

К.В. АНИСИМОВ

“ГРАММАТИКА ЛЮБВИ”
И.А. БУНИНА: ТЕКСТ,
КОНТЕКСТ, СМЫСЛ

Монография

Институт филологии и языковой коммуникации



СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY

Кирилл Анисимов

**«Грамматика любви» И.А.
Бунина: текст, контекст, смысл**

«СФУ»

2015

УДК 82.011.09
ББК 83.3 (2=411.2) 5

Анисимов К. В.

«Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл /
К. В. Анисимов — «СФУ», 2015

В центре внимания автора работы находится рассказ И.А. Бунина «Грамматика любви» (1915), являющийся одной из вершин доэмигрантского творчества писателя. Рассказ анализируется в нескольких аспектах: с привлечением рукописи детализируется процесс формирования замысла, выявляются историко-литературные корни мотивной структуры, конкретизируются слагаемые жанровой поэтики, комментируются многочисленные интертекстуальные переключки с литературной классикой XIX столетия. Книга адресована литературоведам, историкам, социологам, а также всем интересующимся русской литературой начала XX века.

УДК 82.011.09
ББК 83.3 (2=411.2) 5

© Анисимов К. В., 2015
© СФУ, 2015

Содержание

Введение	6
Глава 1	17
Глава 2	25
Конец ознакомительного фрагмента.	36

К.В. Анисимов
«Грамматика любви» И.А.
Бунина : текст, контекст, смысл

Памяти Валентины Филимоновны Анисимовой
(16.02.1915–11.04.2000)

Введение

Иван Бунин считал себя последним представителем русской классической литературы XIX столетия. Мифология «последнего классика» интенсивно культивировалась им в эмиграции, где в целом поддерживалась русским и европейским писательскими сообществами. Так, в письме к Н.Р. Вредену от 9 сентября 1951 г. художник подчеркнул, что «классически кончает ту славную литературу, которую начал вместе с Карамзиным Жуковский, а говоря точнее – Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина и только по этой незаконности получивший фамилию “Жуковский” от своего крестного отца»¹. «Права на духовное престолонаследие», «аристократизм», «классицизм» творчества (характерно противопоставленный «романтизму» революции), «аполлонизм»² – эти и другие аналогичные определения раз за разом применялись в 20–30-е гг. XX в. к И.А. Бунину эмигрантскими критиками Ю. Айхенвальдом, Ф. Степуном, М. Цетлиным и многими другими³.

Нередко расходясь в эмоциональном отношении к объекту своих оценок, будучи подчас далекими от нарочитой комплиментарности, критики тем не менее обнаруживали удивительное единство в главном концептуальном положении: И.А. Бунин был образцом классического стиля, «осколком» навсегда ушедшей культуры, ее олицетворением. Борьба поколений внутри эмигрантской традиции неизменно, словно от стартовых колодок, отталкивалась от бунинского канона. Так, М. Шраер, раскрывший в своих работах системообразующее для культуры диаспоры значение художественного и человеческого диалога Бунина с В.В. Набоковым, опубликовал одно из многочисленных сравнений «старшего» и «младшего» классиков. Звучит оно так: «Сирина критики часто ставят рядом с Буниным. Бунин несомненно связан с концом классического периода русской литературы. Это творчество человека вымирающей, неприспособившейся расы. Последний из могикан»⁴. Вырезав и сохранив у себя в архиве эту заметку В. Варшавского, Бунин написал на ее полях: «осёл». Эмоциональная тональность отзыва, как и «резервирование» бунинского дарования исключительно за культурой прошлого, были для создателя «Жизни Арсеньева» очевидно неприемлемы (именно они вызвали хлёсткий эпитет), однако звучащее в рецензии общезначимым умолчанием признание *статуса* Бунина лишь подчеркивает, что при всех различиях в индивидуальных трактовках читатели и оценщики бунинского литературного труда понимали, чье творчество во всех последующих противоборствах является точкой отсчета⁵. Кульминацией в истории формирования этого персонального мифа, поддержанного консенсусом поклонников, нейтральных наблюдателей и даже противников писателя, моментом легитимации его статуса в международном масштабе стало вручение И.А. Бунину в 1933 г. Нобелевской премии по литературе с формулировкой «за художественное мастерство, с которым он продолжил русскую классическую линию в прозе»⁶.

¹ Цит. по: *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. М., 2004. С. 408. Об обстановке этих предсмертных раздумий Бунина о прошлом своей семьи, о В.А. Жуковском, книгу о котором, резко не понравившуюся Бунину, незадолго до того написал Б.К. Зайцев, см. в публикации: «Драгоценная скупость слов»: Переписка И.А. и В.Н. Буниных с Ю.Л. Сазоновой (Слонимской) (1952–1954) / вступ. ст. Кита Триббла; публ. Кита Триббла // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. II. М., 2010. С. 295; 297–298, 311.

² Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критич. отзывы, эссе, пародии (1890–1950-е годы). Антология / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М., 2010. С. 322; 306; 275; 355.

³ Современный обзор этих мнений критиков см.: Там же. С. 265–269. Анализ литературно-критической рецепции творчества Бунина в 1910-е гг. см.: *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: Сопоставительный анализ поэтических систем: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 19 и сл.

⁴ Цит. по: *Шраер М.* Набоков и Бунин. Поэтика соперничества // Шраер М. Набоков: темы и вариации. СПб., 2000. С. 170.

⁵ См.: Там же. С. 159.

⁶ *Марченко Т.В.* Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Köln; Weimar; Wien, 2007. С. 399.

Ярко воплотившись во всеобъемлюще рефлексивной культуре эмиграции, эта самооценка, равно как и дружное согласие с нею критики, коренились в толще русского литературного процесса начала XX в. Этапным документом, в котором Бунин резко противопоставил наследие «золотого века» модернистским течениям, а себя самого отчетливо соотнес с классикой, стала речь, произнесенная им 6 октября 1913 г. на юбилее газеты «Русские ведомости»⁷. Безотносительно как к теоретическим, так и к частным аспектам полемики (самолюбие писателя было несомненно уязвлено произошедшей в первые годы XX в. ссорой с В.Я. Брюсовым, лидером модернистского направления, повлекшей за собой отлучение Бунина от группы «передовых» поэтов⁸), само стремление определить границы классического периода соответствовало духу времени, осознававшего свое главное качество – рубежность. Алармизм исторического самоощущения легко трансформировался в мифологемы, определявшие эпоху в целом⁹, а также программировавшие персональные жизнетворческие стратегии, в контексте которых эсхатологическое переживание «fin de siècle» предопределяло многочисленные навязчивые обращения к его «началу»¹⁰.

Ю.М. Лотману принадлежат слова о том, что «русская литература между Пушкиным и Чеховым представляет собой бесспорное единство»¹¹. Действительно, институализация классики отмечается на рубеже XIX–XX вв. как заметная социокультурная тенденция, в которой соединились и запросы профессионализирующегося литературного сообщества, которое стремилось к автономии¹², и амбиции молодых литературных критиков, пожелавших суверенизировать свое ремесло в качестве особой науки¹³, и политические интересы властей, стремившихся контролировать «поле литературы», дирижируя при помощи «дозволенного» классического канона сложными процессами социальной интеграции пореволюционного времени¹⁴. В русле всех трех тенденций конструировался концепт образца: эстетический ориентир – для писательской среды, идеальный «прием», эссенция «литературности» словесного искусства – для формалистской критики, галерея «правильных» авторов, причисленных к пантеону национальных героев, – для власти.

Позиция Бунина с его персональным мифом «последнего классика» была в этом переплете стратегий «травматичной» и в значительной степени парадоксальной. «Травматизм» определялся очевидной эксцентричностью одинокой претензии писателя на монопольное наследование канону XIX в. По Бунину, культура, сформировавшая этот канон, погибла. Роковым ударом по ней были Великие реформы 1860-х гг., когда «порвалась цепь великая»¹⁵.

⁷ О значении этого выступления Бунина и о реакции на него современников см.: Морозов С.Н. И.А. Бунин – литературный критик: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 56–58.

⁸ Д. Риникер дал, вероятно, один из лучших комментариев к этому эпизоду бунинской биографии. См.: «Литература последних годов – не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях...» Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917) / предисл., подг. текста и примеч. Д. Риникера // И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 428 и сл.

⁹ О главной из таких мифологем см.: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000.

¹⁰ См.: Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkley, LA, Oxford, 1992. P. 19–51; Она же. The Meaning of Art: Symbolist Theories // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J.D. Grossman. Stanford, 1994. P. 13–23.

¹¹ Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 594.

¹² Дубин Б.В. Классик – звезда – модное имя – культовая фигура: О стратегиях легитимации культурного авторитета // Культь как феномен литературного процесса: Автор, текст, читатель. М., 2011. С. 324.

¹³ Об этой тенденции в деятельности формалистов см.: Кертис Дж. Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. СПб., 2004.

¹⁴ О разработке в первые десятилетия XX в. состава литературного канона в рамках нарратива русского национализма см.: Brooks J. Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of the Classics // Nation and Ideology. Essays in Honor of S. Vucinic / Ed. by Ivo Banac, John G. Ackerman and Roman Szporluk. Boulder, 1981. P. 315–334.

¹⁵ Бунины И.А. Речь на юбилее «Русских ведомостей» // Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 611. Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

«Успела ли эта культура создать себе преемницу, основать прочные культурные традиции?» – задается вопросом оратор и резюмирует: «Вы знаете, что нет» (VI. 611). В специальной статье о писателе Ю.М. Лотман отметил, что поздний Бунин «с необычайным мастерством реалиста воспроизводит русскую жизнь, но именно ту, <...> которой, он знал, уже не существует в реальности»¹⁶. Нет сомнений, что данной особенности сюжетов и тематики прозы автора функционально соответствует наметившееся задолго до эмиграции стремление следовать традиции, объявленной исчезнувшей, т. е. той, которой в известном смысле тоже «уже не существует».

Искусно создаваемое и пестуемое впечатление бесконтекстности собственного творчества направляло жизнестроительный сценарий Бунина, с одной стороны, к конфронтациям с современниками, с другой – запуская в действие фрейдовскую тему символического отца¹⁷, роль которого в эго-документальном слое своих текстов Бунин сообщал Л.Н. Толстому. Прав Е.Р. Пономарев, отметивший, что «восхищение Бунина Толстым далеко выходит за пределы обычного преклонения молодого писателя перед литературным мэтром»¹⁸. В творчестве создатель «Суходола» призывает Толстому «...подражать, подражать самым бессовестным, самым беззастенчивым образом. Если меня будут упрекать в подражании Толстому, я буду только рад. Все его якобы недостатки, о которых говорят критики, – это величайшие достоинства»¹⁹. А в воспоминаниях настойчиво увязывает Толстого с Алексеем Николаевичем Буниным – и биографически, и с точки зрения сходства во внешности. Как хорошо известно благодаря самому Бунину и верной его семейному мифу В.Н. Муромцевой, отец Ивана Алексеевича, Алексей Николаевич, воевал в 1850-х гг. вместе с Толстым в Севастополе²⁰. В «Освобождении Толстого» эти сведения обнародуются («Бунин? Это с вашим батюшкой я встречался в Крыму? Вы что же, надолго в Москву? Зачем? Ко мне? Молодой писатель?») и, кроме того, дополняются характерным указанием: «...меж тем ... я все-таки успеваю заметить, что в его походке, вообще во всей посадке, есть какое-то сходство с моим отцом...» (VI. 49).

Примечательна, однако, не только похожесть, но и трагический контраст между Л.Н. Толстым и А.Н. Буниным: всемирно известный романист, пророк в глазах многих современников, харизма которого подчинила себе в какой-то момент молодого Бунина, примкнувшего в 1892 г. к общине толстовцев²¹, отец громадного семейства – и разоривший своих домашних пьющий неудачник, который в момент окончательного финансового краха и продажи имения стрелял из ружья в собственную жену, заставив ее спастись на ветвях дерева²². Главное, проникнутое исповедальной интонацией письмо Бунина к Толстому, написанное 21 марта 1896 г. и – показательно – не отправленное, оканчивалось словами при всей их эмоциональной клишированности крайне характерными: «Ведь вы один из тех людей, слова которых возвышают душу <...>, и у которых хочется в минуту горя заплакать и горячо поцеловать руку, как у родного отца!»²³

Заметным в этой проекции является то, что на роль символического первопредка выдвигается носитель тех качеств, недостаток которых в собственном фамильном кругу Бунин словно хочет компенсировать: бесспорный аристократизм Толстого, его богатство, свобода, творческая продуктивность, способность быть центром сообщества – все эти свойства были для молодого писателя тем более привлекательны, что в среде, воспитавшей Бунина, их отчет-

¹⁶ Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. С. 739.

¹⁷ Исследователи уже обращали внимание на связь мотива отцеубийства в «Суходоле» с «Братьями Карамазовыми» Достоевского. См.: Елисеев Н.Л. Бунин и Достоевский // И.А. Бунин: Pro et contra. СПб., 2001. С. 694–699.

¹⁸ Пономарев Е.Р. И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000. С. 95.

¹⁹ Бабореко А.К. Бунин о Толстом // Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й. Тула, 1960. С. 131.

²⁰ См.: Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007. С. 35.

²¹ См.: Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1. 1870–1909 / сост. С.Н. Морозов. М., 2011. С. 151.

²² Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. С. 135–136.

²³ Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2003. С. 218.

ливо не хватало. Например, в том же письме от 21 марта 1896 г. прозвучала нота социальной ущербности Бунина: именно Толстому начинающий литератор и будущий нобелевский лауреат решил посетовать на остро ощущаемый недостаток элементарного образования. «Знания самые отрывочные, и меня это мучит иногда до психотизма...»²⁴ Кроме того, существенно важно, что дальнейшее развитие толстовского культа в сознании Бунина будет прямо ориентировано на то, чтобы самому занять в литературной иерархии символическое место великого романиста, сделавшееся после смерти последнего в 1910 г. вакантным²⁵.

Наряду с травматизмом такой жизнотворческой позиции, в ней – несмотря на самоочевидность исходной посылки следовать канону – было немало парадоксального. Разумеется, вся культура начала XX в. была сориентирована на усвоение наследия великих предшественников – и личная мифология создателя «Деревни» и «Суходола» была в этом контексте не более чем частным случаем. Открывшая эпоху статья Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) начиналась с краткого освещения отношений И.С. Тургенева с Л.Н. Толстым, продолжалась развенчанием журнальной жизни, кружковщины, позитивистской литературной критики, а своей кульминации достигала в разделе о «новом идеализме» всё у тех же Тургенева и Толстого, а также И.А. Гончарова и Ф.М. Достоевского. В преддверии символизма «символистами» у Мережковского делались «старшие» национальные классики (Гончаров, в частности, назван одним «из величайших в современной европейской литературе творцов человеческих душ, художников-символистов»²⁶ (курсив автора. – К.А.)), а вообще же, как отмечает теоретик русского модернизма, уже «Гёте говорил, что поэтическое произведение должно быть *символично*»²⁷ (курсив автора. – К.А.). Апроприация Мережковским наследия великих русских романистов XIX в. заключается в распространении на них эстетики формирующегося символизма: предшественник, согласно этой логике, ценен тем, что он задолго до символизма был спонтанным символистом. Таким образом, автолегитимация «новых течений русской литературы» обеспечивалась тем, что их истоки отыскиваются, в сущности, всюду в прошлом, причем на завершающем этапе они сливаются в единый поток современного символизма, эсхатологически претендующего завершить литературную историю вообще²⁸.

Нетрудно понять, что в сознании Бунина эта установка инвертируется. Если Мережковский стремился вписать старых мастеров художественного слова в контекст «новых течений», увидеть в них своих нынешних «спутников», то Бунин, напротив, скорее хотел извлечь из современного контекста и искусственно перенести в отошедшую эпоху самого себя. В одном из позднейших текстов это подспудное эстетическое тяготение обрело форму открытого раздраженного заявления: «Слишком поздно родился я. Родись я раньше, не таковы были бы мои писательские воспоминания»²⁹. Приближение, по Мережковскому, классиков к новейшей эпохе делало их общим достоянием, позволяло тиражировать их лики, в духе модернизма создавать плеяды «моих Пушкиных». Бунинская эстетическая развилка – фактическое пребывание в актуальном настоящем при болезненной самопроекции в прошлое – заставила его

²⁴ Там же. С. 217.

²⁵ Подробнее об этом аспекте литературной репутации Бунина см.: Пономарев Е.Р. И.А. Бунин и Л.Н. Толстой. С. 183–185.

²⁶ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / изд. подг. Е.А. Андрущенко. СПб., 2007. С. 462.

²⁷ Там же. С. 457.

²⁸ Тотализм символистской эстетики, стремившейся на пути к синтетическому сверхискусству «подверстать» разнородные источники под свою программу, отмечался в ряде работ. См.: Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 39–40; Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 97–98. В буниноведении на эту тему убедительно рассуждала Т.М. Двинятина. См.: Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: Сопоставительный анализ поэтических систем. С. 60.

²⁹ Бунин И.А. Воспоминания. Париж, 1950. С. 55.

закрепить за каноном свойства изысканной элегической удаленности, придать ему эссенциальные черты внеположной текущей эпохе заданности, а самого себя, закономерно, представлять единственным легитимным его наследником.

Любопытным примером этой тенденции является попытка монополизировать образ Пушкина. Сначала в статье 1926 г. «Думая о Пушкине» Бунин намеренно отказывается говорить о создателе современной русской литературы в терминах «моего отношения» («Каково ваше отношение к Пушкину?» [VI. 619]), имплицитно предполагающего наличие других, «не моих», отношений. Вместо субъективной оценки автор статьи предлагает иной дискурс: семейные и топографические коды, заданные, как, вероятно, ему казалось, «объективно».

Имя его я слышал с младенчества, узнал его не от учителя, не в школе: в той среде, из которой я вышел, тогда говорили о нем, повторяли его стихи постоянно. Говорили и у нас, – отец, мать, братья. <...> В необыкновенном обожании Пушкина прошла вся ее (матери. – К.А.) молодость, – ее и ее сверстниц. Они тайком переписывали в свои заветные тетрадки «Руслана и Людмилу», и она читала мне наизусть целые страницы оттуда, а ее самое звали Людмилой (Людмилой Александровной), и я смешивал ее <...> с Людмилой из Пушкина (VI. 621).

Позднее, 22 декабря 1928 г., Г. Кузнецова записала страстную эскападу писателя: «Разве кто-нибудь другой может так почувствовать? Вот это, наше, мое, родное, вот это, когда Александр Сергеевич <...> входит в сени <...> в свою комнату, распаивает окно <...> Но ведь этим надо жить, родиться в этом!»³⁰ Цитированная тирада ярко контрастирует с отстраненной объективистской установкой В.Я. Брюсова в «Моём Пушкине»:

Нам трудно представить себе Пушкина как человека, как знакомого, с которым встречаешься, здороваешься, разговариваешь. <...> Между Пушкиным и нами поставлено слишком много увеличительных стекол – так много, что через них почти ничего не видно <...> Приходится чутьем, вдохновением выбирать из рассказов и показаний современников, что в них верно до глубины и что только внешне верно, – угадывать Пушкина³¹.

Очевидно, что для Бунина в той перспективе, которую он сам для себя наметил, «угадывать» Пушкина не было никакой нужды. Перед нами словно реплики заочного диалога: в «пушкинской» статье 1926 г. Бунин вновь вспомнил своего давнего противника Брюсова: «Вот я собираюсь на охоту – “и встречаю слугу, несущего мне утром чашку чаю, вопросами: утихла ли метель?”. Вот зимний вечер, вьюга – и разве “буря мглою небо кроет” звучит для меня так, как это звучало, например, для какого-нибудь Брюсова, росшего на Трубе в Москве?» (VI. 621–622). В глазах Бунина Брюсов, уроженец Цветного бульвара, живший «в доме своего отца, торговца пробками»³², от Пушкина был неизмеримо далек. Понимание канона в таком аспекте тяготело не просто к идее наследования, но к отчетливому династизму, который в свою очередь актуализировал в бунинском сознании образные и жанровые архетипы легитимного – нелегитимного.

Вместе с тем самоопределение Бунина в качестве преемника классиков подразумевало не только осуждение современников, близких тому писательскому типу, который в речи на юбилее «Русских ведомостей» был назван «духовным разночинцем» (VI. 611), но также исправление и приспособление «под себя» самих предшественников. Монопольное наследование неизбежно подразумевало и волевое «переписывание» классики³³.

Наконец, наряду с монополизацией и «переписыванием», у бунинского переживания канона была еще одна отличительная черта. При всём том, что классиков обычно ставят в при-

³⁰ Кузнецова Г. Грасский дневник / изд. подг. О. Р. Демидовой. СПб., 2009. С. 111.

³¹ Брюсов В. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения / под ред. Н. К. Пиксанова. М.; Л., 1929. С. 9.

³² Бунин И.А. Автобиографические заметки // Бунин И.А. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1. Берлин: Изд-во «Петрополис», 1936. С. 51.

³³ См.: Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунин «Натали» // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42.

мер, для Бунина их пантеон был с инструментальной точки зрения бесполезен: созданному ими искусству, по его мнению, нельзя было *научиться*. Стремление легитимировать себя в сфере притяжения классических эталонов вело писателя к утверждению литературного дара как врожденной ценности, своего рода генной мутации, передаваемой от предков к потомкам. Увлечение популярными на рубеже веков теориями наследственности³⁴ давало Бунину в руки подходящие риторические формулы для выражения данной идеи.

Я происхожу из старинного дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бунина и Василий Жуковский, один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы. <...> То, что я стал писателем, вышло как-то само собой, определилось так рано и незаметно, как это бывает только у тех, кому что-нибудь «на роду написано»³⁵.

Эстетической версией этого глубокого переживания стала, как хорошо известно благодаря работам О.В. Сливкиной, Ю. Мальцева, О.А. Бердниковой, Б. Аверина³⁶, бунинская концепция художественного дара, который ставился в зависимость от особого чувства родовой памяти, трансформировавшегося в метафизическую Память, сверх-память, придававшую в числе прочего писательскому письму отчетливый автобиографический акцент. При этом эстетика такого рода имела и вполне функциональное предназначение – прежде всего в контексте полемики с М. Горьким и авторами его круга, рассчитывавшими на литературное самосовершенствование и социальное продвижение в процессе «учебы у классиков»³⁷, которая со временем делается одним из главных направлений в развитии советского литературного проекта. В свои «Воспоминания» Бунин включит показательный диалог с Горьким. «Вы же последний писатель от дворянства, той культуры, которая дала миру Пушкина и Толстого!», – начинает Горький. И далее: «Понимаете, вы же настоящий писатель прежде всего потому, что у вас в крови культура, наследственность высокого художественного искусства русской литературы». Резюмирует Горький знаковой сентенцией: «Наш брат, писатель для нового читателя, должен непрестанно учиться этой культуре, почитать ее всеми силами души, – только тогда и выйдет какой-нибудь толк из нас»³⁸. Мистическое «на роду написано» и рациональное «непрестанно учиться» – это, как нетрудно понять, совершенно разные способы усвоения канона.

* * *

М. Шраер отметил, что написанный Буниным в 1915 г. рассказ «Грамматика любви» стал первым глубоким обращением к теме, которая с этого времени начинает писателем последовательно интенсифицироваться и, найдя яркое воплощение в его шедеврах 1910–1920-х гг. («Легкое дыхание», «Митина любовь», «Дело корнета Елагина»), в конце концов даст жизнь художественному завещанию Бунина и вершине всего его творчества – циклу «Темные

³⁴ См.: Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара, 1998. С. 61–90. С книгой Макса Нордау «Вырождение» Бунин познакомился еще в 1894 г. См.: Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1. С. 174.

³⁵ Бунин И.А. Автобиографические заметки. С. 9; 27.

³⁶ Сливкина О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 18–32; Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М.; Франкфурт-на-Майне, 1994. С. 8–26; Бердникова О.А. Личность творца в книге И.А. Бунина «Освобождение Толстого» // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина. Воронеж, 1995. С. 77–95; Бердникова О.А. Бунинская концепция художника в контексте романа об искусстве в русской и европейской прозе // Bounine Revisited. Paris, 1997. P. 53–60; Аверин Б. Метафизика памяти («Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина) // Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 176–230.

³⁷ Отмечено О.А. Бердниковой: Бердникова О.А. Бунинская концепция художника в контексте романа об искусстве в русской и европейской прозе. С. 59.

³⁸ Бунин И.А. Воспоминания. С. 122–124.

аллеи»³⁹. В этом смысле положение «Грамматики любви» в истории бунинской прозы является знаковым. Роковая сила эроса, влекущая героев к смерти, – хорошо известный «сверхсюжет» прозаических произведений этого автора, стержневой элемент его художественного мира в целом. Однако знаковость рассказу придается неожиданным соединением в нём темы любви с проблемой чтения и письменной культуры вообще. Исследуя типологически сходный «книжный» мотивный слой в лирике М. Цветаевой, И. Шевеленко остроумно заметила, что «в жизненном опыте страстей книги избыточны...»⁴⁰. Подчиненная власти эроса героиня Цветаевой провозглашает в виртуальном диалоге с Овидием отказ от чтения: «Мне синь небес и глаз любимых синь / Слепят глаза. – Поэт не будь в обиде, / Что времени мне нету на латынь!» У Бунина же, часто снимающего резкие антитезы и придерживающегося мнения о неиерархичности бытия, любовная драма помещика Хвощинского изображается нарочито литературно – сквозь призму собираемых и читаемых им книг, а также его собственных наивных поэтических опытов. Изменение начального заглавия рассказа, о чем ниже мы будем говорить подробно, тоже весьма примечательно: исполненное смысла безысходного томления название «Невольник любви» было уже в процессе работы над рукописью заменено лингвистическим по своему звучанию и библиофильским по происхождению заголовком «Грамматика любви». При этом эротическая и металитературная линии рассказа встроены в ключевое для Бунина в 1910-е гг. направление историософского интереса к крестьянству, фольклору и, шире, народной культуре в целом. Причем, как точно отметил С.Н. Бройтман, национальное у художника проецируется на более общую мировую коллизию Востока и Запада, а самые «русские» тексты этого времени Бунин пишет, подобно палимпсестам, словно «поверх» своих же широко известных восточных травелогов⁴¹.

Акцентирование социоисторического конфликта становится заметным при учете интертекстуального фона рассказа. О.В. Сливичкая убедительно предположила, что сюжет «Грамматики любви» обращен к повести И.С. Тургенева «Бригадир» (1868)⁴². Однако в тургеневском произведении значение культурных подтекстов минимально: автор исследует феномен роковой страсти как таковой. Бунин осложняет историю любви фатальным культурным противопоставлением, ставя рядом с землевладельцем Хвощинским его горничную и отсылая тем самым читателя не только к важной для Тургенева шопенгауэровской теме страсти, но к сформулированной незадолго до того в «Суходоле» (1911) острейшей проблеме легитимности культурного преинства. Инструментом передачи традиции является литературное слово – так, написанный, казалось бы, почти исключительно «про любовь», рассказ начинает обнаруживать в своей семантике и поэтике отчетливый след профессиональной рефлексии его создателя, глубоко индивидуально осмысляющего свое отношение к традиции и канону. В этой перспективе, подобно рассказу «Легкое дыхание» (1916), который неоднократно попадал в фокус внимания литературоведов, «Грамматика любви» остро ставит вопрос о границах литературы, однако в отличие от «Легкого дыхания» соединяя эту линию более или менее отвлеченной эстетической рефлексии с напряженным историческим переживанием, отсылающим непосредственно к опыту и кругозору биографического автора. Недаром О.В. Сливичкой сюжет «Грамматики любви», действительно восходящий к семейному фольклору Буниных, назван одним из воз-

³⁹ Шраер М. Набоков и Бунин. Поэтика соперничества. С. 173.

⁴⁰ Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002. С. 105. На эту тему см. также: Чавдарова Д. Соотношение Homo Legens – Ars Amandi в русской литературе (Пушкин, Гончаров, Бунин, Цветаева) // 35 години катедра «Обща и сравнителна литературна история» на Великотърновски университет: юбилеен сб. Велико Търново, 2010. С. 25–28.

⁴¹ Бройтман С.Н., Магомедова Д.М. Иван Бунин // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 554–556.

⁴² Сливичкая О.В. Бунин и Тургенев («Грамматика любви» и «Бригадир». Опыт сравнительного анализа) // Проблемы реализма. Вып. VII. Вологда, 1980. С. 78–89; Сливичкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. С. 190–198.

можных «суходольских преданий»⁴³. Таким образом, в бунинском рассказе 1915 г. результируется «крестьянская» тематика его большой и малой прозы, выведенная на новый уровень повестями «Деревня» и «Суходол», а затем поддержанная чередой программных рассказов 1911–1913 гг. («Древний человек», «Ночной разговор», «Веселый двор», «Захар Воробьев» и др.⁴⁴). Наряду с этим подведением некоторого промежуточного итога в освещении национальной темы, рассказ инициирует мотивную линию будущих «Темных аллей», почти сразу, уже в 1916 г., позволяющую создать первый широко известный шедевр, непосредственно связанный с «Грамматикой любви» и являющийся вариацией ряда ее мотивов – «Легкое дыхание». Это «узловое» в бунинском творчестве положение истории о помещике Хвошинском, его любви, библиотеке и путешествующем *alter ego* автора по фамилии Ивлев заставляет обратить на рассказ самое пристальное внимание и подвергнуть его всестороннему анализу.

Цели, которые мы ставим в этой работе, заключаются в следующем.

Во-первых, необходимо как можно более полно детализировать отношения между двумя аспектами бунинского замысла: изображением любовной одержимости и словно надстроеным над ним блоком мотивов, которые относятся к семантическому контуру письменной культуры. Особенно явственно дуализм двух этих слагаемых общего замысла предстает в рукописной редакции рассказа. Правя текст, Бунин последовательно сокращает дистанцию между данными смысловыми полюсами, добиваясь превращения их в целостный, нераздельный мотивный сплав. Во-вторых, реконструкция метаповествовательного сюжета чтения и письма, четко фиксирующегося в «Грамматике любви», требует от нас осмысления всей исторической линии «библиотечных» сюжетов писателя с 1900 по 1920-е гг. Уже сейчас нетрудно понять, что «библиотечные» тексты формируют репрезентативный уровень психологической и жизнетворческой рефлексии художника о культурном каноне. Самоопределение Бунина в социально-исторических функциях канона, которые представляют собой весьма сложную систему координат, является для нас предметом специального интереса. Наконец, в-третьих, инструментальным подходом к смысловой структуре «Грамматики любви» будет для нас поиск неочевидных интертекстуальных переключек, спрятанных автором в глубине нарратива рассказа. К числу очевидных относится данная явно (а в рукописи даже несколько выпяченная) цитата из стихотворения Е.А. Баратынского «Последняя смерть» (1828). Нарочитый характер этого интертекста обусловлен его главной (подчеркнем – главной, но не единственной) функцией: он относится к характерно бунинскому концепту *реального* как феномена памяти. Забегая вперед, скажем, что приемом композиционного «склеивания» смысловых планов любви и культуры служит в рассказе память героев, ставящая их сознание на грань сна и яви. Именно этот аспект эстетической сверхзадачи текста и «подсвечивается» цитатой из Баратынского. Однако создавая сложноустроенную гибкую повествовательную структуру, образец новой неклассической поэтики, автор комбинирует в переплетах мотивных линий рассказа целый ряд интертекстуальных фрагментов, кодирующих «Грамматику любви» со стороны ее глубинных жанровых источников, идеологом прошлого, а также традиционной для Бунина напряженной эстетической полемики с предшественниками и современниками. Выше мы уже упоминали проницательные наблюдения О.В. Сливичкой, посвященные диалогу Бунина с Тургеневым. При всей принципиальной важности данного интертекстуального «моста» им одним, разумеется, дело не исчерпывается.

⁴³ Сливичкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. С. 197.

⁴⁴ Этим «каприйским рассказам», как назвал их Н.М. Кучеровский, присущи черты несобранного цикла. См.: Кучеровский Н.М. И. Бунин и его проза (1887–1917). Тула, 1980. С. 136–190.

* * *

Богатое и разнообразное современное буниноведение⁴⁵ можно условно разделить на две основные традиции, успешно взаимодействующие, часто пересекающиеся, но при этом сохраняющие свои характерные особенности, приемы, тематические предпочтения. Речь в первую очередь идет о феноменологическом подходе, который восходит, при всех оговорках, к философской герменевтике. Он представлен именами О.В. Сливичкой⁴⁶, Ю. Мальцева⁴⁷, Н.В. Пращерук⁴⁸, Т.Г. Марулло⁴⁹, О.А. Бердниковой⁵⁰ и др. В перспективе этой традиции бунинское повествование рассматривается как производное от онтологических параметров мироощущения писателя. Яркие концепции, создающиеся в русле данного подхода, тяготеют к тому, что Т.М. Двинятиной в рецензии на книгу О.В. Сливичкой было удачно названо «идеальной проекцией»⁵¹.

Другой подход, продемонстрированный в книгах и статьях А.К. Жолковского⁵², Т.М. Двинятиной⁵³, Т.В. Марченко⁵⁴, Д. Риникера⁵⁵, О.А. Лекманова⁵⁶, Е.В. Капинос⁵⁷ и др., можно соотнести с «семантической поэтикой»⁵⁸, в центре внимания которой текст «как таковой» – в его исторических изменениях, многочисленных переключках с другими текстами, следах жанровых влияний, внелитературных, документальных вкраплениях. Оба фундаментальных аспекта не столько полемичны, сколько взаимодополнительны⁵⁹: позволяя двигаться словно в разных направлениях, они быстро убеждают, что дорога с этим встречным движением –

⁴⁵ В этом кратком обзоре мы остановимся только на работах последних лет. Историография буниноведения, взаимодействие в его рамках различных научных течений представляют собой самостоятельную тему. Традиция изучения самого рассказа «Грамматика любви» будет освещена в примечаниях к конкретным аналитическим экскурсам, составившим разделы данной работы.

⁴⁶ Сливичкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М., 2004.

⁴⁷ Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М.; Франкфурт-на-Майне, 1994.

⁴⁸ Пращерук Н.В. Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999.

⁴⁹ Марулло Т.Г. «Если ты встретишь Будду...»: Заметки о прозе И. Бунина. Екатеринбург, 2000.

⁵⁰ Бердникова О.А. «Так сладок сердцу Божий мир...»: творчество И.А. Бунина в контексте христианской духовной традиции. Воронеж, 2009.

⁵¹ Двинятина Т.М. «Мир Ивана Бунина»: идеальная проекция // Русская литература. 2008. № 2. С. 216–223.

⁵² Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 103–120; Жолковский А.К. «Ахмат» Бунина, или Краткая грамматика желания // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 310–321.

⁵³ Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: Сопоставительный анализ поэтических систем: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999.

⁵⁴ Марченко Т.В. Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Köln; Weimar; Wien, 2007; Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунин «Натали» // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42; Марченко Т.В. Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: к интерпретации поздней бунинской прозы // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына. 2010. М., 2010. С. 107–140; Марченко Т.В. Диалогическая поэтика любовной прозы И.А. Бунина: резервы интерпретации // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 2014. Т. 73. № 2. С. 3–19.

⁵⁵ «Литература последних годов – не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях...» Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917) / предисл., подг. текста и примеч. Д. Риникера // И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 402–563; Риникер Д. Подражание – пародия – интертекст: Достоевский в творчестве Бунина // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008. С. 170–211.

⁵⁶ Лекманов О. Две заметки о «Легком дыхании» И. Бунина // Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 217–221; Лекманов О. «Чистый понедельник»: Три подступа к интерпретации // Новый мир. 2012. № 6. С. 154–159.

⁵⁷ Капинос Е.В. Формы и функции лиризма в рассказах И.А. Бунина 1920-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 2014.

⁵⁸ Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тищенко Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7–8. С. 47–82.

⁵⁹ Ср. недавнюю книгу Н.В. Пращерук, в которой со стороны интертекстуального анализа дополняются более ранние наблюдения этого автора о феномене пространства у Бунина: Пращерук Н.В. Диалоги с русской классикой: о прозе И.А. Бунина. Екатеринбург, 2012.

одна. Кроме того, в центральной точке бунинского художественного мира, концепте памяти, обе научных традиции сходятся: если в первом случае память понимается как онтологическая универсалия, ориентирующая сознание и подсознание художника-творца на бесконечный пространственно-временной континуум, то во втором случае память инструментализируется, принципы ее работы показываются на примере межтекстовых и межжанровых диалогов, значение которых усиливается в модернистскую эпоху, когда, по И.П. Смирнову, целостный художественный тест переживает кризис своей репрезентативности⁶⁰. Естественно, что в качестве необходимого условия оба подхода (сейчас для удобства взятых несколько абстрактно и «идеально») должны всякий раз «ссылаться» друг на друга: понимание структуры бунинского нарратива невозможно без усвоения принципов писательской картины мира в целом, причем последнее утверждение обратимо.

Руководствуясь накопленным в науке знанием о поэтике и мировоззрении Бунина, мы будем стремиться показать срабатывание описанных тенденций в точках их соприкосновения с историческими контекстами, значение которых в художественном мире писателя нередко преуменьшается. Как не раз отмечалось, только в ранних рассказах Бунина «мы находим то, от чего писатель отказывался в дальнейшем, и прежде всего историзм, историческое объяснение действительности и человека»⁶¹. Будучи в рамках этой концепции последовательно изживаемой категорией творчества, историзм сводился Буниным к нулю на том основании, что «подлинная жизнь человека вне истории»⁶², да и в принципе «сфера идей, мировоззрений, исторического движения оказывается вне мира писателя»⁶³. И в итоге: «У Бунина отношение к истории было неисторическим, понимание ее писателем обращено против историзма как направления европейской мысли, стремившейся постигнуть настоящее через изучение прошлого как его порождение»⁶⁴. Совсем уже безоговорочно эта мысль звучит в одном из недавних исследований проблемы: «И.А. Бунин не принадлежал к тем писателям, для которых история была объектом художественного осмысления, чей талант раскрылся в варьировании различной исторической тематики»⁶⁵. Не стремясь доказать недоказуемое, т. е. превратить Бунина в просветителя или гегельянца, «вчитать» в его творчество историческую процессуальность и каузальность, но следуя за замечанием Д.С. Лихачева, считавшего, что «интерес к истории» «поглощает» Бунин «целиком»⁶⁶, мы постараемся продемонстрировать преобразование исторического контекста под пером художника собственно в литературное письмо – с учетом всех особенностей бунинской поэтики как феномена культуры XX в.

В число источников, на материале которых выполнена данная работа, вошли (наряду с «Грамматикой любви») рассказы писателя, в центре которых находится в широком смысле проблема культуры, а в более частном – письма, книги и библиотеки («Антоновские яблоки», «Архивное дело», «Несрочная весна», «Надписи», «Книга» и др.), крупнейшее историософское сочинение Бунина 1910-х гг. – повесть «Деревня», реконструированный Е.В. Капинос «ивлевский цикл» восходящих к «Грамматике любви» прозаических миниатюр⁶⁷. Кроме того,

⁶⁰ Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 7–8.

⁶¹ Лихов В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989. С. 108.

⁶² Там же. С. 97.

⁶³ Там же. С. 110.

⁶⁴ Там же. С. 127.

⁶⁵ Иванов М.Н. Исторические рефлексии в прозе И.А. Бунина // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: Материалы междунар. науч. конф., посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию со дня смерти писателя. Елец, 2004. С. 64. Попытки интегрированного рассмотрения «историзма» и «внеисторизма» Бунина в науке уже предпринимались. См., в частности: Сызранов С.В. Категории про-

⁶⁶ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд., доп. М., 1979. С. 218.

⁶⁷ Капинос Е.В. «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина // Лирические и эпические сюжеты: Материалы к словарию сюжетов русской литературы. Вып. 9. Новосибирск, 2010. С. 132–143.

на разных этапах анализа мы считали необходимым обращаться к двум этапным сочинениям Бунина – «Суходолу» и «Легкому дыханию», многообразные связи и корреляции с которыми «Грамматика любви» позволяет обнаружить.

странства и времени в историческом мышлении И.А. Бунина (1887–1904) // Начало: сб. работ молодых ученых. М., 1990. С. 151–171.

Глава 1

«Любовь» и / как «Грамматика»: эволюция замысла и приемы соединения семантических полюсов текста (от рукописи к печатным редакциям)

Бунин придавал своему маленькому рассказу большое значение. В рукописи он указал не только точные дату и место окончания работы над текстом, но даже час и минуту: «12 ч. 52 м. в ночь с 17 на 18 февр. 1915 г. Москва»⁶⁸. Дневник, в котором это указание повторено, содержит также трогательный сюжет о горничной Буниных Тане, которая тайком читает выброшенные писателем черновики.

Наша горничная Таня очень любит читать. Вынося из-под моего письменного стола корзину с изорванными бумагами, кое-что отбирает, складывает и в свободную минуту читает – медленно, с напряжением, но с тихой улыбкой удовольствия на лице. А попросить у меня книжку боится, стесняется...

Как мы жестоки!⁶⁹

Дневниковая запись словно варьирует содержание рассказа, в котором речь тоже идет о горничной Лушке и о любви к чтению, однако не ее, а помещика Хвощинского, ее возлюбленного и отца ее ребенка.

Рассказ перерабатывался писателем, и сегодня говорят о трех его редакциях: рукописной, первопечатной и позднейшей, относящейся к 1930–1950-м гг.⁷⁰. Последняя вошла в состав двух современных собраний сочинений Бунина 1960 и 1980-х гг. Стилистический аспект авторской коррекции текста был проанализирован В.В. Краснянским, который сделал вывод о переходном характере произведения, соединившего в своей поэтике черты лирического повествования раннего Бунина с отстраненной авторской позицией, присущей его поздней прозе⁷¹.

Несмотря на то, что в целом «правка касается преимущественно деталей, отдельных выражений»⁷², в ней содержится ряд нюансов, позволяющих говорить о существенной динамике замысла «Грамматики любви», словно пульсирующего между «тургеневским» сюжетом о роковой власти эроса⁷³ и социально-эстетической проблемой книги, чтения и письменной культуры в принципе. Недаром поводом, вдохновившим Бунина на написание рассказа, был «коллекционерский» подарок его племянника Н.А. Пушешникова, который презентовал писателю «маленькую старинную книжечку под заглавием “Грамматика любви”» (IV. 667). Не менее важно и продолжение интриги с таинственной книгой: находка А.В. Блюма⁷⁴, установившего реальное издание, которое послужило прообразом «очень маленьк[ой] книжечк[и], похож[ей] на молитвенник» (IV. 50), стала одним из ярких историко-литературных открытий в истории изучения рассказа.

⁶⁸ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 429. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 6 об. Далее ссылки на этот источник приводятся в тексте работы с указанием листа в скобках.

⁶⁹ Устами Буниных: в 3 т. Т. 1. Франкфурт-на-Майне, 1977. С. 143. Запись от 22 февраля 1915 г.

⁷⁰ Краснянский В.В. Три редакции одного рассказа // Русская речь. 1970. № 5. С. 57–62.

⁷¹ Краснянский В.В. Указ. соч. С. 62.

⁷² Там же. С. 58.

⁷³ См. указанные выше работы О.В. Сливичкой.

⁷⁴ Блюм А.В. Из бунинских разысканий. I. Литературный источник «Грамматики любви» // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб., 2001. С. 678–681.

Первая проблема, на которой мы хотели бы остановиться, сосредоточена в заглавии текста, а точнее – в двух его заглавиях, представляющих концептуальную антитезу⁷⁵. Рукопись донесла до нас эту двойственность замысла: ее начальный фрагмент представляет собой палимпсест. Первое заглавие «Невольник любви» энергично зачеркнуто и поверх него написано «Грамматика любви» (Л. 1). По существу в аналогичном соотношении находятся и главные смысловые слои рассказа. В рукописи их взаимодействие акцентировала вынесенная в эпиграф цитата из «Последней смерти» Баратынского: «Есть бытие, но именем каким / Его назвать? – ни сон оно, ни бденье...» (Л. 1). В позднейших редакциях, включая первопечатную, эпиграф отсутствует: из «сильной» позиции начала дуализм сна и яви, емко выраженный Баратынским, извлечен и запрятан вглубь текста.

В описаниях жилища Хвоцинского все редакции «Грамматики любви» содержат частотные образы со значением изоляции: дом с толстыми стенами и недостатком окон, вереница опустелых комнат, которые проходит Ивлев со своим спутником на пути к каморке «в два окна» (IV. 49), последнему пристанищу странного помещика. Парадоксальность положения Хвоцинского прочитывается в историко-социальной перспективе: вольный хозяин поместья становится в нем «пленником». Начиная с ремарки о двадцатилетнем сидении неутешного вдовца на Лушкиной кровати, повторяющиеся детали со смыслом сковывания, обездвиживания героя приводят читателя к заветной шкатулке, «углы которой были отделаны в серебро» (IV. 50). Шкатулка заключает в себе Лушкино ожерелье – «заношенный шнурок, снизу дешевеньких голубых шариков» (IV. 50). Шаг за шагом концентрически сужая топографические охваты своего текста – «по принципу воронки», как охарактеризовал этот сюжетный прием рассказа А.К. Жолковский⁷⁶, Бунин наконец фокусирует внимание на микропространстве коробки с дешевыми бусами – пределе закрытости и таинственности того мира, который в буквальном смысле открывает Ивлев. (Заметим, что одна из книг библиотеки Хвоцинского озаглавлена Буниным отчетливо метатекстуально – «Чудесное путешествие в волшебный край» [IV. 49].) Смыслы неволи и пленения логично подытожены в финале рукописного текста: Ивлев «всё думал о Лушке, о ее ожерелье и о невольнике ее» (Л. 6 об.).

Однако слово «невольник» зачеркнуто, и вся характеристика принципиально изменена. В окончательной редакции читаем: «...ожерелье <...> оставило в нем чувство сложное, похожее на то, какое испытал он когда-то в одном итальянском городке при взгляде на реликвии одной святой. “Вошла она навсегда в мою жизнь!” – подумал он» (IV. 51–52). «Невольник»-герой и заглавие «Невольник любви» кренили бы равновесную концепцию рассказа в сторону эроса и его жертвы, чего, пусть не сразу, Бунин посчитал нужным избежать, стремясь не только отчетливее сказать о Хвоцинском как о «редк[ом] умниц[е]» (IV. 46), но и подчеркнуть главную эмоциональную ноту в сознании Ивлева: подверженность токам обаяния, идущим от Лушки – никогда не встречавшейся герою в пору его юности и давно умершей, – в реальном времени фабулы. «Я в молодости был почти влюблен в нее» (IV. 45). «Вошла она навсегда в мою жизнь» – это последнее признание путешественника, достающего из своего кармана книгу Демольера, купленную у Хвоцинского-младшего и читающего восьмистишие, сочиненное несчастным любовником, словно переводит любовь к Лушке с языка фольклора («Ах, эта легендарная Лушка» [IV. 45] – первая фраза, которой вводится в рассказ его внефабульная героиня) на язык изящной поэзии, при помощи которого автор выписывает сознание Ивлева, знатока романтических стихов и редких книг. О сложном отношении «чувства» и

⁷⁵ См.: Рац И.М. Элементы иррационального в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» // Русская литература. 2011. № 4. С. 157; Лебеденко Н.П. Интертекстуальность в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» // 35 години катедра «Обща и сравнителна литературна история» на Великотърновски университет: юбилеен сб. Велико Търново, 2010. С. 62–66.

⁷⁶ Жолковский А.К. «В некотором царстве»: повествовательный тур-де-форс Бунина // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 50. Fall. P. 148.

«литературы», о прозрачности границы между ними и о конвертации одного в другое косвенно свидетельствуют еще два фрагмента рукописи, зачеркнутых Буниным в процессе работы.

Для человека, без остатка подвластного чувству, культура неважна, она очевидно – лишний элемент в его фиксации. О недоверии такому, только на одном сосредоточенному герою, свидетельствует первоначальная характеристика его книг: «Ужасная чепуха была в этой библиотеке» (Л. 5). Устанавливая на первых порах дистанцию между Хвощинским и путешественником, автор подчеркивает отсутствие пафоса и автоматизм поведения последнего: изучая собрание, «Ивлев машинально пересматривал книги» (Л. 5 об.). Переработав затем эти характеристики, автор стер рубеж, отделявший сознание Ивлева, героя фабулы, от персонажа, превратившегося в воспоминание, сделал возможным появление у Ивлева доверия к Хвощинскому и его истории и в конечном счете направил их обоих к встрече в пространстве памяти⁷⁷.

Подчеркнем, однако, что дополнительной «энергией», которой автор усиливает и проясняет характер Хвощинского, служит именно культура. Наряду с приведенными примерами обращает на себя внимание то, что фрагмент с немного манерным «изъяснение[м] языка цветов» интерполирует основной текст и помещен на полях (Л. 6 об.). Очевидно, что Бунин написал его позднее⁷⁸, намереваясь поначалу сразу перейти от последней фразы, выписанной Хвощинским из книги Демольера, к восьмистишию, придуманному самим помещиком. Во фрагменте этой выписки («Женщина прекрасная должна занимать вторую ступень; первая принадлежит женщине милой. Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде, чем мы отдадим о ней отчет сами себе, сердце наше делается невольником любви навеки...» [Л. 6 об.]) Бунин подчеркнул последние слова волнистой линией⁷⁹, как бы в последний раз акцентировав мотив невольничества. Однако затем писатель решил уравновесить «фаталистическую» зависимость героя от женских чар изящным пассажем о «языке» цветов как аллегорий чувства. Так Хвощинский был, пусть не полностью, отделен от «ошеломившей», изолировавшей его страсти и частично возвращен культуре⁸⁰. В сплошной фольклоризации его сознания (он «Лушкиному влиянию приписывал буквально всё, что совершалось в мире...» [IV. 46]) оставлен зазор для памяти, ума и эстетики, позволяющий оспорить прозвучавшие в начале рассказа слухи о сумасшествии землевладельца. Впрочем не будем забывать, что цитирующееся в «Грамматике любви» стихотворение Баратынского «Последняя смерть» описывает погружение человечества в онейрическое состояние как окончательный и гибельный разрыв с культурой⁸¹.

Другой мотивной линией, на которую мы хотели бы обратить внимание и в которой тоже переплетаются фундаментальные для Бунина темы любви и культуры, является линия «сладкого», «меда» и пчел. На этом мотивном блоке в буниноведении останавливались несколько раз – как непосредственно в связи с данным рассказом, так и в широком контексте художественного языка писателя⁸². Семантика имени Лушки (Лукерьи, Гликерии) подсказывает, как

⁷⁷ Жанровым прообразом этой эмоциональной ситуации является элегия, «лирическое событие» которой – «ценностная встреча с почившим в неизвестности». См.: Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода. Очерки типологии и истории. М., 2013. С. 48.

⁷⁸ В таких случаях можно говорить о том, что поля рукописи играют в отношении основного текста «роль бесконечного эха», являются «постоянным источником все новых и новых его редакций». Неф Ж. Поля рукописи // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999. С. 212.

⁷⁹ В первопубликации подчеркнутый фрагмент набран разрядкой. См.: Бунин И.А. Грамматика любви // Клич: Сборник на помощь жертвам войны / под ред. И.А. Бунина, В.В. Вересаева, Н.Д. Телешова. М., 1915. С. 52.

⁸⁰ Показательно, что и внедренная в бунинский рассказ книга Демольера «Code de l'amour» отличается, по наблюдению Н.П. Лебеденко, от фривольных сочинений «галантной» эпохи XVIII в. своим отчетливо знаково-эмблематическим характером и нравственным пафосом. См.: Лебеденко Н.П. Интертекстуальность в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви».

⁸¹ Ср.: Кучеровский Н.М. И. Бунин и его проза (1887–1917). Тула, 1980. С. 211–212.

⁸² O'Hearn S. Dead Bees: a New Subtext for Mandel'shtam's "Voz'mi na radost'..." // Slavonic and East European Review. 1993. Vol. 71. № 1. P. 96–101; Сафронова Э. И.А. Бунин и русский модернизм (1910-е гг.). Вильнюс, 2000. С. 58; Позжиганова Л.П. Мир художника в прозе Ивана Бунина 1910-х годов. Белгород, 2005. С. 134; Ляпина Л.Е. «Сладкое» и «горькое» в русской лирике // Универсалии русской литературы. 3. Воронеж, 2011. С. 118–126; Ляпина Л.Е. «Горький мед» в лирике «Серебряного

справедливо отметила Л.П. Пожиганова, значимость «сахарного» кода рассказа. Ожидаемость многократно зафиксированных в поэзии риторических сближений любви и «сладкого»⁸³ избавляет нас от ненужной в данном случае детализации. Важнее для нас иное: проницаемость концептосферы «сладкого» для других, совсем не любовных смыслов. Мы имеем в виду реализованную в мотивной структуре рассказа и восходящую еще к Платону⁸⁴ архетипическую связку пчел и меда с чтением, книгой и поэтической культурой. Можно утверждать, что «Грамматика любви» относится к той группе репрезентирующих эпоху текстов, в которых обе грани древнего мифообраза словно наложены друг на друга – в точном соответствии с уже рассмотренным мерцанием культуры сквозь семантику любовной катастрофы.

Простой подсчет позволяет обнаружить аккуратное, но настойчивое внедрение в текст семантического поля сладкого, соответствующих ему эмоциональных состояний и предметного ряда. «Сладкий ветерок» (IV. 44), «сладостные воспоминания» (IV. 51), «В преданьях сладостных живи» (IV. 52), трава с «краснеющей земляникой», а рядом – «чья-то маленькая пасека, несколько колодок, стоявших на скате» (IV. 46). Даже некоторые собаки из своры, напавшей на тарантас Ивлева, были «шоколадных» цветов (IV. 47). И наконец, центральный образ этой семантической линии – мертвые или, как сказано в рукописи и первопечатной редакции, «коленные» пчелы (Л. 5)⁸⁵, впоследствии замененные «сухими» (IV. 49). Отчасти примыкает к этому перечню и эпитет, которым в рукописи Бунин охарактеризовал «тугие и круглые» руки графини, – «свекольные» (Л. 1 об.), что не только указывало на их вульгарный пунцовый цвет, но и отсылало к сладости всем известного овоща. Сама поездка Ивлева сопровождается прореженной позднее⁸⁶ чередой указаний: «ехать <...> было очень приятно»; «ехать было все-таки отлично»; «такого пути Ивлев не знал, и это тоже было приятно»⁸⁷. Как кажется, само допущение повторов обусловлено отмеченной в науке⁸⁸ энергетикой Лушки, словно втягивавшей в свою ауру Ивлева. Мифологизацией ее образа можно объяснить и «сброс» принципиально важной биографической детали, не вошедшей в опубликованные варианты рассказа: Лушка умерла «от родов» (Л. 2 об.). Много позднее, скажем, в рассказе «Натали» из цикла «Темные аллеи» подобные детали Бунина смущать уже не будут, пока же ему нужна поэтизация Лушки, извлечение ее из рутины повседневности, соединение с тем эстетическим возвышенным, которое определяет собой сознание Хвощинского. Сокращение бытового в структуре ее образа, превращение *лица* в *лик* (ср. итоговое сопоставление Лушки с итальянской святой) – всё это метаморфозы горничной в сознании сначала Хвощинского, а затем и Ивлева. Показательна в этом смысле еще одна зачеркнутая Буниным ремарка. После слов о «любви непонятной», превратившей судьбу Хвощинского «в какое-то экстатическое житие» – и всё из-за «загадочной в своем обаянии Лушки» (IV. 50), в рукописи читается пояснение: «...не случись какой-то загадочной в своем обаянии *или только ставшей таковой в свете этой любви Лушки...*» (Л. 5 об.). В опущенном замечании читателю давалась несомненно упрощавшая замысел рассказа и потому в конечном счете убранный подсказка о различии планов сознания и реальности, сна и яви. Думается, данная оговорка вместе с конкретизацией обстоятельств Лушкиной смерти, подробным описанием внешности графини, *parveni* и сниженной сюжет-

века» (И. Бунин, Ф. Сологуб, Саша Черный) // Универсалии русской литературы. 4. Воронеж, 2012. С. 509–515.

⁸³ Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 142–143.

⁸⁴ Там же. С. 126.

⁸⁵ Бунин И.А. Грамматика любви // Клич: Сборник на помощь жертвам войны. С. 51.

⁸⁶ См.: Краснянский В.В. Три редакции одного рассказа. С. 60.

⁸⁷ Бунин И.А. Грамматика любви // Клич: Сборник на помощь жертвам войны. С. 47, 48, 49.

⁸⁸ См.: 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., 1976. С. 256–257; Капинос Е.В. «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина // Лирические и эпические сюжеты: Материалы к Словарю сюжетов русской литературы. Вып. 9. Новосибирск, 2010. С. 134.

ной проекции Лушки, были потому в итоге сняты Буниным, что более важной для него оказалась интерференция обеих сторон бытия: полюса исходной оппозиции сближались – «истинное» и «кажущееся» образовывали недифференцированное пространство проблематического синтеза. Недаром в цитате из Баратынского «есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье: – меж них оно...»⁸⁹. Этот смысл промежутка-наслоения был графически акцентирован разрядкой, а в рукописи – карандашным подчеркиванием.

Как работает такая закономерность в концептуальном поле «меда», «сладкого», «пчел», «поэзии»? По В.Н. Топорову, «идеальное устройство общества в его монархическом варианте, которое нередко соотносимо с пчелиным ульем, противопоставлялось муравейнику как образу демократически-уравнительного общежития. Высокая степень “организованности” пчел и меда (особенно сотового), олицетворяющих начало высшей мудрости, делает пчел и мед универсальными символами поэтического слова, шире – самой поэзии...»⁹⁰ Ученый подчеркнул внедрение смысла иерархического мироустройства в образы пчел и меда. Наслаждение поэзией⁹¹, наслаждение любовью вписано Буниным в историософскую, если не прямо историко-политическую, глубоко запрятанную в текст аллегория потерю разума человеком, слышавшим «в уезде за редкого умницу» (IV. 46).

Иерархия, основанная на культуре и интеллекте, претерпевает слом; к «аполлоническому» образу пчел и поэзии-меда присоединяется цепочка типичных для усадебных сюжетов писателя образов запустения, оскудения и одичания (ср. одичавших собак, заброшенную пасеку). Характерным для бунинской прозы способом продемонстрировать крах прежних иерархий является перемешивание свойств, традиционно закрепленных за отстоящими друг от друга социокультурными реалиями. Так, о том, что графиня дома, подъезжающему к ней Ивлеву сообщил «пахавший возле деревни» ... «старик в очках»⁹². Последняя деталь, учитывающая настойчивость писателя на сверхъестественной остроте собственного зрения⁹³, чувствительность к зрительным впечатлениям и приверженность технике насыщенного колористического описания, заслуживает, думается, специального комментария.

В.В. Краснянский назвал встречу с пашущим стариком в очках сценой «поразительно нетипичной» и этим объяснил ее изъятие из поздних редакций рассказа⁹⁴. Тем не менее в первопубликации автор счел возможным ее оставить: поначалу она его очевидно не смущала. Действительно, в 1910-е гг. очки как деталь портретной характеристики персонажа часто появляются на страницах бунинской прозы. Всякий раз очки символизируют культуру и чтение. Приведем несколько знаковых примеров. В повести «Деревня» (1910) Кузьма Красов вспоминает первые жизненные уроки, преподанные ему базаром, где Кузьма со своим братом Тихоном получали первое «образование». Они «...проделали раз такую штуку: мимо дверей лавки каждый день проходил из библиотеки сын портного Витебского, еврей, лет шестнадцати, с бледно-голубым лицом, страшно худой, ушастый, в очках, и на ходу пристально читал, а они накидали на тротуары щебня – и еврей – “ученый этот!” – полетел так удачно, что разбил в кровь колени, локти, зубы...»⁹⁵ Похожую зарисовку встречаем в рассказе «Игнат» (1912). Здесь возвращающийся из армии главный герой едет в товарном вагоне вместе с евреем «в очках, в полуцилиндре, в длинном до пят пальто <...> Еврей долго, с раздражением смотрел сквозь

⁸⁹ Бунин И.А. Грамматика любви // Клич: Сборник на помощь жертвам войны. С. 51.

⁹⁰ Топоров В.Н. Пчела // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 355.

⁹¹ В другой своей работе В.Н. Топоров указывает на установившуюся еще во времена Тредиаковского связь между концептами «сладости» и «чтения». См.: Топоров В.Н. У истоков русского поэтического перевода («Езда в остров любви» Тредиаковского и “Le voyage de l’isle d’Amour” Талемана) // Из истории русской культуры. Т. IV. М., 1996. С. 597. Прим. 7.

⁹² Бунин И.А. Грамматика любви // Клич: Сборник на помощь жертвам войны. С. 47.

⁹³ См.: Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007. С. 74.

⁹⁴ Краснянский В.В. Три редакции одного рассказа. С. 59.

⁹⁵ Бунин И.А. Деревня // Современный мир. 1910. № 10. С. 4.

очки на Игната. Игнат ждал, что скажет еврей, чтобы ударить его после первых же слов сапогом в грудь. Но еврей ничего не сказал...» (III. 283–284). В этом примере непосредственно о чтении не говорится, но социокультурная граница между персонажами прочерчена весьма явственно. Крестьяне в рассказе «Личарда» (1913) точно подмечают портретную деталь во внешности их барина: «Барин у нас никуда, голова толкачом, голая, наденет очки – чистый филин...». Вместе со своей подругой он имел обыкновение читать на природе. «Вынесут им, бывало, в сад под яблонку ковер, подушки, лежат и читают. <...> Она в одну сторону, он – в другую, так и блещит очками из травы, как змей» (III. 355).

В образе пашущего старика контаминированы свойства противоположных, слабо связанных друг с другом социокультурных миров – данный прием описания типичен для Бунина в это время. Так, на пути к имению Хвоцинского Ивлев встречает женщину «в летнем *мужском* (курсив наш. – К.А.) пальто, с обвисшими карманами» (IV. 48), а недалекий и жадный незаконный сын помещика оказывается почему-то одетым в серую *гимназическую* блузу (IV. 48). Аналогичную деталь встречаем в описании одного из самых одиозных героев прозы писателя этих лет – Егора Минаева из рассказа «Веселый двор» (1911). На голове этого люмпенизированного типа красуется гимназический картуз (III. 244). Таким образом, если в образе старика в очках что-то и могло насторожить впоследствии Бунина, то это некоторая нарочитость присоединения культурного индикатора (очки) к портретной характеристике пашущего крестьянина. Между тем появление самого такого индикатора, как элемента металитературной стратегии рассказа, было вполне закономерным: очки на лице пашущего старика – элемент микроуровня частных ситуаций повествования – точно соответствовали основной коллизии макроуровня сюжета: истории Хвоцинского и Лушки.

Мена героями своих традиционных природных ролей недаром была поставлена в центр одной небезынтересной мифопоэтической интерпретации «Грамматики любви». Спроецированная на образ погибших пчел, любовь Хвоцинского и Лушки трактуется в данном ключе следующим образом: королевой символического «улья» становится Лушка, за соитие с ней пчела-производитель платит жизнью, при этом смерть «королевы» неизбежно влечет за собой и гибель всех остальных пчел⁹⁶. В перспективе такого понимания пчела символизирует производительную силу, ассоциирующую ее с подземным миром, но, учитывая краткую земную жизнь Лушки и ее смерть от родов, плодородие как смысл образа ставится в «Грамматике любви» под вопрос и делает приведенную мифопоэтическую интерпретацию шаткой.

Гибель пчел символизирует не только прекращение телесной любви героев, выражающих всей своей житейской сутью (а Лушка – и именем) «сладость» жизни (примечательная деталь – свечи на иконе, желтеющие «воском, как мертвым телом» [IV. 49]; церковные свечи делались из пчелиного воска)⁹⁷. Разбросанные у входа в библиотеку мертвые пчелы означают также немоту, бессилие словесного искусства; изолированная и никому не нужная библиотека, грубо пересчитываемая на деньги, в такой же степени связана с общей атмосферой гибели и упадка, в какой венчальные свечи символизируют тела двух мертвых любовников. И в данном случае, пожалуй, единственный раз во всем повествовании Бунин словно в духе символистов отчетливо проводит границу между мирами эмпирическим и идеальным. Проблема, однако, заключается в том, что итоговый текст снова не дает читателю ни одного свидетельства об этом глубинном тектоническом разломе. Обратим внимание на слово *ложь*, дважды повторенное

⁹⁶ См.: O'Hearn S. Dead Bees: a New Subtext for Mandel'shtam's "Voz'mi na radost'...". P. 98–99.

⁹⁷ Здесь не исключены и толстовские ассоциации, к которым Бунин в своей прозе прибегал неоднократно. На «роевое» начало пчелиного бытия как на «символ естественной человеческой жизни» обратил внимание комментатор «Войны и мира». См.: Ранчин А.М. Символика в «Войне и мире»: Из опытов комментирования книги Л.Н. Толстого // Ранчин А.М. Перекличка Камен: Филологические этюды. М., 2013. С. 100. Впрочем, в «биологических» метафорах Толстого (Ср.: Maiorova O. From the Shadow of Empire. Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870. Madison, 2010. P. 143–154 [гл. "Biological Metaphor in War and Peace"]]) иерархический характер пчелиной роевой организации явно не подразумевался.

в рукописи и один раз употребленное в первопечатной редакции. В крайне важном диалоге Ивлева с возницей о причинах смерти Лушки (парень настаивал на том, что она утопилась, Ивлев с ним спорил) простоватый собеседник путешественника, образ которого сориентирован на устную стихию народной речи, возразил пословицей: «люди ложь, и я то ж, – сказал малый» (Л. 3). Второй раз в рукописи и единственный раз в редакции 1915 г. слово повторяется – на сей раз в выпущенной позднее первой строфе стихотворения Хвошинского: «Обречены с тобой мы оба / На грусть в сем мире лжи и зла! / Моя любовь была до гроба, / Она со мною умерла»⁹⁸.

Мир и, в частности, мир народной молвы, понимаемый как ложь, образует своеобразное поле отчуждения вокруг Ивлева, постоянно спорящего с непонятливым мужиком-возницей, а также, конечно, вокруг Хвошинского и его библиотеки с изящной книгой Демольера. Примечательно, что комнаты хозяина после его смерти *не заняты*. Знаковый для эпохи сюжет въезда новых владельцев в оставленное прежними барами имение здесь словно нарочно оставлен – притом что Бунин обращался к этой чеховской теме не раз (ср. рассказ «Последний день» или знаменитую повесть «Деревня»). «Да нет, – говорит Хвошинский-младший своему собеседнику, – вы, пожалуйста, не снимайте картуз, тут холодно, мы ведь не живем в этой половине» (IV. 48). Если такое прочтение верно, то понятными становятся финальная сцена и ее связь с последними словами рассказа: Ивлев увозит из обреченного поместья его главный раритет, который заново обращает свои страницы внешнему миру. Сладость *чувства* Хвошинского преображена на этих страницах в сладость *поэзии*. «Но ей сердца любивших скажут: / “В преданьях сладостных живи!” / И внукам, правнукам покажут / Сию “Грамматику любви”»⁹⁹.

При несомненной и много раз отмеченной (в том числе – самим Буниным) связи «Грамматики любви» с написанным через год рассказом «Легкое дыхание» повествовательная линия, соединяющая в них «любовь» с «книгой», проведена по-разному. Если в «Легком дыхании» книжная формула сначала воплощалась в телесном признаке Оли (особенности ее дыхания), а затем – в природном мире, то здесь последовательность обратная: коллизии «настоящего» эроса даны в снятом виде – не концепт воплощается в живой героине, а она сама (мертвая и потому невидимая читателю) транслируется через книжный концепт. Частным следствием этого является различие способов репрезентации Оли и Лушки. Так, читатель *видит* Олю Мещерскую во всех нюансах ее внешности, а портретные экфрасисы пронзают всё повествование. В «Грамматике любви» экфрасистичность редуцирована только до старой иконы в серебряной ризе: телесный облик Лушки в высшей степени «гадателен», читающееся в рукописи и первопечатной редакции упоминание о комнате «с черными масляными картинами на синих стенах»¹⁰⁰ впоследствии снято. Учтем здесь и отличия исходных творческих импульсов, инспирировавших оба рассказа. *Наблюдение* могильного креста «с фотографическим портретом на выпуклом фарфоровом медальоне какой-то молоденькой девушки с необыкновенно живыми, радостными глазами»¹⁰¹ – это персональная история, предшествовавшая созданию «Легкого дыхания». Факторами, позволившими сформулировать концепт «Грамматики любви», стали дистрибутивно соотносящиеся со зрительным наблюдением *слух* и *чтение*. Ср.: «Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг, редких особенно <...>, добыл где-то и подарил мне маленькую старинную книжечку под названием “Грамматика любви”. Прочитав ее, я вспомнил что-то смутное, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к

⁹⁸ Бунин И.А. Грамматика любви // Клич: Сборник на помощь жертвам войны. С. 53.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Бунин И.А. Указ. соч. С. 51.

¹⁰¹ Бунин И.А. Происхождение моих рассказов // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 369.

одной из своих крепостных...»¹⁰² Итак, Лушку читатель не *видит*, но, что очень важно, он о ней *слышит*. Устное и письменное начала соотнесены, и движение Ивлева в тексте – это движение от первого ко второму (движение Хвоцинского, как нетрудно понять, было обратным). «Рассеяние» «в мире» цитаты из «смешной книги», т. е. собственно легкого дыхания, происходит через посредство самой Оли. В «Грамматике любви» напротив – возвышение эроса дано минуя героев, через книги, сквозь «шершавые» страницы которых Ивлев «разглядел» подлинного Хвоцинского. В эпоху, когда главенствующим историческим нарративом было решительное символическое соединение социальных верхов с эрзацами народной культуры¹⁰³, Бунин ювелирными движениями своего пера показал преимущества высокой европейской словесности (ср. преобразование деревенской горничной в итальянскую святую), создав в феврале 1915 г. не только шедевр любовной прозы, но и знаковый металитературный документ. Близость хронологий создания «Грамматики любви» и стихотворения «Слово», ставшего бунинским манифестом (помечено 7 янв. 1915 г. [I. 287]), лишний раз подтверждает эту тенденцию.

Закончить главу мы хотели бы обращением к ее началу. Напомним, что дневниковым «конвоем» «Грамматики любви» стала запись от 22 февраля, посвященная горничной Буниных Тане, читавшей выброшенные писателем черновики. Безотносительно к анализируемому здесь рассказу С.Н. Бройтманом было подмечено внимание Бунина к этому дневниковому фрагменту¹⁰⁴. Художник помнил про него и включил отрывок в книгу «Окаянные дни». Несущественно изменив главный текст, финальную реплику Бунин решительно переписал, усилив ее значение и звучание. В оригинале было: «Как мы жестоки!». В «Окаянных днях»: «Как жестоко, отвратительно мы живем!»¹⁰⁵. Учитывая знаковость имени Таня для Бунина (ср. рассказы «Танька» [1892] и «Таня» [1940]), можно предположить, что писатель не только «олитературивал» свою горничную, смотрел на нее сквозь призму литературного сюжета¹⁰⁶, но и придавал диагностически острой культурной ситуации (не очень грамотная, но любящая читать и читающая «медленно, с тихой улыбкой на лице»¹⁰⁷) характер универсального обобщения, в котором психологическое и социоисторическое начала, образуя единство, вместе оттеняли катастрофу «окаянных дней», свидетельствовали о ней и в значительной степени объясняли ее. То же можно сказать и о «Грамматике любви». Нет сомнений в правоте исследователя, утверждавшего, что в мире Бунина «между духовным и физическим началами нет и не может быть антагонизма, <...> физическая любовь и есть поэтическая любовь»¹⁰⁸. Вся логика непредвзятых наблюдений над редакциями рассказа о Лушке и Хвоцинском приводит нас к сходному выводу. Однако целостность бунинского мировидения заставляет не убирать из поля зрения культурные конфликты, не выносить за скобки, а ставить их в перечне привлекаемых к анализу фактов рядом с трагической пульсацией феноменологически «чистого» эроса, поскольку эти конфликты понимались Буниным как глубокое, врожденное и, вероятно, неизбежное противоречие между истинным и знаковым, между полноценным бытием и в той или иной степени ущербными попытками выразить его в слове. Особенный драматизм данному переживанию сообщает тем, что указанное противоречие рассекает авторское сознание в его биографической и эстетической ипостасях. Следующая глава нашей работы будет посвящена именно этой теме.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ См.: Шевеленко И. Империя и нация в воображении русского модернизма // *Ab Imperio*. 2009. № 3. С. 171–172.

¹⁰⁴ Бройтман С.Н., Магомедова Д.М. Иван Бунин. С. 580.

¹⁰⁵ Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи / сост., подг. текста, предисл. и коммент. А.К. Бабореко. М., 1990. С. 74.

¹⁰⁶ О «Таньке» и «Тане» как вехах в развитии бунинской любовной сюжетики см.: Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. С. 184–187.

¹⁰⁷ Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. С. 74.

¹⁰⁸ Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. С. 186.

Глава 2

Литературность и ее границы: два представления о книге в эстетике М.А. Бунина

В формуле Р.О. Якобсона, гласящей, что «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением»¹⁰⁹, А. Компаньон увидел не только постановку вопроса о приёмах, в частности, об остраниии и усложнении поэтического языка, дистанцирующегося от языка обыденного, но также стремление самой новой теории к обособлению от соседствующих, прежде всего, вульгарно-политических дискурсов¹¹⁰. Независимость науки была залогом автономности ее предмета, а источником последней выступал приём, троп. Из исторической поэтики мы знаем, что тропы сигнализируют о возникшем ощущении границы между словом и объектом, к которому оно относится, об осознании переносного значения слова, о появлении зачатков рационально-понятийного мышления¹¹¹. Наряду с тропами и приёмами суверенизации литературы и выработке ее литературности способствует, очевидно, и жанр¹¹².

В работах С.Н. Бройтмана показано, что начавшееся в конце XIX в. переосмысление традиционного для философской культуры Европы рационального субъекта познания провело, в числе прочего, рубежную линию между классической и неклассической поэтикой¹¹³. Этот факт заставил, в свою очередь, остро поставить вопрос о границах литературы как вида эстетической деятельности. В случае с Буниным литературоведами данная ситуация определяется как кризис антропоцентризма, на смену которому пришел антропокосмизм¹¹⁴. В условиях эпистемологической неопределенности, когда нельзя было четко ответить на вопрос «что есть человек?» – жалкий вырожденец, например, Макса Нордау или Заратустра Фридриха Ницше – подобная же неопределенность распространилась и на понимание задач литературы. В связи с творчеством М. Пруста М. Мамардашвили заметил, что в новой культурной ситуации «произведение <...>, написанное как авторское изложение каких-то идей, картин и т. д., в то же время написано как анализ самой возможности что-то излагать»¹¹⁵. В этой перспективе зарождение научного литературоведения, разработавшего инструментарий идентификации литературного объекта («литературного факта») совпало с острым кризисом такой идентификации, пережитым самими субъектами литературной деятельности.

Нас будет интересовать двойственность бунинского представления о литературном письме и о книге как его материальном воплощении, своего рода артефакте словесного творчества¹¹⁶. Главные тезисы данного раздела работы заключаются в следующем.

¹⁰⁹ Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

¹¹⁰ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 47–48.

¹¹¹ См.: Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 33.

¹¹² См.: Силаштьев И.В. Сюжетологические исследования. М., 2009. С. 199 и сл.

¹¹³ Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура.) М., 1997.

¹¹⁴ См.: Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина.

¹¹⁵ Цит. по: Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 263. Метафигиональная поэтика русской прозы первой половины XX в. рассмотрена Н. Григорьевой и М. Хатямовой. См.: Григорьева Н. *Anima laborans*: писатель и труд в России 1920–30-х гг. СПб., 2005; Хатямова М.А. Формы литературной самореклексии в русской прозе первой трети XX века. М., 2008.

¹¹⁶ На материале русской литературы от Пушкина до Чехова образ книги и ее читателя получил освещение в работах Дечки Чавдаровой. Чавдарова Д. Homo Legens в русской литературе XIX века. Шумен, 1997; Она же. Шпонька и Обломов – отсутствие чтения (отказ от чтения) // Russian Literature. 2001. Vol. 49. С. 315–323. В связи с Буниным данная проблема поднималась в статье: Кудасова В.В. Герой и книга в художественной прозе И.А. Бунина // И.А. Бунин и XXI век: Материалы

Эстетическая проблема, мучившая Бунина на протяжении зрелых лет его деятельности, может быть сформулирована в виде двух альтернативных друг другу вопросов¹¹⁷. Во-первых, является ли литература эстетическим механизмом и самостоятельной знаковой системой, противопоставленной как носитель сакраментального смысла неупорядоченной реальности как хаосу? В перспективе такой постановки вопроса книга превращается в суверенный образ: картины библиотек у Бунина в «Антоновских яблоках», «Грамматике любви», «Архивном деле», «Несрочной весне», «Жизни Арсеньева» хорошо известны. Во-вторых, является ли литература ложной деятельностью, заведомо ущербной по отношению к «истинной» жизни и не способной ее адекватно описать? В данной перспективе литература трактуется как ненужная условность, что влечет за собой в числе прочего резкую проблематизацию авторского слова, так как оно продолжает оставаться по своей природе словом литературным.

В первом случае понимание художественной словесности как эстетической системы, традиции и институции вызывает к жизни несколько приемов описания: книга предстает перед читателем как отграниченный объект, заключаясь в своего рода семиотическую рамку, отделяющую ее от соседствующих с нею реалий предметно-вещного мира, проецируется на идеи рациональности, каноничности, а иногда – власти. Семиотическая природа книги понимается как способность *означать* и конвенционально описывать мир. Главной характеристикой этих свойств является рамка, необходимая для превращения книги в артефакт, ее образа в экфрасис, а ее содержания в метатекст. В эмоциональной перспективе произведения созданная таким способом образная конструкция вызывает отношение любования ею со стороны повествователя и читателя. Любование характерно направлено «снизу вверх»: с позиции относительно образованного современника на непререкаемые в своем культурно-эстетическом качестве образцы. Данное обстоятельство не противоречит тому, что в социальном отношении такое понимание книжной культуры может означать ее доступность как навыка, обретаемого в процессе обучения.

Во втором случае, когда всякое эстетическое значение книги и литературы отрицается, читатель наблюдает умышленную ликвидацию признаков литературности. При этом парадоксально выглядит сохранение авторского слова, решительно меняющего, однако, семиотическую природу текста – с конвенциональной на иконическую¹¹⁸. Текст перестает относиться к реальности как знак, а начинает тяготеть к индивидуализму, автобиографизму, иногда «сворачиваясь» к пределу всякой иконичности – имени (рассказы «Крик», «Надписи»)¹¹⁹. Экфрасическая рамка характерным образом нарушается¹²⁰, книга извлекается из присущего ей предметно-вещного контекста и помещается в новое неожиданное окружение. Эмоция любования

международ. науч. конф., посвященной 140-летию со дня рождения писателя. Елец, 2011. С. 86–95. Одна из частных составляющих темы: *Вдовин* А. Почему Митя читал Писемского? (к интерпретации повести И.А. Бунина «Митина любовь») // Соплатог: историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М., 2010. С. 65–72.

¹¹⁷ В отличие от Толстого, как показала О.В. Сливцкая, Бунин принципиально не знал единственного ответа на вопрос о назначении искусства. См.: *Сливцкая О.В.* «Что такое искусство?» (Бунинский ответ на толстовский вопрос) // Русская литература. 1998. № 1. С. 45.

¹¹⁸ Ср.: функция метафизики «состоит в том, чтобы ставить под сомнение фикциональную природу литературы, проблематизировать референциальный статус реальности и, вообще, давать возможность писателю рефлексировать над отношениями искусства и действительности» (*Григорьева Н.* *Anima laborans*. С. 50).

¹¹⁹ В своих эстетических представлениях Бунин наделял имя особой ценностью, что, в частности, подтверждается его известным шумным неприятием большевистских семиотических экспериментов: реформы орфографии и переименования городов в честь партийных вождей. Многообещающую перспективу понимания писателем письменного слова как альтернативы времени и небытию открывает работа: *Двинятина Т.М.* Криптографические стихотворения И.А. Бунина // И.А. Бунин в диалоге эпох: межвуз. сб. науч. тр. Воронеж, 2002. С. 37–48.

¹²⁰ Сдвиги рамки в русле данной стратегии становятся повсеместными и фиксируются на разных уровнях организации текста, в частности, сюжетном, где, как отметил, Ю. Мальцев, равное значение обретают и целенаправленная упорядоченность сюжетных мотивов, и внезапные, нарушающие сюжетную каузальность интерполяции. «Литература “преодолевается”» устранением барьера между рассказанным и нерассказанным, главным и второстепенным. Причинно-следственная связь утрачивает свою рациональную прямолинейность» (*Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1873–1950. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 106).

переориентирована и направлена «сверху вниз» – на внекнижный и вообще внекультурный примитив. Частным социальным аспектом данного понимания книжного слова выступает уже упоминавшееся острое переживание Буниным связи подлинного литературного дара с аристократической биографией, т. е., наряду с родовой наследственностью, еще и с именем, что исключает понимание литературы как ремесла, которому можно научиться.

Раннее предвестие будущей рефлексии писателя о феномене художественного письма можно обнаружить уже в рассказе 1893 г. «Вести с родины», в котором герой, Волков, в прошлом барчук, а теперь начинающий специалист-аграрий, читает в письме от родственника из имения о том, что во время голода умер его деревенский друг крестьянин Мишка Шмыренко.

Он читал в газетах, что там-то и там-то люди пухнут от голода, уходят целыми деревнями побираться, покупал сборники и всякие книжки в пользу голодающих или, как на них печаталось, «в пользу пострадавших от неурожая». Но те, пухнувшие от голода, казанские мужики не отделялись от газетных строк; а это не казанские мужики, это истомился и свалился с ног и скончался на холодной печке Мишка Шмыренко, с которым он когда-то, как с родным братом, спал на своей детской кровати, звонко перекликался, купаясь в пруде, ловил головастика. И вот он умер... (II. 41)

В рассказе не дифференцировано еще собственно художественное, литературное письмо, однако глубокий разлом, с одной стороны, между общепринятыми социальными конвенциями, лишь уводящими от реальности (покупка книг из соображений благотворительности, трусливая формулировка «в пользу пострадавших от неурожая»), а с другой – истинным положением вещей, которое заключается во всевластии несчастья и смерти, подмечен по-толстовски точно. Из обилия метатекстовых деталей (чтение письма, газет, приобретение книг, учебники с детскими рисунками) вдруг появляется написанное «разъехавши[ми]ся в разные стороны каракул[ями]» (II. 42) имя будущей жертвы голода – Михаил Колесов. Имя Мишки не только опрокидывает газетную статистику, посвященную абстрактным «казанским мужикам», но проблематизирует статус Волкова. Характерно, что на этом месте фабула рассказа останавливается: все последующие несколько страниц текста отданы воспоминаниям молодого агронома о Мишке, которые оканчиваются возвращением Волкова в настоящее время повествования и произнесением слов, ставящих крест на социальной состоятельности главного героя: «Не может быть! – воскликнул опять Волков. – Не может этого быть!.. Коллекции, гербарии. “Кормовая свекловица”... Какая галиматья!» (II. 45).

Бунинская металитературная рефлексия достигает нового уровня, когда в фокусе автора оказываются действительные книжные собрания. Начнем с известного описания библиотеки в «Антоновских яблоках» (1900). Рамкой библиотеки оказывается здесь нарративная ситуация уединения повествователя, проспавшего охоту и оставшегося в старой усадьбе в одиночестве¹²¹. «Когда случалось проспать охоту, отдых был особенно приятен. Проснешься и долго лежишь в постели. Во всем доме – тишина» (II. 167). Именно перед устранившимся ото всех героем разворачивается картина библиотеки. Она отчетливо экфрасична: рядом с книжными шкафами висят портреты их бывших владельцев. «Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза». (II. 168).

Сразу отметим те фрагменты описаний, которые усложняют предложенную выше интерпретативную схему и в принципе обнаруживают недостаточность аналитического подхода, основанного на бинарных оппозициях. Забегая вперед, скажем, что в данном обстоятельстве

¹²¹ О том, как рамкой в экфрасисе могут стать детали интерьера и положение наблюдателя по отношению к ним, см.: Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. С. 85.

заключается и оригинальность рассматриваемого фрагмента бунинской эстетики, и содержательный стержень всей этой главы работы. Дело в том, что уже в «Антоновских яблоках» библиотека подана в смешанной перспективе: конвенционально-знаковый ее компонент соединен с иконическим. Подтверждая первую перспективу, повествователь точно датирует книжную коллекцию рубежом XVIII–XIX вв., тем самым историзирует ее, а также приводит цитаты из книг, причем особенно обращают на себя внимание выписки из сочинений XVIII в.: слово «разум» и близкие ему по смыслу оказываются в этих выдержках наиболее частотными. «Развернешь книгу и читаешь: “Мысль, достойная древних и новых философов, цвет *разума* и чувства сердечного”... <...> “дворянин-философ, имея время и способность *рассуждать*, к чему *разум* человека возноситься может...” “Государи мои! Эразм сочинил в шестнадцатом столетии похвалу дурачеству <...>; вы же приказываете мне превознестъ перед вами *разум*...”» (здесь и далее курсив наш, за исключением специально оговоренных случаев. – К.А.) (II. 167). Рационализирующее предназначение высокого художественного слова и вообще его способность *значить* (идушая далее череда цитат последовательно и достоверно передает лексикон культуры сентиментализма и романтизма) показаны здесь весьма наглядно. Наконец, метатекстуальным моментом описания библиотеки служит центральный эпизод всего рассказа: найденное в листе тронутое первым морозцем и потому особенно вкусное яблоко. Слова о нём непосредственно предшествуют «библиотечному» эпизоду и соотносят последний с пониманием осени и в вегетативном, и в историософском смысле, каковое понимание и требуется от читателя рассказа.

Однако уже упомянутый экфрастический контекст библиотеки заставляет задуматься о единстве стратегии описания, которую мы здесь наблюдаем. Отметим вначале, что предметами экфрастических зарисовок у Бунина являются исключительно портреты. В интересующей нас перспективе портрет – это живописный аналог имени¹²². Кроме того, если вчитаться внимательно в уже приведенную выше цитату, то несложно увидеть скорее инверсию традиционного экфрасиса, инверсию, заставляющую соотнести бунинскую зарисовку с сюжетом об ожившем портрете. Дело в том, что здесь наблюдатель не столько созерцает, сколько сам становится объектом наблюдения со стороны картин: расставшись со своей *рамкой*, изображение перестает быть изображением, знак перестает быть знаком, и процесс семиозиса раскручивается в обратном направлении¹²³. Напомним: «Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты *глядят на меня* со стены, аристократически-красивые *головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза*».

То, что приведенные слова не случайны, подтверждает специальный рассказ Бунина, написанный на эту «гоголевскую» тему. Речь идет о малоизвестной миниатюре «Портрет», датирующейся примерно 1927–1930 гг.

Сюжет элементарен: в квартире одинокого человека висит портрет незнакомца, которым владелец очень гордится. Портрет «*смотрит* с потрескавшегося лакового полотна, *не спуская с зрителя глаз, куда он ни пойд*...» (IV. 588) «Так и *проживет* хозяин *еще лет двадцать с этим неизвестным человеком* в малиновом берете, с коричневой бородой, ставшим давным-давно только картиной» (IV. 588). Ряд свойств портрета (т. е. изображения, находящегося в рамке) получает неожиданные аналогии во внерамочном пространстве квартиры¹²⁴. В этом обстоя-

¹²² См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973. С. 299.

¹²³ О мотиве ожившего портрета как попытке «преодолеть художественное пространство (соединить жизнь и искусство)» см.: Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 176. Историко-литературная контекстуализация мотива дана в работе: Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011.

¹²⁴ Примеры активности экфрасиса в отношении повествования приведены в работе Ю.В. Шатина: Шатин Ю.В. Ожившие

тельстве можно видеть экспансию портрета, выход за рамку, моделирование интерьера по правилам картины, которая изначально была лишь частью данного интерьера. Так, малиновый берет и коричневая борода изображенного мужчины удваиваются «черно-красными коврами» квартиры и «медны[м] диск[ом] маятника в английских высоких часах», «каждый час» к тому же «оживающих» (IV. 588). Игра с субъектностью героя картины и ее владельца происходит, как всегда у Бунина, на самой границе жизни и смерти, поскольку читатель узнаёт, что совместное существование персонажей, живого и живописного, продлится еще «лет двадцать», и скоро хозяин квартиры будет увековечен в новой, на сей раз словесной картине, а именно в самом этом рассказе. Проблематизация субъектно-объектных отношений, актуализировавшая сюжет об иконическом оживлении портрета и разрушении рамки искусства, здесь налицо. Работает ли обнаруженное правило в случае с библиотекой? На первых порах – лишь отчасти, впрочем, знаменитые ольфакторные детали «Антоновских яблок» принципиально важны.

Книги, как мы помним, не только *значат* и *говорят*, как положено культурно-семиотическим реалиям, но еще и *пахнут*, уподобляясь по этому признаку яблокам – главному символу рассказа. «Славно пахнут эти, похожие на церковные требники книги своей пожелтевшей, толстой шершавой бумагой! Какой-то приятной кисловатой плесенью, старинными духами...» (II. 167). В одной из рецензий на стихи Бунина А. Блок поставил выразительный знак вопроса напротив стихотворных строк «Люблю неясный винный запах / Из шифоньерок и от книг...»¹²⁵ и подчеркнул тем самым свое вполне рациональное несогласие с этим частым у Бунина образом, в котором книга делается не источником сообщения, понятного потенциально всем, но участником какой-то персональной истории лирического героя, ассоциации и повороты которой ведомы ему одному.

Намеченная в «Антоновских яблоках» мотивная линия продолжена в «Грамматике любви», где читатель также сначала наблюдает экфрастическую рамку книжной коллекции. Чтобы добраться до последней, героям нужно пройти через четыре комнаты, а входя в пятую, задержаться «возле низенькой двери», «в ржавой замочной скважине» которой с трудом повернулся «большой ключ» (IV. 49). Именно в этой дальней комнате мы видим «два книжных шкапчика из карельской березы» (IV. 49), которые, в том числе, содержат и главный раритет этой библиотеки – книгу Демольера, ставшую благодаря Бунину знаменитой.

Как и в «Антоновских яблоках», экфрастичность библиотеки подчеркнута соседством с изображениями – на сей раз это иконы. В божнице «выделялся и величиной, и древностью образ в серебряной ризе...» (IV. 49). Соседство, впрочем, скорее повествовательное, поскольку божница находится в зале, втором помещении, которое пройдет Ивлев со своим спутником, в то время как библиотека расположилась в дальней «каморке» – пятой комнате по ходу движения. Рядом с нею находится сумрачная комната «с лежанкой, с черными масляными картинами на синих стенах»¹²⁶. Упоминание о картинах в поздних редакциях рассказа снято. Тем не менее «рамочный» смысл всех артефактов маршрута не вызывает сомнений: наряду с многочисленными входами-выходами, это еще и «лубяная перепелиная клетка» (IV. 49), а также бокалы «в золотых ободках» (IV. 49). Семантический шлейф от божницы с иконами тянется из второго помещения прямоком к последнему, пятому, где находится библиотека, сообщая всему пути Ивлева смысл проникновения в сакральный локус¹²⁷. Так, серебро ризы, т. е. семи-

картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. С. 217–226. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения: 25.01.2015).

¹²⁵ Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критич. отзывы, эссе, пародии (1890-е – 1950-е годы). М., 2010. С. 104. Примечательно, что следующими образами стихотворения являются предвосхищающее «Грамматику любви» «серебро икон в божнице», а также очередной экфразис, на сей раз фотографический: «...дагерротипы, / Черты давно поблекших лиц...» (I. 195).

¹²⁶ Бунин И.А. Грамматика любви // Клич: Сборник на помощь жертвам войны. С. 51.

¹²⁷ Главными качествами аристократического книжного собрания, противостоящего утилитарной «городской» библиотеке, Б. Дубинным названы эмблематизм, акцент на визуальном начале, некоммуникабельность, церемониальность. См.: Дубин

отической рамки, сложно спроецировано на образ самого ценного артефакта рассказа, книги. «А это что? – спросил Ивлев, наклоняясь к средней полке, на которой лежала только одна очень маленькая книжечка, похожая на *молитвенник*, и стояла шкатулка, углы которой были обделаны в *серебро*, потемневшее от времени» (IV. 50). В нарративных рифмах текста молитвенник, очевидно, отсылает к иконе, а стоящая рядом с книгой шкатулка с серебряными углами – к иконной ризе (других серебряных предметов в доме Хвошинского нет).

Наконец, отметим метатекстуальность книжного собрания и его существенную знаковую семиотичность. Не говоря уже о том, что «Грамматика любви» Демольера дала название бунинскому рассказу, выступив по отношению к нему как текст в тексте, приводимые из неё цитаты представляют собой фрагменты любовного лексикона XVIII в., феномена щегольской культуры, в которой, по Ю.М. Лотману, насыщенность значением каждой детали свидетельствовала о достигнутом сознании «автономности знака», выступившего «важным стимулом для формирования личностной культуры эпохи романтизма»¹²⁸. Нарочитая эстетичность, литературность образа библиотеки подчеркнута также тем, что многие заглавия составляющих ее произведений Бунин придумал сам, реализовав через это комбинирование общих мест словесности рубежа XVIII – начала XIX в. свою явную фикциональную установку¹²⁹.

Перейдем к рассказу «Несрочная весна» (1923). Уже знакомая нам рамка уединенной усадьбы-музея, ее нижних зал с книгохранилищем, абсолютного одиночества наблюдателя («И я был один, совершенно один не только в этом светлом и мертвом храме, но как будто и во всем мире» [IV. 273]) соблюдена полностью. Традиционная экфрастичность подчеркнута в данном случае еще и явными имперскими аллюзиями: картины, расположенные в верхних залах над библиотекой, – это портреты Екатерины II и ее окружения. Примечательно, что это вновь «оживающие» портреты. «И всюду *глядели на меня* бюсты, статуи и портреты, портреты... Боже, какой красоты на них женщины! Какие красавцы в мундирах, в камзолах, в париках, в бриллиантах, с *яркими лазоревыми глазами!* И ярче и величавее всех Екатерина. С какой благостной веселостью *красуется, царит* она в этом роскошном кругу» (IV. 271). Метатекстуальность предельно обнажена: приводимые далее изысканные цитаты из книжного собрания противопоставлены есенинскому образу «Солнце, как лужа кобыльей мочи...» (IV. 272) – по Бунину, квинтэссенции модернистских и большевистских культурно-языковых новаций.

Во всех приведенных примерах эстетизация и музеификация книги, основанные на понятии суверенности культуры и писательского ремесла как ее слагаемого, наличия у него «правил», подчинены отчетливому идеологическому заданию: противопоставить канон прошлого современности. В библиотечных зарисовках книга значит не только то, что она своим содержанием способна донести до читателя: соотносясь с эпохой своего появления, она символизирует саму эту эпоху; из точки наблюдения, расположенной в настоящем, наводит мост в прошлое. Метатекстуальная функция книги расширяется таким образом до масштабов национальной истории, понимаемой как сверхтекст.

Повторим, однако, что позиция Бунина была в ряде отношений парадоксальна. Придавая старой культуре черты канона и одновременно будучи убежден в том, что этой культуры больше нет, ее монопольным наследником писатель полагал одного себя. Следовательно, как уже было отмечено, всякое использование литературного опыта прошлого превращалось под пером Бунина в волевое «переписывание классики»¹³⁰, перемешанное с интенсивным автобио-

Б. Книга и дом (к социологии книгособиранства) // Дубин Б. Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 54–55.

¹²⁸ Лотман Ю.М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 32.

¹²⁹ О «параллельном» основному сюжету «Грамматики любви» сюжете книжных цитат см.: Капинос Е.В. Стихи и книги Хвошинского (И. Бунин, «Грамматика любви») // Philologos. 2013. № 17 (2). С. 30–35.

¹³⁰ См.: Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской

графическим самоанализом. Присущее неклассической поэтике пересечение контуров субъекта и объекта становилось в этих условиях особенно заметным, а нарративная стратегия устремлялась прочь от задач сюжетной и риторической гармонизации мира к иконическим значениям художественного слова, которые в своем пределе сводились просто к имени. Первые примеры данной тенденции встречаются еще в дореволюционных произведениях.

* * *

Обратимся к рассказу «Крик» (1911). Повествователь на русском корабле, проплывающем турецкие проливы, наблюдает старого турка-таможенника, у которого в Аравии убили сына-солдата. Значение сюжета здесь исключительно «обстановочное». Все основные повествовательные приемы остро ставят вопрос о пределах литературы, так как знающим биографию самого Бунина ясно, что он имплицитно в текст главную травму своей жизни: гибель единственного ребенка, сына Коли в 1905 г. Зашедший на русский корабль турок поначалу очень активен в коммуникативном отношении: он общителен, его речь многоязычна. Угостившись спиртом, турок *«долго бормотал и по-турецки, и по-гречески, и даже по-русски:*

– Русс – карашо, араб – нет карашо!» (Ш. 164).

Раз за разом обычная коммуникация переходит у турка в прямое иконическое изображение смерти сына: *«...Сын его был красив, нежен и почтителен, как девушка, да увезли его в Стамбул, отправили на войну в Аравию, а из Аравии не вернешься, нет! – говорил он. И, вскакивая, громко вскрикивал, как бы стреляя из карабина, падал на спину, изображая убитого наповал, и задирали свои кривые ноги в шерстяных полосатых чулках»* (Ш. 164). Проснувшись в тяжелом похмелье, турок пресекает всякое общение с повествователем: *«Я взял его ледяную руку. Он отшатнулся, вырвал ее. И опять, не сладив с хмелем, тяжело упал задом на пятки»* (Ш. 168). Его речевое поведение сводится теперь к одному: к выкриканию имени сына («Юсуф!»), которое на разные лады повторяется на протяжении большей части рассказа. Древнее иконическое переживание инвокации как оживления дано у Бунина предельно четко: Турок «начинает кричать Стамбулу, лунной ночи, что он один и погибает. Нет, этого не может быть! *Сын жив, он должен быть жив, он должен вернуться!*» (Ш. 168). Как и в раннем рассказе «Вести с родины», фабула останавливается в момент произнесения имени (т. е. номинация вытесняет событийность), а герой, повествователь и даже биографический автор словно соединяются в недифференцированное целое. В данном рассказе смысл этого соединения вынесен за эстетические рамки рассказа – на уровень подтекста и комментария: в гибели Юсуфа воспроизводится смерть Коли. А в «Вестях с родины» специально подчеркнут телесный контакт повествователя с героем: в детстве Волков с Мишкой, «как с родным братом, спал на своей детской кровати».

Коммуникация, сводящаяся к иконичности имени, и хронотоп Востока вместо подчеркнуто европейской обстановки русских усадебных библиотек позволяют по-новому осмыслить функции книги и художественного письма. Рамка, экфрасис, знаковость и метатекст инвертируются и опознаются теперь от противоположного – как лакуны. Первый пример в названном контексте ожидаем: это не раз комментировавшийся цейлонский травелог «Воды многие» (1911–1926). Повествователь на борту французского судна читает взятые с собой книги. Читает – и выбрасывает за борт.

...Решительно пошел в каюту, развязал набитый книгами чемодан, который мы с ненавистью таскали всю зиму по отелям в Египте, и торопливо стал отбирать прочитанное и не стоящее чтения. *А отобрав, стал бросать*

за борт и с большим облегчением смотреть, как развернувшаяся на лету книга плашмя падает на волну, качается, мокнет и уносится назад, в океан – навеки. <...>

Всё читаю, читаю, бросая прочитанное за борт. <...>

Дочитал «На воде» (Мопассана. – К.А.). <...> Дочитав, бросил книгу за борт (IV. 461; 465; 467).

Не будем говорить о несомненной экспериментальной природе этих зарисовок¹³¹. Отметим лишь то, что интересует нас непосредственно. Во-первых, книга извлекается из своей привычной «библиотечной» рамки, в чём Бунин, противопоставляющий *культуру природе*, прекрасно отдает себе отчет. «Думала ли она (книга. – К.А.), в свое время мирно лежавшая в орловской деревне, побывать в Каире, у порогов Нила, в Красном море, а потом кончить свои дни в Индийском океане!» (IV. 461). Во-вторых, она дана вне экфрастического конвоя. В-третьих, она бесполезна и ничего не значит, по крайней мере *здесь* ничего не значит. «Как смешно преувеличивают люди, принадлежащие к крохотному литературному миру, его значение для той обыденной жизни, которой живет огромный человеческий мир, справедливо знающий только Библию, Коран, Веды!» (IV. 462). Это топографическое «здесь» принципиально важно. Элегическое любование локусами высокой культуры сменяется восторгом перед примитивом полуживотной жизни¹³².

А через несколько минут после этого на баке «Юнана» уже стояла кучка еще никогда мной не виданных людей, тех самых «диких», о которых читал в детстве: кучка высоких черно-шоколадных тел, одинаково узких в плечах и в бедрах, шелковисто-сухих даже на вид. Это были сомалии, о которых говорят, что они и теперь еще не прочь от людоедства. <...> А я смотрел на их наготу и испытывал какое-то странное, даже как будто стыдное, райское (да, истинно райское) чувство (IV. 459).

В-четвертых, книга не играет никакой метатекстуальной роли в контексте травелога. Приводимая Буниным цитата из Мопассана представляет собой яркий пример функционирующего в качестве минус-приема антиметатекста, показательно содержащего в себе отказ от наррации как таковой: «Я видел воду, солнце, облака, *больше я ничего не могу рассказать...*» (IV. 467)¹³³. После этих слов книга отправляется за борт¹³⁴.

¹³¹ Анализ этого эпизода бунинского травелога см. в: *Пращерук Н.В.* Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. С. 63.

¹³² По-видимому, «ростком» этой темы в текстах предшествующей группы является отношение повествователя к Лушке, «внесценической» героине «Грамматики любви», оценочный спектр образа которой подчеркнута амбивалентен: от ужаса до восхищения. «Странная» любовь Хвошинского к Лушке – это, кроме всего прочего, еще и страсть обладателя навыков сложной письменной культуры к носительнице фольклорного сознания. Немаловажно и то, что упоминаемое в рассказе стихотворение Е. Баратынского «Последняя смерть» (1827) строится на характерном противопоставлении утопии просвещенческого торжества разума – одичанию деградировавшего человечества, умалившего свою «телесную природу» и предавшегося эфемерной «фантазии». Метатекстуальная ориентация стихотворения Баратынского на историю бунинского библиофила Хвошинского представляется очевидной.

¹³³ Если, заняв альтернативную позицию, признать всё же в цитате из Мопассана актуальный метатекст бунинского произведения, то в таком случае придется констатировать сознательный отказ русского писателя от придания «Водам многим» вообще какого бы то ни было умпостижаемого смысла. Свободная композиция путевых заметок, проблематизирующая содержательность формы, отсутствие внятного зачина и концовки, не говоря уже об антикультурной идеологии повествователя, подталкивают именно к такому восприятию текста.

¹³⁴ По-видимому, парадигмальным значением для всей линии текстов, в которых суверенность и эстетическая состоятельность литературы ставятся под вопрос, обладает рассказ «Легкое дыхание» с подчеркнутой в нём парностью портрета и книги. Повествование здесь окольцовано начальной картиной ветреного апрельского дня с Олиным портретом-медальоном в центре и финальной сценой беседы о «старинных смешных» книгах (одна из них цитируется), а также всё того же холодного весеннего ветра, в котором словно растворяется книжное «легкое дыхание». Причем фикциональность книжного концепта преодолевается не только ликвидацией рамки между книгой и природой, в которой «рассеялось» легкое дыхание, но также синтагматической увязкой этих конечных слов рассказа с предшествующим упоминанием о классной даме, дискредитиру-

Следующий пример – программный рассказ «Надписи» (1924)¹³⁵. Здесь писатель делает очередной шаг в сторону дисперсии книги как эстетической реальности и разложения ее на слова, из которых главным является имя. Герои обсуждают туристические граффити на стенах архитектурных достопримечательностей: высокая эстетика большой литературы сведена к примитиву настенной надписи. Литература при этом принципиально приравнивается к таким граффити. «Вся земля покрыта нашими подписями, надписями и записями. *Что такое литература, история? Вы думаете, что Гомером, Толстым, Нестором руководили не те же самые побуждения, что и седьмым Ивановым?*» (автором одного из граффити, чеховским персонажем. – К.А.) (IV, 323–324). Таким образом, рамка снова нарушена, и литература помещена в принципиально внеэстетическое пространство. Экфрасис и метатекст отсутствуют, а знаковая сведена к имени (содержание любой такой надписи одно – это имя ее автора¹³⁶). Особенно отметим нарушение принципа метатекста. Подобранные с филигранной точностью цитаты из книг в библиотечных зарисовках первого типа заменены здесь нарочито бессмысленной кумуляцией имен писателей и их героев. Чаще всего в рассказе «Надписи» читатель слышит упоминание имени Гоголя, затем идут Данте, Андромаха, Гектор, Вертер, а увенчивает список снова гоголевский Иван Никифорович. Если традиционный метатекст целенаправленно ориентирует свое микросодержание на макросодержание обрамляющего его повествовательного пространства и уже поэтому не может без разбора соединяться с какими-то посторонними привнесениями, то в данном случае перед нами осмысленное нарушение этого правила¹³⁷.

ющейся по причине своей приверженности к разнообразным «выдумкам», суррогатам «истинной» жизни, прожитой Олей. Сушественно также и то, что в истории бунинского творчества «Легкое дыхание» с очевидностью восходит к стихотворению «Портрет» (1903), кладбищенская зарисовка в котором аналогична экспозиции знаменитого рассказа. См.: 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, 2006. С. 70–74. Об Олином портрете как «оживающем» см.: Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 112. Здесь же см. наблюдения исследователя о развязке рассказа как слиянии «детали портрета героини с представляющим макромир ветром» (С. 115) и о принципиальной для «серебряного века» зависимости «жизни» от «слова» (С. 116), инспирировавшей одного из последователей А.К. Жолковского радикально трактовать событийное наполнение «Легкого дыхания» как троп (смещение) его текстуальной фактуры (Шербенюк А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. М., 2005. 119–120).

¹³⁵ Один из последних опытов целостного анализа этого рассказа см.: Мароши В.В. Жанр граффити-автографа в травелогах русских писателей // Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты / под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2013. С. 78–114.

¹³⁶ Было бы любопытно проследить, как от героя «Надписей», ошибочно названного В.В. Кудасовой «безымянным» (Кудасова В.В. Герой и книга в художественной прозе И.А. Бунина. С. 89), но на самом деле имеющего имя – Алексей Алексеич (IV, 326), сюжетная нить тянется к главному герою одноименного рассказа Бунина 1927 г. В рассказе «Алексей Алексеич», близком «Надписям» повествовательным дуализмом идеолога и его собеседницы – опытной и умной дамы, герой дан как человек книжных фраз и бесконечных цитат, которые он произносит, «не думая ни единой секунды о том, что говорит» (IV, 497). При этом его визави княгиня предполагает даже, что «это вы всё сами выдумываете» (IV, 497). Писавшийся, как показала Е.К. Созина (Созина Е.К. «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого в художественном сознании И. Бунина // Классическая словесность и религиозный дискурс. Екатеринбург, 2007. С. 266–282), на фоне «Смерти Ивана Ильича» Толстого, рассказ оканчивается многозначительной сценой визита к врачу, сообщающему Алексею Алексеичу неутешительный диагноз. При этом простонародное происхождение врача, наряду с его враждебностью к эстетике, подчеркнуты специально. Одна из типовых фраз этого бунинского Базарова, стоящего при вратах смерти и наделенного говорящей фамилией Потехин, звучит так: «Ну что ж, вам и книги в руки: весьма охотно допускаю, что это гениально, замечательно...» (IV, 502). В пороговой ситуации, за несколько минут до скоропостижной кончины своего героя, умершего в экипаже по дороге от доктора домой, Бунин находит нужным давать характеристики эстетическим воззрениям врача. Это обстоятельство, впрочем, странно лишь на первый взгляд. Толстовский «медицинский» сюжет переплетен здесь с бунинской рефлексией о художественном слове, показанном как предельно условное, утратившее связь с исходными смыслами – резким контрастом является то, что в качестве примеров фигурируют пассажи из древнерусской нравоучительной словесности. Недаром Алексей Алексеич, зайдя к врачу, резиденция которого, вообще говоря, показана как храм смерти (пациент сидит в «проклятой приемной», где время течет «дьявольски медленно», где «безжизненно <...> камнеет» мебель и вся обстановка окружает напуганного человека тягостным «ждушим молчанием» [IV, 499–500]), сразу меняет свой шутивно-цитатный стиль на серьезный: «...сказал серьезно, и дело пошло обычным порядком» (IV, 502). Игриво-эстетское обращение со словом здесь двояко противопоставлено: стилевому и общекультурному «нулю» речевого поведения доктора-палача, и – через границу данного текста – внеэстетической «надписи», т. е. имени-граффити, о котором рассуждал герой по имени Алексей Алексеич в другом рассказе писателя.

¹³⁷ В.В. Кудасова предложила понимать данные перечни как интерференцию бытового и собственно литературного планов,

Через два месяца после «Надписей» Бунин создает миниатюру «Книга», в которой, как кажется, тема исчерпывается. Героем этого автобиографического рассказа сначала четко идентифицируется литературность как фикциональность и тем самым создается семиотическая рамка. «Полжизни прожил в каком-то *несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших*, выдуманных, волнуясь их судьбами, как своими собственными...» (IV. 330) «Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, деревня, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака – всё жило своей собственной, настоящей жизнью» (IV. 330), – добавляет в толстовском духе повествователь.

Концептуализированная таким образом рамка далее знаково разрушается, причем жест ее разрушения аналогичен уже виденному нами в «Водах многих». «И вот я внезапно почувствовал это и очнулся от книжного наваждения, *отбросил книгу в солому* и с удивлением и радостью какими-то новыми глазами смотрю кругом...» (IV. 330). Книга не только растворяется в природе, но и противопоставляется ей идеологически. Встреченный героем мужик (носитель устной, а не письменной культуры), говорит ему: «На своей девочке куст жасмину посадил! <...> Доброго здоровья. *Всё читаете, всё книжки выдумываете?*» (IV. 331). Об экфрасичности здесь нет и помину, а вместо метатекста снова встречаем минус-прием: кумуляцию лишенных всякого значения для данного произведения персонажей из мировой литературы и их создателей-авторов. Авраам, Исаак, Сократ, Юлий Цезарь, Гамлет, Данте, Грехен, Чацкий, Собакевич, Офелия, Печорин, Наташа Ростова: понятно, что на их место может быть поставлен принципиально кто угодно – без всякого ущерба для главной мысли рассказа.

Любопытным примером в рамках проблематизации литературы как эстетической деятельности является включение образов библиотек и вообще книжного знания в контекст известных инвектив писателя против символистов, а также авторов круга Горького, которых Бунин волевым образом соединял в свои поздние годы с символистами. Приведем сначала реакцию Бунина на известный факт библиофильских увлечений Брюсова:

И аккуратность у него, в его низкой комнате на антресолях, была удивительная. Я попросил у него на несколько дней какую-то книгу. Он странно сверкнул на меня из своих твердых скул своими раскосыми, бессмысленно блестящими, как у птицы, черными глазами и с чрезвычайной галантностью, но и весьма резко отчеканил:

– Никогда и никому не даю ни одной из своих книг даже на час! (VI. 573)

В относящемся к 1917-му году плане посвященной Брюсову лекции (или, что тоже вероятно, – статьи) содержатся такие слова: «Оторванность от жизни, незнание ее, *книжность, литературищина* – гибель от нее: Бальмонт, Брюсов, Иванов, Горький, Андреев. И это “новая” литература, “добыча золотого руна”! *Копиисты, архивариусы!* Подражание друг другу. Да что же! Так легче писать...»¹³⁸ Опуская публицистический пафос высказывания, отметим связь содержащихся в нем эпитетов с одним из бунинских рассказов этого времени – «Архивным делом» (о нем см. ниже, в гл. 3 данной работы). Позднее необычайная книжно-литературная активность упомянутого здесь Горького, другого, наряду с Брюсовым, раздражителя Бунина-эмигранта, составит специальный сюжет в посвященном Горькому разделе бунинских «Воспоминаний» (о нем мы упоминали выше). «Наш брат, писатель для нового читателя, должен непрестанно *учиться этой культуре*, почитать ее всеми силами души...»¹³⁹, – сразу заявил Горький, поставив себя в интерпретации создателя мемуарного цикла в позицию ученика, для

«стремление автора ввести имена и судьбы литературных персонажей, равно как и их создателей, в общий поток жизни» (*Кудасова В.В.* Герой и книга в художественной прозе И.А. Бунина. С. 89). Внутритекстовые функции приведенных перечислений исследовательницей не рассматривались.

¹³⁸ Переписка Бунина с В.Я. Брюсовым. 1895–1915. Вступ. ст. А.А. Нинова // Лит. наследство. Т. 84. Кн. 1. М., 1973. С. 438.

¹³⁹ *Бунин И.А.* Воспоминания. Париж, 1950. С. 123–124.

которого книга оказывается не только объектом эстетического поклонения, но вполне рациональным инструментом самообразования и повышения социального статуса.

Очень было распространено убеждение, что он (Горький. – К.А.) пишет совершенно безграмотно и что рукописи его кто-то поправляет. Но писал он совершенно правильно (и вообще с необыкновенной литературной опытностью, с которой и начал писать). *А сколько он читал, вечный полунинтеллигент, начетчик!*¹⁴⁰

Бунину же в перспективе усердно создаваемого им аристократического мифа культура в соответствии с такой логикой давалась сама собой. Данный социальный обертон интересующей нас эстетической концепции дополняет ее семиотическую природу и позволяет объяснить бунинское сомнение в книжном слове не столько дискредитацией в глазах писателя словесности как таковой, сколько недоверием к инструментально-рациональному постижению ее правил сторонними и случайными, как оценивал их Бунин, людьми.

В конечном счете именно умопостигаемый, инструментальный характер литературных программ, наряду с идеологической схематизацией жизни, предложенной политической повесткой дня в начале XX в., побудили Бунина не только бросить вызов традиционной поэтике, основанной на тропе, и поставить себе эстетический ориентир в виде «*“Книг[и] ни о чем”*», без всякой внешней связи где бы излить свою душу, рассказать *свою* жизнь...» (курсив Бунина. – К.А.)¹⁴¹, но также существенно переосмыслить собственные ранние «библиотечные» зарисовки. В них интеллектуальная цель *доказать*

¹⁴⁰ Там же. С. 128.

¹⁴¹ Устами Буниных: в 3 т. Т. 2. Франкфурт-на-Майне, 1981. С. 66.

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.