

*Н. П. Евстафьева*

## **Повествовательная стратегия игры в повести И. Бунина «Дело корнета Елагина»**

---

Исследователи творчества Бунина останавливаются на «Деле корнета Елагина», как правило, в связи с самой общей характеристикой тех новаторских принципов, которыми отмечена его проза 1920-х годов. Однако наблюдения над повествовательной структурой этого произведения дают основание видеть в нем оригинальную художественную стратегию автора. Бунин работал над «Делом корнета Елагина» в первые годы эмиграции, когда его интерес к онтологии жизни становится определяющим фактором как отбора материала, так и поиска соответствующих форм его художественного осмысления. Известно, что сведения об уголовном преступлении, отразившемся в сюжете «Дела корнета Елагина», писатель позаимствовал из газетной хроники. Однако интерпретаторы повести справедливо отрицают интерес Бунина к лежащей на поверхности событий интриге, связывая подлинный смысл произведения с бунинской художественной философией любви, обстоятельно исследованной в работах Ю. Мальцева, О.В. Сливичкой и других ученых [2; 3]. Новый аспект прочтения «Дела корнета Елагина» открывает анализ авторской повествовательной стратегии, обнаруживаемой в повести и позволяющей понять действительное место этого произведения в творческой системе Бунина.

В ходе своего исследования «Дела корнета Елагина» О.В. Сливичкая выделяет в произведении три повествовательные инстанции: защитник, Елагин и автор-повествователь. Последний, считает она, «не только излагает события, но и смотрит на все с более высокой точки зрения», приводя мысль к нетривиальной истине «сквозь осколочные суждения обыденного сознания» [3:215]. Соглашаясь с предложенной исследовательской стратегией как безусловно продуктивной, покажем вместе с тем, что в полифонической структуре текста «Дела...» выделяется еще один повествовательный субъект – рассказчик. Соотношение дискурсов рассказчика и повествователя создает игровую ситуацию, задающую, вероятно, искомую автором смысловую перспективу, отвечающую универсальной для Бунина феноменологической формуле: «... жизнь – тайна и человек – тайна» [3:215].

Перечитывая в 1953 году «Дело корнета Елагина», Бунин заметил: «Вся эта история – очень противная история!» [1:527]. Его рассказчик, приступая к изложению происшествия, тоже начинает с впечатления: «Ужасное дело это <...> похоже на бульварный роман <...> и в то же время могло бы послужить к созданию глубокого художественного произведения...» [1:260]. Затем, еще до сообщения о совершенном Елагиным преступлении, приводится речь защитника, полемизирующего на суде с обвинителем. Его пространственный монолог не несет никакой информации о совершенном корнетом убийстве, однако ставит под сомнение саму возможность рационалистичной, психологически внятной мотивировки преступления. Внимание читателя демонстративно отвлекается от собственно события и концентрируется на разведении подступов к его осмыслению. Защитник настаивает на том, что обвинителю в деле подсудимого все видится «не так по самой сути».

Изложить «суть дела» и ставит целью рассказчик. Уже в первой главе повести он пытается не только пересказать внешние обстоятельства убийства, но и выявить его истоки, не осознаваемые и не признаваемые обвинителем. Подразумеваемая нечто особенное, рассказчик начинает свое повествование со слов: «Ужасно и началось оно, это дело... Было 19 июля прошлого года» [1:263]. Далее следует рассказ о том, как ранним утром явившийся в квартиру ротмистра Лихарева Елагин поразил хозяина не столько даже признанием в совершенном убийстве, сколько «сверхестественной» бледностью и чем-то «нечеловеческим» в глазах. Претензия на литературность портрета Елагина, нарисованного рассказчиком, объясняет повтор в начале второй главы повести: «Итак, вот что произошло утром 19 июля прошлого года» [1:263]. Вторичное упоминание даты преступления является знаком включения голоса автора-повествователя, цель которого, как постепенно выясняется, – опровергнуть и обывательскую, и «художественную» версии поступка Елагина. Очевидность подобного замысла подтверждается в следующих эпизодах-повторах, организующихся в семантический контрапункт. Так, финал второй

главы и начало третьей дают два описания одной и той же картины – убитой Сосновской в необычном интерьере квартиры, где происходили ее экзальтированные свидания с Елагиним. Автор-повествователь изображает мертвое женское тело с «вытянутыми конечностями», в то время как рассказчик «живописует» портрет, удовлетворяющий «тем требованиям, которые ставят себе, например, модные художники, изображающие идеально хорошеньких женщин» [1:264]. К описанию места убийства – комнаты, имеющей, по наблюдению повествователя, потолок в виде «громادного зонта из черного шелка», рассказчик добавляет: «...похожего на какую-то хищную птицу, распростершую над мертвой свои перепончатые крылья» [1:265].

Насыщение текста псевдохудожественными деталями, характеризующее дискурс рассказчика как в приведенных эпизодах, так и на всем протяжении повествования, подтверждает его попытку представить историю «художественно». Автор дискредитирует эстетическую установку рассказчика как не отвечающую сути жизненного материала. В чем же, по Бунину, заключается суть дела Елагина?

Необходимо вспомнить, что с середины двадцатых годов художественная система Бунина всецело подчиняется феноменологическим принципам его мышления и письма. Стремясь донести до воспринимающего сознания ничем не искаженный образ мира как онтологически возможного, писатель опровергает индивидуальную творческую субъективность – в данном случае рассказчика – в его попытке истолковать коллизию средствами реалистической психологизации. Вообще, ни одна из объяснительных моделей, применяемых к делу Елагина, не проясняет его суть. Прокурор гневно заключает, что обвиняемый должен быть причислен к уголовным волкам, поскольку совершил преступление в состоянии озверения от праздной и разнузданной жизни. Эта инвектива, выразившая почти общее мнение города насчет Елагина, рассказчика не убеждает. Он не может ее увязать с «душу раздирающей робостью и печалью» ответов корнета на вопросы обвинителя. Рассказчик соглашается с прокурором лишь в том, что «на скамье подсудимых сидел преступник никак не обычный и пораженный вовсе не «коротким безумием». Анализируя психологические реакции подсудимого как во время суда, так и накануне, он убеждается, что аффекта не было. «Но тогда что же было?» [1:271].

Вопрос, поставленный самим рассказчиком, явно свидетельствует об изменении его намерения представить дело об убийстве Сосновской как «глубокое художественное произведение». В то время как прокурор все еще пытается обсуждать характеры Сосновской и Елагина, настаивая на том, что сошлись «две личности, ничего общего между собой не имеющие» [1:271], рассказчик и повествователь вступают в имплицитный диалог более высокого уровня.

Вся шестая глава повести посвящена характеристике Елагина в восприятии его личности рассказчиком, окончательно растерявшимся перед все новыми парадоксальными подробностями происхождения и жизни этого «ошалелого человека». Седьмая глава развивает тему Елагина цепочкой повествовательных фрагментов, заключающих свидетельские показания полковых товарищей корнета. Все они по лексическому строю и манере высказывания адекватны самосознанию персонажей: эскадронного командира, ротмистра Лихарева, графа Кошица. В завершение же эпизода приводится оценка Елагина, приписанная «прочим свидетелям»: «Человек очень увлекающийся, но как будто всегда ожидающий чего-то настоящего, необыкновенного...» [1:274]. Заметим, что ни одному из близко знавших Александра Елагина людей не удалось подметить с точностью и тонкостью «прочих свидетелей» определяющие черты его натуры.

Новая повествовательная инстанция – «прочие свидетели» – обнаруживает сознание, не тождественное ни одному из обывателей, но имманентное универсальной субъективности повествователя. Во всех последующих главах «Дела...» организующим повествование субъектом выступает исключительно повествователь. Начиная с седьмой главы, он переводит в онтологическую плоскость все формы рефлексии, самоопределений и самооценок главных персонажей, выраженные посредством писем, предсмертных записок Сосновской, дневников, выписок, и, наконец, исповеди Елагина, страницы которой зачитываются на суде. Композиционно исповедальный фрагмент организован таким образом, что хаотическое множество подробностей последнего свидания Елагина с Сосновской создает контрастный фон к нескольким внерассудочным признаниям героев. «Какое несчастье, – говорит Сосновская, – что я не могу быть твоей женой... Все и все против нас, только, может быть, один бог за нас. Я люблю твою душу, люблю твою фан-

тазию... Умираю не по своей воле» [1:293]. В толковании роковой для себя, как считает обвинитель, записки Елагин прямо говорит о власти над ним и Сосновской некоего общего закона, сопротивление которому бессмысленно: «...наша несчастная встреча с ней – рок, божья воля, «...» она умирает не по своей, а по божьей воле» [1:294].

Таким образом, в повествовательной структуре повести оформляются три семантических пласта, отвечающих принципиально различным типам сознания. Повествователь свое онтологическое видение реализует в модусах нескольких взаимодополняющих персонажей – Елагина, Сосновской и защитника. На уровне обыденного суждения остаются носители обывательских толков и «домыслов города», мрачный колорит которых усугубляют показания доктора. Рассказчик, протестующий против «бульварного романа» и не принимающий оценок, выносимых толпой, остается в границах своей «творящей» субъективности, в конце концов приводящей и его к метафизическому вопросу: от чего исходит загадочное томление этих «странных натур», охваченных непреодолимым желанием «уйти прочь от постылого земного мира»?

Этим вопросом в «Деле корнета Елагина» завершается авторская «игра с произведением», итог которой возможно прокомментировать фрагментом философского этюда Бунина «Книга моей жизни»: «Печаль пространства, времени, формы преследует меня всю жизнь. И всю жизнь, сознательно и бессознательно, то и дело я преодолеваю их» [2:13].

Интерпретация бунинской повести в аспекте авторской повествовательной стратегии обнаруживает процесс преодоления формы ради прорыва сознания в бытийную область возможного. Последние слова Сосновской, адресованные возлюбленному: «...здравствуй, и теперь уже навсегда», как и готовность Елагина признать свою вину перед людским законом, перед богом, но только не перед ней, подводят итог пересозданию тривиального жизненного факта в онтологическую драму человека, жизнь которого принадлежит не роду, не социуму, а космическому всеединству. В «Деле корнета Елагина» Бунин заявил о подлинности, не требующей, как позже заметил Б.Пастернак, «общих правил эстетики», что, вероятно, и позволяет видеть в нем художника «высшей ступени авторской точности» [4:302], создателя феноменологической художественной картины мира.

## Литература

1. Бунин И.А. «Дело корнета Елагина» // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 5. – С. 260–296.  
2. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. – Франкфурт-на-Майне; М., 1994.  
3. Пастернак Б.Л. Шо-

пен // Пастернак Б.Л. Избранное: В 2-х т. – Т. 2. – М., 1985. – С. 301–305.  
4. Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина, – М., 2004.

## АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу оповідальної стратегії в повісті І.Буніна «Справа корнета Єлагіна» в аспекті репрезентації типу авторства.

## SUMMARY

The article deals with the analysis of the narrative strategy in I. Bunin's story «The Case of Cornet Yelagin» in terms of representing the authorship type.