

## ПОЭТИКА РАССКАЗА И.А. БУНИНА «ВЕСЕЛЫЙ ДВОР»: ИМЯ – ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ – НАРРАТИВ

На материале рассказа «Веселый двор» показано использование И.А. Буниным смыслопорождающего потенциала имени собственного. Глубокое понимание писателем мифопоэтических свойств имени исследуется в ходе нарратологического анализа. Такой подход дает возможность выявить взаимосвязь имени с системой персонажей, композиционной и сюжетной организацией текста. Анализ ономастопэтики проявляет дополнительные семантически значимые мотивы повести, их связи и трансформации, выводящие исследователя к основным проблемам творчества писателя.

**Ключевые слова:** И.А. Бунин; ономастопэтика; нарратология; мифопоэтика; метатекст.

Как известно, нарратологическая перспектива в исследованиях бунинской прозы была открыта статьей В.С. Выготского, посвященной повествовательной организации рассказа «Легкое дыхание»<sup>1</sup> [1]. Позднее определяющий вклад в понимание особенностей этой стороны творчества И. Бунина внесла своими работами О.В. Сливацкая, обратившая внимание на соотношение вещи и подробности, фабулы и сюжета, единство формальных и содержательных категорий, одновременную уникальность и универсальность детали [3–5]. Однако в целом в фокус внимания нарратологов И.А. Бунин попадал нечасто. К числу знаковых исключений относятся раздел в книге «Теория литературы», посвященный рассказу «Телячья головка» [6. Т. 1. С. 33–36], монография А.Ф. Зверера, в которой исследователь анализирует роман «Жизнь Арсеньева» [7].

В прозе Бунина структура повествуемого контрастно сочетает две принципиально разные стратегии наррации, которые О.В. Сливацкая называет сюжетным и описательным полюсами художественной системы писателя.

С одной стороны, мы всегда ощущаем характерную для стремящейся к «миметическ[ой] вероятност[и] изображаемого мира» [2. С. 263] динамичность событий, создаваемую благодаря линейному развертыванию мотивной структуры текста, которое естественно реалистическому повествованию.

С другой стороны, налицо подтверждающий наблюдения Л.С. Выготского кризис хронологического принципа повествования [1. С. 186–191], который сильно сказался на произведениях модернистов. Особую роль в них начинают играть внесюжетные элементы, неявные внутритекстовые смысловые переключки, названные В. Шмидом эквивалентностями – тематически или формально равноценными мотивами, связанными вневременными отношениями сходства или оппозиции [2. С. 240–241]. Помещаемая О.В. Сливацкой на противоположном полюсе сюжетности «внешняя изобразительность» бунинского повествования, ослабляющая значение событийности и обильно заполняющая текст статичными описательными элементами, служит формированию многочисленных эквивалентных связей внутри структуры рассказа.

Возможностью объединения описательного и повествовательного начал располагает один из важнейших типов художественных знаков – имя собствен-

ное<sup>2</sup>. Известно, что эпоха модерна отличалась повышенным интересом к мифу и наиболее древней стадии бытования слова – эпохе синкретизма<sup>3</sup>. Базисом, на котором строились философия и эстетика ряда поэтических школ Серебряного века [11. С. 47–49], стал принцип мифологического тождества, т.е. изоморфизма слова и вещи, который на материале искусства архаических эпох анализировали Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, С.Н. Бройтман и др. Нерасчлененность знака и референта породила особый «номинативный» тип семиозиса: когда любой словесный знак становится «аналогичен собственному имени» [12. С. 60].

Если слово является единицей естественного языка, то, согласно И. Силантьеву, единицей повествовательного языка является обладающий предикативностью *мотив* [13. С. 78]. О.М. Фрейденберг задолго до появления специальных структурно-семиотических исследований указывала на заключенную в имени героя «свернутую» сюжетность, отмечая, что «<...> значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [14. С. 223]. В преобладающем в архаическую эпоху кумулятивном типе сюжета, как отметил С.Н. Бройтман, каждое звено событийной цепи является неким «место-имением», заместителем героя [6. Т. 2. С. 64]. Обозначенное нами русло исследований за последние годы обогатилось несколькими ключевыми трудами, продолжающими освещать проблему имени собственного в различных аспектах [15–17].

В рамках изучения функционирования имен собственных в литературном тексте важно обратиться и к такой их разновидности, как прозвища. Имя имеет тенденцию с течением времени утрачивать семантическую прозрачность своей внутренней формы. И тогда именно прозвище, кличка оказывается семантическим ядром, определяющим суть персонажа. Такое прочтение делает имя уже не знаком-символом, связанным с обозначаемой вещью на основании некоей договоренности, но знаком-иконой, точной копией означаемого.

В намеченной перспективе интересен рассказ Бунина «Веселый двор», над которым писатель начал работать в деревне Глотова летом 1911 г., а закончил уже на Капри в конце того же года. Произведение неоднократно причислялось исследователями к серии

так называемых крестьянских рассказов писателя, начало которой было положено повестью «Деревня», опубликованной годом ранее «Веселого двора» и вызвавшей вокруг фигуры Бунина множество острых споров. Основанием для объединения в едином контуре таких рассказов, как «Ночной разговор», «Худая трава», «Древний человек», «Будни», «Игнат», «Хорошая жизнь», «Сверчок» и др., является их сходная проблематика. Резкое понижение культуры и гуманистических начал русской жизни, напряженная и неустойчивая атмосфера рубежа веков переживались Буниным не просто как исключительно общественные кризисы, но как глубоко личные. Круг вопросов, поставленных в «Деревне», стал для Бунина предметом осмысления на протяжении всей жизни. В «крестьянских» рассказах он пытается решить эти вопросы «через стремление выявить “вечные”, устойчивые и характеристические черты русского человека, русского крестьянина» [18. С. 8].

Н.М. Кучеровский отметил, что история судеб семьи Минаевых, находящейся в центре внимания читателя «Веселого двора», явилась «художественно-логическим завершением <...> тех Красовых, которые стали Серыми и которые были идейным центром повествования о Дурновке» [19. С. 116].

В «Деревне» действительно есть символический эпизод о матери и сыне, который, как пишет Н.М. Кучеровский, со временем развернется в тему «гибели мужицкого мира» [Там же. С. 69]. Когда Кузьма проходит мимо ярмарочного гуляния, он видит мать, тянущую руки к пьяному разбушевавшемуся сыну. В финале «Веселого двора» фигура Егора, танцующего на могиле матери, почти полностью повторяет описание «желанного сынка» из «Деревни»:

**«Деревня»:**

<...> молодым высоким малым, который, склонив картуз, дьявольски *вывертывал сапогами* и, вывертывая, *сбрасывал с себя*, с новой ситцевой рубахи, черную *поддевку*. Лицо малого было мрачно, бледно и потно <...> [20. С. 68]

**«Веселый двор»:**

<...> засыпав мать землею, ел и пил до отвала. А под вечер, тут же, у могилы, плясал, всем на потеху, нелепо *вывертывал лапти*, бросал картуз наземь и хихикал, ломал дурака <...> [20. С. 271]

По наблюдениям исследователей, сюжетно-фабульная организация «Деревни» основывается на параллели Тихон – Кузьма: в первой части повести в центре ставится жизнь Тихона, во второй – Кузьмы, а в третьей подведены итоги жизни братьев [21. С. 40]. Та же схема применима и к «Веселому двору», что подтверждается произведенным автором делением рассказа на три части. С самого начала повествования Анисья и ее сын ставятся в отношения сопоставления: в первой части рассказывается о предсмертном пути Анисьи, во второй – параллельный путь Егора, а в третьей – их общий итог, смерть.

В письме брату Юлию, рассказывая об опыте чтений у Горького еще не опубликованного «Веселого двора», Бунин пишет: «Кончил и расширил рассказ про Егорку-печника и его мать, назвал так: “Мать и

сын, будничная повесть”» [22. С. 407]. Наиболее сильное место текста – его заглавие, *имя* – было изменено автором. Известно, что в процессе создания произведения Бунин особенно тщательно работал над его началом, прежде всего – над первым абзацем. Судя уже по двум доступным нам редакциям, начало «Веселого двора» также претерпевало неоднократные изменения.

Для большей наглядности приведем первую из них, которая в дальнейшем подверглась редукции. В первой публикации повести 1912 г. в журнале «Заветы» начало выглядит так: «Мать Егора Минаева, печника из Пажени, так была суха от голода, что соседи звали ее не Анисьей, а Ухватом. Прозвали и двор ее – окрестили в насмешку веселым. И она не обижалась. Хорошо понимала она, что не может не раздражать соседней нищета, бесхозяйственность ее двора, вечный голод и даже самое существование ее на свете» [24. С. 279]. Составляя собрание сочинений, Бунин вносил правки, намеренно сокращая текст, скрывая от читателя очевидные смыслы. От приведенного фрагмента он оставляет только два первых предложения и тем самым, словно ножницами, отрезает ясное освещение образа Анисьи и мотивировку ее поступков. В фокусе внимания теперь оказывается не сама героиня или связанные с ней события, но описательный фрагмент о деталях внешности в одном ряду с двумя фигурирующими в повести прозвищами.

Для наблюдения за связями мотивов как единиц повествовательного языка необходимо обратить внимание на лингвистический пласт текста. Так, интересно, что в отношении наименования двора Минаевых и его хозяйки Бунин использует два глагола: «прозвать» и «окрестить». При этом у последнего из них реализуется в повести не прямое, а переносное значение со снижающей иронической вставкой «в насмешку». Кроме того, далее, в изображении супружеских отношений Минаевых, мы находим однокоренное этому глаголу прилагательное: «Во хмелю Мирон бывал буен. <...> Бьет стекла, гоняется за сыном и женой с дубинкой. “Ну, опять у Минаевых *крестный* ход пошел! – говорили соседи, *радуясь* такой забаве. – И веселый же двор, ей-богу!” (здесь и далее курсив наш. – Я.Б.)» [20. С. 246].

К.И. Чуковский замечает: «Кто-то околдовал ту Дурновку, в которой он (Бунин. – Я.Б.) издавна живет вместе со своими героями. Недаром же ее название – Дурновка. Все в ней ни к чему, все в ней зря: сила, красота, долголетие. Всякое благословение Божие превращается в проклятие дьявола. <...> Если это *Веселый двор*, – значит, там уныние и скорбь» [25. С. 337–338]. «Веселье» двора Анисьи, совпадая с иронической интенцией создателей насмешливого прозвища, оказывается демонически вывернутым, искаженным.

Рассматривая проблему имени, принципиально важно указать на «инициатора», того, кто эти прозвища раздает. Повествователь обозначает именователей сразу, уже в первом предложении «Веселого двора»: это соседи Анисьи и Егора. Поэтому следует обратить особое внимание на функционирование в

повести точки зрения «добрых людей», народной молвы. Жизнь Минаевых будто протекает под непрерывным наблюдением соседей, которые неоднократно дают критическую оценку их семейному укладу. В нарративной структуре повести через слово «третьих лиц» читатель узнает, кому Егор больше обязан в своей наследственности – матери или отцу, а семейные ссоры и пьяные побои Мирона приносят соседям радость как забавное представление. Анисья слышит разговоры людей, но ее саму, замкнутую на своей внутренней догорающей жизни и единственно важной тревогой о сыне, они никак не могут затронуть: когда соседские мальчишки обзывают ее «кривой кандалой» [24. С. 281], она «смирненно переноси[т] и крики их и горе свое» [Там же]. Егор же, напротив, живет с постоянной оглядкой на чужое мнение, играет роли, желает в глазах людей быть не тем, кто он есть. Возвращаясь из неудачной поездки в Москву, он заранее готовится «к тому отпору, который он даст всякому, кто будет называть его золотарем» [20. С. 257].

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

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

Указывая на кривизну Анисьи, повествователь рассказывает историю ее слепоты, точнее – одноглазости: «Много лет ходил по лавке возле нее <...> старый черный с золотом петух <...> Раз сунулась она к окошку, – кто-то ехал по деревне с колокольчиками, – а петух как стукнет в левый глаз ее! И глаз вытек, впалые веки стянуло, осталась одна серая щелочка...» [Там же. С. 245].

Наиболее важным в дальнейшем влиянии семантики прозвища на героиню оказывается появление ее

местоименного атрибута, который Анисья оставляет вместо себя для охраны избы, решившись идти в Ланское. «Изнутри приперла она дверь в сенцах *однозубым рогачом*, воткнув его в землю» [20. С. 249]. Снова обращаясь к лингвистическому аспекту текста, мы видим, как писатель организует переплетения этимологических и звуковых сочетаний, в частности – используя синонимичные обозначения одного и того же предмета. При этом оба слова имеют достаточно прозрачную этимологию: в словаре М. Фасмера «ухват» происходит от основы «хватать» [26. С. 178]. Слово «рогач» этимологически связано со словом «рога». Сеть созвучий логично дополняется, когда Анисья в самом начале своего пути встречает Машку *Бычок*. Семантика прозвища Машки усиливается повествователем благодаря описанию ее внешности, характерной скорее для быка, чем человека: эта «конопатая, здоровая девка, навалив по свернутому, мокрому, тяжелому холсту на каждый конец коромысла, шла навстречу, вся виляясь, мелко перебирая белыми крепкими ногами по зелени» [20. С. 250]. Анисья оценивает эту встречу как благоприятное напутствие: встретила бабу не с пустым ведром. Машка не просто имеет внешнее сходство с быком, но и приобретает, с точки зрения Анисьи, судьбоносный, символический смысл. Мы видим, как Бунин организует текстовую ткань повести в соответствии с поэтическим принципом ритмизации слова, повторов семантически и / или формально сходных элементов.

Горячая русская печь, для которой и предназначен ухват, – это не просто источник домашнего тепла и средства приготовления пищи, но средоточие жизни дома. Судьба Анисьи неизменно связывается с печью. Печниками по профессии были и ее муж Мирон, и сын Егор. Жизнь ее охарактеризована как «печно-<й> голод» [Там же. С. 247]. Анисью постоянно тянет прикоснуться к печи, причем как в своем доме: «<...> легла на большие голые нары возле большой треснувшей печки <...>» [Там же. С. 249], так и в пустой, заброшенной обители Егора в Ланском: «сонно глядела на гнилые стены, на полуразвалившуюся печку» [Там же. С. 254]. Ветхий и изломанный снаружи дом «веселого» двора разрушается и в своей сердцевине: в негодность приходит домашний очаг, который должна поддерживать хозяйка дома – жена и мать.

Обращая внимание только на сюжет, прочитывая поверхностный уровень повести, очевидным может показаться, что образ Егора явно противопоставлен матери в пользу отца. Уже во втором абзаце рассказа мы читаем: «Егор, как говорили в Пажени, весь выдался в Мирона, покойного отца своего» [Там же. С. 244]. Предсмертный путь Мирона отождествляется с неожиданным решением Егора податься в золотари: «Всего могли ждать от него, но только не того, что вдруг бросит он свое дело, и ни с того ни с чего, – *вот как Мирон* за чужим обозом, – уйдет, всем на посмешище, в золотари в Москву» [Там же. С. 246]. В повествовании снова возникает точка зрения неких «случайных прохожих», посторонних людей, от тяги к которым Анисью оберегает петух. Связь отца и сына усиливается и в эпизоде из первоначальной редак-

ции повести, в котором была обозначена единственная причина решения помещика Гурьева нанять Егора для бесполезной охраны давно вырубленного леса – не столько кровная, сколько сословная преемственность по отношению к старшему Минаеву: «Мирон-то был гурьевский дворовый» [24. С. 283].

Связь с матерью повествователь, напротив, постоянно обрывает, ставя под сомнение даже само их родство: <...> не верилось, что бывают матери у таких хрипунов и сквернословов. Не верилось, что Анисья мать его.

Да и нельзя было верить. Он белес, широк, она – суха, узка, темна, как мумия <...> Он никогда не разувается, она вечно боса. Он весь болен, она за всю жизнь не была больна ни разу. Он пустоболт, порой труслив, порой, с кем можно, смел, нахален, она молчалива, ровна, покорна. Он бродяга, любит народ, беседы, выпивки <...> А ее жизнь проходит в вечном одиночестве <...>» [20. С. 245].

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

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

Во-первых, к образу Егора присоединяется акцентированные в фигуре Анисьи характеристики кривизны. Решаясь идти к сыну в Ланское, она вспоминает пословицу: «Дитя-то хоть *криво*, а матери родной все мило» [Там же. С. 248].

Во-вторых, судьба Егора прочно связывается с печью. Печник по профессии, как и его отец, он, по молве соседей, в деле своем «хороший, а мужик дурак, рубаха: ничего нажить не может» [24. С. 279]. Его неудачная попытка уйти в *золотари* получает ироническое освещение через слова матери: «Руки у него *золотые*» [Там же. С. 246]. Егор отрекается от семейного ремесла, не следует пути своей профессии. Несмотря на всю сметливость и умения, у него не хватает «догадочки» для самого необходимого: исправить печку в собственном доме, поэтому зимой в нем стоит стужа.

Мотив, связанный с уходом тепла, автором не раз повторен: в отличие от Анисьи, которая, собираясь к сыну, с ночи думает о том, чтобы «уходя не забыть *запереть* укладку, *закрыть* трубу на случай грозы» [Там же. С. 249], Егор, оказываясь в любой избе, наоборот, открывает, выхолаживает печь. В его караулке Анисья видит, как «на загнетке *раскрытой* печки, на куче золы лежала сковородка с присохшими к ней корочками яичницы» [Там же]. В ранних редакциях дважды почти дословно повторяется сцена, где Егор использует печь не для согревания дома или приготовления пищи, а для розжига табака: он «постоянно сосал трубку, до слез надрываясь мучительным кашлем, и откашлявшись, блестя запухшими глазами, долго сипел, носил своей всегда поднятой грудью» [Там же. С. 255]. Первая сцена, которую Бунин

позднее убрал из текста рассказа, появляется в связи с описанием нужды Егора и нехватки денег: «А что такое *для бездомного* человека три рубля? То купи, другое купи... на спички даже не хватает: поминутно, будучи в селе, заходишь то в ту, то в эту избу, а зайдя, посидев, поболтав для видимости, *открываешь заслонку и по пояс залазаешь в печку* – поискать в золе горячих угольков...» [24. С. 283]. Егор действительно проделывает это в доме мельника Лаврентия по прозвищу Шмарок и его жены Алены. Несложно заметить, что действия Егора оказываются тождественными работе ухвата:

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

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

Алена <...> через плечо покосилась на Егора. «Всю печку *выстудит*, родимец!» – подумала она. Но Егор, хорошо знавший такие думы, принял, *выбравшись из печки*, самый беззаботный вид» [20. С. 261–262].

Большая часть правок повести, отмечает Л.В. Крутикова, связана именно со сложным образом Егора: писатель раз за разом отвергает ясные объяснения его поступков и мыслей, стремясь избежать детализации, которая объясняла бы его характер более определенно [23. С. 98]. Бунин, напротив, вносит в его характер все больше неопределенностей: он пишет, что с детства Егор был «лжив, без всякой надобности» [20. С. 256].

Из-за желания жить не своей жизнью, из-за отстраненности от самого себя, от дома и профессии Егор ходит в «облезлом, голубом от времени и тяжелом от пота, *гимназическом картузе*» [Там же. С. 244], хотя никогда не был гимназистом. Слушая разговоры других, он часто сам хочет «спора, в котором он вышел бы и умнее, и толковее, и бывалее» [Там же. С. 264]. Он выдумывает историю о себе как о некоем печнике, который «обольстил генеральскую дочь» [Там же. С. 265], но не рассказывает, потому что снова «что-то, чего он *не мог определить*, связывало его» [Там же. С. 264]. Егор очень избирательно относится к своим собеседникам. Так, он сознательно дистанцирует себя от Шмарка и Салтыка, ставит себя над ними, жестко ограничивает мужиков-крестьян (из числа которых происходил вольноотпущенный Мирон) от печников, плотников, маляров. С кузнецом же – своим двойником – Егор, напротив, сидит «рядом с бутылкой и горшочком холодной пшенной каши, *за оживленной беседой* о том, можно ли, питаюсь одной редькой, попасть во святые, можно ли заохладить свое тело, чтобы не тлело оно после смерти» [Там же. С. 269].

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

– Да ай я знаю, почему... Живешь, живешь... А иной раз деться не знаешь куда... Весь вроде как *раздеребуженный* какой...» [24. С. 295].

Словом «раздеребуженность» Егор описывает состояние, когда не может никакими иными словами определить свои намерения, причины мыслей и действий. Он не может ни понять для себя, ни объяснить другим своей тяги к смерти, самоубийству, однако постоянно говорит о том, что удавится: задушит себя – уже не табаком и трубкой, а настоящей петлей. Даже в первом описании внешность Егора уже маркирована напоминанием следа от петли: «<...>когда дышал, все раскрывалась, показывалась в продольную прореху ворота *бурая полоска загара, резко выделяющаяся на мертвенно-бледном теле*» [20. С. 245]. И однажды нечто демонически неуловимое, необъяснимое действительно толкает его выполнить свое намерение: «работали они в пустом *барском* доме, и вот, оставшись один в гулком большом зале с залитыми известкой полом и *зеркалами*, воровски оглянулся он, в одну минуту захлестнул ремень на *отдушнике* – и, закричав от страха, повесился» [Там же. С. 256]. Значим в этой сцене образ зеркала, семиотическая природа которого давно была замечена литературоведами [27].

С одной стороны, зеркало часто становится предметным индикатором саморефлексии героя благодаря возможности посмотреть через него на себя, увидеть свое лицо. С другой стороны, это отражение, иконическое изображение в зеркале воспринимается одновременно как Я и не-Я, кто-то *другой*, копия: так зеркало оказывается источником порождения хорошо известного из литературной традиции двойника.

«Раздеребуженность» Егора – это его постоянное раздвоение, неопределенность в словах, мыслях, в бытовом поведении. Он не только лжет, играет несвойственные себе роли, но также «часто шли в нем сразу *два ряда чувств и мыслей*: один обыденный, простой, а другой – тревожный, болезненный» [20. С. 263]. Бездомная, голодная, пьяная жизнь в Ланском развила болезни Егора до того, что «он чувствовал теперь нечто вроде того, что чувствовала последнее время Анисья: *зыбкость* во всем теле, *неопределенную тревогу* и особенную *беспорядочность* в мыслях. В сумерки он *стал плохо видеть*, стал *бояться* приближения сумерек <...> всюду, где реял вечерний сумрак, представлялся еле видный, неуловимый в очертаниях, но оттого еще более страшный, *большой сероватый черт*. И *черт* этот *не спускал с Егора глаз*, поворачивал за Егором голову, куда бы ни шел Егор. И так как казалось, что это он, *черт*, *заставлял вспоминать о петле* <...>» [Там же. С. 259]. Серый черт, рожденный «большим» ходом мыслей Егора, панически пугающий и путающий его – это тот самый двойник, рожденный отражением в зеркале. Снова скрыто, через двойника, усиливается связь Егора с Анисьей: «стары[м] черт[ом]» [Там же. С. 246] называют ее девки помещика Панаева, а сам Егор, как и мать, начинает слепнуть.

Важнейшая для нашего поиска эквивалентных созвучий деталь в сцене первого, «безуспешного» само-

убийства Егора – это стихийно выбранное для повешения место. Отдушник, на котором он затягивает петлю, – это не что иное, как часть печи: отверстие для выхода из нее нагретого воздуха. Здесь источник жизни, домашний очаг не просто затухает и рушится, как в доме Анисьи, а становится местом и инструментом *смерти*.

Егор не теряет возможности рассказать посторонним людям о непрестанной опеке над матерью и своих хлопотах по дому. В действительности же единственное, что когда-то сделал Егор для их семейной избы, вправду считая это жестом заботы, – налепил на ее косою бок «большую солдатскую мишень – черной краской напечатанное на белом бумажном листе туловище, с ружьем на плечо, в фуражке набекрень, с вытаращенными глазами» [20. С. 259]. Этим туловищем кажется себе Анисья перед смертью, когда в караулке в Ланском ей «казалось, поминутно *виснет она в воздухе*, что нет у нее ног, есть только *туловище*» [Там же. С. 256].

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

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

Тема вечной жизни возникает и в другом эпизоде повести – во время беседы в доме мельника. Н.М. Кучеровский замечает: «Крестьянин в бунинских повествованиях о деревне вообще отстранен от своего прямого дела, от своей “профессии”, от труда: если он печник, то *не* кладет печи, если кузнец, то *не* кует; “пустоболт” – он только “философствует”, рассуждает о жизни, поучает <...>» [19. С. 123].

Так, в доме Шмарка и Алены разговор о девках перерастает в фантастическую дискуссию о преодолении смерти. Разговор о случаях необычного человеческого долголетия, неожиданно заставивший Егора вспомнить мать, продолжается обсуждением слухов о способах того, как человек может быть не «причинен ни тлению, ни прению» [20. С. 265]. Мельник передает слова начитанного медика-барчука, «будто каждый человек может свое тело заохладить, и, как помрет, *тело* тлеть не будет, а будет *в воздух улетучиваться*» [Там же]. В сакральном образе воскресения крестьяне видят только его плотский аспект: из

их рассуждений оказывается, что можно стать святым, ныряя в холодную воду, как рыба, и просто «лопая редьку».

В связи с этим противопоставлением тела и духа смерть Егора, бросившегося под поезд, описана в совершенно противоположных Анисье координатах. Интересно, что после первой попытки самоубийства *на печи* в барском доме мысли об этом снова возвращаются к Егору именно на железной дороге: «в мотающемся, мутном от дыма *вагоне*» [20. С. 257]. В поздних изданиях писатель убрал страшные натуралистические подробности финальной сцены. После не доведенной до конца мучительной попытки самоубийства еще живого «фельдшер и кондуктор <...> подхватили ноги, лежавшие в рельсах, подхватили и *туловище*, кинули то и другое *в вагон*, на пол, грязный и загаженный скотом» [24. С. 314]. Изуродованное поездом и сильно окровавленное тело Егора буквально становится похожим на фигуру солдатской мишени: «Тяжелое, широкое и *короткое туловище* лохматого мужика *плоско* лежало вниз животом в углу» [Там же. С. 315]. В отличие от Анисьи, тело ее сына после смерти окружено не простором, природой и благодатью, а душными, спертými, дымными помещениями вокзала. На два дня его оставляют в запертом красном буром товарняке, а когда его открывают, «в глубине <...> были сумрак и вонь – вонь гнилого и точно поджаренного мяса» [24. С. 314–315].

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

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Показательно, что В. Шмид посвящает этой статье Л. Выготского отдельный параграф своей книги «Нарратология» [2. С. 150–154].

<sup>2</sup> М. Фуко в одной из своих работ пишет: «<...> нельзя свести имя собственное к чистому упоминанию. <...> Когда говорят “Аристотель”, используют слово, которое является эквивалентом одному или целой серии определенных *описаний*... (курсив наш. – Я.Б.)» [8. С. 29–30].

<sup>3</sup> Неосинкретизм рубежа XIX–XX вв. касался не только поэтических систем, это был способ восприятия мира, обусловленный особенностями эпохи. Именно поэтому возражение о разрыве связей поэтики Бунина с модерном, основанное на клишированном тезисе о нелестных высказываниях Бунина о модернистах, его открытая манифестация ненависти к их эстетике, будет в отношении наших выводов не актуально. Этот тезис продуктивно преодолевался в работах позднесоветского и постсоветского времени – прежде всего в статьях О.В. Сливичкой [5], монографии Ю. Мальцева [6] и в диссертации Т.М. Двинятиной [7]. В результате анализа поэтики оказывается, что постреалистическая система Бунина и художественные системы разных направлений модернизма обладают некоторым набором совпадающих свойств.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Легкое дыхание // Психология искусства. Ростов н/Д, 1998. С. 186–207.
2. Шмид В. Нарратология. М., 2003. 312 с.
3. Сливичкая О.В. Повышенное чувство жизни: мир Ивана Бунина. М., 2004. 270 с.
4. Сливичкая О.В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина. Воронеж, 1995. С. 5–34.
5. Сливичкая О.В. О концепции человека в творчестве И.А.Бунина (Рассказ «Казимир Станиславович») // Русская литература XX века (до-октябрьский период). Калуга, 1970. С. 155–162.
6. Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.
7. Zweers A.F. The Narratology of the Autobiography: An Analysis of the Literary Devices Employed in Ivan Bunin's «The Life of Arsen'ev». New York, 1997. 190 p.
8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. 448 с.
9. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Москва ; Франкфурт-на-Майне, 1994. 433 с.
10. Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. 187 с.
11. Кихней Л.Г. Онтологический статус слова в поэтическом дискурсе Серебряного века // Modernités russes 11. L'unité sémantique de l'Âge d'argent. Lyon, 2011. С. 47–63.
12. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 58–75.
13. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. 296 с.
14. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 449 с.
15. Мароши В.В. Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности. Новосибирск, 2000. 348 с.
16. Семантика имени (Имя-2). М., 2010. 264 с.
17. Имя в литературном произведении: художественная семантика. М., 2015. 504 с.
18. Михайлова О.Н. Путь Бунина-художника // Литературное наследство. Иван Бунин : в 2 ч. М., 1973. Т. 84, ч. 1. С. 7–56.
19. Кучеровский Н.М. И.А. Бунин и его проза (1887–1917). Тула, 1980. 319 с.
20. Бунин И.А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1987–1988. Т. 3.

21. Иезуитова Л.А. Роль семантико-композиционных повторений в создании символического строя повести-поэмы И.А. Бунина «Деревня» // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года) : межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 38–59.
22. Нинов А.М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. Л., 1984. 560 с.
23. Крутикова Л.В. В мире художественных исканий Бунина (как создавались рассказы 1911–1916 гг.) // Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84 : в 2 ч. М., 1973. Ч. 2. С. 90–120.
24. Бунин И.А. Веселый двор // Бунин И.А. Полн. собр. соч. : в 6 т. Пг., 1915. Т. 5. С. 279–315.
25. Чуковский К.И. Смерть, красота и любовь в творчестве И.А. Бунина // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб., 2001. С. 335–343.
26. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. М., 1986. Т. 4.
27. Зеркало. Семиотика зеркальности // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 831: Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. 22. 168 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 6 ноября 2016 г.

#### POETICS OF I.A. BUNIN'S "HAPPY HOUSE": PROPER NOUN – ART DETAIL – NARRATIVE

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2016, 413, 14–21.

DOI: 10.17223/15617793/413/2

Yana V. Bazhenova, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: 54955594@mail.ru

**Keywords:** I.A. Bunin; onomatopoeics; narratology; mythopoeics; metatext.

The article examines the features of the proper noun in its interaction with the narrative organization and motif structure of a literary text on the material of I.A. Bunin's "Happy House". The analysis considers the mythopoeic aspect of the proper noun problem that it received in the second third of the 20th century. In her research of 1936, O.M. Freydenberg was first to identify the connection between the name, the motif and the character in a literary text. Later the features of the proper noun as a specific type of a sign, allocated in the ancient period of the poetic word, were shown in the structural and semiotic research of Yu.M. Lotman and B.A. Uspensky, and then in the historical poetics of S.N. Broytman. Despite the fact that the narratological approach was not used very often to analyze Bunin's prose, such works are fundamental in all studies of Bunin's oeuvre. L.S. Vygotsky first paid attention to the narrative organization of the writer's texts. O.V. Slivitskaya used more narrative techniques in her works. She made a fundamental observation about the overabundance of things in Bunin's texts. Detailed descriptions of objects in his fictional world often dominate over the plot and dynamic elements. To construct such a dense, tactile art world, the writer should select word signs whose structure implies identity between the word and its referent. The most suitable type of such a sign is a proper name. It can make the text much more objectified and also denotes an event. In Bunin's novel "Happy House", the nickname, a type of the proper noun, is in the focus of attention. Two focal characters of the story were analyzed: Anisya and Egor Minaev, and, respectively, two lines of equivalent motifs that are connected with them. One source for all these motifs is the semantics of Anisya's nickname: *Ukhvat* [Oven Fork]. Anisya's motifs are parallel with the motifs that create her son's image. On the one hand, relations between characters are shown on the plot level and in the perspective that Russian formalists called "fabula". On the other hand, they are detailed in the numerous tangles of motifs that arise from the meaning of Anisya's nickname. Consequently, when the narratological approach is used, the similarity of the characters' fates is identified. Therefore, relationships between them become much more ambiguous and tangled, which shows how Bunin deepens the problems of this short story. If to attract the narratological analysis for solving the proper noun problem, it shows not only the socio-historical side of the novel, but deeper questions and ontological focuses of Bunin's prose.

#### REFERENCES

1. Vygotskiy, L.S. (1998) *Legkoe dykhanie* [Light Breathing]. In: Vygotskiy, L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Rostov-on-Don: Feniks.
2. Shmid, V. (2003) *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
3. Slivitskaya, O.V. (2004) *Povyshennoe chuvstvo zhizni: mir Ivana Bunina* [The increased sense of life: the world of Ivan Bunin]. Moscow: RSUH.
4. Slivitskaya, O.V. (1995) *Kosmos i dusha cheloveka* (O psikhologizme pozdnego Bunina) [Space and the soul of man (about psychologism of late Bunin)]. In: *Tsarstvennaya svoboda. O tvorchestve I.A. Bunina* [Regal freedom. On the works of I.A. Bunin]. Voronezh: Kvadrat.
5. Slivitskaya, O.V. (1970) *O kontseptsii cheloveka v tvorchestve I.A. Bunina* (Rasskaz "Kazimir Stanislavovich") [On the concept of man in the works of I.A. Bunin (story "Kasimir Stanislavovich")]. In: *Russkaya literatura XX veka (dooktyabr'skiy period)* [Russian literature of the 20th century (pre-October period)]. Kaluga: [s.n.].
6. Tamarchenko, N.D. (ed.) (2004) *Teoriya literatury: v 2 t.* [Theory of Literature: in 2 vols]. Moscow: Akademiya.
7. Zweers, A.F. (1997) *The Narratology of the Autobiography: An Analysis of the Literary Devices Employed in Ivan Bunin's "The Life of Arsen'ev"*. New York: Peter Lang.
8. Foucault, M. (1996) *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The will to truth: Beyond knowledge, power and sexuality. The works of various years]. Translated from French by S. Tabachnikova. Moscow: Kastal'.
9. Mal'tsev, Yu. (1994) *Ivan Bunin. 1870–1953*. Moscow; Frankfurt: Posev. (In Russian).
10. Dvinyatina, T.M. (1999) *Poeziya I.A. Bunina i akmeizm: sopostavitel'nyy analiz poeticheskikh sistem* [Poetry of I.A. Bunin and Acmeism: comparative analysis of poetic systems]. Philology Cand. Diss. St. Petersburg.
11. Kikhney, L.G. (2011) *Ontologicheskiy status slova v poeticheskom diskurse Serebryanogo veka* [The ontological status of the word in the poetic discourse of the Silver Age]. *Modernités russes*. 11. pp. 47–63.
12. Lotman, Yu.M. & Uspenskiy, B.A. (1992) *Mif – imya – kul'tura* [Myth – Name – Culture]. In: Lotman, Yu.M. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Vol. 1. Tallin: Aleksandriya.
13. Silant'ev, I.V. (2004) *Poetika motiva* [Poetics of the motif]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
14. Freydenberg, O.M. (1997) *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of the plot and the genre]. Moscow: Labirint.
15. Maroshi, V.V. (2000) *Imya avtora: istoriko-tipologicheskie aspekty ekspressivnosti* [The name of the author: historical and typological aspects of expressivity]. Novosibirsk: Novosibirsk State University.
16. Nikolaeva, T.M. (ed.) (2010) *Semantika imeni (Imya-2)* [The semantics of the name (Name-2)]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
17. Sazonova, L.I. (ed.) (2015) *Imya v literaturnom proizvedenii: khudozhestvennaya semantika* [Name in a literary work: artistic semantics]. Moscow: Institute of World Literature, RAS.
18. Mikhaylova, O.N. (1973) *Put' Bunina-khudozhnika* [The way of Bunin the artist]. In: Shcherbina, V.R. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo. Ivan Bunin: v 2 ch.* [Literary legacy. Ivan Bunin: in 2 parts]. Vol. 84. Pt. 1. Moscow: Nauka.
19. Kucherovskiy, N.M. (1980) *I.A. Bunin i ego proza (1887–1917)* [I.A. Bunin and his prose (1887–1917)]. Tula: Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo.

20. Bunin, I.A. (1987–1988) *Sobr. soch.: v 6 t.* [Works: in 6 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
21. Iezuitova, L.A. (1985) Rol' semantiko-kompozitsionnykh povtoreniy v sozdaniy simvolicheskogo stroya povesti-poemy I.A. Bunina "Derevnya" [The role of semantic and compositional repetitions in the creation of the symbolic system of I.A. Bunin's "The Village"]. In: Semenova, M.L. (ed.) *Ivan Bunin i literaturnyy protsess nachala XX veka (do 1917 goda)* [Ivan Bunin and the literary process of the beginning of the 20th century (until 1917)]. Leningrad: Herzen Leningrad State Pedagogical Institute.
22. Ninov, A.M. (1984) *Gor'kiy i Iv. Bunin. Istoriya otmosheniy. Problemy tvorchestva* [Gorky and Ivan Bunin. The history of relations. Creativity problems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
23. Krutikova, L.V. (1973) V mire khudozhestvennykh iskaniy Bunina (kak sozdavalis' rasskazy 1911 – 1916 gg.) [In the world of artistic quests of Bunin (how the stories of 1911–1916 were created)]. In: Shcherbina, V.R. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo. Ivan Bunin: v 2 ch.* [Literary legacy. Ivan Bunin: in 2 parts]. Vol. 84. Pt. 2. Moscow: Nauka.
24. Bunin, I.A. (1915) *Veselyy dvor* [Happy House]. In: Bunin, I.A. *Poln. sobr. soch.: v 6 t.* [Complete Works: in 6 vols]. Vol. 5. Petrograd: izd. t-va A.F. Marksa.
25. Chukovskiy, K.I. (2001) *Smert', krasota i lyubov' v tvorchestve I.A. Bunina* [Death, love and beauty in the works of I.A. Bunin]. In: Averin, B.V. *I.A. Bunin: Pro et Contra*. St. Petersburg: RKhGI.
26. Vasmer, M. (1986) *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian language: in 4 vols]. Translated from German by O.N. Trubachev. Moscow: Progress.
27. Mints, Z.S. (ed.) (1988) *Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti* [Mirror. Semiotics of reflection]. *Uch. zap. Tartuskogo gos. un-ta.* 831:22.

Received: 06 November 2016