

Е. В. КАПИНОС

ПОЭЗИЯ ПРИМОРСКИХ АЛЬП

Рассказы И. А. Бунина
1920-х годов

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ



Елена Капинос

**Поэзия Приморских Альп.
Рассказы И.А. Бунина 1920-х годов**

«Языки Славянской Культуры»

2014

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Капинос Е. В.

Поэзия Приморских Альп. Рассказы И.А. Бунина 1920-х годов /
Е. В. Капинос — «Языки Славянской Культуры», 2014

[<p id="_GoBack">](#)В книге рассматриваются пять рассказов И. А. Бунина 1923 года, написанных в Приморских Альпах. Образы подобие лирического цикла, они определяют поэтику Бунина 1920-х годов и исследуются на фоне его дореволюционного и позднего творчества (вплоть до «Темных аллей»). Предложенные в книге аналитические описания позволяют внести новые аспекты в понимание лиризма, в особенности там, где идет речь о пространстве-времени текста, о лиминальности, о соотношении в художественном тексте «я» и «не-я», о явном и скрытом биографизме. Приложение содержит философско-теоретические обобщения, касающиеся понимания истории, лирического сюжета и времени в русской культуре 1920-х годов. Книга предназначена для специалистов в области истории русской литературы и теории литературы, студентов гуманитарных специальностей, всех, интересующихся лирической прозой и поэзией XX века.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

© Капинос Е. В., 2014
© Языки Славянской Культуры, 2014

Содержание

Предисловие	6
Глава I	11
Новелла в «письмах без ответа» как образ «мира без меня»: «Неизвестный друг»	12
Писатель и Незнакомка: «Визитные карточки»	19
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Е. В. Капинос
Поэзия Приморских Альп.
Рассказы И. А. Бунина 1920-х годов

© Капинос Е. В., 2014

© Издательство «Языки славянской культуры», 2014

* * *

Предисловие

Эта книга возникла из замысла подробно рассмотреть пять рассказов, которыми начинается необычайно плодотворный *грасский* период творчества И. А. Бунина. Рассказы «Неизвестный друг», «В ночном море», «В некотором царстве», «Огонь пожирающий», «Несрочная весна» были написаны летом и осенью 1923 г. в Приморских Альпах, на вилле Mont-Fleury¹. По многим причинам их можно рассматривать в качестве отдельного цикла, и благодаря собиранию в цикл становится явной общность приемов, тем, мотивной структуры. Даже в их заглавиях усматривается некоторое сходство: все они образованы сочетанием существительного и его атрибута, что в минималистской форме отражает описательный дискурс. Нам хотелось ограничиться пятью перечисленными рассказами, но, как известно, «для прочтения Бунина чрезвычайно важен контекст всего творчества»², и в процессе анализа эти рассказы «притянули» к себе ряд других текстов, как дореволюционных, так и эмигрантских. Рассказ «В некотором царстве» фамилией главного героя – Ивлев – оказался связан с более ранними «Грамматикой любви» и «Зимним сном»; сюжет «писатель и читательница» объединил «Неизвестного друга» с «Речным трактиром» и «Визитными карточками»; рассказ «В ночном море» прочитывается нами на фоне целой группы «морских» текстов; тезаурус смерти, ярко заданный «Огнем пожирающим», потребовал рассмотрения «Аглаи», «Богини разума» и «Позднего часа»; анализ «Несрочной весны» показал, что она вырастает из ранних «дворянских элегий» и находит продолжение в элегических образах «Жизни Арсеньева» и «Темных аллей».

С 1918 г. и вплоть до Грасса проза Бунина, неся на себе отпечаток трагической эпохи, неустойчива как в жанровом, так и в стилистическом отношении. Дневники, публицистика, рассказы пронизаны инвективой³, художественной прозы пишется не много, и лишь в 1923 г. вновь начинается интенсивная работа над рассказами и повестью «Митина любовь». Эмигрантская биография и творчество Бунина еще ждет своей летописи, архивных разысканий, новых собраний, но наша книга посвящена главным образом поэтике, изучение которой хотя и предполагает учет биографических и текстологических факторов, но вполне возможно и при недостаточной их исследованности.

Опираясь на доступные на сегодняшний день и, конечно, далеко не полные издания, мы, тем не менее, можем представить, как менялся стиль Бунина на протяжении жизни. Всегда тяготел к малой форме, в 1910-х гг. Бунин написал «Деревню» и «Суходол», а также довольно много текстов, которые, хотя и называются рассказами, охватывают такую широкую панораму русской и мировой истории, что очень близки к повестям («Хорошая жизнь», «Ночной разговор», «Захар Воробьев», «Чаша жизни» и др.). Позже, в 1920-е гг., эпическое начало тускнеет, в «Митиной любви», «Деле корнета Елагина» историческое и социальное уходят в подтекст, а толчком к созданию больших произведений часто оказывается страница дневника, пейзаж, отдельный сюжетный момент, под который подстраивается дальнейшее повествование⁴.

¹ Подробно об этом периоде в биографии писателя см.: *Бабореко А.* Бунин: Жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 260–227.

² *Сливцкая О. В.* Бунин: психология как онтология. О рассказе «В ночном море» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. С. 285.

³ В этом смысле показателен рассказ «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» (1921). Бунин неизменно читал «Емелю» при публичных выступлениях.

⁴ К примеру, основная линия сюжета – любовная драма Мити и Кати – возникает далеко не сразу в процессе написания «Митиной любви», два самостоятельных отрывка «Апрель» и «Дождь» (РГАЛИ, фонд 44, дело № 60, опись 2) свидетельствуют о том, что повесть начиналась со сцен и пейзажей финала (см. об этом в комментарии О. Н. Михайлова, П. Л. Вячеславова, О. В. Сливцкой: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 5. С. 520).

В первых рассказах Приморских Альп доминирует лирическое начало, элегические и балладные мотивы, характерная тема «отсутствия», целый спектр минус-приемов и других явлений, имеющих лирическую природу. Здесь нет пуантировки, ярких сюжетных схем, четких композиций, расширен и углублен именно лирический модус, так что проза Приморских Альп может восприниматься как поэзия. Позже, в «Темных аллеях», стиль Бунина снова меняется: новеллистические черты усиливаются, уравнивая собою лирическую составляющую.

Широкий контекст, в который мы поместили пять рассказов Приморских Альп, позволяет острее почувствовать высокую инвариантную плотность бунинского художественного мира.

Стихотворная форма каждого по-настоящему нового и, следовательно, оригинального поэта может быть воспринята только в том случае, если его основная интонация проникает в сознание читателя и овладевает им. Эта интонация затем не раз разворачивается и повторяется, и чем глубже укореняется поэт в сознании читателя, тем в большей степени поклонники и противники поэта привыкают к звучанию его стиха, и тем труднее им бывает отделить эти своеобразные элементы от произведений поэта. Они составляют существенную, неотъемлемую часть его поэзии, как интонация составляет основу нашей речи; интересно то, что именно такого рода элементы наиболее трудны для анализа⁵.

– так начинается одна из классических работ Р. Якобсона. «Своеобразные элементы», «основная интонация» дальнейшими исследованиями стали сводиться к инвариантными мотивам поэтического мира, причем речь шла уже не только о поэзии, но и о художественной прозе.

Возможно, высокая инвариантная плотность объясняется сильно выдвинутой позицией того, кто стоит в центре лирического дискурса: это не рассказчик/повествователь, а «лирическое я»⁶, то есть гораздо более обобщенное и масштабное авторское лицо, чем в прозе. Испытывая влияние лирики, проза XX в., в особенности лирическая, укрупняет фигуру автора, а внимание литературоведов, естественно, приковывает вся авторская сфера. Нас заинтересовал персонаж по фамилии Ивлев, в некотором смысле *alter ego* автора, и мы рассмотрели «ивлевский» триптих («Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве») как единую конструкцию, которая проявляет одну из главных форм бунинского лиризма: каждый текст выходит за свои пределы, отражаясь в других текстах, варьируя их сюжеты, мотивы и приемы. «Ивлевская» конфигурация из трех текстов образует вертикальное сечение к последовательной «пятерке» Приморских Альп.

«Центральный инвариант» любого поэтического мира в той или иной мере всегда охватывается темой творчества⁷, что лишь подтверждает факт вытеснения сюжета метасюжетом, преобразования сюжета в метасюжет. Доминирование метасюжета характерно для прозы Бунина,

⁵ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145.

⁶ Понятие «лирический герой» (в некотором смысле коррелирует лирического «я») нередко служит инструментом для полного абстрагирования поэтического «я» от «я» биографического, для обособления словесного плана художественного произведения от плана реального и вещественного. Однако в изначальном, тыняновском понимании авторского лица подчеркивалось и другое. В статье «Блок и Гейне» Ю. Н. Тынянов пишет о многоликости, «двойничестве», литературности, романсовости авторского лица Блока («удвоение» есть уже в знаменитой фразе Ю. Н. Тынянова: «Блок – самая большая лирическая тема Блока»), но умноженное, «расщепленное» авторское «я» может быть не только чистым словесным конструктом, но и сохранять «элемент личности» автора в отдельных своих ипостасях, переводить «план искусства на план жизни». Чистый стиль, чистый словесный конструкт без единого намека на человеческое лицо, без единой чужеродной ноты для Тынянова представляет лирическое «я» Гейне, а вот лирическое «я» Блока некоторыми диссонансами словесного плана позволяет полюбить его «человеческое лицо», «а не искусство». См.: Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Петербург: Картонный домик, 1921. С. 237–264.

⁷ Так, например, суммируя свои теоретические идеи 1970-х гг., А. К. Жолковский пишет о поэтическом мире как о «системе идиосинкратических для автора инвариантных мотивов, реализующих его центральный инвариант – единую тему его творчества» (Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М.: Время, 2010. С. 97).

как и для прозы Набокова, А. Белого и многих других их современников, и в этой книге мы, конечно, не могли не сделать акцента на метауровне бунинской прозы, поэтому отвели достаточно много места фигуре автора, различным формам автоописания, писательским образам, мотивам письма, библиотеки, чтения.

Не только в описательности и метасюжетности видели исследователи основу лирической природы прозы Бунина, пронизанность текстов памятью, воспоминанием определяет главные особенности бунинского стиля. Память – это та ментальная материя, погружение в которую и укрупняет позиции авторского «я» и вместе с тем нивелирует «я», поскольку обеспечивает доступ за пределы «я». Процесс мнемотического самоуглубления и одновременного самоотчуждения в прозе Бунина уже подробно описывался в монографических исследованиях Б. В. Аверина, И. С. Альберт, Ю. В. Мальцева, О. В. Сливацкой и других бунинистов, но мы не могли не вернуться еще раз к этому неисчерпаемому вопросу в связи с конкретными, выбранными нами из прозы Приморских Альп примерами. Чаще всего «материя памяти» в прозе XX в. изучается с опорой на философию Бергсона, изменившую представления о времени и позволившую художественный текст и его чтение воспринимать как игру проспективного и ретроспективного движения. Важно, что такая игра проспективного и ретроспективного исключает тождество уровней и элементов (по Бергсону, память не дает тождества пережитому в прошлом, а возвращает прошедшее в новом, образно и ассоциативно пересозданном виде), зато заменяет его неисчерпаемой комбинаторикой соположений. А это означает, что повторяющийся инвариант, лежащий в основе художественного мира каждого писателя, парадоксальным образом неповторим, хотя, казалось бы, бесконечно повторяется в различных вариациях и узнается читателем как уже знакомый.

«Неповторимая повторяемость» – так можно было бы определить поэтическую вариативность, обусловленную тем, что лирическому «захвату», способности лирических тем умножаться и «расплываться» соответствует другое, совершенно противоположное свойство лирической формы – концентрация. Показывая в этой книге параллелизм, «расплыв» по всем текстам Бунина похожих приемов и мотивов, мы вместе с тем старались с наибольшей подробностью остановиться на каждом примере в отдельности. Именно из-за лирической концентрации подробное аналитическое описание кажется нам аутентичной литературоведческой формой исследования лирической поэтики. Чтобы пройти на всю глубину текста, мы работаем даже не на уровне поэтики, а на уровне микропоэтики, стараясь достичь едва ли не асемантических его пластов. Лирическая концентрация коррелируется малой формой произведения, с лирикой роднит рассказы Бунина их небольшой объем, усугубленный лакунностью, семантическими провалами, сюжетной пунктирностью. Тенденция к минималистскому объему, вообще характерная для культуры нынешнего и прошлого веков, увеличивает смысловой потенциал каждого слова⁸.

Несмотря на то, что словесный план лирической прозы, как и словесный план стихов, превосходит план сюжетный, лирический дискурс любого типа не превращается в отвлеченную абстракцию. Утрачивается референциальность, но не экзистенциальное чувство, поскольку смысловая концентрация дает такую силу словесному плану, то есть микроплану текста, что энергетическое воздействие «словесного» и становится реализацией, успешно конкуриру-

⁸ Эйдриан Уоннер пишет о рассказе «Первый класс»: «Bunin's choice of genre enhances the intended effect. The single seemingly insignificant moment captured by his minimalist narrative crystallizes into something larger through the frame in which it is presented. The unresolved tension is reflected in a text that, although labeled "rasskaz", refuses to tell a "story", but at the same time reverberates with potential narratives». *Wanner A. From Subversion to Affirmation: The Prose Poem as a Russian Genre // Slavic Review. Vol. 56. Fall, 1997. № 3. P. 534.* [«Усиление эффекта происходит за счет выбранного Буниным жанра. Его минималистская нарративная техника трансформирует и укрупняет одиночный и, казалось бы, незначительный эпизод, вмещая его во внешнюю рамку. В результате, несмотря на жанровое обозначение "рассказ", бунинский текст, с одной стороны, ни о чем не "рассказывает", а с другой стороны, заключает в себе переключку потенциальных повествований, создавая ощущение напряжения, не находящего себе выхода».]

ющей с сюжетным правдоподобием, с сюжетной иллюзией реальности. Вдобавок к этому словесная абстракция вступает в отношения соположения с линейной конкретикой и событийной логикой текста, что меняет восприятие горизонтальных, последовательных, причинно-следственных отношений: привычное «правдоподобие», оказывается, скрывает в себе какую-то чужеродность, и от этого «знакомое», «обычное», «жизненное» становится поэтически зримым и выразительным. Другими словами, усиление парадигматических отношений в тексте лирического типа «остраняет» связи синтагматические. Осмысляя автобиографический наклон бунинского лиризма, мы обращаем внимание на то, что все пять рассматриваемых нами текстов имеют затекстовый топоним и дату «Приморские Альпы, 1923», и эта надпись полноправно входит в текст рассказов, оттеняя, как мы покажем в каждой из глав, их ведущие темы. Вместе с «Приморскими Альпами» открывается автобиографический, чрезвычайно важный для Бунина ракурс, дающий возможность восстановить и дореволюционную, и эмигрантскую судьбу автора, и картины любимых им мест: Елец, Озерки, Крым и Кавказ, Москва, Париж, Лазурный берег. Разумеется, лирическая проза позволяет реконструировать не внешнюю, а внутреннюю биографию писателя, внешние же события или картины даются условно, а точность бунинских затекстовых топонимов скорее контрастирует с обобщенностью его художественных локусов, часто даже не поименованных. Однако на фоне лирической суггестии те или иные конкретные «живые» детали биографии писателя начинают восприниматься еще ярче. Мы старались показать ту высокую амплитуду, которая характеризует лирический стиль Бунина, совмещающий поэтическую универсальность с точным знанием реальных ландшафтно-географических подробностей, с абсолютной памятью вещей, деталей, обликов. В ореоле лирической суггестии вещи и биографические подробности не затушевываются, а парадоксальным образом обнажаются и заостряются, поскольку оказываются «выбитыми» из горизонтальных отношений однородности.

Лирический текст (не важно, в стихах или прозе) не только удерживает авторскую эмоцию, погружает во внутренний мир «я», но и подходит к границам «я», открывая их пронизываемость и подвижность. Функции лиризма имеют онтологический статус, позволяющий почувствовать взаимопронизываемость универсального и окказионального, сингулярного и множественного, моментального и вечного, обобщенного и конкретного, именно поэтому осмысление лирической природы художественного текста стало превращаться в самостоятельный теоретический раздел литературоведения. Способность выразить ощущение пронизываемости границ между «я» и миром, по сути, может быть сочтена главным свойством художественной материи, поэтому четкое разделение сюжета и метасюжета неосуществимо. Событийный сюжет всегда выходит из собственной замкнутости в метаобласти: он непрерывно конструируется и саморефлексируется внутри текста. Без динамики и саморефлексии невозможно восприятие предмета или события, а тем более невозможно их художественное, лирическое созерцание. Метасюжет и сюжет сливаются воедино в процессе художественной рефлексии, но в то же время, совпадая, расходятся, как сознание и универсум, которые тоже не могут полностью отождествиться, оставаясь самостоятельными хотя бы потому, что «точечность» «я», его ограниченность, привязанность к «здесь и сейчас» приходит в противоречие с протяженностью и непостижимостью пространства⁹. Художественная, лирическая эмоция гармонизирует раз-

⁹ Полярность определяет, по мнению О. В. Сливичкой, «космическое мироощущение» Бунина: «Подобно тому, как атом, невообразимо малая часть солнечной системы, повторяет в себе всю ее структуру, так и человек – и противостоит Космосу, и включает его в себя. Из этого следуют два противоположных, но лишь внешне противоречивых вывода. // Один – безусловно трагический. Перед лицом непостижимых космических сил (природы, эроса и смерти) личность ничтожна, человек незащищен и одинок, а счастье его хрупко и иллюзорно (...) // Второй вывод – торжествующе оптимистичен. Космос не только противостоит человеку, но и входит в него как огромное целое, наделяя его безмерной силой жизненности» (Сливичкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. С. 52–53).

народность «я» и мира, отчего все неохватное пространство универсума приближается к «я», вмещается в него, одновременно повышаясь в своей ценности и недоступности.

Исходя из такого рода представлений о лирике, мы описывали прозаические миниатюры Бунина, нередко прибегая к метафорическим определениям лирического сюжета и лирического текста, – например, к формуле, приложенной Ю. Н. Чумаковым к поэзии Тютчева – «точка, распространяющаяся на все». Эта формула несет в себе мысль о центробежности и центростремительности лирического текста и презумпцию условности границ между внутренним и внешним¹⁰; исходя из нее, можно утверждать, что лирические формы характеризуются ускользающей границей между автором внутри и автором вне текста. К пространственным метафорам с акцентами на заполненности или пустоте прибегают многие теоретики. Вот, к примеру, одно из рассуждений П. Де Мана о Рильке:

Рильке... называет... утрату референциальности амбивалентным термином «внутренний мир» (*innen entstehen, Weltinnenraum* и т. д.), который, в таком случае, обозначает не самоприсутствие сознания, но неизбежное отсутствие надежного референта. Он обозначает неспособность языка поэзии присвоить что-либо, будь то сознание, объект или синтез того и другого. С точки зрения образного языка, эта утрата субстанции оказывается освобождением. Она приводит в действие игру риторических обращений и предоставляет им свободу играть, не воздвигая референциальные препятствия значения¹¹.

Наш подход к лирической прозе Бунина состоит в попытке представить отношения «я» и мира не как устойчивое противопоставление внутреннего и внешнего, субъектного и объектного, а как процесс пространственных метаморфоз «я», соотнесенный с лирической подвижностью композиционных структур. Между внешним и внутренним всегда образуются зазоры, и в то же время они всегда стремятся к взаимозаполнению, и этот бесконечный процесс слияния и отчуждения позволяет ощутить не только объем поэтического «я», способного вместить в себя что угодно, но и объем пространства, тоже вбирающего в себя множественные проекции «я». Поэтическое «я» пространственно внутри себя, а между тем освоение пространства – это не легкий и осознанный, а сложный интуитивный процесс, который приоткрывает наиболее дальние, невидимые, скрытые, недостижимые и свободные от «я» области.

В приложении к нашей книге мы приводим теоретическую главу, которая затрагивает проблемы лирического сюжета и лирического «я», она посвящена представлениям современников Бунина, философов и литературоведов, о пространстве-времени и о его роли в восприятии художественной (прежде всего лирической) формы.

Под бесценным влиянием моих учителей – Элеоноры Илларионовны Худошиной и Юрия Николаевича Чумакова, при неизменном участии моих друзей – Елены Юрьевны Куликовой, Наталии Абрамовны Фет, Владимира Яковлевича Фета написана эта книга. Им я сердечно благодарна.

¹⁰ Эта формула развертывает в научный дискурс поэтическую строчку Тютчева «Все во мне и я во всем». «В одном стихотворении, – пишет Ю. Н. Чумаков, – обнаруживаются главные черты тютчевского мирообраза, которые многократно преобразуются и мультиплицируются в корпусе его лирики: автономность, сжатость, особое качество безличности, связанное с остаточной недифференцированностью авторского лица от универсума» (*Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассматриваний. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 359*).

¹¹ *Man P. de. Аллегория чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 61.* Это же пространственное определение из «Сонетов к Орфею» Рильке у Ю. Н. Чумакова применяется для описания композиции пушкинского романа «Евгений Онегин»: «“Евгений Онегин” – поэтически оформленная картина действительности авторского сознания, которая в своем существовании *in continuo* вбирает в себя и конструирует из себя внешнюю сторону универсума. У Рильке это называется *Weltinnenraum*, внутреннее пространство мира или, более свободно, душа, вмещающая мир. На этом основании и возводится композиция “Евгения Онегина”» (*Чумаков Ю. Поэтика «Евгения Онегина» // Australian Slavonic and East European Studies (Formerly Melbourne Slavonic Studies). Vol. 13. 1999. № 1. P. 37*).

Глава I

Феномен отсутствия: «Неизвестный друг», «Визитные карточки», «Речной трактир»

Внимание ко всему, отодвинутому на периферию, исчезающему и исчезнувшему, необыкновенно заострено в художественном мире Бунина. Целое поколение писателей-эмигрантов осознает себя «уходящей натурой» разрушенной страны, и на первый план выдвигаются мотивы отсутствия, непроявленности, невоплощенного. Богатая и бесконечно разнообразная палитра минус-приемов формирует образ исчезновения, что можно увидеть едва ли не в каждом тексте. Предметом нашего внимания станут три рассказа И. А. Бунина, в чем-то схожие по сюжету, но абсолютно различные по стилистике и характеру минусирования – «Неизвестный друг», написанный Буниным в 1923 г. в Приморских Альпах, а также «Визитные карточки» (1940) и «Речной трактир» (1943) из «Темных аллей».

Новелла в «письмах без ответа» как образ «мира без меня»: «Неизвестный друг»

Рассказ «Неизвестный друг» был опубликован впервые в альманахе «Златоцвет»¹², вышедшем в Берлине и включавшем в себя стихи и прозаические миниатюры, а также хронику литературно-художественной жизни Европы и России. Альманах был прекрасно иллюстрирован, заключен под обложку с рисунком И. Билибина, содержал все рубрики, традиционно присущие русскому модернистскому журналу, и даже шрифтами точно повторял «Аполлон». Все это позволяло увидеть в эмигрантском издании 1924 года живую реплику дореволюционного прошлого России. Конечно, «Неизвестный друг» занимал в альманахе главное место, поскольку принадлежал перу признанного писателя-академика, покинувшего родину в 1920 г.

И в контексте «Златоцвета», и в контексте творчества Бунина этот рассказ чрезвычайно репрезентативен, он задает тему «писатель и читательница», к которой Бунин впоследствии будет неоднократно возвращаться. «Неизвестный друг» может быть также рассмотрен как манифест поэтики Бунина, и опыт такого анализа предпринят в одной из работ О. В. Сливичкой¹³. Для нас в этом тексте важны некоторые, порой едва заметные детали и скрытые, частично или полностью, участки сюжета, теневые стороны композиции, семантические лакуны, – одним словом, все, что связано с микро– и минус– поэтикой.

«Неизвестный друг» – это рассказ в письмах, написанных, как свидетельствуют датировки, за месяц с небольшим – с 7 октября по 10 ноября неизвестно какого года: четырнадцать писем без подписей и обращений; отсутствие, минусирование этих обязательных моментов эпистолярного жанра делает разделенные лишь числами фрагменты похожими на отрывки из дневника, неведомо когда начатого и не имеющего конца.

О героине читатель узнает немного: она принадлежит к высшему сословию, «не молода (...), но... была когда-то не совсем дурна и не слишком резко изменилась...»¹⁴. Особенности сюжета обусловлены тем, что героиня не знакома лично со своим адресатом и обращается к нему вопреки правилам этикета, вдохновляемая его творчеством, его художественным, а не реальным «я». Сам герой в качестве персонажа так и не появляется, и сюжет рассказа становится своего рода сюжетом без героя: сначала героиня не надеется на ответ, затем мягко просит ответить, потом настойчиво требует ответа, и, наконец, отчаявшись, прекращает писать. Автор этих писем, заметим, ни разу не называет имя своего адресата, хотя, разумеется, знает его («знала Вас лишь по имени» – 5; 91). В противоположность пишущей читательнице молчаливой и тем самым отсутствующий писатель остается в неведении относительно имени своей нечаянной корреспондентки: вместо того, чтобы подписывать письма, она не без иронии называет себя «неизвестным другом», подчеркивая известность своего адресата¹⁵. Однако название рассказа полисеманлично, не героиня, а писатель остается для читателя «неизвестным другом», а героиня, прячась за эпитет «неизвестная», является таковой лишь отчасти: открывая одно за другим ее письма, мы все больше узнаем о ее душевной жизни. При этом текст «покачивается» на волне приближения-отталкивания героини от адресата, и на пустующем месте

¹² Златоцвет. Берлин, 1924. С. 9–11.

¹³ Сливичкая О. В. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: pro et contra. СПб.: РГГУ, 2001. С. 465–478.

¹⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худ. лит., 1966–1967. Т. 5: Повести и рассказы 1917–1930 гг. С. 90. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте – в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

¹⁵ В черновике «Неизвестного друга» письмо от 11 октября заканчивалось так: «Город Вы знаете, он на почтовом штемпеле. Прибавьте только posterestante, N. N.» (РГАЛИ, фонд 44, опись 3, ед. 7, л. 7). В чистовом варианте Бунин убирает даже этот, весьма приближительный адрес, и подобие инициалов «N. N.».

героя создается некая скрытая под покровом неопределенности, но притягательная энигматическая сущность. Впрочем, таковой в значительной мере остается и героиня.

Рассказ «Неизвестный друг» может быть рассмотрен как своего рода лирический этюд, где из двух персонажей от одного остался лишь «знак героя»¹⁶, а другой, подобно автору-лирику, записывает нюансы собственных чувств и настроений. Звенья сюжетной цепи отдаляются друг от друга, образуя событийные пробелы и пустоты. Здесь уместно вспомнить, что семантическую пунктирность Ю. Н. Тынянов считал основным импульсом лирической динамики, тыняновские «кажущиеся значения», «видимости значения» – это знаки слов, событий, героев, которые мерцают на месте обязательных для лирики и лирической прозы «семантических пробелов»¹⁷. В лиро-эпическом тексте семантический пунктир искажает, деформирует не только линейные грамматические связи между словами, причинно-следственные закономерности фабулы, разрывает сюжетную цепь, он меняет и самого героя: «Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является *герой* – объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов. Но в ходе *стихового* романа эти элементы деформированы; сам внешний знак приобретает в стихе иной оттенок по сравнению с прозой»¹⁸. Если отвлечься от жанрового аспекта, важного для Ю. Н. Тынянова, и размышлять об эпической и лирической природе вообще, то можно сказать, что в поэтическом тексте, по сравнению с эпическим, возрастает разнородность и динамичность всех элементов, собранных под «знаком героя», при этом сама условность этого знака может, в принципе, достичь некоторого абсолюта. Иными словами, *все, что угодно*, или даже *ничто* может оказаться сильнейшим смысловым ступком, который, будучи обведен «кружком имени» или «знаком имени», как и в нашем случае, даст интенсивное ощущение присутствия героя, минусировав его конкретные черты. И с этой точки зрения образ незнакомца, а еще лучше – незнакомки представляет собой идеальную рамку, способную вместить в себя все национальное, эпохальное, авторское и т. д.

Композиция бунинского рассказа, выстроенного как череда писем без единого комментария, заставляет вспомнить исток жанра. Классический роман или новелла в письмах XVII–XIX вв. обычно воссоздают ту или иную сюжетную перипетию, разрешение которой наступает в кульминационный момент, а иногда, как, например, в «Опасных связях» Ш. де Лакло, сама интрига здесь же задумывается, планируется и направляется. Рассказ «Неизвестный друг» только начальным сюжетным импульсом напоминает классический роман в письмах. По мере того, как ответа все дольше и дольше нет, возрастает лирическая концентрация в поле героини. В рассказе напрямую явлено лишь одно – «перформативное» – действие: героиня пишет о том, что она пишет письма, не требуя или требуя ответа¹⁹. Упомянув первое, что приходит в голову в связи с «Неизвестным другом», – «Письма к незнакомке» П. Мериме и «Письмо незнакомки» С. Цвейга, назовем еще, вторгаясь в глубь времен, «Португальские письма» Гийерага 1669 г. (пять посланий монашенки Марианы, адресованных покинувшему ее возлюбленному), кото-

¹⁶ Формалистскими терминами «знак героя», «сюжетный знак» активно пользовался В. Гофман, считавший, что тотальная депсихологизация современной литературы (литературы 20-х гг. прошлого века) является первым шагом на пути к превращению героев в «алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане». В. Гофман называет героя русской литературы 1920-х гг. (речь идет о Пильняке) «недифференцированным персонажем», «знакомым незнакомцем»: «Герои символизируют тематические тезы автора. Они – иллюстрация, пример. У них нет психологии и нет судьбы – они приготовлены обслуживать тему, как диапозитивы научно-популярную лекцию. Они не говорят, не действуют, не “переживают”. Все это делает за них автор» (См.: Гофман В. Место Пильняка // «Младоформалисты»: Русская проза. СПб.: ИД «Петрополис», 2007. С. 212–213).

¹⁷ О «кажущейся семантике», «видимости значения» см.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Вопросы поэтики. Л.: Academia, 1924. С. 78–87.

¹⁸ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 56.

¹⁹ Значимость «мотива безответности», «молчания» подчеркивает в рассказе О. В. Сливичкая, отмечая «существенную разницу между отсутствием ответа и безответностью» (см.: Сливичкая О. В. Основы эстетики Бунина... С. 466).

рые А. Д. Михайлов определил как «лирическую трагедию»²⁰. У Бунина героини не только не знакомы, они никогда не видели и не увидят друг друга: сюжет отсутствия доведен до предела²¹, который можно обозначить формулой «мир без тебя», причем формула эта чаще всего обнаруживает в подобных текстах еще и свой негатив: «мир без меня»²². Явные знаки отсутствия позволяют найти множество их скрытых аналогов по всему тексту. Кроме героя, минуются его произведения: героиня «Неизвестного друга» то и дело ссылается на прочитанные ею книги этого известного писателя, но мы не получаем представления ни об одной из них: нет ни названий, ни намека на жанр, в котором эти «книжки» написаны, ни одной более или менее точной цитаты. Героиня только «отталкивается» от прочитанного, иногда «дописывая», «дорисовывая» выраженные в нем мысли. При этом происходит подстановка: неизвестная читательница замещает собой известного писателя, ведь ее волнуют вовсе не сюжеты его книг (она вообще решительно отменяет сюжетность, интригу, «рассказ»), а профессиональные писательские проблемы: третье, четвертое, одиннадцатое письмо превращены едва ли не в трактаты по эстетике:

Что побуждает писать Вас? Желание рассказать что-нибудь или высказать (хотя бы интонационно) себя? Конечно, второе. Девять десятых писателей, даже самых славных, только рассказчики, то есть, в сущности, не имеют ничего общего с тем, что может достойно называться искусством. А что такое искусство? Молитва, музыка, песня человеческой души... (5; 96).

Здесь за «известным писателем» и его «читательницей нежной», разумеется, трудно не угадать самого автора этого рассказа.

Минус-прием имеет отношение не только к образу героя. Несмотря на то, что героиня многое рассказывает о себе, а тональность ее писем местами даже интимная, какие-то ключевые моменты ее биографии остаются не ясны, обойдены молчанием. В первом, самом коротком тексте, написанном на обороте открытки с изображением лунной ночи над Атлантикой, она сразу сообщает своему адресату, что живет в Ирландии. Из второго письма выясняется, что Ирландия – не родина, а чужая для нее страна, куда ее «навсегда забросила судьба». Еще позже мы узнаем, что героиня замужем, что ее муж – француз, что она «познакомилась с ним однажды на французской Ривьере, венчались в Риме». Трижды героиня восторженно поминает Италию («О Италия, Италия и мои восемнадцать лет...» – 5; 93; «...и у меня была молодость, весна, Италия...» – 5; 96), но это тоже не ее родина. Рассказ вообще изобилует географическими ориентирами: героиня остро и точно чувствует ландшафт, его положение в мировом пространстве, окружающий Ирландию океан, путь по которому намечен далеко на запад – «до Америки» («я где-то в чужой стране, на самых западных берегах Европы, на какой-то вилле за городом, среди осенней ночной темноты и тумана с моря, идущего вплоть до Америки» – 5; 92). На фоне столь ярко намеченного западного направления обнажается зияние, фигура умолчания на востоке, который будто бы отсечен, навсегда «отрезан», убран из области восприятия героини, любящейся чужими берегами, но глубоко переживающей свое экзистенциальное одиночество. Не случайно публикация этого рассказа в «Златоцвете» предварялась изящной иллюстрацией с изображением женской фигуры, окутанной снежной дымкой. Снег на картинке усиливал «пустотную» семантику текста, добавляя к холодному мол-

²⁰ Михайлов А. Д. «Португальские письма» и их автор // *Гийераг*. Португальские письма. М.: Наука, 1973. С. 234.

²¹ Данный сюжет может быть еще более обобщенным – как в «Письмах незнакомке» А. Моруа, где перечисляются идеальные качества идеальной дамы. Бунина интересовали и такие, абстрактные построения, стоит вспомнить только идеальный портрет красавицы со страницы «старинной книжки» в «Легком дыхании» («черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки...» – 4; 360). В «Неизвестном друге» героиня конкретна, принципиально не «типажна», уникальна, но одновременно ее образ несколько обобщен.

²² Формулу «Мир без меня» А. К. Жолковский выбирает для целого кластера текстов, объединенных этим лейтмотивом. См., например: *Жолковский А. К.* Загробное стихотворение Бунина // *Жолковский А. К.* Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 53–55.

чанию героя «русские» ассоциации, связанные с далекой, зимней, уже будто и не существующей страной.

Если вспомнить к тому же об авторском указании на место и время написания этого рассказа: «Приморские Альпы, 1923», – и «втянуть» этот затекстовый топоним в рамки самого текста, то за умолчанием прочитывается еще один, более сильный, чем иллюстрация в «Златоцвете», намек на Россию как на возможную родину героини, которая пишет не только «в никуда», но и «ниоткуда». Очерчивающий героиню контур расширяется и начинает вмещать в себя и того писателя, от которого она так и не дожидается ответа, и самого автора рассказа, который вроде бы ни разу не вмешивается в повествование, оставаясь «за кадром», – на другом, не западном, а южном берегу Европы.

В основу «Неизвестного друга», как показал Л. Н. Афонин, положена реальная переписка Бунина с Н. П. Эспозито²³, уехавшей в 1874 г. с отцом, петербургским профессором П. А. Хлебниковым, в Европу, а спустя несколько лет вышедшей замуж за итальянского композитора Микеле Эспозито и поселившейся с семьей в Дублине. Поводом для первого письма Эспозито Бунину в 1901 г. становится публикация нескольких рассказов писателя в «Русской мысли», отклик на которые и присылает Бунину эмигрантка из далекой Ирландии. Из опубликованных Л. Н. Афониним писем становится понятно, что, не имея рядом ни одного собеседника, говорящего по-русски²⁴, Эспозито хранит связь с родиной благодаря книгам, журналам и призрачной возможности написать кому-то, пусть даже незнакомому, в Россию. Через 20 лет, когда Бунин сам оказывается оторванным от родной страны, он создает рассказ по мотивам своей давней и недолгой переписки, причем тема ностальгии, эмиграции специально не эксплицирована в рассказе вопреки тому, что в письмах Эспозито мотив потерянной родины звучит очень внятно. Скрытая тема легко угадывается и без знания истории создания текста («Рассказывавший о происхождении многих своих произведений, Бунин промолчал о предыстории “Неизвестного друга”»²⁵, – отмечает Л. Н. Афонин), но, будучи спрятым, прикровенным, подтекст реальной переписки «тайно» сближает автора и героиню, создает для них двоих какое-то особое интимное поле.

Динамическому расширению контура героини в «Неизвестном друге» вторит местоименная игра. Несколько раз героиня в своих письмах разделяет и тут же соединяет местоимения, указывающие на нее и героя-писателя. Оставить героев без собственных имен, обозначить их местоимениями, соскальзывать с местоимений третьего лица к первому лицу и наоборот – узнаваемая особенность повествовательной манеры Бунина. Обозначить героев лишь местоимениями – это значит одновременно и отдалить, и сблизить их, «столкнуть» лицом к лицу – мимо множества конкретных обстоятельств, нивелировать частное и определенное перед лицом универсума и совместить в конечном итоге «я» и «ты», говорящего (пишущего) и слушающего (читающего): «*Я* не знаю, да и *Вы* не знаете, но *мы* оба хорошо знаем...» (5; 91); «*Ваши* мысли становятся *моими*, *нашими* общими» (5; 91) (Курсив мой. – Е. К.)²⁶. Местоименная игра позволяет придать героям черты «невыразимого», обобщает все, что мы узнаем о них, но и восполняет «пустотность», подводит к границе, которая не отдаляет от предмета, а вплотную придвигает к нему. Комментируя теорию внутренней формы слова А. А. Потебни, В. В. Библихин описывает в чем-то сходное явление, но не из области поэтики, а из обла-

²³ Афонин Л. Н. О происхождении рассказа «Неизвестный друг» // Литературное Наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 412–423.

²⁴ Н. П. Эспозито сообщает Бунину, что говорит и пишет на четырех языках, читает на шести. См.: Там же. С. 413.

²⁵ Там же. С. 422.

²⁶ На таких основаниях у О. В. Сливичкой под эстетику Бунина подводится философский фундамент: биполярная «Божественная сущность мира»; «неразрывное единство» и одновременно «напряженное противостояние» Инь и Янь; «универсализация души», связанная с состоянием всеобщности, но единственно дающая возможность сосредоточиться на своем «я» (См.: Сливичкая О. В. Основы эстетики Бунина... С. 468–475).

сти лингвистики: «Обусловление мысли, переход ее в знак совершается через “обозначение” ее чем-то невыразимым, потому что слишком близким к человеку, не оставляющим места для еще большей близости»²⁷.

Чувства героини, о которых она говорит, тоже обобщены и отвлечены. Согласно привычному канону, роман в письмах, как правило, содержит, в себе любовную интригу. Оправдывая жанровые ожидания читателя, письма должны стать признанием в любви, тем более что в «читательнице нежной» «Неизвестного друга» легко угадывается далекое и расплывчатое отражение пушкинской Татьяны, совмещающее в себе уездную барышню, пишущую письмо загадочному герою, «тому, кто мил и страшен ей», и жену князя N., гордую «законодательницу зал» («В связи с положением моего мужа мне часто приходится бывать в обществе, принимать и отдавать визиты, бывать на вечерах и обедах» – 5; 94). В отличие от пушкинской Татьяны, открытого признания в любви героиня не делает. Если слово «любовь» появляется, то оно завуалировано, не обращено прямо на писателя, уходит куда-то в сторону, как бы случайно отсылая к героям шекспировской трагедии (в седьмом письме: «Разве был, например, хоть один Ромео, который не требовал взаимности даже и без всяких оснований, или Отелло, который ревновал бы по праву? Оба они говорят: раз я люблю, как можно не любить меня, как можно изменять мне?» – 5; 93), чьи имена сопрягаются даже не по смыслу, а скорее по звуку, закольцованные ассонансом двойного «о» (Ромео, Отелло). Лишь в одиннадцатом письме героиня, наконец, говорит о своей любви, но на кого она направлена – по-прежнему остается недоговоренным («...есть далекая страна на берегах Атлантического океана, где я живу, люблю и все еще чего-то жду даже и теперь...» – 5; 96). В результате возникает образ недосотворенной любви²⁸, и «минус» невоплотившегося тоже возводит эту любовь в абсолют. Более того, недо воплощенность любви, отсутствие возможности сфокусировать ее на герое, помимо мотива утраты родины, усиливает связь героини с автором повествования, с Буниным. В одной из глав «Онегина» Пушкин удивленно восклицает: «Кто ей внушал и эту нежность, / И слов любезную небрежность», а читатель, вздыхая вслед за автором над письмом Татьяны, тут же усмехается, понимая, что «эту нежность» внушил Татьяне никто иной, как автор, теперь удивляющийся своему же мастерству²⁹.

Конечно же, и в письма «неизвестного друга» вложено неповторимое мастерство Бунина. Если сличать рассказ Бунина с реальными письмами Н. П. Эспозито, то нельзя не отметить верность писателя оригиналу, тем более удивительную, что письма, вероятно, воспроизведены Буниным по памяти, поскольку они остались в России и хранятся в русском архиве³⁰. Оставляя нетронутыми целые отрывки и стилистку Эспозито (множество риторических вопросов, ясность, логичность фразы, само выражение «неизвестный друг», форму переписки-дневника), Бунин вводит игру в отсутствующего писателя и в авторский план: писатель в рассказе не отвечает читательнице, а автор тоже молчит и будто бы ничего не делает сам, лишь воспроизводя, сохраняя «подлинный голос» своей корреспондентки. И все-таки есть моменты, когда Бунин, умевший и в жизни давать уроки писательского ремесла ценителям своего таланта³¹,

²⁷ Библихин В. В. Слово и событие. Писатель и литература. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 53.

²⁸ Одна из первых вариаций на темы «Неизвестного друга» у Бунина – это рассказ 1909 г. «Старая песня» (во второй редакции 1926 г. он называется «Маленький роман»), где основу повествования тоже составляют письма героини, уехавшей в свадебное путешествие с нелюбимым мужем. Она пишет из Альп на родину (в Россию) своему давнему другу, любовь к которому еще не успела, но уже готова захватить обоих. Дальнейшее развитие истории оборвано смертью героини, и «маленький роман», таким образом, становится романом не до конца исполненной любви. Героиня «Маленького романа», как и героиня «Неизвестного друга», тоже внимательная читательница, а ее письма – это письма о письмах: «В письмах одного умершего писателя, я недавно прочла: “Любовь – это когда хочется того, чего нет и не бывает”. Да, да, никогда не бывает» (2; 335).

²⁹ Отмечено Э. И. Худошиной.

³⁰ Афонин Л. Н. О происхождении рассказа «Неизвестный друг». С. 412.

³¹ «Теперь мы с ним говорим только о писании и о писании. Мне кажется, что все, что я даю ему читать, должно казаться слабым, беспомощным и сама стыжусь этого... Но что же делать, если я чувствую себя рядом с ним лягушкой, которая захотела

вмешивается в письмо своей героини. Оставляя почти нетронутыми общий сюжет писем, размышления Н. П. Эспозито о книгах и литературе, Бунин полностью меняет все описательные фрагменты: пейзажи, портреты, интерьеры. Описания становятся подлинной интригой рассказа, и у героини «Неизвестного друга» появляются хорошие шансы в словесном состязании со своим адресатом (писателем!). В первой строке первого послания сообщается, что все оно – размером с *carte-illustrée*; картинка на обороте остается визуальной загадкой, хотя и комментируется, – как и некоторые другие. К каждому из городских видов или пейзажей есть пояснения: «Это наш город, наш собор. Пустынные скалистые берега, – моя первая *carte-postale* к Вам, – дальше, севернее» (5; 92). Постепенно, шаг за шагом в сознании читателя вырастает образ приморского города (кстати, тоже неназванного) в Ирландии, с умытыми дождем осенними садами, дальними окраинами и с темной громадой собора в центре. Конкретность и ясность пейзажей (вот, например, искусно решенный и в цвете, и в освещении пейзаж второго письма: «От дождя, от туч было почти темно, цветы и зелень в садах были необыкновенно ярки, пустой трамвай шел быстро, кидая фиолетовые вспышки, а я читала, читала и, неизвестно³² почему, чувствовала себя счастливой» – 5; 89) будто бы компенсирует неопределенность облика героя (героиня сетует, что не может представить себе ни его портрета, ни образа). Зато описанные ею пейзажи, как и автопортрет – четки и рельефны. Более того, иногда кажется, что Бунин «забывает» перевоплотиться, и его авторское «я» пересиливает женское «я» героини, в автопортрете которой чувствуется мужской взгляд, замороженный элегической женской красотой: «В сущности, все в мире прелестно ⟨...⟩, и мой халат, моя нога в туфле, и моя худая рука в широком рукаве» (5; 92)³³.

Заданные самим жанром параллели с сентиментальными и романтическими типами повествования придают всему тексту, и особенно героине, черты архаики³⁴. Она, как барышня прошлых времен, пишет незнакомцу, «стыдом и страхом замирая», а автор дает возможность различить сквозь «магический кристалл» ее эмоциональных и несколько старомодных писем полные жизни картины всевозможных судеб³⁵, в том числе и собственной эмигрантской судьбы. «Авторское», однако, отдано не только героине, но и отсутствующему писателю. Одним из ключевых текстов собранного А. К. Жолковским кластера на тему «Мир без меня» является стихотворение Бунина:

Настанет день – исчезну я,
А в этой комнате пустой
Все то же будет: стол, скамья
Да образ, древний и простой ⟨...⟩,

дающее представление о некоем идеальном бытии поэта / писателя, который, уходя из мира, продолжает в нем оставаться. Повторяющимся мотивом этого кластера является

сравняться с волком», – пишет о себе и Бунине в «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецова (*Кузнецова Г. Н. Грасский дневник*. СПб.: Издательский дом «Мирь», 2009. С. 71).

³² Слово «неизвестный» в разных вариантах то и дело появляется в тексте «Неизвестного друга», поддерживая тему заглавия.

³³ Еще больше «мужской», авторский взгляд чувствуется в портрете ее дочери: «...прохожу музыкальный урок с дочерью, которая разучивает его трогательно прилежно и сидит за пианино так прямо, как умеют это только девочки на пятнадцатом году» (5; 95).

³⁴ Героиня пишет с тем же мастерством, что и сам Бунин, единственно «женское» и «сентиментальное», что оставлено ее стилю, – это беспрестанно повторяющееся слово «прелестный», один из любимых эпитетов самого Бунина, хранящий оттенок пушкинской поэзии.

³⁵ В классических образцах жанра писем без ответа «сообщительность» между героем и героиней может быть усилена довольно простым способом: отсутствие ответа ведет к самоубийству пишущего, который может буквально одним жестом превратить «мир без тебя» в «мир без меня». Но у Бунина этот, традиционный для беллетристики вариант развязки, даже не проговаривается, как не проговаривается любовное признание.

мотив книги, метонимически замещающей поэта (писателя, философа): «Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает» (Пушкин), «Здесь лежала его треуголка / И растрепанный том Парни» (Ахматова, «Пушкин») и мн. др.³⁶ И в «Неизвестном друге» книги – единственное, что дано героине для ее «романа» с писателем.

Таким образом, минусированному писателю соответствует убранное, опосредованное авторское «я». Будучи скрытым, авторское «я» не избавляет читателя от своего присутствия, а, напротив, демонстрирует свою мощь и преизбыток, выступая не только из другого «я» (в данном случае – «я» героини), но еще в большей мере проявляясь в описаниях, в создании энигматического «ты» на пустующем месте. И это возможно лишь постольку, поскольку лирическое (и шире – художественное) «я» и мир взаимозаменяемы по принципу метонимии³⁷.

³⁶ Законы лирической концентрации может продемонстрировать один из примеров А. К. Жолковского. Сравнивая с черновыми последний вариант «Писем римскому другу» И. Бродского, исследователь констатирует исчезновение лирического «я»: «я в качалке, на коленях – Старший Плиний» – было в черновике, «На раскохшейся скамейке – Старший Плиний» – осталось в беловом тексте. В результате – «Старший Плиний», будучи все той же книгой, что и в черновике, все-таки в дефинитивном тексте превращается в «живую» фигуру мудреца-историка, дремлющего на скамейке, а читателю приходится воскрешать в памяти не столько труды, сколько эпоху и биографию древнего автора, а затем невольно искать в ней параллелей с биографией Бродского (См.: *Жолковский А. К. Плиний на скамейке: заметки о поэзии Бродского // Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 173–178*).

³⁷ Метонимический принцип, обозначенный формулами «все во мне, и я во всем», «точка, распространяющаяся на все», подробно описан в работах Ю. Н. Чумакова как универсальная модель лирического сознания. См.: *Чумаков Ю. Н. Точка, распространяющаяся на все: Тютчев // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 358–372*.

Писатель и Незнакомка: «Визитные карточки»

Следующий вариант сюжета о писателе и знакомке мы рассмотрим на примере «Визитных карточек», он существенно отличается от предыдущего: если героиня «Неизвестного друга» может только мечтать о встрече с писателем, то в «Визитных карточках» эта встреча осуществилась, но закончилась не трагически, а, скорее, драматически. К «Визитным карточкам» Бунин оставил автобиографический комментарий:

В июне 1914 года мы с братом Юлием плыли по Волге от Саратова до Ярославля. И вот в первый же вечер, после ужина, когда брат гулял по палубе, а я сидел под окном нашей каюты, ко мне подошла какая-то милая, смущенная и невзрачная, небольшая, худенькая, еще довольно молодая, но уже увядшая женщина и сказала, что она узнала меня по портретам, кто я, что «так счастлива» видеть меня. Я попросил ее присесть, стал расспрашивать, кто она, откуда, – не помню, что она отвечала, – что-то очень незначительное, уездное, – стал невольно и, конечно, без всякой цели любезничать с ней, но тут подошел брат, молча и неприязненно посмотрел на нас, она смутилась еще больше, торопливо попрощалась со мной и ушла, а брат сказал мне: «Слышал, как ты распускал перья перед ней, – противно!»³⁸.

Наличие комментария создает иллюзию автобиографического повествования: кажется, что реальные воспоминания послужили отправной точкой для рассказа.

«Визитные карточки» начинаются с выразительного и крупного портрета главного героя, писателя. И его внешность, и характер в какой-то мере «предсказаны» ландшафтной картиной первого абзаца, определяющей, как и в «Неизвестном друге», «географическую» составляющую его семантики. Здесь тоже работает прием умолчания: если в живописных картинах «Неизвестного друга» отсутствует Россия и вообще восток Европы, то в «Визитных карточках» отсутствует европейская Россия, пространственные векторы рассказа «направлены» в противоположную сторону: западный, правый, «европейский» (крутой и холмистый) берег Волги представлен лишь упоминанием пристаней – знаков некоей освоенности этих мест, их некоторой цивилизованности, зато в высшей степени картинно нарисован левый берег: плоский, пустынный, степной, азиатский, с перспективой в бесконечную даль на восток, откуда дует сильный холодный ветер. «Завернули ранние холода, туго и быстро дул навстречу, по серым разливам азиатского простора, с ее восточных, уже порыжевших берегов студеной ветер, трепавший флаг на корме...» (7; 72). И эта бескрайняя равнина, и текущая по ней великая река, этот сильный ветер, пронизывающий легко и бедно одетую героиню, находится в явной гармонии, удивительно «идет» к облику ее спутника, в портрете которого подчеркнуты «азиатские» черты: «Он был (...) брюнет русско-восточного типа, что встречается в Москве среди ее старинного торгового люда: он и вышел из этого люда, хотя ничего общего с ним уже не имел» (7; 72–73). И далее эта как бы «первобытная» сила, проступающая в облике утонченного интеллектуала, в которой угадывается нечто азиатское и простонародное, определит и неожиданный характер, и сам ход сюжета: «пошел к ней навстречу широкими шагами» (7; 73), «уже с некоторой жадностью осматривая ее» (7; 74), «крепко взял ее ручку, под тонкой кожей которой чувствовались все косточки» (7; 76), «чуть не укусил ее в щеку» (7; 76).

Герой «Визитных карточек» обманывает ожидания: от «романа» с писателем можно было бы ожидать «книжного», а не «брутального» и «азиатского». Но именно «азиатским» маркируется его тема, в которую входит даже красота «русского» завтрака («...чокаясь рюмками

³⁸ Бунина И. А. Темные аллеи. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 238.

под холодную зернистую икру с горячим калачом» – 7; 74). Портрет героя в «Визитных карточках» одновременно и конкретно-живописен, и собирательно-отвлечен. Какие-то его черты, возможно, намекают на Куприна, последовательно поддерживавшего татарскую, кулунчаковскую линию своей биографии, что-то заставляет вспомнить о Чехове: писатель «Визитных карточек», подобно ему, вышел из «торгового люда», а некоторые его размышления выдержаны в духе хрестоматийных реплик Тригорина³⁹. Более того, в мемуарной книге о Чехове тоже есть портрет писателя в «азиатских» тонах, складывается впечатление, что «азиатское» становится у Бунина константной приметой русского писателя⁴⁰:

В нем, как мне всегда казалось, было довольно много какой-то восточной наследственности, – сужу по лицам его простонародных родных, по их несколько косым и узким глазам и выдающимся скулам. И сам он делался с годами похож на них все больше и состарился душевно и телесно очень рано, как и подобает восточным людям (9; 170).

В волжском пейзаже много внимания отдано ветру, ветер сопровождает тему героя, стихийного начала в нем. Если сравнивать автобиографический комментарий с рассказом, то окажется, что Бунин «развернул» пароход в обратную сторону: в воспоминаниях он идет вверх по Волге («от Саратова до Ярославля»), а в рассказе – вниз, что видно и по характеру движения («бежал по опустевшей Волге...»), и по тому, как дует восточный ветер («шел к носу, на ветер»). Пустив пароход вниз по реке, Бунин усиливает интенсивность движения, отчего стоящий на палубе герой еще больше сливается с русской, волжской, свободной и непредсказуемой «азиатской» стихией⁴¹.

Экспозиция рассказа отличается обманчивой четкостью с очевидным противопоставлением героя и героини: «Он одиноко ходил твердой поступью, в дорожной и прочной обуви, в черном шевитовом пальто и клетчатой английской каскетке...» (7; 73), о ней сказано:

...показалась поднимающаяся из пролета лестницы, с нижней палубы, из третьего класса, черная дешевенькая шляпка и под ней испитое, милое лицо той, с которой он случайно познакомился вчера вечером (...). Вся поднявшись на палубу, неловко пошла и она... (7; 73).

То, что в первой же сцене скромно одетая героиня поднимается навстречу герою с нижней палубы, умаляет ее, заставляя казаться невинной жертвой. Однако в герое одновременно с «азиатской» страстностью все более проявляется совсем другое чувство: истинная нежность и жалость к бледной красоте этой провинциалки, возвращающейся из Свяжска⁴² («Какая милая и несчастная», – подумал он...» – 7; 75). Противоположные чувства – безжалостное вождление и жалость индуцируют друг друга⁴³.

Начало диалога писателя и его попутчицы полно провокаций со стороны героя, он прекрасно понимает, как должно было взволновать бедную провинциалку знакомство с известным писателем, произошедшее накануне: «– Как изволили почивать? – громко и мужественно ска-

³⁹ Ср.: у Чехова: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера»; у Бунина: «...чувствовал запах дымка... думая: “Это надо запомнить – в этом дымке тотчас чудится запах ухи”» (7; 75).

⁴⁰ На общность некоторых черт в бунинских портретах писателей впервые обратил внимание Ю. Мальцев: «Например, при первом же знакомстве с Куприным Бунин восхитило в Куприне нечто “звериное” (...). В Толстом он тоже отмечает биологическую породистость, “дикость”, сходство с гориллой, его “бровные дуги”, “по-звериному зоркие глаза” (“по-звериному” – в устах Бунина высший комплимент)» (Мальцев Ю. Иван Бунин. 1970–1953. Frankfurt/Main; Moskau: Possev, 1994. С. 17–18.)

⁴¹ Даже название парохода «Гончаров» звучит напоминанием о восточном путешествии фрегата «Паллада».

⁴² В каком городе она живет, куда едет, остается неясным.

⁴³ Некоторые другие эротические сюжеты Бунина также строятся на единстве и противопоставлении вождления и жалости, этот мотив отчетливо выделяется в «Гале Ганской».

зал он на ходу», и получает смешной и трогательный в своей простоте и неискусной лжи ответ: «– Отлично! – ответила она неумеренно весело. – Я всегда сплю как сурок» (7; 73), но уже в следующей реплике героиня признается, что не спала, а «все мечтала!» (7; 73). Позже становится понятно: не только героиня, но и герой не мог освободиться от впечатления встречи: «Он вспоминал о ней ночью...» (7; 74).

Текст устроен так, что сначала читатель погружен в мир писателя гораздо больше, чем в мир героини: реплики диалога перемежаются его мыслями и чувствами, его глазами мы видим его спутницу; взгляд писателя пронизателен и остр, поэтому его точка зрения идеальна для повествования, он доминирует. А вот наивная простота героини как бы и не требует проникновения в ее внутренний мир, который кажется открытым. Сильная позиция героя в диалоге делает героиню еще более незащищенной. Но одной из главных пружин рассказа, на наш взгляд, является незаметная и постепенная инверсия: героиня все больше и больше высвобождается из подчиненного положения, приковывает к себе внимание, при том, что ее жертвенность, слабость, даже нелепость, не исчезают. Подобные инверсии встречаются и в других вещах Бунина, так, в «Жизни Арсеньева» главная героиня романа, Лика, появляется в конце предпоследней части (в четвертой из пяти книг романа), она целиком подчинена Арсеньеву, поскольку повествование ведется от его лица, и из-за этого мир Лики кажется проще, наивнее и уже, чем сложный и объемный мир Арсеньева. Однако финал романа устроен так, что образ Лики отодвигает Арсеньева, заполняет всё его «я», становится символом всех произошедших в романе событий. Нечто подобное можно наблюдать и в «Визитных карточках».

Известный типаж «развратной невинности», многообразно представленный в литературе, к примеру, образом «порочной нимфетки» (как в «Лолите» и «Аде» Набокова), или еще более традиционным для русской классической прозы образом «невинной проститутки», как-вые встречаются и у Бунина («Мадрид», «Три рубля», «Второй кофейник»), разыгрывается в «Визитных карточках». Но здесь «развратная невинность» осложнена сугубо бунинским мотивом уходящей, исчезающей, умирающей, «состаренной» красоты, который имеет элегические истоки, обращает к элегическому пафосу прекрасного и печального увядания. Элегические мотивы позволяют сблизить героиню «Визитных карточек» с героиней «Неизвестного друга», которая тоже переживает это чувство утекающей и неосуществленной жизни: «И всего бесконечно жаль: к чему все? Все проходит, все пройдет, и все тщетно, как и мое вечное ожидание чего-то, заменяющее мне жизнь» (5; 92). Любовь, блистающая «прощальной улыбкой», встречается у Бунина во множестве вариантов: часто Бунин пишет о любви, а вместе с ней и юности, оставшейся в прошлом, отнятой горем разлуки и проступающей сквозь множество полустертых мнемотических пластов. В «Жизни Арсеньева» герой единственный раз после смерти Лики видит ее во сне: «Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты» (6; 288).

Композиция рассказа Бунина организована теми же приемами временных перестановок и обрывов, что были описаны Л. С. Выготским на примере «Легкого дыхания»⁴⁴. Продолжая Л. С. Выготского, А. К. Жолковский говорит о «сдвинутом» «монтаже картин», о «временных “неправильностях”», о «перемешивании временных планов (сегодня и завтра)» и, в конечном итоге, о «преодолении времени», «освобождении от времени и фабульного интереса»⁴⁵, характерном для поэтики Бунина. В «Визитных карточках» «сегодня» и «завтра» тоже откровенно перетасовываются. Быстрой сменой и перепутыванием временных пластов отмечена сцена в столовой, именно там в памяти писателя проносится вчерашний разговор, который вклинивается в сегодняшний, превышая его по объему. Реплики об имени, муже, сестре всплывают

⁴⁴ Выготский Л. С. «Легкое дыхание» // Выготский Л. С. Психология искусства. М.: «Искусство», 1986. С. 183–205.

⁴⁵ Жолковский А. К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 109.

в сознании писателя, когда он завтракает со своей спутницей в столовой, но на самом деле они были произнесены накануне вечером, когда герой и незнакомка были вдвоем на палубе. Именно поэтому фразы обрываются, воспроизводятся не полностью, но, даже будучи отрывочными, настолько сливаются с настоящим, что Бунин отграничивает прошлое от настоящего, вчерашнее от сегодняшнего при помощи временных маркеров «вчера», «теперь»:

Так расспрашивал он и *вчера* ⟨...⟩:

– Можно узнать, как зовут?

Она быстро сказала свое имя-отчество.

– Возвращаетесь откуда-нибудь домой?

– Была в Свяжске у сестры, у нее внезапно умер муж, и она, понимаете, осталась в ужасном положении...

Она сперва так смушалась, что все смотрела куда-то вдаль. Потом стала отвечать смелее.

– А вы тоже замужем?

⟨...⟩ *Теперь*, сидя в столовой, он с нетерпением смотрел на ее худые руки ⟨...⟩ Его умиляла и возбуждала та откровенность, с которой она говорила с ним *вчера* о своей семейной жизни, о своем немолодом возрасте (7; 74–76)⁴⁶.

Лишь одна развернутая фраза звучит за завтраком, и она оказывается выделенной, единственной, отнесенной к настоящему моменту, она дает читателю возможность догадываться о чувствах героини, выдвигает ее на первый план. Более того, эта реплика оказывается сильно подчеркнутой самим названием бунинской новеллы:

Знаете, – сказала она вдруг, – вот мы говорили о мечтах: знаете, о чем я больше всего мечтала гимназисткой? Заказать себе визитные карточки! Мы совсем обеднели тогда, продали остатки имения и переехали в город, и мне совершенно некому было давать их, а я мечтала (7; 76).

Если в начале «мечты» героини, казалось, сосредоточены на писателе («Все мечтала!»), то теперь та же тема подается иначе. Постепенно оказывается, что в «Визитных карточках» оба героя являются в некотором роде «лирическими»: таковым, конечно, не может не быть прославленный и окруженный поклонницами писатель. Но и судьба его случайной попутчицы, принадлежавшей, судя по всему, к ушедшему в небытие старинному и богатому некогда роду, чем-то напоминает описанную самим Буниным его собственную судьбу, включая и разоренное родовое гнездо, и мечтания молодости, и вынужденный переезд в город. Стоит подумать, зачем героине так хотелось видеть свое имя напечатанным на карточках? В качестве последнего свидетельства о том, что было утрачено ее семьей? Способом «напомнить» о себе, заставить прозвучать свое имя, тем самым спасая его (и себя) от забвения? Визитные карточки – это та деталь, которая несет на себе нагрузку лирической темы: в имени на визитке скрыта наивная надежда на воплощение невоплотившегося в жизни, а сами визитные карточки слабо повторяют *carte-postale*, *carte-illustrée*, на которых написаны послания писателю в «Неизвестном друге»⁴⁷.

С другой стороны, в переживании героини угадывается что-то похожее на мечты о славе, которыми искушаем любой пишущий. «Видеть свое имя напечатанным» – писатели не раз, в том числе иронически, изображали эту мечту об известности! На обложке ли собственной книги, в газетной ли заметке (как в рассказе Чехова «Радость»), на визитных карточках или просто, как в «Ревизоре»: «...скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский...».

⁴⁶ Курсив наш. – Е. К.

⁴⁷ Визитные карточки фигурируют и в «Деле корнета Елагина», с предсмертными записками на обороте их находят на груди убитой Сосновской – это последняя реплика актрисы.

У Бунина тема писательской известности нередко решается в разных ключах: иронично и серьезно в пределах одного текста. К примеру, alter ego Бунина – главный герой романа «Жизнь Арсеньева», вдохновленный и обрадованный своей первой публикацией, получает добродушно-пренебрежительный отклик на свои стихи от купца, к которому пришел сделать запродажу зерна. Купец пускается в воспоминания о своей юности и своих несостоятельных поэтических опытах:

– ...Я ведь, с позволения сказать, тоже поэт. Даже книжку когда-то выпустил (...). Вот вспоминаю себя. Без ложной скромности скажу, малый я был не глупый... а что я писал? Вспомнить стыдно!

Родился я в глуши степной,
В простой и душевной хате,
Где вместо мебели резной
Качались полати...

– Позвольте спросить, что за оболтус писал это? Во-первых, фальшь, – ни в какой степной хате я не родился..., во-вторых, сравнивать полати с какой-то резной мебелью верх глупости... И разве я этого не знал? Прекрасно знал, но не говорить этого вздору не мог, потому что был неразвит, некультурен... (6; 139–140)

Цитируя свои юношеские стихи, купец вышучивает поэтический дебют Арсеньева, но если вспомнить, что роман Бунина начинается с простого и строгого – «Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе...» (6; 7), то у бесхитростных виршей, исключительно из-за одной далекой переключки с начальной фразой, точной в каждом слове, появляется серьезный смысл. Одна и та же тема «родился я в глуши степной» может звучать совершенно по-разному: высоко, отточенно, стилистически безупречно и «стыдно», «некультурно», однако, как бы она ни была выражена, главное, – она повторена в разных вариантах, то есть может возрождаться на путях от одного героя к другому: таким образом «я» Арсеньева умножается, ловит на себе рефлексии других персонажей и само распространяет свои рефлексии на всю персонажную структуру. А в «Визитных карточках» тема славы, теме чисто писательской, именно героиней (а не героем-писателем, что примечательно) задается лиричность, и одновременно тема эта слегка пародируется, будучи очередным нелепо-детским, «стыдным» жестом героини.

Вероятно, в «Визитных карточках» писатель узнает в бедной мечте попутчицы слабое отражение своих (уже вполне сбывшихся) мечтаний, что заставляет его чувствовать свою силу рядом с ее бедностью, отчаянием, увяданием. Важно и то, что в рассказе остается не названным не только его – всем известное – имя, но и ее, и это подчеркнуто своего рода минус-приемом: «– Можно узнать, как зовут? – Она быстро сказала свое имя-отчество» (7; 75). Названное скороговоркой имя, вероятно, навсегда оставшееся в памяти героя, так и не напечатано на визитных карточках. «Точечное» титульное умолчание стóбит пустого места героя в «Неизвестном друге». В заглавии рассказа выносятся несуществующее, неосуществленное, и это придает иллюзорность сюжету.

Постепенное выдвигание героини вперед слегка спародировано тем, что она все время старается опередить героя. Впервые мы видим ее поднимающейся с нижней палубы по лестнице наверх, и в продолжении повествования она будет все возрастать, проявляться, узнаваться, герои едва ли не поменяются местами, подобно тому, как меняются местами «вчера» и «сегодня». Меняются местами и местоимения: «вы» уступает место «ты» («Пойдем ко мне...» – 7; 76), а к переходу на «ты» героя подталкивает гиперкомпенсаторная смелость героини. Эта смелость – следствие самых общих представлений читательниц о писателях,

в коих природа их профессии предполагает «эпистемическую вседозволенность»⁴⁸. Возможно, на образе писателя лежит след бунинской иронии: если уж реальный писатель должен уметь внутренне проживать любые сюжеты, то отчего не разрешить вымышленному писателю еще больше? Так или иначе, и герой, и героиня провокативны, хотя и совершенно по-разному: «Все снять? – шепотом спросила она, совсем, как девочка» (7; 76).

Именно «детскость» героини дает выход «другой», докультурной, «первобытной», стихийной стороне естества, которая связывает писателя с общим, природным и народным миром, откуда «он вышел» и куда уже никогда не вернется, оставаясь, однако, как всякий настоящий писатель, неразрывно связанным с ним. Вместе с одеждой незнакомки снимаются все культурные покровы и прикрытия, и, с одной стороны, сцена в каюте отвечает тем инстинктивным страстным желаниям, которыми были одержимы герои (особенно писатель) с самого начала, но с, другой стороны, эта сцена в определенной мере неожиданна.

⁴⁸ В. Руднев упоминает о «постмодернистской эпистемической вседозволенности», которая предстает характерным вариантом «творческого подхода к жизни», предполагающим не обывательское игнорирование тех или иных недозволённых желаний, не невротическую реакцию на них, а модальную реализацию (*Руднев В.* Апология нарциссизма: исследования по психосемиотике. М.: Аграф, 2007. С. 160–161).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.