

ЧЕХОВ

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ РАЗВИТИИ БУНИНА

1890-е — 1910-е годы

Статья Э. А. Полоцкой

Среди предшественников Бунина-прозаика, называемых в трудах о нем (Гоголь, Тургенев, Левитов, Н. Успенский и др.), возвышаются два имени: Толстой и Чехов.

С тщательностью, не особенно приятной для молодого таланта, дореволюционные критики выискивали чеховские и толстовские «мотивы» в рассказах Бунина. Жестче всего для Бунина должен был прозвучать голос А. Измайлова, писавшего, что Бунин — *«только один из многих, замороженных, зачарованных, увлеченных, Чеховым»*¹. Сравнения с Толстым не имели, как правило, такого уничижительного оттенка. Тем не менее в оговорке, сделанной, например, А. Дерманом при высокой оценке рассказа «Господин из Сан-Франциско» (*«если бы он не был столь похож на некоторые вещи Толстого, перед нами, несомненно, было бы подлинно гениальное произведение»*), сквозила та же мысль о художественной несамостоятельности Бунина, что и в суждениях Измайлова. Сам Бунин, любивший Чехова и особенно восхищавшийся Толстым, которого он считал «богом» среди писателей, решительно отрицал чье бы то ни было влияние на свое творчество²: «... я, сколько себя помню, никогда никому не подражал», — утверждал он много лет спустя⁴.

В наше время исследователи почти единодушно признают влияние Толстого на дореволюционную прозу Бунина — не только идейное, но и художественное⁵. Но объяснен ли Бунин как художник Чехову и в какой степени — остается неясным. Одни исследователи продолжают путь, проложенный старой критикой, и дореволюционную прозу Бунина ставят в прямую зависимость от чеховской⁶. Другие обнаруживают большее уважение к самобытности Бунина и поэтому намечают более объективную картину творческих взаимосвязей между писателями⁷. Третьи сравнивают тематически близкие отрывки из произведений Бунина и Чехова, сопровождая, однако, свои сравнения слишком общими заключениями о сходстве писателей — в трезвой оценке людей, в чуждости пафосу, во внимании к деталям и т. д.⁸

Этим попыткам противостоит точка зрения О. Михайлова, которая, в сущности, сводится к повторению решительного бунинского «нет» на вопрос о влиянии на него Чехова⁹. Правда, факты иногда прорываются сквозь категоричность этого отрицания, и исследователю приходится отмечать чеховские традиции — то в характере изображения «обывательской» интеллигенции, то в мрачных картинах деревенской жизни, то в подтексте стихотворений Бунина.

Наиболее плодотворным представляется подход к творчеству Бунина и Чехова как к двум объективным эстетическим ценностям, достойным сравнения. Если, идя этим путем, не ограничиваться слишком общими категориями, а попытаться войти в глубь поэтического материала, то, думается, можно добиться больших результатов.

Не будем относиться к Бунину как к талантливому перенимателю чеховских мотивов, но и не будем отрывать его творчество от творчества Чехова. Ведь Чехов был для него не просто старшим современником, но и художником, открывшим новые возможности русского реализма. Одним словом, перейдем из сферы непосредственных (субъективных) влияний в сферу типологических (объективных) связей. А в «мотивах» бунинского творчества, имеющих явно чеховское происхождение (это касается так называемой бесфабульной прозы конца 1890-х — начала 1900-х годов), попытаемся найти следы оригинального писательского почерка Бунина. При выяснении той роли, которую сыграло творчество Чехова в художественном развитии Бунина, нам мало поможет выявление «чеховских мотивов». Важнее понять, как происходило их преодоление.

Вопросы, на которых мы остановимся, связаны с своеобразием художественного метода Чехова и Бунина. Какие явления действительности интересуют их? Есть ли общее в переживаниях героев? Как решаются сходные конфликты? Наконец, каким образом выражается авторское отношение к изображаемой жизни? Подойдем с этими вопросами к развивающейся прозе молодого Бунина, сравнивая ее с «постоянной величиной» — прозой Чехова, и попытаемся установить, как с ростом таланта Бунина меняются и форма и сущность чеховского воздействия. Иными словами, будем рассматривать дореволюционную прозу Бунина не просто в сравнении с чеховской, но в эволюции «чеховского начала» в ней.

Бунин начал печататься на семь лет позднее Чехова. Когда в январе 1891 г. он обратился к Чехову с просьбой прочитать его рассказы, — Чехов был писателем, уже завоевавшим репутацию мастера малой эпической формы. Поэтому-то Бунину был так нужен деловой совет Чехова.

Но если эта просьба была вызвана непосредственным желанием поучиться «мастерству», то корни ее заложены глубже. Чехов был первым большим писателем, к которому обратился Бунин за литературным советом. Бунин, начавший писательский путь с литературной поденщины (в «Орловском вестнике» и других изданиях), не мог не чувствовать своего родства с Чеховым, которому в ранние годы приходилось делать много «черной» работы — писать сезонные рассказы, сочинять юмористические «календари», «руководства» и т. д. Бунину должно было быть близко также внимание Чехова к низким, демократическим слоям общества: для него, автора очерков из жизни «обездоленных» и «мелкопоместных», Чехов должен был казаться ближайшим предшественником в этой области. Тогда же, очевидно, у него сложилось первое впечатление об общественной позиции Чехова, недавно вернувшегося из поездки на Сахалин, о которой впоследствии Бунин писал с таким восхищением. Если добавить к этому репутацию «простого и хорошего» человека, о которой ему было известно со слов людей, знавших Чехова, то станет ясно, какими притягательными для молодого писателя были личность и творчество Чехова. Вспомним поздние слова Бунина: «Удивительный был человек! Удивительный писатель!» (9, 176).

Обаяние Чехова для Бунина не потускнело, когда они познакомились в 1895 г. и сблизились в последние годы жизни Чехова. Появились новые точки соприкосновения. С некоторым запозданием Бунин вступил в тот литературно-общественный круг, к которому принадлежал Чехов. Он печатался в либеральных и демократических изданиях — «Северном вестнике», «Русской мысли», «Неделе», «Журнале для всех», «Жизни». Приблизительно тогда же, когда и Чехов, Бунин познакомился с Горьким и начал сотрудничать в сборниках товарищества «Знание». Оба они с интересом следили за оживлением демократического движения перед революцией 1905 г. и, каждый по-своему, творчески откликнулись на ожидаемые перемены («Чернозем» и «Вишневы сад» были опубликованы в 1904 г. в сборниках «Знания»).

Близость художественных интересов обнаружилась в длительных беседах, запечатлевшихся в памяти Бунина до конца его долгой жизни. Чехов четко сформулировал однажды ту преемственную связь, которую и сам Бунин смутно чувствовал, обращаясь впервые к нему за советом: «Вам хорошо теперь писать рассказы, все к этому привыкли, а это я пробил дорогу к маленькому рассказу, меня еще как за это ругали ...» (9, 208). Совместные «выдумывания художественных подробностей», разговоры о краткости и объективности, ненависть Чехова к «высоким» словам, «точность и скупость» даже разговорного языка Чехова наталкивали Бунина на мысли о собственном творчестве. Думая впоследствии об истоках краткости Чехова (работа в малой прессе: «извольте не переступить ста строк!»), он тут же переходил к себе: «Меня научили краткости стихи» (9, 172). Как заметил Ф. Д. Батюшков, Бунин в воспоминаниях выдвигал особенно те требования Чехова, которые отвечали его собственному вкусу. В частности, слова: «И короче, как можно короче надо говорить», — он выделил курсивом¹⁰.

Бунина поразило сходство в отношении критиков к нему и к Чехову. Чехова «допекали» тургеневскими мотивами, его — чеховскими (и тургеневскими тоже). А когда, критикуя безотрадное изображение народа в его произведениях, ставили ему в пример Чехова и других русских писателей, Бунин не мог не заметить: «... укоряя меня Чехо-

ым, почти слово в слово повторяли то самое, что говорили Чехову, укоряя его предшественниками его» (9, 265). Характерно, что ярлыки, навязанные Чехову критиками: пессимист, нытик, невец «хмурых людей», равнодушный художник — перешли и к Бунину: его также называли певцом осени и грусти, о его холодном мастерстве и равнодушии к России также писалось неоднократно.

Возмущение знакомой Чехова М. В. Киселевой — в письме к нему — вторжением в низкую прозу жизни (рассказ «Тина») и защита Чеховым в ответном письме позиции объективного писателя дали повод Бунину спустя долгие годы вспомнить о собственном опыте: «Через пятьдесят лет, после выхода в свет моих „Темных аллей“, я получал подобные письма от подобных же Киселевых и приблизительно некоторым из них отвечал так же. Действительно, все повторяется» (9, 178).

В совпадениях и приближениях к Чехову как биографических, так и творческих, не было того сознательного элемента, который был в активных попытках молодого Бунина жить и мыслить, как Лев Толстой (опыт «опрощения» в Полтаве). Вступив в литературную жизнь «на равных началах» с Чеховым, он не благоговение чувствовал к нему, а «нечто вроде соперничества, в хорошем смысле этого слова»¹¹.

Идейной зависимости от Чехова Бунин никогда не чувствовал. Взгляды Чехова, его понимание жизни и искусства не давили на Бунина своей авторитетностью, не вызвали желания следовать им, а давали пищу для собственных размышлений. Он был интересен ему как художник прежде всего. И как различные мотивировки первых обращений Бунина к Чехову — с просьбой *прочитать* его рассказы и оценить их; к Толстому — с «сомнениями и думами» о собственной жизни и с просьбой *побеседовать* с ним о «Послесловии к „Крейцеровой сонате“», т. е. о вопросах не литературных, а социальных¹². Отсюда и разница в характере художественного воздействия Толстого и Чехова. Толстой давал Бунину как художнику особенно много тогда, когда в центре его внимания были острые социальные и нравственные проблемы. Они были связаны преимущественно с изображением социально-психологических процессов, протекавших в разоряющейся русской усадьбе (взаимоотношения мужика и барина). Зато Чехов «светил» Бунину в его обращениях к жизни, лично близкой ему, условно говоря, к жизни демократической интеллигенции. Молодого Бунина волновала судьба русского интеллигентного человека в современной ему действительности не меньше, чем судьба крестьян и помещиков. Учитель, гимназист, путешественник, землемер, охотник — все эти герои Бунина сродни чеховским. В самоопределениях бунинских героев — «русский интеллигент-пролетарий»¹³, «без роду — племени» — есть то сознание своего плебейского происхождения и ощущение потерянности, которые свойственны героям зрелого Чехова.

Духовная опустошенность — удел многих героев молодого Бунина, оказавшихся перед той же проблемой переоценки жизненных ценностей, которая волновала чеховских героев. Через свой горький личный опыт они приходят, как и многие герои Чехова, к сознанию бессмысленно прожитой жизни. Обращение к чеховскому контексту позволяет переосмыслить те ранние произведения Бунина, которые кажутся некоторым исследователям исключенными из круга его обычных проблем, — как, например, рассказы «Перевал», «Поздней ночью», «Новый год». Не отход Бунина от современности, а его озабоченность неблагополучием душевного состояния своего современника — вот что ценно в этих малых рассказах, еще не вполне самостоятельных по форме, но уже проникнутых духом внутреннего беспокойства. Если проблема смерти человека как возмездия или искупления восходила в дореволюционном творчестве Бунина к Толстому, то с Чеховым его роднили более «земные», жизненные проблемы.

Благодаря мощному идейному импульсу толстовское воздействие на Бунина в пору расцвета его дореволюционной прозы оказалось более ощутимым, чем чеховское. В 1910-е годы чеховские «мотивы» шли на убыль, а толстовские возрастали. Тем плодотворнее было объективное продолжение традиций Чехова в бунинской эстетике этих лет. Художник, привлекавший внимание Бунина в ранние годы, в зрелую пору оказался ему особенно близок своими общими художественными принципами. Внешней незаметностью художественных соприкосновений между творчеством Бунина и Чехова измеряется, как мы увидим, глубина того особого родства между художниками, которое не убивало, а наоборот, подчеркивало самобытность бунинской прозы.



А. П. ЧЕХОВ

Фотография В. Г. Чеховского, Москва, 1902.
Мемориальный кабинет Н. Д. Телешова, Москва

1

Художественный мир писателя складывается из многих элементов. Это отбор жизненных явлений и излюбленные жанры, характеры и обстоятельства, конфликты и их сюжетное воплощение, наконец, сцепляющие воедино весь художественный материал композиционно-стилевые принципы. Фундамент этого мира, его эстетическую реальность образуют включенные в него явления действительной жизни. Уже их отбором художник выражает свою общественную и эстетическую позицию¹⁴. Вот почему, когда мы хотим уяснить себе своеобразие писателя, важно обратиться к «фундаменту».

Еще современники Чехова с разной степенью одобрения (или неодобрения) отмечали, что Чехов изображает преимущественно повседневную, обыденную жизнь. Это не значит, что Чехова не интересуют исключительные случаи. Их у него более чем достаточно на всем протяжении творческого пути: трагикомическая смерть Червякова (1883), страшная судьба доктора Рагина (1892), сцена с забытым в заключенном доме стариком Фирсом (последний сюжетный ход последнего произведения Чехова) — редкие, не характерные для обыденной жизни события. Но оттого, что они изображаются как повседневные, с тем же внешне спокойным отношением к ним автора — они для читателя сливаются с повседневностью в едином жизненном потоке.

Изображение обыденщины и обыкновенных людей было вообще характерно для русской литературы конца XIX — начала XX вв. Перечисляя «заурядные несчастные случаи» в рассказах Куприна, Бунина, Серафимовича, Юшкевича, Короленко и других писателей, Е. Аничков предлагал для них общее заглавие: «Не страшное», по Короленко. Вслед за Чеховым, утверждал Аничков, писатели изображают «не страшное» как каждодневную «тяготу жизни». Впечатление ужаса жизни усиливается тем, что заурядные эпизоды ничего не меняют: и после них «жизнь продолжается именно такой ужасной, подавленной, невыносимой, какой она развернулась перед нами»¹⁵. Родство Бунина с Чеховым в этом отношении заметил Горький: «Оба они, — писал он в 1913 г., — с изумительной силою чувствовали значение обыденного и прекрасно изображали его»¹⁶.

Рассмотрим с этой точки зрения ранние рассказы Бунина.

В рассказе «На хуторе» (1892) отставной офицер Капитон Иваныч сидит у окна и размышляет о своей неудавшейся жизни. Ни в этом сидении у окна, ни в размышлениях героя нет ничего, что выходило бы за рамки обыденного. Даже известие о смерти Анны Григорьевны, которую он когда-то любил, «не имея взаимности», — это наибольшее отклонение от тихого хода жизни героя — своим спокойным повествовательным темпом включается в круг других подробностей повседневной жизни. И в самом сообщении богомодки о смерти Анны Григорьевны, сделанном «между прочим», и в реакции Капитона Иваныча, который после этого целый день «неопределенно улыбался», не стал ужинать, не лег спать рано, как обычно, а курил папиросу и долго сидел у окна — во всем этом чувствуется размеренность, не нарушаемая даже отступлениями от давних привычек.

В рассказе «Учитель» (1894) речь идет о том, как провел сочельник учитель Турбин — и хотя необычен эпизод, разыгравшийся в гостях у Линтваревых (дикий танец опьяневшего героя под «Тарантеллу» Н. Рубинштейна), он лишь подчеркивает обычное для учителя сознание своей интеллектуальной и социальной неполноценности, ущемленности, и если вырывает его на минуту из обыденности, то только затем, чтобы потом сбросить в самое ее пекло — тягучее, может быть, беспробудное пьянство. Перефразируя слова Чехова, обращенные к исполнительнице роли Сони в «Дяде Ване» что драма была в жизни Сони до выстрела и будет продолжаться потом, а выстрел — только случай¹⁷), можно сказать, что пляска на вечере в жизни Турбина была лишь случаем, а драма была раньше и будет продолжаться потом, с еще большей силой. Поэтому такое большое значение имеют в рассказе, как и у Чехова, отдельные особенности быта, в которых отражается судьба героя. «Надо будет захватить с собой гитару», — мелькает в сознании Турбина, когда он мечтает о поездке домой. И эта деталь и упоминание о взятой взаймы для вечера чужой рубашке подготавливают читателя к центральному эпизоду — случаю с тарантеллой, когда обнаруживается подлинное душевное состояние героя, его тоска по родному дому и острое ощущение своей приниженности.

Будни монастырского постоялого двора («На Донце», 1895), день юного Гриши, прошедший в наблюдениях, разговорах и размышлениях («На даче», 1895), однообразная жизнь в помещицкой усадьбе («Антоновские яблоки», 1900), новогодняя ночь, заставшая немолодых уже супругов на хуторе («Новый год», 1901), мысли девушки о замужестве и любви («Заря всю ночь», 1902) — вот будни художественного мира Бунина 1890-х — начала 1900-х годов. В рассказах этих лет все драматическое или даже трагическое происходит в недрах тех же будней, не прерывая их естественного течения.

В соответствии с господствующим в произведениях Бунина духом повседневности у него, как и у Чехова, описание даже самых горьких и тяжелых сцен, когда рушится счастье человека или наступает смерть, растворяется в описании рядовых событий. Таково эпически спокойное описание дня, когда герой рассказа «На хуторе» узнает о смерти некогда любимой им женщины. В рассказе «Птицы небесные» (1909) предельно просто говорится о страшной смерти нищего: «Когда студент подбежал к саням, мать и кучер в один голос крикнули ему, что на знаменской дороге лежит в снегу мертвое тело» (2, 345). Слово «крикнули» здесь передает возбуждение людей, увидевших мертвеца, — и только; авторский тон выдержан как информационный: простое сообщение о случившемся. Но об особенностях авторского тона Бунина нам придется еще говорить.

Картина жизни в рассказах Бунина заметно меняется к концу первого десятилетия XX в. Почва под повседневностью, с которой читатель привык встречаться в произведениях Бунина, заколебалась. В рассказе «Белая лошадь» (1907) впечатление простого сюжета (болезнь и смерть землемера) уничтожается исключительным психическим состоянием галлюцинирующего героя. В «Маленьком романе» (1909) Бунин уже и самый сюжет строит на исключительном сплетении человеческих судеб: девушка, полюбившая рассказчика, из чувства долга выходит замуж за чахоточного жениха с таинственным именем Эль-Мамуна, ненавидит его, ждет с радостью своего освобождения после его смерти, но сама неожиданно умирает.

Теперь даже будни в рассказах Бунина слагаются из такого нагромождения ужасов разного свойства, что теряют свой будничный характер («Суходол» и особенно «Деревня»). В отличие от Чехова, Бунин в 1910-е годы часто изображает смерть. Обычно это не естественная смерть героя (не умирание «в быту» больного человека — как в «Худой траве», 1913, или даже в «Белой лошади»), а *гибель*. Одних героев убивают («Ермил», 1912; «Весенний вечер», 1914; «Сын», «Петлистые уши», «Легкое дыхание», 1916), другие сами кончают с собой («Веселый двор», 1911; «Братья», 1914, «Соотечественник», 1916), третьи гибнут в результате какой-то роковой случайности («Чаша жизни», 1913). Замерзает на дороге нищий («Птицы небесные», 1909), гибнет от молнии двухлетняя девочка («Жертва», 1913), умирает от голода старая мать («Веселый двор», 1911). Нелепой смертью — от четверти вина, выпитой на спор, — умирает в расцвете сил крестьянин («Захар Воробьев», 1912). Внезапно — в зените жизненных успехов — умирает американский миллионер («Господин из Сан-Франциско», 1915), и т. д. Обилие подобных эпизодов придает изображению Бунина трагический оттенок. Человек в мире Бунина словно находится в постоянной опасности: смерть его может настигнуть в любую минуту.

Тяжесть такого восприятия жизни легла на одну из сквозных тем его творчества — тему любви. О трагическом решении любовных конфликтов у Бунина писалось много¹⁸. Пишущие справедливо ссылались на особое мироощущение Бунина, которым была вызвана обреченность любящих в его рассказах. Трагические развязки любовных сюжетов у Бунина всегда связаны непосредственно с характером чувства его героев. Бунинские герои любят так, словно забывают обо всем остальном на свете. Их любовные переживания не сопрягаются с другими, как у Чехова. От этой силы чувства, не обращенного ни одной гранью к миру, а сосредоточенного в себе самом, и происходит катастрофа. Любовь, готовая возродить человека, — губит его. Смерть часто настигает героев Бунина 1910-х годов («Маленький роман», «Сын», «Грамматика любви», «Легкое дыхание» и т. д.). Если не умирает ни он, ни она, то гибнет кто-то третий («Игнат», 1912).

Трактовкой смерти и любви Бунин отходит от намечившейся у него в ранние годы «будничности» изображения.

2

В чем, однако, сущность скрытого в повседневности трагизма? Этот вопрос приводит нас к источнику действия в художественном произведении — к конфликту. Чехов, как известно, изменил привычное представление о конфликте как о столкновении активно противоборствующих сил — будь то столкновение отдельных героев между собой или героя с жизнью. Его меньше интересует столкновение человека с окружением и больше — с самим собой. Источником такого конфликта является не какое-то неблагоприятное в жизни героя и не разногласия между отдельными людьми (хотя и то и другое в произведении может занимать большое место), а общее неустойчивое миро-неудовлетворенность человека вообще — и собой, и жизнью в целом.

Размышляя о характере и судьбе Гурова в «Даме с собачкой», мы меньше всего вспоминаем его семью, вечера в Английском клубе, службу, хотя они вовсе не обойдены в рассказе. Все то главное, что происходит в душе Гурова, вызвано не изысками в этих сферах его жизни (хотя служба и в самом деле была ничтожной, жена — неинтересной и фальшивой и т. д.), а какими-то внутренними причинами, не связанными с ни-

ми. Ведь были у него и раньше приключения типа ялтинского — и много раз. И он принимал их так же спокойно, как все остальное в жизни — службу, жену и т. д. Проблем не было: не было угрызений совести, недовольства средой, тем более — недовольства собой. Что же произошло? Ответ как будто ясен: Гурова преобразила любовь. Все дело в том, однако, что для него, наконец, настала пора настоящей любви, чувства, которое способно изменить человека и совершить в нем душевный переворот. Ему надо было сначала узнать жизнь во всех ее проявлениях, изучить свою среду досконально, чтобы потом, с высоты своего опыта и знания, по-иному взглянуть на нее. Любовь лишь помогла ему в этой переоценке. Конфликт у Чехова, как правило, не зависит от пороков среды: он сосредоточен непосредственно на внутренней жизни главных героев, на психологических процессах.

По какому пути идет Бунина? В рассказе «На хуторе» поначалу мы имеем дело с чисто чеховской постановкой конфликта. Герой в старости, в преддверии смерти, сетует: «Как, в сущности, коротка и бедна человеческая жизнь!» Воспоминания о прежней жизни, хотя и вызывают сожаление («Где же это все девалось, все прежнее?»), не дают удовлетворения, потому что в итоге оказывается, что ничего значительного так и не случилось: «Сколько лет представлялось, что вот там-то впереди будет что-то значительное, главное...» Все это — словно сколок с чеховских ситуаций, образующих основу для чувства неудовлетворенности, преследующего героя. Возникают ассоциации с подобным психологическим состоянием героев произведений Чехова, написанных до этого (с более примитивным вариантом — в «Горе», 1885, с энциклопедически развернутым — в «Скучной истории», 1889) или позднее, как например, «Скрипка Ротшильда», 1894: «... жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков <...> зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?»¹⁹

Внутренний конфликт возникает тогда, когда появляется несоответствие прежних представлений героя о своей жизни, казалось бы, вполне благополучной, его новому настроению. Переоценка пройденного пути, пересмотр ценностей происходит неизбежно. В таком положении оказался не только герой рассказа «На хуторе». Вот что пишет исследователь о конфликте, лежащем в основе композиции рассказов первого сборника прозы Бунина (1897): «В ослепительном свете каких-то важных событий (будь то неожиданное известие о смерти друга, переселение на новые места или нравственное потрясение, вызванное столкновением с суровой сложностью жизни) происходит переоценка всей предыдущей жизни. Чаще всего писатель оставляет человека наедине с самим собой, ставит его перед судом собственной совести или приближающейся смерти и заставляет его подумать о самом главном — о смысле прожитых лет или об открывающихся перспективах»²⁰.

Почти полное совпадение Бунина с Чеховым в изображении подобных ситуаций и особенно сетований героев на ушедшую жизнь, как нам кажется, вызвало раздражение Горького рассказом «Фантазер» («На хуторе»), который он посчитал плохим подражанием Чехову.

Однако для рассказов Бунина с более развитой фабулой характерен и иной тип внутреннего конфликта. Герой рассказа «Без роду-племени» (1897) тоже испытывает тяжелый душевный разлад. Содержание его переживаний, вызванных сознанием своей духовной неполноценности, потерей способности чувствовать и любить, обнаруживается в тесном сплетении с внешним сюжетом рассказа. Главной точкой в развитии действия является несостоявшееся событие — ожидаемая женитьба героя на девушке, которую он, казалось, полюбил. С некоторым запозданием по сравнению с героем рассказа Чехова «Верочка» (1887) и приблизительно на одной стадии развития событий с рассказом «Огни» (1888) бунинский герой также ощущает внутренний холод по отношению к героине. В то время как сближение с Зиной требует решения вопроса о женитьбе, он начинает сомневаться и размышлять: «Я по целым ночам обдумывал на тысячи ладов, что может выйти из моего брака с Зиной. „Мы разные люди, — думал я, — она даже мало интеллигентна. Наконец, у нее ничего нет, и куда я возьму ее? В эту комнату?“» (2, 168). Сходным образом рассуждает герой рассказа Чехова «О любви», написанного

более чем через 10 лет: «Я любил нежно, глубоко, но я рассуждал, я спрашивал себя, к чему может повести наша любовь, если у нас не хватит сил бороться с нею <...> Честно ли это? Она пошла бы за мной, но куда? Куда бы я мог увести ее? <...> И как бы долго продолжалось наше счастье» (IX, 282), и т. д.

Но на этом сходство переживаний данного героя Бунина с чеховским кончается. Сожаление об утрате любви и о несбывшихся юношеских мечтах вызвано у него не потребностью подвести итоги жизни, как у героев Чехова, а сознанием одной определенной ошибки, за которую он расплачивается теперь одиночеством и перспективой бесприютной старости. Оторванность от семьи и родных мест (отсюда название рассказа) усугубляет страдания героя и он, наказанный судьбой, остается один на один с своим отчаянием и тоской. Драму героя Бунин, таким образом, связывает с рядом конкретных обстоятельств: упущенное счастье, бездомность, нужда — вполне реальные причины для его переживаний. Герой, изобразительно менее связанный с бытом, чем у Чехова, оказывается в итоге более зависимым от него.

Не свойственно Чехову и мелодраматическое, с налетом назидательности, разрешение конфликта (как в рассказе Бунина): упустил любовь, прогнал единственного друга — оставайся в одиночестве. Ионич, отказавшийся от «счастья» с дочерью Туркиных, ничуть не считает себя обиженным судьбой. Алехин, простившийся на вокзале с Анной Алексеевной, страдает от сознания совершенной им ошибки, но страдания эти помогают ему переосмыслить жизненные ценности вообще и сделать серьезные выводы, которые имеют общее значение («когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле или не нужно рассуждать вовсе». — IX, 284). Поэтому он в конце рассказа предстает перед читателем просветленным воспоминаниями, а не наказанным судьбой, как герой «Без роду-племени».

Порвав с последним близким человеком — Еленой (играющей в бунинском рассказе роль, близкую к роли Рассудинной в повести Чехова «Три года»), герой упивается «своею скорбью и своим отчаяньем». Никакого намека на будущее героя нет. Все кончено на последней фразе: «Тополи гудели и бушевали во мраке ...» (2, 175).

Если финалы Чехова дают пищу читателю для размышления о возможном будущем героя, то Бунин не требует от читателя такого внимания к последующей жизни героя, он приковывает его к единственно возможному решению, санкционированному стихийными силами природы. Финалы рассказов Бунина 1890-х и особенно начала 1900-х годов редко обходятся без обращения к природе. «Мы опять любили друг друга, как могут любить только те, которые вместе страдали, вместе заблуждались, но зато вместе встречали и редкие мгновения правды. И только бледный, грустный месяц видел наше счастье ...», — так кончается рассказ «Поздней ночью» (1899), маленький очерк о том, как наступило умиротворение в сердцах героев, долго живших во вражде друг к другу. Месяц, сопутствовавший герою этого рассказа всю жизнь, начиная с детства, оказался и теперь чуть ли не причиной его душевного обновления. Во всяком случае готовность героя вновь сблизиться с когда-то любимой женщиной изображена Буниным в явной связи с «тихим и светлым царством ночи». Идея рассказа «Сосны» (1901) четко сформулирована в последних строках: «И уже ни о чем не хотелось думать. Тонко пахло свежим снегом и хвоей, славно было чувствовать себя близким этому снегу, лесу, зайцам, которые любят объедать молодые побеги елочек... Небо мягко затуманивалось чем-то белым и обещало долгую тихую погоду... Отдаленный, чуть слышимый гул сосен сдержанно и немолчно говорил и говорил о какой-то вечной, величавой жизни...» (2, 220). Гул моря и тополей, звездный свет — вот что благословляет тайную любовь героев рассказа «Осенью» (1901). Зимний пейзаж вторит мыслям героя о жизни в рассказе «Новый год» (1901).

Во всех этих случаях, особенно характерных для финалов Бунина, природа выступает как утешительная и очищающая сила. Она разрешает все сомнения и указывает выход из самых трудных положений. Глядя на звездное небо (месяц и звезды — характернейшие детали бунинского пейзажа этих лет), деревья, море, человек забывает о своих бедах и грехах и ... покоряется текущей жизни. Покоряется не только внешне, как часто у Чехова, но и внутренне, принимая судьбу как должное.

У Чехова пейзажные концовки вообще редки. Избегая в прозе обобщающих концовок, Чехов избегает, в частности, обобщений посредством пейзажа. «Соседи», «Студент», «Случай из практики» — вот только три рассказа, в которых Чехов тесно связывает в финале выводы героев с состоянием природы. Более характерна (хотя так же редка) для Чехова, — если уж он включает «погоду» в финал, — подчеркнутая независимость его изображения от заключительной мысли произведения. Так, в конце «Учителя словесности» назревающий в душе Никитина бунт даже стилистически противопоставлен сияющему мартовскому солнцу. После строк о чудесной весне Чехов пишет: «Но Никитин думал о том, что хорошо бы взять теперь отпуск и уехать в Москву ...» Еще более типично для «пейзажных» финалов Чехова отвлечение внимания читателя от описанной жизни: «Стало выходить солнце» («Огни»), «Дождь стучал в окна всю ночь» («Крыжовник»). Ту же роль играет описание неба в рассказе «Гусев».

Высказывания общего характера, рожденные впечатлениями героев от природы (первый снег в «Припадке», лунная ночь в повести «В овраге», вид на море в «Даме с собачкой»), у Чехова обычно не имеют итогового значения и помещаются где-то в середине произведения — как очередное наблюдение героя. По финалам же Бунина 1890—1900-х годов можно подумать, что для него нет неразрешимых проблем: они решаются обращением к природе, которая и вообще занимает большое место в поэтике Бунина²¹.

Рассказ «В поле» (1895), все действие которого происходит на фоне зимней вьюги, кончается изображением ветра, бушующего в поле и сбрасывающего трубу с крыши: «Это плохой знак, — заключает автор: — скоро, скоро, должно быть, и следа не останется от Лучезаровки!» Бунин всегда ищет в природе «знак» (хороший или плохой) какого-то общего явления.

Чехов и в финалах предпочитает косвенное выражение авторской мысли. Каждый раз как будто говорит об отдельном случае — и только²². Как следствие этого отказа от прямого обобщения, как одно из проявлений принципа: художник должен ставить вопросы, а не решать их, можно расценивать пристрастие Чехова к вопросам в финалах: «Весна, где ты?» («Осенью»), «Какова-то будет эта жизнь?» («Степь»), «Мисюсь, где ты?» («Дом с мезонином»), «И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем?» («Три года»), «Как освободиться от этих пут?» («Дама с собачкой»).

Лиризм, исходящий от вопросительной интонации, есть тот максимум субъективности, который допускает Чехов в свои финалы. И если при всей ненавязчивости авторской обобщающей идеи мы попадаем в ее плен, размышляя над вопросами, поставленными в финалах (не обязательно в буквальном смысле), то это результат внутренней активности чеховских финалов, вызывающей прямо к мысли и сердцу читателя. Из внешней конкретности концовки рождается глубокое обобщение.

Некоторые финалы у Чехова возникают вследствие чередования двух рядов повествования — буднично-прозаического и лирического. В финале обычно побеждает первый, информационный ряд («На подводе»). Но это победа чисто внешняя. Прозаический тон не уничтожает предшествующего лирического тона, а лишь создает равновесие обоих тонов; вместо ожидаемого стилевого разнообразия образуется гармония. Таким образом, старание отвести обобщение в финалах подальше от читателя приводит в повествовательных произведениях Чехова к гармоническому его выражению — через конкретность заключительной мысли.

Бунин не стремится к равновесию, он настаивает на весомости, окончательности своих лирических заключений. Так, рассказ «Осенью» (1901) оканчивается признанием героя: «Была ли она лучше других, которых я любил, я не знаю, но в эту ночь она была несравненной. И когда я целовал платье на ее коленях, а она тихо смеялась сквозь слезы и обнимала мою голову, я смотрел на нее с восторгом безумия, и в тонком звездном свете ее бледное, счастливое и усталое лицо казалось мне лицом бессмертной». Обобщающе лирический тон здесь не в ладу с мыслью, слишком частной, прикрепленной «к случаю». Чехову этот рассказ показался искусственным (XIX, 234). И наоборот, Бунина подчас удивляли финалы Чехова. Как-то, читая вслух Чехову его рассказ «Гусев» (это было в Ялте, т. е. как раз в интересующее нас время), Бунин после «совершенно божественного», по его словам, конца с описанием Индийского океана, вос-

кликнул: «Почему нет ничего дальше?..» Чехов ответил: «Я пишу только то, что могу». Как вспоминал впоследствии Бунин, ответ Чехова был очень резким. Оба обиделись. Бунину казалось, что резкость Чехова была связана с тем, что он чувствовал, «что не мог написать» дальше²³.

В отличие от Чехова, Бунин не любит заканчивать произведения вопросами. А если он ставит вопрос, то спешит на него ответить. В рассказе «Новый год» — две темы: о перипетиях супружеской любви (жена признается мужу, что вышла за него без любви, а теперь любит) и о намерении героя порвать с бессмысленной жизнью в Петербурге. Едва намеченные в этом небольшом психологическом этюде обе темы в финале возвращаются к исходному состоянию: встретив Новый год в деревенской избе, супруги едут обратно в Петербург, и ясно, что отношения их остаются прежними — с душевной близостью «в некоторые минуты» и с отчуждением в остальное время. Герой думает, уезжая: «Как-то мы проживем эти новые триста шестьдесят пять дней?» Здесь Чехов поставил бы точку (он так и сделал в повести «Три года», оставив Лаптева в раздумье над сходными проблемами). У Бунина за этим следует переключение героя от сосредоточенности на своих переживаниях к внешнему миру: «...повинуясь внутреннему желанию поскорее забыться в мелкой суете и привычной обстановке, я деланно весело покрикивал: „Погоняй, Степан, потрогивай! Опоздаем!“» Но и такой финал возможен у Чехова: это обычное для него переключение лирического плана в обыденно-прозаический план «мелкой суеты и привычной обстановки». Бунин и на этом не кончает рассказа: он идет дальше, чтобы ответить на поставленный героем вопрос. После покрикиваний, обращенных к кучеру, следуют финальные строки: «А далеко впереди уже бежали туманные силуэты телеграфных столбов, и мелкий лепет бубенчиков так шел к моим думам о бессвязной и бессмысленной жизни, которая ждала меня впереди...» К двум возможным «чеховским» решениям поставленной проблемы Бунин добавляет третье — и читателю уже не приходится сомневаться в том, как проживет герой оставшиеся 365 дней — бессвязно и бессмысленно...

В финалах рассказов 1910-х годов мы не встретим уже таких «лововых» заключений. В редких случаях Бунин теперь допускает в конце произведения эмоциональное восклицание, подводящее итог всему его содержанию. «Но да сохранит бог-ревнитель и его счастье!» — так заканчивается «Коньё господне» (1913). Пожелание счастья вахтениному звучит здесь как надежда на спасение всего корабля, плывущего по опасным, грозящим гибелью местам. В таком итоге, дающем надежду, заключена перспектива освобождения от страха смерти и благополучного возвращения домой. Но перспектива, как видим, не уходящая вдаль, как у Чехова, а прикрепленная к «месту» — к данной фабуле. В «Смерти пророка» (1911) обобщающая концовка: «Мир и радость всем живущим!» — оправдана стилизованностью сюжета; она звучит как вывод из «жития» пророка, к которому только и были в начале рассказа обращены слова о мире: «Мир ему!» (3, 200 и 193).

Но в отличие от предшествующих лет теперь такие прямые выражения эмоций в финалах являются исключениями. В художественном методе Бунина в 1910-е годы происходят изменения, связанные с мужанием его таланта и с расширением круга жизни, к которому он теперь обращается. Как мы будем еще говорить ниже, общее отношение художника к изображаемым явлениям становится сдержаннее — объективнее. Это отражается на характере завершения конфликтов.

Способ расставания автора с героями может оставаться и прежним: он иногда покидает их, обращаясь мыслями к красоте природы. Но мотивировка обращения к природе становится более строгой: просветление в душе героя наступает как реакция на только что испытанное потрясение. В «Последнем свидании» (1912) Стрешнев уезжает навсегда от женщины, которой не может простить старую обиду. Завершается рассказ картиной ясного осеннего дня, с умиротворяющей деталью — щеглами на репьях, которые только изредка перелетают, «переноса свою тихую, прелестную, может быть, счастливую жизнь». Редкие непосредственные описания природы в финалах теперь лаконичны (образ лунной ночи в «Захаре Воробьеве», совсем скупая фраза в «Заботе»: «Солнце закатилось, дует холодный ветер»). Не описывая природу специально, Бунин однако дает нам почувствовать присутствие ее. Как мимолетный штрих, почти намеком,

ее образ возникает в самом конце рассказов «При дороге», 1913 (полуобезумевшая Парашка бежит «без дорог, по хлебам», среди желтых колосьев ржи), «Сказка», 1913 (барин, выслушавший от крестьянина оскорбительную для него сказку, бредет в темноте под мелким дождем в свою усадьбу), «Игнат», 1912 (после преступной, греховной ночи Игнат прикладывает к темени свежий, белый снег) и т. д.

В финалах, подобных этим, уже намечается тенденция отказа от прежнего подчеркивания авторских эмоций. Эмоциональность загоняется «внутри» заключительной спены. Ее как будто бы и нет (в слове), но она все-таки есть (в картине, созданной автором и воссоздаваемой воображением читателя)²⁴. Здесь, в недосказанности, Бунин идет по пути, проложенному Чеховым.

Для наметившегося в это время в творчестве Бунина нового решения конфликтов, как нам кажется, в высшей степени характерен рассказ «Худая трава». Ассоциации с Чеховым начинаются с первой фразы, лаконичной и вводящей прямо в действие: «Аверкий захворал, разговевшись на Петров день». Человек смертельно болен и знает это. Все, что происходит на его глазах, приобретает вследствие этого новый для него смысл. Он с особой остротой чувствует красоту дочери и душевность жены. То, что раньше могло бы вызвать в нем негодование («ухаживание» зятя за солдаткой на глазах всего села) или сожаление (пропажа и гибель телки, нажитой «с великими лишениями»), теперь его не трогает. Наоборот, он готов во всем видеть светлое: ведь это признаки живой жизни, с которой ему скоро придется расстаться. «Значит, так надо, — думает он о зяте. — Значит, ему дочь моя нехороша, иную надо».

Ситуацию, близкую к толстовской, Бунин разрешает так, как это мог бы сделать Чехов. Переживания Аверкия кончаются вместе с его смертью. «Умер он в тихой, темной избе, за окошечком которой смутно белел первый снег, так неслышно, что старуха и не заметила» (4, 150). В этой последней фразе рассказа нет прежнего стремления Бунина высказать главную мысль произведения. Рассказ как начался, так и кончается — фразой, информирующей читателя о событиях: в первой говорилось о болезни, в последней — о смерти. Истины, к которым приходит герой в результате выпавшего на его долю жизненного испытания, подаются без прежней многозначительности. Это определяется отчасти и тем, что они помещаются в ходе повседневных размышлений героя, а не сосредоточиваются в самом конце рассказа. Авторского вывода, закрепленного ссылками на вечность прекрасной природы, здесь нет.

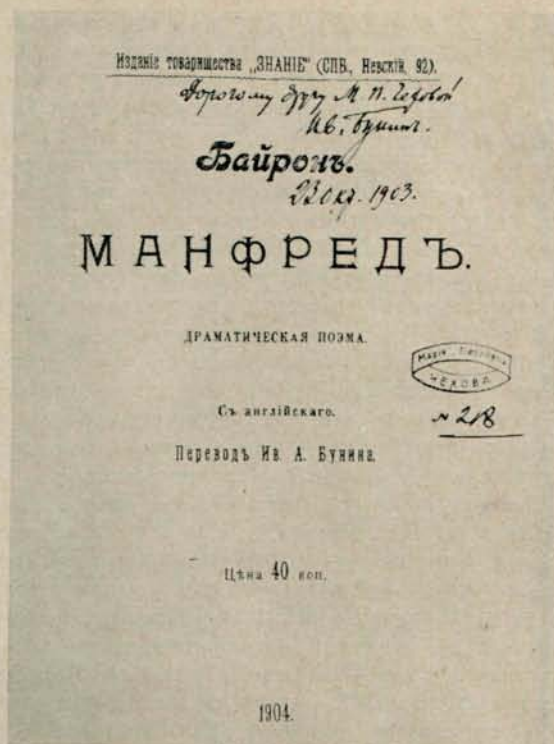
Финалы произведений Бунина 1910-х годов имеют в основном «информационный характер». Либо это нейтральная фраза об обстановке («Вагон мотало...» — «Пыль», 1913), либо какое-то действие персонажа (Буравчик, напеживающий чай из самовара, — «Сила», 1911; Катерина, трущая хрен, чтобы привести в чувство кающуюся сводницу из дворовых — «Личарда», 1913; Сверчок, ищущий что-то на верстаке, — «Сверчок», 1911), либо слова его («Древний человек», 1911; «Ермил», 1913; «Будни», 1913; «Святые», 1914). Если даже последняя фраза звучит обобщающе («И веселый двор в Пажени навсегда опустел» — «Веселый двор», 1911; «Жил Семен с тех пор счастливо» — «Жертва», 1913), то это обобщение событий, а не идея произведения.

К 1914 году относится рассказ «Клаша» с совсем необычным для прежнего Бунина окончанием — между героями намечается новый сюжетный поворот, — намечается, но не разворачивается. Не напоминая ни одно из чеховских произведений ни в частности, ни в характере конфликта (действие основано здесь не на внутреннем разладе героини, а на определении ее внешней судьбы), рассказ «Клаша» близок к ним по типу разрешения конфликта.

Характерно, что в 1910-е годы критика впервые заговорила о строгости и сдержанности Бунина-прозаика²⁵. Творческими исканиями этих лет было выработано правило, которого Бунин пытался придерживаться до конца: «Не надо „открывать читателю свою душу“, не надо становиться с ним на равную ногу. Он уважать не будет. Надо его бить по голове, писать жестко, спокойно, только это и производит впечатление ...»²⁶

Впечатления современников об этой особенности бунинской эстетики предреволюционных лет отражены в словах Б. Лазаревского, относящихся к 1925 г.: «И тогда он действовал главным образом не рассказом, а показом. Вот, дескать, господин читатель, тебе картины, а выводы делай сам»²⁷.

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ
БУНИНА М. П. ЧЕХОВОЙ
на его переводе мистерии Байрона
«Манфред» (СПб., 1904);
«Дорогому другу М. П. Чеховой
Ив. Бунин. 23 окт. 1903.»
Титульный лист
Дом-музей А. П. Чехова, Ялта



Когда исследователи пишут, что Бунину несвойственна «категоричность и окончательность выводов», то это, разумеется, не относится к раннему Бунину, который, как мы видели, как раз претендовал на окончательность предложенных им решений. Только к 1910-м годам сложилось новое отношение писателя к конфликтам и их разрешениям. «Вслед за Чеховым, — справедливо пишет Л. В. Крутикова о зрелом Бунине, — выражая тенденцию нового времени, Бунин большей частью ставил вопросы, намечал направление поисков, вглядывался в тайны и загадки бытия, но однозначных прогнозов избегал, считая, что время пророческих откровений не наступило»²⁸.

3

Последний вопрос, на котором мы здесь остановимся, — как соотносятся с поэтикой Чехова бунинские способы выражения авторских оценок. Отличие от зрелого Чехова особенно чувствуется в рассказах Бунина 1890-х — 1900-х годов, которые внешне (композиционно) как раз напоминают чеховские. Мы имеем в виду так называемые бесфабульные рассказы начала 1900-х годов. Если в 1880-е и 1890-е годы произведения типа «На чужой стороне», «Вести с родины», «В поле», основанные на восприятии рассказчика, наблюдающего природу и людей, перемежаются с рассказами «Учитель», «На даче», «Без роду-племени», в которых внешние события играют заметную роль, то начало 1900-х годов ознаменовано произведениями, в которых интерес к событиям оттеснен интересом к переживаниям человека («Антоновские яблоки» и «Эпитафия» — 1900; «Сосны», «В августе», «Мелитон», «Тишина» — 1901; «Новая дорога», «Туман», «Костер», «Надежда» — 1902; «Золотое дно» — 1903, и др.). Но оттеснение событий в этих произведениях Бунина происходит более решительно, чем у Чехова: перед читателем фактически остается только один план изображения — психологический. Чеховской двуплановости повествования и связанного с ней подтекста проза Бунина этого времени не знает.

Для Чехова наиболее характерны случаи, когда два художественных ряда, изображающих мир действительности и мир идеальный, развиваясь параллельно, не сходятся в словесном выражении — связывает их лишь подтекст. Образ идеального мира возникает не из слов героев о будущем, например, Тузенбаха в «Трех сестрах» или Саши в «Невесте» (здесь нет никакого подтекста, потому что мысль о будущем выражена прямо), а из слов, имеющих прямое отношение к изображаемой в данном произведении жизни. Так, Саша мечтает о будущей счастливой и осмысленной жизни, о громадных домах с чудесными садами и фонтанами, но подтекст рассказа заключен не в этих тирадах его, а в авторских словах о смутных чувствах Нади, о ее слезах и ожидании перед свадьбой чего-то «неопределенного, тяжелого».

Ранняя проза Бунина такого подтекста не имеет. В произведениях 1890-х — начала 1900-х годов авторское начало (идеалы, эмоции, мысли) выражается у него непосредственно в тексте. Мы наблюдали это, в частности, в бунинских финалах. В повествовательной системе Бунина этих лет есть особенность, которая делала прямое выражение авторской субъективности художественно оправданной: большинство рассказов этого времени написано от первого лица. Все художественные элементы произведения стянуты к центру — к авторской точке зрения.

Бунинский повествователь — вовсе не условный рассказчик, он участник изображаемых событий. Правда, у него нет особого индивидуального лица для каждого рассказа, облик его носит обобщенный характер. Но обобщение это охватывает вполне реальный жизненный материал. Из содержания большинства рассказов складывается определенный биографический силуэт повествователя, и очертания его в одном произведении не противоречат биографическим данным в других. А некоторые детали даже повторяются (собаки Цыган и Волчок, сопровождающие героев «Маленького романа» и рассказа «Ночлеги»). Все, что происходит с повествователем в «Тишине» (размышления у Жевевского озера, разговор с приятелем о счастье и красоте), могло бы произойти и с рассказчиком «Эпитафии», с грустью думающим о новых людях, которые придут и разрушат прелесть старины в степи, и с рассказчиком «Перевала», ощущающим себя вечным странником, обреченным на смерть в горах, и с рассказчиком из других произведений — «В августе», «Поздней ночью», «Новый год», «Антоновские яблоки» и т. д. Воспоминания о детстве, полном ароматов помещичьей усадьбы, встречи с женщинами, путешествия по России и не только по ней, ночные раздумья о жизни в одиночестве или с женой — все это слагаемые жизни одного человека. Его образ выступает перед читателем синтетически в роли повествователя, автора, лирического героя одновременно²⁹. Пройдя через множество рассказов, это лицо, реальное для каждого произведения в отдельности, приобретает какой-то слишком общий характер. Индивидуальность повествователя, отраженная многократно, перестает быть индивидуальностью и в общих масштабах творчества Бунина этого времени становится все-таки условной фигурой.

У Чехова тоже немало произведений, написанных от первого лица. Но чеховские рассказчики значительно более дифференцированы, чем бунинские. Это крупный ученый в «Скудной истории», сын известного архитектора, человек без профессии и службы в «Моей жизни», художник в «Доме с мезонином», «проходимец», имевший когда-то семью и домашний очаг, в рассказе «Шампанское» (1887), и т. д. Это все разные люди, каждый с своей биографией и с собственными только ему образом мыслей и поведением. Другое отличие заключается в том, что события жизни рассказчика у Чехова составляют большей частью основу содержания произведения (болезнь и страх смерти у профессора, история женитьбы Мисаила Полознева, любовь Алехина и т. д.). У Бунина рассказчик (как и у Тургенева в «Записках охотника») приглашает читателя взглянуть на то, чему он был свидетелем. От субъективного описания, таким образом, отпочковываются объективные сюжеты: будущее степи в условиях цивилизации («Эпитафия»); сценка из жизни цыган («Костер»); судьба печального отшельника, всегда «прибранного» к смерти («Мелитон»).

У Чехова же в системе «Ich-Erzählung» ближе всего к Бунину стоят рассказы типа «Агафья», 1886 (редкий для Чехова случай «охотничьего» рассказа), с центральным событием, очевидцем которого, а не фактическим участником является рассказчик. Или «Красавицы», 1888, — рассказ, написанный в форме воспоминаний взрослого человека

о впечатлениях юности. Или же «Человек в футляре» и «Крыжовник», основное содержание которых не связано с биографией рассказчиков: они были лишь свидетелями описываемых ими событий.

Но более распространен у Чехова тип повествования в третьем лице. Даже в наиболее насыщенных лиризмом последних произведениях («Дама с собачкой», «Невеста») Чехов старается избежать прямого выражения авторских эмоций и создать видимость жизни, текущей на наших глазах. При этом субъективное прорывается у Чехова с меньшей силой, чем даже у Тургенева³⁰, только большей частью через восприятие героев. Этот способ выражения субъективности столь же естествен для реалистического письма, как прямая форма «от автора» — для романтического. Романтические элементы в творчестве реалистов Гоголя и Тургенева связаны с формой субъективности, идущей непосредственно от автора. С ней, как нам кажется, связаны традиции, сближающие лирические этюды в прозе Бунина с стихотворениями в прозе Тургенева и лирическими отступлениями Гоголя³¹. Лиризм Бунина в названных выше произведениях находит выход непосредственно в авторском повествовании и не скрывается за видимостью происходящего жизненного процесса. Очень удобной оказалась для этого форма воспоминаний о прошлом, к которой Бунин так часто обращается в это время. И особенно — воспоминаний о далеком детстве, отличающемся избытком эмоций («У истока дней», «В деревне», «Антоновские яблоки» и др.). Для глаголов Бунина прошедшее время так же характерно, как для Чехова — настоящее.

Остановимся подробнее на одном из бесфабульных рассказов Бунина, чтобы уяснить себе, так сказать, механизм включения авторской субъективности в повествование. Возьмем рассказ, написанный не от первого лица, как большинство произведений Бунина, а имеющий как будто нейтрального повествователя, подобно большинству произведений Чехова.

Рассказ «В поле» написан в третьем лице, но с первых же строк в нем чувствуется присутствие субъекта повествования: «Завтра Рождество, большой веселый праздник, и от этого еще грустнее *кажутся* непогожие сумерки...»; «...в туманной дали уже начинают появляться те бледные неуловимые огоньки, которые всегда мелькают *перед напряженными глазами путника* в зимние степные ночи...»; «*Хорошо* еще, что морозно, и ветер легко сдувает с дороги жесткий снег. Но зато он *бьет* им в лицо...»; «и глядя на них *на уносимых ветром сухие листья*. — Э. П.), *чувствуешь себя* затерянным в пустыне...» Человек, которому принадлежат эти эмоции, — герой произведения (мы еще не знаем его), а повествователь, который не связан сюжетно с главным содержанием рассказа. Грустнее *кажутся* сумерки — ему, повествователю, радуется морозу он, в качестве путника выступает он же.

До появления перед читателем обитателей хутора объективное описание перемежается описаниями, выдающими эмоциональное отношение повествователя к тому, о чем он рассказывает: он то с восклицательной интонацией произносит милое для него название хутора: «Лучезаровка! Шумит, как море, ветер вокруг нее...», то жалеет, тоже с восклицательной интонацией, о запустении Лучезаровки: «И кажется, что усадьба вымерла: никаких признаков человеческого жилья, кроме начатого омета возле сарая, ни одного следа на дворе, ни одного звука людской речи!», то мечтательно вздыхает о прошлом хутора: «Когда-то... Впрочем, кто не знает, что было „когда-то!“» Когда появляется Яков Петрович — основное действующее лицо рассказа, повествователь еще некоторое время продолжает рассказ со своей точки зрения. «И неуютно стало в Лучезаровке!» — резюмирует он *свое* впечатление после сообщения о продаже Яковом Петровичем риги, амбара и т. д. А когда Якова Петровича приветствует его старый друг словами «селям алейкум», повествователь радуется: «Как оживлялся при этом, знакомом с самой Крымской кампании, татарском приветствии Яков Петрович!» Лишь к концу первой главы Бунин дважды обращается к восприятию героя — сначала в описании внешности гостя (несколько деталей и общее впечатление: Ковалев казался Якову Петровичу «седеньким мальчиком»), потом в описании внешности самого героя («Яков Петрович осматривал и себя. И он все такой же: плотная фигура, седая стриженная голова...» и т. д.). Вторая, третья и последняя главы также начинаются с описаний, не имеющих отношения к восприятию героя. Как вариации на одну тему звучат

короткие вступительные фразы: «Темнеет, к ночи поднимается вьюга ...» (1 гл.); «Темнеет. Наступает предпраздничный вечер» (2 гл.); «Медленно протекает зимний вечер. Не смолкая, бушует метель за окнами...» (3 гл.); «Всю долгую ночь бушевала в темных полях вьюга» (4 гл.).

Но уже со второй главы, наряду с нейтральной информацией о событиях и быте и перемежающимся с ней описанием, исходящим от повествователя, вступает в силу новый повествовательный принцип — с точки зрения героев. Они сидят у печки, и это им «все кажется, что кто-то подъехал». В изложение повествователя вливаются невеселые мысли Якова Петровича. Сначала — строго мотивированно: «Мысли и воспоминания идут в голову самые невеселые ... Вот уже около года он не видал ни жены, ни дочери ... Жить на хуторе становится с каждым днем все хуже и скучнее ...» Потом — формально не мотивированно, но внутренне оправданно: «Славно охватывает тело теплом!» (когда оба старика сидят перед печкой) или «Завтра праздник, он один ... Спасибо Ковалеву, хоть он не забыл!», или «Хорошо проснуться в долгую зимнюю ночь в теплой, родной комнате, покурить, поговорить, разогнать жуткие ощущения веселым огоньком!» Однако общий тон рассказа, особенно в журнальной редакции («Новое слово», 1896, № 3 декабрь), создает не точка зрения героев, как в большинстве лирических рассказов Чехова, а субъективная стихия повествователя. Изобилующая многоточиями и восклицательными знаками, речь повествователя влияет на речь героев, в которой также много экспрессивных пунктуационных знаков. Первые три главы кончаются восклицаниями Якова Петровича, последняя — восклицательной фразой повествователя о скорой гибели Лучезаровки.

Каково соотношение между субъективной призмой восприятия героев и объективным повествованием у Чехова и Бунина? Обратимся к произведениям последних шести-семи лет жизни Чехова, когда субъективность повествователя у него ощущается сильнее, чем когда-либо, даже в рассказах, написанных в третьем лице³².

Сопоставим начало повествования в бесфабульных рассказах Бунина с началом рассказов Чехова — будь то бесфабульный, как «На подводе», или фабульный — с средним напряжением действия, как «Невеста», или с тягуче-медленным развитием событий, как «Архирей». Все три рассказа начинаются с коротких, как часто и у Бунина, нейтральных фраз о времени и месте действия («В половине девятого утра выехали из города»; «Под вербное воскресенье в Старо-Петровском монастыре шла всенощная»; «Было уже десять часов вечера, и над садом светила полная луна»). Но если в рассказах Бунина большей частью человек появляется много времени спустя, то чеховский герой не медлит с появлением: в третьей фразе — в рассказах «На подводе» и «Архирей» («Зима, злая, темная, длинная была еще так недавно, весна пришла вдруг, но для Марьи Васильевны, которая сидела теперь в телеге, не представляли ничего нового ...» и т. д.; «В церковных сумерках толпа колыбалась, как море, и преосвященному Петру, который был нездоров уже три дня, казалось ...» и т. д.), во второй — в «Невесте»: «В доме Шуминых только что кончилась всенощная, которую заказывала бабушка Марфа Михайловна, и теперь Наде — она вышла в сад на минутку — видно было ...» и т. д. «Для Марьи Васильевны», «Наде», «преосвященному Петру» — имена героев даны в дательном и родительном падежах и грамматически связаны с глаголами восприятия («казалось», «видно было» и т. д.).

Но вот случай, казалось бы, более похожий на бунинский: начало рассказа «В родном углу». Читателя, привыкшего считать Чехова объективным писателем, оно может поразить: «Донецкая дорога. Невеселая станция <...>. Поезд уже ушел, покинув вас здесь, и шум его слышится чуть-чуть и замирает, наконец ... Около станции пустынно и нет других лошадей, кроме ваших. Вы садитесь в коляску, — это так приятно после вагона — и катите по степной дороге, и перед вами мало-помалу открываются картины, каких нет под Москвой <...>. Ваш кучер рассказывает что-то, часто указывая кнутом в сторону, что-то длинное и ненужное, и душой овладевает спокойствие, о прошлом не хочется думать ...» Второе лицо («вы») здесь — условная форма, за которой кроется восприятие самого повествователя. Точка зрения повествователя высказывается здесь, как и у Бунина, вполне самостоятельно, без видимой связи с событиями, о которых пойдет речь. Но вслед за этим появляется героиня, и ее восприятие, сначала «пристегну-

тое» к восприятию этого условного второго лица («... Вера *тоже* поддалась обаянию степи ...»), отрывается от него и господствует над всем дальнейшим повествованием — в отличие от Бунина.

Власть объекта повествования обычно у Чехова дает себя знать довольно скоро и потом нарастает, даже в тех случаях, когда восприятие героя (или героев) перемежается с восприятием повествователя. Навязывая повествователю свое понимание вещей и свое настроение (у Бунина — обратное влияние), главное действующее лицо как бы сливается с ним, и границы между мыслями героя, выраженными в повествовательном тексте, и мыслями самого повествователя трудно различаются.

Объект и субъект повествования, таким образом, сближаются. Авторская позиция Чехова не может быть сведена к позиции повествователя и возникает как итог многих слагаемых, только одним из которых являются субъективные высказывания повествователя.

У Бунина же авторская позиция выступает в эти годы в откровенных лирических излияниях повествователя. Все остальное — сюжет, композиция, взаимоотношения людей — иллюстрирует и дополняет четко сформулированную автором мысль: «... скоро, скоро, должно быть, и следа не останется от Лучезаровки!» Или: «Запах антоновских яблос исчезает из помещичьих усадеб».

Попробуем извлечь подобные словесные характеристики из произведений Чехова и, кроме известных рассуждений студента Великопольского из рассказа «Студент» или Ольги из повести «Мужики», в творчестве зрелого Чехова мы мало что найдем. Но и они, хотя и связаны с идейным содержанием произведений, формально имеют характер частного наблюдения героев. Оценки, обобщающие идею произведения в одной-двух фразах, для Чехова, в отличие от Бунина, не характерны. (Это сказалось, как мы уже говорили, на концах произведений.) Имея в распоряжении одинаковые средства повествования, Чехов и Бунин используют их в разных пропорциях — и эффект получается разительный: это две разные системы повествования. У Бунина она тяготеет к центру — восприятию повествователя, в то время как у Чехова она тяготеет к восприятию героя или нескольких героев. А усиление субъективных элементов к концу творческого пути Чехова происходит все же в рамках внешне объективного повествования. «Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле!» — эти слова, формально исходящие от повествователя, оправданы восприятием больного, умирающего человека, для которого естественно желание переосмыслить прожитую жизнь («Архиерей»). То же самое в «Невесте»: «Чувствовался май, милый май!..» Определение «милый» выражает отношение Нади к весне, хотя фраза не принадлежит ей формально.

Если Чехов максимально приближает образный строй несобственной прямой или косвенной речи героя к его прямой речи, то Бунин не любит приспособливать описания к психологии своих героев³³. Это соответствует единому «среднему», весьма условному типу рассказчика в большинстве произведений Бунина, написанных от первого лица: он не придает каждый раз образной системе произведения отпечатка своей индивидуальности. Но и в тех случаях, когда произведение написано в третьем лице, повествование у Бунина не столь тесно связано с внутренним миром героев, как у Чехова: чувствуется тенденция к сохранению определенной дистанции между объектом и субъектом повествования.

В 1910-е годы в художественной системе Бунина происходят сдвиги. С одной стороны, в повествовании как будто еще более усиливается авторское начало. Одним из проявлений «самовластья» автора в описаниях Бунина становится сюжетная деталь, т. е. деталь, раскрывающая какие-то значительные события, происшедшие в прошлой жизни героя. О каждом из них Бунин мог написать целую главу. Мог подробно описать, как некая кухарка, с которой жил Тихон Красов, задавила во сне ребенка («Деревня»). Или как младенец, сын рассказчицы в «Хорошей жизни», проглотил медное колечко, а Анисю петух клюнул прямо в глаза («Веселый двор») и т. д. и т. д.

За такими деталями кроются характеры и судьбы людей. Необыкновенная сгущенность, концентрированность описаний у Бунина, которую отмечал Чехов³⁴,

объясняется не только обилием подробностей (количественный показатель), но и их «сюжетным» характером, умением писателя видеть мир в действии и противодействии — в борьбе разнообразных сил (это уже качественный показатель). Противоречие между тем, как мало Бунин использует действие в композиции произведений и как много в так называемой «словесной ткани», создает лишь им вызываемое одновременное впечатление статичности и динамичности прозы.

Деспотическая власть субъекта повествования приводит и к другим художественным следствиям. Волею полновластного художника, не знающего преград и недостижимых точек для обозрения, Бунин превращает восприятие главного героя в посредника для изображения восприятия другого лица. Если Чехов разнообразит восприятие главного героя параллельным восприятием других героев, то Бунин делает это иначе — по принципу пересекающихся плоскостей: позволяет главному герою войти в душу другого, думать и чувствовать за него. Так, основу рассказа «Крик» (1911) составляет описание душевного состояния турка, которого русские матросы на пароходе напоили допьяна. Утром, когда пароход шел мимо Стамбула, откуда отправили его сына на войну, он стал кричать: «Юсу-уф!» Рассказчик пытается понять причину этого крика. С фразы: «И я все понял» — повествование переключается на восприятие турка. Его переживания описываются с такими сокровенными подробностями, которые, вообще говоря, не могут быть доступны другим людям: «Когда же открылись его глаза, почувствовал он позднюю ночь по той тишине, которая окружала его, увидел величавый и фантастический в лунном свете призрак Стамбула — и внезапно, всем существом своим, постиг всю глубину того, что сделал Стамбул с его никому ненужной, жалкой жизнью и с прекрасной молодостью Юсуфа! И это о нем, о сыне, рассказывал он хохотавшим русским собакам!»

Такого права толкования чужих мыслей и чувств Чехов не дает своим героям, даже рассказчикам, и если кто-либо у него судит о внутреннем состоянии другого человека, то преимущественно по внешним признакам. Это характерно даже для такого близкого к бунинскому типу рассказа, как «Агафья». Переживания героини показаны через физические проявления («нерешительно села», «кашлянула и провела несколько раз по лбу ладонью ...» и т. д.). Последовательная ориентировка Чехова на внешние признаки чувств героини, которые только и доступны рассказчику, вызвала у современников впечатление полного отсутствия психологизма в этом произведении. Между тем непосредственный рассказ о чувстве вины Агафьи перед мужем или ненависти к нему, о ее внутреннем беспокойстве или о том, что она подумала, когда увидела рядом с Савкой постороннего человека, выглядел бы здесь неправдоподобно. Если уж Чехов прибегает к таким непосредственным описаниям, то с оговорками: «По-видимому», «как кажется», «говорят» и т. д. Походка Агафьи, ее дыхание, взгляд, направленный на Савку, — все это заменяет психологические рассуждения рассказчика и служит как бы их знаком — символом. Бунин также пользуется внешними знаками психологических состояний, но они не несут у него такой большой смысловой нагрузки, потому что главное место в воспроизведении психологического состояния людей у него все же занимает и в эти годы непосредственное описание.

К 1911 г. относится еще один рассказ Бунина, где герой, с точки зрения которого изображаются события, описывает душевный мир другого человека. Создается впечатление, что Бунин сознательно обращается в это время к приему психологического посредничества — как к своеобразному художественному эксперименту. В рассказе «Снежный бык» герой, он же повествователь, по-своему объясняет страх ребенка перед снежным быком: «Днем Коля боязливо радуется на него, — это человекоподобный обрубок с бычьей рогатой головой и короткими растопыренными руками, — ночью, чувствуя сквозь сон его страшное присутствие, вдруг даже не проснувшись, заливается горькими слезами. Да снегур и впрямь страшен ночью ...» Это принципиально тот же случай, что и в рассказе «Крик».

Следствием усиления авторской активности Бунина нам представляется также отчасти наметившееся в 1910-е годы пристрастие к условному распределению событий в произведениях. В рассказах «Суходол», «Крик», «Хорошая жизнь» повествователь (или рассказчик) ведет нас от настоящего времени к прошлому, к уже совершившимся

событиям. В рассказе «Легкое дыхание» Бунин еще смелее нарушает иллюзию непосредственного действия введением обратного или зигзагообразного хода событий.

Активизация авторского начала сказывается, как видим, в свободном варьировании разных восприятий и последовательности событий. Что касается собственно повествовательного тона, то здесь в 1910-е годы, наоборот, происходит как будто некоторое приглушение авторского голоса.

Прежде всего это отразилось на образе повествователя. Дань прежнему «среднему» герою, от имени которого (в первом лице) ведется повествование, Бунин отдал в повести «Суходол» (но только отчасти) и в «Лирнике Родионе». В 1909—1911 гг. у Бунина появляется переходный для него тип повествования — с чередованием разных восприятий. «Деревья» написана то с точки зрения Тихона Красова (1 часть), то с точки зрения его брата Кузьмы (2 и 3 части). Л. В. Крутикова в статье о «Суходоле» («Русская литература», 1966, № 2) отмечает в повести чередование восприятий Натальи, молодых господ, автора. С трех точек зрения написан также рассказ «Веселый двор» — повествователя (иногда нейтрального, иногда лирического), Анисьи и ее сына Егора. Большинство же рассказов этого времени написано в третьем лице — от имени нейтрального повествователя.

А если появляется в это время в прозе Бунина рассказчик, то это уже не обобщенный лирический герой, о котором говорилось выше, а лицо, отличающееся резко выраженной индивидуальностью. Женщина с психологией «наивной» хищницы ведет повествование в рассказе «Хорошая жизнь»; бывший библиотекарь с фразеологией, проникнутой духом земских канцелярий и влеречивой патетикой «демократических» реформ, — в «Архивном деле».

Рассказы этого времени, написанные в третьем лице, не имеют, как правило, лирического характера. Если авторский лиризм все же прорывается в них, то либо как раньше, в пейзаже, либо — это уже новость для Бунина — в передаче мыслей героя, не взятых в кавычки: «Ах, господи, из-за чего только волнуются, страдают люди!» («Худая трава»); «Хороша жизнь, к черту все, что мешает ее радостям!» («Снежный бык»); «Приятно, когда звонят колокола в такое утро, приятно наряжаться под этот звон» («Всходы новые»). Все эти размышления героев, включенные в авторский текст, являются передатчиками и авторских эмоций. В двойном происхождении подобных высказываний (формально — от автора, фактически — от героя) Бунин смыкается с Чеховым. Их у Бунина, по сравнению с Чеховым, немного, но самая возможность так мотивировать лиризм свидетельствует о наметившемся в стиле Бунина процессе объективизации не меньше, чем просто отсутствие лирических высказываний. Сдержанность и простота, которые с одобрением отмечал Бунин у Чехова, в эти годы вошли и в его авторскую речь. Но произошло это не без борьбы художника с самим собой.

Черновик рассказа «Старуха» (1916) проникнут открыто выраженным авторским сочувствием к несчастной героине. Повествование, начатое в первом лице, кончалось гневными строками: «Да будет трижды проклят тот страшный мир, в котором я живу! И да не вырастут даже тернии на наших могилах! И да простит господь хоть часть моих злодеяний ...» и т. д.³⁵ Но дав, было, волю своему чувству в черновике, Бунин сдержал проклятья и написал рассказ в объективном тоне — и в третьем лице.

Редактируя произведения для марксовского издания, Бунин старался освободиться от излишней субъективности. «Юный Бунин был более экспансивен: больше непосредственности чувствовалось в его восприятии и воспроизведении явлений жизни», — таково было впечатление Ф. Д. Батюшкова, сравнившего первоначальный текст рассказа «На хуторе» с переработанным для издания 1915 г.³⁶; «... по мере углубления в жизнь лирическое отношение его к ней становится все сдержаннее ...», — писал А. Е. Грузинский в 1912 г., бросая ретроспективный взгляд на раннее творчество Бунина³⁷.

Однако все, что сказано выше об эволюции бунинской прозы к объективности, противоречит нашему непосредственному впечатлению от рассказов Бунина этого времени: ощущение мощной лирической струи не покидает нас, когда мы читаем «Худую траву», «Легкое дыхание». Откуда такое противоречие?

«Легкое дыхание» ... Это один из самых лирических рассказов мировой литературы — «не рассказ, а озарение, самая жизнь с ее трепетом и любовью ...»³⁸ Но своей

взволнованности автор в рассказе не обнаруживает. Вот начало: «На кладбище, над свежей глиняной насыпью стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий, такой, что на него приятно смотреть». Затем следует описание фотографии, вделанной в крест, и короткая фраза: «Это Оля Мещерская».

Все последующее повествование выдержано в спокойном тоне, включая бесстрастное до виртуозности описание кульминационного события: «А через месяц после этого разговора <с начальницей гимназии. — Э. П.> казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом»³⁹.

Эпически ровный тон выдержан и в последнем эпизоде: «Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним легко и приятно идти». «Легко и приятно», — эти слова, передающие чьи-то субъективные ощущения, мотивированы в следующей фразе восприятием женщины, посещающей кладбище. Затем, в той же последовательности, как и в начале рассказа, следует «представление» героини: «Женщина эта — классная дама Оли Мещерской ...»

Слово героини рассказа, трижды прерывающее объективное повествование, входит в текст как данность объективного мира, как что-то, имеющее самостоятельное значение — как документ, проясняющий ее судьбу. Документальный характер имеет в этом смысле не только страница из дневника, но и живой голос Оли Мещерской, звучащий для читателя уже из прошлого (в разговоре с начальницей и с подругой).

Лиризм в тексте рассказа нет, и однако он есть — в подтексте. Здесь мы неизбежно возвращаемся к тому, что говорилось выше об усилении авторской воли в распределении художественного материала. В рассказе «Легкое дыхание» события перемешаны, как колода карт, — и из нарушения их хронологической последовательности возникает неожиданный результат. С первых же строк нас охватывает какое-то щемящее чувство. Оно вызвано столкновением двух не вяжущихся друг с другом образов: «живые глаза» и — крест на могиле; молодость, красота и — смерть. Чувство неоправданности случившегося с Олей Мещерской не только не покидает нас до конца⁴⁰, но еще и усиливается — по мере того, как от могилы автор возвращается нас назад (к гимназической жизни Оли), потом вперед (к убийству), потом опять назад (к событиям, описанным в дневнике) и, наконец, снова вперед, когда могила становится местом, которое посещается уже не в первый раз. Но это последнее «вперед» есть одновременно возвращение к началу — к могиле Оли Мещерской. Беспорядочный ритм событий обрывается, и рассказ заканчивается, как стихотворение, — фразой, приносящей успокоение и превращающей его в стройное гармоническое целое: «Это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре». Этот образ вмещает все то радостное и светлое, что было в Оле, и несет на себе отпечаток ее судьбы, очищенной и искупленной смертью. В конце рассказа стоит точка — вместо многоточия в первоначальном тексте, которое словно намекало на какой-то особый, глубокий смысл последней фразы (казалось, что голос его дрогнул на последней ноте). Сняв многоточие, Бунин отказался от этого намека, и только музыкальность фразы, глухо звучащая в повторении однородных членов с нарастающим количеством эпитетов (в мире — в этом облачном небе — в этом холодном весеннем ветре), выдавала теперь автора.

Движение лиризма Бунина к более скрытым формам выражения, чем это было ему свойственно в 1890-х — начале 1900-х годов, было лишь одной стороной общей эволюции субъективных элементов в его прозе. Вместе с снижением интенсивности субъективного начала, выраженного формально, в повествовании Бунина 1910-х годов происходит еще один, еле заметный поворот, имеющий, однако, принципиальное значение. Это появление объективно-иронического аспекта изображения в его рассказах⁴¹.

Субъективность раннего Бунина имела, как мы видели, лирическую основу и не была связана с юмористическим или сатирическим восприятием жизни. Не была свойственна ему и ирония. В художественном мире Бунина как будто не было ничего, достойного насмешки. И теперь, в период отхода от субъективности он, если и обращается к иронии, то только к объективной, ощущаемой в подтексте изображаемых событий. Как и у Чехова, помыслы бунинских героев часто опрокидываются жизнью.



БУНИН

Фотография. Ялта, апрель 1902 г. С дарственной надписью:

«О. Л. Книппер Ив. Бунин. /О, весна! Как сердце счастья просит!/ Как сладка печаль моя весной!
Ив. Бунин.»

Дом-музей А. П. Чехова, Ялта

Героиня «Чаши жизни» мечется, ища пристанища своей душе, но погибает при последней своей попытке — нарядившись для встречи с человеком, которого когда-то любила. Господина из Сан-Франциско, наслаждающегося всем тем, что дает ему несметное богатство, неожиданно настигает смерть. Несмотря на отдельные публицистические элементы в рассказе «Господин из Сан-Франциско», восходящие к толстовской традиции (особенно в черновых редакциях и в первопечатном тексте), общий тон повествования выдержан как объективный, и основную критическую нагрузку несет объективная ирония — ирония жизни.

Но у Чехова в каждом подобном случае удары судьбы могут быть объяснены характером героев, обстановкой, в конце концов, закономерностью жизни, описанной в данном произведении. И потому они — даже в трагических случаях, — иллюстрируя алогизм и бессмысленность социального устройства, имеют твердую логическую основу в системе событий данного произведения (гибель Рагина, надеявшегося спокойно прожить по нормам непротивленческой философии). Опровержение первоначального «тезиса» бунинских героев наступает как гром среди ясного неба, как слепая стихийная сила — вдруг. Мужик, убивший нищего ради денег, неожиданно («вдруг») отшвыр-

нул ладанку — и тем обесмыслил и убийство и свою надежду разбогатеть («Весенний вечер»). О старике Фисуне из «Архивного дела» тоже говорится: «... как *вдруг* старичок взял да и умер!» И случилось это, по иронии судьбы, оттого, что на бедного Фисуна накричал поборник демократических свобод! *Вдруг* умерла и героиня рассказа «Чаша жизни». Восприятие жизни в ее катастрофичности, характерное особенно для позднего Бунина⁴², намечается, таким образом, уже в 1910-е годы. Неожиданные удары судьбы в произведениях Бунина это большей частью смерть. Разрушение иллюзий человека у него, как правило, сопряжено с физической гибелью героя.

Поэтому объективная ирония у Бунина ближе, чем у Чехова, к ее главной разновидности — трагической иронии. Как и в трагической иронии древних, в качестве разрушающей силы у Бунина выступает слепая, стихийная сила — рок. Чехов, разрушая иллюзии своих героев, оставляет их жить — и если не всегда надеяться на лучшее будущее, то почти всегда — думать о будущем (финалы пьес, повести «Три года», рассказы «Учитель словесности», «Дама с собачкой» и т. д.). Жизнь и смерть — вот что разделяет объективную иронию Чехова и Бунина. Водораздел настолько глубок по существу, настолько связан с своеобразием мировоззрения каждого писателя, что не ограничивается только сферой иронии. Он, как уже говорилось, разделяет художественный мир Бунина и Чехова даже на такой общей для них почве, как повседневность. Он ставит искусство Бунина на иную ступень, хронологически и типологически следующую за чеховской.

Подведем итоги. Оба рассмотренных нами периода развития творчества Бунина каждый по-своему, отразили мощное объективное влияние Чехова на русскую прозу конца XIX — начала XX в.

Один тип связей складывается между художественным методом Бунина и Чехова на раннем этапе бунинской прозы, в 1890-е — 1900-е годы. Если Бунин строит свой художественный мир подобно Чехову, на материале повседневных событий, то в их число широко включает исключительные события, особенно смерть. Если его интересуют конфликты в душе героев, то он развивает и завершает их иначе, чем Чехов, теснее связывая с бытом и доводя затем до крайней степени завершенности, до *конца*, после которого на свете остается только одна ценность — вечная красота природы.

Как и Чехов, Бунин с самого начала творчества тяготеет к малым эпическим жанрам (преимущественно к рассказу). Для него характерна также тенденция к нарушению жанровой цельности, но проявляется она на ином соседствующем с прозой материале (у Чехова это драматургия, у Бунина — поэзия⁴³). Своеобразие сложившихся у каждого из писателей жанров во многом определяется характером включения в повествование элементов авторской субъективности. Чехов предпочитает опосредствованные формы лиризма (восприятие героя и подтекст), Бунин — непосредственные (восприятие повествователя и отсутствие подтекста).

Бурное развитие Бунина-художника в 1910-е годы изменило сложившееся соотношение. Сознательная ориентация на повседневность, характерная в целом для раннего Бунина, стала исчезать. Он все чаще склоняется к изображению стихийных сил, вторгающихся в человеческую жизнь, особенно смерти, бессмысленно ее разрушающей. И реже — к изображению внутренних конфликтов; несчастья героев все меньше зависят от процессов, происходящих в их сознании: они приходят извне, как удары судьбы.

Все это вместе с усилением авторского начала в распределении материала (сказавшегося, в частности, в отказе от последовательного развития действия), означало как будто отход Бунина от тех принципов изображения, которые были близки к чеховским. В 1910-е годы образуется новое качество бунинского реализма, резко противопоставляющее реализму Чехова своим трагическим восприятием действительности.

Тем симптоматичнее появление в практической эстетике Бунина новых черт, общих с чеховскими: ослабление категоричности в разрешении конфликтов, ограничение путей к авторскому самовыражению, обращение к скрытым формам проявления субъективности — лирическому подтексту и объективной иронии. Внутренняя страстность при внешней беспристрастности — это впечатление, создаваемое чеховским искусством, с несколько усиленными акцентами (еще большая страстность, еще более под-

черкнутая внешняя беспристрастность), рождается при соприкосновении с творчеством Бунина 1910-х годов. Чем меньше «похож» Бунин на Чехова, чем более самобытной становится его поэтика, тем больше он тяготеет к общим решениям, предлагаемым чеховской эстетикой. Но каждый раз — в пределах своей писательской индивидуальности. Мы могли это видеть на объективной иронии Бунина, имеющей в своей основе не только иное мироощущение, но и иной способ художественного выражения.

То, что опыт Чехова не прошел даром даже для такого внутренне независимого художника, как Бунин, — не удивительно. Сдержанность художественных решений Чехова, ранее всего воспринятая театром, не могла не повлиять и на самую литературу. Правда, начало века было также ознаменовано расцветом «несдержанности», субъективности в искусстве (декадентство, символизм, экспрессионизм). Чеховское начало пробивалось более медленно и болезненно, чем нам это кажется сейчас. Но оно пробивалось сквозь все течения и стили, преодолевая также издержки модной «чеховщины», — к реализму XX в.

Бунин не остался в стороне от этого процесса. Чем больше развивались субъективные направления в литературе начала XX в., тем более «классическим» должно было казаться искусство Чехова. Неосознанное тяготение Бунина к Чехову могло быть связано с его неприятным модернизма и желанием остаться верным традициям реализма.

Пора непосредственного влияния Чехова (даже в том ограниченном виде, как это было характерно для раннего Бунина) осталась для него позади. Теперь это была реакция зрелого мастера на художественный опыт, мимо которого он не мог пройти, потому что этот опыт лег в основу всей новой эстетической культуры.

Кто знает, какие формы принял бы реализм Бунина, если бы не было до него Чехова. Очевидно, все присущее его художественной индивидуальности было бы выражено в его произведениях последовательнее, стройнее, «чище». Время, еще более тревожное, чем чеховское, вызвало возрастание «поэтически тревожного, трагедийного»⁴⁴ в творчестве Бунина. И оно же в сочетании с очень тонким вмешательством чеховской эстетики предопределило, как нам кажется, то убывание «ясности и строгости внутреннего и внешнего строя», о котором пишет А. В. Чичерин.

Хотя в целом дореволюционное творчество Бунина представляет собой новую ступень реализма по сравнению с реализмом Чехова, оно связано с ним крепкими узами родства. Особенно крепкими тогда, когда освободившись от невольных поэтических соответствий с Чеховым, Бунин — тоже невольно — обратился к завоеваниям чеховской эстетики. Возвращение к Чехову на более глубокой основе совпало с расцветом творчества Бунина. Тогда и сбылось предсказание Чехова, знавшего только ранние рассказы Бунина: «Из него большой писатель выйдет. Так и скажите ему это от меня»⁴⁵.

В творчестве Бунина после 1920 г. нет уже и таких не прямых связей с чеховским искусством. Нет ни стилистических подобию, как в бесфабульной прозе раннего Бунина, ни более отдаленного, но и более серьезного родства — по духу сдержанности и объективности жизненных конфликтов.

Проза эмигрантского времени представляет собой единое идейно-тематическое целое: за поэтизированными воспоминаниями о безвозвратно ушедшем и потому особенно милом сердцу прошлому выступают две философские проблемы, на которых жидется бунинская концепция жизни: любовь и смерть. Но в жанрово-стилистическом отношении эта проза далеко не однородна. В романе «Жизнь Арсеньева» Бунин возвращается к лиризму и субъективным формам письма, в том числе и к прямой иронии, которой было чуждо его прежнее творчество. Книга «Темные аллеи» состоит из рассказов, новеллистическая природа которых основана на роковых поворотах в человеческих судьбах. Авторского лиризма в них нет, зато пластическая изобразительность достигает изощренных форм.

Все это не оставляет места для сопоставления позднего Бунина с Чеховым. Тем любопытнее сознательные экскурсы писателя в чеховскую тематику (завязка сюжета в «Даме с собачкой», с одной стороны, и в рассказах «Солнечный удар» и «Визитные карточки», с другой). Но идейный спор Бунина с Чеховым в этих рассказах, вытекающий из эстетических позиций позднего Бунина, выводит нас за границы поставленной нами задачи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. Измайлов. Бунин и Н. Н. Златовратский. — «Русское слово», 1909, № 252, 3 ноября (курсив мой. — Э. П.). В другой статье Измайлова говорилось о зависимости от чеховского искусства не только прозы, но и поэзии Бунина («Юбилей И. А. Бунина» — «Биржевые ведомости», 1912, веч. выпуск, № 13218, 27 октября).

² А. Дерман. Победа художника. — «Русская мысль», 1916, № 5, стр. 24 (курсив мой. — Э. П.).

³ «Имел ли на меня, как на писателя, Чехов влияние? — Нет. Я был поглощен, восхищен им, но не испытывал желания: вот бы так именно написать, как написал Чехов» («Одесские новости», 1914, № 9398, 2 июля; цит. в Собр. соч. 1965—1967, т. 9, стр. 561, с неверной датой: 18 июня). «... решительно ничего чеховского у меня никогда не было», — читаем в «Автобиографической заметке», 1915 г. (там же, стр. 265). Далее при ссылках на это издание указываются только том (арабскими цифрами) и страница.

⁴ Г. Н. Кузнецова. Грасский дневник, запись 10 сентября 1930 г. — настоящ. кн., стр. 271 (курсив мой. — Э. П.).

⁵ См. Р. С. Спиваков. И. А. Бунин и Л. Толстой (наблюдения над соотношением художественных стилей). Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филологич. наук. МГУ, 1967; О. Михайлов. И. А. Бунин. Очерк творчества. М., 1967, стр. 106 и др.

⁶ Т. М. Бонами. И. А. Бунин и А. П. Чехов. — Ученые записки Владимирского пед. ин-та, вып. 4, 1958, стр. 131—149. В этой статье, которая является первой разработкой темы, к Чехову возводится едва ли не вся тематика бунинской прозы.

⁷ И. Газер. А. П. Чехов и И. А. Бунин. — В кн.: «Литературный музей А. П. Чехова. Таганрог». Сб. статей и материалов. Вып. 3. Ростов н/Д, 1963, стр. 193—218.

⁸ Л. Никитин. Чехов. Бунин. Куприн. Литературные портреты. М., 1960, стр. 250—252; А. Волков. Проза Ивана Бунина. М., 1969, стр. 65. — Более удачно сопоставлены рассказы Бунина «На Донце» и Чехова «Перекасти-поле» в статье: А. Эльяшевич. О лирическом начале в прозе («Звезда», 1961, № 8, стр. 189—192).

⁹ О. Михайлов. И. А. Бунин. Очерк творчества, стр. 55—58. Определение Бунина как архаиста-новатора, продолжающего линию тургеневской и дотургеневской прозы, в этой книге близко к оценке Бунина в статье Е. Колтоновской «Бунин как художник-повествователь» («Вестник Европы», 1914, № 5, стр. 328).

¹⁰ Ф. Д. Батюшков. Ив. А. Бунин. — В кн.: «Русская литература XX в (1890—1910)». Под ред. С. А. Венгерова, т. II. М., 1915, стр. 354. — Слова Чехова в воспоминаниях Бунина были выделены курсивом лишь однажды, в сб. «О Чехове». М., 1910, стр. 12.

¹¹ Ант. Ладинский. Последние годы И. А. Бунина. — «Литературная газета», 1955, № 126, 22 октября. — Вспоминая о литературных впечатлениях своей юности, Бунин не писал о Чехове, что он «нравился» ему, как о Гаршине и Эртеле, а выражал свое отношение более активно: «В Чехове (...) тоже кое-что *задевало* меня...» (9, 260; курсив мой. — Э. П.).

¹² Ср. письма Бунина к Толстому (12 июня 1890 г.) и к Чехову (январь 1891 г.). — «Новый мир», 1956, № 10, стр. 197, 199.

¹³ «Какой стране принадлежу я, — думается мне, — я, русский интеллигент, одиноко скитающийся по родным краям?» — В эти строки из рассказа «Новая дорога» («Жизнь», 1901, № 4) Бунин ввел определение «прелетарий» при подготовке к печати книги: Рассказы, т. I. СПб., изд. т-ва «Знание», 1902, стр. 24. Во всех последующих изданиях, начиная со сб. «Перевал и другие рассказы» (М., 1912), фраза читается иначе: «Какой стране принадлежу я, одиноко скитающийся? — думается мне».

¹⁴ См. Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1966, стр. 75.

¹⁵ Е. Аничков. Литературные образы и мнения. — «Научное обозрение», 1903, № 5, стр. 147—151.

¹⁶ М. Горький. Материалы и исследования, т. I. Л., 1934, стр. 344.

¹⁷ Из воспоминаний Н. С. Бутовой. — В кн.: «Чехов и театр». М., 1961, стр. 346.

¹⁸ Юр. Соболев. Любовь, смерть и вечность в творчестве Бунина. — «Рампа и жизнь», 1912, № 44, стр. 3—5; О. Михайлов. Примечания к повестям и рассказам Бунина 1912—1916 гг. — Собр. соч. 1965—1967, т. 4, стр. 455; М. Иoffeeв. Поздняя новелла Бунина. — В его кн.: Профили искусства. М., 1965, стр. 277—318.

¹⁹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в двадцати томах, 1944—1951, т. VIII, стр. 342 и 343. — В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указываются только том (римскими цифрами) и страница.

²⁰ Л. В. Крутикова. «На край света» — первый сборник рассказов И. Бунина. — «Вестник ЛГУ», 1961, № 20, стр. 86. В этот сборник вошли, кроме «На хуторе», рассказы «На край света», «Учитель», «На даче» и др.

²¹ При той большой идейной и композиционной нагрузке, которая падала на пейзаж, естественно, что творческая история бунинских рассказов нередко начиналась с мысли о природе. Это засвидетельствовано самим Буниным, как передает Г. Н. Кузнецова («Грасский дневник», запись 8 августа 1927 г. — настоящ. кн., стр. 254). Если это справедливо относительно «Солнечного удара» (1926), о котором, в частности, шла речь

в Грассе, то еще правдоподобнее представить себе картины природы в самом начале творческой истории рассказов конца 1890-х — начала 1900-х годов. Наше предположение может быть отчасти подтверждено документально: см. описание Женевского озера в письме к Ю. А. Бунину 18 ноября 1900 г., легшее в основу рассказа «Тишина», 1901 («Новый мир», 1956, № 10, стр. 207); сообщение о поездке в имение Е. А. Бунина в письме к В. В. Пащенко 14 августа 1891 г., в котором говорится об осеннем саде с запахом антоновских яблок (Собр. соч. 1965—1967, т. 2, стр. 504—505) и рассказ «Антоновские яблоки».

²² О строгой индивидуализации Чеховым каждого конкретного случая интересно пишет В. Б. Катаев, связывая эту особенность с влиянием школы Г. А. Захарьина в медицине (В. Б. Катаев. Образ автора в прозе Чехова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филологич. наук. МГУ, 1966, стр. 11).

²³ Г. Н. Кузнецов а. Грасский дневник, запись 7 июня 1928 г. — настоящ. кн., стр. 252.

²⁴ Поэтому тенденция к «делиризации пейзажа» в прозе 1910-х годов, отмеченную в диссертации Р. С. Спивак («И. А. Бунин и Л. Толстой». М., 1967, стр. 4), можно признать лишь очень условно, как особенность только *формы* пейзажа.

²⁵ См., например, отзыв В. Л. Львова-Рогачевского о рассказе «При дороге». — «Материалы», стр. 183.

²⁶ Г. Н. Кузнецов а. Грасский дневник, запись 3 октября 1930 г. — настоящ. кн., стр. 272.

²⁷ Дневник Б. А. Лазаревского, 1925 г. (частное собрание, Москва). — Сообщено редакцией «Литературного наследства».

²⁸ Л. В. Крутикова. Прочитан ли Бунин? — «Русская литература», 1968, № 4, стр. 186.

²⁹ Этим герой бунинской прозы напоминает лирического героя его стихотворений. См. Э. А. Полоцкая. Взаимопроникновение поэзии и прозы в творчестве раннего Бунина («Известия АН СССР. Серия литературы и языка». М., 1970, вып. 5, стр. 414).

³⁰ Указываем здесь на Тургенева как на общепризнанного антипода Чехова в области лиризма. Последовательнее других об этом писал Е. Тагер в статье «Горький и Чехов» («Горьковские чтения 1947—1948». М. — Л., 1949).

³¹ Так определяет поэтическую генеалогию лирической прозы Бунина О. Михайлов («И. А. Бунин. Очерк творчества», стр. 53).

³² Об усилении субъективности повествования в произведениях 1894—1904 гг. см. статью: А. П. Чудakov. Об эволюции стиля прозы Чехова («Славянская филология», вып. 5. М., 1963, стр. 310—331).

³³ «Словно демонстративно отвергает Бунин всякую опосредованность, приближающую описание к читателю. Кто бы ни был действующим лицом в рассказе, все равно ясно ощущаешь, что великолепные наблюдения сделаны самим автором, и только им» (О. Михайлов. И. А. Бунин. Очерк творчества, стр. 55).

³⁴ См. отзыв о «Соснах» в письме к Бунину 15 января 1902 г. (XIX, 222).

³⁵ См. настоящ. кн., стр. 93.

³⁶ Ф. Д. Батшков а. Ив. А. Бунин. — В кн.: «Русская литература XX в. (1890—1910)». Под ред. С. А. Венгерова, т. II. М., 1915, стр. 352—353.

³⁷ А. Е. Грузинский. И. А. Бунин (по поводу 25-летия поэтической деятельности). — «Вестник воспитания», 1912, № 8, стр. 109.

³⁸ К. Паустовский. Близкие и далекие. М., 1967, стр. 265.

³⁹ Л. С. Выготский отмечал, что в этой фразе самое жуткое слово рассказа — «застрелил» — затеривается между спокойным и длинным описанием казачьего офицера, платформы, толпы, поезда (см. Л. С. Выготский. Психология искусства. 2 изд. М., 1968, стр. 203).

⁴⁰ В своем анализе рассказа Л. С. Выготский исходил из решающего композиционного значения того обстоятельства, что Бунин с самого начала ставит нас перед могилой: «Мы все время узнаем историю уже мертвой жизни» (там же, стр. 202).

⁴¹ Объективной (или внутренней) иронией мы называем скрытую форму иронии, которая, в отличие от субъективной, не имеет словесного выражения и обнаруживается лишь в контексте всего содержания художественного произведения. Подробнее см.: Э. Полоцкая. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова. — В сб.: «Мастерство русских классиков». М., «Сов. писатель», 1969.

⁴² В основе композиции поздних рассказов Бунина, завершающихся гибелью героев, лежит, как считает М. Иoffee, «детерминизм катастрофического мира» (М. Иoffee. Профили искусства, стр. 279).

⁴³ В бунинских нарушениях жанровой чистоты Чехов не «повинен»: это была общая тенденция развития русской литературы, особенно проявившаяся в конце XIX — начале XX в. См. Э. А. Полоцкая. Взаимопроникновение поэзии и прозы в творчестве раннего Бунина (см. примеч. 29).

⁴⁴ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М., 1968, стр. 342.

⁴⁵ Слова, сказанные Чеховым Телешову перед последним отъездом за границу («Записки писателя», стр. 85).