

ПРОЗА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И И. А. БУНИНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФИИ СЛОВА М. М. БАХТИНА

Халина Бжоза (Торунь)

Герменевтический подход Михаила Бахтина – после Александра Веселовского и до Поля Рикэра – к истолкованию и осмыслению художественных произведений и разных других „текстов культуры“ выдвигает универсальные (внеисторические и междисциплинарные) вопросы, направляя их в широкую перспективу сообщения смысла и экспликации явлений развернутой общекультурной коммуникации¹. Среди них особенно интересны некоторые „второстепенные факты“ творческого поведения, составляющие задний план невербального – символического или художественно-эстетического сообщения. Именно с этой точки зрения как Веселовский, изучающий глубинный смысл „сложных схем“ условного мышления в древних мифах и фольклористике, так и Бахтин – автор трудов о Достоевском, Рабле и Фрейде, обращались не только к философско-антропологическому содержанию словесного творчества, но также – к театру, обряду, мифу и разным смежным формам культурного поведения человека разных времен (с далекой древности – до новых времен – вплоть до современности). С этой точки зрения соотношения теоретических положений Бахтина с некоторыми концепциями изучения речевой культуры, эстетики и даже философии языка явно затрагивают вопросы культурной антропологии и в этом плане также соприкасаются с некоторыми тезисами и конклюдиями Клода Леви-Стросса и Рикэра. В связи с развитием художественной культуры (и культуры вообще) Бахтин уделяет особое внимание явлению и даже условно-теоретическому вопросу кризиса. „Напряженность и новизна содержания – конклюдировует ученый – ... составляет уже признак кризиса эстетического творчества. В свою очередь, кризис автора - это пересмотр самого места искусства в целом культуры и в событии бытия: всякое традиционное место представляется неоправданным“. С другой стороны, в такой перспективе кризис жизни,

¹ Бахтин, М. М.: *Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа.* (в кн.:) *Эстетика словесного творчества.* Москва 1979, с. 281.

часто сопутствующий кризису авторства, стимулирует „население жизни литературными героями, отпадение ее от абсолютного будущего и превращение в трагедию без хора и без автора”².

С этой точки зрения Бахтину стали понятными попытки Достоевского преодолеть схемы позитивистического сознания и выйти за пределы применимости конвенциональных медий художественного сообщения своей эпохи, чтобы раскрыть универсальные духовные ценности. Итак, русский ученый, учитывая кризис традиционных эстетических категорий литературы, т. е. понятий автора и героя, художественного мира и стиля, а тем самым – осложняя вопрос жанра и рода, приходит к знаменательному заключению: „Всякая система знаков (...) принципиально может быть расшифрована, т. е. переведена на другие знаковые системы (другие языки); следовательно, есть общая логика знаковых систем (...) Но текст (в отличие от языка как системы средств) не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов. Событие жизни текста (...) всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов“: сознания автора и – воспринимающего³.

Исходя из этих рассуждений Бахтина, можно заключить, что в ситуации осложнения (кризиса) категории автора важнейшую позицию в процессе художественной коммуникации начинает занимать само слово, которое наполняется (вне традиционных структурных связей) живыми семантическими энергиями. В этом плане ведь тоже философские осмысления тем же автором как фрейдовских интерпретаций сновидений, так и эстетической функции метафор, аллегорических изречений, каламбуров или символов, в прозе Достоевского перекликаются с похожими трактовками мифов и преданий Веселовским или – библейских мотивов Полем Рикэром. Неточные пересказы жизненных фактов и известных сюжетов, оговорки и искажения образов, обнажающих (по Фрейду) наличные естественные потребности и желания индивида, оба ученых трактуют как внутреннюю („обобщенно-идеологическую“) борьбу разных понятий и семантических начал, затрагивая по-своему некоторые вопросы культурной антропологии⁴.

² Там же, с. 178–179.

³ Там же, с. 284, 285.

⁴ См. Волошинов, Вл. (М. М. Бахтин): *Фрейдизм. Критический очерк*. Для современного исследования интересны главы V-VIII и XIX данной книги, а также: Ricoeur, P.: *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris 1965.

Поэтому игра словесными символами, образными изречениями и цитатами (или подделками цитат) знакомых читателю реплик и поведений, а также – знаменательных исторических и культурных фактов, предстает в романах Достоевского и шедеврах прозы других русских писателей как синтез визионерских сновидений, галлюцинаций или размышлений героев и является ему в специфической знаковой сверхструктуре, т.е. на уровне герменевтики в рикэровском понимании. Такое многозначное художественное повествование, сохраняющее скрытую в подтексте драматургию экзистенциальной трагедии, выявляет стремление художника-философа проникнуть (через разные знаки и тексты культуры) в истинную духовную суть жизни личности⁵.

В таких случаях мы имеем дело с созданием некоей сверхреальности, которая не сводима к конкретному медиуму искусства. Это ведь такая реальность, которая проявляется в разных вариантах пересказа, запечатляясь в своеобразных формах языковой артикуляции записи, в частности, в текстах *Евангелия*, *Сутта Нипата*, *Корана* и др. Ведь, по Рикэру, многие тексты богословов, пророков и поэтов открывают одну и ту же Истину, выражающуюся в истории появления в мире зла, которое после драматической борьбы должно – через саморедукцию – устраниться⁶. Кстати, как указывал и Бахтин, такой код, который как Ю. Кристева, так и Р. Барт, считают явлением „вечной интертекстуальности“, а И. Смирнов – свойством „памяти памяти текста“, способен породить особенную ценность: „архидеологию“, которая заметна лишь на уровне внутренней речи художественного повествования⁷.

Разные ведь блуждающие мотивы, цитаты (или квазичитаты) – как фрагменты будто забытого, но возрождающегося текста и – шире – дискурса – образуют в прозе выдающихся русских писателей-мыслителей: Достоевского, Льва Толстого и Ивана Бунина какую-то „всеобщую раскрывающую систему“. Последняя выявляется через своеобразную – „духовно-моральную“ (или экзистенциальную) функцию коммуникации, которая основополагается на сугубо креативном слове, составляющем

⁵ См. Ricoeur, P.: *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia?* (w:) *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wybór i tłum. Rosner, K.: Warszawa 1989, s. 63-89. Бахтин, М.: *Проблема текста*, оп. cit., s. 292-307.

⁶ Ср. книгу: Ricoeur, P.: *Symbolika zła*, Warszawa 1986.

⁷ Ср. Смирнов, И.: *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*, Wiener Slawistischer Almanach, Sond. 17, Wien 1985, с. 16-17, 78-111, 134-158.

„вещь в себе“⁸. Такая коммуникация нацелена на мир Трансценденции – то ли в религиозном, то ли – в магическом плане. Отец Павел Флоренский связывал это свойство „магичности слова“ с понятием божественного Логоса, наполненного духовными энергиями внутреннего сообщения, относимого к божественным истокам⁹.

Итак, проблематика неограниченных творческих потенций слова и языка, проявляющаяся у Бахтина сквозь призму категорий многоголосья и чужой речи, расширяется, благодаря положениям Флоренского и С. Булгакова, которые ведь учитывали значение духовной энергии внутреннего сообщения, направленной на сферу трансценденции в творческом процессе¹⁰.

Весьма интересно в такой исследовательской перспективе рассмотреть тексты некоторых шедевров прозы Достоевского и Бунина, в которых (на художественном замысле и на организации семантической ткани повествования) отражаются сюжеты и структуры религиозно-литургического и богословского характера (православие, буддизм, ислам).

Так, напр., в романе Достоевского *Бесы* художественные идеи и образы выявляют суть внутренней драмы человека; драмы, которая разыгрывается именно на уровне речи (языка) как стимулированная самими речевыми процессами деградации общества – через расщепление, оскудение и даже – падение большого слова. Ведь лишение понятия Логоса духовного ореола, относимого к его божественным истокам (ср. *Евангелие* и *Апокалипсис* по Иоанну), внутренне опустошает его, превращая лишь в ненадежный медиум, мало достоверный носитель информации.

Итак, оказывается, что в *Бесах* разрушение старого порядка стало возможным только благодаря идеологическому искушению, т.е. волшебству коварного слова: пустой игры смыслами. Ведь уже идеалистическая риторика Степана Верховенского – отца, а потом – цинично-зловонное искусство „плетения словес“ Петра – сына, создает своеобразную мета-

⁸ Cd. Jakobson, R.: *Poetyka w świetle językoznawstwa, (w:) Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, перев. К. Поморская, т. II, ч. III, Kraków 1972, с. 22-69; ср. Фарыно, Е.: *Роль текста в литературном произведении*, Studia Russica, Budapest 1987, т. XI, с. 118-140.

⁹ См. Бонещкая, Н.: *Слово в теории языка П. А. Флоренского*, Studia Slavica Hungaria (Akad. Kiado), 1988, 34/1-4, с. 9-10 (предисловие к публ. работ П. А. Флоренского: *Магичность слова и Имелавие как философская предпосылка*).

¹⁰ Там же, с. 14-20, ср. также : Аверинцев, С.: *Порядок космоса и порядок истории* (в кн.): *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1977, с. 84-104.

поэтику демагогического лепета через игру мнимыми смыслами ложных ценностей.¹¹ В свою очередь Николай Ставрогин, пренебрегая словом, пользуется другими приемами коммуникативного манипулирования, т. е. прибегает к жесту, действию (расчлененному на сцены), или – к провоцированию чужих жестов и действий (кинетических фраз), к игре чужими мыслями и личностями как живыми медиями скрытой психодрамы.

Особенно задорная и по-своему рафинированная, рискованная игра словом и высказыванием проявляется в знаменитой исповеди Ставрогина. Составляющий содержание главы *У Тихона* текст (не включенный в первое издание *Бесов*) трактовался целое столетие исследователями как реалистическая сцена искреннего саморазоблачения грешного искуителя – Князя Гарри... Но по ходу диалога собеседников, комментирующих письменное изложение исповеди, читателю навязывается сомнение в достоверности представляемых автором ее фактов. Можно догадаться, что вся история соблазнения и издевательства Николая над Матрешей – это лишь выдуманный сюжет в стиле де Сада, которым он играет, чтобы запугать Тихона и прикрыть истинную цель его визита в келье провидца.

„-Я вижу , что никогда вы, бедный погибший юноша, не стояли так близко к самому ужасному преступлению, как в сию минуту! .., а также злобная реплика Ставрогина:

„... Проклятый психолог!“¹²

Итак, ситуация чтения вслух нарочито небрежной записи исповедо-мемуаров (с орфографическими ошибками) и показ живого диспута исповедующегося гостя с исповедателем, отцом Тихоном, т. е. автора текста с главным адресатом, порождает герменевтический вопрос столкновения разных интерпретаций семантически многослойной речи, построенной – по Бахтину – как высказывание в высказывании и содержащей слово в слове.

Следовательно – как показывает внутренняя логика художественной речи и сюжета в *Бесах*, искаженный и даже заторможенный процесс коммуникации между собеседниками стимулирует механизм наворачивания недоразумений и фальсификаций действительности, что – случайно – не

¹¹ Об этом мире см. Вгзога, Н.: *Достоевский. Просторы движущегося сознания*, Poznań 1992, гл. III, с. 62-66.

¹² Там же, с. 67.

обойдется уже без жертв: „Вы правы, я, может быть, не выдержу, я в злобе сделаю новое преступление“¹³.

Кстати, в *Бесах* и в других романах Достоевского наблюдаем различные способы и приемы использования внутренней – интеллектуальной и эмоциональной – энергии слова, вступающего в многоплановые связи с другими (не только лексическими) средствами сообщения. Ведь разнообразные события и драмы речи указывают на разные нелепости неустроенной и трудной жизни человека, искаженной нарушениями первичной космической гармонии темными силами негативных энергий, которые приводят к злодеянию и смерти. Неслучайно Ставрогин, Великий Бес, Царевич Самозванец, Черный Князь – Князь Гарри – как одинокий и неудовлетворенный дублер самого себя – лишь ради сохранения собственной легенды, мифа искусителя, не выдерживает последней „пробы“: невольного соучастия в убийстве чужими руками Лебядкиных и – унижительного для мужчины разоблачения Лизой Тушиной. После этого только можем понять неожиданное и жуткое самоубийство Ставрогина как своеобразно значимый жест – условный знак или текст, который может прочесть только отец Тихон. Эта знаменательная „вторая исповедь“ (тоже стилизованная на прозу де Сада) – как фокус мистификации в высшей форме – выявляет, наконец, страх Великого Беса перед опасностью публично стать смешным без своей грозной легенды, кстати, сделанной только другими... Такая своеобразная „маска в маске“ в романах Достоевского нередко становится герменевтическим приемом неполной расшифровки (через опосредование и синтезирование разных текстов) и выявляет некий „высший порядок“, изображающий идейно-аксиологический горизонт самых разных текстов культуры¹⁴. Таким-то образом и получаем – не только в философской прозе Достоевского, но и в творческом наследии писателей более позднего времени, как, напр., Ивана Бунина или Андрея Белого, ряд интересных вопросов, связанных с особой функцией языка (и речи), которая вводит в теоретические анализы (опирающиеся на интеллектуальное начало) – элемент оценки. Если через художественный или научный текст „просвечивают“ теологические понятия, которые вносят элементы мистического мировидения, там и зарождаются своеобразные ценностные начала, которые нацелены на раскрытие той стороны

¹³ Там же, с. 79, 80 – 82.

¹⁴ Ср. Дрозда, М.: *Нарративная маска в художественной прозе*, Russian Literature (Nord Holland) 1982, т. XII, с. 268-271.

сознания художника или исследователя-философа, т.е. раскрытие ноуменальной сферы общечеловеческого мира¹⁵.

После Достоевского такая тенденция к свободным преобразованиям текста и художественного пространства произведения в русской литературе объясняется уже всеобщей концепцией миропонимания, которая нарушила устоявшийся порядок вещей классического типа, поддерживаемый философией позитивизма. Итак, между прочим, на рубеже веков русские и европейские символисты обратились к творческим образцам Гоголя и Достоевского, но пошли еще дальше в области свободного манипулирования разными планами действительности: индивидуального (личного), общественного и духовно-космического. Выразить такую возможность помогли художникам-мыслителям XIX-XX веков новые мировоззренческие понятия и категории мышления, которые исходили из концепции анти-евклидова пространства – подвижного и направленного внутрь живого организма, т.е. пространства „растущего“, расширяющегося, и сводимого (через сокращения) – к точке. Итак, напр., понятия антиевклидова мира или эйнштейнова хронотопа допускают трактовку структуры космоса как трехаспектного неограниченного целого, состоящего из трех сфер: материальной, духовной и – промежуточной сферы изменчивого животного мира (мира жизни), подвластного силам экспансии и контракции...

В аспекте этих новых концепций миропонимания вполне возможно в области философии, искусства и духовной культуры применение таких понятий, как: интегральность, перевоплощаемость, „обратная перспектива“, „имплозия“ или „мир наизнанку“. Естественным образом такие понятия приобретают тоже морально-этические атрибуты.

Ведь именно уже Достоевский – по соображениям Л. Шестова – стремясь к деструкции образа мышления и порядка *Cogito*, отходил от диапазона ценностей, предопределенного понятиями Прекрасного и Возвышенного. В его прозе эта платоновская „вера только духа“ (по определению В. Хлебникова) – как аксиологическая основа мироздания – всегда сталкивается с магометовой „верой только тела“, ибо истоки европейской культуры издавна соприкасались со стихией культуры Востока. И поэтому м. пр. диалог – в бахтинском понимании – оказывается не только надежным средством единения, но также становится живым

¹⁵ Ср. Бахтин, М. М.: *К переработке книги о Достоевском*, (в кн.): *Эстетика словесного творчества*, ук. соч., с. 308-327.

двигателем мысли, идей и даже теорий как естественный их стартер или стимулятор. И, наоборот, уничтожение диалога на уровне семантики приводит к катаклизмам в природе языкового контакта личностей и обществ. Ведь информационный шум – через заторможение действий – порождает трагедию разобщения и отчужденность, которая заставляет индивида загнать себя в угол, т. е. в недра души как в запретную зону, ориентированную на другую душевную активность и на „другой космопорядок“.

В этом плане общеизвестным стало обращение Бунина к религиозной и этико-философской мысли древнего Востока в разнообразных ее видах мировоззренческого и эстетического характера. Сознание этого русского художника-мыслителя, не упуская из виду современных научных идей, основополагалось и на древнюю, коренную идею Начала: первобытного Целого в таоизме, синтетизма формы в тантризме и Чистого Света Праздности в буддизме махаяне¹⁶.

Возражения автора *Антоновских яблок* – как певца творческой одухотворенности идеей запаха прошлого (воплощенного в созревающие яблоки) – ставили под вопрос истолкования его произведений, отсылающие к современным ницшеанским и декадентским стимулам движения его мысли. Эти возражения охватывали тоже интерпретации его мирозерцания в контексте мировоззренческих идей творчества как Сологуба и Белого, так и Вячеслава Иванова, Вл. Соловьева, Шестова или Василия Розанова. Итак, стоит задаться вопросом о коренных началах концепции мира у Бунина как многопланового целого, рассматриваемого в разных ипостасях. Можно предполагать, что за рядом его художественных образов скрывается какой-то порядок мироздания, предопределяющий всеобщую „раскрывающую систему“. В этом плане стоит читать космос Бунина (трагически противоречивый, но, одновременно, интегральный) как структуру ценностей, образованную вне традиционных иерархий. Бунин ведь, как иногда Достоевский, прибегал к категориям внедиалектической трактовки мироздания, использующей симультантный порядок мышления. Интересно ведь, что борьба диссонирующих начал в их произведениях нередко превращается в мозаику, т.е. „равнодушное сосуществование“ в пределах всеобъемлющего лада ТАО.

¹⁶ Ср. Сливичкая, О.... *Проза И. А. Бунина 1914–1917го. Автореферат диссертации*. Харьков 1970, с. 11 (*Бунин и Восток*), также: *Проблема социального и космического зла в творчестве И. А. Бунина (Братя и Господин из Сан-Франциско)* (в кн.) Кучеровский, Н. М. (ред.). *Русская литература ХЛХ века (дооктябрьский период)*, Калуга 1988, с. 123 - 135.

Поэтому понятия небытия и подполья, бедности и страдания, безобразного и зла – как ипостаси восточной категории ТЕНИ (или инь – всегда взаимосвязанного с ян) выполняют у Достоевского, и у Бунина, функцию „уединенного сознания“, сопутствующую активной личности позитивиста. Так, в свете порядка культуры Востока закономерными становятся понятия „трагического мажора“ и „горького счастья“, которые легко обнаружить в творчестве обоих писателей (ср. произведения: *Белые ночи* и *Сны Чанга*, *Кроткая* и *При дороге*, *Хозяйка* и *Казимир Станиславович*).

Исходя из бахтинского учения о „памяти жанра“ и о „чужом слове“, а также – из теории архетипов К. Г. Юнга и – отчасти – из положения Г. Башляра о „вечной жизни“ поэтических образов-символов, стоит рассмотреть человеческие истории и ситуации в таких бунинских шедеврах прозы, как напр. : *Грамматика любви*, *Легкое дыхание*, *Сын*, *Аггя*, *Иоанн Рыдалец* и др. рассказы 10-ых годов. Во всех этих рассказах герои как-то невольно подчиняются неопределенной таинственной силе, которая заставляет их „вдруг“ поступить непонятно, вопреки логике здравого смысла, т.е. „сыграть роль“, задуманную не ими самими. Эти роли, кстати, неслучайны: они укладываются в структуру записи мифологического сюжета, Евангелия, жития, легенды, романа, уголовной истории и других неновых жанровых форм прозы.¹⁷

В тех и других ролях проявляется определенная закономерность существования и образа жизни личности как „дитяти Бога и природы“, которая наталкивает не только художника, но также психолога и антрополога на суждение, что духовное развитие человека получается за счет пренебрежения его материальной, животной стороной. А в итоге затем следовало бы ожидать сопротивления нагроможденной материи, которая – как осадок необузданной энергии (духа) – должна взять на человеке реванш за прогресс и привести к вырождению. Такая „месть“ именно и проявляется в различных вариантах и масштабах понимания смысла с м е р т и, на одном полесе которой находится бедность и подавленность, а на другом – произвол развязной свободы – вплоть до нигилизма. Итак, можно заключить, что категория „бедности“ в прозе Достоевского и Бунина охватывает значительно больше героев, чем это долго казалось читателям и исследователям. Бедные ведь – это не только герои – „слабые сердца“

¹⁷ Ср. Бжоза, Х.: *Брожение идей на перекрестке культур*, (в сб.): *Tekst i słownik w nauczaniu języka i literatury rosyjskiej*, Opole 1995, s. 29-36.

(у Достоевского) или люди „без свойств“ (у Бунина), но также необузданные сладострастники-злодеи и легкомысленные романтики-мечтатели. Это ведь и т. наз. „лишние люди“ в русской литературе: Онегин, Печорин, а затем – Базаров, Обломов и Ставрогин, т.е. или носители „уединенного сознания“ или же – грозные и отчужденные „люди-насекомые“, которые неизбежно сами проигрывают и – наконец – погружаются в „подполье“ духовного мира.¹⁸

Весьма интересно представляется сущность миропонимания И. Бунина с точки зрения антропологической интерпретации мировой истории Достоевским. Насколько у Достоевского мир, космос воспринимается через наличное ощущение „сгустка энергий“ в хаотическом состоянии, настолько у Бунина чувствуется какая-то высшая, упорядоченная форма, что-то вроде общего принципа ТАО, организующего разрозненные элементы мироздания, „вывороченного наизнанку“. Как будто идея т е н и Мировой Птицы, т. е. духовного начала Высшего Смысла, составляет тот фокус, в котором внешне „обратная“ (по Флоренскому) перспектива способна внутренне образовать цельный „антиэвклидовский пейзаж“, синтезирующий природу с культурой. Поэтому в порядке становления хронотопа, объясняемого в категориях мнимой геометрии и метафизики, выявляется скрытый смысл бунинского мирозерцания, который приближается – на каком-то идейном уровне – к концепциям А. Белого и П. Флоренского (изложенным Л. Силард и Ф. Козликом).¹⁹

Итак, отсылка (правда, опосредованная) к беспощадному механизму действия ТАО предопределяет судьбу героев бунинских рассказов, несмотря на их собственные попытки противостоять воле Рока. С этой точки зрения Соколович в *Петлистых ушах* как носитель „космического зла“ (по определению О. Сливичкой) оказывается – иначе, чем Рогожин, Смердяков или Ставрогин – только бесстрастным убийцей, исполнителем именно воли Рока – без притязания на любую собственную идею или цель.²⁰

¹⁸ См. Бжоза, Х.: *Достоевский. Просторы...* гл. II (*Экзистенциальная драма человека в Театре Памяти*, с. 37-42).

¹⁹ См. Силард, Л.: *Введение в Проблематику А. Белого*. Umjetnost Rijeci (Zagreb), 1975, nr 2-4, с. 178; также: Андрей Белый и П. Флоренский, *Studia Slavica Hungaria* (Budapest), 1987, 33/1-4, с. 227-238.

²⁰ Ср. Сливичкая, О.: *Бунин и Восток (К постановке вопроса)* (в сб.: И. А. Бунин (ред. Бесчерчевный). Воронеж 1971, с. 87-96.

Также господин из Сан-Франциско обречен на смерть в цветущей христианской Италии, ибо иначе он не способен „перейти на ту сторону“ своего „эвклидова пространства“, так как его собственный ограниченный ум работает только „по-эвклидовому“ – в трех измерениях. Итак, справедливо заключение Е. Фарыно, что этот герой „вообще не совершил путешествия“...²¹ Его путешествие ведь, навсегда заторможенное неподвижным сознанием, лишенным просторов духовной внутренней жизни, содержит лишь смысл „мертвого“ движения по инерции, неспособного перестроить сознание на общий лад „мира наизнанку“. Это-то движение и убивает героя, который сразу же возвращается домой в подводной утробе парахода Атлантида. Само это возвращение задумано здесь в порядке „зеркального отражения“ пути в Италию на верхней палубе, в полном блеске шикарной обстановки; герой переходит на „ту“ сторону сознания лишь в виде тени. Итак, Копье Господне остается и здесь на страже общего порядка Рока или ТАО. Тот же порядок совпадает ведь с общим смыслом важнейших положений буддийского учения, изложенных м. пр. в религиозно-философском памятнике: в книге *Сутта Нуната*, которую цитирует свободно Бунин в своих „цейлонских рассказах“. Важнейшей – в разных планах и отношениях – оказывается для автора *Братьев* сентенция: „Источник страданий – в жажде наслаждений“, которая отразилась в целом ряде произведений от 10-ых и 20-ых годов как нравственно-ценностное начало (с *Господина...* – до *Митиной любви* и *Дела корнета Елагина*)²². Общий смысл этих восточных древних „мудростей жизни“ в эстетическом освоении Буниным сводится к беспощадному праву круговорота жизни-смерти, добра-зла, желания-страдания, т.е. праву с и м м е т р и и, которое – в свою очередь – эстетически раскрыл и разработал Достоевский (гл. обр. в *Преступлении и наказании*, *Игроке*, или – в другой ипостаси – в *Братьях Карамазовых* и – отчасти – в *Бесах*).

Прием многослойной смысловой структуры поветствования в прозе Бунина (иногда будто заимствованный от Достоевского) позволяет раскрыть самый истинный, сокровенный идейный смысл произведения только после снятия первого, зачастую стилизованного слоя повествования. В порядке такого прочтения и выясняется тайна личной „грамматики

²¹ Faryno, J.: *Pan z San-Francisco*, (w:) *Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego*. Warszawa 1972, cz. III, s. 193-208.

²² Ср. Лобанова, Т.: *Ориентальная проза И. Бунина и духовно-эстетическое наследие народов Востока*, (в сб.): *Русская литература и Восток (Особенности художественной ориенталистики XIX-XX вв.*, (ред. Э. А. Каримов), Ташкент 1988, с. 73-80.

любви“ помещика Хвоцинского из одноименного бунинского рассказа от 1915 г. Жизнь героя после неожиданной смерти любимой конкубины предстает перед глазами души немолодого мужчины именно как воплощение категории „тени“ и параллельное воскрешение буддийской идеи Чистого Света Праздности – в ситуации настойчивого интимного почитания им „пустого места“. Покойная Лушка, при жизни горничная и мать сына помещика, „не заслуживающая бракосочетания“, вдруг после смерти превращается в божество, предмет культа, как блаженная. Как таинственный обряд, посвящение на любовь и службу Вечной Идее: „пустому месту“ соединяет здесь тень со светом, т.е. отсутствие живой личности с ее исконным духовным первообразом: носителем Памяти, выявляющейся в интимном ритуале.

Миф, как древнейшая изначальная форма, установленная на образ обряда, персонализуется здесь в умозрительной установке размышлений о любви Хлоцинского, как в его сокровенном завещании – в записи: „В преданьях сладостных живи!“²³, так и в раздумьях самого рассказчика – Ивлева: „Вошла она навсегда в мою жизнь!“²³, а также – в сентенциях странной книжечки п. з. *Грамматика любви*²³ Так, через размышления рассказчика, имитирующего мифогенное сознание, и выявляется культовая и философская герменевтика мифа – в сочетании мифологемы с опытом интерпретации. Можно предполагать, что через профанизацию этого исторического *sacrum* – в столкновениях с ужасами современной жизни – художественный мир и Достоевского, и Бунина, как использование смысла порядка наизнанку, именно путем отрицания реальной жизни тяготеет к трансцендентному, иному миру.

Итак, в романах Достоевского, напр. *Идиот* или *Бесы*, а также – в таких произведениях Андрея Белого, как напр. *Серебряный голубь* или *Петербург*, и – в другом масштабе – в рассказах Бунина *Грамматика любви*, *Братья* или *Аглая*, не столько сюжет, сколько – по идеям Веселовского – сюжетосложение, не жанр, а само жанрообразование, выявляют главную суть дела. Все эти человеческие истории и ситуации, не случайно сливаясь в эстетические и антропологические архетипы, составляют „раскрывающую систему“ и синтагму, которая выражает смысл „фантастической реальности“ художественного текста, согласно тезисам и теоретическим конклюдиям Бахтина.

²³ См. Бжоза, Х.: *Брожение идей...*, ук. соч., с. 35.

Следовательно – в итоге вышеприведенных рассуждений и экспликации – нам приходится заключить, что, разрушая не только традиционные категории жанра и рода, но также – онтологические основы самого по себе произведения литературы, проза Достоевского и Бунина проявляет герменевтическую способность трансформировать смыслы многих идей, мотивов и знаков. Через интермедальную игру такими, заимствованными от разных культур образами и идеями, в этой прозе раскрывается сокровенная суть духовной Памяти, которая – по соображениям и выводам Бахтина, выраженным в *Эстетике словесного творчества* – свободно выходит за пределы сменяющихся систем миропонимания.