатива. «Эффект подписи» состоит в том, что уникальность росчерка обеспечивается воспроизводимостью события подписи [Деррида].

Другой постструктуралист, М. Фуко, в работе «Что такое автор?», пишет о том, что сам феномен авторства относится исключительно к литературному творчеству. Ученый замечает, что связь автора и его текста с точки зрения читателя такова, что в том случае, когда произведение по какой-то причине оказывается анонимным, чтение превращается в «“поиски автора”» [Фуко, 1996: 24]. Иными словами, процесс разгадывания текста совпадает с расшифровкой авторского имени и выводит на проблему «отыменности» творчества.

Этапной для изучения проблематики имени в художественной литературе стала монография В.В. Мароши «Имя автора: историко-

---

<sup>14</sup>Ср. со словами В.В. Мароши об экспрессивности имени автора: «Субъект выявляет себя как автора, создавая себя как другого, “истинного”, скрытого от себя самого, но открываемого в словесном образе» [Мароши, 2000: 10].

<sup>15</sup> Методологически близок выводам Деррида анализ феномена Стендаля, проведенный Ж. Женеттом: «В имени “Стендаль” непрерывно сталкиваются, пересекаясь и взаимно уничтожаясь, “личность” Анри Бейля и его творчество, и если в глазах стэндалеведов творчество Стендаля постоянно отсылает к Анри Бейлю, то ведь и Анри Бейль, в свою очередь, реально существует только благодаря творчеству Стендаля» [Женетт, 1998: 364].



типологические аспекты экспрессивности» (2000), в которой автор выделяет четыре исторических типа мотивированности внутренней формы имени автора. Первый – риторико-эмблематический тип, когда «этимон имени автора продолжает занимать подчиненное положение в системе иерархических отношений адресатов риторического высказывания» [Мароши, 2000: 328]. При переходе от романтизма к реализму начинает формироваться новый, классический тип экспрессивности авторского имени, когда его «этимон выполняет маркирующую функцию, отступая на задний план художественного целого» [Там же: 328–329]. В третьем, модернистском типе «имя осознается как символический центр личности, развертывающийся не только в совокупности художественных текстов, но и в житнетворчестве автора» [Там же: 330]. И, наконец, четвертый, «авангардистский тип экспрессивности имени построен на неразличении автора и автоперсонажа, биографического автора и автора как творца произведения» [Там же: 331].

В.В. Мароши отмечает, что все аналитические приемы, которые применяются в литературоведении для анализа имен литературных героев, могут быть применимы и к имени автора [Мароши, 2000: 8]. Тогда, подобно тому, как сюжет в памятниках мифопоэтической эпохи развертывается из имени персонажа, текст всего произведения развертывается из имени автора: «субъект интерпретирует себя как фигура, предшествующая любому тексту, эманация произведения, как автор, который реализуется в словесном инобытии, и <...> любое прочтение его произведения расширяет объем смыслов, <...> являясь перифразой этого имени» [Там же: 9].

Далее исследователь доказывает, что семантическая мотивация имени в ту или иную эпоху, то есть то, *каким образом* сам автор-носитель осознает внутреннюю форму собственного имени, оставляет следы в индивидуальной поэтике его произведений [Там же]. В.В. Мароши приходит к выводу, что все произведение, а за ним – все творчество данного автора представляет собой развернутое имя собственное, намеренно усложненный способ самопрезентации. Исследователь предполагает, что произведения признаются

культурой как классические именно из-за сложной, разветвленной структуры. Таким образом, возникает спорная зависимость признанной многозначности произведения от потребности автора в самовыражении. В таком случае под вопрос ставится сама способность и возможность к рефлексии над именем, словом, а за ними – над всей литературой [Мароши, 2000: 335].

## 1.2. Имя как теоретическая проблема в контексте смены историко-литературных эпох

Любая художественная система в процессе конструирования художественного объекта по-своему «трансформирует наличные значения естественного языка, изменяя ту норму соответствия между планами выражения, содержания и референции, которая установлена в языковой картине действительности» [Смирнов, 2001: 103].

Одной из авторитетных сегодня концепцией генезиса и эволюции поэтики слова является «Историческая поэтика» (2004) С.Н. Бройтмана. Вслед за Э.Р. Курциусом, С.Н. Бройтман делит всю историю поэтики на три стадии: эпоху синкретизма, эйдетическую поэтику и поэтику художественной модальности [Бройтман, 2004: 12–13].

Первая стадия, названная А.Н. Веселовским эпохой синкретизма (от греч. «неразличение», «соединенность»), а другими исследователями – эпохой фольклора, дорефлексивного традиционализма, архаической, мифопоэтической, охватывала достаточно обширный и трудноопределяемый временной промежуток: от палеолита – периода предыскусства, до VII–VI вв. до н.э. – Античности [Там же: 13–14].

Суть синкретичного мышления состояла не просто в смешении, соединении, слиянии всего существующего в мире, но в принципиальном отсутствии представления о различиях. Архаическое сознание не знало отвлеченных категорий, не обладало способностью к рефлексии, так как рефлексия предполагает осмысление собственного сознания как отдельного,

отделённого от других на основании дифференциальных признаков. В соответствии с этим общим принципом, действующим на всех уровнях в контексте художественного, определялась и специфика словесного образа. Мифологическое описание было принципиально монолингвистичным: предметы мира описывались таким сознанием не с помощью условного отвлеченного метаязыка, а с помощью *того же* самого мира [Лотман, 1992: 58]. Слово эпохи синкретизма не отделялось от предмета, который оно обозначало, или от предмета высказывания. Слово «дерево» и само дерево воспринимались как единая реальность. При подобной слиянности между словом и референтом никак не могло существовать отношений условности, то есть слово не являлось знаком-символом, но воспринималось как знак-икона: точная копия референта. Слово наиболее сильно было приближено к своему источнику: предмету обозначения<sup>16</sup>. Однако при этом следует учитывать, что такое приближение не означало овеществления слова: последнее буквально являлось неотделимой частью предмета, а не отдельной вещью [Бройтман, 2004: 34]. Показательно то, что именно в архаическом слове была сильно ощутима внутренняя форма слова – то значение, которое показывает представление, породившее это слово.

В эпоху синкретизма позиция автора существенно отличалась от понимания последующих эпох. Тип авторства, присущий мифологическому сознанию, С.Н. Бройтман определяет как субъектный синкретизм [Там же: 21] – слияние категорий автора, героя повествования и читателя. Для нашего исследования интерес представляет то, что уже на ранней стадии развития художественности можно проследить значимость имени автора для произведения. Так, С.Н. Бройтман приводит в пример индийское собрание сказок и легенд «Океан сказаний» поэта Сомадевы. Семантика имени автора складывается из двух слов: «сома» – «напиток бессмертия, добытый пахтанием океана, некая квинтэссенция божественной силы» [Там же: 30], и

---

<sup>16</sup> Ср. с тезисом А.В. Суперанской о том, что у имени собственного, в отличие от нарицательного, связь с предметом намного сильнее связи с понятием: [Суперанская, 1973: 135–136].

«дева» – бог. Тогда в соответствии с композицией сборника, где каждая сказка («волна») предваряется эпитафией, Сомадева как автор становится подобным богу, владельцу сомы, а процесс повествования превращается в «пахтание океана, добывание сомы» [Там же: 31]. Параллельно с автором, и герой произведения проходит путь от человека к богу, а также ведет за собой читателя, который совершает тот же путь. Таким образом, все части синкретичного субъекта оказываются прикрепленными к одному стержню – имени автора, а композиционное построение сборника является разверткой этого имени.

А.В. Михайлов говорит об эпохе синкретизма как о культуре «готового слова», каковыми являются, например, имена: «постоянные, т. е. фиксированные содержания, образцы, представления. <...> К каждому такому персонажу – слову культуры – можно отсылать как к твердой величине» [Михайлов, 1997: 513].

С.Н. Бройтман отмечает, что в эпоху синкретизма, не знавшей категорий тождества и различия, сюжет складывался по принципу кумуляции, присоединения эпизодов. Каждое звено кумулятивной цепи при этом являлось неким «место-имением» героя – тем, что замещает его имя, но несет его в себе. Сохраняя содержательное сходство, восходящее к изначальному имени героя, эти местоимения различались по форме, что позволяло преодолевать событийную бедность повествования, постоянно присоединяя формально новые сюжетные элементы. Так имя героя развертывается в сюжет. Немало примеров этому содержится в античной мифологии: «<...> Геракл, чье имя этимологически связано с огнем-солнцем <...>, осуществляет именно то, что должен осуществить солнечный бог-герой: очищает землю от чудовищ, совершает 12 (солнечное число) подвигов, кончает огненной смертью и возносится на небо» [Бройтман, 2004: 64]. То же можно увидеть на примере библейского Самсона с его «солнечной» атрибутикой (лев, пчела, осел, волосы), а также на примере славянского бога Ярило [Там же].

Важные наблюдения для интересующей нас темы содержатся в работах В.Н. Топорова по мифопоэтике имени. В параграфе «Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте» исследователь говорит об «одинаковости имени в мифопоэтической традиции» [Топоров, 2004: 364]. В пример он приводит наблюдение А.П. Кадлубовского о том, как авторы житий при малых сведениях о русском святом могли дополнять эти пробелы буквально переписывая жизнеописания соименных греческих святых [Там же]. Это объясняется тем, что имя всегда сохраняет в себе первоначальное семантическое ядро, первооснову, неочевидный, но ощутимый «прецедент».

В другой работе «Еще раз о теофорном литовском имени *Chaurirari*. Из старолитовского мифологического ономастикона» В.Н. Топоров на несколько ином материале, чем С.Н. Бройтман, установил продуктивное срабатывание того же правила, соединяющего героя и его имя. В.Н. Топоров начинает анализ имени литовского божества с замечания: «Дешифровка “непрозрачных” теофорных имен <...> бросает луч света и на детали языческой веры, поэтической образности, духовной культуры в широком смысле слова» [Топоров, 2006: 187]. Дешифровку имени ученый проводит путем фонетического, словообразовательного и этимологического анализа и сопоставления различных гипотетических вариантов семантики имени с сущностью самого божества: формами его культа и связанными с ним ритуалами. Параллельно литовскому конскому божеству *Chaurirari* он ставит русский образ волшебного коня с формульным именем *Сивка-бурка вещь каурка* [Там же: 191]. «Сходство русского сказочного образа коня Сивки-бурки вещи каурки <...> с \**Kaur-aris*’ом (волшебное/мифопоэтическое, сакральное; конь отмеченных качеств и свойств; общая масть, тоже отмеченная) дает основание использовать образ русской сказки не только как типологическую параллель, но и как вариант, более разработанный в плане выявления информации, которая с вероятностью – большей или меньшей – могла бы относиться и к \**Kaur-aris*’у» [Там же: 192].

В другой статье «От имени к тексту» исследователь проводит подобный же анализ и делает вывод: «То, что подобные имена выступают как средство перехода к текстам, т.е. к образованию иной природы и иного жанра, чем само двучленное имя, нужно считать принципиально важной их характеристикой, имеющей прямое отношение к проблеме *реконструкции* текста» [Топоров, 2007: 20].

Вторую стадию в истории поэтики С.Н. Бройтман называет эйдетической (отсылая к платоновскому понятию *эйдоса* – сущности вещей), а другие исследователи – эпохой поэзии, рефлексивного традиционализма, традиционалистской, нормативной, риторической. Эта стадия началась в Греции в VII – VI вв до н.э. (на Востоке – в первые века новой эры) и продолжается в Европе до середины XVIII в. (на Востоке – до начала XX в.).

В этот период на смену синкретизму пришли новые порождающие художественные принципы – риторичность и рефлексивность. Эпоха синкретизма столкнулась с принципом различения: старого и нового, своего и чужого, правильного и неправильного, рационального и нерационального. Появившаяся необходимость *выбора* из ряда расчлененных объектов привела к тому, что риторическая поэтика приобрела новые признаки и тенденции: традиционность, ориентацию на канон. Рациональный тип мышления кардинально изменил всю систему художественного целого. Эйдетическая природа эстетического объекта состояла в соединенном образном и понятийном начале, сращении идеи предмета (его внутренней сущности) и его конкретно-чувственного образа. Эти две стороны уже различались, однако еще не отделились друг от друга, не стали автономными: эйдетическое сознание было склонно овеществлять идею.

Слово в эпоху эйдетической поэтики утратило свою слиянность с объектом обозначения. Однако оно и не воспринималось как чистая абстракция, занимало срединное положение между этими полюсами. Слово стало медиатором между мирами человека и Бога, заняв положение выше человека. Такое слово не создавалось каждый раз заново, оно было готово,

закончено и авторитетно, и бралось человеком в своем идеальном, повторенном, каноническом варианте<sup>17</sup>. Выполняя свою функцию посредника, слово не имело ценности само по себе, вне этой функции. Эйдетическая стадия развития слова интересна нам, прежде всего тем, как в последующей стадии новая поэтика строилась по принципу отталкивания от предыдущей.

Третья стадия в терминологии С.Н. Бройтман названа эпохой поэтики художественной модальности, а другими исследователями – эпохой неканонической, нетрадиционалистской, исторической, индивидуально-творческой. В Европе она берет начало в середине XVIII в. (на Востоке – с начала XX в.) и продолжается по сегодняшний день [Бройтман, 2004: 13].

Переход к новой стадии был связан с кризисом, культурным переломом, происходившим на рубеже XVIII – XIX вв. В это время тенденция повсеместного разделения и отделения, начавшаяся в эпоху эйдетической поэтики, привела к высвобождению автономной человеческой личности. Ценной стала не ориентация на канон, а напротив – на индивидуальность и неповторимость [Там же: 222]. В сфере художественного идея и образ, различаемые, но неавтономные в эйдетической поэтике, обрели полную самостоятельность. Между физическим и метафизическим установилась непреодолимая граница. Разные способы преодоления этой границы, их трансформация стали причиной и следствием такого обилия и бурления разных направлений и школ в мировой литературе рассматриваемого периода. Появление автономной личности исключило ориентацию на авторитет, представление о мире как о готовой данности. Этот принцип стал решающим для преобразования структуры эстетического объекта, в том числе – для формирования новой концепции художественного слова.

На смену одноголосому (термин М.М. Бахтина) пришло слово, ориентированное на чужое сознание; так возник феномен двуголосого слова.

---

<sup>17</sup> О примере преодоления и отталкивания от платоновской концепции слова см.: [Мартынов, 2015].

Оно высвободилось из-под власти авторитетов (приписанной ему модальности и стилистики) и переориентировалось с отношений к обозначаемой реальности на другое слово, став и предметом и средством изображения, материалом. Близость слова эпохи художественной модальности к предмету сблизило его со словом эпохи синкретизма. Однако если архаичное слово, отличавшееся крайним тематизмом, сливалось с реальностью, которое оно обозначало, то слово поэтики художественной модальности, напротив, стремилось к предельному отделению от этой реальности и становлению отдельной от нее вещью [Там же: 267–274]. Преодолевая свойство риторичности, присущее слову предшествующей эпохи, в новом периоде слово явилось в двух ипостасях: в профанном смысле – как пережиток риторической культуры, утилитарный знак, в сакральном смысле – самостоятельное, лишенное поэтической обработки и обретающее нужную значимость только в данном индивидуальном контексте.

Период поэтики художественной модальности уже прошел два этапа развития: классический (вторая половина XVIII в. – 1880-е) и неклассический (конец XIX – XX в.) [Там же: 221]. Некоторые интересующие нас особенности перехода от первого этапа ко второму можно показать на примере особенностей функционирования знака у автора, творившего на самом их рубеже – А.П. Чехова. Об этом говорит А.Д. Степанов в монографии «Проблемы коммуникации у Чехова» (2005). Исследователь пишет, что одним из проявлений гносеологической и коммуникативной проблематики в творчестве Чехова являются препятствия семиотического характера. Во-первых, это общепозитивистское недоверие к информативной функции знака. Во-вторых, это специфическая черта творчества Чехова – явление «старения / стирания знака» [Степанов, 2005: 95], заключающееся в том, что знак лишается содержания и значимости, которыми наполнила его культура.



Иными словами, знак в результате разных причин и процессов опустошается, обесмысливается<sup>18</sup>.

В следующем параграфе нас будет интересовать второй из названных этапов – неклассический, а точнее художественная парадигма модернизма.

### 1.3. Имя в модернистской эстетике и философии

Решение проблемы философии слова было одним из ключевых пунктов, как обусловивших единство серебряного века, так и различие течений, возникших внутри него. Об этом пишет Л.Г. Кихней в статье «Онтологический статус слова в поэтическом дискурсе Серебряного века» (2011). Исследовательница говорит, что отношение к художественному слову, возникшее в оппозиции предшествующей литературной традиции, было одним из факторов, объединявших течения символизма, акмеизма и футуризма. Отвергая концепцию позитивистского, утилитарного, риторического слова, модернисты обратились к более ранней стадии бытования слова: мифологической, или, в терминологии С.Н. Бройтман – к эпохе синкретизма. Все течения серебряного века отличались повышенным интересом к мифу, так как все они видели в нем почву для развития нового искусства. Поэтому отмечаемое сходство слова эпохи синкретизма и эпохи художественной модальности было неслучайным: это было возрождением архаических представлений о слове [Кихней, 2011: 47–49].

Принцип мифологического тождества, то есть изоморфизма слова и вещи, нерасчлененность референта и знака, сформировали базис, на котором строились разные философии слова символистов, акмеистов и футуристов. Согласно новой теории слова в каждом течении новые черты приобретала поэтика имени собственного. О совпадающих особенностях стратегии использования имени собственного поэтами-модернистами говорит Л.Г. Кихней. Прежде всего, теоретики нового искусства рубежа веков

---

<sup>18</sup> Подробнее о старении / стирании знака в творчестве Чехова см.: [Там же: 94–110].

обратили внимание на материальный облик имени. «Поэтическая фонетика имени выступала как репрезентант его символической сущности, которая, в свою очередь, мотивировала появление в тексте образов, восходящих к его этимологии. Имя становилось “геном” лирического сюжета и семантическим центром стихотворения» [Там же: 56–57]. Рассмотрим подробнее философию слова и некоторые особенности поэтики имени в трех основных течениях модернизма.

Идея непознаваемости тайны мира, стремление мыслить сущностями привели символистов к концепции слова-символа [Там же: 50]. Уже старшие символисты 1890–1900-х годов считали, что все многообразие мира можно описать в сравнительно небольшом количестве терминов и их комбинаций. Одному словесному знаку соответствовало множество референтов, а соотносимость знака и референта в конкретном произведении становилась игрой значениями [Смирнов, 2001: 65]. Такая поэзия постепенно теряла потенциал порождения нового оригинального текста. Она стала перестановкой местами одних и тех же вещей. Поэтому символисты следующей формации стремились найти выход из этого дефицита художественного ресурса. Считая музыкальное искусство фундаментом всех искусств, они, исследуя музыкальную фразу, стали обращать внимание на внутритекстовые отношения знаков [Там же: 66]. Выбор из множества потенциальных референтов необходимого элемента для данного контекста зависел от связи с рядом стоящими знаками. То есть слово нуждалось в своеобразной санкции извне. В процессе поиска сцеплений, содержащих сверхэмпирические сущности, зрелым и младшим поэтам-символистам приходилось привлекать большое количество конкретных реалий. В конце концов, после ряда трансформаций индивидуальных поэтических систем, символизм подступил к изоморфизму языка, состоящего из словесных знаков, и языка вещей-символов. Словесное искусство обрело равную ценность жизни, а художник занимался не просто поэзией, а жизнетворчеством [Там же: 69–70]. Мир стал

текстом, а символы, требующие дешифровки переместились из эмпирической реальности в текстовую [Там же: 88].

Чтобы проиллюстрировать стратегии использования имени собственного символистами Л.Г. Кихней берет стихотворение Вяч. Иванова «Есть мощный звук: немолчною волной...». Имя *Маргарита* связано с морскими образами не только этимологически (от греч. – «жемчужная»), но и на уровне звукового сходства. Вяч. Иванов использует оба эти уровня, делая имя собственное стержнем, к которому крепится образная система стихотворения, связанная с морем. Кроме того по принципу созвучия имя *Маргарита* тянет за собой другие мифологические имена, привносящие в произведение новые элементы морской тематики: *Амфитрита*, *Мара*, *Майя* [Кихней, 2011: 57].

Еще более овеществленным было слово-логос акмеистов [Там же: 50]. Наиболее существенным моментом в процессе сознательной выработки новой поэтики стала для них ориентация на эпоху формирования русского литературного языка – «золотой век» (в сопоставлении и преемственности нынешнему «серебряному») русской поэзии, пушкинское время. Это, в свою очередь, сказалось в обостренном чувстве истории, усилило ощущение связи истории с культурой, а значит и с творчеством, поэзией. Эмпирический мир в концепции акмеистов сближался с миром поэтического языка, а слово с делом [Левин и др., 1974: 49]. Знак перестал восприниматься как заместитель вещи. Акмеизм дал право словесной реальности (а затем и литературной деятельности в целом) существовать как полностью отделенной от бытовой действительности субстанции, обладающей собственной ценностью, не находящейся в отношениях подчинения или зависимости от внешней среды. Слово стало не только материалом и средством, а целью [Там же: 51–52].

При этом акмеисты подчеркивали именно синхроническую природу истории. Она воспринималась не линейно, как череда неоднородных явлений, которые не имеют значения сами по себе, но как система, скрепленная единым стержнем – человеческой памятью. Воспоминание становится организующим

началом, обеспечивающим преемственность и непрерывность истории, а также вовлечение в нее человека [Там же: 50]. Также и отдельный знак в эстетической концепции акмеизма обретал значение только среди других знаков, а их общее пространство отделялось от всяких иных предметов и явлений. Слово потенциально содержало одновременно всю полноту значений, которыми его наделила культура [Там же: 61], но значение в конкретном тексте оно получало только в контексте, и за сменой контекста меняло свой смысл. Таким образом, слово каждый раз будто рождалось заново [Там же: 62]. Это касалось не только единичного словесного знака, но и текста в целом: акмеисты широко использовали существующий литературный фонд, как бы оживляя его в многочисленных скрытых цитатах и аллюзиях и тем самым – продолжая его традиции (Ср. с высказыванием Бунина в «Книге моей жизни»: «Я непрестанно жажду приобретать чужое и претворять его в себе. Но зачем? Затем ли, чтобы на этом пути губить себя, свое я, свое время, свое пространство, – или затем, чтобы, напротив, утвердить себя, обогатившись и усилившись чужим?..» [Бунин, 1973: 386]).

Кроме того, одна из задач акмеистов, обусловленная событиями эпохи, состояла в сознательном достраивании, продолжении культуры. В.И. Тюпа в работе «Постсимволизм» пишет, что культура неклассического периода характеризовалась, прежде всего, дискурсивностью, а художественное произведение превращалось в коммуникативное событие [Тюпа, 1998: 11–12]. Каждый участник диалога, то есть и автор, и читатель, и сам художественный текст, приобретали активно-преобразовательное начало, взаимно влияли друг на друга. В этом аспекте исследователь определяет коммуникативную стратегию неотрадиционализма (который развился именно из акмеизма [Там же: 99]) как стратегию транстекстуальности. Это значит, что все литературное поле мыслилось как «единое виртуальное целое – транстекстуальный ансамбль всех индивидуальных эстетических дискурсов» [Там же: 106], каждый из которых ждет своей актуализации. Обостренное чувство истории отражалось на том, что поэты-акмеисты каждый раз создавали свои

художественные произведения как «“нов[ую] глав[у]” в развертывании традиции как трансисторического художественного ряда» [Там же: 107].

Согласно установке акмеистов, культуру невозможно создать заново, ее нужно систематизировать, ценностно упорядочить, то есть изучить и затем продолжить. Для изучения культуры необходимо было найти истинное место вещей, привести к соответствию значение вещи и ее назначение. Трансисторическая коммуникация требовала от поэта-акмеиста такого подхода к языку, который обеспечил бы понимание между эпохами. Слово шифрующееся, прячущее свою сущность под маской, как это было у символистов, не обеспечивало такого понимания. Напротив, задача акмеистов состояла в том, чтобы классифицировать элементы действительности, поместив вещи в назначенные для них клетки, и описать эти вещи, ставшие артефактами. Иными словами, поэт *называл* вещи, давал им имена – чтобы обеспечить успешную коммуникацию в истории. Поэтому О.Э. Мандельштам охарактеризовал акмеизм как «тоску по мировой культуре», а вторым его названием было «адамизм»<sup>19</sup> [Смирнов, 2001: 140–142]. Отношение акмеистов к слову-логосу приобретало черты религиозности, слово было для них сакральным, требовало уважения<sup>20</sup>: «конвергентная эстетическая коммуникация предполагает взаимную ответственность как автора перед читателем, так и читателя перед автором» [Тюпа, 1998: 103].

В связи с этими задачами акмеистов, можно вспомнить статью В.Н. Топорова «“Скрытое” имя в русской поэзии», где он пишет, что любой поэт – демиург, создатель и сборщик собственной вселенной и «*установитель имен*» [Топоров, 2007: 118]. И тогда имя в тексте – это «самый краткий и точный итог, квинтэссенция изображаемого в поэтическом тексте, и потому оно – *главное* в тексте» [Там же].

---

<sup>19</sup> В.Н. Топоров, объясняя имя через момент его появления, пишет, что ономастический акт – наречение всего созданного именами – был произведен на определенном этапе сотворения мира. На этом этапе заканчивалось преобразование Хаоса в Космос и начиналась «“семиология”, жизнь в знаке как первая ступень “пневматологии”, жизни в духе» [Топоров 2004: 381].

<sup>20</sup> Подробнее об этом см.: [Двинятина, 1999: 77–83].

Личное имя у акмеистов подобно остальным знакам стремилось стать артефактом – вещью, получившей определенную значимость, функцию в ходе историко-культурной практики. Иными словами, «<...> имя оказывается хранителем памяти культуры» [Кихней, 2011: 57]. Так Кихней приводит в пример стихотворение Гумилева «Ольга» [Там же: 58], где имя *Ольга* становится формой, внутри которой содержится целый комплекс мотивов, связанных с событиями русской истории. Далее по принципу звуковой и этимологической ассоциации это имя привлекает ряд других имен: *Эльга – Ольга – Олег – Валгалла – Валькирия*, которые также включают свой историко-культурный набор мотивов.

Таким образом, поэтические, философские и религиозные искания начала века оказываются сопоставимы по своим целям и установкам. Имяславие как деятельность по защите и сохранению целостности личности человека коррелирует с отстаиванием акмеистами и Буниным прав существования словесной реальности и литературной деятельности в целом как принципиально самоценной субстанции, полностью отделенной от бытовой действительности, не находящейся в отношениях подчинения или зависимости от внешней среды. В обоих случаях это осуществляется через сохранение имени: имени Бога – в первом случае, и слова, Логоса – во втором.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В главе были рассмотрены теоретические исследования, посвященные семиотике, философии и исторической поэтике поэтики имени собственного. В процессе изучения нами был сделан ряд выводов.

При анализе имени собственного необходимо учитывать многоаспектность этого феномена и междисциплинарный характер исследований о нем. Каждый из подходов – семиотический, лингвистический, мифопоэтический, философский и др. – имеет собственную историю разработки и, соответственно, нуждается в оперировании специальными методами изучения.

В исследованиях личного имени в художественном тексте можно условно выделить два направления. Для первого из них ключевым моментом является мифопоэтический потенциал, заложенный в имени: актуализация магических функций слова, возможность создания системы подтекстов, шифров. Для второго направления более важной оказывается связь имени собственного с нарративной структурой художественного текста, с ее уровнями и компонентами.

Интерес к проблеме имени на рубеже XIX–XX веков был обусловлен не только личными философско-эстетическими исканиями писателей, но общекультурным интересом, системными сдвигами в эстетике и поэтике словесной культуры. Максимальное раскрытие семантического потенциала имени собственного в серебряном веке оказалось возможным благодаря характерному для модернизма интересу к поэтическим экспериментам, связанным с кризисом словесного знака и литературной деятельности как конвенциональной, утвердившейся в парадигме рационализма социальной практики. Новации символистов, акмеистов и футуристов, предложенные ими параллельно с философско-религиозными открытиями, вызвали особый интерес к имени как словесному знаку и поэтической единице.

## ГЛАВА 2. БУНИНСКАЯ ПОЭТИКА ИМЕНИ: МИФОПОЭТИКА И НАРРАТОЛОГИЯ

### 2.1. Имя и поэтический неосинкретизм

Эпоха синкретизма не могла окончиться бесследно, не отразившись в культуре последующих эпох. Одним из ее следов стала перенятая у архаического словесного знака *иконичность* имени собственного. В.В. Мароши в своей монографии отмечает, что в демифологизированном обществе мифологизации чаще всего стало подвергаться имя [Мароши, 2000: 11]. Этой проблеме посвящена написанная в соавторстве этапная статья Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского «Миф – имя – культура», ставшая классической для исследователей поэтики имени. Анализируя имя собственное как объект архаического мира, исследователи приходят к выводу о том, что с позиций мифологического сознания именем могла являться не только группа личных имен в собственном смысле слова, но и любое слово вообще [Там же: 60]. Например, это ярко проявляется в том, что акт творения осмыслялся как тождественный акту номинации, процесс переименования – процессу трансформации объекта<sup>21</sup>, табуированные нарицательные имена в ряде случаев отождествлялись с обозначаемым объектом (названия болезней). Это свойство собственных имен показало их асемиотический характер, так как исключало свойство конвенциональности, присущее любому языковому знаку [Там же: 62]. В пример исследователи приводят ситуацию, когда в XVIII веке Петра I называли «антихристом». Для одних людей это была личностная характеристика Петра (работа немифологического сознания), а для других Петр I действительно был антихристом (работа мифологического сознания)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Подробнее об этом см.: [Успенский, 1997].

<sup>22</sup> Н.И. Толстой и С.М. Толстая указывают, что мифопоэтические представления о природе имени сохранились главным образом в области народной традиционной культуры. Исследователи пишут, что даже после христианизации славян, «имя наделяется магическими свойствами и используется в обрядности как инструмент магии – охранительной, отгонной, продуцирующей, лечебной; имя табуируется, утаивается, дублируется, подвергается замене; выбор имени и именованье подчиняются строгой регламентации и магическим целям» [Толстой, 2000: 598].



Отдельные для немифологического сознания объекты «Петр» и «антихрист» в мифологическом сознании сливаются в одно [Лотман, 1992: 61].

Другим ярким примером действия мифологического сознания в русской культуре является понимание реформ и самого образа Петра I в России в XVIII – XIX вв. Современники воспринимали эпоху как полное перерождение, создание совершенно новой страны. И обновление сопровождалось всеохватывающим переименованием: «смена названия государства, перенесение столицы и дача ей “иноземного” наименования, изменение титула главы государства, названий чинов и учреждений, перемена местами “своего” и “чужого” языков в быту и связанное с этим полное переименование мира как такового» [Там же: 70–71]. Такое особое положение имен собственных позволило Ю.М. Лотману и Б.А. Успенскому говорить о том, что имена не только составляют категорию естественного языка, но и являются частью *мифологического пласта в языке* [Там же: 62] (наряду с звукоподражаниями, отдельными формами экспрессивной лексики, так называемыми *nursery-words* и т.д.).

Схожие тенденции смыслообразования можно наблюдать в начале XX века в имяславии. Из главного догмата этого религиозно-философского течения, гласившего, что «Имя Бога есть сам Бог», закономерно вытекало особое отношение к имени Иисуса: в среде афонских монахов произносить божественное имя всуе было запрещено. Возрождение магической функции слова, когда возможным становится действие словом, возвращает нас к архаическому восприятию слова мифологическим сознанием, к эпохе синкретизма.

М.Д. Шевеленко отметила, что модернисты, усмотрев в имяславии отголоски особенно обсуждаемой проблемы о знаковой природе языка, перенесли церковную проблематику в поэтический текст. Имяславие стало толчком для О.Э. Мандельштама к написанию стихотворения «И поныне на

Афоне...»<sup>23</sup>. Анализируя стихотворение, исследовательница говорит, что трагедия человека, по Мандельштаму, состоит в неспособности раздавать имена, называть безымянное. Когда человек дает имя сущности, которая имени не имеет, она перестает быть самодостаточной, так как человек «еретически» [Шевеленко, 2002: 120–121] полностью отождествляет ее с именем<sup>24</sup>.

В существенно важном для нас теоретическом аспекте целесообразным представляется привлечь проблематику семиотики в ее лингвистическом измерении. В теории речевых жанров выделяют особый жанр *перформативных* высказываний, то есть таких высказываний, произнесение которых уже является действием. Это, например, жанры клятвы, благодарности, обещания, разрешения и т.д.

Следы перформативности в поэтике акмеизма наблюдаются, как уже было сказано, в сближении знака с вещью, когда «слово» становится «делом». В «Разговоре о Данте» О.Э. Мандельштам пишет, что поэзия не отображает и не рассказывает природу, а «разыгрывает» ее [Мандельштам, 1991: 363]. В статье «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» исследователи пишут: «В акмеистической поэтике изменяются <...> границы между поэтическим текстом и внеположным миром, <...> поэтический текст <...> стремится к тому, чтобы стать *прямым откликом на внеположную ситуацию* указателем того места, через которое она связывается с текстом (Курсив наш. – Я.Б.)» [Левин и др., 1974: 74].

Особенно значимы тенденции синкретизма в области субъектной организации. С.Н. Бройтман подробно прослеживает эволюционный путь субъектной структуры русской лирики. Он пишет, что конец эпохи

---

<sup>23</sup> Тема имяславия в стихотворении О.Э. Мандельштама была подхвачена другими модернистами. В частности, М.Д. Шевеленко находит рефлексию этих мотивов в творчестве и дневниках М.И. Цветаевой, которая продолжила тему «неназывания имени все», причем распространяя это не только на божественное имя [Шевеленко, 2002: 116–131].

<sup>24</sup> Интересно в этом плане отметить рассказ Бунина «Аглая» (1916). Героиня рассказа в миру зовется Анной («благодать»), а при постриге меняет имя на Аглаю – имя одной из харит Афродиты, олицетворение красоты, радости и женской прелести (Подробнее об этом см.: [Чуньмэй, 2006]). Отец Родион перед ее смертью в утешение говорит, что за то, что она не смогла скрыть в первые дни монашества содержание поверенных им Аглае тайных бесед, «истлеют у нее одни лишь *уста* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 105].

синкретического субъекта пришлось на XVIII век, когда в ходе усиления монологичности лирики четко выделилось лирическое «я». Далее, в XIX веке, эволюция шла по пути все большего высвобождения «я», но уже ориентирующегося на «другого». И следующий поворотный момент пришлось на конец XIX – начало XX века, когда внимание к «Другому» усилилось настолько, что произошел возврат к архаичным субъектным структурам: «исходным началом становится не аналитическое различие “я” и “другого”, а их изначально нерасчленимая целостность, их неосинкретизм» [Бройтман, 1997: 216]. В работе «О собеседнике» О.Э. Мандельштам рассуждает прямо в духе феноменологии: «Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью» [Мандельштам, 1991: 239].

Конечно, неосинкретизм рубежа XIX – XX веков касался не только субъектных структур и поэтических систем, это был способ восприятия мира, обусловленный особенностями эпохи. Именно об этом в контексте буниноведения говорит О.В. Сливацкая. Так, например, исследовательница определяет созвучие характера мироощущения Бунина направлению общеевропейского и русского философского направления космизма [Сливацкая, 2004: 53]. В «Жизни Арсеньева» Бунин пишет: «нет никакой отдельной от нас природы, <...> каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» [V, 183]. Невыделенность личности из природы, полная слиянность с миром и «единой душой» позволяют говорить об антиперсонализме, и редуцировании личности персонажа вплоть до лишения его имени [Сливацкая, 2004: 58].

Возрождение неосинкретизма имени собственного в поэтике Бунина ярко и осязаемо представлено лирике. Например, следы имяславия, совместившего божественное имя и самого Бога, нашли отражение в стихотворении Бунина «Звездопоклонники» (1906–1909):

Ваш бог чертил столь грозные скрижали.

Что никогда его имен  
Вы даже мыслить не дерзали.  
Как сон прошли Христос и Магомет.  
Вы и доныне не забыли  
Ночных служений таинству планет  
И безыменной древней Силе (Курсив наш. – Я.Б) [I, 249].

Смысл безымянности Бога – страх перед его силой, перед наказанием за ослушание его велений. Тайна имени Бога обусловлена его магической силой, перформативностью и, как следствие, табуированностью.

Поэтика таинственного вообще занимает особое место в творчестве Бунина. Т.М. Двинятина отмечает, что поэтика тайнописи акмеизма (и, возможно, всего постсимволизма) была присуща и Бунину. Она заключается в том, что текст создается с намерением загадать читателю загадку. Текст предполагает активность читателя, и раскрывает весь объем своего содержания только тому, кто оказывается способным его дешифровать. Художественная парадигма символистов использовала с теми же задачами тайну<sup>25</sup> [Двинятина, 1999: 120].

В своих воспоминаниях А.В. Бахрах вспоминал высказанное мнение Бунина о том, как писателю следует выбирать заглавия для произведений. Заглавие фигурирует здесь как разновидность имени собственного, как имя произведения: «Заглавия рассказов не должны ничего объяснять, – говорил он, – это дурной тон. С какой стати давать читателю сразу ключ, пускай он хоть немного поломает себе голову над заглавием» [Бахрах, 2006: 409].

Особый интерес для нас представляет стихотворение «Памяти друга» (1916). Уже в его названии делается акцент не просто на безымянности, но на намеренном неназывании, сокрытии имени «друга». При этом, как следует из реального комментария, текст написан на смерть вполне конкретного человека – художника В.П. Куровского, покончившего жизнь самоубийством. Таким

---

<sup>25</sup> В связи с этим Т.В. Марченко замечает, что одна из причин неприязненного отношения Бунина к поэтике модернистов было обнажение приема. Напротив, писатель в своем творчестве хотел «средствами реалистического слова не раскрыть, а скрыть, растворить символику, поэзию, литературную традицию, мифологию в “верном действительности” <...> повествовании» [Марченко, 2015: 166].

образом, сокрытие имени делается осознанным приемом: само название бросает читателю вызов разгадать *имя* того, кому посвящено стихотворение.

В стихотворении проходят образы, связанные с переходом из телесного в бесплотное. Лирический герой вспоминает слова своего друга о сне, в котором тот был божественным духом и мог слиться с миром, но наяву ему мешает сделать это именно телесная воплощенность. Лирический герой отвечает желанию друга быть сразу всем:

Те радости и муки без причин,  
Та сладостная боль соприкасая  
Душой со всем живущим, что один  
Ты разделял со мною, – *нет названья,*  
*Нет имени для них,* – и до седин  
Я донесу порывы воссозданья  
Своей любви, своих плененных сил... (Курсив наш. – Я.Б.)  
[I, 337]

Тело воспринимается лирическим героем как плен, мешающий соединиться с живым миром. Выход из этого плена осуществляет «друг»: он умирает и уходит из мира. Герой же не может превозмочь свою негармоничную природу: он не способен ни расстаться с миром, ни перестать пытаться облечь в плоть слов свой порыв.

Лирический герой не может подобрать своим мукам не просто «название», а имя. С его точки зрения названия вещей оказываются их именами, поэтому любое номинативное слово вообще может рассматриваться как личное имя. Стихотворение завершается словами «<...> Зачем я этот вечер вспоминаю, / Зачем ищу *ничтожных* слов, – не знаю (Курсив наш. – Я.Б.)» [I, 337]. Поиск слов осознается здесь в той же перспективе, что у мандельштамовского героя в стихотворении «И поныне на Афоне...»: как «ересь», в которую мы постоянно впадаем. В утверждении «ничтожности» слов открывается одна из важнейших проблем художественной системы Бунина, которая будет подробно рассмотрена в третьей главе настоящей работы.

Возвращаясь к выявленной В.И. Тюпой перформативности лирического текста, следует совместить ее с также указанным тождеством слова и личного имени в поэтике Бунина. Этот аспект понимания слова обнаруживается, например, в стихотворении «Закон» (1906–1907):

Во имя бога, вечно всеблагого!  
Он, давший для писания тростник,  
Сказал: блюди написанное слово  
И *делай* то, что *обещал* язык.  
Приняв закон, прими его вериги. (Курсив наш. – Я.Б.)  
[I, 223]

Сам глагол «обещать» относится к разряду перформативных глаголов. Слово закона отождествляется с вещью – с веригами.

Что же касается перформативности имени, интересно и показательное то, что *дело* всегда связывается со смертью. В стихотворении «На пути из Назарета» (1912) читаем:

Там, под плитами, почивают  
Короли, святые, папы,  
*Имена их полустерты*  
*И в забвении дела* (Курсив наш. – Я.Б.)  
[I, 266]

Когда на могильной плите имени нет, или оно нечитаемо, нераспознаваемо, это приводит к забвению человека, что, по Бунину, означает подлинную смерть. В стихотворении «Без имени» (1906–1911), в заглавии которого вновь возникает загадка, обнаруживается, что имя, как любая вещь, может быть украдено:

Но *лик сокрыт* – опущено забрало.  
Но плащ истлел на ржавленной броне.  
Был воин, вождь. Но *имя Смерть* украла  
И унеслась на черном скакуне (Курсив наш. – Я.Б.) [I, 258].

Присвоение Смертью не столько души, сколько имени воина, героя, обуславливает то, что восхваляющие его дела «саги»<sup>26</sup> поются «беззвучными». Слава героя обречена, дела его вскоре забудутся вместе с тлением одежды и

---

<sup>26</sup> Строка «Поют над ним узорной вязью саги» при этом еще раз подчеркивает вещьность слова: слово – ткань.

защитной брони. Имя как последний слой тела является и последним слоем защиты человека.

Таким образом, мы видим, что поэтика имени собственного в поэзии Бунина связана с возрождением в лирике архаических тенденций, прежде всего – тяготения к традиционному синкретизму. Нераздельность-неслиянность исконных форм лирики находит крайнее воплощение в изначальной предельно плотной, сгущенной и цельной сущности имени собственного. Поэтому имя оказывается точкой, через которую становится возможным наблюдение за закономерностями и особенностями поэтики лирического текста в целом. В поэтике Бунина возвращение к синкретизму наблюдается, в частности, в обретении словом «магической» функции, благодаря чему оно одновременно и становится действием, и оказывается способным влиять на внеположный поэзии эмпирический мир. Это, в свою очередь, дает возможность наблюдать не только за свойствами поэтического текста (например, за субъект-объектными отношениями), но и делать выводы о миропонимании писателя (например, о бунинской религиозности, о совмещении в его лирике семантических полей тела и духа, слова и дела).

## 2.2. Имя у Бунина и акмеистов

В сознании читателей и ученых давно сложилась инерция относить художественные системы Бунина, с одной стороны, и поэтов-модернистов – с другой, к разнонаправленным векторам развития словесной культуры начала XX в.

Однако клишированный тезис (во многом созданный самим Буниным как элемент его автоописания) об отталкивании и неприятии модернистской эстетики продуктивно преодолевалось в работах позднесоветского и постсоветского времени – прежде всего в статьях и монографии О.В. Сливицкой, монографиях Ю. Мальцева и Т.В. Марченко, в диссертации Т.М. Двинятиной, впервые остро поставившей проблему «Бунин и акмеизм»

[См.: Сливацкая, 1968, 1970, 1995, 2004; Мальцев, 1994; Марченко, 2015; Двинятина, 1999].

Сами художники, принадлежавшие разным эстетическим «лагерям», неоднократно, как подчеркивает Т.М. Двинятина, подтверждали взаимонеприятие нелестными высказываниями друг о друге. Однако в ходе анализа поэтики оказывается, что постреалистическая система Бунина и постсимволистские системы акмеистов обладают некоторым набором совпадающих свойств. В частности, это касается литературной позиции, то есть отношений поэта (поэтической школы) к предшествующей традиции и к современному состоянию литературы. Исследовательница делает вывод о присущем обеим сопоставляемым системам стремлении к независимости от каких бы то ни было мировоззренческих и – шире – внелитературных идей<sup>27</sup>. Продолжением этой тенденции являлось признание самоценным слова как атомарной единицы художественного творчества. Ключевые особенности понимания художественного слова акмеистами были приведены нами выше, в параграфе об имени в модернистской эстетике. Теперь необходимо прояснить, насколько выдвинутые теоретические тезисы полезны и операциональны при анализе индивидуальной художественной системы Бунина.

Как и акмеистов, Бунина явно раздражало не совпадающее с его этико-эстетическими требованиями, непочтительное обращение со словом символистов. «Но вы преувеличиваете его [А.А. Блока] ужасно! Музыка или то, что Зинаида Гиппиус называет “магией”, – это в его стихах, конечно, есть. Но со словом он обращался Бог знает как! Впрочем, не он один, а всё его окружение» [Адамович, 1996: 151]. Бунин считал слово хранителем памяти, и сам занимал по отношению к нему позицию охранительную – что соответствует неотрадиционалистской линии литературы XX века [Тюпа, 1998: 98]. Так, в речи на юбилее газеты «Русские ведомости» (1913) писатель говорит: «Испорчен русский язык (в тесном содружестве писателя и газеты),

---

<sup>27</sup> Подробнее о сходстве литературной позиции Бунина и акмеистов см: [Двинятина, 1999: 60–77].



утеряно чутье к ритму и органическим особенностям русской прозаической речи, опошлен или доведен до пошлейшей легкости – называемой “виртуозностью” – стих, опошлено все» [VI, 612].

Бунину, как и акмеистам, не свойственно было воспринимать слово исключительно как средство передачи значений. Большое внимание он обращал именно на внешний, материальный облик слова: фонетико-произносительный и начертательный. Слово, и даже отдельная буква русского языка перестает восприниматься как условный знак, а становится предметом любования и оценки: «А у вас есть нелюбимые буквы? Вот я терпеть не могу букву “ф”. Мне даже выводить на бумаге это “ф” трудно, и в моих писаниях вы не найдете ни одного действующего лица, в имени которого попадалась бы эта громоздкая буква» [Бахрах, 2006: 430], – записывал за Буниным свидетель его трудов в 1940-е гг. А. Бахрах. В дневниках писателя сохранились записи о том, что замысел произведений часто отталкивался от звукового восприятия речи – тоже своего рода любования. В заметке «<Как я пишу>» читаем: «Как возникает во мне решение писать?.. <...> Не готовая идея, а только самый общий смысл произведения владеет мною в этот начальный момент – *лишь звук его* <...> какое-то общее *звучание* всего произведения дается в самой начальной фазе работы...<...> (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1965–1967: 375]. Так, например, рассказ «Божье древо» (1927) был написан под впечатлением от услышанных рассказов караульщика в имении Васильевском, которое Бунин посещал еще в 1912 г.: «17 июня. Что за прелестный человек Яков, как приятно слушать его. Всем доволен. “И дожжок хорошо! Все хорошо!” <...> 21 июня. Читаю “Былины Олонецкого края” Барсова. Какое сходство в языке с языком Якова! Та же криволапая ладность, уменьшительные имена...» [VI, 347–348]. Неоднократно в дневниках писатель пытается запечатлеть транскрипцию речи, буквально изобразить ее. В записи 1931 г. из дневника Г.Н. Кузнецовой находим его замечание о том, что потеря впечатления от фонетико-произносительного варианта слова при переводе с одного языка на

другой делает невозможным сам перевод: звук слова оказывается более важен, чем его значение:

«Вечером у меня в комнате И. А. говорил:

– Ну как это перевести – “скиглит чайка”? А ведь как выражено!

– Да это просто звукоподражание, – с легким презрением сказал Леонид.

– Да, а вот как выражено! Это именно эти звуки (*он показал голосом, как кричит чайка*). А вот например: – “За байраком, байраком, – в поли могила. – Из могилы в стае – казак сивый, похилый”. “Похилый” – как сказано! А перевести нельзя (Курсив наш. – Я.Б.)» [Кузнецова, 2010: 252]. Особенно примечательна заметка А.В. Бахраха, где Бунин отзывается о М. Прусте: «А вот имена героев и заглавия книг – а ведь это гораздо важнее, чем может показаться извне – у Пруста на редкость безвкусны. Разве это хорошо “В стороне Сванна” или “В стороне Германтов”? Это не звучит, это *невкусно*, хуже и придумать трудно (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бахрах, 2006: 446]. Наряду с прочими, это открывает еще одно восприятие слова (имени): вкусовое.

Второй особенностью, сближающей поэтики акмеистов и Бунина является то, что одной из характернейших особенностей бунинского текста – как прозаического, так и поэтического – является повышенная описательность, «внешняя изобразительность» [Сливицкая, 2004: 35]. Художественный мир Бунина перенасыщен вещами – деталями реального мира, доступными чувственному восприятию. При этом частности не выстраиваются в какую-либо иерархию, все они неизменно остаются равноценными. По замечанию О.В. Сливицкой, каждая вещь в таком мире является микрокосмом, «каждая вещь суверенна и является уменьшенным образом мира» [Там же: 38]. Такое наблюдение обосновывает, с одной стороны, понижение метафоричности, с другой – повышение метонимичности текстов Бунина. «Метафора подчиняет мир фактов семантике текста» [Смирнов, 2001: 98], она показывает границы предметов нечеткими, лишает их автономности: это мир интеграции, присущий в большей степени художественной системе символистов. Метонимические сообщения,

напротив, «часто превращаются в собрания диковинок, в перечни “странных” фактов» [Смирнов, 2001: 99] (ср. у Сливацкой: «Кажется, что Бунин, как на ладони, близко подносит к читателю каждую деталь и задерживает, приглашая ею полюбоваться. Все очень просто: ее нужно только назвать» [Сливацкая, 2004: 38]). Эта перенасыщенность вещами в художественном мире Бунина возникает именно вследствие стремления вобрать в себя принципиально *все* существующее в реальном мире. Микрокосмосы-вещи сосуществуют в едином макрокосме. То же положение занимает в таком мире человек.

Человеческая личность у Бунина является частью природы, макрокосмом для себя самого, но микрокосмом в координатах целой Вселенной. Из такого положения выводится два следствия. Первый – чувство причастности к целому миру и открытость доступа ко всем его ресурсам делает каждого человека наполненным жизненными силами, и потому такая равновеликость природе – его счастье. Однако второй вывод – осознание собственной временности, неизбежности смерти в противопоставлении бессмертной природе обесценивает личность. Перед мощнейшими силами Космоса она чувствует себя одинокой и беззащитной, отступает вера в собственные силы что-либо изменить [Там же: 52–53].

Оксюморонность художественного мира Бунина в этом аспекте состоит в том, что при всей насыщенности вещами, деталями и описаниями, сюжеты, мотивы и события его рассказов оказываются заурядными, но не примитивными. Напротив, именно так его герои приобщаются к Всебытию, становятся частью мира. В связи с этим принципиально важны наблюдения, которые делает Э.Г. Шестакова в статье «Местоимение как имя в мире И.А. Бунина». Исследовательница сразу оговаривает, что ведет свое рассуждение от замечания Ю. Мальцева о том, что обилие *героев без имен* в прозе Бунина является одной из модернистских черт его творчества [Шестакова, 2015: 271]. Стратегия писателя, манифестировавшего себя как последнего русского классика, входит в этом аспекте в противоречие с вниманием к имени собственному классической литературы XIX века.

Уже в ранних рассказах писатель очень часто не называет имени героя, или же упоминает его незаметно, вскользь, не акцентируя на нем внимания. Имя оказывается будто бы не нужным, а вместо него герои обозначаются местоимениями. Такая стратегия не случайна для Бунина. Имя, как уже было указано, это память: оно связывает носителя с культурной традицией, с прошлым. Не случайно именно П. Флоренский в своей философии подключает и фамилию – имя родовое, а личность «рассматривалась им в равной степени и как звено <...> цепи [поколений], и как залог ее дальнейшего существования. Род осуществлял себя в личности, и полнота этого осуществления являлась для него мерой величия рода» [Иванова, 2015: 36]. Однако одновременно это означает, что на этом уровне понимания имя является знаком конвенциональным, а значит, оказывается признаком несвободы человека, ограничивает его определенными рамками. Местоимение же в случае творчества Бунина не нивелирует личность, но выступает именно как заместитель имени. В пошлой, заурядной ситуации герои Бунина делают экзистенциальный выбор, в результате которого для них высвобождается вся полнота жизни. Имя как предопределение судьбы, как готовая серия описаний, мешает совершить действительно свободный выбор. Безымянность же позволяет личности феноменологически очиститься от последнего подсказанного культурного слоя, привносимого именем. И тогда только местоимение может означить личность как таковую, уникальную, неповторимую [Шестакова, 2015: 272–275].

Шестакова подчеркивает, что использование местоимения не умаляет значения самого имени собственного, а является одним из его проявлений, что показывает еще одну сложность рассматриваемого нами феномена. «Местоимение оказывается именем вне культурного шлейфа <...> Скорее, можно говорить о том, что местоимение, упраздняя степень приближения человека к ситуации, к себе, к другому, дарует возможность осознания и ощущения мира *вне слова* <...> Иными словами: местоимение не позволяет аксиологически дифференцировать, например, Михаила Ивановича, Михаила,

Мишу, Мишутку, Мишеньку..., т.е. оно <...> качественно по-иному сопрягает человека с ситуацией, с собой и другими, нежели любое имя (Курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 283].

О.В. Сливацкая точно указывает, что личность у Бунина мало индивидуализирована именно в социально-историческом смысле. Отличие человека от других людей обеспечивается обладанием атавистической памятью, которая одновременно делает человека причастным к целому истории и вызывает особенное для каждого индивида чувственное восприятие внешнего мира. Характер направленности на реальность никогда не может быть одинаков – и именно так человек в мире Бунина становится индивидуальной личностью [Сливацкая, 2004: 55]. Таким образом, писателя интересует не индивид в его связях с внешним миром, но человек, возведенный прежде всего к самому феномену своей личности в натурфилософском контексте.

2.3. Имя как событие в поэтике бунинского рассказа: «Вести с родины», «Крик»

Отправная точка сюжета в рассказе Бунина «Визитные карточки» (1940) описывается так: «<...> она тронула его тем, что так растерялась вчера, когда он назвал ей свое имя, поражена была неожиданным знакомством с известным писателем <...>» [V, 312]. Толчок к развитию романа героев дает узнавание женщиной известного имени, а произнесение этого имени становится в таком случае переходом семантически значимой границы, наделяя его статусом события.

Событие – это сложная нарратологическая и герменевтическая категория, до сих пор еще нуждающаяся в терминологических и концептуальных уточнениях. Впервые термин был введен Ю.М. Лотманом в рамках структурализма, и был определен как «“пересечение запрещающей границы” и как “значимое нарушение нормы”» [Событие и событийность,

2010: 7]. Лотман рассматривает событие как единицу сюжетосложения, вслед за А.Н. Веселовским понимая мотив как мельчайшую единицу сюжета. Такой сюжет должен иметь две позиции и проходящую между ними границу: топографическую, этическую, психологическую или познавательную. Событие подразумевает пересечение этой границы, отклонение от существующих в мире правил, обеспечивающих устойчивость этого мира [Шмид, 2003: 13–14]. Вольф Шмид в статье «Событийность, субъект и контекст» (2010) говорит, что «соотношение понятий “событие” и “сюжет” у Лотмана целиком не выяснено. Иногда они фигурируют как синонимы <...>» [Событие и событийность, 2010: 14].

Шмид под событием понимает «особый тип изменения состояния» [Там же], который обязательно является фактическим и результативным, а также в большей или меньшей степени удовлетворяет пяти комплементарным признакам: релевантность, непредсказуемость, последовательность, необратимость и неповторяемость [Там же].

Категория события непосредственно связана с фабулой как синтагматическим аспектом повествования, то есть с причинно-следственным и пространственно-временным принципом организации текста [Силантьев, 2004: 76–77]. С точки зрения теории мотива событие в контексте конкретной фабульно-сюжетной нарративной структуры есть «первичная единица описания» [Там же: 126], конкретная реализация мотива. Как единица фабулы мотив проявляется в художественном произведении в качестве конкретного непосредственного *действия* и взаимодействия определенных персонажей. Именно благодаря своему предикативному, тема-рематическому началу мотив способен выступать в качестве основы события, и с помощью события продвигать фабулу [Там же: 117–120].

Событийная природа нарративного текста претерпела существенные изменения в начале XX в., с наступлением эпохи модернизма. Согласно С.Н. Бройтману, переход от классической поэтики художественной модальности к неклассической проявился, в частности, в изменении

соотношения между внешней событийностью и внутренней. Если в XIX в. внутренние движения героев обязательно становились причиной внешнего действия (то есть удовлетворяли событийным критериям фактичности и результативности и сущностной природе фабулы), то начиная с Чехова позиции поменялись местами: внешнее действие стало обретать значимость лишь постольку, поскольку оно стимулировало внутренние переживания героя [Бройтман, 2004: 294–295]. Такая тенденция проявлялась не только в общем снижении внешней событийности, но и приводила к возникновению открытых финалов и минус-событий, то есть неопределенных, иллюзорных, вероятностных, сверхреальных и внесюжетных, таких событий, которые не становятся реальным действием персонажей художественного мира [Там же: 298–304].

О.В. Сливацкая и Л.С. Выготский, говоря о характере событийности у Бунина, отмечают присущие неклассической поэтике закономерности: разрушение временной последовательности и причинно-следственных связей событий, приводящие к тому, что фабула в рассказах Бунина может резко обрываться, в то время как сюжет продолжается, или наоборот – фабула может быть длиннее сюжета. О.В. Сливацкая пишет, что для героев Бунина «движение событий ничего не изменяет в закономерности бытия» [Сливацкая, 2004: 81]. Важным становится восприятие и лирическое переживание момента, вещи, события, воспоминания, а не сами по себе вещи и события. Отсюда возникает такая направленность писателя к описанию искаженных или ирреальных субъективных состояний героев: воспоминаний, снов, полуснов-полувоспоминаний [Там же: 155]. Таким образом, событийность как компонент художественного целого перемещается у Бунина внутрь героя. Объектом, в сторону сдвигается событийность текста, может, в частности, выступать имя собственное.

С учетом категории события рассмотрим рассказы Бунина «Вести с родины» (1893) и «Крик» (1911).

В рассказе «Вести с родины» герой по фамилии Волков получает известие о смерти своего детского друга – Мишки *Шмыренка*. Прозвище, данное Мишке еще в детские годы, образовано от слова «хмырь» и обозначает мрачного или опустившегося, забитого человека. В воспоминаниях и восприятии Волкова жизнь Мишки была именно падением – от счастливых детских воспоминаний, через тяготы жизни мужика, до голодной смерти. Но известна в рассказе и настоящая фамилия Мишки, изображенная в рассказе как подпись: «<...> Волков увидел рисунки Мишки: *кривой* дом с *зигзагообразным* дымом из трубы, удивительно *изогнувшийся* конь с хвостом, похожим на этот дым, и *разъехавшиеся* в разные стороны каракули: “Михаил Колесов”... (курсив наш. – Я.Б.)» [II, 42]. В описании детского рисунка настойчиво повторяются, будто иллюстрируя жизнь, мотивы замкнутого круга, безвыходности. Заканчивается же эта жизнь тем, что хоронит Мишку *колесник* Максим.

Начинается рассказ с по-чеховски монотонного, тягучего описания собрания сельскохозяйственного общества, на котором присутствует Волков. На собрании читается доклад о кормовой свекловице: утомительный и скучный. Первым событием, запускающим сюжет рассказа, является известие о телеграмме, которое побуждает Волкова уйти за ней с заседания. Герой уверен, что это телеграмма из института о его повышении, долгожданное известие о карьерном продвижении. По пути он прокручивает в голове планы о будущей работе, встречает некоего Ивана Трофимовича, имеет с ним сухой, будничный разговор – тоже о работе, о науке. Дома Волков находит не только телеграмму, но и два письма. Поспешно увидев дату отправления телеграммы, Волков берет письмо, написанное зятем. Стараясь быстрее закончить чтение домашних новостей, в которых на деле часто не оказывается ничего нового, он бросает взгляд на конец письма и видит то самое место, где сказано о смерти его друга: «...Умерла Федора, кривой солдат воргольский и Мишка Шмыренко...» [II, 41].



Именно в этой фразе, а точнее в увиденном в ряду имен *Мишки*, фабула рассказа останавливается. Происходит событие, нарушающее норму, привычную картину мира героя. Имя Мишки погружает его в воспоминания, классически эпический сюжет рассказа трансформируется в лирическое переживание. Линейность времени прерывается, Волков ментально возвращается в прошлое. Воспоминания о Мишке становятся для него последней попыткой его воскрешения. Некоторое время он еще продолжает действовать, но это действие похоже на последствия «солнечного удара» в одноименном рассказе: бессмысленные, порывистые, полубессознательные, они совершаются под овладевшими героем воспоминаниями: «Волков опять сел, криво улыбнулся, снова вскочил и торопливо пошел к дверям. Но от двери он круто повернулся и зашагал по комнате, быстро пощелкивая пальцами и ловя разлетевшиеся мысли...» [II, 41]. Однонаправленность времени восстанавливается постепенно, но уже отнесенная к внутреннему переживанию: беспорядочные воспоминания о детстве вообще, несмотря на отрывочность моментов, находят временную ось. Целостность эпизодов обеспечивается эстетическим переживанием и эмоциональным осмыслением этих фрагментов Волковым, а не их причинно-следственной связью.

Принципиально важно то, что в то время, пока Волков является вспоминающим героем, в актуальной, на фабульном уровне организации рассказа всякая активность прекращается. Однако, сразу по завершении внутреннего переживания, с Волковым, вынырнувшим назад в реальность, происходят необратимые изменения. Вещи, бывшие ценными и значительными в его жизни до прочитанного известия, оказываются переосмысленными: «<...> Не может этого быть!.. Коллекции, гербарии... “Кормовая свекловица”... Какая галиматья!» [II, 45]. В этом смысле лирическое переживание воспоминаний оказывается истинным событием, одерживающим верх над псевдособытиями повседневности.

Показательно то, как в рассказе предпочтение отдается внутреннему событию буквально в ущерб внешнему: изначальное ожидание Волковым

известия о повышении, событием не становится. Потенциал ожидания в художественной действительности не реализуется, остается висеть в воздухе.

Итак, имя приобретает свойства события. Важно, что имя как бы имеет удвоенную материальную форму: одна – для восприятия абстрактным читателем, другая – для фикционального персонажа. Одна – в тексте рассказа, другая – в тексте письма в рассказе. Для абстрактного читателя соприкосновение с таким именем является знакомством, не отличающимся от недавнего знакомства с Волковым. Для персонажа – это узнавание.

В рассказе «Крик» (1911) развертывается важный для Бунина и один из самых распространенных в его творчестве тип сюжета плавания – сюжет, сам по себе предполагающий очень высокий уровень внешней событийности. Программные тексты Бунина – это нередко рассказы о плавании: «Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско», «Братья», «В ночном море», «Воды многие», «Бернар» и др. Однако и здесь традиционная сюжетная ситуация трансформируется сообразно закономерностям неклассической поэтики. Распространенные описания ночного моря, изображение самого прохождения корабля через проливы, воспринимается только как фон. Важно даже не то, что внешние события значимы только в восприятии героя-повествователя, а то, что герой в определенный момент отвлекается от них, переносит внимание с созерцания природы на более важный предмет.

В рассказе повествователь слушает историю выпившего на русском корабле спирта турка-таможенника. Откровения посвящены смерти его сына. Сначала турок использует стандартную речевую коммуникацию, причем на разных языках: «<...> перед тем, как заснуть, этот маленький долго бормотал и по-турецки, и по-гречески, и даже по-русски» [III, 164]. Однако постепенно значение обыденной вербальной коммуникации понижается. Сначала словесные знаки турок начинает совмещать с изображением смерти сына: «<...> вскакивая, громко вскрикивал, как бы стреляя из карабина, падал на спину, изображая убитого наповал, и задирали свои кривые ноги в шерстяных полосатых чулках» [III, 164]. После этого турок, непривычный к вину,

забывается сном. А когда, всё еще хмельной, просыпается возле Стамбула, забравшего его сына, тоска героя выливается многократным повторением имени сына<sup>28</sup>. Коммуникация сворачивается до одного слова: «Юсуф!», любое другое общение турок отвергает: «Я взял его ледяную руку. Он отшатнулся, вырвал ее» [Ш, 168]. «Сын жив, он должен быть жив, он должен вернуться!

<...>

– Юсуф! – крикнул он тупо и кратко <...>» [Ш, 168].

Причем герой совершает это действие одновременно с выполнением ритуала вечерней молитвы, которую он проспал: «Он вспомнил еще и то, что проспал вечернюю молитву, и кинулся, падая и опять поднимаясь, расстилать эту рогожку» [Ш, 167–168]. Имя сына буквально замещает в ритуале молитвы имя божественное. И тот, кто приходит на этот молитвенный зов оказывается русский путешественник – повествователь.

С точки зрения событийности имя в этом рассказе снова связано с пересечением семантической границы. В первой половине рассказа действие значительно превышает описательность. Первый зов игнорируется повествователем. Но уже второй и третий услышанный выкрик *чьего-то чужого* имени привлекает его внимание и побуждает к поиску источника зова:

«– Юсуф! – опять долетает откуда-то издалика.

Я прислушиваюсь.

– Юсуф! – страстно, захлебываясь слезами, кличет голос с кормы. – Юсу-уф!

Спустившись с рубки, я быстро пошел туда» [Ш, 166–167].

Кульминация наступает на четвертом оклике, когда повествователь видит фигуру турка: «<...> увидел я черную фигурку, на коленях, спиной ко мне, стоящую на крышке трюма. Она садилась порою на пятки, как делают это во время молитвы, порывисто поднималась, что-то искала в рогожке, служившей ей вместо молитвенного коврика, и опять откидывалась и, воздевая руки, страстно кратко, с несказанной болью и мольбою вскрикивала:

– Юсу-уф!

---

<sup>28</sup> Подробнее о ритуале инвокации см.: [Толстой, 2000: 614–615].

И я все понял» [Ш, 167].

После этих слов описательная часть заканчивается, а повествование переходит с первого лица на третье, являя собой описание всех предполагаемых повествователем ночных состояний и переживаний турка о «чужи[х] люд[ях], начавши[х] угощать его махоркой и огненной водкой» [Ш, 167], о тяжелом пьяном сне, о впечатлениях от Стамбула, в котором пропал его сын, о вечной его печали и скорби. «Я», от которого до сих пор излагался рассказ, становится «он» – «этот маленький турок» [Ш, 167]. Субъект встает на точку зрения объекта, редуцирует самого себя, но не исчезает, а сливается с ним. Происходит именно то, о чем писал К. Баршт: «открытие[] точкой сознания новых возможностей в способе понимания мира – изменении[e] ракурса видения реальности таким образом, что становится более понятно ранее неясное и открывается нечто принципиально новое» [Событие и событийность, 2010: 67].

Итак, имя способно становиться семантически значимой границей, переход через которую наделяет восприятие или произнесение имени статусом нарративного события. На примерах рассказов Бунина «Вести с родины» и «Крик» мы видим то, как имя вызывает ментальное прозрение персонажей. Оно буквально провоцирует возникновение самого рассказа: если бы Волков не увидел в письме имени Мишки, свекловица не показалась бы ему «галиматъей» по сравнению с голодной смертью мужиков, если бы русский путешественник не услышал, или не заметил ночного зова, не ощутил бы он этого порыва к сочувствию, к контакту с турком-матросом. Имя-событие активно функционирует в художественном анализе двух ключевых проблем бунинского творчества: в первом случае – взаимоотношений дворянской интеллигенции и крестьянства, во втором – взаимодействия западного и восточного.

## 2.4. Имя героя и метатекст: рассказ «Ночной разговор»

Аналитическим приемом, традиционно применяемым для анализа имени героя, является «генерирующий миф или мифопоэтическая основа имени» [Мароши, 2000: 8]. В связи с этим тезисом приведем еще раз слова О.М. Фрейденберг о мифологическом и фольклорном сюжетосложении: «<...> значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг, 1997: 223]. Свойственное архаическому сознанию отождествление имен и его носителя в художественном произведении проявляется как зависимость формирования личности и судьбы героя от семантики внутренней формы личного имени. Примеры возрождения этой архаической традиции повсеместно встречаются в прозе Бунина.

В рассказах Бунина слишком «говорящие» фамилии, обладающие предельно ясной семантикой, встречаются крайне редко. Возможности же имени и отчества автор мог считать недостаточными, или неоднозначными в плане их расшифровки читателем, так как внутренняя форма имени с течением времени перестает восприниматься носителями культуры как прозрачная, затемняется. Однако часто Бунин наделяет героя не только именем, но и прозвищем, кличкой. Именно кличка часто является семантическим ядром, определяющим суть персонажа. Такое прочтение делает имя уже не знаком-символом, связанным с обозначаемой вещью на основании некоей договоренности, но знаком-иконой, полной копией означаемого.

В этом аспекте проблемы имени интересен рассказ «Ночной разговор» (1911) – один из самых ярких рассказов Бунина о крестьянской, мужицкой России и русской деревне.

Один из работников, участвующий в ночном разговоре, назван просто *Хомут*, настоящее имя его неизвестно. Хомут – часть узды, надеваемая на

лошадь, и эта кличка сопровождается автокомментарием и героя и рассказчика: «Чистая беда эти блохи, *холмут!* – сказал он, употребляя *слово, которым постоянно определял и всю жизнь свою, и всю тяготу ее, все неприятности*» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 229].

Но более примечателен другой мужик, тезка Бунина – Иван. Имея односторонние сведения о жизни Бунина как потомственного дворянина, постоянно подчеркивавшего свое происхождение, как интеллигента и бывшего толстовца, читатель может сопоставить его с образом молодого гимназиста в рассказе, пришедшего в чуждую ему среду, наблюдающего поведение мужиков как нечто экзотическое. Однако в рассказе своим именем Бунин наделяет другого персонажа – мужика-работника Ивана, который настойчиво начинает описываться Буниным в системе координат так называемого смехового мира. Уже в первом изображении Ивана выделяются несколько характерных доминант, которые в дальнейшем повествовании продолжают повторяться и подчеркиваться автором: Иван «очень *глупый, но считавший себя изумительно умным, хитрым и беспощадно-насмешливым человеком*», «*презирал всякую работу, кроме работ на сельскохозяйственных машинах, <...> и всем внушал, что он прирожденный машинист, хотя все знали, что он ни бельмеса не смыслит в устройстве даже простой веялки*» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 229]. Итак, имя Ивана-мужика соотносится не только с именем Бунина, но и с архетипическим образом сказочного *Иванушки-дурачка*. Черты, роднящие последнего с героем, – глупость, хитрость, нелюбовь к работе и, что особенно важно для «дурацкого» мира, разыгрывание роли, лицедейство. Причем эти свойства проявлены в Иване намного более рельефно, чем в его сказочном тезке: «*<...> он решительно надо всем глумился – над умом и глупостью, над простотой и лукавством, над унынием и смехом, над богом и собственной матерью, над господами и над мужиками*» [III, 228]. То же подчеркивается и в немногочисленных репликах героя, который в общем разговоре больше «молчал *<...> строго и серьезно потому, что считал ниже своего достоинства интересоваться дураками*»

(курсив наш. – Я.Б.) [III, 236]: «– А дураков, видно, и в солдатах много» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 232]; «– Дураков и в алтаре бьют» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 239]. Герой ясно заявляет, что живет в мире дураков, но свою принадлежность к этому миру отрицает.

Следующее наблюдение позволит понять, зачем Бунин не только сделал малопривлекательного персонажа своим тезкой, но и передал ему одну из функций себя самого как автора, расширив тем самым спектр понимания Ивана как дурака из народной сказки. В структуру образа героя привнесен метаповествовательный мотив: Иван любит раздавать клички. Известно, что эстетика называния, наделения именами в эпоху, в которую создавались «крестьянские» рассказы Бунина, входила в программу одного из трех модернистских течений – акмеизма. В стремлении разгадать законы эмпирического мира установка акмеистов состояла в том, что культуру невозможно создать заново, ее нужно систематизировать, ценностно упорядочить, то есть изучить, и затем продолжить. Для изучения культуры необходимо было найти истинное место вещей, привести к соответствию смысл вещи и слово, ее означающее. Задача поэтов-акмеистов состояла в том, чтобы классифицировать элементы действительности, поместив вещи в назначенные для них клетки, и описать эти вещи, ставшие артефактами. Иными словами, поэт *называл* вещи, давал им имена. Поэтому вторым названием течения акмеистов было «адамизм» [Смирнов, 2001: 140–142].

Итак, Иван «<...> давал прозвища нелепые и непонятные, но произносил их с таким загадочным видом, что всем казалось, *будто есть в них и смысл* и едкая меткость. Он и себя не щадил, и себя прозвал: «Рогожкин», – сказал он однажды про себя, так веско, так зло на что-то намекая, что все покатались со смеху, а потом уже и не звали его иначе, как Рогожкин» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 228–229]. В русской культуре действительно известен персонаж, который за маской шута оказывался единственным, кто имел право говорить любую правду безнаказанно – им был юродивый. Слова Ивана высмеиваются, но интуитивно принимаются мужиками как истина. Мотиватор прозвища,

«рогожа» – это грубая, плотная и прочная хозяйственная ткань, из которой изготавливались кули, мешки, рабочая одежда и т.д. Автор, однако, не только заставляет мужика-крестьянина метафорически трактовать себя через фактуру ткани – тактильно ощутимого, предельно вещного, но одновременно намекает на ткань как материальный архетип текстопроизводящей деятельности как таковой («текст» – от «ткать»). В перевернутом мире «Ночного разговора» культурным героем, «Адамом» делается герой, чье место в народнической прозе, на которую Бунин направляет острие своей пародии, было в том, чтобы служить объектом словесного воспроизведения, а не демиургом новой реальности.

Иван дает «*дурацк<ое>* прозвище» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 227] и молодому барчуку: «Окрестил он и гимназиста, сказал чепуху и про него: Веретёнкин» [III, 229]. Только под этим прозвищем мы и знаем «Веретёнкина» – образованного русского интеллигента. Квази-имена «Рогожкин» и «Веретенкин», соприкасающиеся в семантическом поле ткань / текстопорождения, задают метатекстуальный вектор прочтения рассказа.

Так, образованная от слова «веретено» кличка отсылает к приспособлению для прядения тканей. Символика веретена имеет глубокие культурные корни. Обозначение процесса порождения текста как «плетения словес», а также образное представление текста как ткани родилось в мифопоэтике и стало, как отмечает В.В. Мароши, «образн[ой] сверхструктур[ой] европейской словесности как таковой» [Мароши, 2007: 160]. Далее исследователь указывает на то, что предмет соревнования между богиней-покровительницей тканья Афиной и искуснейшей их всех женщин ткачихой Арахной Овидий в «Метаморфозах» называет «*vestis* (“ковер”), *picta* (“картина”), *tela* (“ткань”), а сам процесс – как нечто среднее между тканьем и рисованием» [Там же: 161]. На мифопоэтику литературы повлиял и архетип божественной ткачихи: в мифологии многих народов фигурировали богини судьбы, чьим атрибутом являлось веретено (мойры в древнегреческой мифологии, Парки в римской, норны в скандинавской,



Мокошь в славянской) [Там же: 162]. Наиболее близкий Бунину контекст текстоцентрического употребления метафоры веретена, несомненно, содержится в романе «Война и мир» Л.Н. Толстого. Там именно посредством этой метафоры описывается деятельность хозяйки светского салона Анны Павловны Шерер по поддержанию «веретен разговоров»: «Как хозяин прядильной мастерской, <...> прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, <...> сдерживает или пускает его в надлежащий ход, так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину» [Толстой, 1987: 10]. Б.М. Гаспаров, помимо характерной для Толстого символики бессмысленных механических разговоров, указывает еще на один смысл образа веретена. В салоне Анны Павловны с помощью этой символической атрибутики обнаруживается «скрытое присутствие» богинь судьбы, и поэтому именно «в этой начальной сцене завязываются многие узлы событий, определяющих будущую судьбу его (романа – *Я.Б.*) героев: уход князя Андрея на войну, беременность его жены, встреча Пьера и Элен, начало карьеры Бориса Друбецкого, первое столкновение князя Андрея с семейством Курагиных (в лице Ипполита)» [Гаспаров, 1993: 285–286]. То есть символика веретена охватывает как содержательно-смысловой, так и формально-композиционный уровни текста.

Приведенные параллели укрепляют нас во мнении, что заявленный уже в заглавии рассказа Бунина – его сильной позиции – метаповествовательный концепт «разговора» подкрепляется еще и метафорой текста-ткани, свернутой на уровне оноματοпозтики рассказа.

Очевидно, что и Рогожкин, и Веретенкин – образы смеховые, связанные с антимиром смеховой культуры. В системе культуры роль дурака неразрывно связана с ролью царя – как низ и верх. В России наиболее ярким примером совмещения обеих ролей было писательское поведение Ивана Грозного. В

частности, известно, что в своих сочинениях он подписывался не своим именем, а как «Парфений Уродливый»<sup>29</sup>. Веретёнкин, подобно Ивану, выступает в рассказе как герой смеховой. Гимназист, как и Иван, – герой игры, герой двуплановый, лицедействующий. Студент, «еще зимой <...> играл с Лилей в краснокожих» [Ш, 227], планировал летом заняться самообразованием, но «было принято новое решение – изучить народ, вскоре перешедшее в страстное увлечение мужиками» [Ш, 228]. И затем он «все лето не разлучался с работниками, – возил сперва навоз, потом снопы, оправлял ометы, курил махорку, *подражал мужикам* в говоре и в грубости с девками» (курсив наш. – Я.Б.) [Ш, 227].

Изучение мужика и подражание ему приобретает характер наблюдения за «веретенами» и грубой «рогожей» их разговоров: «<...> у всех тому или другому учился, *воспринимая их говор*, совершенно, как оказалось, не похожий на говор мужиков книжных, их неожиданные, нелепые, но твердые умозаключения, однообразие их готовой мудрости, их грубость и добродушие, <...>» [Ш, 229]. Такое поведение героя-интеллигента, пришедшего к мужикам с целью объективно их изучить, что предполагает позицию наблюдения извне, дистанцированность, заведомо, по Бунину, является ошибочным, ложным. И эта попытка действительно проваливается: Веретенкин не вмешивается в страшный ночной разговор, не может направлять его, хотя в нем раз за разом пробуждается такое желание. Мужик, однако, всякий раз берет инициативу в свои руки: «<...> никто не начинал расспросов, и *гимназист уже хотел было сам начать их, чтобы <...> послушать уверенный голос Пашки, как Пашка потянулся, сел и стал завертывать сигарку*» (курсив наш. – Я.Б.) [Ш, 230]. Веретенкин не способен и принимать участие в разговоре, причем он *самоустраняется*: «<...> точно окаменел на все время разговора. Он изредка подавал голос, но так, точно другой кто говорил за него» [Ш, 230]. В своих попытках подражать мужикам, он неизменно выступает как объект их насмешек: из-за прозвища его «поднимали его на смех» [Ш, 227]. Отношение

---

<sup>29</sup> Подробнее об этом см.: [Бахтин, 1965, Лихачев, 1984].

работников к Веретёнкину явно отличается от отношений друг к другу, граница между ними продолжает четко осознаваться, характер общения облечен условными формами: «— А я на барчука солгусь, — отвечал Пашка, <...> и, откашлявшись, *засмеялся*. — Он сам постоянно курит. Чудная ночь, барчук, сегодня, — сказал он, *меняя тон на серьезный* и оборачиваясь к гимназисту» (курсив наш. — Я.Б.) [III, 229–230]. То же ироничное отношение выказывает Иван, когда Веретёнкин в ужасе отзывается на его рассказ о быке:

— Как? — сказал гимназист. — Кожу содрали? С живого?

— Нет, с вареного, — пробормотал Иван. — Эх, ты, *московский обуватель!* (курсив наш. — Я.Б.) [III, 240].

Соотнося эти наблюдения с отчетливо выраженным историко-публицистическим «нервом» рассказа, посвященного низовому уровню революции, понятой как зверство, коллапсу отношений имперской власти и народа, можно заметить интересную ситуацию: в привычном властном дискурсе происходит смена ролей. Как хорошо известно благодаря работам исследователей феномена внутренней колонизации, традиционная стратегия имперской власти заключается в интеллектуальном постижении через познание, описание и классификацию объектов. Проще говоря, чтобы управлять, необходимо создать впечатление немоты объекта интеллектуального постижения и говорить за него, имея возможность приписывать ему любые свойства. В России, не имевшей колоний за морем, имперская практика управления реализовалась в сценарии внутренней колонизацией: власть и образовавшаяся прослойка интеллигенции восприняла как экзотическое начало собственный народ: крестьянство, деревенскую общину [Эткинд, 2012: 15–16], и интенсивно изучала и описывала его.

В «Ночном разговоре» с генерацией текста через созданный именной миф воедино на персонажном уровне связываются и гимназист, интеллигент Веретенкин, и крестьянин, мужик Иван. Однако инициатива в сотворении этого мифа и прилагающаяся к ней функция автора-творца передается Буниным из рук гимназиста-носителя культуры в руки самого мужика. В этой

смене ролей крестьянин получает право говорить за себя. Власть же теряет не только это право, но и способность властвовать. Позднее в дневнике 1919 г. Бунин пишет: «Народ *сам сказал про себя*: “Из нас, как из дерева, – и дубина и икона”» (курсив наш. – Я.Б.) [III, 240].

Автором подчеркнуто, что, например, тот же Хомут описывает и себя и всю свою жизнь словом, ставшим его именем. Иван также создает автоописательный миф о себе как о грубом, предназначенном исключительно для исполнения практически-хозяйственных функций, материале. «Крестьянский вопрос» и его отражение в литературе особенно волновал Бунина после революции 1905 г. Изображение мужика в иллюзорном идеализированном отсвете святости, а русской деревни как земного рая, которое присутствовало в «деревенской» прозе русского реализма и натурализма XIX в. резко отвергалось и осуждалось Буниным. Рассказ «Ночной разговор» писатель создавал, ориентируясь на «Бежин луг» Тургенева и полемизируя с ним. Потому-то его крестьяне уже не обаятельные «копии народных типов», а «воплощения злых сил» [Марулло, 1994: 112; 120].

Принципиально важно, однако, что в этой смене ролей миф для Веретенкина создает тоже Иван – вопреки правилам привычного властного дискурса<sup>30</sup>. Изрекающий собственное слово, самостоятельно описывающий себя и окружающий мир мужик внушает Веретенкину ужас, положение последнего делается провальной ролью «хамелеона», лицедействующего, и эта роль последовательно разоблачается автором: «Он во все глаза глядел на всех этих, таких знакомых и таких чужих, непонятных, всю душу его перевернувших в эту ночь людей» [III, 242]. Имя-мифологема «Веретенкин» в этом смысле оказывается фикцией.

Мы можем заключить, что, в общем-то достаточно прямолинейная и очевидная бунинская установка оспорить народничество и его социал-ангажированную прозу, реализуется в форме сложных нарративных структур,

---

<sup>30</sup> Подробнее об инверсии позиций власти и крестьянства в рассказе «Ночной разговор» см.: [Анисимов, 2013].

в которых проблематизируются статусы автора, героев, а также существенно изменяются семи механизмы коммуникации: из завершенного эстетического «сообщения» рассказ превращается в открытую, принципиально незавершенную, рефлексивную структуру.

## 2.5. Имя – художественная деталь – нарратив: рассказ «Веселый двор»

Как известно, нарратологическая перспектива в исследованиях бунинской прозы была открыта статьей В.С. Выготского, посвященной повествовательной организации рассказа «Легкое дыхание»<sup>31</sup> [Выготский, 1998]. Позднее определяющий вклад в понимание особенностей этой стороны творчества И.А. Бунина внесла своими работами О.В. Сливацкая, обратившая внимание на соотношение вещи и подробности, фабулы и сюжета, единство формальных и содержательных категорий, одновременную уникальность и универсальность детали [Сливацкая, 1970, 1995, 2004]. Однако в целом в фокус внимания нарратологов И.А. Бунин попадал нечасто. К числу знаковых исключений относятся раздел в книге «Теория литературы», посвященный рассказу «Телячья головка» [Тюпа, 2004: 33–36], монография А.Ф. Зверса, в которой исследователь анализирует роман «Жизнь Арсеньева» [Zweers, 1997].

В прозе Бунина структура повествуемого контрастно сочетает две принципиально разные стратегии наррации, которые Сливацкая называет сюжетным и описательным полюсами художественной системы писателя. С одной стороны, мы всегда ощущаем характерную для стремящейся к «миметическ[ой] вероятност[и] изображаемого мира» [Шмид, 2003: 263] динамичность событий, создаваемую благодаря линейному разворачиванию мотивной структуры текста, которое свойственно реалистическому повествованию. С другой стороны, налицо подтверждающий наблюдения Выготского кризис хронологического принципа повествования [Выготский,

---

<sup>31</sup> Показательно, что В. Шмид посвящает этой статье Л. Выготского отдельный параграф своей книги «Нарратология» [Шмид, 2003: 150–154].

1998: 186–191], который сильно сказался на произведениях модернистов. Особую роль в них начинают играть внесюжетные элементы, неявные внутритекстовые смысловые переключки, названные В. Шмидом эквивалентностями – тематически или формально равноценные мотивы, связанные вневременными отношениями сходства или оппозиции [Шмид, 2003: 240–241]. Помещаемая Сливичкой на противоположном полюсе сюжетности «внешняя изобразительность» бунинского повествования, ослабляющая значение событийности и обильно заполняющая текст статичными описательными элементами, служит формированию многочисленных эквивалентных связей внутри структуры рассказа.

Возможностью объединения описательного и повествовательного начал располагает один из важнейших типов художественных знаков – имя собственное<sup>32</sup>. Известно, что эпоха модерна отличалась повышенным интересом к мифу и наиболее древней стадии бытования слова – эпохе синкретизма. Базисом, на котором строилась философия и эстетика ряда поэтических школ серебряного века [Кихней, 2011: 47–49], стал принцип мифологического тождества, т.е. изоморфизма слова и вещи, который на материале искусства архаических эпох анализировали Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, С.Н. Бройтман и др. Нерасчлененность знака и референта породила особый «номинативный» тип семиозиса: когда любой словесный знак становится «аналогичен собственному имени» [Лотман, 1992: 60].

В намеченной перспективе интересен рассказ Бунина «Веселый двор», над которым писатель начал работать в деревне Глотова летом 1911 года, а закончил уже на Капри в конце того же года. Произведение неоднократно причислялось исследователями к серии так называемых «крестьянских» рассказов писателя, начало которой было положено повестью «Деревня», опубликованной годом ранее «Веселого двора» и вызвавшей вокруг фигуры Бунина множество острых споров. Основанием для объединения в едином

---

<sup>32</sup> М. Фуко в одной из своих работ пишет: «<...> нельзя свести имя собственное к чистому упоминанию. <...> Когда говорят “Аристотель”, используют слово, которое является эквивалентом одному или целой серии определенных *описаний*... (курсив наш. – Я.Б.)» [Фуко, 1996: 29–30].

контуре таких рассказов, как «Ночной разговор», «Худая трава», «Древний человек», «Будни», «Игнат», «Хорошая жизнь», «Сверчок» и др., является их сходная проблематика. Резкое понижение культуры и гуманистических начал русской жизни, напряженная и неустойчивая атмосфера рубежа веков переживались Буниным не просто как исключительно общественные кризисы, но как глубоко личные. Круг вопросов, поставленных в «Деревне», стал для Бунина предметом осмысления на протяжении всей жизни. В «крестьянских» рассказах он пытается решить эти вопросы «через стремление выявить “вечные”, устойчивые и характеристические черты русского человека, русского крестьянина» [Михайлова, 1973: 8].

Н.М. Кучеровский отметил, что история судеб семьи Минаевых, находящейся в центре внимания читателя «Веселого двора», явилась «художественно-логическим завершением <...> тех Красовых, которые стали Серыми и которые были идейным центром повествования о Дурновке» [Кучеровский, 1980: 116]. В «Деревне» действительно есть символический эпизод о матери и сыне, который, как пишет Кучеровский, со временем развернется в тему «гибели мужицкого мира» [Там же: 69]. Когда Кузьма проходит мимо ярмарочного гуляния, он видит мать, тянущую руки к пьяному разбушевавшемуся сыну. В финале «Веселого двора» фигура Егора, танцующего на могиле матери, почти полностью повторяет описание «желанного сынка» из «Деревни»:

**«Деревня»:**

<...> молодым высоким малым, который, склонив картуз, *вывертывал сапогами* и, вывертывая, сбрасывал с себя, с новой ситцевой рубахи, черную *поддевку*. Лицо малого было мрачно, бледно и потно <...> [III, 68].

**«Веселый двор»:**

<...> засыпав мать землю, ел и пил до отвалу. А под вечер, тут же, у могилы, *плясал, всем на потеху, нелепо вывертывал ланти*, бросал картуз наземь и хихикал, ломал дурака <...> [III, 271].

По наблюдениям исследователей, сюжетно-фабульная организация «Деревни» основывается на параллели Тихон – Кузьма: в первой части повести в центре ставится жизнь Тихона, во второй – Кузьмы, а в третьей

подведены итоги жизни братьев [Иезуитова, 1985: 40]. Та же схема применима и к «Веселому двору», что подтверждается произведенным автором делением рассказа на три части. С самого начала повествования Анисья и ее сын ставятся в отношения со-противопоставления: в первой части рассказывается о предсмертном пути Анисьи, во второй – параллельный путь Егора, а в третьей – их общий итог, смерть.

В письме брату Юлию, рассказывая об опыте чтений у Горького еще не опубликованного «Веселого двора», Бунин пишет: «Кончил и расширил рассказ про Егорку-печника и его мать, назвал так: “Мать и сын, будничная повесть”» [Нинов, 1984: 407]. Наиболее сильное место текста – его заглавие, *имя* – было изменено автором. Известно, что в процессе создания произведения Бунин особенно тщательно работал над его началом, прежде всего – над первым абзацем. Судя уже по двум доступным нам редакциям, начало «Веселого двора» также претерпевало неоднократные изменения. Для большей наглядности приведем первую из них, которая в дальнейшем подверглась редукции. В первой публикации повести 1912 г. в журнале «Заветы» начало выглядит так: «Мать Егора Минаева, печника из Пажени, так была суха от голода, что соседи звали ее не Анисьей, а Ухватом. Прозвали и двор ее – окрестили в насмешку веселым. И она не обижалась. Хорошо понимала она, что не может не раздражать соседей нищета, бесхозяйственность ее двора, вечный голод и даже самое существование ее на свете» [Бунин, 1915: 279]. Составляя собрание сочинений, Бунин вносил правки, намеренно сокращая текст, скрывая от читателя очевидные смыслы. От приведенного фрагмента он оставляет только два первых предложения, и тем самым словно ножницами отрезает ясное освещение образа Анисьи и мотивировку ее поступков. В фокусе внимания теперь оказывается не сама героиня или связанные с ней события, но описательный фрагмент о деталях внешности в одном ряду с двумя фигурирующими в повести прозвищами.

Для наблюдения за связями мотивов как единиц повествовательного языка необходимо обратить внимание на лингвистический пласт текста. Так,



интересно, что в отношении наименования двора Минаевых и его хозяйки Бунин использует два глагола: «прозвать» и «окрестить». При этом у последнего из них реализуется в повести не прямое, а переносное значение со снижающей иронической вставкой «в насмешку». Кроме того, далее, в изображении супружеских отношений Минаевых, мы находим однокоренное этому глаголу прилагательное: «Во хмелю Мирон бывал буен. <...> Бьет стекла, гоняется за сыном и женой с дубинкой. “Ну, опять у Минаевых *крестный* ход пошел! – говорили соседи, *радуясь* такой забаве. –И веселый же двор, ей-богу!” (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 246]. К.И. Чуковский замечает: «Кто-то околдовал ту Дурновку, в которой он [Бунин.– Я.Б.] издавна живет вместе со своими героями. Недаром же ее название – Дурновка. Все в ней ни к чему, все в ней зря: сила, красота, долголетие. Всякое благословение Божие превращается в проклятие дьявола. <...> Если это *Веселый двор*, – значит, там уныние и скорбь» [Чуковский, 2001: 337–338]. «Веселье» двора Анисьи, совпадая с иронической интенцией создателей насмешливого прозвища, оказывается демонически вывернутым, искаженным.

Рассматривая проблему имени, принципиально важно указать на «инициатора», того, кто эти прозвища раздает. Повествователь обозначает именователей сразу, уже в первом предложении «Веселого двора»: это соседи Анисьи и Егора. Поэтому следует обратить особое внимание на функционирование в повести точки зрения «добрых людей», народной молвы. Жизнь Минаевых будто протекает под непрерывным наблюдением соседей, которые неоднократно дают критическую оценку их семейному укладу. В нарративной структуре повести через слово «третьих лиц» читатель узнает, кому Егор больше обязан в своей наследственности – матери или отцу, а семейные ссоры и пьяные побои Мирона приносят соседям радость как забавное представление. Анисья слышит разговоры людей, но ее саму, замкнутую на своей внутренней догорающей жизни и единственно важной тревогой о сыне, они никак не могут затронуть: когда соседские мальчишки обзывают ее «кривой кандалой» [Бунин, 1915: 281], она «смирненно

переноси[т] и крики их и горе свое» [Там же: 281]. Егор же, напротив, живет с постоянной оглядкой на чужое мнение, играет роли, желает в глазах людей быть не тем, кто он есть. Возвращаясь из неудачной поездки в Москву, он заранее готовится «к тому отпору, который он даст всякому, кто будет называть его золотарем» [Ш, 257].

Данное соседями прозвище – Ухват – хозяйка «веселого двора» получила за буквально внешнее сходство: Анисья была «суха, узка, темна» [Ш, 245]. Ухват, или рогач – это предмет кухонной утвари, представляющий собой длинную деревянную палку с металлической рогаткой (полукольцом) на конце. Обычно он используется в хозяйстве для того, чтобы безопасно ставить и извлекать горячую чугунную посуду из русской печи. Анисья же, чье тело иссохло от голода, непричастна к исконно женскому и материнскому процессу приготовления пищи. Семья Минаевых слишком бедна для покупки пропитания, их земля сдана в залог, и единственной заботой в старости для старухи становится «необходимость стеречь, сохранять для Егора избу» [Ш, 245]. В этом бездейтельном занятии остаток жизни ее проходит в вечном сидении на лавке с пустым желудком: как ухват, не применяемый по прямому назначению, стоит без надобности.

Помимо простого внешнего сходства, в повести отмечена напоминающая рогатку ухвата телесная пластика Анисьи: «<...> очень слаба была она, да и *крива* вдобавок. <...> она сидит и думает, *подпирая тонкой рукой щеку* <...> (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 245]. По пути в Ланское к сыну, умирающая от голода Анисья, долго блуждает и, стремясь сократить путь, понимает, «<...> что дала *крюку* (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 250]. Мотив кривизны находим и в описании дома Анисьи: разваливающийся, трухлявый, нескладный, с «*кос[ым]* простен[ком] (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 244], который Егор залепил безногим бумажным солдатом.

Указывая на кривизну Анисьи, повествователь рассказывает историю ее слепоты, точнее – одноглазости: «Много лет ходил по лавке возле нее <...> старый черный с золотом петух <...> Раз сунулась она к окошку, – кто-то ехал

по деревне с колокольчиками, – а петух как стукнет в левый глаз ее! И глаз вытек, впалые веки стянуло, осталась одна серая щелочка...» [III, 245].

Наиболее важным в дальнейшем влиянии семантики прозвища на героиню оказывается появление ее местоименного атрибута, который Анисья оставляет вместо себя для охраны избы, решившись идти в Ланское. «Изнутри приперла она дверь в сенцах *однозубым рогачом*, воткнув его в землю (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 249]. Снова обращаясь к лингвистическому аспекту текста, мы видим, как писатель организует переплетения этимологических и звуковых сочетаний, в частности – используя синонимичные обозначения одного и того же предмета. При этом оба слова имеют достаточно прозрачную этимологию: в словаре М. Фасмера «ухват» происходит от основы «хватать» [Фасмер, 1987 (4): 178]. Слово «рогач» этимологически связано со словом «рога». Сесть созвучий логично дополняется, когда Анисья в самом начале своего пути встречает Машку *Бычок*. Семантика прозвища Машки усиливается повествователем благодаря описанию ее внешности, характерной скорее для быка, чем человека: эта «конопатая, здоровая девка, навалив по свернутому, мокрому, тяжелому холсту на каждый конец коромысла, шла навстречу, вся виляясь, мелко перебирая белыми крепкими ногами по зелени» [III, 250]. Анисья оценивает эту встречу как благоприятное напутствие: встретила бабу не с пустым ведром. Машка не просто имеет внешнее сходство с быком, но и приобретает, с точки зрения Анисьи, судьбоносный, символический смысл. Мы видим, как Бунин организует текстовую ткань повести в соответствии с поэтическим принципом ритмизации слова, повторов семантически и / или формально сходных элементов.

Горячая русская печь, для которой и предназначен ухват, – это не просто источник домашнего тепла и средства приготовления пищи, но средоточие жизни дома. Судьба Анисьи неизменно связывается с печью. Печниками по профессии были и ее муж Мирон, и сын Егор. Жизнь ее охарактеризована как «печно<й> голод» [III, 247]. Анисью постоянно тянет прикоснуться к печи, причем как в своем доме: «<...> легла на большие голые нары возле большой

треснувшей печки <...>» [Ш, 249], так и в пустой, брошенной обители Егора в Ланском: «сонно глядела на гнилые стены, на полуразвалившуюся печку» [Ш, 254]. Ветхий и изломанный снаружи, дом «веселого» двора разрушается и в своей сердцевине: в негодность приходит домашний очаг, который должна поддерживать хозяйка дома – жена и мать.

Обращая внимание только на сюжет, прочитывая поверхностный уровень повести, очевидным может показаться, что образ Егора явно противопоставлен матери в пользу отца. Уже во втором абзаце рассказа мы читаем: «Егор, как говорили в Пажени, весь выдался в Мирона, покойного отца своего» [Ш, 244]. Предсмертный путь Мирона отождествляется с неожиданным решением Егора податься в золотари: «всего могли ждать от него, но только не того, что вдруг бросит он свое дело, и ни с того ни с чего, – *вот как Мирон* за чужим обозом, – уйдет, всем на посмешище, в золотари в Москву (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 246]. В повествовании снова возникает точка зрения неких «случайных прохожих», посторонних людей, от тяги к которым Анисью оберегает петух. Связь отца и сына усиливается и в эпизоде из первоначальной редакции повести, в котором была обозначена единственная причина решения помещика Гурьева нанять Егора для бесполезной охраны давно вырубленного леса – не столько кровная, сколько сословная преемственность по отношению к старшему Минаеву: «Мирон-то был гурьевский дворовый» [Бунин, 1915: 283].

Связь с матерью повествователь, напротив, постоянно обрывает, ставя под сомнение даже само их родство:

<...> не верилось, что бывают матери у таких хрипунов и сквернословов. Не верилось, что Анисья мать его.

Да и нельзя было верить. Он белес, широк, она – суха, узка, темна, как мумия <...> Он никогда не разувается, она вечно боса. Он весь болен, она за всю жизнь не была больна ни разу. Он пустоболт, порой труслив, порой, с кем можно, смел, нахален, она молчалива, ровна, покорна. Он бродяга, любит народ, беседы, выпивки <...> А ее жизнь проходит в вечном одиночестве <...> [Ш, 245].

От родной земли Егор постоянно уходит, сбегает; Анисью, сохраняющую для него избу, он считает своей обузой, остается бездомным, не признавая «ни семьи, ни собственности, ни родины» [III, 245].

Связь Егора с матерью обнаруживается скрыто – сообразно стратегии Бунина по усложнению задачи читателя – в проявлении внутреннего сходства у не связанных, на первый взгляд, мотивов. Их источником в повествовательной структуре повести является не что иное, как прозвище хозяйки «веселого» двора.

Во-первых, к образу Егора присоединяется акцентированные в фигуре Анисьи характеристики кривизны. Решаясь идти к сыну в Ланское, она вспоминает пословицу: «Дитя-то хоть *криво*, а матери родной все мило (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 248].

Во-вторых, судьба Егора прочно связывается с печью. Печник по профессии, как и его отец, он, по молве соседей, в деле своем «хороший, а мужик дурак, рубаха: ничего нажать не может» [Бунин, 1915: 279]. Его неудачная попытка уйти в *золотари* получает ироническое освещение через слова матери: «Руки у него *золотые* (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 246]. Егор отрекается от семейного ремесла, не следует пути своей профессии. Несмотря на всю сметливость и умения, у него не хватает «догадочки» для самого необходимого: исправить печку в собственном доме, поэтому зимой в нем стоит стужа.

Мотив, связанный с уходом тепла, автором не раз повторен: в отличие от Анисьи, которая, собираясь к сыну, с ночи думает о том, чтобы «уходя не забыть *запереть* укладку, *закрыть* трубу на случай грозы (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 249], Егор, оказываясь в любой избе, наоборот, открывает, выхолаживает печь. В его караулке Анисья видит, как «на загнетке *раскрытой* печки, на куче золы лежала сковородка с присохшими к ней корочками яичницы (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 255]. В ранних редакциях дважды почти дословно повторяется сцена, где Егор использует печь не для согревания дома или приготовления пищи, а для розжига табака: он «постоянно сосал трубку,

до слез надрываясь мучительным кашлем, и откашлявшись, блестя запухшими глазами, долго сипел, носил своей всегда поднятой грудью» [Ш, 255]. Первая сцена, которую Бунин позднее убрал из текста рассказа, появляется в связи с описанием нужды Егора и нехватки денег: «А что такое для *бездомного* человека три рубля? То купи, другое купи... на спички даже не хватает: поминутно, будучи в селе, заходишь то в ту, то в эту избу, а зайдя, посидев, поболтав для видимости, *открываешь заслонку и по пояс залезаете в печку* – поискать в золе горячих угольков... (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1915: 283]. Егор действительно проделывает это в доме мельника Лаврентия по прозвищу Шмарок и его жены Алены. Несложно заметить, что действия Егора оказываются тождественными работе ухвата:

«<...> сошмыгнув с нар, подошел к загнетке, *открыл заслонку и по пояс залез в темную жаркую глубину печки.*

– Нуждишка есть, – глухо крикнул он оттуда, *вытаскивая* своими култышками *раскаленный уголь из золы* и забивая его в трубку.

Алена <...> через плечо покосилась на Егора. “Всю печку *выстудит, родимец!*” – подумала она. Но Егор, хорошо знавший такие думы, принял, *выбравшись из печки*, самый беззаботный вид (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 261–262].

Большая часть правок повести, отмечает Л.В. Крутикова, связана именно со сложным образом Егора: писатель раз за разом отвергает ясные объяснения его поступков и мыслей, стремясь избежать детализации, которая объясняла бы его характер более определенно [Крутикова, 1973: 98]. Бунин, напротив, вносит в его характер все больше неопределенностей: он пишет, что с детства Егор был «лжив, без всякой надобности» [Ш, 256].

Из-за желания жить не своей жизнью, из-за отстраненности от самого себя, от дома и профессии, Егор ходит в «облезлом, голубом от времени и тяжелом от пота, *гимназическом картузе* (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 244], хотя никогда не был гимназистом. Слушая разговоры других, он часто сам хочет «спора, в котором он вышел бы и умнее, и толковее, и бывалее» [Ш, 264]. Он выдумывает историю о себе как о некоем печнике, который «обольстил генеральскую дочь» [Ш, 265], но не рассказывает, потому что снова «что-то,

чего он *не мог определить*, связывало его (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 264]. Егор очень избирательно относится к своим собеседникам. Так, он сознательно дистанцирует себя от Шмарка и Салтыка, ставит себя над ними, жестко отграничивает мужиков-крестьян (из числа которых происходил вольноотпущенный Мирон) от печников, плотников, маляров. С кузнецом же – своим двойником – Егор, напротив, сидит «рядом с бутылкой и горшочком холодной пшенной каши, *за оживленной беседой* о том, можно ли, питаясь одной редькой, попасть во святые, можно ли заохладить свое тело, чтобы не тлело оно после смерти (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 269].

В ранних редакциях находим выразительную самохарактеристику героя, которой тот пытается объяснить свою непостижимую тягу к самоубийству. Когда печник Макар, называя Егора *дьяволенком*, спрашивает, зачем он «взял манеру болтать, что удавится» [Ш, 256]. Егор, «подумав, смущенно и *неумело попытался высказаться*:

– Да ай я знаю, почему... Живешь, живешь... А иной раз деться не знаешь куда... Весь вроде как *раздребежженный* какой... (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1915: 295].

Словом «раздребежженность» Егор описывает состояние, когда не может никакими иными словами определить свои намерения, причины мыслей и действий. Он не может ни понять для себя, ни объяснить другим своей тяги к смерти, самоубийству, однако постоянно говорит о том, что удавится: задушит себя – уже не табаком и трубкой, а настоящей петлей. Даже в первом описании внешность Егора уже маркирована напоминанием следа от петли: «<...> когда дышал, все раскрывалась, показывалась в продольную прореху ворота *бурая полоска загара, резко выделявшаяся на мертвенно-бледном теле* (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 245]. И однажды нечто демонически неуловимое, необъяснимое действительно толкает его выполнить свое намерение: «работали они в пустом *барском* доме, и вот, оставшись один в гулком большом зале с залитыми известкой полом и *зеркалами*, воровски оглянулся он, в одну минуту захлестнул ремень на *отдушнике* – и, закричав от

страха, повесился (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 256]. Значим в этой сцене образ зеркала, семиотическая природа которого давно была замечена литературоведами [Зеркало..., 1998]. С одной стороны, зеркало часто становится предметным индикатором саморефлексии героя благодаря возможности посмотреть через него на себя, увидеть свое лицо. С другой стороны, это отражение, иконическое изображение в зеркале воспринимается одновременно как Я и не-Я, кто-то *другой*, копия: так зеркало оказывается источником порождения хорошо известного из литературной традиции двойника.

«Раздвоенность» Егора – это его постоянное раздвоение, неопределенность в словах, мыслях, в бытовом поведении. Он не только лжет, играет несвойственные себе роли, но также «часто шли в нем сразу *два ряда чувств и мыслей*: один обыденный, простой, а другой – тревожный, болезненный (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 263]. Бездомная, голодная, пьяная жизнь в Ланском развила болезни Егора до того, что «он чувствовал теперь нечто вроде того, что чувствовала последнее время Анисья: *зыбкость* во всем теле, *неопределенную тревогу* и особенную *беспорядочность* в мыслях. В сумерки он *стал плохо видеть*, стал *бояться* приближения сумерек <...> всюду, где реял вечерний сумрак, представлялся еле видный, неуловимый в очертаниях, но оттого еще более страшный, *большой сероватый черт*. И *черт* этот *не спускал с Егора глаз*, поворачивал за Егором голову, куда бы ни шел Егор. И так как казалось, что это он, *черт*, *заставлял вспоминать о петле* <...> (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 259]. Серый черт, рожденный «большим» ходом мыслей Егора, панически пугающий и путающий его – это тот самый двойник, рожденный отражением в зеркале. Снова скрыто, через двойника, усиливается связь Егора с Анисьей: «стары[м] черт[ом]» [III, 246] называют ее девки помещика Панаева, а сам Егор, как и мать, начинает слепнуть.

Важнейшая для нашего поиска эквивалентных созвучий деталь в сцене первого, «безуспешного» самоубийства Егора – это стихийно выбранное для повешения место. Отдушник, на котором он затягивает петлю – это не что



иное, как часть печи: отверстие для выхода из нее нагретого воздуха. Здесь источник жизни, домашний очаг не просто затухает и рушится, как в доме Анисьи, а становится местом и инструментом *смерти*.

Егор не теряет возможности рассказать посторонним людям о непрестанной опеке над матерью и своих хлопотах по дому. В действительности же единственное, что когда-то сделал Егор для их семейной избы, вправду считая это жестом заботы, – наклеил на ее косой бок «большую солдатскую мишень – черной краской напечатанное на белом бумажном листе туловище, с ружьем на плечо, в фуражке набекрень, с вытаращенными глазами» [III, 259]. Этим туловищем кажется себе Анисья перед смертью, когда в караулке в Ланском ей «казалось, поминутно *виснет она в воздухе*, что нет у нее ног, есть только *туловище* (курсив наш. – Я.Б.)» [III, 256].

Давно не существующая для мира, Анисья спокойно умирает во сне, лежа на лавке у печки. В обстоятельствах ее смерти ясно видны намеки на тему вечной жизни. Внешне она похожа на мумию – забальзамированное и потому не разлагающееся тело. Анисья чувствует, что «виснет в воздухе», невесомо парит. Этот мотив вновь возникает, когда она вытаскивает из проема окна полушубок, запускает в караулку вместе с воздухом и весь мир. Ее душа получает возможность улететь через это окно «без стекла, без рамы» [III, 256], продуваемое теплым ветром.

Тело Анисьи, мумифицированное еще при жизни, после смерти становится только еще суше, обескровленной. В сцене похорон она выглядит так же смиренно и просто, как при жизни. «Черный, с оранжевым ободком по краям» [III, 270] гроб напоминает о сопровождавшем Анисью черно-золотом петухе. Тело старухи уже не связано с миром органами чувств: веко ее единственного глаза закрыто, губы сомкнуты, и церковных песен на древнем, забытом языке она не слышит.

Тема вечной жизни возникает и в другом эпизоде повести – во время беседы в доме мельника. Н.М. Кучеровский замечает: «Крестьянин в бунинских повествованиях о деревне вообще отстранен от своего прямого

дела, от своей “профессии”, от труда: если он печник, то **не** кладет печи, если кузнец, то **не** кует; “пустоболт” – он только “философствует”, рассуждает о жизни, поучает <...>» [Кучеровский, 1980: 123]. Так, в доме Шмарка и Алены разговор о девках перерастает в фантастическую дискуссию о преодолении смерти. Разговор о случаях необычного человеческого долголетия, неожиданно заставивший Егора вспомнить мать, продолжается обсуждением слухов о способах того, как человек может быть не «причинен ни тлению, ни прению» [Ш, 265]. Мельник передает слова начитанного медика-барчука, «будто каждый человек может свое тело заохладить, и, как помрет, *тело* тлеть не будет, а будет *в воздух улетучиваться* (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 265]. В сакральном образе воскресения крестьяне видят только его плотский аспект: из их рассуждений оказывается, что можно стать святым, ныряя в холодную воду, как рыба, и просто «лопая редьку».

В связи с этим противопоставлением тела и духа, смерть Егора, бросившегося под поезд, описана в совершенно противоположных Анисье координатах. Интересно, что после первой попытки самоубийства *на печи* в барском доме, мысли об этом снова возвращаются к Егору именно на железной дороге: «в мотающемся, мутном от дыма *вагоне* (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 257]. В поздних изданиях писатель убрал страшные натуралистические подробности финальной сцены. После не доведенной до конца, мучительной попытки самоубийства, еще живого, «фельдшер и кондуктор <...> подхватили ноги, лежавшие в рельсах, подхватили и *туловище*, кинули то и другое *в вагон*, на пол, грязный и загаженный скотом (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1915: 314]. Изуродованное поездом и сильно окровавленное, тело Егора буквально становится похожим на фигуру солдатской мишени: «Тяжелое, широкое и *короткое туловище* лохматого мужика *плоско* лежало вниз животом в углу (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1915: 315]. В отличие от Анисьи, тело ее сына после смерти окружено не простором, природой и благодатью, а душными, спертými, дымными помещениями вокзала. На два дня его оставляют в запертом красно-буром

товарняке, а когда его открывают, «в глубине <...> были сумрак и вонь – вонь гнилого и точно поджаренного мяса» [Бунин, 1915: 314–315].

Итак, в повести Бунина семантическая основа прозвища Анисьи обнаруживает не только его иконическую, но и метатекстовую природу. Семантически прозрачное, восходящее к крестьянскому бытовому обиходу, оно обнаруживает свою символическую власть над образом героини, определяя важнейшие грани его смысловой структуры. В этом отношении второе имя Анисьи становится важным фактором организации повествования в целом, ритмизуя его и неоднократно возвращая читателя к локусам, связанным с ухватом, и свойствам, присущим ему. Отношения пары персонажей Анисья – Егор, с одной стороны, устанавливаются на сюжетно-фабульном уровне, но с другой – детализируются в многочисленных переплетениях мотивов, вытекающих из семантики прозвища Анисьи. Два ядерных мотива – это, во-первых, мотив кривизны, который, с одной стороны, реализуется в чисто материальных, вещных воплощениях (телесные увечья, искривленная тропа, скособоченность избы), с другой – в неосязаемых, духовных вариантах (кривость души, ложь, двойничество, самоубийство как результат ухода с прямой дороги). Второй центральный мотив – это домашняя печь, которой причастен ухват: она может быть закрыта, сохранять тепло, давать жизнь, а может быть «вечно расхоложенной», заброшенной и становиться, в конце концов, орудием окончательной смерти, без надежды на вечную жизнь.

2.6. Имя / портрет в противоборстве жизни со смертью: «Легкое дыхание» и «Огонь пожирающий» как звенья единого сюжета

Нередко в произведениях Бунина объектом пристального внимания и философско-художественного осмысления оказывается графическое изображение имени. Так, например, в рассказах «Казимир Станиславович» (1916) и «Визитные карточки» (1940) писатель использует сугубо внешние

описания визитных карточек (письменных артефактов, наделенных единственной ролью – фиксировать имя их обладателя), без прямого упоминания о содержащихся на них именах. В автобиографическом романе Бунина «Жизнь Арсеньева» герой-рассказчик передает чувства, которые у писателя вызывает сам вид его имени, написанный на книге: «Я на ходу развернул его [журнал. – Я.Б.] и *точно молнией ударили мне в глаза волшебные буквы моего имени...* (курсив наш. – Я.Б.)» [V, 100]. В рассказе «Благосклонное участие» (1929) имя женщины становится компонентом театральной афиши: «<...> *всякому бьет в глаза* только та *маленькая* афиша, на которой *крупно* напечатаны имя, отчество и фамилия благосклонной участницы литературно-вокально-музыкального вечера (курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 521].

В таких случаях имя в качестве словесного знака перестает обозначать что-либо, указывать на объект, но буквально изображает самое себя, оказывается самодостаточным предметом внешнего мира, доступным для зрительного восприятия. Имя перестает функционировать как конвенциональный знак, выходит за рамки словесного искусства, обретает свойства изображения, портрета.

О значении именованного портрета в религиозно-философском ключе<sup>33</sup> писал, в частности, С.Н. Булгаков: «<...> *всякий портрет нуждается в именовании*. Портрет безымянный, даже при величайшем портретном “сходстве” <...>, еще не имеет в себе последней закрепляющей точки, которая дается именем: лишь оно довершает, удостоверяет, а потому и само *входит* в качестве изобразительного средства в изображение» [Булгаков, 1999: 283]. С семиотической точки зрения на функциональное тождество имени и портрета указывали Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский: «портрет представляет собой в живописи параллель к собственному имени» [Лотман, 1992: 72].

---

<sup>33</sup> Человеческое тело Булгаков называет естественной, природной иконой духа, а портрет, соответственно – иконой иконы, рукотворным воспроизведением духа [Булгаков, 1999: 282].

Для Бунина универсальное разрешение проблемы именной подписи содержится в эпитафиях – они были особенно ценны для писателя. В художественном мире Бунина смерть означает уход духа из земного мира и грозит забвению человека, стиранию материальных следов его существования. То, что может остаться от человека на земле после смерти и послужить сохранению памяти о нем – это не останки умершего, а надгробная плита, камень. Надгробие в мире Бунина никогда не остается пустым, на нем всегда виден след: икона, фотография, надпись и, конечно, имя усопшего, либо же отсутствие такового акцентируется как значимый минус-прием. Таким образом, портрет как иконический знак вступает в отношения взаимозамещения со словом – знаком-символом.

Бунин при работе над «Жизнью Арсеньева» писал: «Жизнь, может быть, дается единственно для состязания со смертью, человек даже из-за гроба борется с ней: *она отнимает от него имя – он пишет его на кресте, на камне* (Курсив наш. – Я.Б), она хочет тьмой покрыть пережитое им, а он пытается одушевить его в слове» [Михайлова, 1973: 42]. Действительно, тело умершего уже лишено духа, но когда перед нами возникает его портрет или надпись, то мертвый виртуально оживает, манифестируя победу над смертью. Именно так «говорит» девушка с фотографии на могиле в стихотворении «Портрет» (1903):

Погост, часовенка над склепом,  
Венки, лампадки, образа  
И в раме, перевитой крепом, –  
*Большие ясные глаза.*

Сквозь пыль на стеклах, жарким светом  
Внутри часовенка горит.  
*«Зачем я в склепе, в полдень, летом?» –*  
Незримый кто-то говорит.  
<...>

Венки, лампадки, пахнет тленьем....  
И только этот милый взор  
Глядит *с веселым изумленьем*

На этот погребальный вздор (Курсив наш. – Я.Б.) [I, 121].

Лирический сюжет стихотворения разворачивается как картина борьбы смерти, окруженной «армией» ее вещных атрибутов, с живым и оживляющим всё вокруг взглядом с портрета. В последних трех стихах объявляется победа над смертью, признание ее нелепости. Перед нами пограничное явление на стыке элегии в ее «кладбищенской» разновидности и балладного комплекса мотивов, содержащего мотив встречи с мертвецом. Элегический монолог лирического героя прерывается балладным диалогом – прямой речью живой умершей. С.Н. Колосова указала на то, что цитированное стихотворение, весьма вероятно, является «эскизом» к рассказу «Легкое дыхание». В пользу этого свидетельствуют сюжетообразующая роль портрета, имеющая ключевое значение на семантическом и композиционном уровнях знаменитого рассказа [Колосова, 2006: 71].

Уже в названии стихотворения заложена перформативность и иконичность. Все стихотворение – произведение словесного творчества – объявляется изображением. Ясно, что поэт, для которого первейшим инструментом является художественное слово, не случайно начинает обращаться к принципиально иному виду искусства. Это особый жест Бунина, открывающий одну из фундаментальных проблем его творчества.

Такой проблемой не только историко-культурного функционирования, но и онтологического статуса литературного творчества для Бунина было собственное двойственное отношение к книге и литературе как творческому процессу. С одной стороны, писатель расценивал литературное творчество как самостоятельное и самоценное явление и стремился сделать его *орудием* познания и социализации автора. Для этого Бунин пользовался выделением концепта книги как артефакта, когда книга сама становится вещью, связанной с конкретной исторической эпохой, занимает отведенную ей клетку в мыслимой Буниным таксономии литературного канона (ср. его назойливые самопроекции на Жуковского и Толстого), превращаясь тем самым в

дискретную целостную позицию, с которой автор описывает мир идеологически и эстетически нужным ему способом.

С другой стороны, Бунин осознает ущербность литературы как ремесла, неизбежно уступающего творящим энергиям самой жизни, и тогда писатель создает сюжеты, в которых книга символически уничтожается, а выделенный в те же 1910-е годы формалистами критерий «литературности» (основы суверенизации словесной культуры) сводится таким образом к нулю. Если первую позицию уместно уподобить *конвенциональному* знаку, то вторая со всей очевидностью обнаружит свое тяготение к *иконичности* (ср. буквализацию эстетических построений в мотиве выбрасывания книги с корабля за борт – травелог «Воды многие») [Анисимов, 2015: 33–34].

Наиболее тесное взаимодействие и взаимопроникновение обеих тенденций наблюдается в программных текстах Бунина – рассказах «Грамматика любви» (1915)<sup>34</sup> и «Легкое дыхание» (1916)<sup>35</sup>. Два эти рассказа представляют собой некий сдвоенный эксперимент писателя, в котором, среди прочего, устанавливается связь имени с телом и духом человека. Умершая Оля Мещерская стремится вырваться из рамок текста рассказа, могилы, кладбища, фотографии, и душа ее оживает, возрождается, «выпорхнув» из собственного надгробного портрета<sup>36</sup>. Образ и дух Лушки по мере повествования напротив

---

<sup>34</sup> Подробный анализ этого рассказа см.: [Анисимов, 2015].

<sup>35</sup> Нами использовались следующие литературоведческие работы, посвященные этому рассказу: [Выготский, 1998, Жолковский, 1994, Рощина, 2011: 58, Анисимов, 2016].

<sup>36</sup> Имея в виду кратко освещенную только что антиномичность бунинских воззрений на литературу как одновременно и высокую эстетику, и «литературщину», особый интерес в рассказе «Легкое дыхание» представляют «оживающие портреты», неоднократно привлекавшие внимание исследователей (см.: [Жолковский, 1994, Лекманов, 2000, Зенкин, 2017]). Стремление жить в полную силу Оля пытается реализовать в первую очередь в любви. Именно Эрос наиболее полно воплощает в себе «повышенное чувство жизни» бунинского человека. Поэтому семантический потенциал взаимодействия фотографии Оли с портретом Николая II трактуется исследователями в координатах эротических взаимоотношений с властью (см.: [Зенкин, 2017, Лекманов, 2000]). Кроме того, Бунин на протяжении всего рассказа подчеркивает телесность, наглядность, осязательность Оли. Уже в заметке о замысле рассказа подчеркнуто, что толчком к его написанию стало *визуальное* впечатление: «<...> вдруг вспомнилось, что забрел я однажды зимой совсем случайно на одно маленькое кладбище на Капри и наткнулся на могильный крест *с фотографическим портретом на выпуклом фарфоровом медальоне какой-то молоденькой девушки с необыкновенно живыми, радостными глазами*. Девушки эту я тотчас сделал мысленно русской, Олей Мещерской, и, обмакнув перо в чернильницу, стал выдумывать рассказ... (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1967: 369]. Почти теми же словами начинается рассказ: «В самый же крест вделан довольно большой, *выпуклый фарфоровый медальон, а в медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами*» [IV, 94]. Парадокс в описании виден ясно: девушка умерла, но описывается как живая и живущая здесь и

все больше замыкается в рамку: в усадьбу, дом, комнату, библиотеку, шкатулку, книгу и, в конце концов, в слово<sup>37</sup>. При этом в обоих случаях портрет (в его взаимозамещении с надгробной надписью-именем) и слово выполняют одну функцию: восстановление и сохранение памяти об ушедшем.

Теперь обратимся к рассказу Бунина «Огонь пожирающий». Рассказ имеет отчетливые точки пересечения и с «Грамматикой любви», и с «Легким дыханием». «Хозяйка» – женщина, завещавшая свое тело сожжению, в первых строках рассказа (которые Бунин называл едва ли не самыми важными в композиционном целом своих произведений) изображается внешне с той же детальностью и пристальным вниманием в телесности, что и Оля Мещерская: «Это была высокая *красивая* женщина с *ясным и живым* умом, с *бодрым, деятельным* характером, *молодая, здоровая, всячески счастливая, всячески одаренная судьбой*. Как памятливы мне ее блестящие *ореховые волосы*, ее *открытый* и приветливый *взгляд*, *чистый звук голоса*, *благородство рук и ног*, казавшихся особенно пленительными при ее крупном сложении, и даже ее любимая *накидка* из *гранатового бархата*, отороченная *соболем!* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 60]. Последними словами женщины в рассказе становится риторический вопрос о предчувствии собственной смерти, причем сама смерть наступает столь же внезапно, преждевременно, как и гибель Оли.

Центральная тема рассказа впервые звучит «среди оживленного и беспредметного *разговора* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 260], и связана эта тема не с любовью, а со смертью, с сожжением. «*Кто-то почему-то вспомнил старика В., известного собирателя фарфора, старомодного богача и едкого причудника, умершего в прошлом году и завещавшего себя сжечь, пожелавшего, как он выразился, “быть тотчас же после смерти ввергнутым в печь огненную, в огонь пожирающий, без всякой, впрочем, претензии на роль Феникса”* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 260]. Здесь заметен отпечаток образа Хвоцинского – коллекционера книг, «чудака» [IV, 45] и «редкого умницу»

---

сейчас. Повторяется балладно-элегическая ситуация приведенного выше стихотворения «Портрет», когда мертвец обретает жизнь через собственное изображение на могиле.

<sup>37</sup> О значении имени Лушки см.: [Анисимов, 2015: 24].



[IV, 46]. Кроме того, коллекционирование фарфора сразу отсылает к звенящему «фарфоровым венком» ветру над могилой Оли и фарфоровому медальону с ее фотографией на кресте. Однако здесь, в «Огне пожирающем», идея возрождения не просто отрицается, а осмеивается. Языческий миф о возрождающейся в огне птице-Фениксе, рассказанный подчеркнуто высоким библейским<sup>38</sup> слогом, иронически подается как анекдот и, становится отрицающим жестом.

Особого внимания заслуживают контрастные описания кладбища и здания крематория. Настоящее кладбище изображено в совершенно утопических тонах: как живой город с «проспект[амии], алле[ями], целы[ми]бульвар[ами] и улиц[ами]» [IV, 262], возвышенное, чистое и открытое пространство, умиротворяющее и «спасительно[e]» [IV, 262], похожее на музей, с обилием «пышных живых цветов на куртинах, у подножия крестов и бюстов, на мраморных и гранитных плитах и у входа склепов» [IV, 262]. Оно вселяет радость «вечной молодости мира, вечно воскресающей жизни» [IV, 263]. Напротив, здание крематория подчеркнуто изображается с одной стороны как завод, как машина умерщвления, с другой – как в прямом смысле слова анатомический театр, «адский притон» [IV, 264], содержащий в себе «геенну огненную» [IV, 264]. Крематорий вызывает чувство ужаса, бессмысленности, обреченности, он связан с мотивами бездны и пустоты. Обряд сожжения описан в театральных понятиях: сцена, занавес, «бутафорское подобие гроба» [IV, 263].

Здесь для нас важны прежде всего два момента. Повествователь, опоздавший на начало сожжения, тем не менее, будто видит со стороны «вторую смерть» женщины, заключающуюся в превращении ее тела, видимой оболочки, в ничто. Подходя к капищу крематория, перед ним открываются «две высоких заводских трубы, – именно заводских, голых, кирпичных, <...> – и из одной черными клубами валит дым. <...> страшный, молчаливый дым,

---

<sup>38</sup> Подробнее о мотивах огня, смерти, возрождения, а также о соотношении языческого и христианского в рассказах «Аглая», «Огонь пожирающий» и «Богиня разума» см.: [Капинос, 2014: 167–197].

такой особенный, такой *не похожий ни на один дым в мире!* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 263]. Именно этот дым, вылетающий из голой, не означенной ни словом (именем), ни изображением умершего, контр-направлен и вылетающей душе-дыханию Оли, и общей благостной атмосфере холодного и ветреного апрельского дня. Однако здесь специально подчеркнута, что дым не может растворится в мире, природа его чужда миру. Поэтому героиня лишается возможности возрождения: ее тело не возвращается в земное лоно, а наглухо *упаковывается* в голый мраморный ящик и «замуров[ывается] и запечат[ывается]» [IV, 265] в голую стену, лишенную всяких опознавательных, индивидуализирующих и даже персонифицирующих знаков. Это буквально обречение на вечное горение в аду: стена, в которую помещается прах, окружает горнило печи крематория. Бесстрастное описание сожженного тела делается настолько деперсонифицировано, что лишает умершего всяких примет человека, духа: «быстро соскребли железными лопаточками *эти неровности, кое-что похватали щипцами, побросали* все собранное в мраморный ящичек, <...> быстро понесли вон (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 265].

В судьбах героинь обоих рассказов повествователь подчеркивает настолько мощную силу жизни, что она одновременно тянет их к року, к трагически случайной, в обоих случаях ошеломляющей и даже неуместной, не вписывающейся в общий фон жизни и образов героинь смерти. Внешне-функциональные роли Малютина и казачьего офицера здесь играет воспоминание и слух о старике В.: «Едучи, я думал все то же: какая изумительная *случайность!* Точно сам злой дух внезапно шепнул ей тогда, что минуты ее сочтены. И нужно же было кому-то ни с того ни с сего вспомнить этого старого циника!» [IV, 262]. Но в отличие от Оли, «хозяйке» в «Огне пожирающем» категорически отказано в возрождении, и в этом особенно ярко проявляется контрнаправленность рассказов: «И я не представлял, не верил, я смотрел по сторонам, и меня быстро уносило вперед навстречу весеннему *ветру* и солнцу. Но, смотря, все думал: да, *вот весенний ветер, а ее уже нет!*

Вот солнечный блеск и Сена, а она этого уже *не видит и не увидит никогда!* Вот я с какой-то кощунственно-веселой быстротой мчусь по ее родному и любимому городу и втайне все-таки наслаждаюсь, а она из этого города да и вообще из всего нашего мира *уже исчезла!*» [IV, 262]. Героиня, настойчиво повторяющая свое завещание о сожжении, неуместное посреди оживленной беседы в гостиной, словно по собственной воле движется к смерти, призывает ее, вопреки всем благам своей судьбы. Она обрекает свое тело на сожжение, полное уничтожение и, следовательно, забвение. Ее останки отправляются не на кладбище-музей, где каждый памятник самоценен и уникален, а в голую, монолитную стену, смешивающую все сходства и различия. Поэтому и душа ее исчезает, не сливается с тем самым *весенним ветром*.

Кроме того, противопоставленность рассказов проявляется и в закономерностях описания видимого и не видимого повествователем. Физическая смерть Оли происходит публично: «среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом» [IV, 96]. А после ее смерти остается ее имя-портрет на кресте, который и напоминает о ней, который *виден* – в частности, классной даме. Душа же Оли *невидима*, она сливается с прозрачным ветром, с воздухом. В истории женщины из рассказа «Огонь пожирающий» вся эта история инвертирована. Единственным действительным свидетелем смерти героини оказывается лакей. В крематории «народу было мало» [IV, 263], но даже эти люди *не видели* сожжения: «Церемония совершалась *где-то там, за траурным занавесом*, который висел в глубине залы, закрывая нечто вроде театральной сцены» [IV, 263]. Однако при этом, повествователь именно *видит* то, что должно быть душой – черный, особенный дым, вылетающий из трубы крематория.

Окончательная смерть, невозможность возрождения подчеркиваются и настойчивым повторением в изображении крематория и обряда сожжения мотива тишины: «меня, кажется, больше всего поразила именно *грубая молчаливость, спокойная беспощадность*, с которой валил дым. И такое же *глубокое молчание* царило и внутри этого капища (Курсив наш. – Я.Б.)»

[IV, 263]. Спасение здесь невозможно, и отсутствие звуков дополняется замечанием повествователя: «Бога здесь не было» [IV, 264]. Кроме того, к знаковому отсутствию видимой стороны имени (и его коррелята – портрета) на надгробии, добавляется в этом подчеркнутом молчании редукция акустической стороны имени (ср. с акцентированием Буниным звуковой стороны имени, которая была проанализирована нами в параграфе «Имя как событие в поэтике бунинского рассказа: “Вести с родины”, “Крик”» настоящей работы).

Таким образом, на примерах трех рассказов мы видим, как в творчестве Бунина совмещаются мистико-пантеистические и христианские представления о связи тела и духа, жизни и смерти. Г.Ю. Карпенко отмечает: «следуя религиозно-философским традициям, Бунин изображал смерть как двойной процесс: с одной стороны, она есть уничтожение, сгорание человеческого тела, праха, с другой, – выделение в человеке нетленного: мысли, любви, души, духа, дыхания – той субстанции, что находится в родстве со вселенским божественным началом и стремится к слиянию с ним» [Карпенко, 1998: 44]. Надгробное слово, имя является связующим звеном между этими неразрывными началами: сакральное, одухотворенное, магическое оно одновременно является и последним слоем тела, физичным вплоть до прямого воплощения в теле Оли Мещерской.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В настоящей главе мы выявили специфику использования имени собственного в художественной системе И.А. Бунина путем сопоставления особенностей его поэтики, с одной стороны, с традициями русской классической литературы XIX века, с другой – с эстетикой модернизма.

Мы разнообразили и уточнили наблюдения исследователей творчества Бунина о том, что связь художественного мира писателя с поэтикой модернизма является более сложной, чем в сильной степени (авто)мифологизированные отношения отталкивания или категорического взаимонеприятия.

Опираясь на исследования по исторической поэтике об эволюции художественного знака, мы выявили, что Бунин продолжает использовать и даже интенсифицирует мифопоэтический потенциал имени. Представляя собой не просто конвенциональное, коммуникативное слово, имя способно заключать семантический или культурный код, дешифровка которого, открывает выход на общую проблематику творчества писателя.

Нами были сделаны выводы, что имя собственное в рассказах Бунина может самостоятельно выполнять функции нарратологической категории события, становиться ключевым фактором организации повествования в роли художественной детали, а также быть метатекстом, заключая в себе свернутый сюжет.

Нами было отмечено, что узловой художественной ситуацией для изучения имени чаще всего становится смерть. Она актуализирует проблемы угасания, забвения, и противостоящую им функцию имени собственного быть хранителем памяти, локусом сохранения рода. Смерть также привлекает внимание к особенностям возникающего в творчестве Бунина в той или иной форме топосу кладбища и, далее, к надгробию как носителю начертательной и изобразительной (портрет) формы имени собственного.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Имя собственное является неотъемлемой частью культуры и литературы, его использование в художественном тексте дает автору возможность решения широкого круга художественных задач. Исключительный жизненный и творческий путь Бунина, связанный, с одной стороны, с восприятием и позиционированием себя как последнего классика русской литературы, а с другой – определяющийся сложными отношениями с модернистскими течениями, обусловили сложившиеся особенности его индивидуальной художественной системы, уникальность поэтики художественного знака, поэтического слова, собственного имени.

Исследование функционирования принципиально важной разновидности словесного знака в творчестве писателя – имени собственного – позволило нам сделать выводы не только о самой категории имени в литературном тексте, но и о поэтике всего художественного мира автора, о целом комплексе его философских, историософских, поэтических, авторефлексивных взглядов.

Использование мифопоэтического потенциала имени собственного позволило Бунину сдвинуть словесную поэтику его текста в сторону преодоления конвенциональной природы словесного знака. Данная тенденция позволила писателю создать художественную систему, основанную в семиотическом отношении на таком типе знака, центральными характеристиками которого являются иконичность и перформативность. Этот тип знака определил особенности других формальных и содержательных компонентов поэтики писателя.

Исследование смыслообразующих возможностей имени в творчестве Бунина позволяет говорить о том, что имя собственное в его прозе является принципиально важной формально-содержательной категорией. Оно активно взаимодействует с сюжетно-фабульной и субъектной организацией текста. Мы наблюдали, как имя выступает как фактор циклообразования. Оно может

использоваться как одно из средств конструирования нарративной структуры произведения, влиять на событийность текста как важнейшую категорию его повествовательного развертывания.

Более того, в художественной системе Бунина имя является компонентом автомифотворчества. Экзистенциально-философское осмысление имени и авторской подписи неразрывно связывается писателем, с одной стороны, с установлением легитимного / нелегитимного в поле литературы, с другой – позволяет решить личную проблему легализации литературной деятельности. Художественное творчество начинает осмысляться Буниным в рамках собственного имени. Имя как «последний слой тела» (по П. Флоренскому) оказывается итогом и результатом феноменологической редукции, в ходе которой устраняются литературные условности – преграды между собственной личностью и текстом.

В перспективе дальнейших исследований, во-первых, представляется особенно продуктивным обратить внимание на сравнение поэтики имени собственного в творчестве Бунина с иными индивидуальными художественными системами представителей разных направлений модернизма. Во-вторых, в новом прочтении с точки зрения ономастопэтики нуждается вообще весь массив прозы писателя, лишь некоторые репрезентативные фрагменты которого были проанализированы в настоящем исследовании. В-третьих, в нашей работе далеко не исчерпано изучение проблем авторской подписи и экспрессивности авторского имени, которые, как кажется, являются основой художественного метода писателя.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Художественная литература

1. Брюсов В.Я. Собрание сочинений в 7 томах. М.: Художественная литература, 1973–1975.
2. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 6 томах. Т.5. Петроград: издание т-ва А.Ф. Маркс. 1915. 279 с.
3. Бунин И.А. Рассказ Петра Петровича // Иллюстрированная Россия. 1928. № 17. С. 1–8.
4. Бунин И.А. «Шаман» и Мотька // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84: в 2 ч. М.: Наука, 1973. Ч. 1. С. 148–154.
5. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 т. М.: Художественная литература, 1987.
6. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. М.: Воскресенье, 2006.
7. Бунин И.А. Окаянные дни. М.: Эскмо, 2014. 224 с.
8. Герцен А.И. Былое и думы. В 3 т. Т. 1. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы. 1931. 536 с.
9. Гоголь Н.В. Шинель // Н.В. Гоголь Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. С. 117–145.
10. Державин Г.Р. Стихотворения. М.: Правда, 1983. 224 с.
11. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 880 с.
12. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1979. 368 с.
13. Мандельштам О.Я. Собрание сочинений в четырех томах. Том II. М.: Издательский центр «Терра», 1991. 703 с.



14. Мордовцев Д.Л. Двенадцатый год: Роман. ИПП «Тюмень», 1993. 432 с.
15. Неизвестные рассказы И.А. Бунина / Публикация Ю. Мальцева // Новый журнал (Нью-Йорк). 1987. Кн. 168–169. С. 65–79.
16. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Л.Н. Толстой Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 26. Произведения 1885–1889. М.: Художественная литература, 1936. С. 61–113.
17. Толстой Л.Н. Война и мир. В 4 т. Т. 1. М., Просвещение, 1987. 287 с.
18. Чехов А.П. Смерть чиновника // А.П. Чехов Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 2. М.: Наука. 1975. С. 164–166.
19. Чехов А.П. Человек в футляре // А.П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 т.. Сочинения: в 18 т. Т. 10. М.: Наука. 1977. С. 42–54.
20. Чехов А.П. Остров Сахалин // А.П. Чехов Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т.14–15. М.: Наука, 1978. С. 39–372.

#### **Мемуары, дневники, письма, публицистика**

21. «Драгоценная скупость слов»: переписка И.А. и В.Н. Буниных с Ю.Л. Сазоновой (Слонимской) // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. II. М.: Русский путь, 2010. С. 267–397.
22. Бахрах А.В. Бунин в халате // И.А. Бунин Полное собрание сочинений в 13 т.. Т. 14, дополнительный. М.: Воскресенье, 2006. С. 36–493.
23. Бунин И.А. Происхождение моих рассказов // Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского. Т.9. М.: Художественная литература, 1967. С. 368–373.
24. Бунин И.А. <Как я пишу> // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. / Под общ. ред. А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского. Т.9. М.: Художественная литература, 1967. С. 374–376.
25. Бунин И.А. Интервью журналу «Рампа и жизнь», 1912 г., № 44 // Литературное наследство. Т. 84: В 2 ч. Ч. 1. М.: Наука, 1973. С. 374–375.

26. Бунин И.А. Книга моей жизни // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84: в 2 ч. М.: Наука, 1973. Ч. 1. С. 382–386.
27. Бунин И.А. Происхождение моих рассказов // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84: в 2 ч. М.: Наука, 1973. Ч. 1. С. 393–395.
28. Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. М.: Наследие, 1998. 640 с.
29. Бунин И.А. Воспоминания // И.А. Бунин. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 9. М.: Воскресенье, 2006. С. 7–185.
30. Бунин И.А. Автобиографические заметки // И.А. Бунин Полное собрание сочинений в 13 томах. Т.9. М., Воскресенье. 2006. С. 299–309.
31. Бунин И.А. «Литературный дневник» 1898 // И.А. Бунин Полное собрание сочинений в 13 т.. Т. 10. М.: Воскресенье, 2006. С. 226–229.
32. Бунин И.А. Письма 1905–1919 годов. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 832 с.
33. Гиппиус З.Н. В целомудренных одеждах (К 25-летию литературной деятельности И.А. Бунина) // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е – 1950-е годы): Антология. М.: Книжница: Русский путь. 2010. С. 217–219.
34. Гиппиус З.Н. Тайна зеркала (Иван Бунин) // З.Н. Гиппиус Собрание сочинений в 15 т. Т. 13. У нас в Париже: Литературная и политическая публицистика 1928 – 1939 гг. Воспоминания. Портреты. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2012. С. 301–309.
35. Катаев В. Трава забвения // И.А. Бунин Полное собрание сочинений в 13 томах. Т.15. М., Воскресенье. 2007. С. 294–381.
36. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. Последняя любовь Бунина. М.: Астрель, 2010. 379 с.
37. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М.: Советский писатель. 1989. 512 с.

38. Николеску Т. Последам парижской командировки (Из писем Г.В. Адамовича, Т.А. Осоргиной-Бакуниной и Н.Б. Зайцевой-Соллогуэ) // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. 1. М., 2004. С. 354–366.
39. Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым. 1895–1915. Вступ. ст. А.А. Нинова // Литературное наследство. Т. 84: В 2 ч. Ч. 1. М.: Наука, 1973. С. 421–470.
40. Переписка И.А. Бунина и П.М. Бицилли (1931–1951) // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. II. М.: Русский путь, 2010. С. 107–178.
41. Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: в 3 т. / Под ред. М. Грин. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977–1982.
42. Ходасевич В.Ф. Бунин, собрание сочинений // В.Ф. Ходасевич Собрание сочинений в 4 т. Т.2. М.: Согласие. 1996. С. 329–335.
43. Ходасевич В.Ф. Некрополь // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т.4. М.: Согласие, 1997. С. 7–184.

### **Научная литература**

44. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика. 2004. 480 с.
45. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. 446 с.
46. Адамович Г.В. Бунин. Воспоминания // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб.: Издательство РХГИ, 2001. С. 216–236.
47. Анисимов К.В. Книга И.А. Бунина «Воспоминания» как цикл: опыт реконструкции автобиографического сюжета // Критика и семиотика. 2011. Вып. 15. С. 143–163.
48. Анисимов К.В. «Поистине достоин изучения». Географическая экзотика в повествовательной структуре «крестьянских» рассказов И.А. Бунина («Ночной разговор» – «Будни») // Сюжетология и сюжетология. 2013. № 1. С. 112–122.

49. Анисимов К.В., Капинос Е.В. «Речной трактир»: еще раз на тему «Бунин и символисты» // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 93–108.
50. Анисимов К.В. «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск: СФУ, 2015. 148 с.
51. Анисимов К.В. Пасхальные мотивы в рассказе И.А. Бунина «Легкое дыхание» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 6 (44). С. 83–94.
52. Анисимова Е.Е. Жуковский и Бунин: эволюция образа зеркала в русской литературе XIX–начала XX веков // Филология и человек. 2010. № 2. С. 66–78.
53. Анисимова Е.Е. В.А. Жуковский как «Василий Афанасьевич Бунин»: Жуковский в сознании и творчестве И.А. Бунина (от ранних переводов к «Темным аллеям») // Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 1. Томск: Издательство Томского университета, 2010. С. 257–270.
54. Бабореко А.К. Бунин о Толстом // Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й. Тула: Тульское книжное изд-во, 1960. С. 129–146.
55. Бабореко А.К. Бунин: Жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2004. 464 с.
56. Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // М.М. Бахтин Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. М.: Русские словари – Языки славянской культуры, 2002. С. 371–439.
57. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневекового Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
58. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство. 1986. 445 с.
59. Бердникова О.А. Личность творца в книге И.А. Бунина «Освобождение Толстого» // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина. Воронеж: Квадрат, 1995. С. 77–95.

60. Блюм А.В. Из бунинских разысканий. I. Литературный источник «Грамматики любви» // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб.: Издательство РХГИ, 2001. С. 678–693.
61. Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 720 с.
62. Болдырева Е.М. Memini ergo sum: автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2007. 497 с.
63. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 307 с.
64. Бройтман С.Н. Иван Бунин / Магомедова Д. М. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 540–585.
65. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Догматический очерк // Булгаков С. Первообраз и образ: сочинения в двух томах. Т. 2. СПб.: Искусство ИНАПРЕСС, 1999. С. 241–310.
66. Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. №45. 2000. С. 22–87.
67. Бурцев В.А. Коннотативные признаки собственных имен в произведениях И.А. Бунина // И.А. Бунин и XXI век: материалы Международной научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения писателя. Елец: ЕГУ, 2011. С. 252–256.
68. Выготский Л.С. «Легкое дыхание // Л.С. Выготский Психология искусства. Ростов на Дону: Феникс, 1998. С. 186–207.
69. Гаспаров Б.М. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 274–303.

70. Геймбух Е.Ю. Образ автора как категория филологического анализа художественного текста (на материале произведений И.С. Тургенева малых форм): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 1995. 190 с.
71. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: INTRADA. 1999. 413 с.
72. Гончаров Ю.Д. Вспоминая Паустовского. Предки Бунина. Воронеж, 1972. 180 с.
73. Гриненко Г.В. История философии. М.: Юрайт, 2004. С. 525–533.
74. Грудцина Е.Л. Поэтика цикла И.А. Бунина «Темные аллеи» дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Ижевск, 1999. 206 с.
75. Двинятин Ф.Н. Три этюда по поэтике имени // Семантика имени (Имя–2). М.: Языки славянских культур, 2010. С. 93–126.
76. Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1999. 187 с.
77. Деррида Ж. Подпись – событие – контекст [Электронный ресурс] // URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Derr/podp.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/podp.php) (дата обращения: 11.02.2018).
78. Деррида Ж. Эссе об имени / Пер. с фр. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. 192 с.
79. Деррида Ж. Ухобиографии: учение Ницше и политика имени собственного. СПб.: Machina, 2012. 116 с.
80. Ермилова Б. В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 176 с.
81. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
82. Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 103–120.

83. Зверев А.Д. Семантика и функции антропонимов в языке произведений И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX вв. Белгород: Издательство Белгородского университета, 1998. С. 211–216.
84. Зенкин С. Миф, имя и рассказ // Зенкин С. Работы о теории: Статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 162–178.
85. Зенкин С. Переглядывающиеся портреты («Легкое дыхание» Бунина) // Новое литературное обозрение. 2017. № 4 (146). С. 90–97.
86. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту: Тартуский университет, 1988. 168 с.
87. Золян С.Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту: Тартуский университет, 1988. С. 32–44.
88. Зоркая Н.М. Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И.А. Бунина // Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. С. 251–259.
89. Иванова Е.В. Философия имени в творческом наследии П.А. Флоренского // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 20–41.
90. Иезуитова Л.А. Роль семантико-композиционных повторений в создании символического строя повести-поэмы И.А. Бунина «Деревня» // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года): Межвузовский сборник научных трудов. Ленинград, 1985. С. 38–59.
91. Камовникова Н.Е. Антропонимы как интертекстуальные аллюзии в поэтическом тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. СПб., 2000. 200 с.
92. Капинос Е.В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. М.: Языки славянской культуры, 2014. 248 с.
93. Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара: Издательство Самарской гуманитарной академии, 1998. 114 с.

94. Карпенко Ю.А. Топонимическая реконструкция географии и географическая реконструкция топонимии // Тезисы XI Международной конференции по ономастике. София, 1972. С. 41–44.
95. Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. С. 13–68.
96. Кихней Л.Г. Онтологический статус слова в поэтическом дискурсе Серебряного века // *Modernités russes* 11. L'unité sémantique de l'Âge d'argent. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3, 2011. С. 47–63.
97. Колосова С.Н. Идея портрета в одноименном стихотворении И.А. Бунина // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX–XXI веков: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения писателя. Елец: ЕГУ, 2006. С. 70–74.
98. Костомаров Н.И. Русские нравы («Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях», «Семейный быт в произведениях южнорусского народного песенного творчества», «Рассказы И. Богучарова», «Автобиография»). М.: Чарли, 1995. 656 с.
99. Крутикова Л.В. В мире художественных исканий Бунина (как создавались рассказы 1911 – 1916 гг.) // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84: в 2 ч. М.: Наука, 1973. Ч. 2. С. 90–120.
100. Кучеровский Н.М. И.А. Бунин и его проза (1887–1917). Тула: Приокское книжное издательство, 1980. 319 с.
101. Лавров А. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.
102. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. М., 2000. 415 с. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.infoliolib.info/philol/lebedeva/index.html#1> (дата обращения: 03.04.2018).
103. Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 2014. 472 с.



104. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7–8. С. 47–82.
105. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII*. Тарту: Тартуский университет, 1988. С. 6–24.
106. Лекманов О. Две заметки о «Легком дыхании» И. Бунина // *О. Лекманов Книга об акмеизме и другие работы*. Томск: Водолей, 2000. С. 217–221.
107. Листрова-Правда Б.Т. Личные собстенные имена и национально-культурная семантика // *И.А. Бунин и русская культура XIX – XX веков: Тез. междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения писателя (11 – 14 октября 1995 г.)*. Воронеж: Квадрат, 1995. С. 101–104.
108. Лихачев Д.С. Лицедейство Грозного. К вопросу о смеховом стиле его произведений // *Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси*. Л: Наука, 1984. 295 с.
109. Лосев А.Ф. *Философия имени / А.Ф. Лосев Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи*. М.: Мысль, 1993. С. 613–801.
110. Лотман Ю.М. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // *Ю.М. Лотман Избранные статьи*. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.
111. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // *Ю.М. Лотман Избранные статьи*. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 248–268.
112. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // *Ю.М. Лотман Избранные статьи*. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 365–376.
113. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») // *Ю.М. Лотман О русской литературе*. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 778 –742.

114. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М.; Франкфурт-на-Майне, 1994. 433 с.
115. Мароши В.В. «Плетение словес» в житетворчестве и поэтике Гоголя // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей. Томск: Издательство Томского университета, 2007. Вып. 1. С. 160–174.
116. Мароши В.В. Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 2000. 348 с.
117. Мароши В.В. Жанр граффити-автографа в травелогах русских писателей // Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты: сборник научных работ. Новосибирск: СИЦ НГПУ «Гаудеамус», 2013. С. 78–114.
118. Мартынов М.Ю. Антиплатоническая философия имени в русском анархизме // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 111–134.
119. Марулло Т.Г. «Ночной разговор» Бунина и «Бежин луг» Тургенева // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 109–124.
120. Марченко Т.В. Поэтика совершенства: О прозе И.А. Бунина. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2015. 208 с.
121. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. В 4 т. М. Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1956–1960.
122. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). М.: «Советская энциклопедия». 1988. Т.2. 719 с.
123. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
124. Михайлова О.Н. Путь Бунина-художника // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84: в 2 ч. Ч. 1. М.: Наука, 1973. С. 7–56.
125. Морозов С.Н. И.А. Бунин – литературный критик: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2002. 207 с.

126. Моррис Ч.У. Основания теории знаков [Электронный ресурс] // URL: <http://docplayer.ru/26653848-Charlz-uilyam-morris-osnovaniya-teorii-znakov.html> (дата обращения: 28.03.2018).
127. Нинов А.М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества: Монграфия. Л., 1984. 560 с.
128. Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ Алетейя, 2000. 352 с.
129. Пожиганова Л.П. Мир художника в прозе Ивана Бунина 1910-х годов. Белгород: Издательство Белгородского университета, 2005. 208 с.
130. Пономарев Е.Р. И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2000. 376 с.
131. Пономарев Е.Р. Нецензурный Бунин: стихотворные пародии конца 1940-х годов // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. 2. М., 2010. С. 479–500.
132. Пращерук Н.В. Диалоги с русской классикой: о прозе И.А. Бунина. Екатеринбург, 2012. 144 с.
133. Пчелов Е.В. Род Буниных в российской культуре и науке // И.А. Бунин и русская культура XIX – XX веков: Тез. междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения писателя (11 – 14 октября 1995 г.). Воронеж: Квадрат, 1995. С. 3–4.
134. Ранчин А.М. Символика в «Войне и мире»: Из опыта комментирования [Электронный ресурс] // URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501707> (дата обращения: 28. 03.2018).
135. Решетова Л.И. Социальное пространство в мемуарах И.А. Бунина // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: Мат-лы междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию со дня смерти писателя. Елец, 2004. С. 207–212.
136. Риникер Д. «Литература последних годов – не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях...». Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917) // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. 1. М., 2004. С. 402–563.

137. Риникер Д. Подражание – пародия – интертекст: Достоевский в творчестве Бунина // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 170–211.
138. Рогачевский А. И.А. Бунин и «Хогарт Пресс» // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М.: Русский путь, 2004. С. 333–353.
139. Рощина О.С. К интерпретации рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание» // Сибирский филологический журнал, 2011. № 1. С. 53–59.
140. Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о происхождении и основании неравенства между людьми [Электронный ресурс] // URL: <http://shade.mmaa.ru/socio.htm> (дата обращения: 9.02.2018).
141. Сазонова Л.И. Введение // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 6–17.
142. Семантика имени (Имя–2). М.: Языки славянских культур, 2010. 264 с.
143. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
144. Скидан А. Ребенок – внутри. Еще раз о «Легком дыхании» // Скидан А. Сумма поэтики. М.: НЛО, 2013. С. 225–239.
145. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. 270 с.
146. Сливицкая О.В. Проблема социального и «космического» зла в творчестве И.А. Бунина («Братья» и «Господин из Сан-Франциско») // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 123–135.
147. Сливицкая О.В. О концепции человека в творчестве И.А. Бунина (Рассказ «Казимир Станиславович») // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1970. С. 155–162.
148. Сливицкая О.В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина. Воронеж: Квадрат, 1995. С. 5–34.

149. Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. 352 с.
150. Событие и событийность: Сборник статей. М.: Издательство Кулагиной–Intrada, 2010. 296 с.
151. Созина Е.К. «Стадия зеркала» в творчестве И.А. Бунина // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень: Издательство ТюмГУ, 1997. Вып. 3. С. 62–66.
152. Созина Е.К. «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого в художественном сознании И. Бунина // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): сб. науч. ст. Вып. 2. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та. 2007. С. 266–282.
153. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики // Ф. де Соссюр Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 31–285.
154. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
155. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: «Наука», 1985. 336 с.
156. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. М.: Издательство «Наука», 1973. 366 с.
157. Таборисская Е.М. Феномен имени в «Евгении Онегине»: авторский выбор и функционирование в романном тексте // Универсалии русской литературы. Вып. 5. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2013. С. 411–426.
158. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.
159. Толстой Н.И. Имя в контексте нарицательной культуры / Н.И. Толстой, С.М. Толстая // Язык о языке. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 597–624.

160. Топоров В.Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.1: Теория и некоторые частные ее приложения. М: Языки славянской культуры, 2004. С. 362–371.

161. Топоров В.Н. Из теоретической ономотологии // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.1: Теория и некоторые частные ее приложения. М: Языки славянской культуры, 2004. С. 372–379.

162. Топоров В.Н. Из индоевропейской этимологии VI (1–2) // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.2: Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн.1. М: Языки славянских культур, 2006. С. 187–194.

163. Топоров В.Н. От имени к тексту // Имя: Семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 15–27.

164. Топоров В.Н. «Скрытое» имя в русской поэзии // Имя: Семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 118–132.

165. Тороп П. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту: Тартуский университет, 1988. С. 85–96.

166. Трубицина Н.А. Феномен большевика в рассказах И.А. Бунина «Красный генерал» и «Товарищ дозорный» // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX – XXI веков: Мат-лы науч. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения писателя. Елец, 2006. С. 126–130.

167. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: ООО научно-внедренческая фирма «Сенсоры. Модули. Системы», 1998. 115 с.

168. Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. Т. 1: Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного

дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 15–104.

169. Тюпа В.И. Перформативность лирики // «Точка, распространяющаяся на все...»: к 90-летию профессора Ю.Н. Чумакова: сборник научных трудов / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2012. С. 344–354.

170. Уба Е.В. Поэтика имени в романной трилогии И.А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв») дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ульяновск, 2005. 242 с.

171. Унбегаун Б.О. Русские фамилии: пер. с англ. М.: Прогресс, 1989. 443 с.

172. Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Б.А. Успенский Избранные труды. Т.1. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 142–183.

173. Успенский Б.А. Царь и Бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) / В.М. Живов, Б.А. Успенский // Б.А. Успенский Избранные труды. Т.1. М.: Языки славянской культуры, 1996. С. 205–337.

174. Успенский Б.А. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе // Успенский Б.А. Избранные труды. Том 2. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 151–163.

175. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 449 с.

176. Успенский В.А. ...И лесные сраки // Неприкосновенный запас. 1999. № 4 [Электронный ресурс] // URL: <http://magazines.russ.ru/nz/1999/4/uspensk.html> (дата обращения: 4.04.2018).

177. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986–1987.

178. Флоренский П.А. Имеславие как философская предпосылка // Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 2000. С. 252–286.

179. Флоренский П.А. Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность // Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2). М.: Мысль, 2000. С. 171–234.
180. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Л., 1990. 103 с.
181. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М.: Касталь, 1996. 448 с.
182. Чистов К.В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 538 с.
183. Чуковский К.И. Смерть, красота и любовь в творчестве И.А. Бунина // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб.: Издательство РХГИ, 2001. С. 335–343.
184. Чуньмэй У. Портреты старца и странника в рассказе И.А. Бунина «Аглая» // Творчество И.А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже веков. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2006. С. 130–134.
185. Шахадат Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 440 с.
186. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: НЛЮ, 2002. 464 с.
187. Шестакова Э.Г. Местоимение как имя в мире И.А. Бунина // Имя в литературном произведении: художественная семантика. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 268–287.
188. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
189. Шмид (Базель) У. Субъективность как обыкновенная история: игра авторского «я» у Гончарова [Электронный ресурс] // URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001\\_3/08\\_3\\_2001.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/08_3_2001.htm) (дата обращения: 15.02.2018).



190. Шутова Ю.Н. Литературная мистификация как результат реализации стратегии жизнотворчества писателей серебряного века // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 3 (56). С. 152–155.
191. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.
192. Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс] // URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html> (дата обращения: 21.03.2014).
193. Эпштейн Н.М. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учеб. пособие для вузов. М.: Высшая школа, 2006. 559 с.
194. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 688 с.
195. Эткинд А., Уффельман Д., Кукулин И. Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России / под ред. А. Эткинды, Д. Уффельмана, И. Кукулина. М.: НЛЮ, 2012. С. 6–50.
196. Ямпольский М. Наблюдатель: очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.
197. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение. 2001. 240 с.
198. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛЮ, 2007. 616 с.
199. Яровая Т.Ю. Личные собственные имена в дореволюционном творчестве И.А. Бунина: отбор и использование: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Воронеж, 2000. 258 с.
200. Zweers A.F. The Narratology of the Autobiography: An Analysis of the Literary Devices Employed in Ivan Bunin's «The Life of Arsen'ev». New York, 1997. 190 p.

### Экспрессивность авторского имени и метапоэтика Бунина

6 августа 1926 г. В.Н. Муромцева-Бунина зафиксировала в своем дневнике следующие слова: «Ян вчера на прогулке говорил на тему, какое значение имеет имя автора. Если оно знаменитое, то читатель гораздо больше напрягает внимание. Поэтому – успех, и часто даже не по заслугам <...>» [Устами Буниных, 1981: 160]. С самого начала своей творческой карьеры Бунин критически относился к пристрастию журнальных издателей к «коллекционированию имен». Так, уже в 1898 г. в очерке о журнале «Русское богатство» Бунин заявил:

<...> большинство наших журналов заботится главным образом о том, чтобы приобрести для журнала и для читателей произведения “имен”, почти не заботясь о том, под чем эти имена подписаны. Это и легко, и приятно, а главное, освобождает от лишних забот: никому из читателей не придет в голову обвинять издателей и редакторов за плохие произведения, подписанные хорошими именами. *Имена и должны отвечать за каждую свою строку* (Курсив наш. – Я.Б.) [Бунин, 2006 (10): 227].

По мнению Бунина, имя писателя не только оказывается знаком, вмещающим и замещающим все уже созданные им тексты, но и наделяется способностью предопределить еще не написанное, и, таким образом, буквально влиять на судьбу писателя, его карьеру, репутацию и творчество. Тем не менее, недовольство Бунина вызывают рыночные стратегии журнальных редакций и тех писателей-модернистов, которые отдают предпочтение не художественным достоинствам произведений автора, а созданному им громкому имени.

Этот тезис открывает важнейшую литературно-философскую проблему отношений Бунина-автора к Бунину-личности, точкой пересечения которых выступает имя, понимаемое в социальном ключе – как метонимия репутации и реноме, а в семиотическом – как знаковый конструкт, проблематически связывающий биографического автора с авторской инстанцией текста.

Вопрос о метапозиции Бунина по отношению к его художественному наследию, учитывая связь последнего с философской проблемой рефлексии собственного имени и подписи, исследователями ставился весьма редко. Недаром в качестве одной из слабых сторон буниноведения Д. Риникер выделял «некритическое отношение к автохарактеристикам Бунина и к его историко-литературным схемам» [Риникер, 2004: 422], т.е. к тому жизнестроительному мифу, который писатель сам о себе создавал. Одним из немногих исключений является работа Е.В. Капинос, посвященная героям-однофамильцам. Так, в трех рассказах писателя разных лет, не связанных между собой непосредственно – «Грамматика любви» (1915), «Зимний сон» (1918) и «В некотором царстве» (1923) – встречается герой по фамилии Ивлев. Происхождение этой фамилии сам Бунин дал в автокомментарии к истории замысла «Грамматики любви»: «выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого я произвел от начальных букв своего имени и моей обычной подписи)» [Бунин, 1967: 367]. Рассматривая Ивлева трех рассказов, Е.В. Капинос заключает, что образ эволюционирует из стороннего наблюдателя, имеющего лишь некоторое сходство с писателем («Грамматика любви») в героя, являющегося таковым лишь в воображаемом мире сна («Зимний сон»), а затем в фигуру одновременно создателя, повествователя и героя собственного сюжета, то есть в полноценное alter-ego Бунина [Капинос, 2014: 141–142]. Таким образом, чем теснее сознание Ивлева сближается с сознанием автора на нарративном уровне, тем больше свойств полноценного писателя-творца герой обретает.

Теоретическая значимость выводов Е.В. Капинос, а также существенное количество материала для освещения вопроса о метапозиции Бунина говорит о необходимости специального исследования поставленной проблемы.

**Трансформация эстетического субъекта в модернизме:  
неосинкретизм, житнетворчество, псевдоним**

Начав на рубеже XIX–XX вв. неклассический этап своего развития, парадигма художественной модальности породила новый тип личностного сознания. Направленность на канон сменилась обращением личности на саму себя. Отвлеченная идея, сверхзаданный, готовый смысл не просто перестали приниматься на веру, но должны были родиться заново как результат проверки каждой отдельной личностью. Пришло осознание множественности и вариативности смыслов, а также ценности оригинального художественного мышления. По словам С.Н. Бройтмана, «речь идет о новом *рефлексивном* отношении ко всем заданным моделям миропонимания и поведения (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бройтман, 2004: 223], в том числе и к категории автора.

В новой поэтике возникли иные по сравнению с предыдущими периодами принципы субъектной организации художественного текста. Установление приоритета личности, нарастание субъективности привело к смещению эстетической установки от *изобразительности* к *выразительности*. В.А. Келдыш формулирует эту перестановку акцентов как отказ от диктата действительности над художественным текстом и «усилени[е] диктата авторской воли над материалом» [Келдыш, 2001: 48]. В свою очередь, сам автор снимает с себя обязательство устанавливать или искать единую для всех истину, он больше «не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе» [Бройтман, 2004: 259 – 260].

Саморефлексия искусства требовала выхода за его собственные пределы, конструирование метапозиции. Вместо замкнутости и раздельности рефлексивного традиционализма вернулись тенденции суггестивности и размывания границ эпохи синкретизма. Символистские практики житнетворчества в этом смысле оказались закономерными феноменами

времени. Символисты стремились к устранению границы между жизнью и искусством, для чего художник брал на себя роль теурга, сознательно создающего и воплощающего собственный миф. Частной идеей жизнотворчества была задача самостроительства, буквально самосоздания автора в процессе творчества [Ермилова, 1989: 84].

Ю.М. Лотман связывает эту задачу с формой легализации и суверенизации писательской деятельности – тенденциями, коренившимися в XVIII столетии с его первыми опытами создания личных авторских биографий. По мысли исследователя, к XIX в. семиотически усложненное понятие биографии предполагало не просто выбор писателем заложенной в культуре модели поведения, но «внутреннюю историю» – «акт постепенного самовоспитания, направленного на интеллектуальное и духовное просветление»<sup>39</sup> [Лотман, 1992: 372].

Неудивительно, что именно в начале XX века наблюдался рост числа примеров литературных мистификаций и псевдонимии среди писателей<sup>40</sup>. Эти художественные приемы в литературно-социологическом плане помогали писателям моделировать образ собственной личности, а в проекции на субъектную организацию «позволял[и] <...> стать персонажем собственного произведения, оставаясь при этом его автором» [Шутова, 2014: 153]<sup>41</sup>, создавали дистанцию, которая позволяла автору взглянуть на свое произведение чужими глазами.

В эту эпоху наряду с экспансией поэтических масок (часто, как у раннего Брюсова-создателя «Русских символистов», фиктивных<sup>42</sup>), особую знаковую приобрел феномен женского письма [Эконен, 2011] – причем слагаемыми этого явления стали как традиционные «мужские» стихи, написанные от женского имени<sup>43</sup>, так и продукты по-настоящему женского

---

<sup>39</sup> Среди новейших работ этой проблеме посвящена книга Ш. Шахадат об искусстве жизни: [Шахадат, 2017].

<sup>40</sup> Ш. Шахадат указывает, что главное различие между псевдонимией и мистификацией в том, что при последней одновременно создается и новый текст, и новый субъект [Шахадат, 2017: 244].

<sup>41</sup> Также см.: [Шахадат, 2017: 294–298].

<sup>42</sup> См.: [Брюсов, 1975, Т. 9: 577, Шахадат, 2017: 248–266].

<sup>43</sup> Так, например, для Брюсова главной мистификацией, включающей гендерную перестановку, был анонимно опубликованный поэтический сборник 1913 года, озаглавленный «Стихи Нелли»: лирическим субъектом в

творчества – впрочем, их создательницы тоже нередко брали себе, как Зинаида Гиппиус, мужские имена<sup>44</sup>.

Таким образом, самопроизвольная перемена собственного имени стала для поэтов-символистов способом выбора жизненного поведения, подбором масок в акте конструирования жизни как текста, а также экспериментом в поисках новой субъектности. Иными словами, смена имен была для них художественным приемом, перенесенным в жизнь, инструментом рефлексии, а значит – компонентом формулирования метапозиции по отношению к собственному художественному творчеству.

---

нем являлась женщина. Особенностью заголовка сборника является несклоняемая форма имени Нелли: с одной стороны, его можно интерпретировать как *посвящение* ей сборника, и, таким образом, создать женщину как объект. С другой стороны, название сборника может означать указание *авторства* Нелли. В последнем случае целью анонимности Брюсова является намеренное освоение принципиально новой, а потому перспективной для конструирования собственной личности и репутации, позиции фемининного субъекта. Эксперимент Брюсова осложнялся жизнетворчеством: Нелли была не просто художественным образом, а маской конкретной женщины – Надежды Львовой. Подробно об этом см.: [Лавров, 2007: 154–198] [Богомолов, 2010: 119–129, Шахадат, 2017: 248–271].

<sup>44</sup> Именно Гиппиус демонстрировала наиболее успешную среди женщин-писательниц символизма жизнетворческую стратегию использования маскулинных масок в качестве одного из средств вступления в литературное поле. Среди ее мужских псевдонимов такие имена: Антон Крайний, Л. Денисов, Н. Ропшин, Товарищ Герман, Роман Аренский, Лев Пушкин, Никита Вечер, Антон Кириша, В. Витовт [Лавров, 2007: 41]. Кроме того литературная подпись *З. Гиппиус* двусмысленно скрывает женский пол автора [Эконен, 2011: 158].

### Жизнетворчество vs. перформативность

Присущая Бунину неприязнь к представителям модернизма касалась не только поэтики и эстетики их творчества, но и присущих им способов легитимации в поле литературы. Бунин категорически отвергал модернистские стратегии создания литературной репутации посредством использования так называемой театральной парадигмы искусства жизни [Шахадат, 2017: 56–57], включающей мистификации и псевдонимии. Тем не менее, сам процесс выстраивания собственной биографии был для Бунина как профессионального писателя не менее важен, чем для символистов.

Известно, что Бунин, наперекор модернистам, всегда резко отрицательно смотрел на любые попытки буквального и намеренного перенесения литературы в жизнь и жизни в литературу<sup>45</sup>, и неоднократно высказывался по этому поводу. В частности, писатель был очень восприимчив к их ложным именам. Так, в первой главе цикла очерков-портретов «Воспоминания», названной «Автобиографические заметки», Бунин в череде довольно резких отзывов о современниках-модернистах выразил свое отношение к Зинаиде Гиппиус, сделав акцент на гендерной принадлежности субъекта ее литературных подписей. О поэтессе он писал так: «*Чохоточная и совсем недаром писавшая от мужского имени Гиппиус* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 2006 (9): 30]. После этого злого замечания о маскулинных именах Гиппиус, Бунин говорит о псевдонимах Горького:

---

<sup>45</sup> Хотя определение границ фиктивного/реального была для самого Бунина экзистенциальной проблемой. См., например, в «Окаянных днях»: «Перечитываю «Обрыв». <...> Все-таки делаю усилие, чтобы читать – так противны теперь эти Марки Волоховы. Сколько хамов пошло от этого Марка! <...> Марк истинно гениальное создание, и вот оно, изумительное дело художников: так чудесно схватывает, концентрирует и воплощает человек типическое, рассеянное в воздухе, что во сто крат усиливает его существование и влияние – и часто совершенно наперекор своей задаче. Хотел высмеять пережиток рыцарства – и сделал Дон Кихота, и уже не от жизни, а от этого несуществующего Дон Кихота начинают рождаться сотни живых Дон-Кихотов. Хотел казнить марковщину – и наплодил тысячи Марков, которые плодились уже не от жизни, а от книги. – Вообще, как отделить реальное от того, что дает книга, театр, кинематограф? Очень многие живые участвовали в моей жизни и воздействовали на меня, вероятно, гораздо менее, чем герои Шекспира, Толстого. <...>» [Бунин, 2014: 116–117].

<...> у Горького была болезненная страсть к изломанному языку <...>, псевдонимы, под которыми он писал в молодости, – нечто редкое по напыщенности, по какой-то низкопробной едкой иронии над чем-то: *Иегудиил Хламида, Некто, Икс, Антином Исходящий, Самокритик Словотеков...* Горький оставил после себя невероятное количество своих портретов всех возрастов вплоть до старости, просто поразительных по количеству актерских поз и выражений <...> он вообще *ни минуты не мог побыть на людях без актерства, без фразерства* <...> (Курсив наш. – Я.Б.)» [Там же].

Модернистское жизнетворчество описывалось Буниным в терминах театральности, ролевой игры и самозванчества, воспринималось писателем как обман и самообман, создание подложной личности. Маркер лжи распространялся, по его мнению, и на судьбу модернистов, и на их искусство.

Казалось бы, этим выпадам в сторону не устраивавших Бунина писателей, противоречит его же публицистическая заметка 1929 г. о начале литературной деятельности и современниках:

Вообще, это *не шутка – название, ярлык*. <...> Ежели хочешь успеха, непременно добейся, чтобы налепили на тебя хоть какой-нибудь ярлык, ибо он нужен публике и критике, как печка, от которой можно танцевать, как поноска пуделю, как вертел для шашлычника. Лучше всего *сам придумай для себя этот ярлык*. “Чем себя наречешь, тем и прослывешь.” *Кличка нужна порой даже и настоящим талантам* (Курсив наш. – Я.Б.) [Бунин, 1998: 313].

Очевидно, что Бунин не только осознавал значение авторской подписи, но и прекрасно понимал механизмы ее работы и потенциальные выгоды и потери от ее использования. Ключевое отличие «клички» в этом высказывании Бунина в том, что, в отличие от модернистских псевдонимов, она не создает подставное, ложное лицо, а является проводником к той позиции в литературном поле, которую желает занимать сам художник<sup>46</sup>.

В связи с бунинской критикой жизнетворчества и псевдонимии модернистов, с одной стороны, и очевидным автобиографизмом собственных

---

<sup>46</sup> Ср. с «рыночной стратегией» Брюсова, создающего тип литератора-менеджера, который расценивал литературное поле как поле власти и ставил во главу угла не художественное творчество, а обладание этой властью [Шахадат, 2017: 250]. Шахадат ссылается на воспоминания В.Ф. Ходасевича, у которого, как и у Бунина, возникает понятие «литературности»: «Как поэта, многие ставили его [Брюсова. – Я.Б.] ниже Бальмонта, Сологуба, Блока. Но Бальмонт, Сологуб, Блок были гораздо менее *литераторами*, чем Брюсов (Курсив наш. – Я.Б.)» [Ходасевич, 1997: 23]. Привлекая теорию социальных полей П. Бурдьё, можно сказать, что в создании своего «литературного предприятия» Брюсов опирается на экономический капитал, быстрый срок окупаемости и статус «живого» классика, а Бунин – на капитал символический, долгий срок окупаемости и эстетические, некоммерческие установки [Бурдьё, 2000].



произведений и допущением клички как истинного имени – с другой, необходимо более четко разграничить эти явления.

Ш. Шахадат среди трех парадигм искусства жизни выделяет антитеатральную, или (квази-)аутентичную парадигму, которая восходит к концепции естественного человека Ж.-Ж. Руссо, где «естественность означает <...> совпадение человека и его роли, искусственность – разрыв между ними» [Шахадат, 2917: 62–65]<sup>47</sup>. С семиотической точки зрения, такое парадоксальное отношение к жизни представляет собой, по мысли Шахадат, «квазиестественное отношение идентичности между знаком и означающим» [Там же: 70]. Иными словами, антитеатральная парадигма искусства жизни в своей основе имеет представление об иконичной, перформативной природе знака.

Связующим звеном между фигурой Руссо и Буниным является Л.Н. Толстой. Руссо для последнего был первым ориентиром в историко-литературной перспективе, для Бунина же таким ориентиром был сам Толстой. Усвоенное руссоистско-толстовское отношение к конфликтообразующим оппозициям искусственного и естественного, цивилизации и культуры, условного (в том числе салонного, светского, интеллектуального) и природного, закономерно привело Бунина к недовольству именно нарочитостью, неорганической усложненностью жизнестроительных сценариев модернистов<sup>48</sup>.

Ю. Мальцев сформулировал замечание, которое положило начало значительной переоценке стереотипного тезиса ученых и критиков, занимающихся творчеством Бунина, об отношениях писателя с модернистами.

Исследователь пишет: «В своем интуитивном творчестве Бунин, презиравший

---

<sup>47</sup> Согласно Руссо, возникновение и развитие общества сопровождается усложнением языка и нарастанием конвенциональности знака. Так, если «первый язык человека <...> – это крик самой природы» [Руссо] (знак-икона), то при более тесном взаимодействии люди обращаются к жестам (знак-индекс), а в дальнейшем усложнении – к речи (знаки-символы) [Там же].

<sup>48</sup> Ср. с высказыванием Руссо: «большая часть болезней наших — это дело наших собственных рук и <...> мы могли бы почти всех их избежать, если бы сохранили образ жизни *простой*, однообразный и уединенный, который предписан нам был природою. Если она предназначала нас к тому, чтобы мы были здоровыми, то я почти решаюсь утверждать, что *состояние размышления — это уже состояние почти что противоестественное* и что человек, который размышляет — это животное извращенное (Курсив наш. — Я.Б.)» [Руссо].

всякие головные теории искусства, сумел лучше воплотить то, о чем символисты мечтали, но что сделать им по-настоящему мешала именно излишняя интеллектуальная преднамеренность» [Мальцев, 1994: 137]<sup>49</sup>. Общность целей и задач в сочетании с пропастью между путями их достижения оказались причиной резкого взаимонеприятия Бунина и модернистов.

В противовес демонстративному автобиографизму символистов Бунин категорически отклонял попытки нелегитимного вмешательства в его частную сферу. Поиск происхождения сюжетов в событиях его же жизни он опровергал как неизменно ложные «додумывания» критики. Коллизия заключалась в том, что одновременно писатель прекрасно осознавал, что воспринимавшиеся и содержательно, и, порой, формально как «слишком» реалистичные, его рассказы неизбежно порождали иллюзию прямого словесного копирования реальности.

Для ретроспективных высказываний Бунина особенно характерен акцент на вымышленности своего творчества в противовес впечатлению фотографического воспроизведения реальности, которое создавалось описательностью его текстов<sup>50</sup>. Так, в ответ на письмо П.М. Бицилли, где последний пишет о языке Якова из бунинского рассказа «Божье древо» «как [о] подлинном[] документ[е]» [Переписка И.А. Бунина и П.М. Бицилли, 2010: 119], Бунин отвечает так:

<...> я очень жалею, что не могу лично побеседовать с Вами о том, <...> что затронули Вы в этом письме в связи с языком моего Якова (фигуры, кстати сказать, все-таки *вымышленной*, собирательной, а не *списанной с живого лица*, имеющей только видимость такового, – вследствие одной из моих давних манер писать иногда *в форме “записей”, дневников, с умышленной протокольнойностью, с видимостью пережитого лично*) (Курсив наш. – Я.Б.) [Там же].

---

<sup>49</sup>Ср. со словами З. Гиппиус: «Спорят до сих пор: что такое искусство? Не чистое ли это созерцание? Если да, – произведения Бунина должны считаться образцом истинного искусства: с большей степени, чем писания всех наших убежденных эстетов и модернистов» [Гиппиус, 2010: 218].

<sup>50</sup> Именно на эту черту творчества Бунина в первую очередь обратили внимание критики, и именно она оказалась наиболее исследованной темой буниноведения (См., например: [Сливицкая, 2004: 33–51]).

В приведенном отрывке отчетливо выразилось раздвоение Бунина между позициями пассивного и отстраненного «Я»-наблюдателя и активного «Я»-сочинителя, которое лейтмотивом проходит через метавысказывания писателя о процессе своего творчества и обостряет сформулированную в русле нарратологии проблему фиктивности художественного текста.

В. Шмид пишет, что несмотря на то, что в понятии фиктивности содержится момент обмана, симуляции [Шмид, 2003: 23], в отношении литературы она парадоксальным образом обеспечивает внутреннюю автономность изображаемого и повествуемого мира и, таким образом, «обосновывает его познавательную функцию, а тем самым его ценность» [Там же: 24]. Шмид понимает фикцию в рамках аристотелевской концепции мимесиса. Последняя, согласно исследователю, предполагает не пассивное фотографическое изображение действительности, а «художественн[ую] конструкци[ю] возможной действительности» [Там же].

Так, в сохранившихся дневниках Бунина часто встречаются метакомпоненты, указывающие на возможное перенесение непосредственных наблюдений писателя в свои произведения. Например: «для рассказа», «хорошо бы написать», «достойно написания», часто – «сюжет для небольшого рассказа» или «сюжет». При этом в дневниках «сюжет» репрезентирован не как цепь событий, но как набор общих черт, которые предположительно войдут в переработанный, сконструированный Буниным художественный образ. Например, 23 февраля 1916 г. Бунин пишет в дневнике: «Говорили почему-то о Коринфском. Я *очень живо вспомнил его*, нашел много метких выражений для определения не только его лично, но и того типа, к которому он принадлежит. *Очень хорошая фигура для рассказа* (беря опять-таки *не его лично, но* исходя из него и *сделав*, например, живописца-самоучку из дворовых) (Курсив наш. – Я.Б.)» [Устами Буниных, 1977: 148].

В дневниках писателя, особенно доэмигрантского периода, высказываются сомнения в самой необходимости вымысла: «Возвращаясь,

заглянули в избу Донькиной старухи – настоящий ужас! *И чего тут выдумывать рассказы – достаточно написать хоть одну нашу прогулку* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 109]. Более того, сомнения касаются и самой способности художественного слова выполнять задачи, которую, по мнению Бунина, на него возложены: «<...> Евгений остался с нами и чудесно рассказывал о Доньке Симановой и о ее муже <...> Да, я пишу только сотую долю того, что следовало бы написать, но чего *не вытерпит ни одна бумага в мире* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Там же, 1977: 83–84]. Бунинский творческий метод в этих высказываниях состоит не только в соотношении выдуманного и реального. Если в первом высказывании писатель говорит о словесном изображении события, в котором он занимал позицию участника и свидетеля, то во втором случае Бунин утверждает невозможность сохранить в *своем* слове чужую, *Другую* точку зрения. Доступен словесному изображению только непосредственно личный опыт, но не опыт всего человечества.

Поэтому бунинский акцент на вымышленности содержания своих произведений это не что иное как указание на работу писателя с материалом. С одной стороны, оно перемещало и закрепляло его рассказы в самостоятельно функционирующее поле литературы, независимое от реальности, и потому обеспечивающее ценность и качество художественного. С другой стороны, метавысказывание Бунина подсвечивало ключевую роль активного и свободного автора-сочинителя и его отличие, например, от журналиста.

Бунин настаивает на вымышленном содержании своих рассказов не только в историях создания произведений, попавших в заметки «Происхождение моих рассказов»<sup>51</sup>, но и в дневниковых записях. Например, 9 октября 1941 г. Бунин пишет: «Никто не верит, что я почти всегда все выдумываю – все, все. Обидно! “Баллада” выдумана вся, от слова до слова – и сразу в один час: как-то проснулся в Париже с мыслью, что непременно надо

---

<sup>51</sup> О вымысле в рассказах «Гоц», «Братья», «Соотечественник», «Метеор», «Кавказ», «Визитные карточки», «Второй кофейник» см.: [Бунин, 1973: 393–394]. В рассказах «Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание», «Про обезьяну», «Темные аллеи», «Баллада», «Муза» см.: [Бунин, 1967: 368–373].

что-нибудь послать в “Посл. Н.”, должен там; выпил кофе, сел за стол – и вдруг ни с того, ни с сего стал писать, сам не зная, что будет дальше. А рассказ чудесный» [Устами Буниных, 1982: 114]<sup>52</sup>. Через год, 20 сентября 1942 г. появляется подобное высказывание: «В “Нов. Журнале” (вторая книга) – “Натали”. И опять, опять: никто не хочет верить, что в ней *все от слова до слова выдуманно*, как и во всех почти моих рассказах, и прежних и теперешних. Да и сам на себя дивлюсь – как все это выдумалось <...>» [Устами Буниных, 1982: 141].

В то время, как «сделанность» творчества модернистов была открыта и явлена самими их произведениями и не нуждалась в комментариях и пояснениях, у Бунина, напротив, швы между художественным и реальным были затерты настолько, что писателю приходилось специально напоминать о вымысле как опознавательном знаке литературы. Таким образом в дискурсе Бунина создается парадоксальное противопоставление между «вымыслом» и литературностью. В то время как символистов и Горького он обличал как обитающих в некоем виртуальном пространстве *переписчиков*<sup>53</sup>, «выдуманность» его собственных произведений оказывалась эквивалентом истинного *Я* художника. На эстетическом и идеологическом уровнях это проявлялось в отрицании маскарада и самозванчества в пользу единого и неделимого субъекта творчества.

В конце концов, бунинские опровержения документальности зачастую начинали походить на модернистское автомифотворчество. Зинаида Гиппиус в

---

<sup>52</sup> Ср. с историей происхождения этого рассказа в воспоминаниях А. Бахраха: «“Вот, постоянно мне такой вопрос ставят, точно я где-то что-то подслушал и потом взял перо и занес на бумагу. Нет, *все, что я пишу, всегда из головы*. Всю фабулу ‘Баллады’ я *сам сочинил*, сидя у себя на Оффенбаховой улице. Деньги были нужны до зарезу. Я и состряпал наскоро этот рассказ для милюковской газеты. Дело простое. Но *не подумайте, что я что-либо ‘приврал’*, вся моя ‘Баллада’ *в пределах вероятного* и в моей молодости я подобных страниц, как ту, что я описал, навидался до пресыщения <...>” (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бахрах, 2006: 457].

<sup>53</sup> Одно из наиболее репрезентативных высказываний на эту тему находим в заметке о Брюсове 1917 г.: «*Оторванность от жизни, незнание ее, книжность, литературицизм – гибель* от нее: Бальмонт, Брюсов, Иванов, Горький, Андреев. И это “новая” литература, “добыча золотого руна”! *Копиисты, архивариусы! Подражание друг другу* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым, 1973: 438]. Шахадат замечает, что для литературной мистификации чаще всего характерен аспект эпигонства [Шахадат, 2017: 245].

заметке о Бунине, опубликованной в 1921 году, обобщила восприятие бунинских рассказов со стороны критики так:

<...> как раз это самое художественное мастерство, сила художественного рисунка, это *чересчур острый взор*, – не то что отталкивали от него, но оставляли в иных – чувство неудовлетворенности, в других – даже обиды. <...> Критики поумнее, отдавая должное художнику, прибавляли: да, он удивительный *описатель*... Но *быть замечательным описателем – довольно ли, чтобы быть и замечательным писателем?* (Курсив наш. – Я.Б.) [Гиппиус, 2012: 304].

О восприимчивости Бунина к оценкам критики, о его внимании к собственному образу, который эта критика создает, говорит то, что Бунин запомнил это обвинение в бытописательстве со стороны Гиппиус надолго. Г.В. Адамович, вспоминая встречу с Буниным на даче у Мережковских уже в конце 1920-х годов, воспроизводит сказанные писателем слова, обращенные к поэтессе: «“<...> вы ведь считаете, что я *не писатель, а описатель*... Я, дорогая, вам этого до самой смерти не забуду!” (Курсив наш. – Я.Б.)» [Адамович, 2001: 218]. Далее в воспоминаниях Адамовича появляется бунинское метавысказывание об истинных свойствах его художественного метода:

Упоминание о мнимом “описательстве” я слышал впоследствии от Бунина не раз. неизменно оно сопровождалось сердитыми возражениями насчет того, что он *вовсе не “описывает” природу или быт, а воссоздает их*. “Она выдумщица, она ведь *хочет того, чего нет на свете*”, – говорил Бунин, при этом полузакрывая глаза и не без манерности отводя руку, будто что-то отстраняя, в подражание гиппиусовской манере чтения. (Курсив наш. – Я.Б.) [Там же].

Таким образом, Бунин, с одной стороны, обличает жизнетворчество Гиппиус, ее искусственные, актерские попытки соединить собственную личность с лирической героиней ее стихов, то есть быть не собой, вживаться в несуществующий словесный конструкт, надевать маску – подобно псевдонимии. С другой стороны, Бунин, опровергая обвинение со стороны критиков и Гиппиус в «бытописательности» своего творчества, утверждает его инвокативность, то есть оживление говорением, взыванием, делание словом – перформативность.

Это замечание открывает две важные и взаимосвязанные темы в метапозиции Бунина, которые будут рассмотрены в следующих параграфах. Во-первых, это проблема точки зрения, видения и визуального в целом. Во-вторых, проблема субъектной структуры художественного текста, соотношения автора как биографической личности и как категории художественного мира.

**Трансформация субъектной организации бунинского текста:  
эстетическое обоснование**

В воспоминаниях В. Катаева сохранилось следующее высказывание Бунина:

– <...> скажите: неужели вы бы смогли – как ваш герой – убить человека для того, чтобы завладеть его бумажником?  
– Я – нет. Но мой персонаж...  
– Неправда! – резко сказал Бунин, почти крикнул: – Не сваливайте на свой персонаж! *Каждый персонаж – это и есть сам писатель* (курсив наш. – Я.Б.) [Катаев, 2007: 363].

Некоторые исследователи высказывались о неопределенном предчувствии специфической связи между категориями автора, повествователя и героя в текстах Бунина. Например, Мальцев пишет об этом так:

Творчество становится содержанием его жизни, а его *повествующее “я” сливается с “я” живущим*. <...> Его “я” – это не “повествовательная инстанция”, организующая систему знаков, и не грамматическая форма, указывающая на субъект, но не означающая его, а “я” *внелитературное*, самое подлинное и несомненное <...>. Очень интересно это авторское присутствие проявляется в тех рассказах, где Бунин отказывается от повествовательного “я” и где объект подается безлично <...> (курсив наш. – Я.Б.) [Мальцев, 1994: 279–280]<sup>54</sup>.

Поэтому следующим этапом работы будет обращение к вопросу о том, каким образом Бунин в качестве субъекта эстетической деятельности проецировал эту субъектность на нарративную структуру своих художественных текстов.

В монографии М. Ямпольского «О близком (Очерки немиметического зрения)» тема зрения неотделима от философского вопроса субъект-объектных отношений [Ямпольский, 2001: 8–14]. Аналогичным образом в

<sup>54</sup> На это указывает и Е.М. Болдырева в работе, посвященной роману «Жизнь Арсеньева»: «Бунин не мыслит себя чем-то отдельным по отношению к собственному тексту, он не демонстрирует свою власть над письмом <...>, для него важно именно абсолютное слияние себя и собственного текста, бытие-себя-в-тексте, а не дистанцированное отношение к своему произведению как сугубо “литературному продукту”» [Болдырева, 2007: 153–154].



литературоведении понятие точки зрения входит в более общую проблему субъектной организации художественного текста, значение которой в историко-поэтической перспективе было раскрыто в исследованиях С.Н. Бройтмана<sup>55</sup>.

Одной из центральных для Ямпольского является идея «интеллектуальной интуиции» И.Г. Фихте, которая была призвана снять противопоставление субъекта и объекта познания (оппозицию между декартовским тем, *кто* мыслит и тем, *что* мыслится). По Фихте, область «Я» обнаруживается не через пассивное созерцание объекта, а через действие: через обращение сознания на «Я». Существенно, что это самообращение происходит всегда именно в области близкого, оно принципиально не может происходить на расстоянии – что и снимает разницу между субъектом и объектом.

Идеи Фихте важны для Ямпольского тем, как они были переосмыслены в традиции романтизма. Исследователь пишет, что романтики сделали то, чего Фихте как раз избегал: превратили сознание в объект, дистанцировали его от «Я». Таким образом, рефлексия в категориях разделения, раздвоения и симулякров, на уровне системы персонажей привела к характерному для романтизма и его последователей двойничеству, а на уровне субъектной организации произведения – к развитию фигуры рассказчика.

В литературоведении это привело к оформлению и становлению трехуровневой модели коммуникации художественного текста, включающей конкретного автора, абстрактного автора и фиктивного нарратора [Шмид, 2003: 39–40] (по Шмиду) в качестве наиболее распространенной и общепризнанной теории.

Этот конструктивистский подход к проблеме субъектной организации художественного текста, изложен в классическом литературоведческом исследовании о категории автора – работе М.М. Бахтина «Автор и герой в

---

<sup>55</sup> Подробнее об этом см.: [Бройтман, 1997, 2000].

эстетической деятельности». Исследователь пишет, что в отношении художественного произведения, с одной стороны, существует конкретный, объективированный биографический автор, который является *предметом* видения. Этот автор всегда отделен от акта создания художественного объекта, от фикционального художественного мира и от его героев. С другой стороны, согласно Бахтину, биографический автор обладает специфическим авторским сознанием, которое как раз и является субъектом эстетической деятельности, создателем художественного произведения. Этот автор уже не объективирован, он является не предметом видения, а самим *принципом* видения, «единственно активн[ой] формирующ[ей] энерги[ей]» [Бахтин, 1986: 12]. Бахтин замечает, что для создания эстетического объекта инстанция автора-творца (в оппозиции автору-человеку) является обязательной, так как только он, благодаря своей венаходимой, внежизненно активной позиции [Там же: 175], позиции Другого, способен завершать героя и оформлять художественный мир [Там же: 173]. По Бахтину, позиция Другого должна выдерживаться даже в автобиографии, в противном случае это уже будет не художественный текст, а «философский трактат, или самоотчет-исповедь» [Там же: 21].

Одним из обязательных условий конструктивистской теории Бахтина является понятие границы. Автор-человек находится в ином бытии по сравнению с героями художественного произведения: бытие первого всегда открыто, бытие второго, напротив, завершено, оформлено, ограничено [Там же: 18]. Бахтин пишет: «Уверенное и обоснованное создание и обработка *границ* <...> человека и его мира предполагают прочность и обеспеченность позиции вне его <...>; там, <...> где позиция венаходимости случайна и зыбка, <...> где [мы. – Я.Б.] переживаем ее [жизнь. – Я.Б.] в категории я, <...> там можно только передразнить человека и жизнь» [Там же: 187].

Тем не менее, согласно исследованиям В.И. Тюпы, эта коммуникативная структура значительно отличается применительно к лирическому тексту. В статье «Перформативность лирики» исследователь пишет, что «перформатив

является древнейшим типом говорения, мотивированным магической силой творящего и претворяющего слова» [Тюпа, 2012: 346]. В.И. Тюпа специально дифференцирует понятия нарративности и перформативности. Принципиальное отличие этих типов повествования состоит в том, что только нарративность обязательно предполагает разделение участников коммуникации на говорящего и слушающего. Наррация в том и состоит, что говорящий повествует слушающему о некоторых событиях. Напротив, в случае, когда доминировать начинает перформативность, необходимым делается непосредственный отклик слушателя, его вовлечение в речевой акт. Следовательно, если нарратив – это некое ментальное приобщение слушающего к знанию, то перформатив – это вовлечение его в событие коммуникации, воздействие, приобщение к действию.

Поэтому бахтинская конструктивистская концепция субъектной организации эстетического объекта в применении к творчеству Бунина требует значительных оговорок. В первую очередь расхождение связано с особенностями миропонимания писателя. Отмеченное С.Н. Бройтманом возрождение в поэзии начала XX в. ряда параметров архаического синкретизма [Бройтман, 1997: 211–282] нашло выражение в бунинской концепции Прапамяти. Исследователи неоднократно обращали внимание на высказывания писателя о его чувстве «единой жизни», о равенстве душ. Так, Г.Ю. Карпенко пишет, что понятие Бунина о надличностной, атавистической, «чувственной памяти» «является идейно-эстетической попыткой обосновать духовное единство вселенского бытия» [Карпенко, 1998: 52]. «Зыбкость» ощущения времени и пространства Бунин охарактеризовал в заметках, озаглавленных «Книга моей жизни» так:

Способность[] особенно сильно чувствовать *не только свое время, но и чужое*, не только свою страну, но и другие, *не только себя самого, но и прочих людей* <...>

Великий мученик или великий счастливец такой человек? И то и другое; ибо он *не может не быть то тем, то другим*, должен испытывать то восторг, то отчаяние, должен острее других чувствовать и тот океан, которого он есть волна, *чувствовать связь волн* – и рождение, жизнь отдельной волны, обреченной на гибель, *на слияние* (курсив наш. – Я.Б.) [Бунин, 1973: 384].

Бунинская концепция Прапамяти предполагала особое понимание границ. В «Книге моей жизни» Бунин пишет: «Как у всех, моя жизнь есть нечто, *не имеющее начала и конца* <...> (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 383]. И, далее: «*Рождение никак не есть мое начало. Мое начало и в той непостижимой для меня тьме, в которой я был от зачатия до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, пращурах, ибо ведь они тоже я* (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 384]. Граница между жизнью, сознанием личности, остальным миром и другими людьми проблематизируется. Размывание границ индивидуума в ходе философских экспериментов на границе личной памяти и Прапамяти заметно архаизировало некоторые слагаемые художественной ментальности писателя и по правилам архаичных культур закономерно привело к усилению на историко-социальном уровне семантики текста концепций родового, наследственного (в которых, разумеется, онтологический архаизм сочетался с остро модной риторикой в духе Нордау и Ломброзо). Неудивительно поэтому, что автоинтерпретация истоков и процесса создания произведений сочеталась Буниным с острой исторической рефлексией, обращенной к происхождению рода и собственного имени. Хорошо известны бунинские признания, что именно происхождением вместе с неотделимым от происхождения именем ему был открыт писательский дар:

То, что я стал писателем, вышло, мне кажется, *как-то само собой*, без всяких моих решений на этот счет, определилось так рано и незаметно, как это бывает только у тех, кому что-нибудь *“на роду написано”*. <...> От некоторых писателей я не раз слышал, что они стали писателями случайно. Не думаю, что это совсем так, но все-таки могу представить их и не писателями, а вот *самого себя не представляю* (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1998: 320].

Таким образом, по мысли Бунина, и имя, и дар – сущности нематериальные, и, тем не менее, *наследуемые*, поэтому они характеризуются

общими чертами: неподконтрольность, случайность и одновременная обязательность<sup>56</sup>.

Возникновение дара определялось писателем двумя видами родства. С одной стороны, это родство буквально *фамильное*, собственно генетическое, кровное, в котором Бунин всячески усиливал значение талантливых писателей, носивших его имя. Как уже было сказано, сюда относится настойчивое повторение в письмах и автобиографической публицистике истинной фамилии Жуковского-Бунина<sup>57</sup>, а также превознесение поэтических заслуг Анны Буниной. С другой стороны, свой дар Бунин считал предопределенным социальным и географическим происхождением, то есть неизбежной связью его дворянской фамилии со старой аристократией центральной России, из которой вышли на свет лучшие представители русской литературы, сформировавшие ее канон.

Связь дара, рода и имени действовала и тогда, когда Бунин вступал в противоборство с тем или иным своим конкурентом по месту в литературной иерархии: наиболее часто используемым аргументом была крайне обидная для бунинского визави, а то и прямо скандальная критика его происхождения. Так, кавычки в заглавии заметки ««Третий Толстой»» из бунинских «Воспоминаний» представляются в этом свете одним из характерных приемов обличительной риторики, театрально-шутливой образности, целью которых было обоснование подложного статуса автора «Хождений по мукам» и «Петра I», создание прозрачного намека на прозвищную природу его фамилии, на псевдо-имя (псевдоним). При этом поведение А.Н. Толстого, как его видел и оценивал Бунин, говорило о том, что он нелегитимно создавал себе репутацию наследника двух писателей и графов Толстых – Алексея Константиновича и Льва Николаевича<sup>58</sup>. По Бунину, фамилия *Толстой* могла принадлежать

---

<sup>56</sup> Гораздо позже Бунина Ж. Деррида в «Эссе об имени» пишет, что имя – тоже дар, и что оно «рискует также закрепить, поработить или обязать другого, связать называемое, призвать его к ответу до какого-либо решения или обсуждения, прежде всякой независимости. Назначенная страсть, союз предписанный столь же, сколь и обещанный» [Деррида, 1998: 131].

<sup>57</sup> Подробнее об этом см.: [Анисимова, 2010].

<sup>58</sup> См., например, одну из последних дневниковых записей Бунина 23 февраля 1953 г.: «Вчера Алданов рассказал, что сам *Алешка Толстой* говорил ему, что он, Толстой, до 16 лет носил фамилию *Бострэм*, а потом

только истинно великому русскому писателю, обладающему неподдельным литературным талантом: фамилия и творческий дар связывались неразрывно. Поэтому для Бунина А.Н. Толстой был не графом Толстым, а *Алешкой* или *Алешей* [Бунин, 2006 (9): 137–138].

Особого внимания требует сам характер обращения Бунина к реальной генеалогии. Ю.Д. Гончаров отмечает парадоксальный факт: «Бунин удивляет тем, что на первый взгляд воспринимается как странность, противоречие: за всю свою долгую жизнь он так и не сделал ни одной серьезной попытки углубленно заняться своей родословной. <...> История рода, даже близких предков, была известна Бунину *не столько документально, фактически, сколько в самых общих чертах, и тоже больше “поэтически”* – по устным семейным преданиям, семейному фольклору (Курсив наш. – Я.Б.)» [Гончаров, 1972: 82–83]. Таким образом, осознание наследственности художественного дара одновременно овеществляло поэтическое и поэтизировало реальное. Художественный дар не опредмечивался писателем, понимался не как приобретенное свойство, ставшее собственностью, а как органическое продолжение личности. Это обстоятельство, в свою очередь, со всей неизбежностью ставит под вопрос бахтинские критерии границы, «другости» и вненаходимости.

Ю. Мальцев пишет, что, если исповедальность модернистов заключалась в жизнетворческих практиках, демонстративном афишировании личной жизни, тяготела к скандалу и эпатажу, то исповедальность Бунина скрывалась глубоко в структуре его художественного мира [Мальцев, 1994: 105]. О глубокой связи личности и творчества говорят и дневниковые записи Бунина, и воспоминания его жены. Так, например, 9/22 января 1922 г. он писал: «“Я как-то физически чувствую людей” (Толстой). Я *всё* физически чувствую. Я настоящего художественного естества» [Устами Буниных, 1981: 75]. В.Н. Муромцева-Бунина зафиксировала в своем дневнике

---

поехал к своему *мнимому отцу графу Ник. Толстому* и *упросил* узаконить его – графом Толстым (курсив наш. – Я.Б.)» [VI, 540].

содержание разговора Бунина с Ф.А. Степуном: «Ян доказывал, что в хорошем художественном произведении аура художника и аура произведения должны сливаться» [Там же: 242]<sup>59</sup>.

В отличие от модернистов, которые, согласно стратегии жизнотворчества, обнажали швы художественного произведения, его нарочитую «сделанность», искусственность, Бунин на пути к органичному слиянию всего со всем, напротив, осуществлял поиск новых литературных форм «в отказе от всякого притворства и всякой условности» [Мальцев, 1994: 105]. На уровне поэтики мироощущение Бунина, названное О.В. Сливцкой «космическим» [Сливцкая, 2004: 52–82], отозвалось не только в бессюжетности его рассказов, нарушении границ повествовательности, разрывах между фабулой и сюжетом<sup>60</sup>, неоднократно отмечаемых исследователями, но и на субъектной организации, также тяготеющей к слиянию всех инстанций.

Фигура рассказчика воспринималась писателем как явление, однородное псевдонимии: содействующее нарастанию условностей, умножению подставных лиц. Особенно характерно здесь высказывание Бунина, зафиксированное его женой 7 мая 1924 г.:

Вчера Ян сказал: Ну, я прочел “Кроткую”. И теперь ясно понял, почему я не люблю Достоевского. Все прекрасно, тонко, умно, но он *рассказчик*, гениальный, но рассказчик, а вот Толстой – другое. Вот поехал бы Достоевский в Альпы и стал бы о них *рассказывать*. Рассказал бы хорошо, а Толстой дал бы какую-нибудь черту, одну, другую – *и Альпы выросли бы перед глазами* (Курсив наш. – Я.Б.) [Устами Буниных, 1981: 124].

Неоднократно комментировавшееся в критике и науке стремление Бунина не рассказывать, а *показывать* влечет за собой, таким образом, сокращение числа повествовательных инстанций, а иконическая природа словесного знака создает эффект не опосредованной, а мгновенной передачи

---

<sup>59</sup> Там же. С. 242. Ср. с записью самого Бунина от 9/22 октября 1922 г.: «Тот, кто называется “поэт”, должен быть чувствуем, как человек редкий по уму, вкусу, стремлениям и т. д. Только в этом случае я могу слушать его интимное, любовное и проч. На что же мне нужны излияния души дурака, плебея, лакея, даже физически представляющегося мне противным? Вообще раз писатель сделал так, что потерял мое уважение, что я ему не верю – он пропал для меня. И это делают иногда две-три строки. [...]» [Там же. С. 96].

<sup>60</sup> См., например: [Мальцев, 1994: 104–108].

образа, сиюминутного «здесь-и-сейчас» присутствия. Тем самым Буниным преодолевалось раздвоение между объективной позицией «Я»-наблюдателя и субъективной «Я»-создателя.

Интересно, что, когда перед Буниным возникала задача написать собственно биографические сведения о самом себе, он сталкивался с трудностями и «мук[ами]» [Устами Буниных, 1977: 144], в частности, в отношении требований объема. В ответ С.А. Венгерову, который в письме от 13 апреля 1912 года просил Бунина дать некоторые биографические сведения, писатель 10 мая того же года отвечал так: «Написать автобиографию – рассказать жизнь в ста строках – дело очень трудное, автобиография, чем короче, тем труднее, и посему не могу твердо обещать Вам ее» [Бунин, 2007: 226]. Выход будет найден много позже: в 1940 г. в дневнике появляется запись о том, что нужно писать не биографию, а «историю моих стихов и рассказов» [Устами Буниных, 1982: 65]. Автомифотворчество Бунина, состоящее в интересе к «поэтической» истории рода, продолжалось созданием собственной поэтической биографии.

Нет сомнения что, по этим же причинам Бунину с трудом давалась традиционная «большая форма» романа. Вопреки концепции Бахтина, бунинский мир, как и все его составляющие, принципиально не мог быть замкнут. Завершение, итоговое оформление мира в пределах замкнутой формы данного текста означало, для Бунина, его конец, нежизненность, наращивание условности [Мальцев, 1994: 130]. Поэтому в произведениях Бунина отсутствует «бахтинский» автор-творец, субъект эстетической деятельности, который является внеположным автору-человеку и завершает героев.

Таким образом, вопрос о степени и симптомах вовлеченности личности Бунина как биографического автора в собственные произведения неизбежно приводит к нарратологическому изучению повествовательных инстанций в прозе Бунина.



**Имя – «звук, из которого и рождается все произведение»**

Одной из составляющих корпуса имен собственных художественного произведения является его заглавие. Этот композиционный элемент художественного текста занимает так называемую сильную позицию, наряду с первым словом, предложением и абзацем. Семантика заглавия, как пишет О.И. Фонякова, «проецируется на содержание всех текстовых уровней и его частей» [Фонякова, 1990: 63]<sup>61</sup>. Кроме того, заглавие занимает пограничную позицию: на самой обложке книги оно традиционно расположено *между именем автора и его творением – текстом*<sup>62</sup>. Поэтому принципиально важно выявить отношение Бунина к данному компоненту художественного произведения, расположенному на границе между реальным миром и художественным, между атрибуцией субъекту эстетической деятельности и субъекту повествования.

Кит Триббл во вступительной статье к публикации писем между Буниными и Ю.Л. Сазоновой замечает, что уникальность этой переписки состояла в том, что нигде писатель не дал более развернутых объяснений своего творческого процесса. Именно Ю.Л. Сазонову Бунин в последние годы жизни выбрал в качестве своего биографа, чтобы, как пишет Триббл, «предопределить на свой лад направление будущих исследований» [«Драгоценная скупость слов»..., 2010: 268]. Предчувствуя приближение смерти, Бунин объяснял потребность в итоговом объяснении так: «смерть поднимет интерес ко мне» [Там же: 311].

В письме Ю.Л. Сазоновой от 6 апреля 1953 г. он еще раз повторяет все основные компоненты объяснения своего творческого процесса:

<sup>61</sup>О заглавии цикла «Темные аллеи» см.: [Грудцина, 1999: 157–173].

<sup>62</sup> Когда Бунин в 1908 году готовил переиздание второго тома собрания сочинений в издательстве «Знание», он отдельно просил заведующего конторой издательства С.П. Боголюбова позаботиться об обложке «Стихотворений»: «Текст той и другой [обложек. – Я.Б.] я написал. Желания же мои просты – попроще, без рисунка, одни буквы (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 2007: 90].

А как создаются мои писания? Как-то *помимо меня* – свидетель Бог, что говорю правду. Если придет в голову что-нибудь *обдуманно, тотчас запутаюсь и потеряю интерес писать*. Вот, например, *гляжу* на какую-нибудь картинку: горный пейзаж Италии <...> – и *вдруг* хочется написать в этом роде *что-то...* и пишу заглавие: Бегство в Египет. А дальше что? А дальше пишу *вполне бессознательно* – то, что как *будто кто-то диктует мне*, не знаю ни единой строки заранее, – и выходит как-то само собой следующее (нечто изумительно прекрасное) (Курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 327].

Отличие этого метавысказывания от предыдущих состоит в том, что здесь Бунин указывает на заглавие произведения. По словам Бунина, если создателем заглавия является он сам как биографическая личность, то сам сюжетный текст, развертываемый из этого заглавия, создается качественно иной инстанцией, использующей личность биографического автора в роли посредника, скриптора. Таким образом, само создание заглавия является переходным для автора этапом.

С другой стороны, имя произведения является своеобразной границей между художественным миром текста и действительным миром читателя. В этом плане Бунин мыслил как профессиональный писатель, понимая, насколько значим заголовок для читательской публики. Например, по поручению книгоиздательства Бунин писал прозаику и драматургу И.Д. Сургучеву о подготовке рассказа последнего для печати:

Очень просим, кроме того, изменить заглавие. «Эленучча» *плохо звучит для русского уха* и совершенно *не заинтересовывает* – никому и в голову не придет, что это имя девушки, что речь идет о любви (Курсив наш. – Я.Б.) [Бунин, 2007: 314].

Очевидно, сложности с написанием Буниным «Жизни Арсеньева» касались не только романной формы и жанра автобиографии, но и самого названия. Так, в декабре 1928 года в дневнике Муромцевой-Буниной появляется запись:

Вечером Ян долго говорил о “Жизни Арсеньева”. Он *горюет, что дал такое заглавие, нужно было назвать “У истока дней”* и писать, как “Толстой-душенька написал Детство, Отрочество и Юность и запнулся”. – “И мне кажется, что и я больше не напишу. Ведь 17 лет не написал в трех книгах.

А 40 лет я должен написать в одной, в крайнем случае в двух... <...> (Курсив наш. – Я.Б.)” [Устами Буниных, 1981: 184].

После публикации перевода книги на европейские языки, писатель еще раз сокрушенно высказывался о неудачном заголовке в письме Г.П. Струве в декабре 1931 года:

<...> по-итальянски книга называется “Юность Арсеньева”, по-шведски также. Мне очень не нравится эта “юность”, да еще в соединении со словом, вполне непонятным для иностранца: “Что за Арсеньев такой?” Как заглавие книги, лежащей перед критиком или в окне магазина, эта “Юность Арсеньева” чепуха <...> Я лично все-таки стоял бы за “Истоки дней” (буде найдете хорошее английское слово, означающее эти истоки (Курсив наш. – Я.Б.) [Струве, 1968: 12; цит. по: Рогачевский, 2004: 342–343].

В конце концов, само свое имя Иван Бунин мог осмыслять как заглавие сюжета собственной жизни. Об этом свидетельствует важное для нашего исследования воспоминание Бахраха:

А знаете, меня чуть-чуть не нарекли Филиппом. В последнюю минуту <...> старая нянька сообразила и с воплем прибежала к моей матери: “Что делают... что за имя для барчука!” Наспех назвали меня Иваном, хоть это тоже не слишком изысканно, но конечно, с Филиппом несравнимо. <...>

Но что все-таки могло произойти – “Филипп Бунин”. Как это звучит гнусно! Вероятно, я бы и печататься не стал (Курсив наш. – Я.Б.) [Бахрах, 2006: 430].

Важность для писателя приобретает не только социо-культурная семантика и благозвучие имени, но сама его внешняя эстетика (выше Бунин говорит о своей нелюбви к букве «ф»). Более того, этот комплекс значений оказывается решающим в писательской судьбе.

## «Чересчур острый взор»

В предыдущем параграфе мы увидели, что для Бунина чрезвычайно важно было осмысленное звучание как имен персонажей и заглавий своих произведений, так и восприятие звука собственного имени. Однако помимо акустической стороны Бунин акцентировал внимание на том, как *выглядит* имя и название книги в печати, на самом *внешнем облике* книги. Поэтому в настоящем параграфе мы обратимся к значению для Бунина зрительного восприятия в процессе художественного творчества.

Как отметил М. Ямпольский, эволюция субъекта как «человека наблюдающего» в европейской культуре шла по пути «“исчезновени[я]” рефлексии из сознания наблюдателя и его превращени[я] в чистую, “бессознательную” машину видения (Курсив наш. – Я.Б.)» [Ямпольский, 2000: 8].

Данный тезис получил развитие в монографии Ямпольского «О близком (Очерки немиметического зрения)». В ней исследователь учитывает двойственное понимание *близкого* как объекта, поднесенного к самым глазам, с одной стороны, и как интимного, внутреннего, автобиографического – с другой. Поэтому область близкого рассматривается им как последнее непреодолимое препятствие к инстанции человеческого «Я».

Акцент Бунина на вымысле был связан с интересом писателя к идеям иррационального, бессознательного начала творческого процесса<sup>63</sup>. В.Н. Муромцева-Бунина записала слова мужа, связанные с этим вопросом: «Ян считает, что хорошо в искусстве не то, что иррационально, а что передает то, что хотел выразить художник» [Устами Буниных, 1981: 12]. Качество эстетического объекта, тем самым, определялось для Бунина не головным намерением, не предшествующей писателю художественной установкой, а самой сущностью художника. Для нашего исследования основополагающим

---

<sup>63</sup> Подробнее об этом см., например: [Карпенко, 1998: 61–90, Пожиганова, 2005: 108–130].

является именно это отождествление писателем личности творца и его художественного дара. Данный тезис является одной из основ всего бунинского миропонимания и, следовательно, его эстетической системы и побуждает обратиться к вопросу о метаобъяснениях писателя источников его произведений.

Исследователями уже было замечено, что Бунин не только настойчиво пресекал попытки критиков связать его художественное творчество с фактами личной жизни, но и особенно тщательно скрывал тайну творческого процесса<sup>64</sup>. А. Бахрах в своих воспоминаниях пишет, что Бунин «разговоров об источниках своего творчества не переносил, считая их чуть ли не бестактностью, “залезанием в его душу” (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бахрах, 2006: 457]. В письме к Ю.Л. Сазоновой В.Н. Муромцева-Бунина пишет: «К сожалению, И<ван> А<лексеевич> был очень скрытен относительно процесса своего творчества, и только последние годы стал об этом говорить. А незадолго до смерти, так за месяц, полтора диктовал мне “Происхождение моих рассказов” (Курсив наш. – Я.Б.)» [«Драгоценная скупость слов»..., 2010: 366]. Такие заметки в предчувствии близящейся смерти уподобляются завещанию, а сама семантика слова «происхождение» в их заглавии отсылает к важнейшим для Бунина категориям наследия и рода.

Тем не менее, структурные компоненты бунинской метаобъясняющей системы появляются уже в относительно ранней заметке 1929 года «<Как я пишу>». Для нашего исследования здесь особенно важны два элемента.

Во-первых, иррациональность художественного дара в случае Бунина означает не романтическое вдохновение, снисходящее извне, а неожиданность первого художественного впечатления, исходящего изнутри. В заметке «<Как я пишу>» Бунин утверждает:

Как возникает во мне решение писать?.. Чаще всего совершенно неожиданно. <...>

---

<sup>64</sup> Е.Р. Пономарев вслед за О.А. Бердниковой указывает, что частично вопрос о метапозиции Бунина затрагивает в «Освобождении Толстого» – но, опять же, косвенно, сквозь призму Л.Н. Толстого [Бердникова, 1995, Пономарев, 2000: 303].

<...> Я часто приступаю к своей работе, не только *не имея в голове готовой фабулы*, но и как-то еще *не обладая вполне пониманием ее окончательной цели*. <...> И я часто *не знаю, как я кончу*: случается, что оканчиваешь свою вещь совсем не так, как предполагал вначале и даже в процессе работы <...>

...Я никогда не писал под воздействием привходящего чего-нибудь извне, но *всегда писал “из самого себя”*. Нужно, чтобы *что-то родилось во мне самом*, а если этого нет, я писать не могу (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1967: 374–375].

Затем этот момент случайности, непредсказуемости, это «вдруг» переносится Буниным в надиктованные своей жене заметки о происхождении рассказов: «почему-то» («Господин из Сан-Франциско», «Муза»), «вдруг», «случайно» («Легкое дыхание»), «ни с того ни с сего» («Степа»), «сперва я думал <...>, а вышло совсем иное» («Натали») [Там же: 368–373].

Во-вторых, первое – решающее – впечатление для Бунина всегда «связано с какой-нибудь развернувшейся <...> картиной, с каким-то отдельным человеческим образом, с человеческим чувством...» [Там же: 374–375]. В «Происхождении моих рассказов» Бунин также каждый раз объясняет творчество мимолетным зрительным образом («Гоц», «Второй кофейник», «Баллада», «Косцы»), соединяющимся с воспоминанием («Братья», «Соотечественник», «Метеор», «Кавказ», «Визитные карточки», «Илья Пророк») <sup>65</sup>. Однако наиболее существенным моментом является то, что ряд воздействующих на органы чувств объектов Бунин завершает книгой, причем не созерцанием ее как материального предмета, а непосредственно процессом чтения:

Повторяю – тайна возникновения начального чувства, побуждающая писателя к творчеству, очень трудно уловима. Это чувство приходило ко мне и в поле, и на улице, и в море, и дома, в соответствии с тем или иным освещением, или с встреченным *человеческим лицом*, иногда *за чтением*. Но как? Какое-нибудь отдельное *слово*, часто самое обыкновенное, какое-нибудь *имя пробуждает чувство, из которого и рождается воля к писанию*. И тут как-то сразу слышишь тот призывный звук, из которого и рождается все произведение... (Курсив наш. – Я.Б.)

---

<sup>65</sup> Самым репрезентативным проявлением соединения зрения и памяти является рассказ «Легкое дыхание», в котором созерцание кладбищенского портрета Оли Мещерской оживляет ее в воспоминании.

То, что слово и имя продолжают ряд зрительных образов, прежде всего, характеризует бунинское понимание художественного знака как знака, тождественного изображению, картинке, образу – знака-иконы. Целью своего художественного дара Бунин видел преодоление условного языка, воздействующего на разум и переход к максимально иконичному и перформативному выражению, воздействующему на неподконтрольное естество человека: непосредственно на органы чувств<sup>66</sup>.

В воспоминаниях В.Н. Муромцевой-Буниной за 1918 г. сохранилась фраза мужа: «Я только того считаю настоящим писателем, который, когда пишет, *видит то, что пишет*, а те, кто не видят, – это литераторы, иногда очень ловкие, но не художники, так, например, Андреев (Курсив наш. – Я.Б.)» [Устами Буниных, 1977: 180]. Тем самым, именно острота художественного зрения определяли качество писателя и его произведений и позволяли вычислить в них любую ложь, фальшь, *литературность*.

В логике этих рассуждений проясняется смысл принципиального отрицания и критики Буниным псевдонимии. В акте произвольного самонаречения модернистов Бунин распознавал намеренное вхождение в дополнительные рамки условности. Псевдонимы модернистов представляли собой намеренно отдаляющую точку зрения, переданную искусственно созданному, не существующему Другому. Напротив, бунинская тенденция к непосредственному *видению* означала присутствие буквально «здесь и сейчас», невозможность дистанции, а значит – перформативность и примыкающую к ней иконичность художественного слова.

Поэтому далее важно проследить, как эти тенденции были актуализированы в художественных текстах Бунина.

---

<sup>66</sup> В.Ф. Ходасевич в 1934 г. определил бунинский художественный метод «двумя простейшими словами: смотрите и переживите» [Ходасевич, 1996: 335].

**Самозванчество как предмет историософской рефлексии И.А. Бунина:  
семиотические и функциональные аспекты**

В рефлексии И.А. Бунина социоисторическая катастрофа 1917 года и ее последствия понимались как семиотическое событие всеобъемлющего переименования. В очередной версии своих «Автобиографических заметок», появившейся в 1948 г., писатель отметил:

Вся Россия, *переименованная в СССР*, покорно согласилась на самые наглые и идиотские *оскорбления русской исторической жизни*: город Великого Петра дали Ленину, *древний* Нижний Новгород превратился в город Горький, *древняя* столица Тверского Удельного Княжества, Тверь, – в Калинин, в город какого-то *ничтожнейшего типографского наборщика* Калинина, а город Кенигсберг, город Канта, в Калининград (курсив наш. – Я.Б.) [Бунин, 2006 (9): 11].

Ключевой в приведенном пассаже является проблема памяти, одним из носителей которой является имя собственное. Действия большевиков оценивались Буниным как уничтожение исторических основ страны путем буквального стирания имен, символизирующих древнюю культурную традицию, укорененную в имперской России, и потому непригодную для «нового человека». Большевики, по мысли писателя, проводили новое крещение: вместо старых семантически наполненных образцов и ориентиров они искусственно внедряли в историю новые имена, генетически не имеющие корней в культурно-исторической памяти, «пустые». Взятые на себя сакральное право именования позволяло большевикам еще раз легитимировать свою власть: это право утверждало ее демиургическую природу. В статье «Миссия русской эмиграции» Бунин осмысляет совершившийся переход в новую веру как конец света: «Эйфелева башня принимает радио о похоронах уже *не просто Ленина, а нового Демиурга* <...>, *Град Святого Петра переименовывается в Ленинград*, <...> охватывает



поистине библейский страх не только за Россию, но и за Европу (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1998: 153].

Приведенный отрывок публицистических заметок почти дословно повторяет дневниковую запись Бунина семилетней давности, написанную в качестве своего рода подведения итогов года – первого года участия России во Второй мировой войне. Поражения и огромные полугодовые потери оказавшегося неподготовленным к войне СССР, за положением которого Бунин постоянно следил из эмиграции, снова возвращали писателя к вине большевиков, началу катастрофы, новому крещению, проведенному в «окаянные дни» 1919 года. 30 дек. 1941 г. Бунин пишет: «Хотят, чтобы я любил Россию, столица которой – Ленинград, Нижний – Горький, Тверь – Калинин – по имени ничтожеств, типа метранпажа захолустной типографии! *Балаган* (курсив наш. – Я.Б.)» [Устами Буниных, 1982: 124].

Последнее слово открывает в проблеме переименований новую грань. Если в одних случаях проводимые новой властью переименования оценивались Буниным как осквернение, надругательство над святыней, то в других примерах попытки большевиков создать новые авторитеты высмеивались как квази-культура, основанная на сочетании несочетаемого: «Мы хохочем, например, над Марксом, поставленном в тех самых непролазных лесах, где чуть не вчера были обнаружены мултанские человеческие жертвоприношения, над Чухломой, переименованной в “Городок Клары Цеткин”...» [Бунин, 1998: 117]. В обоих описанных случаях новое имя трагикомически несоразмерно референту и, следовательно, неправомерно, ложно. Такое противоправное, с точки зрения Бунина, (само)наречение варьировало правила широко известного национального феномена самозванчества.

Несмотря на обилие весьма перспективного материала, в буниноведении редко останавливались на осмыслении писателем феномена самозванчества<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Выделим буниноведческие работы, в которых затрагивалась проблема легитимного / нелегитимного: [Лотман, 1997, Пономарев, 2000, Риникер, 2004: 402–456, 2008, Анисимов, 2011, Решетова, 2004, Трубицына, 2006].

Поэтому в центре нашего внимания окажется осмысление Буниным этого феномена в культурно-исторической и семиотической перспективах.

Мотивы самозванчества встречаются у Бунина также в системно и функционально связанных с ними тематических и психологических линиях лицейского, подложного, ролевого и, в конце концов, – театрального. Поэтому традиционный культурный и литературный сюжет о самозванцах получает специфическое преломление в прозе, публицистике и дневниках Бунина в зависимости от его установки. С одной стороны, он оказывается художественным инструментом описания исторической и политической ситуации в пореволюционной России, с другой – является способом оценки наметившейся в литературном поле новой расстановки сил, а значит – и средством автопозиционирования. И в том, и в другом случае в рамках бунинской риторики феномен самозванчества становится атрибутом дискурса новой власти.

\*\*\*

С точки зрения имени как словесного знака проблема появления людей, которые с помощью переименования меняют и свою социальную роль, приобретает не только историко-политический, но и значимый культурологический и семиотический аспект.

Особое распространение и известность на русской почве самозванчество получило в эпоху Смуты, когда после смерти Ивана Грозного появилось сразу несколько лжецарей, выдававших себя за его последнего сына Дмитрия, убитого при невыясненных обстоятельствах. В основополагающей для понимания феномена самозванчества работе К.В. Чистова исследователь отмечает, что представление о царе-самозванце возникло из народного сомнения в легитимности государственного правителя: если вскрывалась подменность, ложность царствующего царя, то народ в соответствии со своими ожиданиями воссоздавал образ царя истинного, царя-освободителя и избавителя в легендах [Чистов, 2003: 54].

Б.А. Успенский значительно дополнил концепцию К.В. Чистова, акцентировав внимание на обязательной в легенде о самозванцах *вере* народа в праведного царя [Успенский, 1996: 143]. В чисто эмпирическом плане это означало, что принятие легитимности царя-самозванца было возможно только в том случае, если соблюдалось важное условие: внешнее сходство с истинным царем. Это требовало от претендента на сакральное имя немалого актерского мастерства и убедительности в этом своем амплуа<sup>68</sup>. Таким образом, самозванец – это переодетый, ряженный царь [Там же: 151]. В культуре Древней Руси такое поведение было частью карнавала, в ходе которого распространенная «игра в царя» оценивалась как «анти-поведени[е], в содержательном плане соответствующее кощунственному стремлению через внешнее подобие обрести сакральные свойства» [Там же: 159].

Поэтому с точки зрения религиозного аспекта самозванчество означало сакрализацию царской власти, ее отождествление с властью божественной<sup>69</sup>. Сакрализации подвергалось даже само слово «царь»<sup>70</sup>: оно теряло свойства конвенционального словесного знака и в этом смысле как бы становилось именем собственным. Независимо от того, обладал ли царской властью именуемый себя царем, сам акт такого именованья перформативно наделял его сакральными свойствами [Успенский, 1996: 144–145]. Царская власть есть дар не человека, а Бога – лишь в этом случае царь оценивался как праведный, то есть, независимо от его поведения, правильный и справедливый [Там же: 147] и мог именоваться «Христом» [Успенский, 1996: 216–217]. Соответственно, власть неправильного, самозванного царя, воспринималась как дарованная от дьявола, а лжецаря называли «Антихристом», лже-иконой [Успенский, 1996: 148]<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> «Царскими знаками», свидетельствующими о божественной отметке самозванца часто были знаки и отметины на теле. См.: [Там же: 148–149].

<sup>69</sup> Подробнее об этом см.: [Успенский, 1996: 205–337].

<sup>70</sup> О наименованиях русского царя «богом» см.: [Там же. С. 210–213].

<sup>71</sup> В этом аспекте интересно, что наряду с появлением самозванных царей, с одной стороны, были зафиксированы появления самозванных святых, а с другой, сами цари, начиная с Бориса Годунова, были инициаторами особой традиции изображения их портретов по образцу изображений святых, обязательным атрибутом которых являлась подпись имени. См.: [Успенский, 1996: 217].

Именно в этих координатах Бунин описывал и оценивал эпоху большевистской власти: «*московский Антихрист* уже мечтает о своем узаконении даже самим римским наместником Христа <...> дать *вместо Бога идола* в виде тельца, то есть, проще говоря, скота. *Пугачев!* Что мог сделать Пугачев? Вот "планетарный"<sup>72</sup> скот – другое дело. Выродок, нравственный идиот от рождения, Ленин явил миру как раз в самый разгар своей деятельности нечто чудовищное, потрясающее (курсив наш. – Я.Б.) <...>» [Бунин, 1998: 152]. Демиургические действия новой власти имеют дьявольскую, еретическую природу и возвращают к язычеству. Один из самых известных в русской истории самозванцев становится предтечей вождя революции.

Не случайно, что выбор Бунина тождественной большевизму эпохи в цикле лекций «Великий дурман» падает на Смуту: «“великие российские революции”: удельные вековые *смуты*, московские вековые *смуты*, *лжевозжди*, *лжецари из последних ярыг и бродяг* (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 52]. Нарушение большевиками вековой преемственности власти неоднократно репрезентируется отсылкой к появлениям на царском престоле самозванцев: «надо говорить <...> хоть о частном, о нашем, о России, о Москве, где бражничают *Емельки и Гришки* за своей кровавой пьяной трапезой (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 25].

Бунин смотрит на новую власть через оптику прецедентов русской истории, которые, впрочем, оказываются, по его мнению, лишь бледными подобиями Октябрьского переворота. Помимо фигур Пугачева и Отрепьева, еще одним объектом для сопоставления становится бунт под предводительством Стеньки Разина:

Вот *Емелька и Стенька*, мятежи которых, слава Богу, даже уже *начали ставить в параллель с тем, что совершается*, все еще не осмеливаясь, однако, делать из этого должных выводов. <...> хотя, конечно, Стенькина власть была *все-таки в тысячу раз естественнее нынешней* "рабоче-крестьянской власти", самой противоестественной и самой нелепой "нелепицы" русской истории, хотя, конечно, "правительство" Стеньки, – все

---

<sup>72</sup> Определение, очевидно, является выпадом в сторону М. Горького, тем самым его имя включается в перечень самозванцев.

*эти Васька Ус, Федька Шелудяк, Алешка Каторжный*, – было все-таки во сто раз лучше нынешнего "рабоче-крестьянского правительства", заседавшего в Кремль и в отель "Метрополь"! (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 53–54].

Здесь случай самозванства Разина оказывается более нравственным чем случай большевиков: сами имена приближенных Стеньки являются подчеркнуто разбойничьими, но семантически прозрачными, открытыми, в противоположность безымянным, отгородившимся неприступными стенами большевикам.

Бунин неоднократно опровергал историческую уникальность революции для России: «...Случилось то, чему нет имени на человеческом языке, но что должно было случиться, *повторилось уже не раз бывалое*, только в небывалых еще размерах (курсив наш. – Я.Б.)» [там же: 50]. Объявляемая писателем регрессивная повторяемость революции не только уменьшала ее событийную значимость, но и делала цикличным понимание времени – что характерно для мифологического сознания – и трактовало настоящее и будущее через обращение к прошлому.

Ю. Мальцев пишет о бунинском восприятии эпохи так: «у Бунина <...> отвращение к большевикам носит, пожалуй, не только моральный, но и, так сказать, эстетический характер» [Мальцев, 1994: 249]. Действительно, в риторике писателя использование исторических имен Пугачева, Отрепьева, Разина работает не только на историко-политический, но и в не меньшей степени на литературный дискурс. Известность, узнаваемость имен именно этих, в его понимании, самозванцев и бунтовщиков обусловлена распространенностью народных слухов, легенд, а также художественных произведений, конструирующих их образы. В 1912 г. Бунин говорил своему племяннику Н.А. Пушешникову: «Ты слышал, что он [Горький. – Я.Б.] понес вчера, когда я прочитал свой рассказ? О Петре Вел<иком> и Иване Карамазове и о "мудрейшем змие" Вас.Вас. Розанове и т.д., или же о *Стеньке Разине, Пугачеве*, или протопопе Аввакуме и т.д., т.е. о тех людях и некоторых деятелях, о которых мы знаем только из книг и, конечно, представляем их

*неверно* и т.д. (курсив наш. – Я.Б.)» [ОГЛИМТ. Ф. 14. №7456 / 1 оф. Л. 166 об.; цит. по: Риникер, 2004: 420].

Для отображения самозванческой природы революции Бунин использует не только прямые упоминания имен исторически реальных самозванцев, но и – на уровне поэтики – демонстрирует лицедействующее, ролевое поведение большевиков. Одним из главных средств осмысления революции для писателя был театр. В публицистической заметке, посвященной второй годовщине переворота 1917 г. он описывает революцию следующим образом: это «шайка уже отборнейших негодяев, неистово, напыщенно, театрально, “именем народа”, “свободы, братства, равенства” устраивающих такой кровавый балаган, – *надо твердо помнить эту из главнейших черт всякой революции, черту отвратительной театральщины*, – разыгрывающих <...> подлую и свирепую комедию (подчеркивания наши. – Я.Б.)» [Бунин, 1998: 33–34]. Это плохая копия «гнусно[го] подлинник[а]» [Там же: 34] Великой Французской революции – «кровавой *мелодрамы*, *разыгранной* когда-то во Франции (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же] – которая в России превратилась в непростительный «*балаган*, которому нет имени на человеческом языке (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же].

Не случайно, описывая большевистскую революцию как спектакль, разыгрывающийся на подмостках России, особое внимание Бунин закономерно уделял театрам страны. В 1919 г. он пишет:

Давно ли от красных флагов и от стеклянно-розовых <...> звезд, висевших на улицах, над чрезвычайками, над *театрами и клубами “имени Троцкого”, “имени Свердлова”, “имени Ленина”*, кровью струились по асфальту отражения – в те жуткие проклятые вечера, когда <...> всякая “товарищеская” аристократия (! – Я.Б.) <...> все эти матросы <...>, карманные воры, уголовные преступники и какие-то бритые щеголи, изо всех сил *старающиеся походить на пшютов столь ненавистного им “старого режима”* <...>, мчались по странно пустым, еще светлым улицам на автомобилях, на лихачах, с проститутками *в свои собственные театры, глядеть на своих собственных крепостных актеров?* (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 35].

В этой риторической перспективе большевистское внимание к театрам выходит за пределы искусства. Их официальные правительственные учреждения становятся в один ряд с театрами, носящими их имена. Сами большевики неправоммерно берут на себя роль неубедительного подражания, пародирования высокой культуры царской России.

Заявляя самозванный, неправоммерный характер большевистской власти, параллельно Бунин демонстрировал легитимность собственного социально-политического статуса потомственного дворянина, наследника традиций имперской России. В лекции «Великий дурман» и в хронике «Окаянные дни» Бунин помещает воспоминания о 1917 г., где беседует с людьми подчеркнуто оппозиционных ему социально-политических позиций. Так, даже *большевик*, «бывши[й] старост[а], небогаты[й] середняк[], но справны[й] хозяин[]» [Там же: 47] сохраняет уважение к высокому статусу дворян и говорит, что на выборах в Учредительное собрание голос бы «за людей хорошего звания подавал. Я бы там поддержал благородных лиц. Я бы там и ваше потомство вспомнил» [Там же: 48]. То же самое говорит вспоминаящему Бунину «и самый страстный в нашей деревне революционер, Пантюшка (! – Я.Б.)» [Там же]: «Я, товарищи, сам социал-демократ <...> Вы вон в календарь зачислены, *писатель знаменитый, с вами самый первый князь за стол может сесть по вашему дворянству, а я что? Я и то мужикам говорю: ей, ребята, не промахнитесь! Уж кого, говорю, выбирать в это Учредительное собрание, так уж, понятно, товарища Бунина. У него там и знакомые хорошие найдутся, и пролезть он там может куда угодно*» [Там же]. Утверждение истинности собственного авторитета Бунин усиливает, заведомо вкладывая санкцию на него в уста своих противников. Этим жестом он подчеркивает и семантическую пустоту, фантомность революции: люди, называющие себя большевиками, фактически ими не являются и не понимают, о чем говорят.

Таким образом, семиотическая природа реальной культурно-исторической практики самозванчества была глубоко осмыслена Буниным и стала поэтическим средством создания образа новой русской власти.

\*\*\*

В литературе мотивы, связанные с феноменом самозванчества, приобрели особую схему развития. Так, в XVIII в. трансформация обычая «игры в царя» стала моделью жанра русской комедии.

Эпоха царствования Екатерины II началась с государственного переворота, а в дальнейшем характеризовалась глубоким несовпадением между деспотическими действиями и либеральным словом императрицы. Наиболее значимым фактом здесь являлась провозглашаемая ей эпоха гласности и одновременно уникальное явление, когда сама Екатерина II выступала в роли автора *комедий* и издателя *сатирического* журнала «Всякая всячина», таким внедрением фактически узурпируя власть в поле литературы [Лебедева, 2014: 151–153]. Семиотическая ситуация, когда императрица под псевдонимом выступала в социальной роли не монарха, а литератора, системно схожа с тем, как Иван Грозный наделял своим именем и ролью царя Симеона Бекбулатовича, а сам выступал в роли боярина, а также когда Петр I называл «князем-кесарем» Ф.Ю. Ромодановского, а себя – холопом. Эта мена ролей – та же разновидность самозванчества, которую Б.А. Успенский и называет «игрой в царя» [Там же: 154–159]. О.Б. Лебедева считает, что повсеместно ощутимый разрыв между действительностью и идеей, между делом и словом в екатерининскую эпоху нашел отражение в основообразующей для жанра комедии семантике раздвоения, поэтому неслучайно, что наиболее органичной опорой для ее формирования оказался сюжет о царе-самозванце<sup>73</sup>.

По глубокому наблюдению О.Б. Лебедевой, когда действие в комедии выявило свою несостоятельность, семантическую опустошенность, то источником значения и функции смыслообразования и миромоделирования стало непосредственно поэтическое слово. Слово, функционально занимая место действия, буквально становится реальностью [Там же: 242–243].

---

<sup>73</sup> О том, как на становление этого жанра повлияла трагедия А.П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец» см.: [Там же: 50, 266–282].



Поэтому здесь особенно актуальной оказывается семиотическая природа имени собственного – одновременно знака и не-знака, бестелесной субстанции и материального факта, способного влиять на реальность [Там же: 269]<sup>74</sup>.

По признаниям Бунина в «Автобиографической заметке» 1915 г., на первых порах его литературной деятельности одним из первых ориентиров для него был Гоголь – наряду с Пушкиным и Лермонтовым [VI, 550]. Однако в дальнейшем, его оценка гоголевского творчества резко менялась. Показательно, например, что Бунин был весьма чувствителен к ономастической составляющей поэтики Гоголя. Оставившему большие воспоминания о писателе А.В. Бахраху он так говорил о нем:

Гоголь, конечно, гениальный писатель. Смешно это отрицать, но разрешите мне его не очень любить. Уж очень много в нем *пошлого, неестественного*. <...> Но еще того *неестественнее подбор имен*. Где он мог выкопать этикие *мертворожденные* фамилии, как Яичница, Земляника, Подколесин, Держиморда, Бородавка, Козопуп? Ведь это для галёрки – это даже не смешно, это просто *дурной тон*. Даже в фамилии “Хлестаков” есть какая-то *неприятная надуманность*, что-то шокирующее (Курсив наш. – Я.Б.) [Бахрах, 2006: 440].

Главное, что возмущает и раздражает Бунина, – очевидная для него искусственность имен, бьющая в глаза фальшь. Согласно этой логике, актером у Гоголя является не только сам персонаж, но и его имя, как бы ломающееся, подобно паяцу, перед зрителем и читателем. Выставление напоказ «швов» художественного произведения, демонстрирующих его условность, *сделанность*, входило в конфликт с эстетической позицией Бунина.

Фундаментальные творческие установки писателя оказались воплощены его собственном историко-литературном мифе, который впервые проанализировал Ю.М. Лотман [Лотман, 1997: 741]. Согласно этому мифу, Гоголь для Бунина был одним из представителей тупиковой линии русской литературы, ведущей к Достоевскому и модернистам. Одной из постоянно повторяющихся писателем характеристик этой линии была ее «вульгарность,

---

<sup>74</sup> О самозванчестве «Ревизора» Н.В. Гоголя по отношению к «Борису Годунову» А.С. Пушкина и о металитературной цели этого акта см.: [Там же: 85, 441]

надуманность, лукавство» [VI, 612]. Благодаря таким авторам увеличилось «количество пишущих, количество профессионалов, а не прирожденных художников, количество *подделывающихся* более или менее талантливо под искусство (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1998: 57]. Это умелое «подделывание» открывает связь с мотивами лицедейства и театра.

О причинах своего эстетического неприятия театра Бунин говорил в интервью Ю. Соболеву для журнала «Рампа и жизнь». Несмотря на привлекательные эстетические возможности, которые предоставляет драма, Бунина в этом роде литературы отталкивает условность сцены: «<...> беда в том, что я знаю “закулисы” театра. Я вижу и замечаю *всякую фальшь, всякую неестественность, всю эту театральную условность*, которая часто *коробит* меня. Вот как в опере: хорошо слушать большого артиста... с закрытыми глазами (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1973: 374]. Хотя Бунин неоднократно высказывал желание «написать что-нибудь для сцены», его единственная пьеса не была предназначена для печати, и являлась прямолинейной сатирой, которой обычно писатель всячески избегал<sup>75</sup>. По словам Е.Р. Пономарева, впервые опубликовавшего отрывок из оперы Бунина, носящей заглавие «Курва-Блядь Оленушка», с помощью словесной игры с именами и топонимами, связанными с русскими литературными классиками (в том числе и с измененной фамилией самого Бунина-Букина), писателем пародируется «прохудившаяся классическая рама – типовые идеи эмиграции, связанные с представлениями о Святой Руси и Великой России» [Пономарев, 2010: 483]<sup>76</sup>.

В данном аспекте проблема театральности и сюжета о самозванцах перерастает в более глубокую и сложную семиотическую проблему легитимности знака, слова и литературной деятельности в целом. Именно эти

---

<sup>75</sup> См. об этом: [Мальцев, 1994: 160].

<sup>76</sup> Современники отмечали превосходные актерские способности Бунина. Г.В. Адамович в письме к Т.Н. Николеску пишет, что Бунин «бывал весел в кругу друзей и был *неподражаемым рассказчиком*, вспоминая разного рода мелочи, и *подражал* людям, о которых вспоминал (курсив наш. – Я.Б.)» [Николеску, 2004: 363]. Т. Двинятина и Р. Дэвис приводят описанное Б.Г. Пантелеймоновым разыгранное Буниным представление «Смерти Ивана Ильича»: «“Позавчера был у него, провел великолепных два часа. Он все время кого-то ‘изображает’ с большим юмором, так что все время иллюстрирует разговор. У него великолепные актерские способности”» [РО – ИРЛИ. Ф. 804. Оп. 1. (Письма Т.П.); цит. по: Переписка И.А. Бунина и П.М. Бицилли, 2010: 163]. Подобно тому, как не публиковались Буниным пародийные стихотворения, также и его актерство не выходило за пределы домашнего круга.

проблемы сложно переживались И.А. Буниным: на протяжении всей жизни он пытался решить вопрос об оправдании значимости собственного творчества и о статусе, который он имеет в мире литературы.

\*\*\*

Двойственность бунинских оценок в отношении тех или иных литераторов часто была вызвана тем, что они занимали желаемое им самим место в литературном поле: «мешали» [Лотман, 1997: 730] писателю. На протяжении всей жизни Бунин пытался легитимировать позицию наследника русской классической литературы. Для этого, с одной стороны, ему было важно утвердить и закрепить кровное родство с ее лучшими представителями. Например, в очерке «К воспоминаниям о Толстом», Бунин настойчиво утверждает близость всего своего рода к роду Толстых, наследственность не только кровную, но и литературную<sup>77</sup>. Усиливается этот прием тем, что в воспоминаниях о Горьком он вкладывает те же слова в уста своего противника [Анисимов, 2011: 157]. В книге «Воспоминания» писатель распределяет статусы легитимных / нелегитимных фигур на поле литературы в отношении пары Л.Н. Толстой (и *сам* И.А. Бунин) – А.Н. Толстой (и М. Горький) и *сам* И.А. Бунин. Закавыченное заглавие раздела о А.Н. Толстом «“Третий Толстой”» сразу намекает на прозвищную природу фамилии, связанную с фразеологизмом «третий лишний» [Там же: 158]. Намек на поддельную биографию усиливается введением обстоятельств происхождения советского писателя, призванных заставить сомневаться в его принадлежности к графскому роду Толстых и, тем самым, разорвать связь с лучшей традицией русской литературы [Там же: 158–159].

---

<sup>77</sup> Е.Р. Пономарев пишет, что именно Л.Н. Толстой был для Бунина своеобразной «лакмусовой бумажкой», с помощью которой последний мог определить статус писателя в поле литературы [Бунин, 2007: 221–222]. Бахрах в воспоминаниях пишет о попавшей к нему биографической книге Т.И. Полнера «Лев Толстой и его жена», принадлежавшей Бунину и испещренной его пометками. Приводя несколько примеров бунинских нотабене, Бахрах пишет о них так: «В основном в полнеровской книге его особенно притягивали и вызывали наиболее нервные, “жирные” синие подчеркивания те факты, которые, как ему представлялось, *показывали на некоторую его – хотя бы предельно отдаленную – схожесть с Толстым-человеком* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бахрах, 2006: 398].

Обеспечив себя символическим капиталом в виде наследования русским классикам, Бунин начинает борьбу с существующими литературными группировками, расчищает собственное место, стремясь развенчать конкурентов. Наиболее острая борьба здесь ведется с теми противниками, которые претендуют на то же место, что и он. Бунину было необходимо создать образ оппонента, подчеркнув его фальшь: «нелегитимность происхождения, подложный характер официальной биографии и игровое поведение» [Там же: 161] – т.е. то, что выступает главными критериями самозванца.

Главное, против чего восставал Бунин, – это служение литературы посторонним литературе целям, преобладание утилитарных идеологических функций над эстетическими, а также возрастающая тенденция литературоцентризма. По Бунину, упадок литературы начался именно с эстетической несвободы: «стало необходимым служить определенной цели, освобождению крестьян» [Бунин, 1998: 57]. В немалой степени возрастанию этой тенденции поспособствовала литературная критика: «Они точно помпой стараются *выкачивать из произведения идею*. Они пристегивают к тому или иному произведению серьезнейшие вопросы, которых писатель не имел в виду – богоискательство, богоборчество, нищезанятие, мифотворчество и т.д. А после этой критики писатель начинает *делать вид*, что он действительно все это имел ввиду (курсив наш. – Я.Б.)» [Риникер, 2004: 479–480]. Иными словами, если в истории XVII–XIX вв. к власти приходил самозванец, который лучше всего соответствовал ожиданиям народа, то ровно то же происходило в литературе пореволюционных лет. Как утверждал Бунин в речи на юбилее газеты «Русские ведомости», в борьбе за известность имени среди читателей, необходимо было подстраиваться под «вкус[ы] и интерес[ы] наибольшего числа потребителей» [VI, 610].

Бунин тонко чувствовал связь литературы и революции. С его точки зрения, «самозванцы»-новые властители появлялись синхронно (или были следствием) более раннего возникновения «самозванцев» в литературе. В

лекции «Великий дурман» Бунин пишет: «Я касаюсь литературы, ее деятелей, ее знатоков и изобразителей народа потому, что все *те, которые так много способствовали всему тому, что случилось*, и большинство которых еще и теперь, вольно и невольно, способствует продолжению этого случившегося, весьма и весьма *питались в своих идеологиях и в своих знаниях о народе именно литературой* (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1998: 57]. В газетных статьях и заметках Бунина, в его публичных речах, в хронике «Окаянные дни», в «Воспоминаниях» современная политическая обстановка описывается как производное от обстановки, царящей в мире литературы. Одно из самых репрезентативных высказываний этой мысли содержится в статье «Инония и Китеж: к 50-летию со дня смерти гр. А.К. Толстого»: «И не знаменательно ли, что *нынешнему падению России, социальному, политическому* и всякому прочему, *не только сопутствует, но задолго предшествовал упадок ее литературы* (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 161].

Так, например, незадолго до апокалиптического прихода большевизма, произошло событие, осознаваемое писателем как смерть всей литературы. В книге «Освобождение Толстого» Бунин приводит сказанные ему слова А.П. Чехова:

Чехов не раз говорил мне в ту зиму, которую больной Толстой проводил в Крыму:

- Вот умрет Толстой, все к чорту пойдет!
- Литература?
- И литература<sup>78</sup> [VI, 121].

Толстой был для Бунина не просто первым ориентиром, но буквально олицетворением литературы<sup>79</sup>. В литературном поле он занимал место, тождественное власти единого монарха в структуре государства.

В вершителях революции Бунин систематически подчеркивает прозвищную природу их имен и склонность пользоваться псевдонимами. Причем это было не только характеристикой имен личных, но и

<sup>78</sup> Е.Р. Пономарев приводит подобные высказывания в адрес самого Бунина: [Пономарев, 2000: 184–185].

<sup>79</sup> Например, В воспоминаниях Пушешникова, например, сохранился восторженный отклик Бунина на толстовский «Хаджи-Мурат»: ««как можно так писать! Это литератор! Да и вообще: после Толстого всем надо бросить писать!»» [Бабореко, 1960: 131].

нарицательных. В заметках по поводу второй годовщины октябрьского переворота он пишет: «Давно ли совсем рядом с этими адовыми вместилищами непрекращающихся злодеяний <...> без конца писались свирепо-хамские плакаты всякими молодыми негодьями с кличками *футуристов*, т. е. людей будущего <...>? (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1998: 35]. Неоднократно в записях Бунина заостряется внимание на прозвище первого «футуриста» страны, причем в прямом сопоставлении с вождем революции:

*Ленин и Маяковский*<sup>80</sup> (которого еще в гимназии пророчески прозвали *Идиотом Полифемовичем*) были оба тоже довольно прожорливы и весьма сильны своим одноглазием. И тот и другой некоторое время казались только *площадными шутами*. Но недаром Маяковский назвался *футуристом*, то есть человеком будущего: полифемское будущее России принадлежало несомненно им, Маяковским, Лениным. Маяковский *утробой* почувал, во что вообще превратится вскоре русский пир тех дней <...> (курсив наш. – Я.Б.) [Бунин, 2014: 107].

Таким образом, конструирование Буниным собственного историко-литературного мифа включало стратегию очерчивания границ внутри поля русской классической литературы и расстановку литературных имен по отношению к этой границе через дихотомию легитимность / нелегитимность. В ходе литературной борьбы те писатели, которые, по выражению Ю.М. Лотмана, «мешали» [Лотман, 1997: 730, 739] Бунину, во-первых, удостоиваются особенно сильных *ревностных* нападков и попыток «переписать» их произведения<sup>81</sup>. Во-вторых, изображаются в качестве самозванцев, недостойных места, на которое они претендуют.

\*\*\*

Феномен самозванчества получил свое художественное воплощение в прозе Бунина не за счет обработки писателем самого исторически достоверного сюжета-источника, который бы заставил автора и читателей

---

<sup>80</sup> О роли, которую играет имя собственное в демиургических и мифотворческих подтекстах трагедии «Владимир Маяковский» см.: [Шахадат, 2017: 97–101].

<sup>81</sup> См. также: [Марченко, 2010: 90–122].

погрузиться в реалии XVII–XVIII вв., а за счет использования восходящих к этому сюжету мотивов.

Репрезентация темы самозванчества и ее связи с революцией как спектаклем нашла наиболее яркое воплощение в рассказе 1924 г. «Богиня разума». Бунин неоднократно правил текст, колеблясь, с одной стороны, между его очевидной документальностью (источником выступила, как известно, книга “Paris révolutionnaire. Vieilles maisons, vieux papiers” Ж. Ленотра), а с другой – между стремлением создать независимое художественное произведение, снизив его публицистичность и автобиографичность [Бунин, 1973: 78–79], и, тем не менее, решив оставить внутри рассказа еще один, внехудожественный текст – собственную дневниковую запись о созерцании могилы Терезы Анжелики Обри. В результате рассказ занял место в цикле путевых и историко-культурных этюдов «Под серпом и молотом», составленном в основном из воспоминаний Бунина [Пращерук, 2012: 32].

В центре внимания рассказа события одного дня – 10 ноября 1793 г., когда в разгар Великой Французской революции был проведен «Фестиваль Свободы» – празднества в честь дехристианизации Парижа. Смысловой стержень произведения – понимание революции как насильственной секуляризации, тема, отсылавшая в русском культурном опыте прежде всего к Достоевскому<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Ср. с переосмыслением Ф.М. Достоевским в «Дневнике писателя» (1873) своего участия в революционном кружке петрашевцев: «Без сомнения, из всего этого (то есть из нетерпения голодных людей, разжигаемых теориями будущего блаженства) произошел впоследствии социализм политический, сущность которого, несмотря на все возвещаемые цели, покамест состоит лишь в желании повсеместного грабежа всех собственников классами неимущими, а затем “будь что будет”. <...> Все эти тогдашние новые идеи нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени святыми и нравственными и, главное, общечеловеческими, будущим законом всего без исключения человечества. <...> Все эти убеждения о безнравственности самых оснований (христианских) современного общества, о безнравственности религии <...> и проч. и проч. – все это были такие влияния, которых мы преодолеть не могли <...> Те из нас, то есть не то что из одних петрашевцев, а вообще из всех тогда *зараженных*, но которые отвергли впоследствии весь этот мечтательный бред радикально, весь этот мрак и ужас, готовимый человечеству в виде обновления и воскресения его, – те из нас тогда еще не знали причин болезни своей, а потому и не могли еще с нею бороться» [Достоевский, 2010: 211–212].

Для строительства Нового Мира вожди Французской революции свергают старого Бога и его храмы, возводя на его месте Культ Разума<sup>83</sup>. Как и в ходе большевистского переворота, во Франции это было сделано не буквальным уничтожением, а символическим переименованием: «упразднение Бога *по комиссарским декретам* и переименование в “Храм Разума” собора Парижской Богородицы, сперва даже было *предназначенного к полному разрушению*» [IV, 283]. Соответственно и самой Парижской Богородице, христианской Богородице необходимо было найти замену. В качестве ритуального крещения и узаконения Нового Божества в соборе решено провести театральную постановку, которая воспроизведет христианскую службу в карнавальном, снижено-пародийном аспекте. Бывший собор Парижской Богородицы становится главной сценой большого театра Парижа, а актриса, исполняющая на ней главную роль Богини Разума – Тереза Анжелика Обри – становится самозванкой, «заместительницей Божьей Матери» [IV, 284].

Бунин последовательно разоблачает самозванчество Обри, усиливая немотивированность, неуместность исполняемой ей роли. Бунин подчеркивает, насколько актриса отдалена от «велико[го], как бы ярмарочно[го] многолюств[а]» [IV, 279] революции. Обри обладает здравым смыслом, она не может обманываться тем, «что такое есть то царство Братства и Равенства, в которое она попала, то “Жертвоприношение Свободе”. <...> которое приказано было ежедневно *разыгрывать* в Опере и которое тоже, ежедневно *разыгрывалось* на улицах, в подвалах тюрем и на площадях с гильотинами (курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 283]. Роль подменной Богородицы достается ей, с одной стороны, *случайно*: актрисе просто «*было объявлено*, что ей выпала на долю величайшая честь возглавить это кощунство (курсив наш. –

---

<sup>83</sup> Ср. с противопоставлением Ф.М. Достоевского «западной» и «восточной» версии древнеримской идеи всемирного единения людей. Согласно первой, единение должно прежде всего принять форму всемирной монархии. Апогеем ее воплощения и была Французская революция, пользовавшаяся «*всякими* средствами, то есть отнюдь уже не средствами христианской цивилизации, и не останавливаясь ни перед чем» [Достоевский, 2010: 613]. Вторая версия, была противоположной: «сначала духовное единение человечества во Христе, а потом уж, в силу этого духовного соединения всех во Христе, и несомненно вытекающее из него правильное государственное и социальное единение» [Достоевский, 2010: 612].



Я.Б.)» [IV, 284]. С другой – принудительно: народ «заставил ее играть самую дикую и постыдную роль в кощунстве еще более неслыханном, чем все прочие. Прости ей, Боже, *разве виновата была она!* Ведь ее именно заставили, *заставила самая свирепая из тираний, тирания Свободы* (курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 283].

Тем не менее, несмотря на принуждение, Обри и сама надевает личину без сопротивления. *Разумный* взгляд актрисы на жизнь не может противостоять ее стихийной, *необдуманной* гордости. Единственное, что важно для нее самой – зрительское восхищение ее талантом: «ей нужны были, судя по ее характеру, только рукоплескания» [IV, 283]. Исполнение уникальной – «неслыханной и невиданной» [IV, 276] – *роли* действительно приносит Обри славу, но только ценой физических и моральных страданий: «неописуемый ужас должен был туманом стоять весь день над полуголой, до костей продрогшей и вообще до потери чувств замученной» актрисой [IV, 284]. Вершины Обри достигает только будучи переодетой в Богиню Разума – символ Новой эпохи. Однако краткий миг славы не приводит молодую актрису к благополучию. Новая Богоматерь «надевала грошовое платье и бежала домой, дома же хлебала гороховую похлебку и укладывалась спать в чердачной каморке» [IV, 277–278].

Гордыня – грех в глазах старой религии, переодетый в Новое Божество, приводит актрису к череде подчеркнуто *случайных* несчастий, противоречащих самой сути Культа Разума. В конце концов, Обри убивает случайно пришедшая к ней и столь же непредсказуемо отвернувшаяся от нее «слава», оказавшаяся уже не ее именем на афишах и в устах публики, а вполне материальной вещью, которая «внезапно сорвалась и обрушилась» [IV, 285]. Случайность прерывает и род актрисы: вскоре после смерти Обри обрывается и жизнь ее дочери – плода столь же случайной ее любви. Смерть актрисы завершается забвением ее в памяти публики. А посмертная ее слава достается новой самозванке – еще более известному современникам имени – «m-me Maillard, балетн[ому] кумир[у] тех дней» [IV, 280].

Таким образом, тема рассказа Бунина – субстанциональная связь искусства и революции – из Франции 1793 г. проецируется на Россию 1917 г., подчеркивая повторяемость катастрофы, и потому приобретает пророческую функцию. Средством осмысления сущности революции Бунин снова делает театр: оба явления тщатся изменить реальность словом; присваивая вещам ложные имена, превращают их в самозванцев.

Мотив самозванчества в его связи с проблемой создания литературной репутации возникает в рассказе Бунина «В некотором царстве» 1923 г. В данном случае мотив генерируется сложными внутри- и межтекстовыми связями. Средством обнаружения этих связей становится имя собственное: в трехстраничном повествовании Бунин помещает четыре имени (при семи персонажах), и только один из их носителей появляется в фабуле – Ивлев.

Рассказ уже изучался специально именно с ономастической точки зрения<sup>84</sup>. Ивлев не только является одним их героев-однофамильцев в прозе Бунина, но и автоперсонажем, своеобразным alter-ego писателя [Капинос, 2014: 141–142]<sup>85</sup>. Об этом свидетельствует сама фамилия Ивлева, составленная как анаграмма имени и отчества автора [IV, 667].

В рассказе чрезвычайно силен след пушкинского текста: от упоминания имени Пушкина, до включения мотивов его произведений – причем преимущественно тех, которые содержат сюжет о самозванцах. Прямая отсылка к трагедии «Борис Годунов»<sup>86</sup> в предложении «Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее» [IV, 257] напоминает уже другой пушкинский текст с

---

<sup>84</sup> См.: [Капинос, 2014: 95–142].

<sup>85</sup> Ю. Мальцев замечает, что Бунин неоднократно менял повествовательную инстанцию в рассказе. В первом варианте рассказа (имевшего и другое заглавие – «Племянница») повествование ведется от третьего лица, которое в дальнейших вариантах заменяется первым. По мысли Мальцева «он» и «я» парадоксальным образом оказываются в рассказе менее условными, чем «откровенно условный “Ивлев”» [Мальцев, 1994: 280].

<sup>86</sup> В собрании сочинений 2006 года опубликованы две страницы бунинского экземпляра «Бориса Годунова». На одной из них после монолога Пимена: «<...> Владыкою себе цареубийцу /Мы нарекли (курсив наш. – Я.Б.)» стоит бунинская приписка «Как Ленина» (Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 14. М.: Воскресенье, 2006. С. 450–451). На другой странице рядом со словами царя-самозванца «<...> Я чувствовал: вся кровь моя в лицо / Мне кинулась – и тяжело опускалась... <...>» Бунин комментирует: «Ленины, да Сталины не терзаются!» (Там же. С. 464–465).

аналогичным сюжетом – знаменитую сцену метели в «Капитанской дочке», когда Гринев встречает неузнанного Пугачева.

В расшифровываемом телеграфистом тексте, который читает Ивлев, упоминается предстоящая свадьба некоего «Ивана Сергеевича». Телеграфист «странно кричит, что это служебная тайна, что это *псковская повесть Пушкина* (курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 257]. С одной стороны, речь здесь снова может идти о трагедии «Борис Годунов», ошибочно названной повестью, которая была написана Пушкиным в селе Михайловское Псковской области [Капинос, 2014: 131]. Однако, с другой стороны, этой *повестью* может быть и *повесть* «Капитанская дочка», написанная не в Михайловском, но содержащая тот же мотив самозванчества. Также иметься в виду может и роман «Дубровский», балладные мотивы которого переносятся в бунинский рассказ. В «Дубровском» реализуется балладный сюжет: Машу Троекурову против ее воли выдают за князя Верейского, чему пытается помешать Владимир Дубровский, появляющийся под именем учителя Дефоржа в доме Троекуровых. Кроме того, немаловажен тот факт, что именно в Святогорский монастырь Псковской области А.С. Тургеневым было привезено тело самого А.С. Пушкина для погребения. В рассказе Бунина ситуация повторяется: безымянная племянница вот-вот выходит замуж за Ивана Сергеевича, чему хочет помешать Ивлев. Претензия на роль истинного жениха в обоих сюжетах превращается в самозванчество<sup>87</sup>.

Коренное отличие бунинского рассказа от пушкинских обработок «самозванческого» сюжета состоит в решающем усложнении нарративной структуры текста. Для Ивлева и племянница, и ее нежеланный жених, сами являются персонажами. Они опосредованы и превращены в «литературных» героев текстом цитируемой телеграммы. Приблизиться к ним Ивлеву помогает

---

<sup>87</sup> Аналогичным образом ситуация решается в двух других рассказах «ивлевского» цикла. В «Грамматике любви» (1915) Ивлев очаровывается Лушкой. Причем если Хвошинский – ее истинный «жених» – мог любить ее непосредственно, то Ивлев влюбляется в посмертный заместитель ее личности и тела – книгу. Подробнее об этом см.: [Капинос, 2014: 97–113, Анисимов, 2015]. В рассказе «Зимний сон» (1918) герой видит учительницу, и возможность любви реализуется только в пространстве сна. Подробнее об этом см.: [Капинос, 2014: 114–126].

сон, мечта: он буквально создает собственное alter ego, двойника – параллельно тому, как это делает Бунин. При этом интересно, что имя жениха – Иван Сергеевич – с одной стороны, может интерпретироваться как имя И.С. Тургенева [Капинос, 2014: 134], а с другой – это сочетание может быть еще одной анаграммой, составленной из имени Бунина и отчества Пушкина. Поэтому Ивлев по отношению к Ивану Сергеевичу оказывается самозванцем, а Иван Сергеевич по отношению к Ивлеву – двойником, что в сущности тождественно. Таким образом, с помощью имени собственного размывается граница между тремя уровнями: реальностью Бунина, вымышленным им художественным миром Ивлева и воображаемым уже Ивлевым миром Ивана Сергеевича. В итоге читатель наблюдает сложную нарративную конструкцию, построенную по матрешечному принципу: самозванчество оказывается не противоправным присвоением имени и биографии чужой личности, а синкретичным слиянием двух поэтических «я». Текст Бунина содержит другой текст, авторство которого фиктивно присвоено Пушкину. В этом бунинско-пушкинском тексте Иван Сергеевич оказывается инстанцией, в которой встречаются два писателя.

Это совмещение собственного и пушкинского «я» было проговорено Буниным прямо тремя годами позже написания рассказа «В некотором царстве», в публицистической статье «Думая о Пушкине», которая впоследствии стала частью автобиографического романа Бунина. В этой статье писатель отрицает право «новой литературы» даже малейшим образом интересоваться и касаться Пушкина: «Вообще давно дивлюсь: откуда такой интерес к Пушкину в последние десятилетия, что общего с Пушкиным у “новой” русской литературы, – можно ли представить себе что-нибудь более противоположное, чем она – и Пушкин» [Бунин, 1998: 203–204]. Наоборот, свое право наследования великому поэту он доводит буквально до слияния с его именем и творчеством. В молодости он «подражал [Пушкину. – Я.Б.] даже в почерке» [Там же: 204], то есть стремился повторить его тексты даже внешне. Затем испытывал «желание написать что-нибудь по-пушкински» [Там

же: 205]. Уже с младенчества и Пушкин, и его творчество в этом неразрывном слиянии были частью мира Бунина: «Когда он вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? <...> *Имя его я слышал с младенчества*» [Там же: 208]. Сказки Пушкина сливаются со звуками голоса матери, которую «звали Людмилой (*Людмилой Александровной*), и я смешивал ее, молодую, – то есть воображаемую молодую, – с *Людмилой из Пушкина* (курсив наш. – Я.Б.)» [Там же]. Вспоминая свою юность, Бунин рассматривает ее в неразрывном единстве с пушкинской поэзией: его чувства уже были прочувствованы лирическим героем Пушкина, были предсказаны им: «то он рождал во мне те или иные чувства, то я неизменно сопровождал рождавшиеся во мне чувства его стихами» [Там же: 209].

Таким образом, в прозе Бунина феномен самозванчества и связанные с ним мотивы, с одной стороны, манифестировали взаиморазрушительную связь литературного процесса и революционных событий, с другой – становились средством шифрования авторского кода в произведении.

Изображение революции как театра было свойственно как художественной прозе Бунина, так и его публицистике. Критик и журналист Лоллий Львов в беседе с писателем в 1937 г. задал ему пронизательный вопрос «о переименовании Художественного театра в театр Горького» [Там же: 426]:

Бунин говорит решительно и веско, серьезно, как бы обдумывая каждое слово:

– Теперь этот театр, который и Станиславский, и Немирович-Данченко, да и вся публика, всегда называли “*театром Чехова*”, стал *почему-то* называться “театром Горького”. Горький в жизни Художественного театра играл немалую роль. Но почему все-таки театр переименован из Чеховского в Горьковский – непонятно. Так же, впрочем, непонятно, как всегда непонятно для меня переименование городов. Например, Петербург был основан Петром Великим. Можно как угодно относиться к Петру Великому, но ведь город все же основал он, а не Ленин. Почему мне “Ленинград” и кажется всегда *нелепостью*. Так и с Художественным театром, которому присвоили имя Максима Горького (курсив наш. – Я.Б.) [Там же].

Очевидно, что в этом пассаже ключевой оказывается проблема преемственности, наследования и памяти. Если театр может носить имя Чехова на основании прямого отношения самого А.П. Чехова к его основанию, то имя Горького с Художественным театром не соотносится, так как сам М. Горький не имеет на него прав учредителя. В этой логике переименование театра оценивается Буниным как нелегитимное, а Горький как один из первых деятелей советской литературы выступает по отношению к Чехову – классику русской литературы и, что важно, личному другу Бунина – как самозванец.

Интересно, что в «Автобиографических заметках», впервые опубликованных в 1948 г. и открывающих цикл «Воспоминания», воспроизводится структура ответа Бунина в интервью Лоллию Львову одиннадцатилетней давности. Однако не менее важно различие этих пассажей:

Впрочем, Художественный театр называется теперь Художественным Театром имени Горького. Прославился этот театр прежде всего и больше всего Чеховым, – ведь даже и доньше на его занавесе чайка, но вот приказали присвоить ему *имя Горького, автора лубочного и насквозь фальшивого “Дна”*, и Станиславский с Немировичем покорно приняли это приказание, хотя когда-то Немирович торжественно, публично, во всеуслышание всей России, сказал Чехову: “Это – твой театр, Антон”. Как Кремль умеет запугивать! Вот передо мной книга, изданная в Москве в 1947 году, – “Чехов в воспоминаниях современников”, среди этих воспоминаний есть воспоминания М.П. Чеховой, и между прочим такие слова ее: “Люди науки, искусства, литературы и политики окружали Антона Павловича: Алексей Максимович Горький, Л.Н. Толстой, В. Короленко, Куприн, Левитан бывали здесь...” В последние годы Чехова я не только бывал, приезжая в Ялту, каждый день в его доме, но иногда гостил в нем по неделям, *с М.П. Чеховой был в отношениях почти братских, однако она, теперь глубокая старуха, не посмела даже упомянуть обо мне, трусливо пишет полностью: “Алексей Максимович Горький и Вячеслав Михайлович Молотов” <...>* (курсив наш. – Я.Б.) [Бунин, 2006 (9): 11].

Помимо яростно-обличительного пафоса и ожесточенной риторики, в этой заметке отчетливо появляется личная обида писателя. Бунина, с самого начала творческой карьеры и до конца жизни чувствительного к отзывам критики и часто на них отвечавшего, задевает отсутствие его имени в связи с именем Чехова и памятью о нем.

Д. Риникер пишет о сложных отношениях Бунина с Горьким именно в связи с конкретной целеустановкой будущего нобелевского лауреата на создание собственной литературной биографии. Уже в ранних письмах писателя появляется то, что после революции он будет настойчиво продвигать в публицистике, – неприятие тех качеств писателя, которые были «знаковым выражением того, чем молодой Горький покори́л Россию: в восприятии русской интеллигенции он был воплощением того, чего она больше всего жаждала и чего ей больше всего не хватало» [Риникер, 2004: 439]. Риникер пишет, что именно это место Горького стремился занять Бунин, а помощь, оказанная лидером «Знания» Бунину в начале писательской карьеры последнего, лишь усиливала неоднозначность этих оценок [Там же]. Революционные события и эмиграция как бы освободили Бунина от обязанности этой признательности Горькому и открыли для публики неоспоримую точку разногласий писателей – отношение к большевистской власти [Там же: 439–440].

На эту точку Бунин и начинает давить, разоблачая своих оппонентов-конкурентов. В нарративе писателя в ряду тех, кто сильнее всего «приложил руку» к разрушению, порче страны и русской литературы первым стоит имя Горького. В связи с его «виной» Бунин приводит запись из посмертно изданного дневника Л.Н. Андреева, по адресу которого бунинские высказывания были также весьма нелестны именно из-за его связей с Горьким: «“Но неужели Горький так и уйдет *ненаказанным, неузнанным, неразоблаченным*, 'уважаемым'? Конечно, я говорю не о физическом возмездии, это вздор, а просто о том, чтобы действительно уважаемые люди осудили его сурово и решительно. Если этого не случится (а возможно, что и не случится, и Горький сух вылезет из воды) – можно будет плюнуть в харю жизни” (курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1998: 110]. Вторым литератором, подыгрывающим большевикам, Бунин считает Есенина, в характеристику которого включается закавыченное «крестьянский» [Там же: 159–160] или «наш национальный поэт» [Там же: 255]:

#### «Страшные контрасты»

<...> праздновать [годовщину рождения Тургенева. – Я.Б.] совместно с Троцким, Лениным, Петерсом и Горьким, который, может быть, в эту минуту, *ломаю роль "фанатика"*, произносит среди человеческих и лошадиных трупов пламенные речи о пользе просвещения и щедро оделяет томиками "социализированного" Тургенева – победоносный *русский демос*, тот самый демос, который уже *осквернил* могилу Толстого, *сжег* дом Пушкина, в *прах разнес* родовое тургеневское гнездо, а теперь спокойно *дерет* окровавленными лапами эти самые томики на сигарки, – нет, говорить и праздновать в эти окаянные дни уже совсем выше моей силы (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 22–23].

#### «Самородки»

Нет, «трагедия» Есениных и сами Есенины страшно стары, *на тысячу лет старше большевистской власти*, так стары и банальны со всей своей *то острожной, то писарской лирикой*, что просто уже тошнит от них. <...> *Большевистской власти, конечно, было очень приятно*, что Есенин был такой хам и хулиган, каких даже на Руси мало, что «наш национальный поэт» был друг-приятель и собутыльник чекистов, «молился Богу матерщиной», по его собственному выражению, Европу и Америку называл «мразью», и в то же время *наряжался* в шелковое белье на счет американской старухи, <...> и вообще по всему свету позорил русское имя (курсив наш. – Я.Б.) <...> [Там же: 255].

В созданных Буниным образах литераторов-самозванцев нетрудно увидеть последовательное разоблачение самого этого нового типа «интеллигента из народа». В случае с Горьким использовались и его собственные акценты на отсутствии предков-литераторов, и разделявшиеся многими сомнения в достоверности обнародованных Горьким сведений о его происхождении и годах молодости. В персональном мифе Есенина также подчеркивается жизнетворческий и явно подложный характер биографии:

#### «Горький»

<...> Я уже это писал: о нем, как это ни удивительно, до сих пор *никто не имеет точного представления. Кто знает его биографию достоверную? Молва* все еще твердит: «Босьяк, поднялся со дна моря народного... ». В словаре Брокгауза *читаешь другое*: "Горький-Пешков, Алексей Максимович. Родился в 1868 году, в среде вполне буржуазной: отец – управляющий большой

#### ««Мы не позволим»»

И вот взять хоть *ложь*: когда-то Есенин, отбывая повинность в первую мировую войну, *пустил слух*, что он попал в дисциплинарный батальон – и за что же? – за то, что будто бы «отказался написать стихи в честь царя»! Кто-то требовал написать, а он, видите ли, отказался и пострадал! (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 461].



пароходной конторой, мать – дочь богатого купца красильщика...". Дальнейшее основано *только на автобиографии* Горького... Был в мальчишеские годы поваренком на волжском пароходе, потом где-то садовником... торговал яблоками... Был письмоводителем у нижегородского адвоката Ланина; уйдя от него, "бродил по югу России"...(курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 410].

Но, конечно, главной чертой самозванца является актерство, постоянное разыгрывание ролей, подстраивание под обстановку и сиюминутные ожидания. Лицедейство всегда сопровождается легким и быстрым внешним преобразованием, перевоплощением обличия: переодеванием (ряжением), а также сменой голоса:

«Горький»

Теперь это был *совсем другой человек*, чем на набережной, при Чехове, – милый, *шутливо-ломающийся*, скромный до самоунижения, говорящий уже не басом, не с героической грубостью, а каким-то все время как бы извиняющимся, *наигранно-задушевным волжским говорком с оканьем*. Он играл и в том и в другом случае – с одинаковым удовольствием, одинаково неустанно, – впоследствии я узнал, что он мог вести монологи хоть с утра до ночи, – одинаково ловко, вполне *входя то в ту, то в другую роль*, в чувствительных местах, когда старался быть особенно убедительным, с легкостью вызывая даже слезы на свои зеленоватые глаза (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 411–412].

««Мы не позволим?»»

Он [Есенин. – Я.Б.] вообще *не стеснялся во лжи, в актерстве на каждом шагу*, всячески – то воспевая Ленина, <...> то рыдая через некоторое время <...> И все эти штучки *неизменно служили к пущей его славе*. В роли же *скандалиста, хулигана, пьяницы*, <...> в роли *пролазы всюду*, куда только возможно, в роли *циника*, <...> в этой роли ему *поистине не было равного* глаза (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 461].

Лицедейство призвано ввести в заблуждение, заманить читателя. В соответствии с бунинским пониманием литературного канона все главные

наследники разночинной линии литературы перевирают действительность в угоду косной традиции и наивным читательским ожиданиям.

По Бунину Горький создает свою автобиографию, перенося в жизнь фальшивую, поддельную, ущербную литературу. Читатель же, который на протяжении нескольких десятилетий вынужден довольствоваться этой литературщиной, принимает Горького с восторгом. Для Бунина это неприемлемо:

А дальше что? А дальше уже нечто ужасное по *литературицине*, по дурному тону, по *лживости*, по *лубку*, – дальше Скиталец, Горький, тот самый Горький, который на моих глазах, в течение целых двадцати лет, буквально ни разу, ни единого дня *не был в деревне*, не был даже в уездном городе, если исключить один месяц в Арзамасе, и даже после восьмилетнего пребывания на Капри шагу не сделал, возвратясь в Россию, дальше Москвы, *а все пишет да пишет на героический лад о русском народе*, ушибая критика и читателя своей *наигранной* внушительностью, своим *литературным басом*, своей *"красочностью"*... (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 58].

В конце концов, Горький изображается как «предводитель» армии самозванцев, неизменным локусом которых оказывается Художественный театр:

Всем известно, как, *подражая ему в "народности" одежды*, Андреев, Скиталец и прочие *"Подмаксимки"* тоже стали носить длинные сапоги, блузы и поддевки. Это было нестерпимо. Раз вечером, среди толпы, тесно двигавшейся во время антракта *в фойе Художественного театра*, эти *"Подмаксимки" или целой гурьбой <...>* (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 414].

Несколько иначе Буниным оценивалось «самозванчество» Есенина. Фигура поэта, претендовавшего на статус национального и одновременно сотрудничавшего с большевиками, была Буниным откровенно нетерпима. В обращенной на него риторике Есенин занимал место осквернителя памяти первого и главного, истинного национального поэта – Пушкина: «Вот в Москве было нанесено тягчайшее оскорбление памяти Пушкина (вокруг его памятника обнесли тело Есенина, – то есть оскорбление всей русской культуре)» [Там же: 254]. Если здесь место имени собственного занимает

функционально тождественный ему памятник, то следующий пассаж выстроен непосредственно вокруг имени:

Что есть у какого-нибудь Есенина, *Ивана Непомнящего*? Только *дикарская* страсть к хвастовству да умение плевать. И плевать ему легко: это истинный Иван Непомнящий. В степи, где *нет культуры*, нет сложного и прочного быта, а есть только *бродячая* кибитка, время и бытие точно проваливаются куда-то, и памяти, воспоминаний почти нет. *Другое дело Толстые*. Как замечательны слова Толстого о той боли, с которой он старался “вспомнить” что-то после обморока! О, Толстым есть что вспомнить! А *воспоминание*, <...> *живущее в крови*, <...> и *есть поэзия*, священнейшее наследие наше, и оно-то и делает поэтов, сновидцев, *священнослужителей слова*, приобщающих нас к великой *церкви живших и умерших*. Оттого-то так часто и бывают истинные поэты так называемыми “консерваторами”, то есть хранителями, приверженцами прошлого. Оттого-то и *рождает их только быт, вино старое*. И оттого-то так и священны для них традиции, и оттого-то они и *враги насильственных ломок священно растущего древа жизни* (курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 168–169].

Конструкция *Иван Непомнящий*, с одной стороны, восходит к известному афоризму «Иван, не помнящий родства», с другой – не исключено, что она была заимствована из чеховского «Острова Сахалин». Здесь Чехов назвал это сочетание имени и фамилии типичным для сообщества сахалинских ссыльно-каторжан, в среде которых культура в привычном ее понимании, естественно, отсутствует. Среди не привязанных ни к чему на земле бродяг-мужиков самое распространенное имя – *Иван*: «У бродяг самое употребительное имя Иван, а фамилия Непомнящий» [Чехов, 1978 (14–15): 69].

Кажется, что, ставя рядом с именем «Иван» определение «Непомнящий», Бунин допускает рискованное соприкосновение собственного отыменного мифа с, на его взгляд, кощунственной харизмой Есенина. Однако риск оправдан, в нём читается полемический умысел: как «третий Толстой», «Алешка», противопоставлялся Толстому истинному, Льву, так и здесь «Непомнящий» Иван делается «Иваном» в кавычках, символом ложной претензии на народность. Отвергая есенинскую линию, Бунин объявляет себя продолжателем А.К. Толстого, образ которого связывается с ценностями памяти, памятивости. Внедряя в текст собственную точку зрения в форме

своего личного имени, Бунин, словно переосмысливает чеховский образ-концепт, становится Иваном *Помнящим*.

Проблема бродяжничества, переживания потери родного дома и угасания собственного рода было предметом серьезной рефлексии Бунина. В приведенном пассаже воспроизводится комплекс лейтмотивов, связанных с опустошением культуры, памяти и традиции, которые получили наиболее яркое художественное воплощение в повести «Суходол» (1911). Повесть входит в неоформленный Буниным цикл из трех текстов, организующим элементом которых является фамилия – *Хрущев*: рассказы «Снежный бык» (1911) и «Пыль» (1913), а также повесть «Суходол» (1911). Герои-однофамильцы Хрущевы являются своеобразной осью, на которой крепятся ключевые образы и категории сознания, связанные с мироощущением автора, такие как род, смерть, память. Так, в «Суходоле» писатель показал трагическое угасание не просто барского рода Хрущевых, но вообще всех суходольцев, вызванное ослаблением родовой памяти. Изначально «суходольская» душа – это «душа, над которой так безмерно велика *власть воспоминаний, власть степи, косного ее быта, той древней семейственности*, что воедино сливала и деревню, и дворню, и дом в Суходоле (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 117–118]. Однако деревня постепенно разрушается и выгорает, а род Хрущевых вырождается: суходольцы «гибли, *разбегались*, те же, что кое-как уцелели, кое-как и коротали остаток дней своих» [Ш, 161]. И усадьба Хрущевых, и сами они буквально проваливаются под землю: «дом ветшал, оседал все более» [Ш, 160], на могилах бабушек и дедушек выцветают надписи, а камни «почти уш[ли] в землю» [Ш, 162].

Последние представители рода Хрущевых даже на уровне местоимений отделяют «нас» от «них»: «мы застали уже не быт, не жизнь, а лишь *воспоминания* о них, *полудикую простоту существования*. Все реже навещали мы с годами наш степной край. И все более *чужим* становился он для нас, все *слабее чувствовали мы связь с тем бытом и сословием, из коего вышли* (курсив наш. – Я.Б.)» [Ш, 161]. Но даже ослабевшая память рода должна быть

поддержана и сохранена – в памяти и, главное – в слове. Суходол становится «только поэтическим памятником былого» [Ш, 116]. Хрущев-рассказчик овеществляет поэтические воспоминания на бумаге, становится летописцем, тем самым сближаясь с фигурой Бунина, пишущего повесть с мощным биографическим подтекстом. Таким образом, писатель дает художественное воплощение мысли, выраженной в приведенном пассаже из статьи 1925 г. «Инония и Китеж» словами «воспоминание – и есть поэзия». В этой формуле тождество обоих элементов обеспечивает имя собственное: оно является одновременно и воспоминанием – универсальным хранителем памяти, и поэзией – архаическим и мифопоэтическим словом.

\*\*\*

Таким образом, мы видим, что феномен самозванчества был предметом глубокой рефлексии Бунина. В прозе и публицистике писателя к традиционному сюжету о самозванцах подключаются родственные ему мотивы, в структуре которых материальный облик вещей трансформируется через чисто символические операции со знаками. Можно сказать, что в глазах Бунина самозванчество сближалось с эстетической практикой символизма – претворением в жизнь ситуации, когда один знак имеет множество референтов. Бунин отрицал и самозванцев, и символистов, однако и то и другое явление в качестве веяний эпохи модерна оказали огромное влияние как на его судьбу, так и на поэтику его творчества.

В зависимости от целей и задач писателя, с одной стороны, осмысление феномена самозванчества велось Буниным в координатах традиционной легенды о царях-избавителях. С другой стороны, включение этой легенды в контекст культурно-исторической связи фигуры власти и писателя, позволило Бунину анализировать собственную писательскую судьбу и профессиональную репутацию. Сюжет о самозванцах становится средством моделирования не только бунинского нарратива, но и структуры мира. Ядром этого сюжета является имя собственное. Благодаря унаследованным от

архаического слова мифопоэтическим свойствам, оно, оставаясь нематериальным знаком, проявляло свою способность буквально изменять реальность. Серьезное понимание этого феномена Буниным позволяло ему говорить о самых известных писательских именах как главных провокаторах и вдохновителях российской революционной катастрофы. Конфликт здесь заключается в столкновении базовой установки революции на разрушение старого и создание нового мира с исконным призванием писателя запечатлеть культурно-историческую память в слове-имени.

**Ономатопэтика «Архивного дела»: преобразование «архива» русской классики**

Образ Фисуна продолжает традицию персонажей русской литературы, которая разрабатывалась писателями с начала XIX века. По словам М.Н. Эпштейна, эта традиция берет свое начало от типологической фигуры так называемого «маленького человека» – гоголевского Акакия Акакиевича и, двигаясь через персонажей Достоевского, переходит к чеховскому «человеку в футляре» [Эпштейн, 2006: 27–61]. Ключевая черта, объединяющая Самсона Вырина, Акакия Акакиевича, Макара Деушкина и оставшегося без имени Беликова, заключается в том, что все они являются *переписчиками*, и в этом смысле оказываются металитературными персонажами.

Как пишет Эпштейн, культурная семантика деятельности переписчика в современном обществе подверглась кардинальной переоценке. После распространения книгопечатания ранее достойная и почетная деятельность писца, который «запечатлевал[] для вечности тот смысл, который был этого достоин» [Там же: 30], оказывается излишней, а потому эта профессия начинает восприниматься как механистический, презираемый труд [Там же: 31]. Отголоски этого смещения и подвергаются осмыслению на протяжении всего XIX века в образе «маленького человека», который становится метанарративом русской литературы.

В качестве первого – исходного и наиболее знакового – текста о переписчиках Эпштейн видит гоголевскую «Шинель». Именно в этой повести содержатся те мотивы и сюжет, которые впоследствии будут усвоены Достоевским, Чеховым и Буниным. Этот сюжет, согласно наблюдениям Эпштейна, включает три этапа [Там же: 56–57]:

1. Однообразная и ограниченная служебной деятельностью жизнь писца.
2. Выход из оболочки, попытка нехарактерного поведения.

3. Смерть за измену своему призванию при столкновении с человеком, занимающим более высокое социальное положение.

Для выявления особенностей бунинского варианта сюжета о переписчиках в рассказе «Архивное дело» нам необходимо привлечь предшествующие тексты: «Шинель» Гоголя, «Человек в футляре» и «Смерть чиновника» Чехова.

Фисун наследует типичную внешность персонажа-переписчика. Во-первых, характерной деталью их облика является маленький рост, дополненный согбенной спиной – поза склоняющегося над текстом книжника. Во-вторых, сохраняется, хоть и в измененном смысле, представление об отшельничестве переписчика. Если в средневековом обществе затворничество писца, его монашеская келья означали уход от общества и земной жизни в пользу служения Богу, то в модерном персонаже-переписчике профессия, подспудно сохраняя сакральные коннотации, материализовалась в своеобразную оболочку, вторую кожу – предмет одежды, который одновременно и отграничивает и устанавливает связь с внешним миром. Уход от мира постепенно начал восприниматься как болезнь, как признак социопатии.

<b>Гоголь «Шинель» (1839)</b>	<b>Чехов «Человек в футляре» (1898)</b>	<b>Бунин «Архивное дело» (1914)</b>
<p>&lt;...&gt; <i>низенького</i> роста, &lt;...&gt; все совершенно <i>Баимачкины</i> ходили в <i>сапогах</i> &lt;...&gt; Акакий Акакиевич &lt;...&gt; начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало <i>пропекать в спину и плечо</i> &lt;...&gt; Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича <i>служила тоже предметом насмешек чиновникам</i>; от нее отнимали даже благородное имя шинели и</p>	<p>&lt;...&gt; даже в очень хорошую погоду, выходил в <i>калошах</i> и с зонтиком и непременно в <i>теплом пальто на вате</i>. &lt;...&gt; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он всё время прятал его в поднятый воротник. &lt;...&gt; <i>маленький, скрюченный</i> &lt;...&gt; (Курсив наш. – Я.Б.) [Чехов, 1977 (10): 43–47].</p>	<p>Он был очень <i>мал ростом</i>, круто <i>гнул свою сухую спинку</i>, носил престранный костюм: <i>длинный базарный пиджак</i> &lt;...&gt; и громадные солдатские <i>сапоги</i> &lt;...&gt; [имел. – Я.Б.] <i>облезлую смушковую шапку</i>, которую &lt;...&gt; натягивал на голову ниже ушей, боясь, что в них надует и уж совсем лишит его слуха &lt;...&gt; (Курсив наш. – Я.Б.)</p>



называли ее капотом. <...>  
*воротник* ее уменьшался с  
каждым годом более и  
более, ибо служил на  
подтачиванье других частей  
ее (Курсив наш. – Я.Б.)  
[Гоголь, 2009: 117, 122].

[IV, 35].

Шинель, покрывающая Акакия Акакиевича, является маркером и воплощением его должности титулярного советника, а также репрезентативным *знаком*, удваивающим его социальный статус. Несмотря на то, что в ином контексте эта функция материальной оболочки меняется, шинель передается последующим переписчикам как наследственный атрибут. У Чехова она трансформируется в целый «футляр» Беликова, включающий не по сезону теплое ватное пальто, у Бунина – в облегающий длинный пиджак Фисуна. Другой «родовой» атрибут *Баумачкина*, метонимический по отношению к его фамилии, – сапоги – также сохраняется в рассказе Бунина, а у чеховского героя наблюдается в виде калош. Кроме того, все три персонажа отмечены небольшим ростом и гнущейся спиной (у Акакия Акакиевича на последнее не указано прямо, но именно спина и плечи оказываются самым уязвимым местом его тела: там шинель протирается в первую очередь).

По замечанию С.С. Аверинцева, литературный труд переписчика в средневековой культуре Ближнего Востока приравнивался принадлежности к знатному роду. Даже письменные принадлежности книжника являлись «не просто утилитарн[ым] приспособление[м] для фиксации мыслей, но <...> залог[ом] почетного места среди людей и причастности Божественному началу» [Аверинцев, 2004: 195]. В современном обществе, как утверждает Эпштейн, согбенная поза переписчика, перестав ассоциироваться с сакральной позой писца, меняет знак и становится символом социальной униженности. Таким образом, малость «маленького» человека оказывается, в первую очередь, указанием на его социальный статус. Соответственно, у Гоголя, Достоевского и Чехова переписчики, с одной стороны, подвергаются

осмеянию и унижению, с другой – становятся объектами проявления жалости (у Чехова жалости со стороны рассказчика):

**Гоголь «Шинель» (1839)**

Молодые чиновники *подсмеивались и острились* над ним <...> Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого и не было перед ним; <...> среди всех этих докук он не делал ни одной ошибки в письме. Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня *обижаете?*» (Курсив наш. – Я.Б.) [Гоголь, 2009: 119].

**Чехов «Человек в футляре» (1898)**

Какой-то проказник *нарисовал карикатуру* <...> внизу подпись: «*влюбленный антропос*». <...> Карикатура произвела на него *самое тяжелое впечатление*. <...> Мне даже жалко его стало (Курсив наш. – Я.Б.) [Чехов, 1977 (10): 49].

Именно утилитарная связь переписчиков с письмом, со словом или языком становятся основанием для шуток над ними, а в случае Чехова – еще и инструментом высмеивания с помощью древнегреческого слова «антропос» – любимого слова Беликова.

Персонаж «Архивного дела» описывается автором в той же системе координат, но с повторной переменной знака. Если Башмачкин и Беликов, отгородившиеся от мира шинелью и футляром реагируют на насмешку болезненно, то шутки в сторону Фисуна, который остается внутри собственной системы ценностей, оказываются безуспешными, не достигают цели:

Нас, его молодых сослуживцев, все *потешало* в нем: и то, что он *архивариус*, и не только не находит смешным это старомодное слово, а, *напротив*, понимает его очень высоко, и то, что его зовут Фисуном, и даже то, что ему за восемьдесят лет (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 35].

Именно перемещение акцента с социальной проблематики на онтологический для писца вопрос статуса слова становится для Бунина точкой для полемики и, в то же время, для продолжения предшествующей традиции.

Характер обращения со словом является ключевым в образе переписчика. С.С. Аверинцев замечает, что в средневековье сакральное отношение к материальному облику книги, к самому алфавиту и буквам, было

неотделимо от почитания нетленного смысла написанного: «книгу можно сжечь, но записанное в книге слово бессмертно» [Аверинцев, 2004: 194]. Слово понималось и почиталось как Логос, одухотворенная плоть. В Новое время, эпоху не религий, но светских государств, переписчик имеет дело с канцелярскими документами, превратившимися в чистую функцию.

Смысл в таких документах оказывается вторичен сравнительно с репрезентацией смысла, утилитарным назначением слова. Тем не менее, авторы произведений о переписчиках сохраняют особенности отношений между писцом и текстом. Как фигура средневекового книжника сакрализовалась благодаря приобщению к духовным сочинениям, так и гоголевский персонаж, приобщаясь к бессодержательному документу, сам оказывается репрезентацией – иллюзией, кажимостью, пустой оболочкой шинели. В отсутствии смысла текста персонаж-переписчик обращается к его материальному облику.

#### Гоголь «Шинель» (1839)

<...> он брал, посмотрев *только на бумагу* <...> и тут же пристраивался писать ее. <...> он служил с *любовью*. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой *разнообразный и приятный мир* (Курсив наш. – Я.Б.) [Гоголь, 2009: 119].

#### Чехов «Человек в футляре» (1898)

<...> *древние языки*, которые он преподавал, были для него, в сущности, *те же калоши и зонтик*, куда он прятался от действительной жизни.

– О, как *звучен*, как прекрасен греческий язык! – говорил он *со сладким выражением*; и, как бы в доказательство своих слов, прищутив глаз и подняв палец, произносил: – *Антропос!* (Курсив наш. – Я.Б.) [Чехов, 1977 (10): 43].

Центральным моментом гоголевской истории является то, что Акакий Акакиевич принципиально не понимает смысла того, что он переписывает и не интересуется им. Он не способен создать оригинальный текст – причем как письменный, так и устный. Предмет страсти и почитания для него – материальный, начертательный образ буквы. В результате сама плоть Башмачкина – его лицо – тоже стремится стать буквой: «Наслаждение

выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты <...> в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [Гоголь, 2009: 119]. У Беликова же восхищение вызывает не начертание букв, а звучание слов. Как и Акакий, Беликов вбирает заведомо *мертвый* древнегреческий язык в собственную плоть: все отношение героя к языку выражено в сладкозвучном произнесении слова «антропос». Язык, как и в «Шинели», материализован: он буквально отождествляется с футляром, с предметами одежды Беликова.

В отсвете бунинского понимания можно сказать, что Акакий Акакиевич и Беликов, облакая собственную живую плоть в оболочку букв, оказываются, говоря по-толстовски, «живыми трупами». Судьба Акакия Акакиевича была решена при крещении: «Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» [Гоголь, 2009: 118]. Мать Акакия в момент выбора имени отходит от обычая нарекать ребенка по месяцеслову в честь святого покровителя, чем сразу отдаляет его от церковно-религиозной культуры. Вместо этого герою дано имя его отца, что лишает Акакия права и на социальное самоопределение. Значение имени *Акакий* – «незлобивый» в судьбе героя реализует коннотации покорности и пассивности. В случае же Беликова источником его социопатической тяги к материальной оболочке является, по словам повествователя Буркина, «явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге» [Чехов, 1977 (10): 42]. В своем роде это самоовеществление является самоубийством, а в координатах бунинской эстетики оно было бы признаком вырождения.

В противоположность мертворожденности своих предшественников, фамилия Фисун образована от личного имени Афанасий – от др.-греч. «бессмертный». Принадлежность к письменной культуре не одухотворяет Фисуна – как средневекового писца, но и не умерщвляет его – как его предшественников в литературе. Значение имени Фисуна расположено в

некоем срединном поле между, с одной стороны, предельно овеществленными *Башмачкиным* (башмак) и *Беликовым* (беловик), а с другой – нравственно обусловленными *Акакием* (незлюбивый) и *Макаром* (греч. – счастливый) *Девушкиным* (безгрешный).

*<...> гробовыми печатями припечатывал ту жизнь, что шла где-то наверху, <...> а в должный срок нисходила долу, в эту смертную архивную сень, грудями <...> ни единой живой душе не нужного хлама загромождая полки! <...> Фисун <...> полагал, что ни единое человеческое дело немыслимо без архива.*

– А ежели справка понадобится? – говорил он и твердо был уверен, что фраза эта неотразима (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 35–36].

Персонаж-переписчик у Бунина в равной степени не принадлежит ни миру живых, ни миру мертвых. Это подчеркивается упоминанием прозвища Фисуна – Харон. Этот персонаж древнегреческой мифологии являлся обитателем лиминального пространства между миром живых и царством Аида. В его функции входило не только переправлять души умерших в загробный мир, но и следить, чтобы туда не проникли неупокоенные, живые души – из-за чего часто Харон наделялся острым взглядом (по Бунину – обязательным качеством для писателя). Бунин подчеркивает, что только неживое, ненужное живому попадало во владения Фисуна. И сами эти владения представлены как потустороннее, подземное пространство: «Вот уже кончается долгий летний день <...> а Фисун все еще бродит в своих темных владениях, в дугу согнув свою худую спину, держа в бледной, обезображенной ревматизмом руке пылающий огарок и заботливо осматривая полки с кипами дел» [IV, 36–37].

Привязанность к тексту и слову приводит к тому, что общей чертой персонажей-переписчиков является стремление к чрезмерно точному следованию служебному регламенту, распорядку, правилам, негласным и – особенно – кодифицированным нормам. Как и в «Шинели» Гоголя, в рассказе Бунина подчеркивается буквально одномоментное рождение героя и его служебного места, титула:

Гоголь  
«Шинель» (1839)

Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, *этого никто не мог припомнить* <...> так что потом *уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове* (Курсив наш. – Я.Б.) [Гоголь, 2009: 118].

Чехов «Человек в футляре» (1898)

Для него были ясны только *циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь*. <...> это было для него ясно, определенно; запрещено – и баста. *В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное* (Курсив наш. – Я.Б.) [Чехов, 1977 (10): 43].

Бунин «Архивное дело» (1914)

В управе он служил *чуть не с первого дня ее существования*. И как служил! Не знаю, когда он просыпался. Но думаю, что не позднее четырех утра, потому что жил он очень далеко <...> Фисун <...> стучит костылем в пол, *распекая своего подчиненного – за то, что тот опять явился сегодня в управу чуть ли не в семь часов, чуть не на целый час позже своего прямого начальства* (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 36].

Подчиненность жизни правилам, предписаниям государственной службы открывает в рассказах тему власти. В этой точке и обнаруживается различие между Фисуном и его литературными предшественниками. Важной в этом случае является расстановка социальных позиций субъекта и объекта. Так, Башмачкин и Беликов являются объектами власти: первый в занятии переписыванием не может отклониться от исходного текста, а второй читает распоряжения и в точности их исполняет. Причем если для Акакия Акакиевича субъектом власти является сам текст, а не его автор, то ситуация Беликова усугубляется тем, что субъект власти – автор распоряжений – остается безличным, выявляет себя не прямо, а через знаки письма, и в этом смысле является властью репрезентируемой, не истинной. Фисун, напротив, выступает как субъект власти, причем заявляющий ее непосредственно перед подчиненным: он не читает, а говорит.

Парадоксальным образом все три рассматриваемых персонажа, являясь в системе социальной иерархии обитателями низа, обладают перед людьми необъяснимой силой – нравственной убедительностью жертвы (герой

«Шинели»), страшной харизмой безликой, растворенной всюду власти (чеховский Беликов), авторитетом хранителя памяти (Фисун Бунина):

Гоголь «Шинель» (1839)	Чехов «Человек в футляре» (1898)	Бунин «Архивное дело» (1914)
<p>&lt;...&gt; “Оставьте меня, зачем вы меня <i>обижаете</i>?” И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое <i>преклоняющее на жалость</i> &lt;...&gt; в этих проникающих словах звенели другие слова: “Я <i>брат твой</i>”. И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался &lt;...&gt;, видя, как много в человеке бесчеловечья &lt;...&gt; (Курсив наш. – Я.Б.) [Гоголь, 2009: 119].</p>	<p>&lt;...&gt; наши учителя народ всё мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина, однако же этот <i>человечек</i>, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, <i>держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет!</i> Да что гимназию? <i>Весь город!</i> &lt;...&gt; Под влиянием <i>таких людей</i>, как Беликов, за последние десять – пятнадцать лет <i>в нашем городе стали бояться всего</i> (Курсив наш. – Я.Б.) [Чехов, 1977 (10): 44].</p>	<p>&lt;...&gt; он весь век <i>держит в истинно ежовых рукавицах</i> свою жену &lt;...&gt; давно известно, что сила не в самой силе, а в той власти, с которой связана она. А что Фисун облечен был властью, что Фисун <i>чувствовал себя очень строгим начальником</i> и заражал Лугового своим чувством, в этом не было ни малейшего сомнения &lt;...&gt; (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 37].</p>

Здесь налицо еще одно отличие бунинского героя от его переписывающих предшественников, которое определяет слом в нарративной организации бунинского рассказа. Единство нарратива Гоголя создается неизменной морализаторской установкой повествователя, направленной на раскрытие в Акакии Акакиевиче человека-христианина: социально ничтожного в «земном» мире, но обретающего свое величие после смерти. Та же целостность, хотя, конечно, продиктованная иными причинами, присуща сатирическому нарративу Чехова: здесь статичность повествователя обусловлена проводимым им социально-философским анализом социума, который возводит на пьедестал одновременно и ничтожного, и страшного «приписанной» ему обществом властью Беликова.

Принципиально иная ситуация у Бунина: инстанция фиктивного нарратора в его рассказе расщеплена. В повествовании происходит внезапный

переворот, связанный с прозрением библиотекаря-рассказчика. Ретроспективно излагая собственную историю «воспитания чувств», он в начале повествования до некоторой степени в чеховском духе противопоставляет «косного» Фисуна «передовым людям» своего времени (к которым причисляет и себя в молодости). Однако после условного «прозрения», осознания различия между мизерной жизнью героя и его истинным предназначением хранителя Памяти, сатирическая установка уже зрелого библиотекаря-рассказчика обретает иную цель: утверждается вневременность, истинность и бесспорность авторитета Фисуна, а объектом развенчания становится «лев русской гражданственности» Станкевич. Вместе со Станкевичем дискредитируется и сам рассказчик в молодости<sup>88</sup>, на что направлена несвойственная Бунину ироническая модальность: *«мы, молокососы, не только пожимали плечами, но порой и негодовали: смешон и странен был в нашем мире этот выходец из мира опекунских советов!»* (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 38].

Как пишет Эпштейн, тема власти в текстах Гоголя и Чехова связана с «гуманистическим протестом» [Эпштейн, 2006: 32] против системы общества, порождающей угнетаемых и угнетателей. Пафос писателей направлен на «выпрямление» подавленного человека.

В связи с этой темой последний – третий – этап сюжета о переписчиках, когда персонаж умирает в столкновении с «власть предержащим», в бунинском варианте, помимо уже отмеченных нами текстов, явно ориентирован на еще один текст Чехова – «Смерть чиновника» (1883).

В сюжетобразующем столкновении сильного и слабого позицию сильного в «Архивном деле» занимает персонаж, являющийся носителем идеи того самого «гуманистического протеста» – Алексей Алексеевич Станкевич.

Фамилия Станкевича, очевидно, отсылает к так называемому «кружку Станкевича», существовавшему в 1830-х годах. В биографии самого

---

<sup>88</sup> При том, что ипостась рассказчика «в молодости» является автобиографическим фактом, на который указывает В.Н. Муромцева-Бунина [Муромцева-Бунина, 1989: 137].



Н.В. Станкевича имелось несколько эпизодов, наверняка известных Бунину из сочинений А.И. Герцена<sup>89</sup>. Так, например, биографическим фактом, чреватой ревностью со стороны Бунина, могло быть описанное Герценом высокое происхождение Станкевича, полученное им блестящее образование (которого сам Бунин не имел, а об утраченный в юности шансах всю жизнь жалел) и благоприятные условия развития таланта:

*Станкевич был сын богатого воронежского помещика, сначала воспитывался на всей барской воле, в деревне, потом его посылали в острогужское училище <...>. Для хороших натур богатое и даже аристократическое воспитание очень хорошо. Довольство дает развязную волю и ширь всякому развитию и всякому росту, не стягивает молодой ум преждевременной заботой, боязнь перед будущим, наконец, оставляет полную волю заниматься теми предметами, к которым влечет.*

Станкевич развивался стройно и широко; его художественная, музыкальная и вместе с тем сильно рефлектирующая и созерцающая натура заявила себя с самого начала университетского курса (Курсив наш. – Я.Б.) [Герцен, 1931: 346]<sup>90</sup>.

Вместе с тем, фигура Станкевича обнаруживает характерную для романтизма, ключевую для русской истории и неизменно привлекающую внимание Бунина оторванность от реальной жизни, пассивность, уход в созерцание и умозрительность:

*Болезненный, тихий по характеру, поэт и мечтатель, Станкевич, естественно, должен был больше любить созерцание и отвлеченное мышление, чем вопросы жизненные и чисто практические; его артистический идеализм ему шел <...>. Другие были слишком здоровы и слишком мало поэты, чтоб надолго остаться в спекулятивном мышлении без перехода в жизнь. <...> в начале 1840 года не было еще и мысли у молодежи, окружавшей Огарева, бунтовать против текста за дух, против отвлечений – за жизнь (Курсив наш. – Я.Б.) [Там же: 326].*

Л.Я. Гинзбург в монографии «О психологической прозе» отмечает, что в период перехода 1830–1840-х гг. от романтизма к реализму именно в интеллектуальной и духовной обстановке, созданной Станкевичем, начало

---

<sup>89</sup> За год до написания «Архивного дела», 26 июля 1913 г., Бунин пишет в дневнике: «Кончил “Былое и думы”. Изумительно по уму, силе языка, простоте, изобразительности. И в языке – *родной мне язык* – язык нашего отца и вообще всего нашего, теперь почти уже исчезнувшего племени (Курсив наш. – Я.Б.)» [VI, 351]. Через тридцать лет, 22 мая 1941 г., упоминается то же сочинение: «начал перечитывать “Былое и думы”. У Герцена многое очень скучно. Перечитываю, скорее всего, в последний раз в жизни» [VI, 491].

<sup>90</sup> Не менее важна роль, которую сыграл Станкевич в судьбе поэта А.В. Кольцова – тоже «земляка» и Станкевича и Бунина. См.: [Там же: 347].

формироваться большинство разнонаправленных и противоборствующих течений русской общественной мысли, нацеленных на создание нового, реалистического типа человека [Гинзбург, 1999: 56–57]. Однако способ влияния Станкевича на современников был особенным: он не оставил после себя значительного творческого и философского письменного наследия.

Гинзбург пишет, что наследием Станкевича были не его произведения, а образ его личности, которую, к тому же, конструировал не он сам, а его окружение. «Сам Станкевич, удивительно свободный от любования собой и душевного кокетства, был склонен к критическому самоанализу и строгой самооценке» [Там же: 59]. Исследовательница показывает, что Станкевич, отходя от романтического идеализма, не был человеком фразы, не играл роль, но, в то же время, он не был и человеком действия – типом, который позднее воплотился в повестях и романах Тургенева<sup>91</sup>. Этическая программа Станкевича, направленная на гармоническое совпадение внешнего и внутреннего человека, закономерно привлекла внимание Л.Н. Толстого [Там же: 57–58].

Возвращаясь к сопоставлению рассказа Бунина с текстами Гоголя и Чехова, нужно заметить, что сходство относится к эпизоду гибели Фисуна, который, как и его предшественники, умирает от начальственного окрика. При этом все персонажи последовательно теряют все органы чувств и способность к речевой деятельности.

Гоголь «Шинель» (1839)	Чехов «Человек в футляре» (1898)	Чехов «Смерть чиновника» (1883)	Бунин «Архивное дело» (1914)
Тут он <i>топнул ногою</i> , возведя голос до <i>такой сильной ноты</i> , что даже и не Акакию	«И этим <i>раскатистым, заливчатым «ха-ха-ха»</i> завершилось всё: и сватовство, и земное существование	– <i>Пошел вон!!</i> – повторил генерал, <i>затопав ногами</i> . В животе у Червякова что-то оторвалось. <i>Ничего</i>	– Да ты кто такой? – <i>бешено крикнул первый</i> (Станкевич. – Я.Б.), <i>затопав в ярости ботинками</i> <sup>92</sup> . Но второй (Фисун.

<sup>91</sup> Гинзбург указывает, что Станкевич оказался неудачным прототипом для главного героя повести «Андрей Колосов» и Покорского в романе «Рудин» И.С. Тургенева [Там же: 62–63].

<sup>92</sup> В рассказе Бунина обнаруживается эквивалентность сцен: в первом случае это начальственный окрик самого Фисуна в сторону Лугового, во втором – брань Станкевича.

Акакиевичу Беликова. Уже он не не видя, ничего не – Я.Б.), выпучив  
 сделалось бы слышал, что говорила слыша, он глаза, <...> уже и  
 страшно. <...> его Варенька, и ничего не попятился к двери, лепетать не мог...  
 вынесли почти без видел. Вернувшись к вышел на улицу и <...> будучи через  
 движения. <...> как себе домой, он прежде поплелся... Придя час после этого  
 вышел на улицу, всего убрал со стола машинально доставлен в  
 ничего уж этого не портрет, а потом лег и домой, не снимая бессознательном  
 помнил Акакий уже больше не вицмундира, он состоянии домой,  
 Акакиевич. Он не вставал. <...> и лег на диван и.. Фисун слег в  
 слышал ни рук, ни больше ни звука. <...> помер (Курсив постель, а вскоре и  
 ног. <...> добрался Через месяц Беликов наш. – Я.Б.) душу богу отдал  
 он домой, не в силах умер (Курсив наш. – [Чехов, 1975 (2): <...> (Курсив наш. –  
 будучи сказать ни Я.Б.)» [Чехов, 1977 166]. Я.Б.) [IV, 42–43].  
 одного слова; весь (10): 52].  
 распух и слег в  
 постель. <...>  
 (Курсив наш. –  
 Я.Б.)» [Гоголь,  
 2009: 139–140].

Смерть такого типа присутствует в качестве мотива и в историях двух других рассматриваемых нами переписчиков – Акакия Акакиевича и Беликова. Однако сознательная полемическая ориентация именно на «Смерть чиновника» проявляется в смеховом отождествлении образов властителей (Брижжалова и Станкевича) с мотивом неконтролируемых физиологических функций их тел. Причем если ситуация чеховского рассказа анекдотическая, но все-таки адаптирована и, так или иначе, уместна для литературы, то Бунин помещает свою пару антагонистов в подчеркнуто антилитературное пространство общественной уборной.

В «Смерти чиновника» Иван Дмитриевич Червяков – «прекрасный экзекутор» [Чехов, 1975 (2): 164]<sup>93</sup> – является не только примером литературного типа «маленького» человека, но и потенциальным носителем качества переписчика. Однако показательно, что это качество остается нереализованным – Червякову не удастся создать письменный текст:

<sup>93</sup> Примечательно историческое изменение деятельности экзекутора. Из лица, приводившего в исполнение приговор суда, экзекутор превратился в канцелярского служащего, ведающего хозяйственными и делами и надзирающего за внешним порядком: должность непосредственного исполнителя превратилась в знак.

“<...> Генерал, а не может понять! Когда так, *не стану же я больше извиняться перед этим фанфароном! Чёрт с ним! Напишу ему письмо, а ходить не стану!* Ей-богу, не стану!”

Так думал Червяков, идя домой. Письма генералу он *не написал*. Думал, думал, и *никак не выдумал этого письма*. Пришлось на другой день идти самому объяснять (Курсив наш. – Я.Б.) [Чехов, 1975 (2): 166].

Знаково отсутствующее письмо является маркером отсутствия власти и силы Червякова. Его сверхчувствительное отношение к собственному низкому социальному статусу становится причиной тяги к публичному самоуничижению и, с другой стороны, к внутреннему высокомерию. Это уже не просто внешняя социальная униженность, но традиция «подпольности»: глубочайшая уверенность в собственной ничтожности в сочетании с агрессивностью и активной деятельностью. Именно эта черта и становится объектом дискредитации в чеховском анекдоте, что предполагает точку зрения гуманиста.

Бунин же полностью переворачивает эту ситуацию. В «Архивном деле» деятельность обоих антагонистов связана со словом и созданием текста. После произнесения своей речи Станкевич покидает зал собрания, где «казалось, уже не стало никакого различия между низом и верхом» [IV, 40]. Этот эффект в публике раскрывает посыл слов Станкевича: он заключается в разрушении той социальной иерархии, которая являлась причиной существования «маленького» человека и мишенью для писателей XIX века. Вместо этого Станкевич взывает к утверждению нового общества, основанного на равенстве. Однако оставив находящуюся под влиянием его слов и голоса публику, оратор возвращается в привычное для себя пространство с непреодолимыми социальными границами и четко выстроенной иерархией. Соответственно он ведет себя в столкновении с Фисуном возле уборной: «Как? Ты *осмелился забраться в господскую уборную?*» [IV, 42]. Либерал Станкевич, призывающий к равенству и свободе, не соответствует смыслу своих собственных слов, тогда как Фисун, убежденный, что «двум колосьям в уровень никогда не расти» [IV, 40], сохраняет свою идентичность. Буниным дискредитируется не социальный строй, якобы породивший «маленького»

человека, а ораторствующий, ложный гуманизм, провоцирующий нарастание угнетения.

Таким образом, полемическая ориентация Бунина не только на чеховскую фабулу, но и на метасюжет русской литературы о персонажах-переписчиках продиктована его уже неоднократно замеченным исследователями стремлением «переписать» классику<sup>94</sup>. По Бунину, гуманистическая традиция литературы XIX века по защите «униженных и оскорбленных» не только не решала социальные проблемы, но еще больше их усугубляла, претворяя литературу в жизнь.

В образе Фисуна, являющегося одновременно носителем письменной традиции и власти, Бунин «переписывает» литературный тип маленького человека. Социально-психологический аспект, в рамках которого художниками XIX века проблематизировалась профессия писателя, дезавуируется в пользу ее осмысления в категориях бытия и предназначения. Новый сюжет, являющийся одновременно и метапозицией самого Бунина, вскрывается в противопоставлении Станкевича и Фисуна. Истинную позицию занимает Фисун, который выполняет задачу сохранения памяти о прошедшем и умершем. Именно поэтому преимущество высокого социального положения Станкевича ценностно снижается Буниным. Об этом говорит не только то, что речи «льва русской гражданственности» противоречат его действительному поведению, но и тот факт, что библиотекарь-рассказчик выбирает путь Фисуна, а не Станкевича: последний в границах рассказа остается без наследника.

\*\*\*

«Переписывая» тип «маленького» человека, Бунин на уровне нарративной организации художественного текста создает новую металитературную позицию персонажа-писателя. Со-противопоставление Фисуна и Станкевича и их финальное столкновение, представляет собой

---

<sup>94</sup> Первоначальное название рассказа носило металитературный, но тоже полемичный по отношению к традиции – в этом случае жанровой – характер – «Святочный рассказ» [IV, 666].

своеобразную борьбу за слово рассказчика, который в повествуемом им прошлом был способен безболезненно перемещаться между пространствами архивариуса и либерала.

В отличие от архива Фисуна, слово Станкевича принципиально представлено как устное. Главной целью его публичных речей является риторика идеологического убеждения, власть над умом: «призыв[] к “забытым словам”, к добру, к правде, к *гуманности* <...> (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 39]. В противоположность деятельности Фисуна, речь Станкевича не предназначена для письма<sup>95</sup>. Причем главное, т.е. смысл самой речи героя, отступает перед второстепенным – воздействующей силой голоса Станкевича и дутым авторитетом ее автора: «А как потом окреп *голос оратора*, как *зазвучал сталью, призывая без страха и сомнения вперед на борьбу*, как *поверг* этот голос всю залу, вплоть до переполненных хор, сперва в жуткое молчание, а после в неистовый восторг, прорвавшийся *бешеными кликами*, – того и *описать невозможно!*» (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 41]. Речь либерала XIX столетия Бунин описывает в духе характерной для революционного времени агитационной, пропагандистской риторики. Кроме того, повествователь помещает здесь метавысказывание о сомнении в способностях письменного слова зафиксировать эту речь в материальном источнике во всей ее полноте. Подобные сомнения были характерны для самого Бунина.

Важно при этом, что противопоставление Фисуна Станкевичу подчеркивается разницей действия их органов чувств. Станкевич – деятель устного слова, находящийся на виду, в освещенной многолюдной зале – после своей речи теряет способность видеть: «опустился Станкевич на свое место и долго, бледный и важный, *как бы ничего не видящий*, сидел, откинувшись к спинке кресла (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 41–42]. Зрение Фисуна, напротив,

---

<sup>95</sup> Наиболее репрезентативно конфликт устного и письменного слова Бунин выразил в «Окаянных днях». Языковые реформы и революционные изменения языка создали неприемлемый Буниным «большевистский жаргон» [Бунин, 2014: 94]. Из бытовой речи он распространяется на газетное, агитационное слово: «Тон газет все тот же, – высокопарно-площадной жаргон» [Там же: 81]. В конце концов, устное слово проникает в литературу и появляется «заборная литература, [которая. – Я.Б.] есть кровная родня чуть не всей “новой” русской литературе» [Там же: 151]. Таким образом, разрушение языка описывается как разрушение культуры.

становится более четким: «Фисун, хотя и растерялся от этого света, невольно зажмурил свои старые глаза, уже *не мог не видеть, не мог отрицать того, что стало зримым, явным и несомненным* для всех (Курсив наш. – Я.Б.)<sup>96</sup>» [IV, 40]. Однако в противовес одной из подчеркиваемых черт Фисуна является глухота, «всегда холодные восковые уши» [IV, 35], которые он, к тому же, поднимаясь во второй этаж собрания «повязал[] <...> свернутым красным платком» [IV, 41]. Там, «наверху», Фисун сначала окончательно теряет слух: ему, «долго стоявшему у входа в зал, за плечами сгрудившейся толпы, *ровно ничего не было слышно* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 42]. А затем способность говорить: «уже и лепетать не мог» [IV, 42]. В итоге, Фисун, будучи ориентирован на письменное слово, оказывается глухонемым, но имеет *острое зрение*. Станкевич, владеющий словом устным, напротив, оказывается слеп.

В связи с этим конфликтом устного и письменного, слышимого и видимого, разница между Фисуном и Станкевичем выражена в самом характере наррации. Так, с одной стороны, библиотекарь-рассказчик говорит о вечности Фисуна, его бессменном, устойчивом, регулярном труде в архиве. С другой стороны, речь Станкевича является продуктом времени и эпохи, она порождена сиюминутностью, «лихорадкой» «весенних мечтаний»<sup>97</sup> [IV, 40]. Поэтому повествователь и умалчивает содержание речи Станкевича – то, что должно быть вечным, и вместо этого сосредотачивается на описании его внешности, голоса, харизмы. Вразрез обозначенной демократической направленности публичной речи оратора, в тексте рассказа остаются только его совершенно нелиберальные слова, сказанные Фисуну перед уборной.

---

<sup>96</sup> Важно заметить, что у литературных предшественников Фисуна этот момент прозрения отсутствует. Их материальная оболочка – шинель, «футляр» – остается непроницаемой и полностью заменяет переписчикам органы чувств: зрение и слух. У Гоголя Акакий Акакиевич был «несколько даже на вид подслеповат <...> “Нет, лучше и не глядеть”, – подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, <...> увидел вдруг, что перед ним стоят <...> какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить. У него затуманило в глазах и забило в груди» [Гоголь, 2009: 117, 134]. У Чехова Беликов «носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой <...> Лестница была высокая, крутая, но он докатился донизу благополучно; встал и потрогал себя за нос: целы ли очки?» [Чехов, 1977 (10): 43, 52].

<sup>97</sup> Необходимо заметить, что, в отличие от Башмачкина и Беликова, Фисун (и Червяков в «Смерти чиновника») за пределами службы, «в миру», имеет свой дом и супругу. По наблюдению Эпштейна, именно решение приобрести спутницу жизни становится для персонажей-переписчиков роковым [Эпштейн, 2006: 55–56]. Для женатого и престарелого Фисуна, очевидно, аналогом брака является этот «весенний» дух.

В конце концов, мир архива, мир памятников письменного слова обретает продолжателя дела Фисуна, его преемника – молодого библиотекаря. Архив уподобляется кладбищу, границе между миром живых и миром мертвых. Соответственно, тексты, хранящиеся в архиве, оказываются кладбищенскими памятниками. Устная речь Станкевича, которую невозможно ни записать, ни описать, лишается своего памятника, а потому его слово обречено на смерть окончательную – на забвение.

Таким образом, несмотря на то, что в сюжете главным событием является смерть Фисуна, в фабуле эта история оказывается вторичной по отношению к истории повествователя. В результате смерти Фисуна библиотекарь-рассказчик, следуя по пути своего предшественника, покидает маргинальное пространство между старозаветным, темным миром архива и псевдопрогрессивным миром либерализма и демократии. Библиотекарь-рассказчик, в конце концов, унаследовавший не только должность, но и взгляды Фисуна, обретает статус писателя – автора письменного текста не столько о старом архивариусе, сколько о себе самом. Сам текст рассказа преподносится как справка библиотекаря-рассказчика, подтверждающая его собственное существование. Поэтому сюжет бунинского рассказа можно обозначить как историю рождения этого сюжета.



**Рассказ «Надписи»: слово, надпись, имя**

В творчестве Бунина персонаж, носящий мету авторского имени появляется в текстах, объединенных темами слова и смерти. Программным текстом писателя в истории его метатекстуального осмысления художественного слова является рассказ «Надписи». В этом рассказе Бунин, который в течение жизни испытывал двойственное отношение к литературе, реабилитирует словесный знак. При этом восстановлении важна сама избранная Буниным для слова форма бытования: оно появляется в рассказе как надписи, то есть, во-первых, материальные, *видимые* объекты, во-вторых, текстом таких надписей главным образом выступает *имя*.

В.В. Мароши в статье «Жанр граффити-автографа в травелогах русских писателей» замечает, что «Надписи» Бунина были одной из последних попыток XX века противостоять модернистскому утверждению антиэстетизма жанра граффити [Мароши, 2013: 114]. Изначальной, наиболее архаической функцией этого жанра исследователь называет онтологически свойственное человеку и не зависящее от типа общественного устройства стремление победить смерть, оставив после себя неизгладимый след [Там же: 79]. Несмотря на то, что этот след чаще всего сокращается до предела и состоит из личного имени, он всегда стремится развернуться, стать «полноценным эстетически значимым вербальным текстом» [Там же: 81]. Автор при нанесении граффити осуществляет «эстетическую и эмоциональную рефлексию» [Там же] о процессе самого написания текста граффити – метарефлексию.

В рассказе «Надписи» повествование ведется от лица безымянного повествователя, о котором текст рассказа не сообщает ничего, кроме того, что он путешествует по Европе в компании образованной дамы и старичка-сенатора. Сюжет рассказа состоит из беседы старичка и дамы, в то время как

сам повествователь остается пассивным слушателем. Тем не менее, пространные рассуждения старичка, которого Мароши называет резонером автора [Там же: 110], с нарратологической точки зрения принадлежат именно молчаливому повествователю.

Рассказ Бунина начинается с беседы путешественников по Европе русских представителей элитарной культуры по поводу повсеместно встречающихся в уместных и неуместных местах надписях туристов. Старичок-сенатор возражает даме, иронически негодующей от вида росписей, и рассказ постепенно становится монологом старичка о надписях вообще, об их разных жанрах и разной локальной отнесенности, и далее, все больше расширяя проблематику, он говорит о значении надписей для культуры и для человека.

В структуре текста значимым оказывается место, которое выбирает Бунин для названия персонажа. Имя старичка – *Алексей Алексеевич* – появляется не в начале текста рассказа, а только в конце беседы путешественников как обращение к старичку в последней реплике дамы – предельно невзначай.

Этот факт тем более значим, что на пяти страницах рассказа Бунин уместит достаточное большое количество имен. Парадоксальным образом он делает соседями имена дурочки Фени и Данте, Хеопса, Фрица, Иванова, Гоголя, Толстого, Нестора, Ефима и Прасковьи, Андромахи, Вертера, Ивана Никифоровича и Карла Великого. Имена не классифицируются по хронологическому, национальному, локальному, социальному признаку. Мифологические, литературные и исторические, вымышленные и реальные персонажи ставятся в один ряд. Такая кумуляция обусловлена характерным для Бунина и его поэтики «космическим мироощущением», отсутствием принципа иерархичности, утверждением уникальности каждого человеческого опыта. Желание оставить на земле след имеет один источник и у великих литераторов – Гомера, Толстого, Нестора – и у любого «Иванова первого, и Иванова тысячу семьсот семьдесят седьмого». Каждый человек чувствует эту

потребность: «<...> необходимо <...> хоть как-нибудь и хоть что-нибудь сохранить, то есть противопоставить смерти <...>»<sup>98</sup> [IV, 325]. Незаметное называние имени собственно персонажа фабульного ряда повествования встраивает его в тот же ряд уникальных, неклассифицируемых имен предшественников.

Сакральным смыслом наделяется сам процесс начертания имени. Разумеется, это не просто механический росчерк, это момент преодоления времени, беседы с прошлым и будущим: «<...> какой-то никому неведомый Ефим, оставивший для меня, ему тоже неведомого, как бы *частицу своей души в один из ее самых заветных моментов* <...> (курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 326]. Начертанное имя наделяется способностью хранить память о человеке, о его существовании. Борьба человека со смертью – это борьба с забвением, вечная жизнь возможна в памяти последующих поколений: «<...> все человеческие надписи суть *эпитафии*, поелику касаются момента уж прошедшего, частицы жизни уже умершей (курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 326].

Любое начертание имени всегда наделяется культурной значимостью, становится хранителем культурной памяти. Однако многие частные особенности функционирования имени в культуре зависят и от места его написания. Не случайно Алексей Алексеевич несколько раз восклицает: «Нет, надписи на зеркалах меня всегда ужасно трогали!» [IV, 326–327]. Зеркало, являясь многофункциональным и потому частым мотивом в литературе и творчестве Бунина, является вещным символом памяти, а также механизма саморефлексии<sup>99</sup> – те же функции, как мы помним, выполняет и имя. Функциональное сходство не случайно. Зеркало – это «объект, создающий точное (в определенных отношениях) воспроизведение (копию) видимого облика любого предмета (оригинала) <...>» [Левин, 1988: 8]. То есть зеркало является материальным иконическим знаком. Ряд примечательных

---

<sup>98</sup> Ср. с рассказом «Книга» (1924): «И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!» [IV, 331].

<sup>99</sup> Подробнее о функциях образа зеркала в творчестве Бунина см.: [Созина, 1997, Анисимова, 2010].

наблюдений делает С.Т. Золян в статье «“Свет мой, зеркальце, скажи...” (к семиотике волшебного зеркала)», изучая семиотику зеркальности на материале фольклора. Он говорит, что семиотизация образа зеркала в литературе изначально является парадоксальной, так как зеркало вопреки конвенциональной природе словесного знака не указывает, не обозначает, а показывает. В этом смысле «как метафору языковой семантики скорее можно рассматривать другое волшебное средство – вещь, волшебную книгу» [Золян, 1988: 32]. Поэтому часто в сказках иконический знак – зеркало – может напоминать символический знак – книгу [Там же: 33]<sup>100</sup>. Это отождествление зеркала и книги, иконического знака и условного имеет принципиальное значение. Имя, написанное на зеркале, воспроизводит структуру иконы. В ней конкретная личность и судьба святого устанавливалась в неразрывной связи его изображения и подписи его имени: при отсутствии любого из компонентов икона переставала быть иконой и превращалась в пустой знак.

Итак, содержание речи Алексея Алексеевича близко охранительной (хоть в кругозоре самого героя и бессознательной) позиции Фисуна. Как и библиотекарь-рассказчик в «Архивном деле», старичок-сенатор в определенный момент жизни также пережил конфликт между приверженностью старым истинам и новым: «Было время, когда и я весьма немногим отличался от прочих» [IV, 326]. Время показало Алексею Алексеевичу, что человечество на протяжении своего существования изменилось крайне мало: «только истерическим пороссятам из нынешних модернистов простительно думать, что мир лет десять тому назад стал совершенно неузнаваем по сравнению со всей предыдущей мировой историей» [IV, 326]. Неизменной же старой истиной осталась жизнь в борьбе со смертью и забвением: «Зачем бы всё это существовало, если бы мы <...> не

---

<sup>100</sup> Е.Р. Пономарев сравнивает концепцию Памяти Бунина с представлениями о смерти культуры Древнего Египта: «Память у Бунина сродни древнеегипетским представлениям о двойнике человека: двойнике “ка”, который существует, пока где-то существует его изображение, и двойнике “реи”, который связан с существованием написанного имени» [Пономарев, 2000: 255].

продолжали бы, не поддерживали жизнь всего того, что называется прошлым, бывшим» [IV, 327] (Ср. с «Архивным делом»: «надо, надо оберегать их [архивы. – Я.Б.], ибо, если бы их не было, если б не существовало Фисунов, как бы сохранился вот хоть этот листок, на котором пишу я бедную и жалкую повесть Фисуна» [IV, 43]). Этой борьбе, преодолению забвения и служат надписи, о которых спорят герои. Таким образом, условный архив Фисуна расширяется до всего человеческого пространства, в котором памятники функционируют как тексты, а надписи на них – как архивные карточки.

Два «Алексея Алексеевича»

Рассказ «Алексей Алексеевич» несколько раз был подвергнут Буниным переработке. При этом принципиальное значение имеют правки, связанные со сменой заглавия – имени текста.

Первая публикация рассказа состоялась в парижской газете «Возрождение» летом 1927 года. Однако этот вариант, озаглавленный именем героя – «Алексей Алексеевич» – содержал только сцену ужина у княгини. В апреле 1928 года в журнале «Иллюстрированная Россия» рассказ был напечатан не только с дописанным эпизодом в приемной врача, но и с иным заглавием – «Рассказ Петра Петровича». Тем не менее, в дальнейших публикациях Бунин вернул рассказу первоначальное название [Бунин, 2006 (5): 427–428].

В процессе правок рассказа это переименование предстает весьма многозначительным. Первым, на что следует обратить внимание, является сама форма выбранных Буниным имен. Алексей Алексеевич и Петр Петрович продолжают линию *Иванов Ивановичей* – тему рассказов «Надписи» и «На извозчике» (о последнем речь пойдет ниже). Кроме того, единообразная форма имен, хоть и с разными корнями, говорит об отношениях парности между повествователем и героем, которую Бунин, очевидно, стремился скрыть.

Этот факт подтверждается вторым обстоятельством: в заглавии «Рассказ Петра Петровича» внимание от героя рассказа сдвигается к повествователю – от Алексея Алексеевича к Петру Петровичу, а также делается акцент на самом факте повествования. Возвращение к заголовку «Алексей Алексеевич» снова переносит внимание на героя и повествуемые события. На уровне внутритекстовых правок переименование сопровождалось тем, что из текста, напечатанного в «Иллюстрированной России», Бунин вместе с именем Петра Петровича тщательно вычистил все слишком заметные следы того, что

последний, выходя за рамки принятой в литературе функции посредника между автором и героями, начинает играть в структуре рассказа важную роль. Например, в некоторых случаях Бунин опустил местоимение «мы», которое приближало повествователя к рассказываемым им событиям. Кроме того, ликвидированы были слишком субъективные, эмоциональные высказывания Петра Петровича о Потехине. Из «Рассказа Петра Петровича» Бунин убрал следующее: «Милые друзья, вы его знаете, – по-моему, *форменная свинья, а не доктор*, несмотря на всю его известность (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1928: 4]; «Повторяю, таких господ, как Потехин, *вешать бы следовало*. Но черт с ним, – дело не в Потехиных, а в том, что как бы там ни было, а Алексей Алексеич послезавтра будет на Волковом (Курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 8].

Третьим, ключевым для нас, следствием переименования, является сопутствующее ему изменение концовки рассказа. В тексте с заголовком «Рассказ Петра Петровича» финальное предложение выглядит как самоуничтожение повествователя: «Пошлая и нелепая история, одним словом!» [Там же]. Этот вывод Петра Петровича уничтожает ценность всего написанного текста, который оказывается изложением незначительного события, недостойного описания.

Однако эта точка зрения опровергается завершающим абзацем последней редакции «Алексея Алексеевича». Там деятельность повествователя и занятия литературой в целом оправдываются: «И ни одна-то душа из этих друзей-приятелей через два-три дня *даже и не вспомнит о нем* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 503]. Факт написания рассказа оказывается ценен сам по себе, так как является единственным способом сохранения памяти.

Таким образом, парность отношений между Петром Петровичем и Алексеем Алексеевичем заключается в двух противоборствующих установках Бунина, касающихся неоднозначных взглядов писателя на литературную деятельность. Как мы увидим далее, в русле первой линии печатное слово подвергается профанации и уничтожению путем переложения авторитетных претекстов в лоно противоположной, снижено-пародийной традиции. С одной

стороны, оно ведется на затекстовом уровне через сюжетно-фабульное и тематическое использование повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». С другой – внутри самого рассказа, словесная деятельность лишается смысла в лице ораторствующего Алексея Алексеевича. В русле второй линии письменное слово, напротив, металитературно реабилитируется и оправдывается с помощью фигуры повествователя.

Повествователь в рассказе Бунина сам обладает чертами писателя. Именно он соединяет воедино разрозненные слухи о смерти Алексея Алексеевича в связный нарратив, вплетая в него и свое слово<sup>101</sup>. В частности, сцена ожидания Потехина в *пустой* приемной, размышления о предметах интерьера, *мнение* о Потехине – это уже не свидетельство очевидцев, а точка зрения самого повествователя: «Вообще, что такое эти визиты к докторам, сидение у них в приемной, ожидание их расспросов, исследований, решения, рецептов, советов! Какой это вообще ужас быть больным!» [IV, 499]. Кроме того, именно рассказчик передает не просто замысловатую, но наполненную дословными цитатами речь Алексея Алексеевича<sup>102</sup>.

\*\*\*

В статье Е.К. Созиной «“Смерть Ивана Ильича” Л. Толстого в художественном сознании И. Бунина» [Созина, 2007] были исследованы аспекты ориентации рассказа «Алексей Алексеевич» на повесть Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича».

Автор статьи рассматривает рассказ «Алексей Алексеевич» как текст, в котором осмысление темы смерти полемически направлено на повесть Толстого. Здесь Е.К. Созина на основании мотивного сходства привлекает еще два рассказа Бунина. Первый из них – это знаменитый «Господин из Сан-Франциско», второй – малоизвестный и, по замечанию Ю. Мальцева, незаконченный рассказ «На извозчике» [Там же: 270–273]. Последний из названных текстов Бунина особенно интересен нам, так как он содержит ключ

<sup>101</sup> О смене фокусов наррации как признаке анекдотического повествования см.: [Тюпа, 2004: 89].

<sup>102</sup> С.Н. Бройтман отмечает, что в период художественной модальности «объективность связывается не с прямым словом повествователя, а с его умением *говорить языком героев*» [Бройтман, 2004: 259].



к полемике со «Смертью Ивана Ильича»: повесть Толстого прямо названа в бунинском рассказе<sup>103</sup>.

Сюжетно-фабульная близость рассказа «На извозчике» с повестью «Смерть Ивана Ильича» достаточно очевидна. Оба произведения начинаются с экспозиции, в которой привычный и размеренный, а в случае с героем бунинского рассказа – полный удовольствий – ход жизни нарушается известием о чьей-то смерти. Так, в начале рассказа «На извозчике» персонажи, условно названные А., Б. и Н., посвящают вечер прелестям жизни: еде, вину, курению, девушкам, сплетням. Однако если у Толстого известие о смерти Ивана Ильича – это действительно новость для его сослуживцев (хотя и относительно ожидаемая, в связи с осведомленностью о его неизлечимой болезни), то у Бунина хозяин обеда *вспоминает* о сегодняшней панихиде при взгляде на часы.

Однако на этапе, следующем за экспозицией, повесть Толстого и рассказ Бунина начинают двигаться в противоположных направлениях. В «Смерти Ивана Ильича» главной повествовательной инстанцией становится безличный нарратор, «всезнающий» повествователь, которому известны и внешние, и внутренние подробности жизни Ивана Ильича. Повествователь движется как бы вместе с Иваном Ильичом навстречу смерти последнего, осознаваемой и «рассматриваемой» словно из самой глубокой точки личности и души героя. Напротив, в рассказе Бунина «На извозчике» слово передается повествователем некоему *Б.*, и наррация превращается в его внутренний монолог, погружение в самого себя. В этом монологе, напоминающем поток сознания, персонаж пытается вытеснить воспоминания о смерти Карцева, однако вместо этого он все больше думает о нем, затем – о смерти вообще и, в конце концов, о своей собственной смерти.

---

<sup>103</sup> Е.К. Созина замечает, что скорее всего именно по причине очевидной ориентации на повесть Толстого, дополненной при этом дневниковостью и автобиографизмом, рассказ «На извозчике» не попал в печать [Там же: 272]. Кроме того, исследовательница пишет, что предположение Мальцева о датировке рассказа «На извозчике» 1939 годом оказывается неверной, так как не учитывает связь с рассказами Бунина 1920-х гг.. Она предлагает передвинуть предположительную датировку рассказа на конец 1920-х., то есть ко времени написания «Алексея Алексеевича» [Там же: 271–272].

Для нас важно, что в рассказе имя рассуждающего персонажа представляет собой первую букву фамилии биографического автора – *Б.* Кроме того, означивая собственное «я», этот персонаж называет себя Иваном Ивановичем Ивановым, что в соединении с инициалом фамилии дает не только собирательного человека, напоминающего «Иванова седьмого» из «Надписей», но и имя *Ивана Бунина* и, таким образом, оказывается примером использования экспрессивности имени автора в соответствии с принципом «все – как Я».

Выраженное уже на уровне повествователя расхождение с концепцией повести Толстого заключается в том, что человек, по Бунину, не способен найти никаких рациональных объяснений собственной гибели, ужас которой для человека произведен, как считал создатель «Анны Карениной» и «Смерти Иван Ильича», от несправедливо прожитой жизни. Бунинский герой не может вообразить смерть, представить ее умоглядно и вещественно, а значит, не способен, подобно Ивану Ильичу, принять ее, примириться с сознанием собственной смертности.

Важным эпизодом, связанным с проблемой имени собственного, здесь является осмысление силлогизма Иоганна Кизеветтера, к которому обращается Толстой:

#### **Толстой «Смерть Ивана Ильича»**

Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветтера: *Кай – человек, люди смертны, потому Кай смертен*, казался ему во всю его жизнь правильным *только по отношению к Каю, но никак не к нему*. То был Кай-человек, *вообще человек*, и это было совершенно справедливо; *но он был не Кай и не вообще человек <...>*.

И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, *Ване, Ивану Ильичу*, со всеми моими чувствами, мыслями, – мне это другое дело (Курсив наш. – *Я.Б.*) [Толстой, 1936: 92–93].

#### **Бунин «На извозчике»**

Да, в известные годы все-таки начинаешь уже не думать, а чувствовать, *что я – тоже Кай*, что не только мое тело, но и мое сознание, мысль, чувства, душа, дух – все, все должно погибнуть в некий срок навеки <...> “Возвратится дух к Богу, создавшему его”, *возвратится, то есть не пропадет, да ведь я-то пропаду, я, Иван Иванович Иванов!* (Курсив наш. – *Я.Б.*) [Неизвестные рассказы И.А. Бунина, 1987: 72–73].

В то время, как Иван Ильич постепенно преодолевает эгоистический лейтмотив повести «о том, что умер он, а не я», Кай для него оказывается абстрактным человеком, посторонним. В таком логическом ходе заключается попытка преодоления трагизма смерти с помощью ее отдаления от себя, остранения, наблюдения за смертью Другого. В рассказе Бунина же Кай – это уже не «человек вообще», а любой человек, *каждый – и я в том числе*. Трагизм смерти не перекладывается на Другого, но, напротив, примеряется на самого себя, приближается – и не преодолевается.

Бунин переводит толстовское социально-этическое осмысление смерти в трансцендентальный план. Во-первых, источником неустрашимого страха смерти является ее неизвестность, молчание. Если Иван Ильич после прозрения уверен, что его семье «лучше будет, когда я умру» [Толстой, 1936: 113], то для бунинского персонажа подлинное освобождение заключается, например, в болезни или любви, то есть в моментах переживания предельного состояния между жизнью и смертью: «В болезни есть еще повышенное чувство отделения от тела нашего главного, нашей так называемой души. Так освобождается она, эта душа, от тела и при всяком большом несчастье. Это-то я уж отлично знаю – ведь и сам болел в жизни не раз, и страдал, и любил, и плакал, теряя любимое... Кстати: что такое, в сущности, болезнь? Попробуй-ка определить! Нечто дьявольски таинственное, неизъяснимое!» [Неизвестные рассказы И.А. Бунина, 1987: 72].

Во-вторых, страх смерти заключается не только в ее безмолвии и неспособности для человека получить личный жизненный опыт, но и в невозможности передать этот опыт живым. Самым ужасным в смерти для Б. представляется это «навек! – и без следа, без единого следа!» [Там же].

Итак, привлечение рассказа «На извозчике» позволяет проникнуть в творческую лабораторию Бунина. Очевидно, что «Алексей Алексеевич» связан с ним как на основании общего претекста – повести Толстого, так и на сюжетно-тематическом и философском уровнях.

\*\*\*

Точку расхождения образа бунинского «Алексея Алексеевича» с повестью Толстого следует искать в области жанра. В то время, как «Смерть Ивана Ильича», очевидно, наследует притче, в рассказе Бунина, напротив, сильно анекдотическое начало<sup>104</sup>. По наблюдениям В.И. Тюпы, притча и анекдот имеют сходную коммуникативную структуру – они имеют сильное перформативное начало: ориентированы на *устное* существование, активную позицию слушателя, перемещают акцент с повествуемой истории на историю повествования [Тюпа, 2004: 84–89]. Различие же жанров обусловлено конкретным характером коммуникации.

В «Смерти Ивана Ильича» свойственная притче модальность предопределенности исходит от нарративной организации: повествование полностью подчинено организующему авторитарному сознанию нарратора. Предсмертное прозрение Ивана Ильича является обязательным сюжетным компонентом притчи, в котором выявляется дидактическая направленность жанра: это открытие ранее неявного смысла миропорядка. Слово повествователя является монологизированным. «Всезнающему» нарратору доступно знание и о внешнем, и о внутреннем состоянии Ивана Ильича, включая самоанализ последнего. Это своего рода удвоение анализа исключает вторжение в повествование любой другой точки зрения, а также воспринимающего сознания слушателя.

В жанре анекдота притчевый компонент предубежденности заменен принципиальной невозможностью достоверного знания<sup>105</sup>. Анекдот основывается на слухах, не претендует на истинность и, следовательно, на поучение читателя. Соответственно, бунинский рассказчик выступает в роли журналиста, собирающего сведения о последнем дне жизни своего «героя».

---

<sup>104</sup> Е.К. Созина утверждает, что с помощью имени персонажа – *Алексей* – в рассказ вовлекается традиция житийного жанра в варианте жития Алексия, человека Божия. Однако рассказ Бунина, по словам исследовательницы, оказывается пародийно полемичен по отношению к этой традиции: ломка канона житийного жанра осуществляется тем, что исключается собственно ядро жанра – святость героя [Созина, 2007: 275–279].

<sup>105</sup> В.И. Тюпа жанрообразующим признаком анекдотического повествования определяет «*оказиональн[ую]* (случайностн[ую]), релятивистск[ую], казусн[ую] картин[у] мира, которая своей “карнавальной” непредвиденностью и недостоверностью отвергает, извращает, осмеивает всякую фатальную или же императивную ритуальность, заданность человеческих отношений» [Тюпа, 2004: 85].

Так, если свидетелем последнего ужина Алексея Алексеевича рассказчик был сам, то об утреннем пробуждении старичка и его поездке к доктору, он мог узнать от слуги Алексея Алексеевича, горничной Потехина и от самого Потехина. Таким образом, рассказчик уже в первом предложении обращен на иное сознание, на диалог: он информирует своего читателя о смерти Алексея Алексеевича.

Другое наблюдение относится к героям произведений. В повести Толстого сюжетное и нарративное движение к смерти совпадает с движением Ивана Ильича к прозрению, к примирению со смертью и ее принятию, смирением, которое, как уже говорилось, было для Бунина невозможным. Физическая медленная и мучительная смерть Ивана Ильича происходит одновременно с его духовным ростом<sup>106</sup>.

Смерть Алексея Алексеевича, напротив, внезапна<sup>107</sup> и не предвосхищена физической болезнью. Бунинский рассказ лишен натуралистических подробностей болезни. Сам Алексей Алексеевич называет ее «сердечны[ми] делишк[ами]» [IV, 502], что вводит, помимо физиологических коннотаций главного органа человеческого тела, культурный и духовный смысл, связанный с чувством любви<sup>108</sup>. Смерть здесь имеет окказиональную природу, это не событие, а именно случай – с точки зрения литературной традиции нелепый и незначительный.

\*\*\*

---

<sup>106</sup> Само замедленное подробностями последних дней жизни персонажа повествование входит в задачу автора показать «диалектику души» своего героя. У Бунина описанию медленной смерти героя посвящен рассказ «Худая трава» (1913). 19 мая 1913 г. в письме Н.С. Клецову писатель прямо сравнивает это произведение с толстовской повестью: «“Худая трава” (мужицкий – Иван Ильич!)» [Бунин, 2007: 276]. Кроме того, Е.Р. Пономарев указывает, что все стадии умирания Ивана Ильича Бунин переносит в воображение своего героя, когда последний ожидает доктора в приемной [Пономарев, 2000: 248].

<sup>107</sup> Интересно, что в варианте рассказа, который был опубликован в журнале «Иллюстрированная Россия» была фраза, которую писатель убрал в окончательной редакции, но которая почти дословно повторяет эпизод в рассказе «На извозчике». Ср. в «Рассказе Петра Петровича»: «Нелепая, неправдоподобная весть: Алексей Алексеевич умер! Есть люди, к которым удивительно не идет, как-то совершенно не к лицу смерть. А уж до чего не шла она к Алексею Алексеевичу» [Бунин, 1928: 1]. В рассказе «На извозчике»: «Что-то совершенно нелепое, неподходящее к нему, именно неподходящее!» [Неизвестные рассказы И.А. Бунина, 1987: 69].

<sup>108</sup> В рассказе «На извозчике» конкретная болезнь Карцева – крупозное воспаление легких – также переплетается в сознании персонажа с рассуждениями о любви. Сам образ этой болезни, как и образ любовницы, настойчиво возникал в его сознании.

Алексей Алексеевич имеет непосредственное отношение к словесной деятельности. В частности, его поведение накануне смерти описывается как подчеркнуто обычное, повторяющееся изо дня в день<sup>109</sup> и включающее при этом автоматическое повторение одних и тех же слов.

Независимо от личности и статуса собеседника, Алексей Алексеевич неизменно выражается цитатами из русской литературы. Он, как заметила Е.К. Созина, «плетет словеса древнерусские, <...> поминает “поучения святых отцов”» [Созина, 2007: 276]. В этом смысле Алексей Алексеевич схож одновременно и с Фисуном «Архивного дела», и с «копиистами» и «архивариусами» из ранее цитированной инвективы по адресу Горького и Брюсова. Здесь важно более конкретно рассмотреть сам характер и источники цитации.

Во-первых, взятая из «Евгения Онегина» первая фраза Алексея Алексеевича «Как Чацкий, с корабля на бал» [IV, 496] сама по себе содержит обращение Пушкина тексту уже третьего автора – к комедии Грибоедова. Однако если у Пушкина ситуация, в которой находится Онегин, действительно имела сходство с Чацким, и различие касалось только отдельных мотивов (в «Горе от ума» герой прибывал в Москву на санях, в «Евгении Онегине» – в Петербург на корабле), то в устах бунинского персонажа смысл фразы, произносимой каждый вечер, выхолащивается начисто, лишается статуса события.

Во-вторых, фраза Алексея Алексеевича «Уподобимся, государыня моя, стрекочущу кузнецу, в зленом злаке сущу» [IV, 497], которая благодаря неполногласию и характерным глагольным окончаниям напоминает древнерусский и церковнославянский языки, в действительности является отрывком из стилизованного стихотворного сочинения, авторство и время написания которого до сих пор остается неизвестным<sup>110</sup>. Бунину стих мог быть

---

<sup>109</sup> В сопоставлении с композицией повести Толстого ужин Алексея Алексеевича у княгини соответствует описанию ритуализированной, наполненной условностями жизни Ивана Ильича.

<sup>110</sup> В.А. Успенский, безуспешно пытаясь определить автора стихотворения, называет имена Г.Р. Державина и В.К. Тредиковского, а также предполагает, что стихотворение может быть пародией автора XIX века [Успенский, 1999].

известен из исторического романа Д.Л. Мордовцева «Двенадцатый год» (1880). В нем автор, обращаясь к войне 1812 года и образу Наполеона (толстовским темам), изображает кружок детей с их нянями: «дети, играющие в Наполеона, <...> дети, которых имена впоследствии прогремят по всей России...» [Мордовцев, 1993: 65]<sup>111</sup>. Эти дети – будущие поэты: Пушкин и его современники. Имя Саши Пушкина занимает среди них центральное место, и именно он произносит стихи о «стрекочущем кузнеце»:

Кудрявый, черноголовый мальчик лет восьми, с типом арапчонка, взобравшись на скамейку, декламирует:

– Стрекохуцу кузнецу в зленем блате суцу, ядошку червецу, по злакам ползуцу...

Дружный взрыв детского хохота покрывает эту декламацию. Иные хлопают в ладоши и кричат: “Браво! браво, Пушкин!” <...>

– Журавель летящ во грахе, скачуц через ногу, забываючи все страхи, урчит хвалу Богу.

<...> Арапчонок с комическим пафосом продолжает:

– Элефанты и леонты, и лесные сраки, и орлы, оставя монты, учиняют браки...

– Ах, бесстыдник барин! вот я ужо мамашеньке скажу, – протестует нянюшка арапчонка <...>. – Что это вы неподобное говорите, барин!

– Молчи, няня, не мешай! Это Третьяковский, наш великий, пиита, – защищается арапчонок и продолжает декламировать:

– О, колико се любезно, превыспренно взрачно, нарочито преполезно и сугубо смачно! [Мордовцев, 1993: 62–63]<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup>Более того, Мордовцев изображает и момент соперничества между Грибоедовым и Пушкиным уже в детском возрасте: «– Ну-ка, попробуй, Грибоед! – горячится арапчонок, подступая к большому мальчику. – Попробуй и съешь гриб. Задетый за живое Грибоедов – так звали двенадцатилетнего мальчика – хочет схватить Пушкина за курточку, но тот ловко увертывается, словно угорь, и когда противник погнался за ним, он сделал отчаянный прыжок, потом, показывая вид, что поддается своему преследователю, неожиданно подставил ему ногу, и Грибоедов растянулся» [Мордовцев, 1993: 64]. «<...> маленький Вельтман смотрел совсем заклеванным, <...> так что в сравнении с ним Саша Пушкин был орел перед белым голубем. Кюхельбекер тоже уступал в живости и огненности Пушкину, и только Грибоедов, который, впрочем, был старше Пушкина года на четыре, побеждал иногда и словом, и делом беспокойного и находчивого арапчонка» [Мордовцев, 1993: 90].

<sup>112</sup>Эта декламация в романе Мордовцева приводит к тому, что Саше Пушкину снится сон, в котором ему старик Черномор диктует знаменитые строки «Руслана и Людмилы»: «<...> грезится ему, что он – старый, старый старичок, такой, как дедушка Державин <...> И подходит к Саше другой старичок, в парике и в красных чулках, и говорит: “Как ты смеешь насмеяться надо мной, клоп этакой! Знаешь – кто я? Я – автор Телемахиды... Я бессмертный Тредьяковский! А ты – ничтожество: ты умрешь – и никто об тебе не вспомнит; а мое прелестное произведение ‘Стрекохуцу кузнецу’ Россия вечно будет помнить”. И Тредьяковский исчезает, а вместо него приходит Черномор, о котором няня рассказывала, и говорит так хорошо, лучше даже, чем дедушка Державин:

У лукоморья дуб зеленый,

Златая цепь на дубе том,

И днем, и ночью кот ученый

Все ходит по цепи кругом...» [Мордовцев, 1993: 105].

Аналогичная сцена появляется в рассказе Бунина: когда княгиня одергивает Алексея Алексеевича за произнесенное бранное слово, тот ссылается на великий авторитет протопopa Аввакума:

– Дитя! – говорил он. – Али не разумеешь, яко вся сия внешняя б... ничто же суть, но токмо прелесть и тма и пагуба?

– Ох, боюсь, Алексей Алексеич, что хозяйка прикажет вас вывести, – сказала княгиня.

– А за что же, позвольте спросить, она прикажет меня вывести? – слегка жалобно возразил Алексей Алексеич. – Ведь это же прекрасное старинное русское слово, коим наши отцы и деды не токмо в самом высшем свете, по даже и при дворе не гнушались. Ничего-то вы, княгиня, не знаете, даже страшно. Ведь это слово у самого протопopa Аввакума в его житии пишется, а уж на что сурьезный был мужик этот протопop. <...> [IV, 498–499].

Однако и этим сеть интертекстуальных ссылок не исчерпывается. Дело в том, что произнесенные Алексеем Алексеевичем слова из жития протопopa Аввакума, в самом житии являются цитатой из послания Дионисия Ареопагита к Тимофею. Помимо мифичности самого автора этого послания, исследователи отмечают, что в сочинениях, подписанных именем Дионисия Ареопагита не было найдено текста, которых цитирует Аввакум [Житие протопopa Аввакума..., 1979: 266–267]. В этой цепочке происходит сложная мифологизация, приписывание изначально анонимного текста известному имени.

И, наконец, в-третьих, целая группа цитат в рассказе Бунина, на которые Алексей Алексеевич ссылается как на поучения святых отцов, очевидно является извлечениями из исторических сочинений Н.И. Костомарова «Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях»<sup>113</sup>. Эти выдержки почти дословно повторяются Алексеем Алексеевичем. Более того, важно, что в текстах Костомарова они снова

---

<sup>113</sup> Общность взглядов Костомарова и Мордовцева на историю заключалась в смещении внимания с деятельности великих людей на жизнь народа (Подробнее о биографических связях Костомарова и Мордовцева см, например: [Костомаров, 1995: 433–652]). Поэтому освещение исторических событий производилось ими на популярном языке, ориентированным на доступность для массового читателя. Кроме того, в исторических романах Мордовцева история намеренно подавалась в художественной форме, что, по Бунину, усугубляло смешение реального и литературного в сознании читателей.



представляют собой не авторский текст, а письменное переложение, очевидно, изустных проповедей, поучений и верований:

**Костомаров Н.И. «Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях»**

Некоторые пьяницы оправдывали себя тем, что они, напившись, ведут себя смирно <...>. На это *проповедники Церкви* отвечали им : “И кроткий упився согрешает, аще и спати ляжет: кроткий убо *пьяница, аки болван, аки мертвец валяется, многожды бо осквернися* и домочився смердит, егда убо кроткий пьяница в святой праздник лежит не могий двинутися аки мертв , расслабив свое тело, *мокр, нальввся яко мех до горла;* богабоязливый же, наслаждающим сердца в церквах пения и чтения, аки на небеси мнятся стояще; а пьяница *не могий главы своей возвести, смрадом отрыгая от многа питья,* чим есть рознь поганых” (Курсив наш. – Я.Б.) [Костомаров, 1995: 116].

В одном *старинном поучении* так отзываются о прекрасном поле: “*Что есть жена? сеть утворена прельщаючи человека во властех, светлым лицом убо и высокими очима намизаючи, ногама играючи, делы убиваючи, многы бы уязвивши низложи,* темже в доброты женстей мнози прельщаются и от того любви яко огнь возгорается. . . Что есть жена? *святым обложница, покоище змиино, диавол увет, без увета болезнь, подмечающая сковрада, с пасаемым соблазн, безисцельная злоба, купница бесовская*” (Курсив наш. – Я.Б.) [Костомаров, 1995: 88].

Об образовании младенца составились полуязыческие, полухристианские верования. *Одно описание* говорит <...>, [что. – Я.Б.] человеческие свойства зависят от преобладания какой-нибудь из *восьми частей состава его тела*: “*От земли – тело: тот человек темен, неговорлив; от моря – кровь в человеце и тот человек прохладен; от огня*

**Бунин «Алексей Алексеевич»**

<...> что есть пьяница, по учению *мужей мудрых?* Онный пьяница аки болван, аки мертвец валяется, многожды бо осквернися, мокр и нальввся, яко мех, до горла, не могий главы своей возвести, смрадом отрыгая от многого локания [IV, 497].

– <...> что такое жена прелестная? <...> Жена, милая княгиня, есть святым обложница, змиино покоище, цвет дьявола, купница бесовская, сковорода подпечающая. И далее: что есть жена? Сеть утворена прельщаючи человеки, светлым лицом и высокими очима намизаючи, ногами играючи [IV, 497].

– <...> что есть человек? В человеке, как всем сие ведомо, есть восемь составов... <...> От земли у человека тело, и тот человек темен; от моря – кровь, и тот человек прохладен; от огня жар, и тот человек скуп... <...>

От солнца у человека очи, и тот человек богатыреват... <...> От ветра у

*жар: тот человек сердит; от камня – кость: человека дыхание, и тот человек тот человек скуп, немилостив; от солнца – легкоумен, подобно вашему покорному очи: тот человек богатыреват и бесстрашен; слуге. От облака мысль, и тот человек от ветра – дыхание: тот человек легкоумен; похотлив. И наконец: от света – свет, и от облака – мысль: тот человек похотлив ; тот человек не мыслит земного, а лишь от света – свет: тот человек свят, не мыслит земного, но мыслит небесная" небесная [IV, 498].*  
(Курсив наш. – Я.Б.) [Костомаров, 1995: 156].

Таким образом, пародийная модальность речи Алексея Алексеевича заключается не только в стилизации, фрагментарности и многократном повторении уже повторенного, но и в недостоверности и эклектичном принципе отбора источников, что характерно для жанра анекдота. Принципиально не иерархизированные, как и в «Надписях», имена Аввакума, Пушкина и Козьмы Пруткова оказываются здесь пустыми знаками авторитета, означающими без означаемого, используемыми Алексеем Алексеевичем для автомифологизации. Внедрение письменных источников – от общепризнанной классики художественной литературы, до церковных жанров – в устный (при этом отчетливо игровой) дискурс профанирует их смысл и ценность.

\*\*\*

Как еще один «переписчик», Алексей Алексеевич не производит собственный оригинальный текст. Чужой текст, с одной стороны, оказывается для него способом существования в мире, с другой – средством разыгрывания житейской роли шута.

Однако если для Алексея Алексеевича амплуа шута – это все-таки пародийная роль, то в образе другого персонажа рассказа Бунина – Потехина – оно предстает поистине неотчуждаемым от его природы, так как содержится в самой его фамилии. Здесь мы сталкиваемся с моментом сопоставления героев.

Парной к шутовскому поведению оказывается еще одна общая черта персонажей – их нигилизм. В случае Потехина его скептицизм, и, главное, его

профессия врача, дают основание говорить о нем как персонаже «базаровского» типа<sup>114</sup>.

Нигилизм Алексея Алексеевича представлен в основном как атеизм. Намеком здесь является пародийное использование духовных текстов и церковных жанров. Более очевидные свидетельства этой черты были характерно стерты Буниным при правках рассказа. Так, в версии «Рассказа Петра Петровича» писатель сглаживает в речах Алексея Алексеевича богоборческие мотивы. В частности, он убирает из его рассуждений о табаке следующие слова: «*не могу отказаться от сей богоненавистной и святыми отреченной привычки* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1928: 2]. Кроме того, из последних редакций текста Бунин исключает нервное признание Алексея Алексеевича Потехину: «<...> ибо вот уж истинно с молодых ногтей своих *не верю ни в сон, ни в чох, ни в папу, ни в маму, ни в Сатанаилов, ни в Гавришилов* (Курсив наш. – Я.Б.)» [Там же: 8]<sup>115</sup>. Прямые заявления о неверии Алексея Алексеевича в высшие силы Бунин сужает до малозаметной детали. Так, в «Рассказе Петра Петровича» персонаж в ответ на вопрос Потехина о возрасте говорит, что ему «больше двадцати» [Там же], но в дальнейших редакциях рассказа возникает явно пародийная самопроекция героя на Христа: «больше, чем “тлидцать тли”» [IV, 502].

Общим объектом нигилистического сомнения для персонажей оказывается искусство. Высмеивание всего и вся у Алексея Алексеевича касается, в первую очередь, авторитетного письменного слова, которое остается непонятным как для него самого, так и для его собеседников:

– Ничего не понимаю. Что это значит – богатыреват? Дайте-ка мне лучше спичку.

– А вы думаете, я понимаю? – ответил Алексей Алексеич, зажигая спичку и помогая княгине закурить [IV, 498].

---

<sup>114</sup> Отсылка к роману И.С. Тургенева дополняется тем, что в варианте рассказа, опубликованном в «Иллюстрированной России», было упомянуто Волково кладбище, на котором и похоронен автор «Отцов и детей».

<sup>115</sup> Это заявление, вероятно, своей целью имеет пародирование «базаровского» типа, носителем профессии которого является Потехин.

Алексей Алексеевич без понимания цитирует древние изречения, доктор же «именно бахвалился, гордился своим “непониманием” (Курсив наш. – Я.Б.)» [Бунин, 1928: 7] современного искусства. Отношение Потехина к искусству и слову исключительно утилитарно: «По-моему, это <...> не стихи, а рубленая проза, которую *с одинаковым удобством можно читать и с конца* (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 502]).

В отличие от речи Алексея Алексеевича, представляющей собой «плетение словес», компиляцию разрозненных знаков в единое целое (тем же занимается рассказчик-«журналист»), фразы Потехина короткие, грубые и уклончивые, остающиеся в рамках медицинского жаргона.

\*\*\*

Отношения парности персонажей не ограничиваются внутритекстовым сходством Алексея Алексеевича и Потехина.

В плане обращения к устному, а не письменному слову, фигура Алексея Алексеевича из одноименного рассказа сближается с Алексеем Алексеевичем Станкевичем из «Архивного дела». Подобно тому, как последний призывал благоговеющую публику к «“забытым словам”» [IV, 39], «прекрасн[ы]е старинн[ы]е русск[и]е слов[а]» [IV, 498] старичка не надоедают ни говорящему, ни слушающему. Оба персонажа ориентированы на публику и, по сути, актерствуют<sup>116</sup>. При этом маска либерала-демократа Станкевича в поэтике образа последнего Алексея Алексеевича прямо трансформируется в повседневную роль шута.

С другой стороны, Потехин в рассказе является, по сути, некой модернистской, анти-версией Фисуна из «Архивного дела». В отличие от «потешн[ого] старичк[а]» [IV, 35], в образе Потехина шуточная характеристика из субъективной оценки, становится судьбоносной меткой – фамилией.

---

<sup>116</sup> Немаловажно, что в рассказе «Алексей Алексеевич» говорится о петербургском кружке. Петербург не только ассоциируется в русской культуре с мотивами театра, но и, по словам Ю.М. Лотмана, был связан для Бунина с упадочной, модернистской линией русской литературы [Лотман, 1997: 741].

Во-первых, со-противопоставление касается уже внешних характеристик персонажей двух рассказов:

Ибо что такое Потехин? Человек неуклюжий, *сутулый*, нарочито грубый; с *грубыми, простонародными* чертами лица, с крупными *свинцовыми* волосами, с *тяжелым и недружелюбным взглядом маленьких глаз*; неизменно *медлительный* и до *наглости самоуверенный*, хотя вместе с тем никогда *не могущий взглянуть вам в лицо прямо*, то и дело густо краснеющий от угрюмой *семинарской застенчивости...* (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 501–502].

Потехин обладает унаследованной от персонажей-переписчиков гнущейся спиной Фисуна, его медлительностью и убежденностью в собственной власти. Ключевое же различие относится к тяжеловесности Потехина, и, главное, к акценту на его непрямом, уклоняющемся взгляде.

Во-вторых, как и «потешный» Фисун, Потехин «заведует» царством мертвых. Этим пространством является приемная врача, которая, подобно архиву Фисуна, являет собой образ потустороннего мира:

#### «Архивное дело»

<...> чуть не семьдесят лет просидел человек в этих *сводчатых подземельях*, чуть не семьдесят лет прошмыгал в их *полутемных* ходах <...> Фисун все еще бродит в своих *темных* владениях, <...> держа в бледной, <...> руке *пылающий огарок* и заботливо осматривая полки с кипами дел (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 35, 36–37].

#### «Алексей Алексеевич»

<...> *проклят[ая]* приемн[ая], в <...> напряженной тишине, где всякий почему-то *боится вздохнуть*, <...> где так *дьявольски медленно*, <...> *дремотно отсчитывают* время дорогие *мраморные* часы <...>, так *бесстрастно* блещут картины на стенах и *черная рояль* у стены, возле высокой таинственной двери в докторское святилище, и так *безжизненно* стоит, *каменеет* мебель в *чехлах* (Курсив наш. – Я.Б.) <...> [IV, 500].

В описании архива Фисуна доминирует характеристика *темноты*, которая должна лишать зрения. Архивариус здесь оказывается одновременно единственным источником и хранителем света – огарка свечи, и обладателем острого зрения. Напротив, в приемной Потехина преобладает мотив тишины. Это пространство – место, которое молчит и заставляет молчать. Вместе с человеком в молчание погружается культура, отрицаемая врачом-нигилистом.

Описывающий Фисуна рассказчик в конце концов осознает, что вверенные архивариусу бумаги ценны именно содержащимися в них

смыслами. Герой не актуализирует их, но оберегает как память. Только хранимые таким вот «потешным» старичком, архивные тексты обретают значение, жизнь. Поэтому в столкновении со смертью Фисун проходит проверку: остается верен своему призванию.

Напротив, в рассказе 1927 г. Алексей Алексеевич, который пользуется культурой и литературой как своеобразным шаблоном, схемой, ориентиром для повседневного существования, обнаруживает свою нежизнеспособность при погружении в принципиально лишенное культуры пространство<sup>117</sup>. Так, в приемной Потехина разные виды искусства представлены ненужным, запущенным, оторванным от собственного назначения хламом. Вместо рояли «музыку» в приемной производят подвески кисейной люстры. Знаки музыки – ноты Моцарта, Бетховена и Глинки – лежат ненужной «груд[ой]»<sup>118</sup> [IV, 500]. Картина, изображающая горные ущелья, по словам повествователя, скорее всего, не имеет к жизни доктора никакого отношения. Смысл книг в приемной оказывается непроницаем, что находит соответствие и в их материальном обветшании: на столике лежат «истрепанны[е] книг[и]» [IV, 500], которые, к тому же, остаются нетронуты. Посетитель предпочитает не читать, а смотреть: он берет «иллюстрированны[е] журнал[ы] и проспект[ы], картинок[и] санаторий» [IV, 500]. Но в акультурном пространстве даже изображение лишается содержания, и вместе с этим опустошением человек умирает заживо: «вы ровным счетом *ничего не видите и не понимаете*, читая, перелистывая и разглядывая: вас погружает в транс, в идиотизм, в какое-то *подобие улыбки летаргии*» [IV, 500].

«Потешность» Потехина – это его невежество, как следствие подпольности: свое низкое социальное происхождение он пытается компенсировать грубым вторжением в культуру. Его главной чертой

---

<sup>117</sup> В повести Толстого, напротив, наполненная знаками культурная, прежняя жизнь означала смерть, а духовный переворот и освобождение от культуры и от физического тела символизирует переход в истинную жизнь.

<sup>118</sup> Ср. с описанием бумаг в «Архивном деле» как «груд[ы] пыльного и ужю ни единой живой душе не нужного хлама (Курсив наш. – Я.Б.)» [IV, 36].

оказывается нелепая гордыня, являющаяся следствием собственного «простого» происхождения:

А потом эта манера *защищать себя от своего простого происхождения частым и резким упоминанием о нем!*

Это убеждение, что вследствие такого происхождения он *будто бы имеет перед вами какие-то преимущества, какое-то право на высокомерие!* (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 501–502].

Повествователь, таким образом, демонстрирует непричастность Потехина к «настоящей» культуре и его неуместные, неправомерные и заранее обреченные попытки войти в эту культуру, «подделаться» под ее авторитет. Такой ракурс изображения интеллигента из народа был не только выпадом Бунина в сторону народнической литературы. Писатель принципиально протестует против возможности человека научиться культуре, лишь окружив себя ее артефактами.

В-третьих, Потехин, как и Фисун, представлен претендентом на статус власти. Однако власть Фисуна над архивом, над письменными текстами, трансформируется в потехинскую власть над физическим телом. Алексей Алексеевич для доктора функционально является тем же, чем книга для Фисуна. В то время, как Фисун осознает свое призвание хранителя памяти и для этого выдает справку – свидетельство о жизни, Потехин, напротив, вопреки званию врача, не лечит, не сохраняет жизнь, а буквально убивает словом: Алексей Алексеевич умирает от «известия», содержащегося в справке, в рецепте, выписанном доктором.

Не имея возможности быть причастным к культуре существующей, Потехин имитирует свой собственный вариант, делает знаком то, что знаком не является: он превращает в слова живого человека. Власть Потехина заключается в самом процессе письма. Визит Алексея Алексеевича изображен как мистическое и, в то же время, непристойное действие. В течение осмотра Потехин подчеркнуто избегает собственно *осматривать* пациента. Вместо

этого он буквально *записывает* Алексея Алексеевича, переносит его тело на бумагу<sup>119</sup>:

Наклонив свою свинцово-густоволосую голову и *не глядя на Алексея Алексеича*, начал Потехин сухо расспрашивать, *не спеша записывать* <...> Помолчал, *глядя в потолок*, <...> сел за стол и *в мертвой тишине стал писать рецепт* <...>

– <...> Так уж вы скажите мне, дорогой мой, участь мою без лицеприятия, а то я просто на извозчике *околою от неизвестности*...

И Потехин, дописав и *расчеркнувшись*, ответил с истинно хамской беспощадностью:

– Я *пророчествами* не занимаюсь...

Умер Алексей Алексеич, как вы знаете, именно на извозчике<sup>120</sup>, по дороге домой, и, конечно, *вовсе не от неизвестности, а как раз наоборот*<sup>121</sup> <...>» (Курсив наш. – Я.Б.) [IV, 502–503].

Третьим важным для сопоставления рассказов аспектом оказывается инстанция фиктивного нарратора. В «Архивном деле» реализовывалась схема сюжета воспитания чувств героя-рассказчика. Между Фисуном и бывшим полтавским библиотекарем, alter ego биографического И.А. Бунина, существовала не только возрастная дистанция, но и непреодолимая граница смерти. Тем не менее, с самого начала повествования рассказчик идентифицировал себя с героем своей же истории. Он делал это путем приписывания себе второго *прозвища* Фисуна: как и старый архивариус, библиотекарь-рассказчик был «Харон[ом] в некотором роде» [IV, 36]. Иными словами, для рассказчика сюжет о Фисуне подключался к сюжету собственной

---

<sup>119</sup> О том, что тело человека не является его следом, источником памяти о нем, сказано в рассказе «На извозчике»: «Кости мои могут пролежать еще тысячу лет в земле? Да на черта мне это, не говоря уже о том, что даже и кости-то эти будут совершенно не такие, что были в моем живом теле!» [Неизвестные рассказы И.А. Бунина, 1987: 72–73].

<sup>120</sup> Извозчик, очевидно, выполняет функцию проводника в потусторонний мир – квартиру Потехина. На извозчике Алексей Алексеевич прибывает туда, но обратно, по мифологическим законам, вернуться практически невозможно. Помимо очевидных связей с рассказом «На извозчике», следует вспомнить, что в рассказе «Архивное дело» Фисун тоже умирает вскоре после того, как «в первый и последний раз проеха[лся] на извозчике» [IV, 43].

<sup>121</sup> В рассказе «В ночном море» Бунин на первый план выводит знаменитого писателя и врача, который в точности знает свой диагноз и оставшийся ему срок жизни. В связи с этим снова появляется связующая нить со «Смертью Ивана Ильича»: в тексте упоминается толстовский Кай: «Только саркастически усмехаюсь: хотел, изволите ли видеть, всех перецеголять в знании всяческих причин смерти, чтобы славиться и великолепно жить, и на свою голову добился – великолепно узнал свою собственную смерть <...> Какой-то там Кай смертен, ergo умру и я, да ведь когда-то еще это будет! Но тут, к сожалению, дело совсем иное: не когда-то, а через год» [IV, 251].



жизни, в течение которой он сменил авторитетного наставника в направлении от Алексея Алексеевича Станкевича к Фисуну и стал наследником последнего.

В «Алексее Алексеевиче» никакого воспитания не происходит: опустошение словесного знака в устах потешного оратора переходит на следующую ступень в лице Потехина, для которого смысл не просто понижается, а отсутствует, и знак оказывается самодовлеющим.

Однако и здесь повествовательный акт является одновременно самосозданием повествователя и сотворением героев повествования. От Алексея Алексеевича, уже умершего на момент повествования, не остается ничего, кроме собранных и записанных рассказчиком воспоминаний. Повествователь, таким образом, скрывая свою личность и причастность к повествуемой истории, решает ту же задачу, что более явно выраженный библиотекарь-рассказчик в «Архивном деле». Озаглавленный именем героя текст представляет собой архивную карточку, памятник. Этого рассказчика интересует не события жизни героя, а его язык, не биографические сведения, а филологические. Поэтому в сущности единственно важным в рассказе оказывается не некий Алексей Алексеевич – тот, о ком рассказана история, и не некий Петр Петрович – тот, кто ее рассказывает, а более высокая инстанция, сам факт рассказывания, а значит, единственный автор – автор текста.

Метапозиция Бунина освещается его работой над затекстовым компонентами рассказа – его заглавием, именем. Если текст, названный «Рассказ Петра Петровича» заранее должен изображать ситуацию наррации, то иконическое имя-заглавие «Алексей Алексеевич» носит текст, представляющий собой перформативное, происходящее «здесь и сейчас» повествование. Бунин устраняет имя повествователя, тем самым сокращая уровни субъектной организации рассказа. С помощью имени собственного происходит редукция субъектов до инвариантного *Алексея Алексеевича*. Устраняя одну повествовательную инстанцию, посредническую точку зрения,

Бунин сокращает дистанцию между собой как творцом и сотворенным им художественным миром.

\*\*\*

Таким образом, три рассмотренных рассказа, объединенных персонажами с именем Алексей Алексеевич, представляют собой несобранный цикл, в котором выражается двойственное отношение Бунина к слову и книге.

Установление роли словесного знака ведется в русле противопоставления устной речи и письменного текста, а в рецептивном отношении – слышимого и видимого соответственно. В результате в цикле из трех рассказов появляются как бы два разных Алексея Алексеевича.

Один из них – образ, близкий позиции Бунина, его alter-ego. Это зрелый библиотекарь-рассказчик и, – как его наставник – Фисун в «Архивном деле», ораторствующий старичок из «Надписей» и фигура повествователя-журналиста, Петра Петровича, в «Алексее Алексеевиче». Все перечисленные инстанции выступают в роли писателей. Для них характерно особое ценностно-эмоциональное антиутилитарное отношение к слову и к человеку как носителю слова. Все трое хранят, создают или отстаивают значимость письменного знака – единственно возможного следа человека на земле. Совершенной формой существования слова оказывается имя человека, а мера глубины укоренения этого имени в памяти человечества зависит от того, насколько глубоко и неустраимо будет это имя врезано поверх существующего культурного контекста.

В образе второго Алексея Алексеевича Бунин, напротив, снижает ценность словесного знака. Алексеи Алексеевичи в «Архивном деле» и в одноименном рассказе являются ораторами, трансляторами устного слова. Такое слово не обладает культурной ценностью, оно буквально приравнивается к болтовне, пустому звуку.

