

В МИРЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ БУНИНА

(КАК СОЗДАВАЛИСЬ РАССКАЗЫ 1911—1916 гг.)

Статья Л. В. Крутиковой

1911—1916 годы — пора все возраставшего цветения бунинского таланта. Один за другим появляются сборники «Суходол», «Иоани Рыдалец», «Чаша жизни», «Господин из Сан-Франциско». «В эти годы, — вспоминал писатель, — я чувствовал, как с каждым днем все более крепнет моя рука, как горячо и уверенно требуют исхода накопившиеся во мне силы»¹.

Порой Бунин писал легко, быстро, спокойно, «вполне владея своими мыслями и чувствами». Рассказ «Легкое дыхание», например, был создан, по его словам, «с той восхитительной быстротой, которая бывала в некоторые счастливые минуты моего писательства» (9, 369). Нередко, однако, бывали дни и часы «адовой» работы над словом. В такие минуты вырывались горькие признания: «Но какая мука, какое невероятное страдание литературное искусство! Я начинаю писать, говорю самую простую фразу, но вдруг вспоминаю, что подобную этой фразе сказал не то Лермонтов, не то Тургенев. Перевертываю фразу на другой лад, получается пошлость, изменяю по другому — чувствую, что опять не то <...>. Иногда за все утро я в силах, и то с адскими муками, написать всего несколько строк»².

Всестороннее изучение бунинских рукописей и изменений, которые вносил художник почти при каждом переиздании своих книг, — дело будущего. Сейчас настало время попытаться выяснить хотя бы общие тенденции, характерные для работы писателя. Некоторые текстологические наблюдения, встречающиеся в ряде статей о Бунине и в примечаниях к собраниям его сочинений, носят частный характер. В Собр. соч. 1965—1967 появился раздел «Из ранних редакций». К сожалению, материал в нем отобран дилетантски, без должных научных обоснований и без мотивировки, почему одни отрывки приводятся, другие — нет, а в публикациях самых ранних редакций встречается немало ошибок.

Многие исправления, которыми изобилуют бунинские рукописи, носят обычный характер: Бунин вычеркивал лишние подробности, заменял отдельные слова и фразы более точными, емкими и весомыми, добивался большей выразительности образа и всей структуры произведения. Словом, шлифовал, отделявал, совершенствовал свои произведения, как всякий взыскательный к себе художник. В то же время в скрупулезной работе Бунина над текстом есть своя индивидуальная особенность, свои тайны, свои пути, свои трудности. В чем специфика бунинского творческого труда, изменялись ли с годами его требования к образу и слову, его поэтика, что проясняет в мировоззрении и творческом методе писателя путь его художественной мысли от зарождения к черновой рукописи и далее — вплоть до окончательной редакции, — эти вопросы не только не выяснены, но даже еще не поставлены применительно к творчеству Бунина.

Рукописи Бунина дошли до нас не в полном объеме. Многие уничтожал он сам («Не хочу, чтобы кто-нибудь любовался моим пищеварением»³). Многие затерялось или остается недоступным для исследователя. Поэтому почти невозможно полностью восстановить процесс работы писателя над каким-либо рассказом. И все-таки сохранившиеся автографы помогают глубже понять творческую манеру, авторскую позицию, поэтику художника, его муки и сомнения, радости и находки.

Наиболее интересны в этом плане автографы рассказов «Чаша жизни», «Господин из Сан-Франциско», «Казимир Станиславович», «Аглая», «Сны Чанга», «Петлистые уши», «Соотечественник», «Отто Штейн», «Старуха», отчасти — «Древний человек», «Веселый

двор», «Крик». Они имеют по две-три, а то и более редакций со значительными разночтениями, по которым можно судить о ходе работы писателя, об углублении его поэтической мысли, о поисках единственно нужной формы *.

«ЗВУК» И РИТМ

Бунин не раз говорил, что он начинает писать только тогда, когда что-то созрело, устоялось у него в душе, когда ему ясен общий смысл, вернее — настрой, «звук», «мелодия» вещи. «А какая мука найти звук, мелодию рассказа, — замечал он, — звук, который определяет все последующее. Пока я не найду этот звук, я не могу писать»⁴. Но что понимал художник под «мелодией», «звуком», которые, верно найденные, определяли успех вещи, а взятые ложно — вели к неудаче? Не помогут ли черновые рукописи распознать истоки, первоэлементы бунинского искусства?

Остановимся прежде всего на первоначальных редакциях. Посмотрим, что ложилось на бумагу при первом порыве вдохновения, что останавливало и тревожило воображение писателя, как воплощались ритм, «мелодия», «звук» рассказов.

Совершенно неоченим в этом отношении первый набросок рассказа «Старуха» (I, л. 1—1 об.). Вряд ли найдется другой такой документ, который бы позволял реально ощутить небывалый накал авторских переживаний, сила которого была так велика, что заставила всегда сдержанного художника выплеснуть свои чувства на бумагу. Глубоко взволнованный, Бунин пишет торопливо, неразборчиво, разбрызгивая чернила, не заканчивая слова и фразы, пропуская знаки препинания. Поведая о безысходном горе обиженной прислуги, он тут же, едва успевая за потоком чувств, говорит о себе, о своих клокочущих, разрывающих душу переживаниях: «Да будет трижды проклят тот страшный мир, в котором я живу! И да не вырастет даже терний на наших могилах! И да простит [мне] господь хоть часть моих злодеяний — ибо злодеяния этого <так! — Л. К.> и за то, что сейчас я не вижу букв, которые <2 прб.> от слез за эту старуху [за мою мать, за мою возлюбленную], болью и нежностью к которой разрывается мое сердце». И тут же добавляет: «... за эту старуху от невыразимой и лютой боли и нежности, при мысли о ее страшных руках, которые я целую с такой любовью, с которой не целовал рук ни одной из любимых мной, молодых и прекрасных» (I, л. 1 об.).

Приведенный отрывок навсегда должен бы разрушить бытующие до сих пор легенды о Бунине как о холодном и равнодушном человеке. В этом непосредственном возгласе выражена та сила любви и ненависти, сострадания и жгучей боли, которые всегда были присущи Бунину — писателю и человеку.

Однако, верный избранному художественному методу, писатель не допускал в свои книги подобных излияний. «Крик души» — еще не искусство, а лишь почва, на которой должно вырастить подлинную поэзию. Избегая выражения собственных эмоций, отказываясь от публицистически прямого комментирования, риторической назидательности, Бунин изнутри пронизывал все повествование светом авторского чувства. Так рождался бунинский стиль, сдержанный, но не бесстрастный, не равнодушный, а звенящий каждым словом, как туго натянутые струны. Внутреннюю напряженность этого стиля хорошо чувствовал Горький: «Его сдержанность — показатель большой внутренней силы»⁵.

Не только обнаженным авторским настроением интересен черновик «Старухи». Он позволяет разгадать и тот смысл, который вкладывал писатель в понятие «звук» произведения. Можно предполагать, что Бунин потянулся к листу бумаги поздним вечером 13 января 1916 г. не только потому, что его переполняли боль и нежность, гнев и любовь, но и потому, что того требовала художественная интуиция, подсказавшая,

* В «Приложении» к настоящей статье дано описание всех сохранившихся автографов произведений, рассматриваемых нами. Описание дается в алфавитном порядке названий; разные редакции каждого произведения описываются в порядке последовательности работы Бунина над ними. Далее, при цитировании автографов Бунина, ссылки на них даются в тексте по «Приложению»: римскими цифрами обозначается номер редакции соответствующего рассказа, арабскими — номер листа или страницы.

что именно в этом накале чувств таится та «мелодия», тот стусок поэтической мысли, который требует воплощения в слове. Переполюнявшие душу эмоции выплеснулись на бумагу еще неорганизованным потоком впечатлений. Но они несли в себе поэтический заряд, первооснову будущего рассказа.

Черновой набросок «Старухи» отмечен и единством нравственного отношения к миру, и особым пафосом бунинского восприятия бытия. Заурядный случай, обыкновенную семейную ссору и слезы старухи-прислуги писатель ощущал как проявление порочности всего современного строя жизни, где царствует пошлость, эгоизм, несправедливость, где страдания обездоленного, незащищенного человека безмерны. «Звук», «мелодия» были угаданы тогда же. Именно плач старухи, впоследствии разросшийся до символа народного горя и бедствий, соотносённый с атмосферой пошлости, фальши и притворства, определит всю тональность рассказа. Соотносённость единичного факта со всем строем жизни — бытовым, нравственным, социальным, лишь намеченная в черновике, обусловит затем всю систему образов рассказа, где в один ряд станут уездные мещане-хозяева, учитель, в классах дравший детей за волосы, а дома писавший сочинение о скованном Прометее, и пресыщенные богачи, прожигавшие в годы мировой войны жизнь по столичным ресторанам и кабакам.

Итак, «звук», «мелодия» рассказа — это, по всей вероятности, то поэтическое единство вещи, та окраска событий, которая озаряет светом обостренного авторского сознания поразившую художника реальность, определяя весь художественный строй произведения: стиль, систему образов, композицию. Показательно, что сам Бунин свое «решение писать» связывал именно с обостренным авторским чувством: «Эта тяга писать появляется у меня всегда из чувства какого-то волнения, грустного или радостного чувства, чаще всего оно связано с какой-нибудь развернувшейся передо мной картиной, с каким-то отдельным человеческим образом, с человеческим чувством» (9, 374—375).

Поначалу «звук», соответствующий напряженности авторских эмоций, овеществляется отдельными провозительными деталями, ритмом фразы, а иногда — непосредственными восклицаниями, сентенциями, публицистическими отступлениями. В черновом наброске «Старухи» авторское чувство обнаруживается как в прямом отступлении, так и в лирически окрашенных подробностях, в эмоциональном строе фразы. В тоне острой скорби и ненависти поданы все детали окружающего мира: заброшенный уездный город, неутихающая метель, печально синие окна и птица в клетке, спящая «сном тонким, одиноким и нам непонятным», и в противовес этому — тяжкий, злой сон хозяев, пошлость их натур и жизнь старухи, полная бед и лишений. Появившиеся в черновике приметы, резко окрашенные авторским настроением, перейдут почти целиком в окончательный текст (4, 412—415). Сохранится, получив более совершенную форму, и зазвучавший в черновике тон повествования — размеренный, плавный, построенный на чередовании ритмически организованных синтаксических периодов с инверсиями, повторами и ударениями на словах мягких, певучих (метель, улицам, заваленным, стала, стемнело, давали, текло, спала и т. п.), создававшими неуловимый лирический подтекст. От одной редакции к другой лирический ореол приобретал все более четкие очертания, окрасив в конце концов народно-песенной интонацией плач старухи («рекой лилась, плакала», «разливалась горькими слезами», «а старуха сидит и плачет: утирается подолом — и рекой течет!») — плач, ставший кольцевым обрамлением рассказа, его шестикратно повторенным лейтмотивом.

Решающее значение эмоционального тона, «звука», первой фразы, определяющих смысл бунинских произведений, подтверждает другая редакция «Старухи» — под названием «Святки» (II, л. 1—7). В отличие от первого наброска и окончательного текста рассказа, она написана совершенно в ином эмоциональном ключе — не лирически скорбном и гневном, а иронически-саркастическом. Отталкиваясь от факта, закрепленного в черновом наброске, Бунин работал над рассказом, движимый новым потоком чувств, — в тот момент его захлестывало негодование, вызванное невиданным оплошанием искусства в различных декадентских течениях, которые Бунин резко осудил еще в 1913 г. на юбилее «Русских ведомостей» (см. настоящ. том, кн. 1, стр. 316—322). Непримириемость Бунина ко всякой фальши в искусстве обострилась в годы первой ми-

ровой войны, что сказалось и в его интервью (см. там же, стр. 379), и в таких стихотворениях, как «Слово», «Поэту», «Архистратиг средневековый...». Эти же настроения определили особую тональность «Святок». Писатель переносит акцент с описания горя старухи на обличение окружающей пошлости, всеобщего притворства. Подобная переакцентировка повлекла за собой совершенно иной, по сравнению с черновым наброском, тон и особую структуру первой фразы: «Были святки, время веселое, время масок, ряженных и вообще всяческого притворства, то-есть преобразования всем надоевшего мира, а <1 нрзб.> отсталая, еще непреобразованная старуха самым непритворным образом сидела в кухне одна-одинешенька и рекой лилась — плакала» (II, л. 1).

В этом зачине явно господствует ироническая интонация. Она настолько сильна, что почти полностью вытесняет то скорбно-лирическое чувство, которым был окрашен черновой набросок, и невольно снижает, лишает авторского сочувствия образ старухи. Вместе с тем прежнее чувство не исчезло бесследно — оно сказалось в подчеркивании непритворности горя старухи, в соотношении ее горя с народными бедами во время войны и в тех фольклорно-песенных мотивах (сидела «одна-одинешенька и рекой лилась — плакала»), которые определяют ведущую мелодию в окончательном тексте (4, 412—415). И все-таки, хотя все эпизоды, связанные со старухой и народными бедами, окончательно сложились в этом автографе, они не стали еще ведущими, ибо лишены были того философско-поэтического смысла, который будет достигнут позднее.

В то же время иронически-саркастическая интонация, обращенная на обывательский мир и особенно на «культурную» пошлость, была еще слишком публицистически прямолинейна, не подымалась до поэтического пафоса, а несла в себе остроту неустоявшегося и порой пристрастного негодования. Ирония вносила диссонирующие ноты даже в те строки о старухе, которые противостояли своей подлинностью атмосфере лжи и притворства. Ненависть ко всякому притворству так сильно владела писателем, что он, ослепленный ею, допускал в этой редакции совсем несообразные обороты, исчезнувшие в окончательном тексте рассказа. Например, свинка, роющаяся в лохани с помоями, по словам автора, притворялась «радостной, солнечной», а актер, «еще довольно молодой человек», притворялся «совершенно лысым» (II, л. 5 и 6; ср.: 4, 414—415).

В «Святках», как и в черновом наброске, не достигнуты еще художественное единство и уравновешенность повествования. Чувства негодования и сарказма придают рассказу местами черты литературного памфлета или пародии на современные нравы.

Ирония и сарказм направлены, главным образом, по адресу символистов и других модернистских течений, провозглашавших идеи мистицизма, мифотворчества, преобразования жизни путем театральных действий и мистерий. Бунин негодует против тех поэтов и теоретиков, которые создавали культ Любви — то отвлеченной, бесплотной, мистической, то извращенно-плотской, эротической, — против тех, кто много суесловил о Красоте — то ирреальной, запредельной, то сниженно-бытовой, приземленной, неодоухотворенной. Именно эти внежизненные схемы пародирует Бунин, используя терминологию Вяч. Иванова и других участников журнала «Аполлон» применительно к нравам провинциального мещанства. Писатель снижает, лишает всякого смысла такие слова, как преобразование, любовь, красота, миф, легенда, мечта, или такие выражения, как «жизнь надо не жить, а творить, преобразать». Бунин иронизирует над всей этой выпяченной фразеологией, погружая ее в бытовую повседневность, которой те так чужались. Напыщенное и пошлое звучание получают в рассказе слова «Любовь» и «Красота», дважды повторяемые с большой буквы при характеристике низменных помыслов стареющего чиновника. Нарочито подчеркивая, что хозяин дома «признавал в мире только Любовь и Красоту», Бунин тут же саркастически добавлял: «горячее самого пылкого современного поэта». А зачеркнув эту слишком прямолинейно звучащую фразу, заменил ее не менее едкой, явно пародируя новомодные теории: «и упорно стремился выявить свой лик, свои дерзания и хотения» (II, л. 4). Даже непритворную жизнь и искреннее горе старухи Бунин подает в ироническом тоне, адресуя свое слово теоретикам «преобразования» жизни. Рассказывая о тех же фактах из жизни старухи, какие были в черновом наброске, писатель вводит авторский комментарий: «... жизнь ее, короче сказать, была далеко не радостна, не красочна, не похожа на миф, на легенду, на мечту. Но ведь еще нерадостнее было ее банальное прошлое». А после описания ее бла-

годарной молитвы писатель вновь вводит полемическую фразу: «Право, в эти минуты была она так жалка и трогательна, что сам редактор журнала „Аполлон“ простил бы ей ее плоское, чисто бытовое существование и то, что она никогда не видала ни одного шедевра Сомова» (II, л. 3).

Вполне естественно, что этот «святочный» рассказ, перегруженный столь любовными выпадами против модернистов, не мог удовлетворить Бунина. Двуслойная правка автографа «Святок» в сопоставлении с первой публикацией «Старухи»⁶ показывает, что писатель последовательно освобождал рассказ от полемического авторского вмешательства, от резких публицистических оценок литературно-художественной среды, а кроме того, интонационно выравнивал, углублял тему старухи. Но лишь в окончательном тексте, добившись единства эмоционального тона, сделав акцент на горе народном, Бунин довел рассказ до высшего художественного совершенства (4, 412—415).

Если в «Старухе» «мелодию» образует плач и авторская скорбь-ненависть, то в других рассказах появляются иные «звуковые» доминанты, соответствующие иным событиям, иному авторскому настрою.

В рассказах «Казимир Станиславович» и «Отто Штейн», «Петлистые уши», «Соотечественник», «Клаша» и др., где в центре — психология, поведение, судьба одного героя, «мелодию» образуют приметы, раскрывающие строй души, мировосприятие персонажа в какой-то важный момент его бытия. Авторское начало в таких случаях еще больше уходит в подтекст, то сливаясь с мироощущением героя, то едва заметно окрашивая повествование нотами восхищения («Клаша», «Легкое дыхание»), недоумения («Соотечественник»), сочувствия («Казимир Станиславович»), жестокой иронии («Отто Штейн», «Господин из Сан-Франциско»), мрачной настороженности («Петлистые уши»).

Только в одном случае — в черновике повести «Жизнь» (ранняя редакция рассказа «Отто Штейн») — был взят поначалу неверный тон, который и помешал, очевидно, Бунину реализовать первоначальный замысел. И название «Жизнь», и деление на главы, и намеченный облик героя, и рассуждение автора о Цейлоне, о его праистории, и особенно восклицание, заканчивавшее первую главу («Думал ли он, что ему суждено вернуться к ним совсем другим человеком!» — I, стр. 5), — все несет следы какой-то глубокой философской мысли писателя. Однако избранный герой — немецкий естествоиспытатель Отто Штейн, — его характер и строй души не соответствовали направленности бунинского зора.

Сохранившиеся рукописи начала повести свидетельствуют, как противоборствовали характер героя и авторская интонация, как натура Отто Штейна, трезвая, практическая, рассудочная, вступала в противоречие с лирико-философским настроением автора. Бунин пытался передать герою часть своего восторженно-поэтического отношения к Востоку — Цейлону, Бирме, Сиаму. В результате зазвучали две противоположные интонации, идущие от героя и от автора, — это разрушало и единство повествования, и единство личности Отто Штейна.

Примечательно, что в обеих редакциях «Жизни» большая часть правки приходится на те страницы, где речь идет о поэтическом восприятии героем путешествий Востока, дорожных впечатлений. В первой их них, например, чувства Отто Штейна, собирающегося на Цейлон, были более вдохновенны и описывались более пространно и поэтично: «Жемчужной сережке или дождевой капле, готовой упасть с древесного листа, уподобляют один из этих островов <...>. Когда-то он был для Штейна сказкой, детскими смутными грезами» (I, стр. 2).

Однако автор вычеркивает почти треть страницы и заменяет эти описания сухой фразой: «Теперь Штейн готовился воочию увидеть эти страны» (I, стр. 2). Сборы в дорогу также были сначала окрашены поэтически: «... Штейн ходил, ездил, мысленно живя уже не в Берлине, а в Красном море, в Индийском океане ... Его волновали цветистые плакаты в конторах спальных вагонов и пароходных обществ, магазины дорожных вещей и научных приборов ...» (I, стр. 1). В следующей редакции автор перебивает этот строй чувств не лишенным иронии замечанием, характеризующим трезвую и расчетливую натуру Штейна. После слов: «в Красном море, в Индийском океане» — появ-



БУНИН

Фотография, 1912. С автографом писателя:

3 «Ив. Бунин. 17 окт. 12 г.»

Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград

ляется вставка: «хотя и не забывал, что делать заказы и наводить справки надо обдуманно» (ранее было: «трезво, точно, обдуманно»). Поэзию чувств («Его волновали цветистые плакаты») писатель сменяет далее холодком восприятия («Глядя на цветистые плакаты»). Впечатление от вокзала, дорожной суеты и поезда здесь тоже лишается восторженности, а фраза: «Все это охватило Штейна чувством давно не испытанной радости» — заменяется более сдержанной и спокойной: «как волнует все это!» (II, л. 1 и 2).

Начавшиеся в этих ранних редакциях снижение, «делиризация» героя естественно привели к изменению замысла. Бунин вычеркнул во второй редакции многозначительную фразу, заключающую первую главу: «Думал ли он, что ему суждено вернуться к ним совсем другим человеком!» (II, л. 4). Это позволяет предположить, что писатель отказался от намерения совершить перелом в характере Штейна под влиянием поездки на Цейлон. В результате задуманная вначале повесть о духовном возрождении героя превратилась в рассказ о его поездке на Восток. В окончательном тексте Бунин ограничился созданием колоритной фигуры самодовольного, самоуверенного немца, мнящего себя представителем высшей расы (4, 406—411). Здесь тон рассказа резко изменился. Бунин отказался от всякого лиризма. Сухой рационализм героя, окрашенный авторской иронией, определил ритм вещи — деловитый, сухой, равнодушный, как казенный отчет, точно соответствующий холодно надменному мировосприятию Штейна. Исчезло и название «Жизнь», отражавшее первоначальный замысел Бунина. Однако к такому решению он пришел не сразу — окончательному тексту предшествовала попытка сохранить жанр повести (III, л. 1—3).

В поисках «звука», верной «мелодии» повествования, Бунин много внимания уделял зачину, первой фразе. В редких случаях писатель оставлял зачин неизменным. Чаще всего он шлифовал, отделявал первую фразу, добиваясь смысловой, звуковой и композиционной гармонии, учитывал как интонацию отдельной фразы, так и ее соот-

несенность со всем строем рассказа. «Да, *первая фраза* имеет решающее значение, — замечал писатель. — Она определяет прежде всего размер произведения, звучание всего произведения в целом» (9, 375).

Черновые редакции «Снов Чанга» подтверждают, как настойчиво искал Бунин верный тон повествования, как мучительно бился он над его началом. Почти каждая из пяти редакций начала «Снов Чанга» имеет внутри значительные пласты исправлений. Отталкиваясь от изречения Фа-Сяня («Не все ли равно про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших и живущих на земле»), вынесенного в одном из черновиков в эпитаф, Бунин по-разному варьировал эту мысль (см. ниже, стр. 107). Но в конце концов художническое чутье подсказало писателю, что вряд ли стоит изменять прошедший через столетия афоризм. Бунин отбросил эпитаф и начал рассказ древним изречением. Вся вещь настолько проникнута библейско-восточным колоритом, что первая фраза, будучи скрытой цитатой, воспринимается как собственно бунинское слово. Не сохранился черновик с эпитафом из Фа-Сяня, мы бы так и не знали, что первая фраза знаменитого бунинского рассказа принадлежала китайскому философу-путешественнику⁷.

Поиски верного тона, ведущей «мелодии» — лишь одна из особенностей бунинского мастерства. Черновые и беловые автографы помогают уяснить и более общие закономерности художественного видения и связанного с ним творческого метода писателя.

КОНКРЕТНОСТЬ БЫТИЯ И ПОИСКИ СИНТЕЗА

Черновики многих рассказов 1911—1916 гг. поражают полнотой изображения той жизненной ситуации, которая образует основу вещи. Среди рукописей Бунина почти нет обычных для других писателей планов, эскизов, предварительных набросков сюжетной канвы, биографий действующих лиц, их характеристик. Какую бы первоначальную редакцию мы ни взяли («Древний человек», «Чаша жизни», «Соотечественник», «Казимир Станиславович», «Петлистые уши», «Господин из Сан-Франциско») — везде сразу ощущаем и облик того, о ком пишет художник, и ту атмосферу, ту бытовую, социальную и природную среду, в которой живет и действует герой. Не остов, не план, не контуры будущего рассказа набрасывал Бунин, а сразу рисовал взволновавший его жизненный эпизод. Все это позволяет говорить об особенностях эстетического сознания Бунина, об особой направленности его взора.

Бунин-художник воспринимал человека и окружающий его мир в их слитности, нерасторжимости. Недаром писатель в «Жизни Арсеньева» заметил, «что нет никакой отдельной от нас природы, что каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» (6, 214). Думается, отсюда проистекает обилие подробностей, которыми насыщены не только законченные произведения писателя, но и его черновики: уже в самом начале работы художник пытался запечатлеть именно многоликость, многострунность, своеобразный «симфонизм» бытия, проявляющийся в каждом единичном случае.

«Ум бунинских глаз» верно отметил один из критиков, с мнением которого считался сам Бунин⁸. И, действительно, оригинальность бунинского таланта заключалась в обостренно чувственном видении мира, в любовании зримым многообразием бытия при постоянном ощущении его единства. Обилие и тонкость деталей, разнообразие красок, звуков, запахов и вещных примет всегда поражали в его книгах. Однако воспринималось и толковалось это критикой по-разному. Одних восхищала острота глаза художника, других раздражало обилие подробностей — Бунина нередко обвиняли в натурализме, в щегольстве красками, в якобы ненужной описательности, в перегруженности его прозы деталями и даже в «гимнастике воображения». Пожалуй, тоньше всего бунинский дар видения мира определил французский поэт и критик Рене Гиль, писавший Бунину в 1921 г.: «... как глубоко охватываете вы жизнь — всю, во всей ее сложности, со всеми силами, связующими ее (...). Как все сложно психологически! А вместе с тем, — в этом и есть ваш гений, — все рождается из простоты и из самого точного наблюдения действительности (...). Ваш разнообразный и живо-

писующий анализ не разбрасывает подробностей, а собирает их в центре действия — и с каким неуловимым и восхитительным искусством!»⁹

В пестроте событий и чувств писатель искал проявления всеобщих связей и закономерностей, помогающих понять человека и движение жизни. Этот вечно тревожный нерв бунинского искусства — стремление найти, уловить в разноликой конкретности мира «связь времен», дыхание вечности — бьется в рукописях художника. Черновики Бунина отчетливо показывают, как легко давались ему конкретные, зримые характеристики людей и обстановки. Гораздо труднее достигал он обобщения, синтеза, осмысления единичных фактов, включения их в широкий жизненный поток.

Анализ черновых и печатных редакций таких рассказов и повестей как «Веселый двор», «Чаша жизни», «Казимир Станиславович», «Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско», «Петлистые уши» позволяет убедиться, что писатель тратил больше всего усилий, пытаясь найти объяснение происходящему, мотивировать поступки и характеры персонажей, выявить общезначимый смысл конкретного события.

В первых редакциях пояснения и мотивировки зачастую шли непосредственно от автора, носили прямой публицистический характер. Это были еще мысли, разъяснения для себя, предположения, от которых нередко автор тут же отказывался.

Один из примеров тому — два сохранившихся беловых автографа «Веселого двора»: одна из ранних редакций и наборная рукопись. Здесь большая часть изменений связана с образом Егора, с попытками выяснить причины сложности его характера, неустойчивости психики, недовольства и склонности к самоубийству. В сцене возвращения захмелевшего Егора от кузнеца на полях наборной рукописи была сделана и затем зачеркнута вставка, разъяснявшая, казалось бы, самую суть поведения Егора: «Так и не удалось ему поговорить у кузнеца о том самом главном, что нужно было во что бы то ни стало решить <...>: имеет ли право человек распорядиться собою, как ему угодно? Теперь это было уже твердо решено самим Егором» (II, стр. 72).

Бунин отверг эти очень значительные строки, вероятно, по ряду причин. И потому, что сильно захмелевший Егор вряд ли мог принять столь твердое решение. И потому, что эти его размышления снимали силу последующей сцены в караулке, где он увидел умершую Анисью. А главное, потому что мировосприятие Егора, стихийный строй его мыслей и чувств исключают возможность обращения к столь серьезной философской проблеме — «Имеет ли право человек распорядиться собою, как ему угодно?» Это вопрос, волновавший самого автора, а не Егора. В данном случае Бунину не удалось вынести на поверхность мучившую его мысль. Она так и осталась в подтексте, ибо смысл повести, как и характер Егора, был намного сложнее и многомернее.

Вся последующая правка «Веселого двора» показывает, как отвергал Бунин многие однозначные мотивировки и суждения, как углублял и усложнял он содержание повести. Писатель стремился освободить свои объяснения характера, поведения и психики Егора от чрезмерной детализации и определенности, придавая фигуре героя не до конца уловимый многозначный смысл. Он убирал те детали, которые могли своей нарочитостью подсказать читателю слишком простое, однолинейное объяснение судьбы и характера героя повести. На каком-то этапе, в поисках внутренних мотивировок поступков Егора, Бунин ввел в рассказ целый ряд именно таких деталей, зафиксированных в наборной рукописи (в первой дошедшей до нас редакции их не было). Однако впоследствии он от них отказался. Например, подробно перечислялись болезни Егора: «... было у Егора и малокровие. Да был и катарр желудка, был ревматизм [подагра]» (II, стр. 3); настойчивее подчеркивалась мысль о самоубийстве (II, стр. 44, 72), упоминалось о предчувствии смерти матери (II, стр. 47), слишком нарочито звучала мысль о голоде (хлеба взаймы «попросить не у кого: у кого можно было взять, он уже давно взял». — II, стр. 50). Наконец, так же нарочито связывалось поведение Егора с его национальностью: «Он, русский, до дна души своей русский человек, не мог не играть той роли, что ему, как сыну, полагалась у гроба матери» (II, стр. 77). Слово «русский» повторялось и в самом конце, когда речь шла о мертвом Егоре: «...туловище лохматого мужика, желтоволосого, самого настоящего русского» (II, стр. 82). Часть этих деталей исчезает уже в журнальной публикации¹⁰, остальные — в окончательном тексте повести. И в автографах, и в журнальной публикации трижды

звучало самоопределение Егора — «раздребезженный». В окончательной редакции 1934 г. Бунин отказывается даже от этого, пусть не слишком однозначного, но все-таки достаточно конкретного определения натуры Егора, которое могло подавлять, ограничивать мысль и воображение читателя, сводя всю разгадку героя к «раздребезженности».

Были в первоначальных редакциях повести и другие случаи авторского нажима, более резкого выявления авторского отношения к изображаемому. Так, сначала повесть заканчивалась припиской: «Европа. Двадцатый век от Рождества Иисуса Христа» (I, стр. 41). В дальнейшем эта фраза исчезла (II, 83) — Бунин не терпел никакой назидательности. Думается, по той же причине снял он, по-видимому, уже в корректуре журнальной публикации, подзаголовок «Будничная повесть», который был в наборной рукописи (II, стр. 1), ограничившись простым обозначением жанра — «Повесть»¹¹.

Стоит отметить, наконец, и видоизменение финала, на которое уже обращалось внимание¹². Долгое время повесть завершалась подробностями смерти Егора, сценой увоза изуродованного тела в товарном вагоне и осмотром его доктором и следователем¹³. Подготавливая к печати Собр. соч. 1934—1936, Бунин снял эту концовку. Снял, думается, вовсе не как «обличительно-сильный финал» (как считает М. Л. Сурпин), в котором «кейфующие представители мира сытых неохотно, по обязанности, равнодушно-брезгливо сталкивались с деревенской тьмой»¹⁴, а потому, что подобный финал нарушал цельность повествования, отвлекал внимание от Анисьи и Егора, звучал диссонансом. Бунин убрал эту сцену, заменив ее единственной фразой, которая сразу придала всей повести музыкальную завершенность: «Так раз но кончили свои дни хозяйка и хозяин „веселого“ двора в Пажени» (3, 310). Эта фраза возвращала мысль читателя к главным героям, заставляла думать об их судьбах, различных и все же в чем-то единых; усиливала основную «мелодию» повести, варьируя мотив ее заглавия и зачина.

Отказ от сугубо конкретных, однозначных авторских мотивировок, моралистических сентенций или назидательных поучений вообще характерен для работы Бунина этого времени. В рассказах 1911—1916 гг. писатель все чаще и чаще исключал пространные авторские рассуждения.

Многие из них тем не менее представляют несомненный интерес как прямое выражение социальных, морально-философских и эстетических воззрений Бунина, его размышлений, его авторской позиции. Так, черновые наброски к «Снам Чанга» хранят рассуждения автора о достоинствах краткости повествования: «Думать надо много, а говорить мало», — замечал писатель, как бы убеждая себя и читателя в превосходстве избранной манеры письма — необычайно насыщенной и сжатой. Эта мысль так его волновала, что он повторяет ее, правда, тут же зачеркивая написанное: «Хороши те речи, что будучи сжаты, дают простор мыслям. Хорошо только то слово, что есть итог мыслей» (IV, л. 1). Ворвавшееся в рассказ эстетическое суждение Бунина подтверждает, какое значение придавал он интеллектуальной глубине искусства, интеллектуальной емкости слова.

В черновых автографах нередко остро звучали социальные, философско-исторические рассуждения писателя. Бунин неоднократно с чувством скорби и ненависти писал о растлевающей власти капитала, биржи, чиновников, дельцов, о социальных контрастах: о рабстве и беззащитности миллионов, о цинизме, жестокости, беззастенчивой роскоши власть имущих. Эти обличительные монологи врывались резким «криком души», едва «живописующий анализ» достигал своего апогея, а авторские чувства и мысли требовали своего прямого выражения. Так, после детального описания пустого времяпрепровождения пассажиров «Атлантиды», после столь же детального описания приготовлений господина из Сан-Франциско к его последнему обеду, во второй черновой редакции рассказа появился публицистический отрывок, по-толстовски гневно бичующий праздность, изнеженность героя рассказа и людей его круга: «Может быть, ужасно то, что вот он, уже старик, опять наряжается и, наряжаясь, мучается, и делает так изо дня в день, и не один, а несколько раз в сутки, теряя на одеванье и раздеванье по меньшей мере часа три, когда их и всего-то двадцать четыре? Или ужасно это обедевание, которому с утра до вечера предается он так же спокойно, как

и все люди его круга, предающиеся чуть не ежечасно этому никем не осуждаемому разврату?» А дальше, следуя своему излюбленному методу — соотносить современность с историей в поисках закономерности, Бунин не без иронии заключал: «Или ужасен вообще тот мир, в котором он живет? Но, конечно, ничего подобного и в голову не приходило господину из Сан-Франциско. Ведь это, как сказано, во всех учебниках, только в древности „развращались и погибали“ не только отдельные люди, но и целые народы в пирах, в роскоши, в пурпуре, в виссоне, „без меры владея рабами, конями и колесницами“¹⁴. Теперь этого нет и не может быть. А что до рабов, до всей той несметности служилой черни, которой и была, и есть, и во веки веков будет переполнена земля, до всех этих углекопов, кочегаров, матросов, лакеев, поваров, коридорных...»¹⁵ Но тут, почувствовав, видимо, что отступление слишком разрослось, автор обрывает его и вновь обращается к рассказу о своем герое.

Подобный «взрыв» авторского негодования находим и в черновых редакциях «Снов Чанга». В лад со своим героем писатель резко характеризовал современное общество, подчеркивая бессмысленность существования одних и ничтожество, подлость других. Именно здесь появлялись гневные слова о бирже, «уже давно, на горе всему человечеству, правящей всем миром», и о дельцах, живущих «биржей, подлой и низкой игрой которой они, совместно с тысячами других таких же людей, опутали весь мир и изменили самое лицо земли» (V, л. 13; VI, л. 1). В один ряд с жуликами и проститутками ставил писатель мелких и крупных чиновников, невежественных, недобросовестных, ненавидящих свое дело, — представителей «того высшего отребья человечества, из которого и состоит почти все человечество, если не считать миллионы тех выючных животных, что от сотворения мира и, кажется, до скончания веков покорены этим человечеством» (VI, л. 1). А далее шел еще более резкий монолог капитана, в котором явно слышалась та же авторская интонация: «какие скотские лица, какая низость интересов и вкусов и какая свирепая бессердечность и друг к другу и к тем несметным, — людям и животным, — что служат им, что устрояют их низкую жизнь! Рабство, войны, убийства, казни, чуть не доисторическая нищета угнетенных, забитых и бесправных, тех, что расстреливают тысячами за один крик о прибавке лишнего куска хлеба, грубая и бессмысленная роскошь, отвратные в своем даже внешнем безобразии и в своей тесноте города, стоящие на гигантских клоаках, в дыму и непрестанном грохоте...» (VI, л. 1).

Об устойчивости авторского возмущения социальным неравенством, эксплуатацией народных масс говорят и вычеркнутые в машинописи «Петлистых ушей» строки: «несметный рабочий люд, с утра до вечера работающий для того, чтобы легко катилась ничтожная и преступная жизнь небольшой кучки, поработившей весь этот люд» (V, стр. 10; VIII, л. 7).

Естественно возникает вопрос, почему Бунин вычеркивает столь гневные публицистические отступления. Причин тому найдется немало. Одно несомненно: писатель отказывается от публицистики вовсе не для того, чтобы смягчить социальную остроту своих книг. Ненависть к дельцам, власть имущим, поработителям миллионов, как и сострадание к угнетенным достаточно отчетливо звучали в повести «Деревня», в рассказах «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Старуха». Бунин снимает развернутые авторские комментарии чаще всего из эстетических соображений, ибо они нарушали художественное единство вещи, врываясь «криком души», не обретшим достойной поэтической формы, иначе говоря, не ставшим еще искусством. Кроме того, художник вообще избегал назидательности, не желая насильствовать волю и воображение читателя, всегда оставляя ему духовную свободу. Наконец, как отмечалось выше, художественный метод Бунина исключал односторонность выводов. Между тем, в большинстве исключенных отрывков проявлялся сгущенно мрачный, бесперспективный взгляд на современное человечество, который, верно отражая настроения момента, не исчерпывал всей сложности бытия.

Бунин воспринимал жизнь гораздо шире. Он видел мир, человека не только злым, но и прекрасным. Это вселяло надежду, заставляло искать пути искоренения зла. Но с пророчествами Бунин никогда не спешил. Доказательство тому — его книги и, может быть, особенно ясное и прямое — письмо А. А. Измайлову в ответ на просьбу

написать в канун 1915 года фельетон о своем отношении в войне: «Не могу ответить на вопрос „Биржевых ведомостей“ в нескольких словах и сгоряча. Вопрос великий, без преувеличения, чтобы ответить на него достойно, не кошунственно, нужно, после долгого поста, думать и писать целый год и забыть о всяческих цензурах. Твердо знаю, что нынешнее Рождество может быть не последним кровавым Рождеством, знаю, что человечество живет еще ветхим заветом, что люди еще слишком звери — теперь это доказано с небывалой, ужасающей очевидностью — но есть и тысячи „но“, радостных и утешительных, не говоря уже о голосе сердца. Не могу позволить себе с легким духом пророчествовать о судьбах мира, где за последнее столетие все же совершаются беспримерные в истории политические, социальные и научные катастрофы. Да и мыслимо ли, не будучи Исаией, пророчествовать в такие дни, когда во всяком мало-мальски человеческом сердце идут такие приливы и отливы, смены надежд и скорби...»¹⁶ Это на редкость продуманное письмо отражает высокое чувство ответственности писателя, глубину его представлений о сложном, запутанном ходе развития современного общества, отказ от торопливых и неосторожных выводов.

В беспрестанном борении надежды и скорби жил тогда сам Бунин. Правя свои рукописи, он изгонял то, что попадало в них «сгоряча», пытался дать целостную картину мира. Вот почему, вероятно, писатель вкладывает обличительные монологи и мрачные прогнозы лишь в уста своих односторонне мыслящих героев, — людей с больным, изломанным мироощущением.

Как свидетельствуют рукописи, обвинительные речи по адресу современной цивилизации, которые произносит капитан («Сны Чанга»), Соколович («Петлистые уши»), Англичанин («Братья»), вобрали многое из суждений самого Бунина. Тем не менее в процессе работы писатель придавал названным монологам все более индивидуальное звучание, убирая из них то, что шло исключительно от автора, а не от героя. С полным основанием говорил он о «Петлистых ушах»: «Много ли автора в рассуждениях Соколовича? По-моему то, что говорит Соколович, вполне слито с его обликом»¹⁷. К тому же стремился он, постепенно сокращая в «Снах Чанга» рассуждения капитана о социальных контрастах, о нищете угнетенных (см. выше, стр. 100), ибо подобная направленность мысли не могла быть свойственна капитану с его повышенным самолюбием и эгоцентризмом (V, л. 13; X, л. 13).

Если в черновых, а иногда и в первопечатных редакциях функцию обобщения выполнял прямой авторский голос, то при дальнейшей работе над текстом Бунина находил более художественно совершенные формы синтеза и более утонченные приемы выражения авторской позиции.

Говоря словами Рене Гийя, «живописующий анализ» он все больше усиливал, одушевлял его «гармонией построения». О путях углубления замысла, о расширении и обогащении первоначальных жизненных ситуаций могут многое поведать сохранившиеся рукописи рассказов «Чаша жизни», «Казимир Станиславович», «Сны Чанга», «Петлистые уши». Они наиболее полно отражают ход авторской мысли от черновых набросков к окончательному тексту.

«ЧАША ЖИЗНИ»

«Чаша жизни»... Даже представить трудно, что первоначально повесть не только называлась иначе («Дом», «В Стрелецке»), но и была лишена того глубинно-философского смысла, который связан с позднее появившимся мотивом «чаши жизни».

Название «Дом» весьма точно определяло первоначальный замысел повести (II, стр. 1). Образ дома цементировал всю вещь, проходя через нее лейтмотивом. В центре повести, в первой из дошедших до нас редакций, оказывались соперничество о. Кира и Селихова, кичившихся своими домами, и мечты о собственном доме Александры Васильевны. И даже в финале на первый план выступал опустевший дом, отдававшийся внаем после смерти его владелицы (I, стр. 19—20). Были в тексте первой редакции и более пространные рассуждения о владельческих надписях на домах в Стрелецке: «Вот теперь выдумали номеровать дома. Да нет, до веку будут стрелецкие

домовладельцы писать на дощечках над своими калитками имена и звания, а потом уж и эти бесполезные номера. Муж еще мог довольствоваться безымянным имуществом. Жена — ни в каком случае: хоть фиктивно, а переведи дом на нее. И вышло так, что чуть не все уездные города принадлежат женщинам. Принадлежал и Стрелецк» (I, стр. 14—15). Характерная деталь появилась и у дома Селихова после его смерти: «Все, что шли мимо селиховского дома по узенькому ухабистому тротуару, видели новую дощечку над калиткой: „Дом вдовы личного дворянина Александры Васильевны Селиховой“» (I, стр. 17).

Вместе с тем уже в этой первоначальной редакции угадывалась авторская мысль о бедности, бесплодности жизни, прожитой в мелком соперничестве, в жажде накопления. Однако философский спор о смысле и ценности жизни был пока лишь едва намечен в разговоре о. Кира и Селихова. Кир Иорданский призывал соперника подумать о последнем часе. А тот утверждал идею самоценности жизни, осложненную к тому же стремлением к самоутверждению, первенству: «Жизнь дана для жизни, о. Кир, — ответил ему Селихов спокойно, с усмешечкой. — Нас с вами, о. Кир, учили этому еще на школьной скамье. Не важнее ли дум о смерти, думы о том, чтобы никому не уступить первенство на жизненном пути?» (I, стр. 14). Диалог этот, оказываясь приземленным, мысль о ценности жизни перебивалась мотивом соперничества. Спор не передавал высоты авторской позиции, не вмещал бунинского представления о величии жизни.

Дальнейший ход работы над повестью показывает, что писатель направлял свои усилия на углубление ее философской проблематики. Художник стремился не только выявить бесплодность жизни героев, ничтожество их помыслов, но и развенчать модную тогда теорию жизни ради самой жизни, заставить читателя испытать тоску по одухотворенному, осмысленному бытию.

Во второй, расширенной редакции появился новый персонаж — Высоцкий (переименован к концу в Горизонтова), с которым связано усиление ведущего мотива повести. С первых же страниц он уравнивался с главными героями, а к концу выходил даже на авансцену. Вновь созданные главы VII и XII, где крупным планом вырисовывалась фигура Горизонтова с его философией «зоологического» долголетия, вносили значительные коррективы в структуру и смысл повести, становились и ее ключевыми сценами (II, стр. 6—8, 11—13). Спор о жизни, который в первой редакции вел о. Кир и Селихов, теперь разросся, оппонентом протоиерея вместо ростовщика Селихова стал учитель Горизонтов. Утверждая цель жизни «в долголетии и наслаждении им», доморощенный философ поначалу произносил пространную тираду: «Простите, о. Кир, — говорил он, — коснусь вас: вы, разрушая свою жизнь своим пороком, долю своих наслаждений неуклонно уменьшаете, вы своей надменностью и замкнутостью как бы говорите богу и людям, что вы хотя с достоинством, но и с тайным ожесточением приняли и несете дар жизни. Коснусь и соседа вашего: тот еще ожесточеннее — он просто затоптал, истребил этот дар. Я же крепко держу его в своих руках, как чашу дорогого вина. Конечно, стараясь не пролить ни единой капли его, я много трачу силы бесполезно — на равновесие, на преодоление преград в пути... Но если бы и так: высшее наслаждение — само существование» (II, стр. 5—6).

В новой, машинописной редакции Бунин вычеркивает весь этот монолог, заменяя его одной удачно найденной фразой Горизонтова: «Крепко и заботливо держу в руках драгоценную чашу жизни» (III, стр. 14). И тут же меняет название повести: заглавие «В Стрелецке» заклеивается и вместо него появляется новое — «Чаша жизни» (III, стр. 1). Так, только правя уже почти законченный машинописный текст, обрел писатель тот удивительно емкий образ «чаши жизни», который придавал вещи исконную философскую и поэтическую глубину. Слова о «драгоценной чаше жизни», всерьез произнесенные Горизонтовым и тут же саркастически отвергнутые Иорданским, поэтически синтезировали в одном образе и отсвет авторского идеала, и обеднение, искажение его мечанами Стрелецка.

Смысловая и эстетическая насыщенность образа не могла не обрадовать художника. «Чаша жизни» не только стала заглавием повести, но и дала название целому сборнику, вышедшему в 1915 г. Насколько дорожил Бунин найденным образом, сви-

детельствует его позднейшее письмо к шведскому профессору Агреллу: «Если решите переводить рассказ „Чаша жизни“, — писал он 10 мая 1932 г., — то, может быть, было бы хорошо поставить его в начале книги, чтобы и вся книга называлась „Чаша жизни“? Думаю, что в шведском языке есть слово, подобное русскому: „чаша“, „сосуд“ или французскому „le calice“, передающее понятие „чаши“ не в обычном, не в будничном смысле, а несколько более возвышенном»¹⁸.

Углубившийся смысл повести потребовал, в свою очередь, изменения ее конца. Первоначальный финал — образ опустошенного, разоренного дома, удачно завершавший первую редакцию, — был локален, замкнут и не соответствовал новому настрою вещи. Бунин создает новую заключительную главу, добиваясь композиционной завершенности, углубления основного мотива, концентрации внимания читателя не только на судьбах четырех главных персонажей, но и на всей остротенности уездной русской глуши (II, 11—13). Недаром в этой новой главе возникает столь любимый автором образ поезда, оттеняющий движение жизни в противовес провинциальной неподвижности, косности. Нелепая фигура Горизонтова, появляющаяся в железнодорожном вагоне, соотносится в то же время с общей картиной застойного быта Стрелецка. Его уродливая философия как бы оттенялась не менее уродливым поведением юрдового Яши. Желая, по-видимому, подчеркнуть значительность стрелецкого юрода, идиотскими действиями которого заканчивалось отныне произведение, Бунин вводит в девятую главу машинописи дополнительный эпизод: Яша подстерегает Александру Васильевну, возвращавшуюся с кладбища, и сует ей «четыре щепочки, связанные лычком» (III, стр. 17^a — 17^b).

На примере блаженного Яши можно лишний раз убедиться, сколь важную роль в произведениях Бунина играют эпизодические персонажи, несущие зачастую большую смысловую нагрузку. Широко населяя свои книги эпизодическими лицами, писатель вносил необходимые оттенки в линии главных героев, прояснял авторскую позицию, предостерегал от однолинейного и одностороннего восприятия мира. Так и в «Чаше жизни» акцент с анекдотической личности Горизонтова и его спутников молодости переносился в конце на всю сложную атмосферу жизни провинции и даже всей России. Финал оказывался открытым, распахнутым в многоликий движущийся мир. Читатель оставался один на один с трудными, нерешенными проблемами современности¹⁹.

«КАЗИМИР СТАНИСЛАВОВИЧ»

Тот же процесс углубления философского подтекста и расширения границ повествования замечен в работе Бунина над рассказом «Казимир Станиславович». Четыре редакции этого рассказа позволяют проследить движение мысли художника.

Первый черновик, конец которого не сохранился, набросан поспешно. Многие слова написаны сокращенно, неразборчиво, некоторые эпизоды намечены отдельными деталями, не разросшимися еще в целостную картину. Писатель торопился запечатлеть динамику чувств и переживаний героя, проявлявшуюся, главным образом, во внешних поступках. Не было найдено и заглавие — Бунин вписал его много позже (I, стр. 1—6).

Следующая редакция (II, стр. 7—12), датированная 12 марта 1916 г., написана более спокойно, уверенно, ровным, разборчивым почерком. Но с самого начала в ней появляются исправления, зачеркивания, вставки, число которых увеличивается с каждой страницей. Здесь также все внимание автора сосредоточено на личности героя — его облике, переживаниях, поступках. Бунин ищет нужное заглавие. Мысль его колеблется. Первоначальное название — «Лев Казимирович» — писатель зачеркивает и ставит новое: «Темная личность». По сравнению с предыдущей редакцией здесь все отшлифовано, отделано. Набросок превратился в законченный рассказ с детально разработанной психологией героя, с детально выписанной окружающей обстановкой. Однако что-то тревожило сознание художника, заставляя вновь взяться за перо.

В течение нескольких дней — между 12 и 18 марта — возникают еще две редакции (III и IV; первая из них, по-видимому, не была закончена — от нее сохранилось только начало). Почти все дополнения и исправления связаны здесь с расширением границ повествования, с усилением трагического взгляда на современный мир. Стоит напомнить, что рассказ создавался в годы первой империалистической войны, бессмысленность и жестокость которой писатель переживал очень тяжело. Буквально в дни работы над ним — 7 марта 1916 г. — Бунин писал Черемнову: «...поистине проклятое время наступило, даже и убежать некуда, а уж обо всем прочем и говорить нечего. Мрачен я стал адски, пишу мало, а что и пишу, то нес прежними чувствами...» (см. настоящ. том, кн. 1, стр. 656).

Трагизм мироощущения автора все сильнее окрашивает рассказ. Бунин эмоционально усиливает драматические переживания героя, лишая их одновременно исключительности. Судьба его типизируется, дополняясь трагическим бытием других лиц — таких же одиноких, затерянных, несчастных.

Во второй редакции все окружение героя окрашивалось его восприятием, а в конце появлялось авторское обобщение: «Нет, умереть у него не хватило сил, и тем отчаяннее были его муки, его слезы, стыд, его несказанное одиночество!» (II, стр. 12). В четвертой редакции этот авторский комментарий исчезает. Повествование объективизируется, приобретает более эпический характер. Но усиливается и лирическое начало, идущее от автора. Весь рассказ пронизывается сквозными лейтмотивами, вариациями человеческого одиночества, горя, неустроенности. Появляется целый ряд новых сцен и эпизодических фигур, усугубляющих ноты трагизма.

В первых двух редакциях, например, не было следующего описания шумной, весенней Москвы, контрастно оттеняющей горькое одиночество главного героя: «Вечерело, воздух был тепел, зеленели черные деревья на бульварах, всюду было много народа, экипажей, ломовых. Москва торговала и делала дела, возвратилась к своей обычной, сложной и спешной жизни, но еще доживала праздник и неосознанно радовалась весне. Казимир Станиславович пешком прошел весь Тверской бульвар, засыпанный шелухой подсолнухов, снова увидел в его дали чугунную фигуру задумавшегося Пушкина, золотые главы Страстного монастыря... Неужели это я глядел на все это слишком двадцать лет тому назад? — вероятно думал он, идя по бульвару, столь одинокий, как может быть человек только в весенний вечер, в чужом людном городе, да еще в том самом, где начиналась его теперь уже погибшая и конченная жизнь» (III, стр. 14—15). Затем Бунин еще раз вернется к этому отрывку, уберет в нем последнюю фразу — вновь ворвавшееся авторское комментирование дум-чувств героя. Вместо него поставит более емкие и объективно звучащие строки: «Одиноко человеку, прожившему и погубившему свою жизнь, в весенний вечер, в чужом людном городе!» (IV, л. 2).

Мотив человеческого одиночества, всеобщего отчуждения и равнодушия начинает главенствовать в третьей редакции. Углублению его содействовали и заново введенные персонажи (извозчик, девушка в публичном доме, «полоумный составитель жизнеописаний святых»), и новые детали: выставленные у каждого номера башмаки «людей чужих, неизвестных друг другу и друг к другу враждебных», «Московский листок» с заметкой о том, что вчера где-то «поднят в бессознательном состоянии неизвестный человек» (III, стр. 15; IV, стр. 17, 18). Ответ старика-извозчика Казимиру Станиславовичу: «На свете народу много, всех вас не упомнишь» (III, стр. 15; IV, л. 3) — становится одним из ведущих мотивов рассказа. Эти слова, чуть измененные, повторно звучат в сцене публичного дома, где безымянная девушка писала письмо: «она писала и плакала — о чем? На свете народу много, всего не узнаешь...» (IV, стр. 17).

Так постепенно автор усложнял и развивал основную «мелодию» рассказа, придавая единичному случаю, отдельной судьбе все более общий характер. Вполне естественно, что уже в третьей редакции писатель снова меняет заглавие. Он отказывается от слишком загадочного — «Темная личность» (II, стр. 1), которое акцентировало внимание на необычности главного героя, и возвращается к более нейтральному, конкретному, обычному. Рассказ получает название снова по имени героя — «Казимир Станиславович».

Наряду с углублением идейного смысла, Бунин много работал как над ритмом, «мелодией» всего рассказа, так и над звучанием, точностью отдельного слова и образа. Например, он четырежды, не считая печатных вариантов, переделывает начало, добиваясь, чтобы яснее слышался «звук», найденный уже в первоначальном наброске: «На заношенной визитной карточке с дворянской короной значилось: Лев Казимирович Велецкий. Швейцар „Северного полуоса“ удовлетворялся ею: повертел ее, бросил в столик, стоявший возле дверей прихожей, и опять стал глядеться в зеркало и по-казацки взбивать на висках свои густые волосы» (I, стр. 1). От редакции к редакции Бунин шлифует этот зачин — сжимает фразу, делая ее более динамичной, убирает лишние детали и вводит новые. Но неизменной остается ситуация, в нем изображенная, и найденный здесь стилистический прием — инверсия, благодаря которой интонационное ударение падает не на фамилию героя, а на детали, подчеркивающие его одиночество и неприкаянность, безразличие к нему окружающих. Уже в следующей редакции фамилия исчезает совсем — швейцар гостиницы «прочел только имя-отчество: Лев Казимирович; далее следовало нечто многосложное и очень трудное для прочтения» (II, стр. 7). Здесь же возникает новое название гостиницы — «Версаль»; его претенциозность, как и визитная карточка с дворянской короной, подчеркивает убожество окружающей обстановки, а с ним и заброшенность героя.

Значительные изменения вносит Бунин в финал. Первоначально рассказ завершился событиями, следующими в хронологической последовательности: отъезд на вокзал, забытая предсмертная записка в номере, сцена на вокзале, где герой просил у пассажиров на билет до Брянска. «И некоторые, торопясь и конфузясь, не глядя на его цилиндр и ужасное лицо с облезлыми баками, давали» — так звучала заключительная фраза (II, стр. 12). В четвертой редакции финальные события обогащаются новыми подробностями и монтируются иначе. Сцена на вокзале предшествует упоминанию о предсмертной записке. Последний абзац принимает совершенно иной вид: «А потом он смешался с толпой, кинувшейся к выходу на дебаркадер, и исчез в ней, меж тем как в „Версале“, в номере, двое суток как бы принадлежавшем ему, выносили ведро из умывальника, распаивали на апрельское солнце и на свежий воздух окна и, грубо двигая стульями, выметали, вышвыривали сор, а вместе с сором — его записку, забытую им вместе с огурцами, упавшую под стол, под спустившуюся скатерть: „В смерти моей прошу никого не винить. Был на свадьбе единственной своей дочери, никогда не знавшей даже о существовании моем на свете“» (IV, стр. 22). Подобное видоизменение финала отвечало углубившемуся подтексту рассказа. В первоначальном виде вся концовка цементировалась личностью героя, а последняя фраза ее говорила о людском сострадании, внося чуть заметный мелодраматический оттенок (II, стр. 12). Новый финал и философски и поэтически обогащал рассказ, синтезируя три ведущие «мелодии» его: страдания Казимира Станиславовича, людское отчуждение и вечно движущийся сложный поток бытия. Вновь созданная сцена в гостинице «Версаль» перекликалась с началом, придавая рассказу кольцевое обрамление и композиционную стройность. Трагедия героя не только осложнялась еще раз мотивом разобщенности и равнодушия людей, но несколько смягчалась упоминанием о распахнутых окнах, апрельском солнце и свежем воздухе.

Итак, вновь, как и в «Чаше жизни», бунинский финал оказывался открытым, выводившим читателя на просторы жизни с ее запутанными, многосложными процессами. А рассказ об отдельной человеческой судьбе превращался в повествование о трагической неустроенности бытия.

«СНЫ ЧАНГА»

Стремление Бунина к философскому синтезу в наибольшей степени сказалось в рассказе «Сны Чанга», где прямо поставлен главный вопрос, всегда тревоживший писателя: что же такое человеческая жизнь, то ли она «несказанно прекрасна», то ли «мыслима только для сумасшедших» (4, 371). Два контрастирующих мотива, две правды, два восприятия жизни, два настроения (радостное, ликующее и мрачное, скорбное) пронизывают весь рассказ, определяя его структуру и поэтику.

Смысл рассказа до сих пор толкуется критиками по-разному. Одни находят в «Снах Чанга» утверждение вечной, чуть ли не космической дисгармонии мира, другие видят здесь проявление авторского фатализма и даже мистицизма. Не помогут ли сохранившиеся рукописи рассказа прояснить его замысел и направление творческой мысли автора?

К сожалению, большая часть сохранившихся автографов «Снов Чанга» — всего лишь отдельные листы и страницы, по которым можно только приблизительно определить последовательность тех редакций, фрагментами которых они являются. И все-таки даже эти фрагменты позволяют выявить некоторые ведущие тенденции, характеризующие работу Бунина над рассказом.

Как и в других произведениях, в «Снах Чанга» наименьшим изменениям подверглась та сюжетно-событийная основа, которая послужила толчком к созданию рассказа: во всех сохранившихся редакциях идет речь о встрече Чанга и капитана, об их плавании на пароходе, об их последующей жизни в Одессе. Именно эта простая история и определила первое из дошедших до нас название рассказа — «Чанг и его хозяин» (I, л. 1).

Рукописи рассказа разделяются на две группы, которые резко отличаются характером композиции. В первой группе (I—IV) события излагались последовательно, без перебивки их «снами» Чанга. Снов-воспоминаний не было вообще. Во второй группе (V, VII, X) композиция совершенно изменилась. Временная последовательность событий нарушается, рассказ начинается с авторского вступления, затем следует мрачная картина жизни капитана и Чанга в Одессе, а предшествующие события (покупка щенка, плавание по океану) даются отдельными кадрами, в разбивку, в снах-воспоминаниях Чанга.

Новая композиция эстетически усиливала контрастность двух «правд», двух восприятий жизни. Во второй группе не просто рассказывается о жизни капитана и Чанга, сперва столь счастливой, а к концу — безотрадной. Теперь вся структура произведения пронизывается музыкой противостоящих друг другу сцен, настроений, красок, запахов, звуков. Вместе с композицией менялась вся поэтика рассказа. Традиционный спокойно повествовательный тон первых редакций, изобилующий подробностями и разговорными интонациями, сменился подчеркнуто музыкальным, ритмическим, поэтически приподнятым тоном, появилось много афоризмов, изречений из Библии.

Естественно, что больше всего изменений претерпевало начало рассказа, как всегда задававшее тон всему произведению. Уже в первоначальных редакциях, где еще господствовал последовательный ход событий, автор пытался придать значительность повествованию введением небольшого зачина с философским оттенком. В первой же редакции («Чанг и его хозяин») рассказ начинался так: «Вот бредут по улице в ресторан Брунса Чанг и его хозяин. Чанг — собака, хозяин Чанга — человек. Поговорим немного о них — заслуживает того любой из живших и живущих на земле». И дальше шла история встречи Чанга и капитана (I, л. 1). В следующей редакции зачин был уже иной: «Лет сто. тому назад, — а может быть, и не сто, может быть, и впрямь не более шести, — случилась, между прочим, такая история на белом свете». Затем Бунин вычеркнул этот зачин, и начало приняло традиционно повествовательную форму: «Поднялся на палубу парохода старый китаец...» (II, л. 1). Эта форма сохранилась и в следующей редакции (III, л. 1).

Во второй группе Бунин снова возвращается к философскому зачину, настойчиво ища верный тон. В трех автографах этой группы (V, VII, X) описание жизни капитана и Чанга в Одессе остается почти неизменным, значительной правке подвергался именно философский зачин. В первом же из этих автографов вновь появляется мысль, которая была высказана в самом начале работы над рассказом: «Поговорим про Чанга, китайскую собаку: заслуживает того каждый из живших и живущих на земле» (V, л. 1). Далее Бунин зачеркивает эту фразу, и на том же листе появляется новое более развернутое начало:

«Вот небольшой рассказ без начала и конца, — как и все в мире, — рассказ про одну собаку. Почему про собаку? А не все ли равно, про кого говорить! Заслуживает

того каждый из живших и живущих на земле. Это некоторые сны Чанга, собаки из Китая.

Существующее возникло из несуществующего, но оно снова должно стать несуществующим. Неведение рождает знание, знание — неведение. А печали и радости? И они покорны тому же закону.

Некогда возникли дни и ночи, непрестанно текущие подобно песку в корабельных песочных часах. Сколько протекло их? Этого никто не сосчитает» (V, л. 1).

Однако этот зачин, возникший в результате долгих поисков, о которых свидетельствует обширная правка, по-видимому, показался писателю слишком отвлеченным. Он возвращается к предыдущей редакции, но видоизменяет ее, поставив эпитафию с указанием его автора:

«„Не все ли равно про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших и живущих на земле. Фа-Сьян”.

Про одну китайскую собаку, по имени Чанг,— точнее сказать, про те разные сны, что снятся ей...» (VII, л. 1).

Но и это начало не удовлетворяет Бунина. Он отказывается от эпитафии, снова вводя важную для него мысль непосредственно в ткань рассказа. Рождается лаконичный и емкий зачин, впоследствии оставшийся без изменений: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле» (VII, л. 1; X, л. 1; 4, 370).

Углублявшийся от редакции к редакции философский смысл рассказа и, в частности, его зачина вызывал целый ряд других изменений. Бунин несколько раз менял название: «Чанг и его хозяин» (I), «Без начала и конца» (V), «Про одну собаку» (VII), «Любовь» и «Сны Чанга» (X).

В начальных редакциях писатель искал объяснения трагической судьбы капитана главным образом в самой натуре героя, в складе его характера и чувств. Потому здесь более подробно говорилось о самом капитане, о его дочери и ее болезни, о дурных предзнаменованиях и предчувствии беды — расплаты за счастье.

Так, в монологе капитана, обращенном к Чангу, несколько раз звучала самохарактеристика героя, которую писатель то правил, то вычеркивал, то снова вписывал на полях вместо зачеркнутого. Речь шла о полноте счастья капитана («Что ж мне,— здоров, молод, добился капитана да еще на японском рейсе, жизнь свою, можно сказать, только что начинаю, и счастьем своим так переполнен, что преглупо хвастаюсь им кому надо и кому не надо»), и о его чрезмерной любви к жене и дочери («Для меня, Чанг, весь мир, вся жизнь только в ней, да в дочке, а разве так полагаешься?»), и о его чрезмерной ревности, мнительности, суеверности (II, л. 3 об., 4).

Соответственно была в этой редакции более детальная характеристика дочери, которая именовалась то Ириночкой, то Туськой, говорилось о ее болезни, которую капитан воспринимал как предостережение судьбы («Но не есть ли болезнь Туськи первое мне предостережение? Ну вот и боязно: не случилось бы чего? <...> Скажи же мне, пожалуйста, как ты полагаешь: не стукнет меня судьба за все мое счастье по затылку?»— II, л. 3 об.).

Более того, в той же редакции в монолог капитана был включен рассказ о пребывании в Порт-Саиде и о мрачном «предзнаменовании» — случае с покойником, гроб которого, выброшенный в море без груза, поплыл за пароходом. Но сам Бунин тут же чуть иронизирует над суеверным капитаном, называя его исповедь и его страхи сентиментальным, чувствительным вздором «счастливого человека, трусившего за свое маленькое счастье» (II, л. 4, 4 об.). Таким образом, писатель с его жизнестойкостью и верой в творческие силы человека сопротивляется мотиву рока, который звучал в устах его героя. Естественно, что в последующих редакциях все рассуждения о злой судьбе и дурных предзнаменованиях исчезли. Содержание рассказа углубилось. Событийный план все более обогащался философским. Повествование о судьбе капитана переросло в рассказ о жизни и смысле ее. Именно тогда появились в тексте рассуждения о двух «правдах», о Тао, о Пути всего сущего (VII, л. 1), появились и сны-воспоминания Чанга, вносящие поправки в злые речи капитана о жизни.

Остался, однако, один мотив из личной жизни капитана, который и в последних редакциях предопределял его трагическую судьбу, — мотив безмерной любви и ревности. В беловой редакции он даже определил на какое-то время заглавие — «Любовь», потом зачеркнутое и замененное окончательным — «Сны Чанга» (X, л. 1).

Вместе с тем, тема любви претерпевала от редакции к редакции свои изменения. Рассуждения о любви капитана в черновой рукописи «Без начала и конца» (V) и в нижнем слое белового автографа («Сны Чанга» — X) были более пространными, нежели в окончательном тексте. Даже размышления о Тао, о Пути всего сущего, сомнения в смысле бытия («темен и зол этот Путь или же совсем, совсем напротив?») предопределялись еще, главным образом, чувством любви: «И ведь сбиваюсь-то чаще всего в зависимости от чего, как ты думаешь? — говорил капитан. — От того, что иной раз кажется ничтожным, презренным, а порой — средоточием всего мира, песнью песней его: от так называемой любви, братец ты мой, от жажды таинственнейшего в мире сосуда, именуемого женщиной!» (V, л. 6; X, л. 11). Была в беловой редакции и еще одна зачеркнутая тирада капитана, которая намечала более расширительное толкование любви: «Постарайся, пожалуйста, Чанг, хорошенько понять меня, — сказал он: все только что мною сказанное относительно этих плечей далеко не так просто, как может показаться, иначе было бы это только грубо. Как бы тебе это выразить? Да нет, этого еще никто и никогда не выразил! Эти плечи — истинно чаша причастная, единение со всею вселенной. Впрочем нет, опять не то — это плоско! Помолчим лучше» (X, л. 18).

Думается, что Бунин вычеркнул эту тираду, так как она выражала скорее его собственные мысли, нежели капитана, и выражала, к тому же, действительно, плоско. Гораздо глубже эта тема любви — единения со всею вселенной была воплощена в программном стихотворении писателя «Памяти друга», написанном в том же 1916 г.:

Как эта скорбь и жажда — быть вселенной,
Полями, морем, небом — мне близка!
Как остро мы любили мир с тобою
Любовью неразгаданной, слепую!

(1,425)

Вполне законно предположить, что название рассказа «Любовь», появившееся в нижнем слое белового автографа (X, л. 1), имело более сокровенный смысл, чем та любовь, которая привела к гибели капитана. Тема любви-соучастия, любви-единения с миром, любви-памяти, дарующей бессмертие, прозвучавшая в стихотворении «Памяти друга», становилась главенствующей в финале рассказа, в эпизоде встречи художника и Чанга, в воспоминаниях Чанга о капитане. Собственно говоря, и единая «третья правда», которая должна существовать в мире, связывалась с той же темой любви-единения, любви-памяти.

Показательно, что образ неведомой миру «третьей правды» появился только в последней, беловой рукописи (X). До этого (см. черновик окончания рассказа — IX, л. 1 об.) Бунин оставался в пределах тех контрастных двух правд, которые проходили через весь текст. Но и здесь писатель приходил в конце концов к утверждению одной правды. Если нижний, зачеркнутый затем слой текста содержал еще сомнение («А какая в этом мире правда, две ли правды в этом мире или одна, а если одна, то какая...»), то после правки в том же автографе возникла утвердительная интонация: «В мире этом должна быть только одна правда...» Однако это утверждение одной правды, ведомой только последнему Хозяину, вступало в противоречие с той правдой, которая виделась Чангу и капитану в счастливые моменты бытия, — «жизнь несказанно прекрасна».

Бунин, воспринимавший жизнь как сложный, противоречивый, динамический процесс, предчувствовал, что в мире должны существовать единые законы, но каковы они — писатель еще не знал. Вполне естественно, что он постепенно убирал те категоричные и слишком прямые суждения о мире, которые могли восприниматься как окончательная концепция бытия. В черновых редакциях, например, говорилось о Тао, что это не только «Бездна-Праматерь», но и «вечный и бесконечный хаос», а «Путь

всего сущего» определялся как «темный, но, кажется, мудрейший, божественнейший» (V, стр. 10, 11). Отказываясь от окончательных выводов, Бунин лишь предостерегал читателя от однолинейного восприятия мира и делился с ним своими предчувствиями, своими предположениями, которые можно было передать именно в такой сложной художественной форме, которую обрел рассказ «Сны Чанга» в окончательной редакции.

Примечательна, наконец, еще одна деталь. Она позволяет понять бунинскую концепцию искусства как средства глубинного познания мира и единения живых существ. Так, в белой рукописи писатель намеренно усилил тот эмоциональный свет, тот действенный толчок, который производила музыка на растерянное сознание Чанга. Спокойно повествовательная фраза («И вдруг запекает скрипка, за ней другая, третья — и через минуту переполняется душа Чанга совсем иной тоской, совсем иной печалью...») заменяется патетическим отрывком: «И вдруг точно солнечный свет прорезывает этот туман. Вдруг раздается стук палочки по пиюитру на эстраде ресторана — и запекает скрипка, за ней другая, третья... Ах, эти скрипки! [Они сильнее всякого хмеля.] Они поют все звонче и через минуту переполняется душа Чанга совсем иной тоской, совсем иной печалью...» (X, л. 14; ср.: 4, 379).

Таким образом, даже разрозненные рукописи «Снов Чанга» подтверждают ту общую тенденцию, которая обнаруживалась в работе писателя над другими рассказами: от частного факта, конкретного события Бунин стремился к широким философским обобщениям, к познанию законов бытия.

«ПЕТЛИСТЫЕ УШИ»

Ход авторской мысли от познания конкретного факта, от психологии и судьбы отдельной человеческой личности к социально-философским обобщениям, к выявлению общезначимого смысла конкретного события еще более отчетливо обнаруживается в кропотливой работе Бунина над рассказом «Петлистые уши». Первые черновые редакции явно хранят непреодоленные еще следы зависимости рассказа от уголовного дела Николая Радкевича, слушавшегося в 1912 г. в Петербурге и подробно освещавшегося тогда же в газете «Речь»²⁰. Постепенно автор отходит от конкретных фактов судебного следствия и все внимание сосредоточивает на выяснении личности Соколовича, мотивов его преступления.

В первых черновых рукописях писатель больше всего работает над концовкой рассказа, пытаясь как-то объяснить столь ужасное и бессмысленное преступление.

В первой черновой редакции повествование завершалось, как и в истинном происшествии. Соколовичу не удавалось уйти из гостиницы, его схватывали коридорные, и к приходу полиции он сидел со связанными руками. Тут же сам преступник сознавался в совершенном злодеянии, спокойно и лаконично заявлял: «Являюсь в этом <прзб.> деле скорее потерпевшим, чем обвиняемым. А почему — это не вашего ума дело» (I, стр. 10).

В последующих набросках мысль Бунина продолжала настойчиво биться над разгадкой личности Соколовича. Один из вариантов биографии Соколовича содержит размышления о возможности исчерпывающим образом объяснить поведение преступника и о способах такого объяснения. Уцелевший лист этого наброска начинается с обрывка фразы: «... <что> бы не наврять, от подобного описания следует уклониться, помня, что если бы заставили писать даже самого Соколовича, то он сказал бы: дело слишком трудное, я, как и всякий из вас, для него слишком ничтожен по своим способностям, хотя и считаю себя (и совершенно справедливо) человеком выходящим из ряда вон». И далее следует своего рода конспект того, что должен был бы сказать в объяснение своего поступка сам Соколович (II, л. 4; 4, стр. 444). Художник был особенно озабочен поисками той формы, в какую могло бы вылиться это объяснение. В одной из редакций арестованный Соколович излагает историю своей жизни в форме ответов на предполагаемые вопросы следствия, рассматривая свое преступление как «сюжет для небольшого романа, вследствие человеческой трусости еще не появляв-

шегоса в изящной литературе» (VI, стр. 13—14). В других редакциях Соколович остается на свободе (отсюда, очевидно, и один из вариантов заглавия — «Без наказания»), а история его жизни и мотивы злодеяния облекаются в иную форму — собственного письма героя в сыскную полицию (III, л. 1—2; IV, стр. 15—16). Наиболее полный из этих набросков эпилога свидетельствует как о дальнейших попытках автора разобраться в причинах содеянного, так и о все более отчетливом понимании того, что объяснить причины преступления с исчерпывающей полнотой почти невозможно. Очевидно поэтому в письме Соколовича появляются то пространные объяснения совершенного, спор с возможными поверхностными заключениями суда и психиатров, история семьи и собственных метаний, то признания в собственном бессилии разобраться в происшедшем (IV, л. 14—15).

Любопытно, что в поисках исчерпывающих мотивов злодеяния, Бунин во многом идет толстовским путем, следуя стремлению великого писателя во всем дойти «до корня», расширить круг воздействия окружающего мира на личность вплоть до утверждения: «нет в мире виноватых». В толстовском ключе звучит и беспощадное разоблачение богатой семьи, погрязшей во всяческих грехах и пороках, совершенно равнодушной к духовной стороне бытия. По-толстовски подчеркивается типичность, распространенность происходящих процессов: «обыкновенная семья», «как и тысячи других», «как и все», «подобно большинству», «обычная женщина» и т. п.: «Я происхожу из ужасной, то есть очень обыкновенной семьи, которая жила в губернском городе и которую составляли: отец, сановный старик, много пивший на своем веку, деспот и самодур, хотя, в своем кругу, довольно покладистый и болтливый, человек в общем глупый и ничтожный, ни во что и ничему, в сущности, не верящий, совершенно беспечный на счет так называемых высоких материй, как, например, душа, бог, смерть, цель жизни, отягченный, как и тысячи других, всяческими пороками и грехами: развратом, чревоугодием, тунеядством, рабовладельчеством, лживостью, тщеславием, жестокостью, не раз совершавший даже и убийства, но так, что никому и в голову не приходило, что это страшно и будто бы ведет к мукам раскаяния; во-вторых, мать, пожилая, тучная, имеющая некоторое сходство со мною, чем-то давно и тяжело хворающая, едва ходящая и вечно раздраженная, точно после долгого дневного сна, две трети жизни проводившая под одним кровом с человеком, которого она возненавидела тотчас же по истечении медового месяца, могшая быть, не случись болезни, гораздо более деятельным тираном, то есть обычной женщиной за сорок лет, до мозга костей развращенной — в молодости всем тем, что воздается женскому полу, а затем — непрестанной войной с мужем и его уступками, властью над прислугой и над детьми, своим положением в обществе, безнаказанной сумбурностью суждений и поступков, самоуверенностью и даже дерзостью, всегда легко сходящейся таким дамам с рук; и наконец — дочь, девица светская и по наружности довольно дюжинная, но по натуре, как это нередко бывает, непонятная, — находившаяся, например, с пятнадцати лет в тайной, хотя и всем известной, связи с пожилым и женатым господином, — тоже из тех, что считались первыми лицами в городе, — богомольным, слабовольным, и распутным» (III, л. 1 об. — 2).

Однако и эту редакцию эпилога-исповеди Бунин отвергает, отказываясь вообще от какого-либо эпилога и специального объяснения личности Соколовича. Такое решение соответствовало бунинскому художественному методу, отличавшемуся от толстовского меньшей назидательностью и категоричностью, отсутствием проповеди и правоучений, окончательных выводов и ответов, искать которые предлагалось самому читателю. Бунин, в противоположность Толстому, оставлял вопросы открытыми, давая читателю простор для собственных размышлений, считая, что время окончательных ответов еще не наступило. По-видимому, в этом причина того, что он отказался от горьких обвинений, первоначально вложенных им в уста Соколовича: «Что чувствую я, совершив свое злое и бессмысленное дело? А вот что: я, оказывается, не только зверь, но зверь очень тупой и очень жестокий, — я совсем не чувствую того, что будто бы должны испытывать убийцы. И вот это-то и есть главная цель моего письма: крепко швырнуть вам в лицо утверждение, что пора людям бросить лгать, что они будто боятся убийств» (III, л. 2).

В окончательном тексте рассказа Бунин завершает его исчезновением героя, констатацией совершенного преступления, оставшегося «без наказания». Но напряженные искания художника не пропали даром. Устранив биографию героя и отказавшись от изложения причин злодеяния, уяснив, однако, их для себя, писатель обогатил окончательный текст такими сценами и подробностями, которые необычайно раздвинули границы повествования, включив единичное происшествие в поток мировых событий.

Подробная биография героя, которую так долго разрабатывал художник, на самом деле скрывала его философскую мысль, ибо переключала внимание на социальные, семейные, бытовые и наследственные истоки личности Соколовича. Меж тем Бунин стремился к более широкому охвату событий, к более всестороннему и глубокому осмыслению связей личности с миром. Его уже не удовлетворяла только семейно-бытовая и социальная детерминированность психологии человека. Он думал о влиянии на психику наследия веков, мировых политических событий. Эти умонастроения художника, своеобразно преломленные через сознание героя, вылились в острый философско-публицистический разговор Соколовича с матросами. Заново созданная сцена в ресторане становится кульминацией рассказа, в нее переходит многое из предыдущих редакций исповеди-эпизода, но смысл речей Соколовича неизмеримо углубляется. Он говорит теперь не только о себе, а о человеческих идеалах, о мировой истории и культуре, о преступлениях без наказания, об убийствах без угрозы совести, о катастрофически возрастающих человеческих жертвах в современной войне. Его монологи превращаются в гневную обвинительную речь во всем разуверившегося человека. Так от подробностей частной судьбы, отдельной биографии, писатель протянул нить к человеческой истории, к нравственной безответственности всех политиков, вершителей судеб мира, связав бессмысленную жестокость Соколовича с цепью многовековых преступлений и убийств.

Эту ключевую сцену в ресторане писатель особенно тщательно отработывал, добиваясь максимальной насыщенности и выразительности каждой реплики героя. Например, Бунин несколько раз правил рассуждения Соколовича о пивной рекламе и людских идеалах. Появившийся впервые в одной из промежуточных редакций, этот монолог был там более пространным чем впоследствии: «Соколович вынул трубку и кожаный кисет, пристально, перекосив брови, посмотрел на пивную рекламу, и, по своему обыкновению, совершенно не считаясь с интересами и развитием своих компаньонов, не спеша сказал: „Какие великолепные франты. Почему Публичная библиотека собирает всякую чепуху, а не собирает, например, рекламы! Это исторические документы, гораздо более правдивые, чем романы. Рекламы рисуют идеалы общества. Объявление о папиросах „Мечта“, где тонет в кресле и лентах дыма шпют во фраке, с блаженно вытянутыми ногами и закинутой назад прилизанной головой, есть именно мечта девяти десятых всего человечества“» (VI, стр. 3). Многие Бунин тут же исправил, сократив замечания о романах, о папиросах «Мечта». В следующем варианте (VII, стр. 2) монолог был окончательно отредактирован и печатался с тех пор без изменений.

Тот же характер — освобождение от частных подробностей, стремление к обобщению, к углублению философского подтекста — имеет правка других реплик и монологов Соколовича в той же сцене в ресторане. Более подробно, например, перечислял герой жестокости и убийства, которыми пестрит человеческая история: «Каждый мальчишка зачитывается Купером, где только и делают, что скальпы дерут, каждый гимназист учит, что ассирийские цари обивали стены своих городов кожей пленных, что фараоны посылали в свои столицы, в знак своих побед, десятки тысяч отрубленных голов и что в ветхом завете на каждой странице стоит слово „убил“, „сокрушил“, на каждом шагу восклицания: „Славен господь бог мой, давший мне истребить врага моего, наступить на выю его!“» (VII, стр. 7). Вместо Лондона и Парижа, построенных на человеческих костях, поначалу Соколович называл Петербург. Наконец, более развернутой в черновике была реплика о современных убийцах: «Мир полон убийцами. Трамваи, рестораны, бани, извозничьи козла, швейцарские, бель-этажи — все полно ими: сотни тысяч работающих и живущих в них были в свое время — ну хотя

бы на той же войне. А что будет и уже теперь есть, когда в ней участвуют уже десятки миллионов? Истинно страшно будет по Европе в поезде ехать!» (VII, стр. 8).

Настойчиво добивался писатель и того, чтобы подробности биографии Соколовича приобрели широкий, общезначимый смысл. В разговоре с Соколовичем матрос Левченко напоминал ему, что тот сам — генеральский сын. «Был когда-то, — серьезно ответил Соколович. — Был и шофером. Это очень острое удовольствие — мчаться по сто верст в час сильных и жадных до грубого счастья людей» (VI, стр. 3). Нетрудно заметить, что эти детали биографии перешли сюда из эпилога-исповеди героя. Однако в следующем варианте они исчезли (VII, стр. 3). Очевидно, Бунин был недоволен их частным, конкретным характером, снижающим накал предыдущей тирады о людских идеалах. Но затем, правя первую корректуру (XI), Бунин восстановил реплику Левченко и ответ Соколовича, видоизменив их, придав им более обобщенный смысл. Левченко теперь называл героя «панский сын», а тот, возражая, произносил весьма знаменательные слова: «Я сын человеческий, — сказал Соколович с какой-то странной торжественностью, которая могла сойти и за иронию. — Мое панство не помешало мне видеть мир и всех богов его. Не помешало даже быть шофером... Это, знаете, очень острое удовольствие — видеть, как несется на тебя улица и как мечется впереди, не зная в какую сторону кинуться, какая-нибудь прекрасная дама» (4, 388). Новая тирада Соколовича, включившая, казалось бы, те же биографические детали (панский сын, шофер), приобретала меж тем совсем иной смысл. Детали частной биографии зазвучали в другом, социально-философском ключе. Утверждение героя: «Я сын человеческий» — стало ключевой фразой, которая освещала и стягивала в один узел все перечисленные дальше обвинения в адрес человечества.

Словами персонажа Бунин лишний раз подчеркивал, что именно вся цепь мировых событий, истории и культуры повинны в формировании таких выродков, как Соколович. Но мысль эта звучала ненавязчиво, неназойливо, как своеобразная гипотеза, требующая еще дополнительных размышлений и доказательств.

Таким образом, введенный в окончательную редакцию философски-публицистический разговор Соколовича с матросами превращал рассказ из ординарного повествования об уголовном происшествии в подлинное произведение искусства, освещенное изнутри авторской мыслью, заставляющей по-иному, с необычной стороны взглянуть на личность человека и совершенное им преступление, заставляющей почувствовать сложные связи человека с миром, высоту авторских идеалов и нравственное несовершенство человечества.

В том же русле идут поиски заглавия. Ранние названия — «Он еще с нами», «Без наказания» — стоят в первой черновой редакции (I). Но они скорее всего вписаны потом, когда рождались варианты эпилогов. Они акцентировали внимание на безнаказанности Соколовича, на его опасности для общества. Именно эта мысль звучала в письме преступника, в котором он бросал вызов людям: «Помните пока одно: я еще с вами» (III, л. 2 об.). На каком-то этапе появилось другое заглавие — «Адам Соколович» (VIII), направлявшее внимание читателя к личности преступника. И только впоследствии Бунин вернулся к найденному ранее нейтральному, емкому и поистине оригинальному названию «Петлистые уши» (VI).

Новое название, как и окончательный текст произведения в целом, лишено назидательности и определенности первых двух и переносит внимание, в отличие от третьего заглавия, с личности Соколовича на более общие, запутанные, загадочные и даже парадоксальные проблемы: действительно ли есть нечто общее у гениев и выродков? Вновь найденное название, как и «Чаша жизни», пришлось по душе писателю. Впоследствии он назовет один из сборников своих творений «Петлистые уши».

Итак, сложный процесс создания рассказов позволяет уточнить некоторые особенности художественного мышления писателя, его творческого метода и стиля. Мысль Бунина, как подтверждают различные редакции его произведений, шла в двух направлениях. С одной стороны, писатель пытался познать человеческую личность, ее глубину, ее изломы, мотивы поведения. С другой стороны, художник вглядывался в многообразные связи человека с миром — обществом, средой, природой, историей,

временем, пространством, вселенной. Его тревожили общие вопросы бытия. Постепенно в 1911—1916 гг. Бунин начинает все больше и больше интересоваться личностью человека не как неповторимая индивидуальность, а как частица мира, несущая в себе наследие веков, подчиняющаяся всеединым законам. В частной судьбе, в конкретном событии писатель искал проявления общих процессов, пытался постичь «связь времен», логику движения жизни.

Грандиозность возникавших в сознании художника задач требовала широких эпических полотен. Но в поисках разгадок истории и человеческих судеб Бунин редко приходил к окончательным умозаключениям и выводам. Многое оставалось загадочным и непроявленным. Для широкого эпического полотна, для романа Бунину явно не хватало стройной концепции бытия, его стремление к синтезу оставалось всегда не до конца реализованным. И все-таки все его вещи явно тяготеют к эпосу (отсюда, очевидно, пристрастие художника к циклам, сборникам). Это тяготение к эпосу, к широким обобщениям, стремление вырваться из замкнутых пространств малого жанра преобразовывало, обогащало его произведения, создавало особый тип бунинского рассказа, необычайно лаконичного и емкого, с глубоким подтекстом.

Ограничиваясь повествованием об единичных случаях и судьбах, писатель все время раздвигал, расширял рамки рассказа, включая отдельные события в широкий жизненный поток то путем введения эпизодических лиц, то путем «открытых» финалов, то путем «ударных» ключевых сцен.

Рукописные и печатные редакции рассказывают, какими нелегкими путями добивался Бунин интеллектуальной и эмоциональной полновесности своих творений, обновлявших русское искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Б у н и н. Собр. соч. 1965—1967, т. 9, стр. 268—269. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

² Н. А. П у ш е ш н и к о в. Записи об Иване Алексеевиче. — «В большой семье», стр. 247.

³ Александр Б а х р а х. Четыре года с Буниным. — «Русские новости». Париж, 1945, № 26, 9 ноября.

⁴ Н. А. П у ш е ш н и к о в. Указ. публ., стр. 248.

⁵ В. А. Р о ж д е с т в е н с к и й. Страницы жизни. М.—Л., 1962, стр. 177.

⁶ «Русское слово», 1916, № 298, 25 декабря.

⁷ Фа-Сянь (у Бунина Фа-Сьян) — китайский путешественник; в начале V в. совершил паломничество в Индию и на Цейлон. Его «Записки о буддийских царствах», составленные в результате этого путешествия, были в 1886 г. изданы на английском языке: James L e g g e. Record of Buddistic Kingdoms, being an account by the Chinese Monk Fa-hien of his travels on India and Ceylon. Oxford, 1886. Очевидно, Бунин был знаком с этим изданием.

⁸ «Современные записки». Париж, 1934, т. 54.

⁹ «Материалы», стр. 202—203.

¹⁰ «Заветы», 1912, № 1, стр. 21, 43, 53, 58, 61.

¹¹ Там же, стр. 20.

¹² М. Л. С у р п и н. Возрождение реализма (Горький и Бунин. Рассказы о народе 10-х годов). — «Проблемы русской литературы». Ярославль, 1966, стр. 217—218.

¹³ II, стр. 80—83; «Заветы», 1912, № 1, стр. 60—61.

¹⁴ М. Л. С у р п и н. Указ. ст., стр. 217—218.

¹⁵ ГБЛ. 429.1.5, л. 20—21. Опубликовано: 4, 185.

¹⁶ Письмо 15 декабря 1914 г. — «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 192.

¹⁷ Письмо А. Б. Дерману, 1917 г. — «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 193.

¹⁸ Arsbok, Lund, 1967, стр. 20.

¹⁹ Эта особенность бунинских финалов наметилась уже в рассказах начала 1900-х годов (см. об этом статью: Л. В. К р у т и к о в а. Проза И. А. Бунина начала XX века (1900—1902). — «Ученые записки ЛГУ». Серия филологических наук, вып. 76, 1971. Об особенностях бунинских финалов см. также в статье: Э. А. П о л о ц к а я. Чехов в художественном развитии Бунина (настоящ. кн., стр. 73—77).

²⁰ См. подробнее в кн.: В. Н. А ф а н а с ь е в. И. А. Бунин. М., 1966, стр. 249—253.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОПИСАНИЕ РУКОПИСЕЙ РАССКАЗОВ 1911—1916 гг.

«ВЕСЕЛЫЙ ДВОР»

Черновые автографы этой повести неизвестны. Сохранились только две беловые рукописи:

I. Беловой автограф ранней редакции с последующей очень значительной многократной авторской правкой; в конце авторская подпись и дата: «Июль 1911 г. Готово». Полный текст повести за исключением начала: первый лист (стр. 1—2) сверху обрезан, сохранилась только нижняя часть — по восемь строк с каждой стороны. Заканчивается отпеванием Анисы; о дальнейшей судьбе Егора не говорится. Первоначально повесть делилась на две главы (сюжетно соответствуют главам I—III окончательного текста); затем нумерация глав была зачеркнута. — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 17, стр. 1—41 (нумерация страниц авторская).

II. «Веселый двор», с подзаголовком «Будничная повесть». Беловой автограф (наборная рукопись) со значительной авторской правкой. В конце — авторская подпись. На рукописи — типографские пометы.

Эта редакция значительно изменена и расширена по сравнению с предыдущей. Завершается смертью Егора и эпизодом приезда следователя и доктора. Деление на три главы соответствует окончательному тексту. — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 18, стр. 1—83 (нумерация страниц авторская).

«КАЗИМИР СТАНИСЛАВОВИЧ»

Сохранились автографы четырех редакций рассказа. Устанавливается такая их последовательность:

I. «Темная личн(ость)». Черновой набросок. Обрывается на описании церковного двора. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 341—347). Герой назван Львом Казимировичем Велецким; название вписано позже — другими чернилами. — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 46, стр. 1—6 (нумерация страниц архивная).

II. «Темная личность» (вписано вместо зачеркнутого «Лев Казимирович»). Беловой автограф со значительной авторской правкой и с авторской датой в конце: «12.III. 1916». Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 341—348), кроме двух заключительных абзацев, которые в окончательном тексте отсутствуют (4, 349). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 46, стр. 7—12 (нумерация страниц архивная).

III. «Казимир Станиславович». Беловой автограф со значительной авторской правкой. Начало рассказа; обрывается на эпизоде: Казимир Станиславович в ресторане. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 341—344). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 46, стр. 13—16 (нумерация страниц архивная).

IV. «Казимир Станиславович». Полный текст рассказа. Начало (л. 1—4) — машинопись с авторской правкой, далее — автограф (теми же чернилами, что и исправления в машинописи) со значительной авторской правкой в два слоя. Первая правка (чернилами) делалась в процессе написания, вторая (карандашом) — несколько позднее. В конце — авторская подпись (чернилами) и дата (карандашом), фиксирующая время окончания второй правки: «18 марта 1916 г. Готово». Сюжетно соответствует окончательному тексту рассказа, в котором полностью отражена карандашная правка (4, 341—349). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 47 (машинопись; вторая половина л. 4 — автограф; нумерация страниц — авторская); ед. хр. 46, стр. 17—22 (автограф; нумерация страниц архивная).

«ОТТО ШТЕЙН» («ЖИЗНЬ»)

Сохранились три редакции неосуществленной повести «Жизнь», послужившие основой рассказа «Отто Штейн»:

I. «Жизнь». Неполный черновой автограф (глава первая и первые строки второй) с очень значительной авторской правкой. Обрывается на эпизоде: пароход проходит в виду Стромболи. Сюжетно соответствует главам I—II и началу III окончательного текста (4, 406—409). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 50, стр. 1—5.

II. «Жизнь». Машинописная копия предыдущего автографа (по сравнению с ним имеет лишний лист — продолжение главы II); со значительной авторской правкой. Обрывается на эпизоде: пароход проходит по Суэцкому каналу. Сюжетно соответствует главам I—III и началу IV окончательного текста (4, 406—410). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 51, л. 1—5.

III. «Из повести». Вырезка из газеты «Русское слово» (1916, 1 апреля 1916 г.) с небольшой авторской правкой и датой на л. 1 (сверху): «1 апреля 1916 г.» На полях помета рукой В. Н. Буниной: «Первоначальный текст рассказа „Отто Штейн“» (л. 1). Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 406—411), но имеет с ним много разночтений и превосходит его по объему: завершает эту редакцию не вошедший в окончательный текст экскурс в историю Цейлона. От предыдущих редакций отличается очень значительными разночтениями. В комментариях к рассказу в Собр. соч. 1965—1967 эта редакция ошибочно описана как «рукопись» (4, 496).— ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 49.

«ПЕТЛИСТЫЕ УШИ»

Сохранились шесть неполных автографов ранних редакций рассказа, корректура первой публикации (сб. «Слово», кн. 7, М., 1917) с правкой Бунина, а также четыре разрозненных фрагмента различных редакций (начало рассказа, сцена в ресторане, эпилог). Все они хранятся в ЦГАЛИ и ГМТ (ранее находились у К. П. Пушешниковой, в составе бунинского архива).

Сопоставление рукописей позволяет предположить такую их последовательность:

I. «Он еще с нами». Черновой автограф с обширной двухслойной авторской правкой (по-видимому, первая правка делалась в процессе написания, вторая — более светлыми чернилами — позже). Рассказ разделен на две главы. Первая (стр. 1—10) сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 386—397), от которого ее отличает следующее: 1) более краткая сцена в ресторане (все монологи Соколовича отсутствуют); 2) конец (коридорный обнаруживает убийство, Соколович арестован); 3) ряд отдельных разночтений. Начало второй главы (стр. 10; продолжение автографа утеряно) содержит сообщение о поведении Соколовича на следствии; оно зачеркнуто теми же чернилами, какими делалась вторая слой правки в первой главе. Теми же чернилами на стр. 1 вписаны два варианта заглавия — «Без наказания» (зачеркнуто) и «Он еще с нами», а также дата: «11 ноября 1916 г. Готово». — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 52, стр. 1—10 (нумерация страниц сделана неизвестной рукой; архивная нумерация листов отсутствует).

II. Черновой фрагмент наброска, содержащего мысли о возможных способах объяснения истоков преступления Соколовича. В дальнейшем они получили развитие сначала в разных редакциях эпилога (см. ниже III, IV, VI), а затем — в сцене в ресторане (см. ниже, VII и т. 4, стр. 387—391). — ГМТ, № 2746, л. 4 об.

III. Черновой набросок эпилога рассказа: скрывшийся после преступления Соколович присылает в полицию «два листа» с «исповедью», в которой анализирует истоки своего преступления. Здесь реализуется мысль, высказанная в наброске II. — ГМТ, № 2746, л. 1—2.

IV. «Без наказания». Беловой автограф с авторской правкой. Здесь учтена правка, внесенная в редакцию I; кроме того, этот автограф имеет ряд дополнений, характеризующих поведение Соколовича в день убийства. Деление на главы отсутствует. Полностью изменен (по сравнению с I) текст, соответствующий концу первой главы: Соколович скрывается, преступление обнаружено после его ухода (стр. 11). Затем следует эпилог (стр. 11—12, 15—16) — Соколович присылает в полицию тетрадь с «исповедью», в которой анализирует истоки своего преступления. Эпилог, развивающий ранее высказанную мысль автора (ср. II и III), носит черновой характер; сохранился неполностью (2 фрагмента — начало и середина). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 53, стр. 1—12, 15—16 (нумерация страниц — неизвестной рукой, архивная нумерация листов отсутствует).

V. Беловой автограф без начала (отсутствует стр. 1). Почти полностью (за исключением последующей авторской правки) совпадает с IV (стр. 2—11). Завершается уходом Соколовича и сценой обнаружения убийства; эпилог отсутствует. Правка (пономестилистической) сводится к некоторому расширению реплик Соколовича в разговоре с матросами в ресторане и к усилению мотива бесчеловечности большого города (стр. 10). — ГМТ, № 2744, стр. 2—10 (нумерация страниц авторская; архивная нумерация листов отсутствует).

VI. «Петлистые уши». Беловой автограф. Начало (стр. 1—12) соответствует автографу V, с которым почти полностью совпадает. Последние две страницы (13—14) содержат начало новой редакции эпилога (конец утерян): Соколович, арестованный через месяц после своего преступления, излагает свои показания в письменной форме, строя их как «сюжет для небольшого романа, вследствие человеческой трусости еще не появившегося в изящной литературе» (стр. 13). Эпилог варьирует мысли, изложенные в наброске II и в других редакциях (III и IV). В Собр. соч. 1965—1967 был ошибочно опубликован как первая глава ранней редакции рассказа (4, 442—445). В Собр. соч. 1956 (3, 381—382) контаминирован с отрывком наброска II.

Эпилог написан другими чернилами по сравнению со стр. 1—12, теми же чернилами внесена и авторская правка на стр. 1—12, а также название «Петлистые уши» (стр. 1). — ГМТ, № 2743 (стр. 1—2), № 2745 (стр. 3—12); ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 53 (стр. 13—14). Нумерация страниц авторская, архивная нумерация листов отсутствует.

VII. Беловой автограф с авторской правкой. Без заглавия. Фрагменты: стр. <1>, 3—5, 7—8. Здесь впервые в сцену в ресторане введены монологи Соколовича; эпилог отсутствует. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 386—391).— ГМТ, № 2746, 2743 (нумерация страниц авторская, архивная нумерация листов отсутствует).

VIII. «Адам Соколович». Беловой автограф с авторской правкой. Начало рассказа (стр. 1—5). Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 386—389). Здесь учтена авторская правка, внесенная в VII.— ГМТ, № 2743.

IX. Беловой автограф (первая половина — машинопись). Фрагмент сцены в ресторане. Здесь учтена авторская правка, внесенная в VIII.— ГМТ, № 2746.

X. Машинописная копия с авторской правкой. Фрагмент — конец рассказа с авторской подписью и датой: «Ноябрь 1916, с. Глотова». С незначительными разночтениями соответствует окончательному тексту (4, 397).— ГМТ, № 2746.

XI. «Петлистые уши». Корректурa (сб. «Слово», кн. 7, М., 1917) со значительной авторской правкой; главным образом правке подверглась сцена в ресторане.— ГМТ, № 2742.

«СНЫ ЧАНГА»

Полный текст рассказа, озаглавленный «Сны Чанга» (беловой автограф одной из последних редакций), а также отрывки двух беловых и трех черновых автографов (ранние и промежуточные редакции) находятся в собрании В. Г. Лидина; еще четыре разрозненных фрагмента черновых автографов хранятся в ГМТ (№ 2157). Все 10 автографов написаны на одинаковой бумаге. Ранее они находились у К. П. Пушешниковой, в составе бунинского архива.

Сопоставление этих рукописей позволяет предположить такую последовательность редакций рассказа:

I. «Чанг и его хозяин». Беловой автограф с авторской правкой (л. 1—1 об.). Начало рассказа. История встречи капитана с Чангом следует непосредственно за вступительным абзацем (описание жизни в Одессе отсутствует). Обрывается на эпизоде: пароход входит в Красное море. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 372—373), от которого отличается рядом частных разночтений (например, капитан назван Врублевским, пароход — «Херсоном», место покупки Чанга — Шанхай).— Собрание В. Г. Лидина.

II. Черновой автограф без названия (л. 1—5 об.). На л. 1 обозначена первая глава — «I», там же сверху — авторская дата: «Глотова ноябрь 1916». Почти полный текст рассказа; обрывается на эпизоде восприятия ночного океана Чангом после третьего разговора капитана с ним. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 372—382), с которым имеет очень значительные разночтения: рассказ начинается непосредственно встречей капитана с Чангом (вступительный абзац вычеркнут), вся история плавания излагается последовательно, описание жизни в Одессе отсутствует, нет снов-воспоминаний Чанга; в свою очередь, ряд эпизодов этой редакции в других автографах и в окончательном тексте отсутствует) — Собрание В. Г. Лидина.

III. Беловой автограф без названия (л. 1—2 об.). Начало рассказа (с обозначением первой главы — «I»); обрывается на первом разговоре капитана с Чангом. Повторяет (с мелкими разночтениями) начало предыдущей редакции (вычеркнутый в ней вступительный абзац здесь отсутствует). Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 372—375), с которым имеет существенные разночтения: отсутствует описание жизни в Одессе, нет снов Чанга.— Собрание В. Г. Лидина.

IV. Черновой автограф без названия. Фрагмент середины рассказа. Содержит начало описания «конца жизни Чанга» (жизнь в Одессе); сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 371, 372, 374). Деление на главы (на л. 1 обозначена IV глава — «IV») и последовательность в изложении событий позволяет считать этот фрагмент продолжением одной из предыдущих редакций (II, III).— ГМТ, № 2157.

V. «Без начала и конца». Черновой автограф (л. 1—8 об.) с многослойной авторской правкой (большая часть исправлений падает на начало). Почти полный текст рассказа; обрывается на описании заката в Красном море. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 370—380).— ГМТ, № 2751; первые 6 листов имеют авторскую нумерацию страниц (1—12), последние 4 страницы (13—16) не нумерованы.

VI. Черновой автограф (л. 1—1 об.). Фрагмент предварительной редакции текста, зафиксированного на странице 13—14 автографа V. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 379). Последний абзац (л. 1 об.) представляет собой самостоятельный фрагмент, соответствующий (с разночтениями) печатному тексту (4, 383).— ГМТ, № 2157 (с авторской нумерацией листа — «13»).

VII. «Про одну собаку». Черновой автограф с многослойной правкой (л. 1). Начало рассказа с зачеркнутым элиграфом из Фа-Сяня. Обрывается на описании зимы в Одессе. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 370).— ГМТ, № 2751.

VIII. Черновой автограф. Фрагмент окончания рассказа. Ограничен эпизодами: пьяный капитан в ресторане; Чанг у дверей костела. Сюжетно соответствует окончательному тексту (4, 383—384).— Собрание В. Г. Лидина, л. 1—1 об.

IX. Черновой автограф. Окончание рассказа; начинается эпизодом: Чанг у дверей костела. С небольшими разночтениями соответствует окончательному тексту (4, 384—385).— Собрание В. Г. Лидина, л. 1—1 об.

X. «Сны Чанга». Беловой автограф с двухслойной авторской правкой. Полный текст рассказа; состоит из двух элементов: л. 1—19 (нумерация авторская) и л. 20—23 (авторская нумерация листов — «15—18»). Первый слой (чернилами) делался, по-видимому, в процессе написания; второй (карандашом) — позже. В конце авторская подпись (чернилами) и дата (карандашом): «Ноябрь [1917] 1916 г. Глотово». Заглавие «Сны Чанга» вписано вместо стертого: «Любовь». Почти полностью (включая карандашную правку) совпадает с окончательным текстом (4, 370—385).

«СТАРУХА»

Сохранились две редакции рассказа:

I. «Старуха». Черновой набросок. С пометой на л. 1: «10^{1/2} — 11 ч. вечера [12] 13.1.1916. Глотово». — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 45, л. 1—1 об.

II. «Святки». Беловой автограф со значительной авторской правкой в два слоя. С небольшими разночтениями соответствует первой публикации («Русское слово», 1916, № 298, 25 декабря), которая в свою очередь позже подверглась изменениям. — ГМТ, № 2749, л. 1—7.

«ЧАША ЖИЗНИ»

Сохранились фрагменты двух черновых редакций повести и машинопись с авторской правкой. Устанавливается такая их последовательность:

I. Черновой автограф второй половины рассказа; в конце авторская подпись и дата: «31 Авг. 1913 г.». Эта редакция состояла из восьми глав. Сохранились: конец главы VI (последний абзац), глава VII (полностью) и VIII (без середины). Сюжетно соответствуют окончательному тексту: конец главы VI — окончанию той же главы; глава VII — главе VIII; глава VIII — главам IX—XI (4, 209 и 212—217). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 36, стр. 14—20 (нумерация страниц архивная).

II. «Дом». Черновой автограф (фрагменты). Эта редакция состояла из 12 глав. Из них сохранились: I и II (полностью), VI (конец), VII, VIII и IX (полностью; глава VIII ошибочно обозначена цифрой «VII»), X (без середины), XI (без первых строк), XII (полностью). Все они сюжетно соответствуют тем же главам окончательного текста (4, 201—203, 209—214, 216, 217, 221). По сравнению с предыдущей редакцией появляются две новые главы — VII и XII, в которых вводится новый персонаж — Горизонтов (первоначально — Высоцкий); глава VIII соответствует бывшей VII, главы IX—XI — бывшей VIII, в значительно расширенном и переработанном виде. — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 36, стр. 1—13 (нумерация страниц архивная).

III. «Чаша жизни» (заглавие вписано вместо заклеенного — «В Стрелецке»). Машинопись с большой авторской правкой. В конце авторская подпись и дата: «2-го Сент. 1913 г.». Содержит 12 глав, почти полностью совпадающих с журнальной публикацией («Вестник Европы», 1913, № 12) и с окончательным текстом. Соответствует главам I, II, VII—XII предыдущей редакции со значительными разночтениями. Наиболее важное из них — впервые появившийся эпизод посещения кладбища, завершающий IX главу (4, 214—216). — ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 37, стр. 1—23 (нумерация страниц авторская).