

на правах рукописи

Каменецкая Татьяна Яковлевна

ЭВОЛЮЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

И. А. БУНИНА 1910 – 1920-х годов

10. 01. 01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2008

Работа выполнена на кафедре русской литературы ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького».

Научный руководитель – доктор филологических наук
профессор Е. К. Созина

Официальные оппоненты – доктор филологических наук
профессор В. В. Химич

доктор филологических наук
доцент Е. Н. Эртнер

Ведущая организация – ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»

Отформатировано

Отформатировано

Защита состоится «_____» марта 2008 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького» (620083, г. Екатеринбург, К- 83, пр. Ленина, 51, комн. 248).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета.

Автореферат разослан «_____» февраля 2008 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук,
профессор

М.А. Литовская

Актуальность исследования. Эволюция повествования в произведениях И. А. Бунина до сих пор рассматривалась в науке главным образом в связи с анализом других уровней его художественного мира, при этом актуализировались разные стороны проблемы. Изменения в нарративной структуре отмечались в ходе анализа концептуального уровня (идейно-тематического комплекса и проблематики), внутривидового (хронотопа и субъектной организации отдельных произведений), уровня сюжета и композиции¹. Нам представляется, что принципиальная координация различных концепций и уровней анализа творчества Бунина возможна в первую очередь при рассмотрении повествовательной структуры его произведений. В сущности, эта идея вытекает уже из высказывания И. П. Карпова: «Бунинское повествование всегда авторское, то есть обладающее константами, знаками авторства, повторяющимися из произведения в произведение с незначительными изменениями от первых рассказов до последних. Слово повествователя поглощает слово героя, которое только нюансируется в связи с социально-культурным положением героя»². Но для нас важно, что, несмотря на постоянный характер бунинского повествования, на отмеченное исследователем наличие в нем определенных «констант», со временем оно претерпевает ряд изменений, причем изменения касаются весьма существенных его характеристик. Динамика повествования в произведениях Бунина 1910–1920-х гг. литературоведением исследована в недостаточной мере, это и явилось для нас основным «импульсом» к анализу данной проблемы. Понять, как через переплетение различных голосов, выстраивающих визуальную картину мира, и моделирование различных сознаний Бунину удается выразить свое авторское «я» и воссоздать столь многогранный и многофокусный художественный мир, – своего рода «сверхзадача» нашего исследования, обуславливающая его актуальность.

¹ См., напр.: Мальцев Ю. Иван Бунин (1870–1953). М., 1994; Михайлов О. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. М., 1979; Сливцкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. 1994. № 1; Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999.

² Карпов И. П. Проза Ивана Бунина. М., 1999. С. 144.

Объектом нашего исследования являются рассказы И. А. Бунина 1910–1920-х гг. Условно мы делим этот период на три отрезка: с 1911 по 1913-й г., с 1914 по 1919-й г., с 1920 по 1929-й г. Критерием выступает общность тематики и организации повествования, во многом отражающих жизнь и творческое развитие Бунина. Каждый этап характеризуется наличием в повествовании доминирующего типа субъекта сознания, который воплощается как в нарраториальной зоне (первичного субъекта), так и в персональной (зона персонажа).

Предметом данного исследования является повествование в произведениях Бунина 1910–1920-х гг. в его системной целостности. Изменения, происходившие в нарративе рассказов данного периода, отражают эволюцию авторского сознания в период двух чрезвычайно важных для Бунина десятилетий – до и после эмиграции из России.

Цель данной работы – проанализировать специфику повествования в произведениях И. А. Бунина 1910–1920-х гг. и выявить изменения так называемых «знаков авторства» – выйти на эволюцию повествования в бунинской прозе обозначенного периода.

Цель конкретизируется в следующих **задачах**:

- выработать систему теоретических понятий и способов анализа форм субъектной организации повествования, адекватных прозе Бунина;
- проанализировать план повествования в произведениях И. А. Бунина с 1911-го по 1929-й г.;
- охарактеризовать «оптику повествования» в произведениях И. А. Бунина данного периода, а именно:
 - понять истоки видения бунинских субъектов сознания,
 - определить типы видения в прозе писателя,
 - выделить основные «призмы отражения» – предметы, определяющие и манифестирующие деформации реальности в сознании субъекта;
- 4) выявить ход развития (эволюцию) повествовательных форм в прозе Бунина.

Методологическую базу исследования составляют литературоведческие концепции, в которых разрабатывается теория повествования (нарратология) как в русской науке (М. М. Бахтин, Б. О. Корман, Б. А. Успенский, Д. Н. Тамарченко, В. И. Тюпа, К. Н. Атарова и Г. А. Лесскис, Н. А. Кожевникова), так и в западной (Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Женетт, Н. Фридман, В. Шмид, Д. Гарднер, П. Рикер). Мы обращаемся к работам философов и теоретиков литературы: М. Ямпольского, Ж. Лакана, М. Фуко, В. Подороги, З. Фрейда, К. Г. Юнга, – в которых так или иначе осмысляется один из аспектов нашего исследования – «оптика повествования». В изучении творчества Бунина исходными для нас являются труды Ю. Мальцева, О. Михайлова, И. Вантенкова, Н. Кучеровского, О. Сливацкой, М. Штерн, Т. Марулло, И. Карпова, В. Лаврова, Н. Пращерук, Е. Созиной и др.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что в нем впервые осуществляется анализ бунинского повествования как целостной системы, выявляются различные уровни организации нарратива в прозе писателя. Выводы, полученные в результате работы, позволяют углубить понимание специфики повествования в последующих произведениях Бунина, в том числе в больших эпических формах, созданных в конце 1920-х–1930-е гг.

Теоретическая значимость исследования состоит в совмещении методологических принципов отечественной и зарубежной нарратологии, в исследовании повествования бунинских произведений в контексте теории «субъектной организации», наиболее разработанной Б. О. Корманом в применении к анализу лирических, а не прозаических произведений.

Практическая значимость работы. Основные результаты диссертационного исследования могут быть использованы при разработке и чтении курса по истории русской литературы начала XX в., специальных курсов по творчеству Бунина и по системе повествования в русской прозе начала XX в., а также при разработке курса по методике анализа художественного произведения.

Положения, выносимые на защиту:

1. В период с 1911-го по 1929-й год повествование в произведениях Бунина претерпевает эволюцию. Основные факторы, анализ которых позволяет отследить изменения в повествовательной системе писателя, – это доминирующая «модификация повествования»; актуализация определенной формы повествования; обобщенный субъект сознания, отражающий авторские поиски «героя» времени; диалог точек зрения при монологизме основной повествовательной стратегии; «оптика» повествования.
2. *Доминирующая «модификация повествования»* (термин В. Тюпы). В период с 1911 по 1913-й г. произведения Бунина тяготеют к «сказовому» повествованию, во второй половине 1910-х гг. – к «аукториальному» повествованию, при котором повествователь наделен «авторским всеведением», для 1920-х гг. характерна «автодиегетическая» форма повествования (термин Ж. Женетта), в которой объектом рассказывания является сам субъект речи.
3. *Актуализация определенной формы повествования.* В период с 1911 по 1920-й г. в бунинском творчестве преобладают произведения с безличной формой повествования, в 1920-е гг. усиливается повествовательная линия, связанная с «рассказыванием» от 1-го лица, возрастает роль письменного дискурса.
4. *Обобщенный субъект сознания, отражающий авторские поиски «героя» времени.* В 1911–1913-е гг. это главным образом простой человек из народа: «древний человек», «человек-забота». В период 1914–1920-х гг. появляются иные обобщенные субъекты сознания – «герой-странник», «человек живой жизни», «старуха». В 1920-е гг. «новым» героем становится «эмигрант», который в большинстве случаев скрывается под «маской» личного повествователя.
5. *Диалог точек зрения при монологизме основной повествовательной стратегии.* Бунинское повествование предельно монологично, однако на уровне модальности наблюдается внедрение диалога в структуру нарратива. Для повествования в произведениях 1910-х гг. характерен диалог точек зрения двух субъектов, в произведениях 1920-х гг. – одного – при одновременном

сосуществовании различных взглядов на мир субъекта сознания, отражающего авторскую рефлексию в годы эмиграции.

- б. «*Оптика повествования*». В произведениях Бунина 1910–1920-х гг. выстраивается «оптическая модель» рассказывания. Источником изображения является субъект (смысловое поле – глаза, а также вспомогательные «устройства» видения – очки, бинокль, лорнет). Изображение проявляется на некоторых «плоскостях»: зеркале, фотографии и картине («призмы отражения»). «Сон» («сновидение») наделяется свойствами «призмы отражения». Модель «оптики повествования» в произведениях Бунина достраивается тремя типами видения: невидением, зрячестью, прозрением. «Оптика повествования» в произведениях Бунина 1910–1920-х гг. отражает авторский фокус зрения, который воплощается в гранях сознательного или бессознательного некоего обобщенного субъекта сознания.

Апробация работы. Основные положения диссертации изложены автором в 9-ти публикациях и отражены в докладах на Международной конференции студентов, аспирантов и молодых преподавателей «Кормановские чтения: подходы к изучению текста» (Ижевск, 2005), на Межвузовской конференции «Кормановские чтения» (Ижевск, 2006), на Международной научной конференции «Дергачевские чтения: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 2004, 2006), на Всероссийской конференции «Литература Урала: история и современность» (Екатеринбург, 2005, 2006). Диссертационное исследование обсуждалось на заседании кафедры русской литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Объем работы составляет 200 страниц, список литературы содержит 157 наименований.

Во **Введении** обосновывается актуальность, определяются цель и задачи, объект и предмет исследования, задаются основные «координаты» анализа повествования в художественных произведениях И. А. Бунина.

В данной работе мы исходим из определения повествования, которое сформулировал Н. Д. Тамарченко: повествование – не «рассказ о событиях одного из действующих лиц, адресованный слушателям-персонажам, а рассказ об этих же событиях такого субъекта изображения и речи, который является *посредником* между миром персонажей и действительностью читателя»³. Важную роль в нашем анализе играет *теория субъектной организации* текста Б. О. Кормана. С позиции ученого, под повествованием имеется в виду не весь текст, а та его часть, которая принадлежит *субъекту сознания* (повествователю, личному повествователю, рассказчику), связанному со своими объектами *пространственной и временной точкой зрения*. В речевую «зону» субъекта сознания включаются речевые «зоны» персонажей в виде *косвенной* или *несобственно-прямой речи*. Характер повествования определяется тем, кто ведет рассказ и чья точка зрения в нем выражается.

Отсюда ведущим понятием при описании организации повествования в художественном произведении выступает понятие «*точка зрения*». При ее описании ключевой является философско-эстетическая концепция М. М. Бахтина. Концепция «*точки зрения*» Бахтина положила начало исследованиям ученых различных школ, как классических, так и современных. Своего рода техническое применение «*точки зрения*» к анализу родовой атрибутики художественного произведения мы наблюдаем у Б. О. Кормана⁴. Этот литературоведческий конструкт является ключевым у Б. А. Успенского, он задает анализ различных композиционных возможностей в построении текста⁵. Это же понятие становится опорным при изучении формально-речевой организации текста в книге Н. А. Кожевниковой⁶ и оказывается значимым в выявлении семантических повествовательных возможностей субъектов сознания в исследованиях К. Н. Атаро-

³ Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 224.

⁴ Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С. 58.

⁵ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 108–110.

⁶ Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994.

вой и Г. А. Лесскиса⁷. В западном литературоведении данная категория используется в ряде школ. Ж. Женетт на основе точки зрения создает концепцию повествовательного дискурса. «Точка зрения» у Ж. Женетта рассматривается в категории «*модальности*». Последняя характеризует «модусы – формы и степени – повествовательного изображения». В. Шмид интерпретирует точку зрения как «*узел условий*», влияющих «*на восприятие и передачу событий*»⁸, и устанавливает связи между субъектом и временем. Д. Гарднер определяет функциональные возможности «точки зрения» в *построении сюжета*, отмечая, как с развитием действия поверхностное наблюдение повествователя сменяется глубоким анализом мыслительных процессов героев⁹.

Понятие «точка зрения» – исходное при изучении *оптики повествования*. Предметные способы ее передачи в произведении могут быть различны. В художественных произведениях Бунина интересующего нас периода это зеркала, фотографии, картины, а также сны. Они позволяют выявить основные ракурсы изображения объекта, выйти на «зоны» первичного или вторичного субъектов и приблизиться к модальности автора.

В первой главе «Специфика повествования в художественных произведениях И. А. Бунина 1910–1920-х гг.» анализируется система повествования в прозе писателя по трем периодам: с 1911-го по 1913-й г., с 1914-го по 1920-й г., с 1921-го по 1929-й г. Дается общая характеристика повествования, затем идет разбор наиболее показательных в плане рассматриваемой проблемы рассказов, при этом мы исходим из наличия в повествовательной системе двух основных форм – «безличной» и «личной» (в классической терминологии – повествования от 3-го и от 1-го лица, в терминологии нарратологии – «гетеродиегетического» и «гомодиегетического»).

В первом параграфе первой главы «Рассказы И. А. Бунина с 1911 по 1913-й гг.» дается сопоставительный анализ повествования в рассказах Бунина

⁷ Атарова К. Н., Лесскис Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 35. 1976. № 4. С. 34–37.

⁸ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 121.

⁹ Gardner J. The art of fiction. New York, 1975. С. 111–112.

данного периода и в более ранних произведениях, на примере наиболее репрезентативных текстов рассматриваются основные особенности его нарратива.

В художественных произведениях Бунина с 1911 по 1913-й г. повествование становится более *объективным*: лирическое начало, за исключением произведений от 1-го лица, уходит в подтекст, усиливается зона персонажей, появляется та тенденция, которую Ю. Мальцев обозначил как проявление «лирического элемента не в авторских излияниях, а в самой ткани произведения»¹⁰. Смещая акцент в сторону *персонажа*, Бунин увеличивает дистанцию между собой и художественным миром, следовательно, в большей степени отдаляет точку зрения повествователя от модальности героя. Авторское сознание направлено на изучение внешнего мира («взгляд вовне»), вследствие чего организацию повествования во многом определяет тематика произведений, а это главным образом Восток и русская деревня.

Произведения на восточную тему в творчестве Бунина носят в большей степени *описательный характер*, слабая событийность компенсируется лирическими отступлениями и пейзажными зарисовками нарратора, повествование дискретно и зачастую сводится к цепочке эпизодов («Крик», «Копье Господне»). Выстраивая повествование в рассказах о народе, писатель идет от единичной жизни, от конкретного случая, акцент ставит на *судьбе человека*. Организацию повествования во многом определяют те типы субъектов сознания, которые ранее, в 1900-е гг., лишь зарождались, а теперь оказываются главными. Это «древний человек» и «человек-забота».

Характерные особенности нарратива в данный период следующие:

1. Повествование ориентируется на *сказ*, что свидетельствует о стремлении Бунина особым речевым строем выразить народное сознание.

Рассказ «Хорошая жизнь» – наиболее явное тому подтверждение, т. к. повествование в этом произведении целиком относится к *рассказчику*, носителю сознания, организующему своей личностью текст. Однако стилизация слова героя под сказ присутствует и в произведениях с *безличной формой повествова-*

¹⁰ Мальцев Ю. Иван Бунин (1870–1953). М., 1994. С. 272.

ния, в которых вторичные субъекты выражают свое «я» в устных рассказах, или чужая речь героев вводится в дискурс нарратора («Худая трава», «Веселый двор», «Сказка», «Хороших кровей»).

2. Повествование *драматизируется*, актуализируются фразеологические точки зрения героев, отражающие особенности речи крестьян. При доминировании авторской точки зрения в зоне нарратора (монологизме «рассказывания») в произведении присутствует множественность дискурсов, характеризующих различных субъектов речи («Древний человек», «Будни», «Ночной разговор», «Сила», «Личарда»).

3. *Заглавия* ряда рассказов о народе носит *личностный характер*, включают в себя имя персонажа, и в этом частично репрезентируются попытки автора показать уникальность характеров в народной среде, сфокусировать внимание на одном субъекте, воплощающем *конкретный тип сознания* («Сверчок», «Захар Воробьев», «Ермил», «Забота», «Личарда», «Иоанн Рыдалец», «Лирник Родион»).

4. Актуализируется *интертекстуальность*, позволяющая автору передать *сознание вторичных субъектов повествования* (героев), а т. к. доминирующим типом персонажа является человек из народа, то в прозе Бунина этого периода мы наблюдаем активное взаимодействие с фольклором и древнерусской литературой.

Интертекстуальность позволяет автору воссоздать образ русского человека, музыкального, верящего в неземную силу, нередко мечущегося между языческими верованиями и христианством. Взаимодействие с другими текстами отражается *в цитатном дискурсе*, введенном в произведение, в отсылках *в залоге нарратора* к заимствованным жанрам – легенде, житию и др. («Худая трава», «Жертва», «Хорошая жизнь», «Иоанн Рыдалец», «Лирник Родион», «Я все молчу»).

В 1911–1913-е гг. в творчестве Бунина преобладают рассказы от 3-го лица. В целом произведения характеризуются «аукториальным» повествованием (В. И. Тюпа); в некоторых рассказах в дискурс повествователя вводятся имити-

рующие «речевую маску» персонажа *сказовые фрагменты* (несобственно-прямая речь) или *стилизация*, при которой «языковое сознание стилизатора работает исключительно на материале стилизуемого языка... освещает этот язык, привносит в него свои чужезыковые интересы, но не свой современный материал»¹¹. Нарратив строится таким образом, что дистанция между повествователем, отражающим авторскую точку зрения, и объектом его изображения, героем, непостоянна. Та или иная дистанция обуславливается бунинскими приоритетами в выборе типа героя.

Минимальная дистанция между повествователем и героем характеризует произведения, в которых тип центрального персонажа по своей идеологической точке зрения близок автору. Первый вариант такого персонажа – «*древний человек*» (именование по названию рассказа). Он берет свой исток в раннем творчестве Бунина и развивается на протяжении всего творчества писателя, в особенности в 1910-е гг. («Древний человек», «Веселый двор», «Худая трава», «Сверчок», «Захар Воробьев», «Лирник Родион», «Сила»). Отличительное свойство характера древнего человека – *пмятливость*: он сам вспоминает свое прошлое, или повествователь подстраивается под его голос и создает ретроспективу. «Древний человек» помнит лишь те события, которые связаны с его личной жизнью, мировые события обходят его стороной – знание субъекта ограничено. Во многих рассказах окружающая атмосфера как будто «допевает» настроение героя, передает его ностальгическую грусть, печаль по тому, что было когда-то. Пейзаж психологизируется, становится средством выражения внутренних переживаний героя. «Древний человек» органично вписывается в природное пространство и сам уподобляется растениям: у Захара Воробьева «длинные волосы, уцелевшие вокруг его темного черепа, белы и легки, как *ковыль*» (III, 182), Аверкий («Худая трава») умирает подобно тому, как засыхает *трава*, и это естественный процесс, свойственный природе.

¹¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 174–175. Ярким примером такого построения текста является рассказ «Смерть пророка», в повествовании которого воспроизводится библейский сюжет о пророке Моисее.

Второй вариант, когда дистанция между повествователем и героем минимальна, характеризует те произведения начала 1910-х гг., в которых объект диететиса отражает *тип сознания интеллигента*. Главный герой рассказа «Снежный бык» (1911) относится к типу бунинских интеллигентов, которые воспринимают жизнь рефлексивно и в то же время остро чувственно, подобно самому автору. В рассказе происходит сближение личной и безличной форм повествования, пересекаются модусы повествователя, выражающего авторский голос, и героя. Повествование организуется двумя основными способами: первый – доминирующим субъектом речи является повествователь, в своем залоге он воссоздает модальность героя, при этом не происходит разрыва между его идеологической точкой зрения и точкой зрения объекта изображения, персонажа; второй – субъектом речи и сознания оказывается сам герой, в повествование включается прямая речь, однако и в этом случае персонаж с его философией жизни не противоречит миропониманию нарратора, отражающего авторскую точку зрения.

В произведениях Бунина начала 1910-х гг. дистанция между повествователем и героем *максимальна*, когда очевидна *разность идеологических точек зрения* субъекта с авторским миропониманием и объекта со своим, чуждым автору, взглядом на жизнь. Подобное различие в модальности характеризует произведения, в которых главный герой воплощает тип «человека-заботы» или «псевдоинтеллигента».

«Человек-забота», противоположный «древнему человеку», изначально раскрывается на русской почве: в рассказах «Белая лошадь» (1907–1929), «Ермил» (1912), «Забота» (1913), «Я все молчу» (1913); в произведениях периода эмиграции он преломляется через призму чужого для Бунина пространства (напр., образ старой француженки – «Страшный рассказ», 1926). По своей натуре «человек-забота» замкнут, молчалив, в его портрете часто подчеркивается отталкивающая физиологичность. Духовная «незрячесть» создает вокруг этих героев тревожную, темную ауру. В них нет жажды жизни, нет и воспоминаний, они преодолевают свои «перевалы» равнодушно (ср. рассказ «Перевал»), но за-

частую беспамятство свидетельствует о болезненном нежелании героя вспомнить то, что некогда было в его жизни: зачем *заботиться* о прошлом, когда есть «забота» о настоящем!

Наиболее показательными являются здесь рассказы «Забота» и «Ермил». Дистанция между повествователем и героем отражает авторскую отдаленность от точки зрения объекта изображения, показывает бунинское неприятие человека, уходящего в «подполье» своего сознания.

Тип героя-«псевдоинтеллекта» предполагает заметную дистанцированность нарратора от идеологической точки зрения персонажа («Ночной разговор», «Будни»). Повествование строится на противоречии, которое возникает между точками зрения, а также речевыми сферами первичного и вторичного субъектов. Одним из главных типов речи, показывающим дистанцированность нарратора от своего героя, является прямая речь, в которой актуализируется фразеологическая точка зрения последнего.

Прослеженный нами содержательный диапазон субъектной организации текстов и характера дистанцированности повествователя от героя отражает поиски Буниным в начале 1910-х гг. новых способов повествования. С одной стороны, сохраняется исследование «крестьянской психики», «художественный критерий» состоит в том, чтобы «понять через жизнь современной деревни судьбу всей России» (эту тенденцию, по мнению Г. К. Щенникова, задает повесть «Деревня»¹²), с другой стороны, не исчезает собственно-бунинская лирическая повествовательная модальность, проявляющаяся в философских отступлениях, метафорических образах, особой сенсорике и некоторой неопределенности субъекта сознания.

Рассказов с личной формой повествования в творчестве Бунина с 1911 по 1913-й г. всего четыре, что свидетельствует об усилении в эти годы объективной, эпической тенденции, нейтрализации авторского голоса в залоге нарратора. В трех из рассказов от 1-го лица субъектом речи является повествователь, воплощающий голос автора: рассказывание строится на основе правильной ре-

¹² Щенников Г. К. Послесловие // Бунин И. А. Избранное. Свердловск, 1986. С. 489.

чи, отражающей поэтическое, остро сенсорное видение действительности («Крик», «Копье Господне» и «Лирник Родион»). Четвертое произведение («Хорошая жизнь») имеет сказовое повествование, организуется точкой зрения рассказчика, в основе лежит «повествовательная ситуация устного рассказа» (в терминологии К. Н. Атаровой и Г. А. Лескиса).

Однако, несмотря на то, что во многих произведениях 1911–1913 гг. (будь то с личной или безличной формой повествования) субъектом сознания оказывается человек из народа, повествование не теряет своего *лиризма*. Для выражения своей точки зрения автор оставляет непрямые, косвенные, идущие через систему лейтмотивов и форму построения произведения способы: в названиях произведений используются поэтические метафоры, передающие внутренний сюжет, связанный со сферой сознания – «содержательно-субъектной организацией» (Б. О. Корман) повествования («Веселый двор», «Худая трава», «Пыль», «Хорошая жизнь»); *зачины* содержат поэтические зарисовки (зачастую это текстовые фрагменты об осени – «Древний человек», «Забота», «Князь во князьях», «Последнее свидание»); в переходах нарратора, отражающего авторскую точку зрения, на модальность героя подчас происходит диффузия, *неразличение смысловых зон вторичного и первичного субъектов*. Таким образом, герои наделяются бунинским, сверхобостренным чувствованием действительности (внутренняя точка зрения, отражающая сверхчуткое восприятие персонажа, может актуализироваться в дискурсе нарратора без ввода каких-либо лексических маркеров в пространственной точке зрения: «Снежный бык», «Худая трава»). Ряд рассказов характеризуется *переходной формой повествования*: безличное с элементами личного («Снежный бык») и личное с элементами безличного («Крик», «Лирник Родион»). Повествовательный синтез выражается в преодолении семантических границ между нарраториальным и цитатным дискурсами: герой «видит» как безличный повествователь, эксплицируется «диффузия точек зрения» (грамматическая форма «он» легко подменяется «я»), персонифицированный нарратор переходит на внутреннюю точку зрения персонажа (в «слове» первичного субъекта).

Во втором параграфе первой главы «Рассказы И. А. Бунина с 1914 по 1920-й г.» рассматриваются изменения, происходящие в повествовании Бунина в этот судьбоносный для него и всей России период. В произведениях писателя фиксируется переход к *ретроспективной модальности*, которая будет доминировать у Бунина в 1920-е гг. Повествование о настоящем организуется таким образом, что особенно остро звучат мотивы катастрофичности, одиночества, «конца». Рассказ о судьбе человека обретает более обобщенный характер: имя героя уходит из названия или, присутствуя в нем, теряет свое индивидуальное значение. Ср. «Захар Воробьев», «Ермил», «Лирник Родион», «Игнат» / «Господин из Сан-Франциско», «Братья», «Петлистые уши». Уникальный случай из жизни человека, составляющий содержание многих произведений начала 1910-х гг., уступает место *типовым ситуациям*, происходящим с обыкновенными героями. Новыми героями, субъектами сознания в повествовании, оказываются *убийцы*, подобные Соколовичу («Петлистые уши»), лишенные художественного мышления *ученые* (Отто Штейн из одноименного рассказа).

В сравнении с началом 1910-х гг. повествование усложняется:

1. Расширяются пространственная и временная точки зрения *в дискурсе нарратора*, который поднимается «над героем» («Старуха»), а не следует за ним, как было раньше. В поле зрения первичного субъекта повествования оказывается *современная* Бунину *городская действительность*, сопряженная с *военными событиями* второй половины 1910-х гг.
2. Расширяются пространственная и временная точки зрения *в дискурсе персонажа*: герой преодолевает пределы реальности во сне, наяву или в воспоминаниях. Во многом пространственно-временная динамика модальности персонажа обусловлена переживаниями автора, который видел в современности крушение былых ценностей, разрушение старого гармоничного мира русских усадеб.
3. Актуализируется речевая зона героя: зачастую персонажи, а не повествователь, становятся носителями авторской рефлексии (капитан в «Снах Чанга», англичанин в «Братьях», Зотов в «Соотечественнике»).

4. Развиваются интертекстуальные связи, и основным источником заимствований становится *религиозный* текст – христианский («Аглая», «Пост») или буддистский («Сны Чанга», «Сын», «Готами»).
5. Расширяется сфера функционирования диалога: он вводится в повествование не столько эксплицитно – в репликах героев, сколько имплицитно – не оформляется как прямая речь, подразумевает различные идеологические точки зрения субъектов *во внутреннем дискурсе повествования* («взгляд изнутри»).

Система безличного повествования в художественных произведениях Бунина в период с 1914 по 1920-й г. более разнообразна, чем в начале 1910-х гг. Организация повествования определяется основным *типажом героя*, выражающим доминирующий в текстах Бунина тип сознания. Теперь это типы «человека живой жизни», «странника» и «старухи». В первом случае преобладает *внутренняя точка зрения*, обнаруживающая глубину духовного мира героев («Грамматика любви», «Сны Чанга», «Клаша», «Сын», «Песня о гоце»). Сознание актора выражается неопределенной модальностью в залоге повествователя, несобственно-прямой и косвенной речью, введенной в нарратив глаголами со значением мыслительной деятельности и чувствования; первичный субъект, выражающий авторскую точку зрения, подстраивается под голос героя, так что зрительные образы передают изменчивость природного мира, его красоту и красочность. В смысловой зоне героя актуализируется ретроспективная модальность, открывающая читателю историю духовного развития субъекта.

При изображении героя-«странника» в речи повествователя преобладает *внешняя точка зрения*: первичный субъект создает иллюзию своего незнания или недостаточного знания внутреннего мира актора, дает его поверхностный портрет, механически перечисляет действия, которые тот совершает («Петлистые уши», «Отто Штейн», «Казимир Станиславович», «Соотечественник»). Значительной становится *коллективная точка зрения*, отражающая отношение второ- или даже третьестепенных героев к центральному персонажу. Пространство организуется «странными» и «страшными» образами, которые характерны

сугубо для актора, но не для повествователя. *Интертекстуальность*, отражающая точку зрения автора на героев-странников, связана с художественными текстами Достоевского: Бунин создает раскольниковых нового времени, периода катастроф XX в. («Петлистые уши»).

Типаж «старуха» отражает новые способы повествования: пространственная точка зрения в залоге нарратора расширяется, и внешний фон, жизнь «над героем», оказывается на первом плане. Но это лишь временная «потеря» личности в художественном мире бунинских произведений – в эмиграционный период состоится его «возвращение» к субъекту.

Ближе к 1920-му году количество рассказов от 1-го лица в творчестве Бунина возрастает, первичный субъект повествования и в его речевых функциях, и в модальности (степень приближенности к авторской точке зрения) представлен достаточно многообразно. Эти положения рассматриваются на примере анализа рассказов «Песня о гоце», «Архивное дело», «Последняя осень», «Последняя весна», «Пост».

В рассказе «Песня о гоце» (1916) авторская позиция неявна, скрыта в *подтексте*: центральный герой воплощает тот тип бунинского человека, который живет «живой жизнью», стремится к свободе, совершает поступки, доверяя своей интуиции. Несмотря на особый стиль речи, повествователь отражает авторское сознание, о чем говорит резкая смена пространственной и временной точек зрения в финале, когда гоц становится непосредственным адресатом первичного субъекта. В «Архивном деле» (1914) эксплицируется другой тип первичного субъекта – *свидетеля* некоторого события, который вспоминает о том, что было некогда, еще на его памяти. Наиболее явно авторская точка зрения выражается в рассказах «Пост», «Последняя осень» и «Последняя весна». Эти произведения носят *исповедальный* характер: персонифицированный повествователь передает рефлексию автора, вызванную мировыми событиями, а также его личными жизненно-философскими исканиями. По своей лиричности они напоминают бунинские произведения 1890–1900-х гг. и являются своего рода «плацдармом» для рассказов периода эмиграции 1920-х гг. Если в произведе-

ниях начала 1910-х гг. объектом рассказывания личного повествователя являлся внешний по отношению к нему человек («Архивное дело»), то в рассказах 1916 г. «взгляд» нарратора обращен внутрь, к самому себе («Пост»). В 1920-е гг. процесс «погружения» бунинского субъекта в глубины своего сознания продолжится. Во второй половине 1910-х гг. организация повествования усложняется вместе с расширением круга проблем, которые становятся объектом исследования писателя. Кажется, дихотомия «еще» / «уже» разрешается в пользу последнего, однако в более позднем творчестве, в эмиграции, Бунин будет вновь обращаться к тематике произведений последних лет своего пребывания на родине, усилится мотив памяти, и действительность того времени обретет еще более трагическое звучание.

В третьем параграфе первой главы «Рассказы И. А. Бунина 1920-х гг.» мы выявляем изменения, произошедшие в повествовании бунинских произведений в первое десятилетие эмиграции. В 1920-е гг. в повествовании бунинских рассказов преобладает *ретроспективная модальность*, рождается *феноменология ностальгии*, когда конкретные моменты прошлого существуют уже в ином измерении, и настоящее есть лишь переживание того, что кануло в Лету, стало страницей истории. Обращение Бунина к действительности во времени, разорванном пространством, в повествовании оборачивается искажением действительности, так что самые прекрасные помыслы героя оказываются источником смерти и надругательства («Безумный художник»), дьявольской игрой сна («Именины»).

Образ России в творчестве Бунина и прежде формировался через оппозицию «тогда-теперь», однако грань между этими крайностями зачастую объяснялась историко-культурными причинами, к примеру, безвозвратным уходом того времени, когда были богатыри, люди жили в ладу с природой и миром («Святые горы», «Захар Воробьев»). В эмиграционном творчестве Бунина дистанция между этими крайностями сокращается за счет более личностного восприятия этой временной «пропасти», автор доверяет героям свои переживания,

ощущение пограничности существования, нереальности настоящего без прошлого, жизни в Европе без дум о России.

Система повествования в творчестве Бунина опять меняется. Доминирующим субъектом сознания выступает «эмигрант», а предметом бунинского повествования становится проникновение в суть трагического сознания человека, осознающего свою изоляцию от окружающего мира, живущего в двух плоскостях: в прошлом и настоящем; в памяти он вновь переживает фрагменты своей прежней жизни, так что в одно мгновение переносится на целые годы назад: «прошлое дается уже в субъекте как феномен памяти»¹³. Вероятно, именно этот «феномен» в бунинских произведениях периода эмиграции подразумевал Б. К. Зайцев, когда писал о «мифологическом переживании прошлого»¹⁴.

Основные «границы» повествования бунинских произведений периода эмиграции следующие:

1. В *залоге первичного субъекта* допускается вариативность, свидетельствующая о стремлении Бунина обобщить свой личный опыт, через призму собственных переживаний, данных от лица персонифицированного повествователя, представить пережитое многими – людьми прежней России. Личное местоимение «я» как доминирующее в это время «имя» субъекта сознания оказывается выражением «мы», всех тех, кто когда-то жил в России, а теперь находится совсем в другом государстве («Несрочная весна», «Косцы»).
2. «*Культурно-словесное бытие*» (терминология И. П. Карпова¹⁵) *субъекта речи* стилизуется под фольклорное, что, с одной стороны, выражает затаенную тягу писателя к сохранению и «консервации» в художественном творчестве родного русского начала, а с другой, отражает его понимание невозвратности прошлого, той «тысячелетней» России, оторванность от которой он остро ощущает и которую видит безвозвратно ушедшей. Вы-

¹³ Мальцев Ю. Иван Бунин И.А. (1870–1953). М., 1994. С. 86.

¹⁴ Зайцев Б. К. Бунин. Речь на чествовании писателя 26 ноября // И. А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001. С. 412.

¹⁵ Карпов И. П. Проза Ивана Бунина. М., 1999. С. 144–145.

мысел сосуществует с правдой, современность пересекается с далеким прошлым, отчего во временной точке зрения нарратива зачастую возникает несогласованность. Бунин и ранее обращался к фольклорным заимствованиям (см. «Худая трава», «Ермил», «Лирник Родион» и др.), однако интертекстуальность была связана со *смысловой зоной героя*, теперь акцент смещается в сторону *первичного субъекта речи*, повествователя, того, кто «преображает» прошлое, сознательно отдаляется от современности («О дураке Емеле, который вышел всех умнее», «Далекое», «В некотором царстве»).

3. *Пространственная точка зрения* формирует антиномии визуальных образов, выводящих к проблеме жизни и смерти, имеющей для Бунина концептуальный, смыслопорождающий характер, особенно в период эмиграции, когда одна и та же реальность одновременно видится и живой, и мертвой.
4. *Временная точка зрения* в повествовании бунинских произведений периода эмиграции динамична: как по движению маятника, она раскачивается от настоящего к прошлому и от него вновь к настоящему, но со смещениями внутри того и другого временного плана. Эти явления прослеживаются на примере трансформации авторских символов Бунина. Так, ретроспекция обуславливает новое значение символического концепта «заря» (см. «Заря всю ночь», «Грамматика любви»). Теперь *заря* становится символом прошлого, утраченной в потоке времени России, молодости, которая осталась позади, в ином измерении. *Заря* ассоциируется с *Россией*, причем не с той, которая на тот момент представляет собой осколки жизни, а с другой – с «лесной глушью», «полевой тишиной», «запахом берез, цветов», «вечерней свежести» («Несрочная весна»).
5. В «*формально-речевой зоне*» актора увеличивается «*география*» заимствований, связанная с бунинским открытием особого, отличного от русского типа сознания – европейского. Если в произведениях, написанных Буниным в российский период жизни, иностранный язык встречался ред-

ко, и это были в основном вкрапления из французского, модного в дворянских усадьбах языка, то теперь тексты пестрят чуждыми Бунину разнообразно иноземными словами. Как очевидно из рассказа «Третий класс» (1921), смешение языковых единиц становится одной из причин агрессии, непонимания между героями.

- б. Появляются *новые типы героев* («эмигрант» и «творческая личность») и развиваются «старые», возникшие в произведениях писателя еще в 1900-е гг. («древний человек» и «человек-забота»).

Тип эмигранта достаточно условен, отражает состояние пограничья, бытия между прошлым и настоящим. Данный тип присутствует в произведениях с очевидной *ретроспективной модальностью* («Несрочная весна», «Далекое», «Подснежник»): в рассказе «Конец», где показан сам реальный процесс отъезда рассказчика из России и его жизнь после «конца», в тексте, представляющем из себя «собрание писем», – «Неизвестный друг». Субъект, который относится к типу творческой личности («творец»), тяготеет к сверхидее, к сверхземному, его идеологическая точка зрения активна, выражается во внутренних монологах и произнесенной речи. Воплощениями этого типа актора являются композитор («Ида»), художник («Безумный художник»), рассказчик («Музыка», «Книга», «Ночь»). В произведениях периода эмиграции Бунин вновь обращается к типу «древнего человека» («Мухи»). Теперь образ *депоэтизируется*, в понятии «древность» актуализируется сема физической некрасоты. На русском и европейском материале рассматривается еще один тип из прошлого – «человек-забота» («Обуза», «Страшный рассказ»). Для героя рассказа «Обуза» (1925) сама полнота жизни становится лишней «заботой» – «обузой». В «Страшном рассказе» (1926) внутренние страхи героини, вызванные боязнью жить в обществе, приводят ее к состоянию, которое она сама называет сумасшествием, оказываются причиной разрушения ее личности.

В 1920-е гг. в творчестве Бунина увеличивается число произведений с *личной формой повествования*, в которых присутствует «указание на наличие персонифицированного повествователя, находящегося в том же повествова-

тельном мире, что и другие персонажи»¹⁶. Через голос повествователя автор выражает свою боль от расставания с Россией, вновь переживает счастливые мгновения былого.

Повествование от первого лица в произведениях Бунина 1920-х гг. во многом отражает особенности нарратива более ранних этапов: рассказы организуются в форме *внутреннего монолога* («Книга», «Музыка», «Ночь»); *диалог* проявляет различные фразеологические (речевые) и идеологические точки зрения («Слепой», «Мухи»). Новое в произведениях с личной формой повествования – *актуализация письменного дискурса* (дневниковых записей, писем), направленного к обозначенному в тексте адресату («Неизвестный друг»), а также *синтез во временной точке зрения*, когда в одном моменте совмещаются синхронный ракурс изображения с ретроспективным («Именины», «Несрочная весна», «Далекое»). Реальность, которую видят многие бунинские субъекты, вовсе не реальность настоящего и даже не реальность прошлого – это фантазийная «картина», на которой нет живых людей, а есть образы памяти.

Ряд произведений с личной формой повествования отражает авторскую точку зрения. Формируется два типа рассказов лирической тональности – с *внешним сюжетом* («Именины», «Далекое» и «Несрочная весна») и *внутренним* («Музыка», «Книга», «Ночь»). Для данных произведений характерна присущая бунинскому творчеству философская модель феноменологизма, когда в сознании субъекта в одной ценностной точке сближается несколько времен, несколько ипостасей одного «я».

Большинство рассказов с *безличной формой повествования* бунинских произведений периода эмиграции характеризуется нейтральным характером речи (речь нарратора приближена к литературной: «Метеор», «Солнечный удар», «Старый порт»), хотя сохраняется повествовательное слово в функции стилизации («О дураке Емеле, какой вышел всех умнее», «Ночь отречения»). «Модальные детерминации» в нарративе, определяющиеся степенью дистанци-

¹⁶ Атарова К. Н., Лесскис Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. № 4. С. 345.

рованности повествователя от героя, различны: от минимальной дистанции в рассказах «Солнечный удар», «Метеор», «Преображение» – до максимальной в произведениях «Старый порт», «Страшный рассказ», «Безумный художник», где герой обладает идеологической точкой зрения, в корне отличной от авторской.

Во второй главе «Оптика повествования» мы обращаемся к проблеме повествования в более узком аспекте. Анализ нарративной структуры в прозе Бунина осуществляется с использованием инструмента, условно названного нами «оптикой повествования». Он предполагает поиск в нарративе визуальных дискурсов (неких имплицитно «говорящих» картин), которые интерпретируют художественную реальность с точки зрения субъекта сознания (безличного повествователя, персонифицированного повествователя, рассказчика, персонажей). Как известно, самому Бунину было присуще чувственно-страстное внимание к миру, и этими качествами подчас наделены субъекты повествования в его прозе: бунинский человек видит мир так, как если бы на его месте был сам автор.

В первом параграфе второй главы «Истоки видения» рассматривается смысловое содержание главного символа особенного видения в произведениях Бунина – *глаз, зрения, зрячести* и т. п. Во-первых, *глаза* отражают различные, порой противоположные, «взгляды» на мир, формируют видение того или иного типа персонажа («древний человек», «человек жизни» – «зоркие» и пронцаемые глаза: Оля Мещерская «Легкое дыхание» / «забота», «странник» – «не-видящие» и закрытые для «прочтения» другими субъектами: «германские» глаза Отто Штейна из одноименного рассказа). Во-вторых, *глаза* в произведениях Бунина характеризуют не только того, кому они принадлежат, но и *субъекта-наблюдателя*, который их видит. И если с точки зрения классной дамы («Легкое дыхание») глаза ее ученицы *«бессмертно сияют из выпуклого фарфорового медальона на кресте»*, то это значит, что Оля Мещерская является для нее не олицетворением порока, а воплощением истинной красоты и гармонии. В-третьих, *глаза* в художественной реальности бунинского повествования «ожив-

ляют» *предметный* мир, и в этом случае они придают неодушевленному объекту значимость или «врага» («пароход-геенна» – «Господин из Сан-Франциско», «дом-убийца» – «Страшный рассказ»), или «друга» («пароход» – «Отто Штейн»). С середины 1910-х гг. *глаза* бунинских субъектов маркируют определенный тип менталитета, разделяя «свое», типично русское видение, и «другое», европейское (см. «Отто Штейн», «Сосед»).

Ю. Мальцев пишет, что в 1910-е гг. «глаза у бунинских персонажей обретают функцию “фокуса”, той единственной точки, в которой помимо их воли фокусируется их неигровое начало»¹⁷. И если до эмиграции этот «фокус» является «зеркалом» восприятия действительности в настоящем, то в эмиграции – отражает «озарение» героя от встречи с прошлым «другими глазами».

С символом-понятием *глаза* в бунинских произведениях связаны такие психофизические состояния, как *зрячесть*, *невидение* (зрение), *прозрение*.

Как правило, *зрячесть* присуща тем субъектам, которые в повествовании выступают alter ego автора, будь это повествователь или герой («Снежный бык», «Грамматика любви», «Сны Чанга», «Легкое дыхание», «Музыка», «Книга», «Конец», «Слепой» и др.). Они обладают сверхобостренным восприятием действительности как настоящего, так и прошлого, способностью воссоздавать в сознании не существующие ранее картины, а также чувствовать разновременную реальность в единой временной точке. *Зрячесть* – это не просто физическое зрение, а *качество сознания*, связанное со зрением.

Невидение («зрение») мы интерпретируем в большей степени метафорически: это неспособность человека нового времени воспринимать мир в невещном, нематериальном, сущностном значении, основанная на рационально-механистическом, сугубо научном познании действительности; это недостаток того видения, которое потенциально заложено в каждом человеке, но которое он далеко не всегда реализует. Зачастую «человеком невидящим» оказывается герой, духовно неблизкий Бунину, и в этом случае дистанция между наратором, выражающим авторское мироощущение, и актором очевидна («Братья», «Отто

¹⁷ Мальцев Ю. Иван Бунин (1870-1953). М., 1994. С. 171.

Штейн»). Однако в некоторых рассказах «невидение» героя обусловлено все-ленскими, не зависящими от человеческой воли обстоятельствами («Безумный художник»). Его следует отличать от физического невидения, которое пробуждает в героях зрение духовное («Лирник Родион», «Слепой»).

«Невидением» обусловлены следующие метаморфозы, происходящие в повествовании Бунина: опредмечивание живого («Братья»), снижение культурно-значимого до научно-постижимого («Отто Штейн»), преуменьшение экзистенциального до житейски обыденного («Сосед»), подмена высокого, идеального земным, вполне объяснимым («Безумный художник»), замещение истинных зрительных образов воображаемыми, что обусловлено физической слепотой субъекта («Лирник Родион», «Слепой»).

Прозрение в бунинских произведениях может иметь свои истоки и в «зрячести», и в «невидении». В «невидящем» изначально человеке прозрение приоткрывает некое особое зрение: или коллективное бессознательное, как у «безумного художника», или близкое к «зрячести», как у Отто Штейна и англичанина. Во всех случаях, подобно химической реакции, оно выводит новую формулу человека: не «Личность превыше небес», не «ученый», не «сверхчеловек», а человек со скрытым духовным потенциалом – видеть зряче, глубинно, далеко.

Чаще всего истоком прозрения выступает «зрячесть». В этом случае *прозрение* отражает бунинское видение мира, его обобщенно-философское осмысление действительности. Обладая «зрячестью», человек не только связывает разновременные явления в одной точке, раскрашивает предметы «живыми» красками, но и обретает способность приблизиться к разгадке мироздания. Зачастую прозрение в творчестве Бунина связывается со зрячестью именно в годы эмиграции. Россия в новом видении бунинских субъектов – озаренная («Несрочная весна», «Конец», «Полуночная зарница»), сказочная («В некотором царстве»), туманная, призрачная, как во сне («Именины»). Взгляд в прошлое приводит персонажей Бунина к идеализации действительности, а погружение в настоящее, как правило, связано с осознанием близости конца («Конец», «Мор-

довский сарафан», «Далекое»). Перед читателем бунинской прозы периода эмиграции возникают русские усадьбы («Именины»), деревни («Мухи»), московские весны («Несрочная весна»); время расширяется, исчисляется тысячами лет («Далекое»). *Видящий* в произведениях Бунина этого периода, как правило, – близкий по мироощущению автору персонифицированный повествователь («Слепой», «Книга», «Музыка»); художник, творящий новую действительность (Безумный художник); святой со взором обыкновенного человека («Святитель»).

Во втором параграфе второй главы «Призмы отражения» мы рассматриваем предметы реальности, которые «отражают» внешнюю действительность (объект) с точки зрения некоторого субъекта и в силу этого становятся средствами, «вещными» способами видения мира в новом свете. Природа материала призмы для нас не столь важна, главным фактором является ее способность изменять, трансформировать некоторую картину, вписанную в область сознания или бессознательного. Свойство быть «призмой отражения» в повествовательной структуре бунинских произведений обретают зеркало, фотография, картина, сновидение¹⁸. В итоге выстраивается сложная картина *опосредованного повествования*, где аналогом внутренней точки зрения в дискурсе нарратора являются «картины», запечатленные в вещном мире (в зеркале, на картине, на фотографии), и «картины», отраженные в сфере бессознательного (сновидение).

Зеркало в повествовательной ткани художественных произведений – один из постоянных способов предметной реализации точки зрения, и в то же время это некий символ, лишенный однозначного прочтения. В творчестве И. А. Бунина 1910-х гг. одна из главных функций зеркала – *отражательная*: герои Бунина разглядывают себя, пытаются различить в себе черты другого, обозревают окружающую их действительность, пытаются понять ее тайны. Так появляется «картинка», в которой происходит опредмечивание живого («Казимир Стани-

¹⁸ В контексте данной проблемы исходными для нас являются следующие работы: Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 308–316; Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 47–63; Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 7–12; Подорога В. Феноменология тела. М., 1995. С. 6–43.

славович») или же усиливаются те чувственно-телесные начала, которые, по мысли Бунина, неотделимы от духа («Сны Чанга», «В Париже»). Зеркало с «картиной», в нем отраженной, в повествовании актуализирует формально-смысловую зону героя, его субъективное видение.

В 1920-е гг. отражательная доминанта в символике «зеркала» уступает место *изобразительной*: зеркало оказывается в роли экспоната, хранящего начертательные знаки, напоминающего о событиях и героях прошлых лет («Надписи»). Это новое, «музейное», значение зеркала опять же связано с ретроспективной направленностью прозы Бунина в данный период. Ключевым для раскрытия значения «зеркала» в повествовании бунинских произведений является рассказ «У истока дней» (1906). В диссертационном исследовании данное произведение анализируется в контексте новой, обусловленной «эмиграционными» переживаниями писателя, картины мира.

Фотография, в сравнении с зеркалом, не ограничена моментом настоящего времени «отражения» – она путешествует во времени, подчас неся в себе следы уже ушедшей, умершей жизни. Как правило, герои Бунина смотрят на фотографию при свете лампочек, свечей, иногда – в ауре дневного, солнечного освещения. В зависимости от момента взглядывания в картинку в сознании героев реалии прошлого оказываются или более одушевленными, или, напротив, утрачивают черты живого, становясь при этом лишь опредмеченными объектами созерцания («Сны Чанга», «Безумный художник»).

В рассказе «Безумный художник» роль «призмы» играет картина, которую мы обозначили как «перевертыш». Символы жизни, «рождения человека» оказываются на ней вывернутыми наизнанку, обнаруживают полярность божественного, светлого – и земного, темного, воплощенного в нагромождении людей и предметов. Стремясь обожествить рождение человека, художник умертвил все человеческое, что было заложено изначально в живом существе, точнее, сама реальность заставила его в безумном вдохновении и горе сотворить на картине такой мир. Видимо, герой так и не смог обрести зрение творца, создающего мир, – остался «безумным художником», страдающим человеком, по-

терявшим дорогих ему людей во время хаоса войны, в котором даже светлые помыслы оказываются искаженными.

В организации структуры повествования произведений Бунина отражающие и изображающие поверхности становятся своеобразными текстами, вводящими сознание героя как будто бы без посредства повествователя. В этом сказывается одна из тенденций бунинского творчества: стремление к объективизации, к созданию иллюзии невмешательства автора (а в тексте повествователя) в естественное течение жизни.

В третьем параграфе второй главы «Визуальные функции сна» мы рассматриваем, как сон (сновидение) в повествовании бунинских рассказов обретает функцию «призмы отражения», эксплицирующей глубинные желания и побуждения субъекта сознания. Будучи художником с чрезвычайно тонким и острым зрением, с богатством сенсорного восприятия мира, Бунин нередко обращался к непрямым способам передачи сокровенного и тайного в человеке. Определенное влияние оказала на писателя сама атмосфера Серебряного века, когда происходило открытие бессознательных и подсознательных глубин человеческой психики и совсем недалеко было то время, когда З. Фрейд опубликует свои работы по психологии бессознательного.

В функции призмы отражения внутренних переживаний бунинских субъектов сон включает в себя «видЕние» и воплощается в виде *текста – сновидения* (по Ж. Женетту, это будет «вторичное повествование»); в некоторых случаях сон являет собой пробел в развитии сюжета, оказывается повествовательным эллипсисом (в чистом виде *сон*)¹⁹. В раннем творчестве Бунина 1890–1900-х гг. сны чаще всего не несут сюжетобразующей функции, в них нет «видЕний» как таковых, т. е. «картин», выходящих за границы настоящего времени. Они создают общую тональность произведения, передают ощущение «непро-

¹⁹ О функциях сна и сновидений см.: Руднев В. П. Сновидение и события // Сон – семиотическое окно. XXVI. Випперовские чтения. М., 1993. С. 14–15; Человек и его символы / Под ред. К. Г. Юнга; Пер. под общ. ред. В. Зелинского. Спб., 1996; Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1995; Барковская Н. В. «Сумерки речи»: сон как предмет изображения в русском модернизме начала XX века // Текст. Поэтика. Стилль. Екатеринбург, 2004. С. 145–154; Созина Е. К. Теория символа и практика художественного анализа. Екатеринбург, 1998.

зрачности» тех реалий, которые пытается познать и понять рефлектирующий человек Бунина («Сосны», «Новая дорога», «Туман»).

По содержанию сны иллюстрируют бунинские онтологические искания, а по форме достраивают жанровую форму *лирической миниатюры*. Другой тип сна в раннем творчестве Бунина играет роль в субъектной организации текста, раскрывая те скрытые стремления и желания героя, о которых сам повествователь говорить не хочет, и участвует в формировании сюжетной линии (таковы рассказы «Без роду-племени», «Танька» и др.). Во второй половине 1910-х гг. смысловое поле и функционирование снов усложняются. Теперь доминанта смещается в сторону сновидений, задающих движение внешнего и внутреннего сюжетов. В таких произведениях, как «Господин из Сан-Франциско», «Аглая», «Казимир Станиславович», сновидения – поистине *пророческие*, их рождение в подсознании героев во многом передается словами Юнга: «Ужасы, порождаемые нашей рафинированной цивилизацией, могут оказаться еще более угрожающими, чем те, которые дикари приписывают демонам»²⁰.

Оборотной стороной пророческого «сновидения» в начале 1910-х гг. является *сон-воспоминание*, актуализирующий мотив «памяти», так важный для Бунина в течение всей его творческой жизни («Худая трава», «Сны Чанга»). В сне-воспоминании проявляется та философская грань «видения» человека, которую Ю. Мальцев определил как *феноменологическую*. «Видеть сон» в этом случае – значит не разделять себя в настоящем, прошлом и будущем, переживать свое «я» чувствами и эмоциями сиюминутного теперешнего восприятия. «Прошлое, – как замечал Мальцев, – дается уже в субъекте как феномен памяти»²¹.

В творчестве Бунина постреволюционного периода мы сталкиваемся с новым типом сна. Он обуславливает деформацию хронотопа и, как следствие, безэмоциональное повествование с неопределенным субъектом сознания (рассказ «Зимний сон»). В более ранних рассказах грань, разделяющая сон и реаль-

²⁰ Юнг К. Г. Значение, функции и анализ снов // Тайна сна. Харьков, 1995. С. 116.

²¹ Мальцев Ю. Иван Бунин (1870–1953). М., 1994. С. 86.

ность, еще была заметна, теперь же она скрыта, «рассказываемое» напоминает игру. Формирование такого типа сна, по-видимому, связано с неприятием писателем этого периода жизни всего, что происходило в России. «Новая жизнь, – писал он в своем дневнике, – по-прежнему, положительно ужасна»²².

Для произведений Бунина 1920-х гг. более характерным становится сновидение. Само видение во сне может отсутствовать, герой лишь «дремлет» («Митина любовь»). Зачастую сон имеет ретроспективную композицию и воссоздает не единичное, а коллективное бессознательное – внутренние переживания целого поколения («Конец»). Во многом этот «новый» сон обусловлен появлением в бунинской прозе «героя-эмигранта», который, однако, меняя свое географическое пространство, остается верным себе прежнему, переживает свое горе вне отрыва от общего.

В бунинской прозе 1910–1920-х гг. сны значимы для образования сюжета, причем не только отдельно взятого рассказа, но и совокупности произведений. Из множества сюжетов моделируется некий сверхсюжет, в котором главным персонажем является обобщенный субъект сознания. Взгляд этого «героя» есть проекция авторского видения человека разных периодов его индивидуального развития и человека в историческом ходе времени: Первой мировой войны, революции, эмиграции. Завязкой в этом, едином для множества текстов, сюжете является спонтанно возникшее воспоминание, а в нем – молодой, сильный, влюбленный в жизнь человек («Худая трава»). На языке научной психологии речь идет здесь о «бессознательной памяти», где «нет процесса припоминания, сознательного, волевого»²³. Развитие действия начинается с ситуации внутреннего раздвоения личности, когда герой (или его ролевая маска) сознательно или бессознательно стремится жить иллюзиями и если не реальностью настоящего, то фантомами прошлого или будущего («Сны Чанга», «Казимир Станиславович»). В понятийной системе Юнга это объяснялось бы «прокляти-

²² Бунин И. А. Окаянные дни. М., 2000. С. 18.

²³ Дохман А. М. Сновидения и значение их как предвестников болезней // Толкование сновидений. Минск, 1997. С. 28.

ем современного человека»: «страдать от расщепления собственной личности»²⁴. В сюжете сон означает полное бездействие мыслящего субъекта, окончательную потерю им сознания («Зимний сон»). Теперь человеческое «я» ускользает не только от себя самого, но и от повествователя. Человек ничего не помнит и не ведаёт, он спит, а его сон «видит» не только он, но и кто-то другой – рассказывающий эту историю, «путающий» в ней время и пространство. В финале сверхсюжета сна человек вновь обретает память («Конец»). Герой вспоминает, и в воспоминании он снова молод, счастлив, любит себя и жизнь. Но этот сон не приносит ему, как раньше, внутренней гармонии, ощущения необходимости своего существования. В момент пробуждения на место сна как «целостного миропредставления», приходят тревожные мысли: идеализированные в сознании «картины» прошлого теперь кажутся герою навсегда утраченными, не имеющими продолжения в будущем.

Заметим, что сам сон с его ностальгическими нотками, а также довольно пессимистичный анализ этого сна героем чаще всего обусловлены авторскими переживаниями. Как писал Б. К. Зайцев, изгнание обострило у Бунина «чувство России, невозвратности, сгустило и прежде крепкий сок его поэзии»²⁵. Символом неумирания, вечной жизни для Бунина становится Роза Иерихона, а символом возможной жизни в настоящем оказывается сон.

В заключении подводятся основные итоги работы. Мы выделяем факторы, которые не только характеризуют повествование в произведениях Бунина, но и указывают на его эволюцию: доминирующая «модификация повествования», актуализация определенной формы повествования, обобщенный субъект сознания, отражающий авторские поиски «героя» времени, «оптика повествования».

²⁴ Юнг К. Г. Значение, функции и анализ снов // Тайна сна. Харьков, 1995. С. 92.

²⁵ Зайцев Б. К. Речь на чествовании писателя 26 ноября // И. Бунин: Pro et contra. Спб., 2001. С. 411.

Основное содержание диссертации отражено в следующих работах: I.

Статья, опубликованная в ведущем рецензируемом научном журнале, рекомендованном ВАК РФ:

Каменецкая Т. Я. Сны и сновидения в произведениях И. А. Бунина (1910–1920-е гг.) / Т. Я. Каменецкая // Известия Урал. гос. ун-та. 2007. № 53. Сер. 2. Гуманитарные науки. Вып. 14. – С. 35-44.

II. Другие публикации:

1. Каменецкая Т. Я. Опыт анализа словесной инструментовки стиха (И. Бунин «Снова сон, пленительный и сладкий...») / Т. Я. Каменецкая // Дергачевские чтения – 2002: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2004. – С. 204-208.
2. Каменецкая Т. Я. «Модальные детерминации» в трех рассказах Бунина 1910-х гг. / Т. Я. Каменецкая // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2006. – С. 218-224.
3. Каменецкая Т. Я. Специфика малых жанровых форм в произведениях И. А. Бунина 1910-х гг. / Т. Я. Каменецкая // Дергачевские чтения – 2006: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы междунар. науч. конф. – Екатеринбург, 2007. – С.110-116.
4. Каменецкая Т. Я. «Человек видящий» в рассказах И. Бунина середины 1910-х гг. / Т. Я. Каменецкая // Подходы к изучению текста: Материалы междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых преподавателей. – Ижевск, 2005. – С. 66-72.
5. Каменецкая Т. Я. Живое / неживое в проекции иконического предмета в рассказах И. А. Бунина 1910–1920-х гг. / Т. Я. Каменецкая // PRO-3A 3. Предмет: Материалы к обсуждению. – Смоленск, 2005. С. – 40-47.

6. Каменецкая Т. Я. Сон как сюжетобразующая доминанта в произведениях И. А. Бунина 1910–1920-х гг. / Т. Я. Каменецкая // Кормановские чтения: Материалы межвуз. конф. – Ижевск, 2006. – Вып. 6. – С. 173-179.
7. Каменецкая Т. Я. Сюжетная организация повести Ф. М. Решетникова «Подлиповцы» в субъектно-объектном аспекте повествования / Т. Я. Каменецкая // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. – Екатеринбург, 2006. – С. 219-226.
8. Каменецкая Т. Я. Опыт описания художественного мира в произведениях Ф. М. Решетникова (к постановке вопроса) / Т. Я. Каменецкая // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. Вып. 2. – Екатеринбург, 2006. – Вып. 2. – С. 254-262.