

А.К. Жолковский

ЗАМЕТКИ О ДВУХ НАРРАТИВНЫХ ПРИЕМАХ БУНИНА:
ЭФФЕКТ «ВОРОНКИ» И «АВТОРСКИЕ» ПЕРСОНАЖИ

В духе классической статьи Л.С. Выготского о «Легком дыхании» Бунина и с опорой на ряд сравнительно недавних (в том числе своих) разборов его рассказов я попытаюсь развить два соображения о структуре бунинского нарратива.

Бунин — мастер натурализации, мотивировки приема, у него все кажется правдой. Он не настаивает на приемах, на какой-либо модернистской (символистской, авангардистской, имажинистской, конструктивистской...) эстетической программе, но модернистом, конечно, является — под маской традиционного реализма. Это, возможно, главная тайна его ремесла.

И его приемы не программны, не обнажены, это не монтаж аттракционов, провозглашенный в соответствующем манифесте. Приемы принципиально органичны, скрыты, сращены с сюжетом, фабулой, сутью повествования. Форма в высшей степени содержательна, содержание оформлено. И потому гармонию его текста так трудно разъять и поверить алгеброй, — но тем заманчивее эта задача.

Речь пойдет о двух конструкциях, отчасти мной уже описанных (см.: [Жолковский 2016; 2018]), но требующих дальнейшего изучения. Одна из них состоит том, что я назвал воронкообразной организацией повествования, другая — в использовании «творческих», «авторских», «литературно заточенных» персонажей.

1. Начнем с воронки.

1.1. В самом общем смысле (и в терминах «поэтики выразительности», разработавшейся мной совместно с покойным Ю.К. Щегловым) перед нами прием развернутого КОНТРАСТА, точнее, ПОДАЧИ и ОТКАЗА, — конструкция, организующая движение к тематически важной, кульминационной точке издалека, от противного (см.: [Жолковский, Щеглов 2016, с. 179–252]).

Так строится широкий круг литературных сюжетов. Особенность воронки состоит в длительной постепенности движения: это не один ход, а многоступенчатое сужение перспективы, завершающееся попаданием в некоторую драгоценную, вот именно, точку.

Тем самым КОНТРАСТ подвергается ВАРЬИРОВАНИЮ [Там же, с. 149–178], проводится через несколько аспектов конструкции, строится как переход:

- от чего-то одного к чему-то совершенно другому, т. е. контраст по содержанию;
- от большого к малому: контраст по масштабу;

— и от далекого к близкому, т. е. контраст по положению в нарративном пространстве.

Как правило, приближение к заключительному крупному плану не ограничивается КОНТРАСТОМ и ВАРЬИРОВАНИЕМ, но включает и серию ПРЕДВЕСТИЙ [Там же, с. 197–225], предсказывающих финал и направляющих движение к нему.

Это достаточно типовая схема. Но у Бунина она применяется не к произвольным сюжетным мотивам, а преимущественно к любовным, причем одновременно плотским, эротическим и так или иначе сублимированным — олитературенным, одухотворенным, замаскированным, виртуализованным.

Кроме того, Бунин обычно не останавливается на эффектной крупной картине, а в последний момент слегка размыкает композицию, завершая ее обратным КОНТРАСТОМ — финальным выходом в общий план.

1.2. Наглядный случай — композиция рассказа «Грамматика любви».

Повествование следует за передвижениями и переживаниями протагониста, Ивлева, который постепенно все больше фокусируется на загадочной давней любви его дальнего соседа по уезду, Хвощинского, к некрасивой горничной Лушке. Рано похоронив ее, Хвощинский целых двадцать лет — до собственной смерти — не выходил из ее спальни, бесконечно горюя об утрате.

Композиция рассказа строится по принципу воронки, постепенно засасывающей героя обрамляющей новеллы в самую сердцевину вставной. Все детали и перипетии сюжета:

- намерения возницы,
 - слова посещаемой по дороге графини,
 - воспоминания Ивлева о собственном раннем увлечении образом странной любви Хвощинского к Лушке,
 - готовность их сына продать Ивлеву отцовскую библиотеку,
 - скромная книжная полка Хвощинского
 - и в особенности смешная, столетней давности книжка «Грамматика любви»,
 - наконец, дешевенькие бусы Лушки —
- последовательно толкают Ивлева к:
- заезду в усадьбу Хвощинского,
 - посещению ныне нежилой части его дома,
 - физическому и символическому проникновению в святая святых былой любви двух покойников
 - и контакту с ее реликвиями.
- В результате Ивлев заряжается сильнейшими токами этой любви:

И такое **волнение овладело** им при взгляде на эти **шарики, некогда лежавшие на шее той**, которой суждено было быть столь любимой <...> что зарябило в глазах от **сердцебиения**¹.

¹ Все цитаты приводятся по изданию: Бунин И.А. Собр. соч.: в 8 т. / сост., коммент., подгот. текста А.К. Бабореко. М.: Моск. рабочий, 1993–2000. Все шрифтовые выделения в цитируемых текстах принадлежат мне. — А.Ж.

Тут налицо все характерные черты воронки: исходное широкое и далекое пространство, многоступенчатое сужение перспективы, постепенное сосредоточение на поместье, доме и комнате, где жила Лушка, венчаемое крупным планом мелких бус и интимного фрагмента Лушкиного тела — ее шеи. Психологической подоплекой этого устремления служит механизм так называемого «треугольного желания» [Girard 1965, p. 1–52], которое неуклонно влечет Ивлева к соучастию в интимной связи Хвоцинского и Лушки.

Но этим композиция рассказа не завершается. Вслед за эротически нагруженными бусами внимание Ивлева переносится на тоже малый и тоже «любовный», но подчеркнуто текстовой, литературный, культурный, чуть ли не научный объект, давший заглавие всему рассказу.

Насмотревшись, Ивлев осторожно поставил шкатулку [с бусами] на место; потом взялся за **книжечку**. **Это была крохотная**, прелестно изданная почти сто лет тому назад «Грамматика любви, или Искусство любить и быть взаимно любимым».

Таким образом, в острие воронки помещается не один тематически ценный миниатюрный объект, а двойчатка, представляющая телесный и духовный аспекты любовного влечения — собственно страсть и ее грамматику, сочетание типично бунинское. За большую цену Ивлев покупает книжечку и, покидая усадьбу Хвоцинского, он поглощен мыслями о Лушке: «Вошла она навсегда в мою жизнь!» — подумал он».

«Вошла» — характерная эмблема воронкообразного движения. Но тут же происходит и финальное размыкание конструкции: внимание переносится на окружающий пейзаж и целую «жизнь» героя. Впрочем, однозначного выбора в пользу размыкания Бунин не делает, совмещая крупный план с общим: в самый конец он выносит **четверостишие** о *Грамматике любви*, написанное Хвоцинским, которое Ивлев «медленно перечитал **при свете зари**».

1.3. Сходная воронкообразная конструкция лежит в основе сюжета еще одного «ивлевского» рассказа Бунина — «В некотором царстве» (см.: [Капинос 2014, с. 126–142; Жолковский 2016]).

Случайно прочитав на станции телеграмму о чьей-то женитьбе, имеющей состояться неизвестно где во время Святков, Ивлев мысленно переносится «туда», явственно воображает передвижения привлекательной невесты и ее старой тетки, внезапную смерть этой тетки и свой последующий минутный тет-а-тет с невестой — крупный план ее глаз и обнажаемой ножки.

Племянница **раздевается** чем дальше, тем все живей и веселей, неожиданно **оказывается тонкой, гибкой**, ловко присаживается на старинный ларь возле окна и **быстро снимает городские серые ботики, показывая ногу до колена, до кружева панталон** <...>.

И вдруг происходит то самое, **страшное приближение чего уже давно предвкушалось** <...> есть только радостный ужас этой темноты и отсутствие уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была быть не-

вестой какого-то Ивана Сергеевича, — есть один **дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему** <...> есть быстрая жуткая мысль, **как снимала она на ларе ботик**, и тотчас же вслед за этим то самое **блаженство**...

Ивлевым опять движет треугольное любовное желание — овладение невестой некоего Ивана Сергеевича (не исключено, что символически и металитературно — Тургенева, с которым Бунина было принято сравнивать). И разворачивается это движение во многом аналогично: преодолеваются огромные пространства и разнообразнейшие препятствия, пока все не упирается в тело героини, причем реального обладания опять-таки не наступает, ибо все это происходит, так сказать, в порядке творческого миража. После чего следует размыкание: герой возвращается в свою далекую реальную жизнь, откуда, впрочем, вновь воображает якобы сужденное ему воссоединение с героиней.

1.4. Присмотримся с той же точки зрения к композиции «Легкого дыхания».

Рассказ начинается с кладбищенского пейзажа и могилы Оли Мещерской, охватывает всю жизнь героини, с ее любовными и иными перипетиями на широком, часто ветреном, городском, усадебном, вокзальном и гимназическом фоне и в конце устремляется к давно интриговавшему читателя заглавному мотиву «легкого дыхания». Он вводится в текст через мысли классной дамы, что позволяет предпослать его появлению еще несколько больших и далеких подступов, — упоминаются не имеющие отношения к делу «выдумки» классной дамы, в частности

<...> **ее брат**, бедный и ничем не замечательный **прапорщик**, — она соединила всю свою душу с ним, с его **будущностью**, которая почему-то представлялась ей **блестящей**. Когда **его убили под Мукденом**, она убеждала себя, что она — **идейная труженица**. Смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой.

И тут завязывается финальная игра с широтой перспективы. Сначала внимание сосредотачивается на могиле Оли — возвращается средний план самого начала рассказа:

Теперь Оля Мещерская — предмет ее неотступных дум и чувств. Она ходит на ее могилу каждый праздник, по часам не спускает глаз с дубового креста, вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов...

Потом следует некоторый отъезд камеры — во времени и пространстве: перспектива включает целую давнюю сценку в школьном дворе:

...и то, что <она> однажды подслушала: однажды (sic!), на большой перемене, гуляя по **гимназическому саду**, Оля Мещерская быстро, быстро говорила своей любимой подруге, полной, высокой Субботиной...

Затем — еще больший откат: в детское прошлое героини и историческое прошлое книжной культуры:

<...> Я в одной **папиной книге**, — у него много **старинных**, смешных книг, — прочла, какая красота должна быть у женщины... Там, понимаешь, **столько насказано**, что всего не упомнишь...

И из этой дали стартует постепенное укрупнение планов, сначала применительно к частям тела некой обобщенной красавицы:

<...> ну, конечно, черные, кипящие смолой **глаза** <...> черные, как ночь, **ресницы**, нежно играющий **румянец**, тонкий **стан**, длиннее обыкновенного **руки** <...> маленькая **ножка**, в меру большая **грудь**, правильно округленная **икра**, **колена** цвета раковины, покатые **плечи** <...> но главное <...> Легкое **дыхание!**..

После чего делается скачок обратно к самой героине, с фиксацией на ее дыхании, причем сначала чисто номинально, а затем в виде прямого указания на его физическую материализацию:

<...> А ведь **оно** у меня есть, — ты послушай, **как я вздыхаю**, — ведь правда, есть?

Единичная конкретность его реализации — в виде одной сиюминутной порции — подчеркивается указательным местоимением *это* в следующей фразе, заключающей повествование и в последний момент венчающей серию сужений перспективы (до размера одного вдоха/выдоха) бесконечным — мирового масштаба — расширением:

Теперь **это легкое дыхание** снова рассеялось **в мире**, в **этом** облачном небе, в **этом** холодном весеннем **ветре**.

Подчеркну, что, подобно финалу «Грамматики любви», своим узким концом воронка упирается в некий гибрид материального и спиритуального: в самое духовное из телесных проявлений человека — его дыхание, тем более дыхание легкое и прописанное книгой. И, как и в «Грамматике любви», в эту финальную точку поставлено давно ждавшее разгадки заглавие рассказа.

1.5. Как было сказано, не во всяком завершении нарратива крупным планом значимой детали следует усматривать воронку. Важно, чтобы имело место неуклонное поступательное сужение перспективы, поддержанное рядом сопутствующих эффектов. Интересный пограничный случай являет композиция бунинского «Кавказа»².

В целом повествование движется, хотя и скачками, от широких пространств (Москва, проезд по России, Кавказ) к финалу в номере сочинской гостиницы и выстрелу обманутого мужа себе «в виски из двух револьверов».

Правда, на первый взгляд, это самоубийство в очень кратком седьмом фрагменте, написанном не от 1-го лица любовника (как все предыдущие), а в 3-м лице объективного рассказчика, представляется полной неожиданностью.

Однако в длинном шестом фрагменте, где (как и в четвертом) отсутствуют какие-либо упоминания об угрожающем любовникам муже, вроде бы незаметно, но последовательно накапливаются детали пейзажа и обстановки, предвещающие смертельную развязку [Марченко 2015, с. 139–152].

² Проницательный анализ этого рассказа, критически учитывающий противоречивую традицию его рассмотрения, см. в [Марченко 2015, с. 123–165].

Сама же эта неожиданная, но подспудно готовившаяся пуанта совмещает — характерным для Бунина образом — прямой физический смысл (самоубийство отвергнутого мужа как очередную вариацию на темы любви и смерти) с богатой культурной символикой — опорой на «дуэльный дискурс» русской литературы [Там же, с. 152–163]. Причем дуэльный мотив искусно намечен уже в первом фрагменте: «не приходится сомневаться — Бунин пишет о готовящейся дуэли в самом начале рассказа» [Там же, с. 158]; имеются в виду слова героини:

Раз он мне прямо сказал: «Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера!»

Так что нарративная конструкция «Кавказа» во многом сходна с воронкообразными структурами трех бунинских рассказов, рассмотренных выше. Тем не менее неуклонная постепенность сюжетного приближения к пуанте здесь не соблюдена: символические предвестия «чего-то, угрожающего смертью» (в предпоследнем фрагменте) не образуют достаточно прочной и наглядной воронки. Коннотации, указывающие в сторону развязки, сугубо имплицитны (недаром их выявление требует пристального исследовательского анализа), в целом же остается впечатление внезапного поворота, почти невероятного сюжетного виража.

2. Перейдем ко второму объявленному приему, состоящему в использовании «художественного» — авторского, режиссерского, актерского, переводческого и т. п. — поведения персонажей.

2.1. Это широко распространенный прием, подпитывающийся вечной металитературной озабоченностью литературы. Вспомним:

— Гамлета, — ставящего «Мышеловку»;

— Дон Кихота, — начитавшегося рыцарских романов и пытающегося разгрызть их в жизни;

— мадам Бовари, — еще одну гиперактивную читательницу;

— Ковчеля, — инсценирующего для «мещанина во дворянстве» Журдена сватовство к его дочери сына турецкого султана и посвящение его самого в сан *мамуши*;

— и других трикстеров, помогающих авторам сочинять сюжеты (типа пушкинского Сильвио и изобретательных лесковских крючкотворов);

— наконец, честолюбивых преступников, например антигероев американского сериала «Коломбо», претендующих на совершение идеального преступления — создание своего рода криминального шедевра;

— великих следователей, начиная с Шерлока Холмса и кончая тем же Коломбо, выступающих в роли проницательных критиков таких шедевров;

— и многие другие сходные построения [Жолковский 2020].

Своеобразный вариант «авторствующего» персонажа создал Чехов — образ претенциозного производителя бессмысленных текстов, ведущих к «провалу коммуникации» [Щеглов 2014; Степанов 2005, с. 305–321]. Таковы:

— Гаев, обращающийся с речью к «глубокоуважаемому шкафу»;

— три сестры, твердящие на протяжении всей пьесы: «В Москву, в Москву»;

— отставной моряк, произносящий за свадебным столом бесконечные флотские команды;

— различные нудные персонажи, поучающие других, как им жить: Лида в «Доме с мезонином», Модест Алексеич в «Анне на шее»;

— наконец, заглавная героиня «Душечки», — еще одна представительница этой корпорации горе-авторов, продуцирующая свои ненужные тексты путем элементарного копирования слов партнеров.

Тема «литературного» поведения явно занимала Бунина, и у него авторские персонажи тоже не редкость.

Таковы, например, фигурировавший в двух рассмотренных выше рассказах Ивлев и заглавная героиня рассказа «Муза Граф».

Такова и Оля Мещерская, разгадка всей жизни которой — и, как мы помним, заглавия рассказа — состоит в ее «книжной запрограммированности».

И этой Олей, — публично инсценирующей самоубийственное для нее и губительное для ее партнера-любownika чтение им ее дневниковой записи о свидании с другим мужчиной, книжной, но и вызывающе живой, — Бунин (во всяком случае, бунинский рассказчик), пусть несколько амбивалентно, восхищается.

Зато героиня «Дела корнета Елагина», откровенно нацеленная на роковые игры с жизнью и смертью и хладнокровно придумывающая и режиссирующая двойное самоубийство, дана негативно (см.: [Рапова 2019]).

Где-то между этими двумя «книжницами» располагается героиня «Чистого понедельника», настойчиво театрализирующая свою жизнь и любовь в лоне и духе нелюбимой автором культуры Серебряного века (см.: [Дзюбенко, Лекманов 2016]).

Единой общей установкой Бунина является, конечно, его критический взгляд на жизнетворческие сценарии символистско-декадентского типа.

2.2. Присмотримся с этой точки зрения к поведению Ивлева, протагониста «В некотором царстве», — отчетливо «авторскому». Независимо от того, трактовать ли сюжет рассказа как привидевшийся ему во сне или воображаемый им наяву (согласно соответственно [Капинос 2014] и [Жолковский 2016]), налицо со-творение этого сюжета на глазах читателя почти что «из ничего» — из случайно прочитанной краткой и не очень внятной телеграммы («Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы»). Импровизация следует характерным чертам творческого процесса: вдохновляется случайным жизненным (и притом словесным!) впечатлением, вовлекает стандартные литературные топосы и коллизии (усадебную жизнь, санный путь, балладную атмосферу, любовь, смерть, треугольное желание, соперничество...) и разворачивается по принятым — в частности, типично бунинским — канонам (включая прием воронки).

В результате «авторский персонаж» оказывается практическим alter ego реального автора, Бунина, его чуть ли не лирическим двойником (а как известно, бунинская проза существенным образом лирична). Ивлев полностью контролирует сюжет, и остальные действующие лица покорно следуют его поэтической воле. Такой структурный солипсизм обнажает прием, повышая тем самым экспе-

риментальность повествования — в ущерб его прозаической мотивированности (натурализации).

Для сравнения рассмотрим противоположный случай — «Визитные карточки», образец мастерской натурализации сюжета, построенного Буниным на «творческом» поведении обоих главных героев.

2.3. Герой, знаменитый писатель, встречает на волжском пароходе провинциальную замужнюю женщину, читательницу, и у них возникает мимолетный роман, небольшая такая «Дама с собачкой», спрессованная в одно ночное свидание (one-night stand).

Я прочел этот рассказ сравнительно поздно и сразу пришел от него в восторг, особенно от вопроса, задаваемого героиней уже в каюте героя: «Все снять?» Фраза поразила меня, но о ее секрете и тем более секрете рассказа в целом я не задумывался еще долго. А потом задумываться начал и даже случайно обнаружил релевантный мопассановский подтекст («Une aventure Parisienne» («Парижское приключение»), 1881). Однако ответа на вопрос о глубинной структуре рассказа и (что особенно важно для нас здесь) о главном его нарративном приеме все не находил. Мое понимание оставалось в привычных буниноведческих рамках: любовь, претворенный автобиографизм, чувство природы, знание русской жизни и разных ее социальных пластов. И никакой всеобъясняющей доминанты, никакого конструктивного принципа.

Но однажды в разговоре с коллегой (disclosure: с собственной женой) о «Деле корнета Елагина», которым она тогда занималась, я сообразил, что ключ к неповторимой реплике где-то тут, рядом — один из тех, что подходят, как это и должно быть, и к другим текстам того же автора.

Счастливая догадка о тайне слов «Все снять?» состояла в том, что героиня готова, как послушная актриса (а не просто неопытная любовница), следовать режиссерским указаниям своего партнера, почитаемого ею художника слова.

Как только я понял это, на свои места быстро стали и остальные аспекты повествования. Во всем своем озорном великолепии мне открылся глубинный сюжет рассказа — «жизнетворческий дуэт двух партнеров, соревнующихся, следуя каждый своему скрипту, в любовной, в частности сексуальной, дерзости». При этом реплика героини, первой бросившаяся в глаза и годами меня занимавшая, оказалась даже не самым сильным из эффектов. В кульминационной точке повествования я разглядел прописанную полунамеком эротическую позу (по тем литературным временам рискованную: стоя, сзади), увенчавшую сценический дуэт героя и героини.

Действительно, все повествование разворачивается как своего рода скандальное па-де-де. Это вовсе не одностороннее соблазнение неопытной героини бывалым донжуаном, а сценарий, охотно разыгрываемый обоими партнерами.

Героя сначала удивляет, а затем все больше привлекает и провоцирует сочетание в героине беззащитной неопытности с неожиданной смелостью. В ответ на предупреждение героя: «Так тонут маленькие дети, / Купаясь летнею порой, / Чеченец ходит за рекой» героиня, подхватывая ссылку на пушкинского «Кавказского пленника», с вызывающей прямотой заявляет: «Вот чеченца-то я и жду!»

Готовность героини разжигает героя, и он решает не ограничиться обычной постельной интрижкой, а совершить что-нибудь особенное, каковым и оказывается упомянутый выше эротический тур-де-форс, приводящий героиню в состояние радостного бесстыдства.

Ощущение сценария, совместно импровизируемого, но и как бы разыгрываемого по нотам, подкрепляется обилием прямых и полускрытых литературных подтекстов, задающих этот скрипт. Тут и пушкинская цитата, и «Мадам Бовари», и «Дама с собачкой», и «Чайка», и мопассановская новелла, сюжет которой, кстати, эффектно выворачивается наизнанку.

В «Парижском приключении»³ в кульминацию тоже вынесен нестандартный секс:

Окутившись в комнате, она быстро разделась, скользнула в постель <...> и ждала, прижавшись к стене.

Но она была **неопытна**, как только возможно для законной жены провинциального нотариуса, а он был **требовательнее трехбунчужного паши. Они не поняли друг друга, совершенно не поняли.**

И он уснул. Ночь проходила <...> неподвижно лежа, она думала о своих супружеских ночах и с отчаянием смотрела на этого, спавшего рядом с нею на спине <...> маленького, шарообразного человечка, чей круглый живот выпячивался из-под простыни, словно надутый газом баллон. Он храпел <...> с протяжным фырканьем и смешным клокотанием в горле <...> Струйка слюны стекала из угла его полуоткрытого рта.

В отличие от уродливого героя Мопассана, бунинский, кстати, тоже писатель, наделяется мужской привлекательностью и творческой способностью правильно «читать» героиню и активно вести интригу (у Мопассана всем руководит дама).

А его партнерше, как и у Мопассана, провинциальной боваристке, Бунин дает насладиться непозволительным по ее провинциальным представлениям сексуальным опытом.

Она **покорно** <...> переступила из всего сброшенного на пол белья, осталась вся **голая** <...> и **победоносно пьяно** взглянула на него <...> Она вынула **шпильки, волосы** густо упали на ее худую **спину** <...> Она наклонилась, чтобы поднять спадающие **чулки**, — маленькие **груды** <...> повисли тощими грушками, прелестными в своей бедности. И он заставил ее **испытать то крайнее бесстыдство**, которое так не к лицу было ей и потому так возбуждало его жалостью, нежностью, страстью <...> Она с восторженным ужасом <...> слышала беспечный говор <...> проходящих по палубе под самым окном, и это еще страшнее увеличивало **восторг ее развратности** <...>

Потом он ее, как мертвую, положил на койку. Сжав зубы, она лежала с закрытыми **глазами** и уже со скорбным успокоением на побледневшем и совсем молодом **лице**.

³ См.: [Мопассан 1946, с. 132–138] (пер. Л. Лежневой).

2.4. С творческим взаимодействием персонажей все как будто понятно⁴. Но попутно возникает вопрос: а не применен ли тут заодно и прием воронки?

Действительно, повествование начинается с описания открытого волжского пейзажа и парохода в целом и краткой характеристики персонажей. Затем перспектива все больше сужается, — с переборами, позволяющими дать хронотопически широкий охват школьной и замужней жизни героини, — до палубы, до ресторана и наконец до каюты героя, где фокусируется на постепенно обнажаемом теле героини. А в самом конце наступает и частое в таких случаях размыкание перспективы, завершающее кольцевую — «береговую» — композицию:

Перед вечером, когда **пароход причалил** там, где ей нужно было сходить, она стояла возле него тихая, с опущенными ресницами. Он поцеловал ее холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце **на всю жизнь**, и она, не оглядываясь, побежала вниз **по сходням в грубую толпу на пристани**.

Чем не воронка?

Ну, разве тем, что в ключевую финальную позицию помещен не крупный план какой-то одной решающей детали, а целая серия фрагментов долгожданного ню, так что четкость устремления к горлышку воронки размывается. Более того, главным нарративным тур-де-форсом оказываются здесь не сами эти интимные фрагменты, а та нетривиальная эротическая поза, которая как раз не дается впрямую, а дразняще кодируется, вызывая о реконструкции читателем. Элементы воронкообразности налицо, но доминирует другой бунинский прием — полупрозрачная маскировка самого сокровенного момента сюжета. Однако это уже особая тема⁵.

2.5. А по поводу «Кавказа» возникает симметричный вопрос: не является ли заключительное самоубийство персонажа своего рода художественным жестом? То есть не просто сюжетным — и даже металитературным — мотивом, который автор (Бунин) создал в духе «дуэльного дискурса» русской литературы, но и творческим актом самого персонажа?

Литература

- Дзюбенко, Лекманов 2016 — Дзюбенко М.А., Лекманов О.А. Пояснения для читателей // Бунин И. Чистый понедельник [Опыт пристального чтения]. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2016.
- Жолковский 2016 — Жолковский А.К. «В некотором царстве»: повествовательный тур-де-форс Бунина // Жолковский А.К. Блуждающие сны: Статьи разных лет. СПб.: Азбука, 2016. С. 81–94.
- Жолковский 2017 — Жолковский А.К. Позы, разы, перифразы: Заметки нарратолога // Звезда. 2017. № 11. С. 248–260.
- Жолковский 2018 — Жолковский А.К. Место «Визитных карточек» в эротической картолке Бунина // Новое литературное обозрение. 2018. № 2 (150). С. 164–186.
- Жолковский 2020 — Жолковский А.К. «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей // Звезда. 2020. № 1. С. 259–275.

⁴ Подробнее об этом рассказе см.: [Жолковский 2018, с. 175–184].

⁵ О такой «эзоповской» технике у различных авторов, включая Бунина, см.: [Жолковский 2017].

- Жолковский, Щеглов 2016 — *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Ex ungue leonem: Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- Капинос 2014 — *Капинос Е.В.* Поэзия Приморских Альп: Рассказы Бунина 1920-х годов. М.: Языки славянской культуры, 2014.
- Марченко 2015 — *Марченко Т.В.* Поэтика совершенства: О прозе И.А. Бунина. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2015.
- Мопассан 1946 — *Мопассан Г., де.* Избранные новеллы. М.: ОГИЗ, 1946.
- Степанов 2005 — *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.
- Щеглов 2014 — *Щеглов Ю.К.* О художественном языке Чехова // Щеглов Ю.К. Избранные труды. М.: РГГУ, 2014. С. 394–419.
- Girard 1965 — *Girard R.* Deceit, Desire and the Novel. Baltimore; London: The Johns Hopkins UP, 1965.
- Panova 2019 — *Panova L.* «A very ugly story»: Fiction, Non-Fiction and Mimetic Desire in Ivan Bunin's «The Case of Cornet Elagin» // *Die Welt der Slaven*. 2019. № 1. P. 68–86 (= Русская литература. 2018. № 1. С. 151–163).