

УДК 811.161.1-3

**ЛИРИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА ИВАНА БУНИНА
В СВЕТЕ ЕГО ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИХ
И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ ПОИСКОВ****Л. Г. Кихней¹, Т. В. Сафарова²**

Институт международного права и экономики им. А. С. Грибоедова

¹*кафедра истории журналистики и литературы*²*Губернаторский многопрофильный лицей-интернат*

В статье рассматривается жанровая специфика лирических новелл Ивана Бунина. Доказывается, что новеллистические тенденции в лирике отражают новый (по своей сути, феноменологический) метод художественного мышления. Внешние картины бытия выполняют функции лирической интроспекции. В статье также выявляется связь между экзистенциальными установками автора и семантической структурой новеллы.

Ключевые слова: *феноменологический метод, интенциональность, лирическая новелла, сюжет, экзистенциальная семантика, мотив одиночества.*

Еще Фридрих Шлегель обратил внимание на то, что для прозаической новеллы характерна так называемая «опосредованная исповедальность»: «Новелла очень подходит для того, чтобы косвенно и как бы символически представлять субъективный взгляд и субъективное настроение, и причем самые глубокие и самобытные из них» [7, с. 420]. Хотя генетически новелла связана с эпическим родом литературы, этот жанр не может быть ограничен прозаическими рамками. А. А. Реформатский в работе «Опыт анализа новеллистической композиции» новеллу рассматривает преимущественно как принцип сюжетосложения, как «специфическую структуру», пронизывающую различные жанрово-родовые формы [6, с. 560].

Сравнение жанровых характеристик прозаической и лирической новеллы привело нас к мысли, что лирическая новелла, по аналогии с прозаической, включает *элементы повествовательной структуры* (что в целом не свойственно для лирики). Лирическая новелла строится на *сюжетной* основе, в центре ее внимания *событие*, развивающееся во времени и в определенном пространстве, помеченном «вещными» атрибутами, в так называемом «вещном» мире.

Специфика бунинской новеллистики связана, очевидно, с тем, что он нашел новый способ воплощения психологической жизни в малых жанровых формах – как прозаических, так и стихотворных (см.: [4]). В связи с этим необходимо заметить, что И. А. Бунин и в прозе мыслил себя прежде всего поэтом. Об этом свидетельствует запись в дневнике его племянника писателя Н. А. Пушешникова: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. <...> Для меня главное – это найти звук. Как только я его нашел – все остальное дается само собой. Я уже знаю, что дело кончено» (цит. по: [1, т. 2, с. 479]).

О чем это говорит, кроме очевидных вещей? Прежде всего – о «лирическом» генезисе его новелл, связанном, вероятно, с тем, что принципы изображения эмоциональных пластов сознания, открытые Буниным, одинаково «работают» как в ли-

рическом, так и в эпическом дискурсе. Речь идет о новой эксплицитной «технике» воплощения внутренней жизни, описанной феноменологами. Так, по Э. Гуссерлю, наше сознание имеет дело не с предметами, существующими сами по себе, а с феноменами, то есть с «самообнаружением и самополаганием» вещей в процессе мышления и потоке переживаний (см.: [3, с. 667–743]). А это означает, что предметы, выступающие как феномены, в нашем сознании обладают именно той ценностью, которую мы в них вкладываем. С другой стороны, в системе феноменологического мироосмысления сознание есть прежде всего «сознание о чем-то», ему присуща интенциональность, то есть направленность на объект (см.: [2, с. 77–107]).

Можно с достаточной долей уверенности предположить, что новое мироощущение зарождается не только в умах философов, но и в сознании поэтов, ведь именно у поэзии прерогатива чувственного отражения мира. Правда, поэзия выражает новый эпистемологический опыт не в понятиях, а в словесно-образных картинах, но это несколько не снижает ее гносеологической ценности. В данном случае Бунин открыл для себя феноменологический метод отражения связи человека и мира.

В бунинских произведениях этот метод реализовался в опосредованном способе воплощения внутренней жизни через внешние объекты – явления и вещи, что придает последним совершенно новый и особый статус – быть хранителями и передатчиками эмоций. Подобная «опосредованная» техника воплощения лирического сознания автора таит в себе огромные возможности подтекста, контрапунктных столкновений внешнего и внутреннего бытия, диалога внутреннего «я» и мира, своего и чужого.

Обратимся к анализу одной из типичных лирических новелл раннего Бунина – стихотворению «Одиночество» (1903), отразившему новые принципы воплощения переживания (характерные и для его прозаических новелл):

И ветер, и дождик, и мгла над холодной пустыней воды. Здесь жизнь до весны умерла, До весны опустели сады. Я на даче один. Мне темно За мольбертом, и дует в окно.	Сегодня идут без конца Те же тучи – грядя за грядой. Твой след под дождем у крыльца Расплылся, налился водой. И мне больно глядеть одному В предвечернюю серую тьму.
Вчера ты была у меня, Но тебе уж тоскливо со мной. Под вечер ненастного дня Ты мне стала казаться женой... Что ж, прощай! Как-нибудь до весны Проживу и один – без жены...	Мне крикнуть хотелось вослед: «Воротись, я сроднился с тобой!» Но для женщины прошлого нет: Разлюбила – и стал ей чужой. Что ж! Камин затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить. [1, т. 1, с. 194]

В центре авторского внимания старая, как мир, ситуация разрыва, которая привела к «посттравматическому» шоку лирического героя. Бунин по-новому (по отношению к предшествующей поэтической традиции) – а именно: новеллистически – воплощает эту ситуацию. О новеллистически-драматическом характере «разыгрывания» душевной драмы говорит обрастание эмоции «внешним» сюжетом с присущими ему композиционными компонентами – экспозицией, завязкой, кульминацией и развязкой-пуантом (данными, правда, в метонимическом, сокращенном виде).

Стихотворение открывается пейзажной зарисовкой (1-я строфа), выполняющей как экспозиционно-эпическую, так и лирическую функции. В качестве по-

следней ландшафтная картина задает основной «тон» внутреннего состояния лирического героя и в этом качестве становится лирическим лейтмотивом всего стихотворения (отсюда повторы лексем с семантикой «ненастья» (6 раз) и корневыми значениями «одинокости» (3 раза)).

Подобную же поливалентную роль играют и остальные сюжетные компоненты. Завязка («Вчера ты была у меня / Но тебе уж тоскливо со мной») оказывается развязкой. Лирическое действие разворачивается уже после того, как «упал занавес». Ретроспективность, метонимичность и отрывочность изображения – здесь жанровое качество именно лирической новеллы, обусловленное – по нашей гипотезе – феноменологической техникой воплощения сознания.

Перед нами возникает как бы «кадрированное» изображение реальности, при котором в кадр последовательно попадают то общий пейзажный фон (вызывающий ассоциации с апокалипсическими картинами конца света в «дачном» масштабе («жизнь умерла», «мгла / Над холодной пустыней воды»), то поданная крупным планом деталь – «след», «налитый водой» (о семантической функции которого речь пойдет позже), то интроспективные суждения героя – фрагменты внутреннего монолога («Как-нибудь до весны / Проживу и один – без жены...»; «Но для женщины прошлого нет: / Разлюбила – и стал ей чужой»), то, наконец, отрывочные реплики адресованной эмфатической речи, обрамленные ремарками лирического героя, переводящими эту речь в сослагательную модальность, ср.: «Мне крикнуть хотелось вослед: «Воротись, я сроднился с тобой!»).

Фактически это эмфатическое восклицание – фрагмент мысленного разговора с возлюбленной – выполняет роль кульминации лирического сюжета, поскольку далее следует психологическая развязка (4 последних стиха), своего рода новеллистический пуант, придающий парадоксальную завершенность однонаправленному сюжетному движению. Так, по точному определению польского исследователя С. Сиеротвенски, новелла – это «краткое эпическое произведение с компактной фабулярной конструкцией, сближенной с драматической, с преобладанием динамических мотивов, однонаправленным действием, обычно ясно обозначенной позицией рассказчика и сильным акцентом на окончании, содержащем пуант» [8, с. 389].

Если лирический сюжет развивает идею одиночества (что на лексическом уровне подчеркнуто трехкратным повторением лексемы «один»), то в финале через предметный план выстраивается смысловой контрапункт: *камин* и *собака* – как знаки «домашности» и дружеской привязанности – оказываются в итоге суггестивными образами, еще более подчеркивающими безысходное одиночество героя, поскольку оборачиваются некими субститутами «домашнего очага», состояний привязанности, любви, данные в условно-сослагательном плане (ср.: «*Хорошо бы собаку купить*»).

Фрагментарный, пунктирный принцип построения сюжета целесообразно связать с лирической (а не эпической и не драматической) природой этого стихотворения. Автор показывает движение «фокуса» сознания героя, что оказывается ничем иным, как отражением окружающих реалий, непосредственно слитых с внутренним планом души. Это не умаляет субстанциональную значимость изображаемого мира, но по перемещению восприятия с одних вещей на другие мы можем судить о развитии чувства.

Пропуск отдельных звеньев, непоследовательность лирического повествования станут понятными, если мы вспомним, что автор моделирует работу воспринимающего сознания, которое в данный момент направлено на тот объект, который

его «зацепляет». Внимание может «перескакивать» с одного объекта на другой, никак с ним, казалось бы, не связанный. При этом могут игнорироваться некоторые факты и связи, утаиваться слишком болезненные, острые моменты и, напротив, на первый план выходить, казалось бы, малозначительные детали, которые на самом деле берут на себя репрезентативную функцию – передатчика и проводника эмоционального состояния лирического героя. Именно подобной функцией наделена такая образная деталь, как «твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой».

Эта вещная деталь – в буквальном смысле «след» расставания. Этот «след» многозначен и суггестивен, что мотивировано его метонимической семантикой: он – вещественное свидетельство того, что было, но ушло в прошлое, что подчеркивается мотивом его размывания и постепенного исчезновения. Но, кроме того, этот вещественный образ является означающим (материальным выражением) психологической эмоции утраты, квинтэссенцией переживания покинутости и отторженности. Аналогичный прием игры означающим и означаемым планами мы находим у Иннокентия Анненского (см., к примеру, его лирическую новеллу «Прерывистые строки»), а позже – и у Ахматовой.

Следует подчеркнуть, что вещный образ, обретая эти почти символические камертоны смысла, никоим образом не теряет материальной конкретности, как это наблюдалось подчас у символистов, а, напротив, обретает благодаря эмфатической выделенности – новое качество пластического воплощения, благодаря чему «вещи» могут выполнять роль сюжетных элементов новеллы (становясь следами событий). Этот эффект стал возможным вследствие эмоциональной «зацикленности» внимания лирического героя на определенных предметах внешнего мира (своего рода художественного воплощения феномена интенциональности).

Примечательно, что, анализируя новеллистическую структуру, А.А. Реформатский пришел к выводу, что видовой чертой новелл с любовной тематикой является их двучленное строение и «двугеройность». Данный подход позволил ученому выделить любовно-драматическую новеллу в особую жанровую разновидность. Именно к подобному типу новелл относится рассмотренное стихотворение Бунина. Причем второй герой новелл подобной разновидности предстает не полноценным *субъектом* общения, как это наблюдается в стихотворных посланиях, а *объектом* лирического повествования, предметом медитативных суждений лирического героя. Заметим, специфику сюжетно-композиционного построения этого типа новелл А. А. Реформатский видел в установке на драматическую концепцию (ср.: [5, с. 107]), то есть в своеобразных приемах драматизированной структуры [6, с. 560].

Ту же драматургическую логику движения лирического сюжета мы наблюдаем и в «Одиночестве»: элементами новеллистического сюжета становятся вещные реалии, детали пейзажа, фрагменты внутренней речи, метонимически выраженные и скомпонованные в духе феноменологической миромодели.

Однако сюжет лирических новелл Бунина, в отличие от его прозаических новелл, зиждется не на движении внешних событий, а на их *метонимическом* отражении в сознании лирического героя, которое, согласно феноменологической технике, как бы «впрессовано» в событийно-вещный план, выполняющий функцию консерванта душевных перипетий. При этом предметные образы в жанре лирической новеллы становятся своего рода функцией выражения лирического переживания, данного у Бунина в текущем настоящем. Вещные образы перестают быть равными самим себе и превращаются в знаки (символы) эмоциональных состояний.

Таким образом, в творчестве Бунина появляется новый жанр (канонизированный впоследствии в лирике Ахматовой), в котором слиты воедино лирическая

образность, эпическая повествовательность и драматическая коллизийность. Однако две последние составляющие играют подчиненную роль вспомогательных принципов для воплощения нового типа лирического сознания, описанного нами через феноменологический код.

Но в поэтическом творчестве Бунина, помимо жанровой разновидности *лирической* новеллы (ср. с ее эпическими коррелятами типа «Последнее свидание» (1912), «Солнечный удар» (1925), «Темные аллеи» (1938), «Чистый понедельник» (1944) и др.), есть и другой тип новеллистической структуры, условно названный нами *объективированной* новеллой.

Показательным примером новеллы подобного типа может служить «второе» «Одиночество» (1915). Оно отличается от первого «Одиночества» (1903) прежде всего спецификой воплощения лирического героя: во втором стихотворении лирического «я» как такового нет. Автор как бы со стороны изображает обычную курортную ситуацию отдыха одинокой женщины:

Худая компаньонка, иностранка,	Вдали маяк лучистою звездой...
Купалась в море вечером холодным	Сырел песок, взошла луна над морем,
И все ждала, что кто-нибудь увидит,	И по волнам у берега ломался,
Как выбежит она, полунагая,	Сверкал зеленый глянec... На обрыве,
В трико, прилипшем к телу, из прибора.	Что возвышался сзади, в светлом небе,
Потом, надев широкий балахон,	Чернела одинокая скамья...
Сидела на песке и ела сливы,	Там постоял с раскрытой головою
А крупный пес с гремящим лаем прядал	Писатель, пообедавший в гостях,
В прибрежную сиреневую кипень	Сигару покурил и, усмехнувшись,
И жаркой пастью радостно кидался	Подумал: «Полосатое трико
На черный мяч, который с криком «гор!»	Ее на зебру делало похожей».
Она швыряла в воду... Загорелся	[1, т. 1, с. 373–374]

Первые пять (экспозиционных) стихов метонимически концентрируют чрезвычайно существенную как «эпическую», так и «лирическую» информацию. Мы узнаем национальный и социальный статус героини, ее внешний облик, а главное (на чем, собственно, и строится *лирическое* напряжение новеллы) – ее внутреннюю интенцию, а именно – надежду на счастье, которая – как внушает нам автор – изначально несостоятельна.

Экзистенциальная семантика одиночества воплощается через игру внутренним и внешним планами бытия. А поскольку автор не совпадает с героем, то смена и контрапунктное столкновение субъектно-объектных ракурсов видения придает повествованию амбивалентный, полифонический смысл. Так, героиня себе представляется Нимфой, Афродитой, выбежавшей из пены, – однако с «авторской» точки зрения она трактуется в ином аксиологическом регистре, на что указывают такие натуралистические детали, как «прилипшее к телу трико», «широкий балахон», мотивы «телесности» и еды (ср. далее: «Потом, надев широкий балахон, / Сидела на песке и ела сливы»).

Весьма существенно то, что в финале (в заключительных пяти стихах) автор объективирует «иную» точку зрения на героиню, посредством сторонней оценки, которая еще более снижает ее образ, контрастируя с ее внутренними представлениями о себе. Причем та обстоятельство, с которой автор описывает этого второго персонажа, безусловно, свидетельствует об «эпических зачатках» сюжета этой новеллы. Так, даются элементы его внешнего облика, социальный статус, обрисовывается его поза, мимика, «цитируются» его мысли; более того, упоминается даже, что

он только что «пообедал в гостях», что немислимо было бы представить в «первом» «Одиночестве» или, к примеру, в ахматовских новеллах.

Однако в целом специфика финалов лирических новелл Бунина (и их отличие от эпических развязок) заключается в том, что они знаменуют не столько новый поворот действия, сколько новый модальный статус ситуации. Автор ставит как бы еще одно «зеркало», отражающее ситуацию под иным морально-психологическим и/или эстетическим углом зрения. И этот угол зрения меняет общий смысл стихотворения.

Во второй новелле нет лирико-драматического сюжета, поскольку для последнего важны душевные перипетии, переживание страсти, разлуки, разрыва и т. п. (что, собственно, и составляло сюжетное ядро первого «Одиночества»). В ситуации второго стихотворения этого не может быть, потому что нет движения душевной жизни, нет конфликта, отсутствует любовная интрига – одна из главных составляющих *лирической* новеллы. Персонаж, появляющийся в финале, – носитель объективированной точки зрения на героиню, при этом он столь же бесконечно одинок и отчужден, как и она. Перед нами разыгрывается тема «одиночества» с контрапунктными вариациями ее экзистенциального проживания.

В итоге мечта о счастье, жажда романтических впечатлений оказываются иллюзией. Этот эффект достигается введением образов-субститутов. К ним относятся «пес» (ср. с «Одиночеством» 1903 года), маркеры романтического восприятия, как бы разлитые в природной жизни («лучистая звезда», «взошедшая над морем луна», «зеленый глянec» и «сиреневая кипень» моря). Все эти образы, помимо их повествовательно-эпической функции, становятся знаками внутреннего фиаско героини, подчеркивающими ее перманентное одиночество, выброшенность из жизни. Предметной сублимацией *одиночества* как глобальной формы внутреннего состояния героини становится образ *одинокой скамьи*, чернеющей на фоне *светлого неба* – среди буйной роскоши природы.

Итак, эпически-объективированный характер повествования здесь обеспечивает отстраненное повествование о героях, нетождественных авторскому «я», причем автор то и дело переводит в «эпический регистр» пейзажные детали, сюжетные микроситуации, элементы хронотопа. Что касается медитативно-лирического вектора, то он обуславливается мощным экзистенциально-философским подтекстом, выступающим конститутивным принципом воплощения переживания одиночества.

В итоге можно сделать вывод, что открытие нового способа феноменологического письма привело Бунина к спорадическому созданию новой жанровой формы в лирике – лирической новеллы, которая была как бы подхвачена Иннокентием Анненским и продолжена Анной Ахматовой.

В то же время Бунин осваивает в поэзии и иной путь новеллистической техники, связанный уже не с феноменологическим, а с объективированно-экзистенциальным способом воплощения действительности, приводящим в его зрелом творчестве к превалированию эпической парадигмы.

Второе «Одиночество» построено по тем же «симфоническим» принципам, что и прозаические новеллы Бунина 1910-х годов – например, «Братья» (1914) или «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916), которые, заметим, также повествуют о тотальном одиночестве человека в мире. В них мы наблюдаем ту же плавающую «точку сборки» в содержательной структуре текста (что связано

со сменой ракурсов восприятия жизни); то же контрапунктное «склеивание» природных, предметных образов и фрагментов, выступающих в статусе музыкальных лейтмотивов; то же противопоставление красоты и гармонии природной жизни и убожества социально-духовного бытия.

Объективация (в буквальном смысле во-площение) экзистенциального конфликта требует, во-первых, лирического героя, отличного от авторского «я», а во-вторых, сюжетного развертывания. Но когда конфликт лирического «Я» и мира вступает в связь с «людьми и положениями», он неизбежно «сгущается» в сюжет, что и форматирует жанр лирической новеллы.

Однако родовая основа жанра такой новеллы у Бунина – именно *лирическая*, поскольку предмет художественной рефлексии – не внешний мир, а «внутренний человек», и нарративная структура играет феноменологическую роль «проводника» лирического сознания и субъективной модальности автора. В итоге, структура рассмотренных бунинских стихотворений, имитируя сюжетно-эпическое повествование, по сути дела, оказывается художественной моделью, которая воспроизводит интенциональный механизм чувственного восприятия и ассоциативно-рефлексирующую работу сознания и памяти.

Список литературы

1. Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. Т. 1 : Стихотворения. 1886–1917. 595 с. ; Т. 2 : Рассказы. 1892–1909. 527 с. М. : Худож. лит., 1965–1967.
1. Гайденок П. П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции // Современный экзистенциализм: Критические очерки. М. : Мысль, 1966. С. 77–107.
2. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Минск: Харвест; М. : Аст, 2000. С. 667–743.
3. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М. : Посев, 1994. 432 с.
4. Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. М. : Наследие, 1992. С. 103–110.
5. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика. М. : Радуга, 1983. С. 556–564.
6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1. М. : Искусство, 1983. 480 с.
7. Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. 550 s.

THE LYRICAL NOVELLA BY IVAN BUNIN IN THE CONTEXT HIS PHENOMENOLOGICAL AND EXISTENTIAL QUEST

L. G. Kikhney¹, T. V. Safarova²

Institute of International Law and Economics n. after A. S. Griboedov

¹*the Department of Journalism History and Literature*

²*Governor's multidisciplinary Lyceum*

The article discusses the genre specifics of the lyrical short stories (novellas) by Ivan Bunin. It is proved that the novelistic tendencies in the writer's poetry reflect a new (essentially phenomenological) method of artistic thinking. External pictures of being

perform the functions of lyrical introspection. The article also reveals the links between existential attitudes of the author and semantic structure of the short story.

Keywords: *phenomenological method, intentionality, lyrical short story (novella), the plot, the existential semantics, the motif of loneliness.*

Об авторах:

КИХНЕЙ Любовь Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики им. А. С. Грибоедова (111024, Москва, ш. Энтузиастов, 21), e-mail: lgkihney@yandex.ru.

САФАРОВА Татьяна Викторовна – кандидат филологических наук, заместитель директора по учебной работе Губернаторского многопрофильного лицея-интерната (650036, Кемерово, ул Терешковой, д. 37-А), e-mail: jarik-94@rambler.ru.

About the authors:

КИХНЕЙ Lubov Gennadevna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Journalism History and Literature at the Institute of International Law and Economics named after A. S. Griboedov (111024, Moscow, Enthusiastov shosse, 21), e-mail: lgkihney@yandex.ru.

SAFAROVA Tatyana Viktorovna – Candidate of Philology, Deputy Director on educational work, Governor's multidisciplinary Lyceum (650036, Kemerovo, Tereshkovoy str., 37-A), e-mail: jarik-94@rambler.ru.