

ЖАНРОВЫЙ ДИСКУРС ПРОЗЫ И.А.БУНИНА 1910-х ГОДОВ

Работал ли И.А.Бунин в романном жанре?

На этот вопрос один из наиболее авторитетных исследователей творческого наследия писателя Ю.Мальцев отвечает так: «Бунин писал только рассказы и ни разу в своей жизни не воспользовался формой романа («Жизнь Арсеньева» не вписывается в традиционное понятие романа и принадлежит скорее к жанру анти-романа)» [9, 129]. К аналогичному выводу приходит и О.Сливицкая, обосновывая его *эротическим* (в отличие от толстовского *эпического*) характером бунинского ощущения бытия. «История любви составляет событийное ядро множества бунинских новелл, - пишет она. – А эротическая любовь как высшее проявление жизни, как ее «экстрем» по природе своей лишена длительности... Поэтому у Бунина *принципиально* не может быть ддящегося событийного ряда, свойственного роману. Поэтому так органична для него *малая форма*» [12, 82]. Не вдаваясь в размышления по поводу жанровой природы «Жизни Арсеньева», поскольку это не вписывается в хронологические границы настоящей статьи, попытаемся соотнести данные высказывания известных исследователей-бунинистов с творчеством писателя 1910-х годов, с тем чтобы ответить на принципиальный вопрос: действительно ли Бунин целиком проигнорировал романский жанр в своих творческих исканиях того периода, и действительно ли сама форма романа была органически чужда природе его мироощущения и таланта?

В плане решения поставленной задачи на обширном пространстве бунинской прозы предреволюционного десятилетия сразу обращают на себя внимание два ее вершинных и вместе с тем два наиболее крупных повествовательных массива – «Деревня» (1910) и «Суходол» (1912).

Весьма любопытно, что «Деревню» сам Бунин относил к жанру романа. В «Грасском дневнике» Г.Кузнецова приводит следующее высказывание писателя по поводу рассказа «Аглая», впервые опубликованного в 1916 году: «Вот, видят во мне только того, кто написал «Деревню»! А ведь и это я! И это во мне есть!.. Оттого, что «Деревня» - роман, все возопили (курсив наш. –А.С.)! А в «Аглае» прелести и не заметили! Как обидно умирать, когда все, что душа несла, выполняла, - никем не понято, не оценено по-настоящему» [8, 205]. Как видим, саркастический пафос этого высказывания направлен именно на жанровую специфику «Деревни», романная форма которой была, как видно из данного высказывания, не только предметом законной гордости писателя, впервые в своем творчестве блестяще покорившего эту жанровую «высоту», но и объектом саркастической оценки романа - традиционно привилегированного литературного жанра, воспринимавшегося Буниным как внутренне

неорганичного природе его таланта и его пониманию задач современной художественной литературы в сфере ее жанровых предпочтений.

Работая же над «Суходолом», писатель так определил в интервью корреспонденту газеты «Московская вестъ» жанр своего произведения: «Мною написана первая часть большой *повести-романа* (курсив наш. – А.С.) под заглавием «Суходол» (см.: «Московская вестъ», 1911, 12 сент.).

Данные свидетельства, в которых сам автор соотносил жанровую природу своих произведений именно с романной формой, вступают в очевидное противоречие с категорическими суждениями на сей счет уважаемых литературоведов. Вместе с тем совершенно очевидно, что последние не лишены и самых веских оснований, поскольку жанровая структура «Деревни» и «Суходола» далеко не во всем соответствует традиционному представлению о романе, более того – во многом противоречит ему.

Казалось бы, традиционность бунинской «Деревни» очевидна: объем и характер произведения (по сути вся жизнь героев от юности до старости), принципы разработки человеческих характеров, углубленный психологизм, наконец, сюжетно-композиционная структура, в целом выстраивающаяся по законам детерминантных связей и отношений – все позволяет без излишних натяжек отнести «Деревню» к жанру реалистической романной повести. Однако не менее очевидны и те конструктивные элементы произведения, которые заметно деформируют и даже взламывают традиционные характеристики «Деревни» как романной повести реалистического типа. В самом деле, ее бинарно-диалогическая композиционная структура, не приводящая к идейно-образной завершенности финала, максимальная степень символизации всех уровней повествовательной ткани текста, лейтмотивная роль надындивидуально-онтологического плана авторского сознания, наконец, исторический пессимизм – все это никак не вписывается в традиционные представления о реалистическом романе, заставляет говорить о нетрадиционности и новизне бунинской жанровой концепции, о ее ярко выраженном экспериментальном характере.

Как известно, исходно-ключевое для романного жанра понятие человеческой судьбы как акта индивидуального становления и самостояния личности дало основание М.Бахтину прийти к выводу о том, что во временной иерархии романа главенствующее место принадлежит будущему. Именно так в «Деревне» с ее художественно-идеологической «зоной максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим» [2, 115]. Драматический рассказ о бесплодных судьбах двух лучших представителей русской деревни, братьев Тихона и Кузьмы Красовых, несомненно, проецировался Буниным на ближайшее историческое будущее русской деревни и – шире – всей огромной крестьянской России. Решению этой главной идейной сверхзадачи, устремленной из ужасающего настоящего в безнадежно-апокалиптическое будущее, и был подчинен в «Деревне» ее идейно-повествовательный пафос.

В «Суходоле» настоящее в его незавершенности и, следовательно, спроецированности в будущее явственно подчинено прошлому, оно лишь следствие, итог фатально тяготеющего над ним прошлого. Все идейно-композиционные токи обращены здесь вспять, «центр осмысливающей активности» перенесен тут в прошлое. И это понятно: в «Суходоле» перед Буниным стояла иная идейная сверхзадача, в центре которой находились лично окрашенные размышления писателя о глубинных причинах исторической обреченности судеб русского помещичьего дворянства, во многом predeterminedенной его прошлым. Однако истинную суть идейной сверхзадачи автора «Суходола» невозможно понять лишь в рамках данного произведения, не введя его в диалогический контекст с той же «Деревней». Не следует забывать о том, что для Бунина судьбы помещиков и крестьян - это кровно взаимосвязанные, веками российской истории переплетенные и потому во многом общие судьбы. Поэтому «Суходол» с его идейно-композиционной устремленностью в прошлое как бы продолжает, дополняет идейную недогруженность «Деревни» сословно-родовой авторской памятью, компенсирует эту чуждую творческому сознанию писателя лагуну, восстанавливая некий исходный идейно-художественный баланс. А.Е.Горелов, ссылаясь на бунинское признание о прямой связи «Деревни» и «Суходола», прямо характеризует «Суходол» как фактическое «продолжение» «Деревни», как «дворянскую часть диалогии», в которой (диалогии) представлен «смежный процесс одичания людей, связанных с землей, ставшей для них злой мачехой, и терпящих на горькой и прекрасной земле этой злое крушение» [5, 390-391].

Что такое «Суходол» с точки зрения его жанрово-композиционной структуры? Это не просто произведение, в котором Бунин «еще смелее нарушает иллюзию непосредственного действия введением обратного или зигзагообразного хода событий» [11, 83], это – роман-монолог, обращенный вовнутрь авторского сознания, в глубины человеческой памяти, это роман-воспоминание, фабула которого выстраивается по законам субъективно-лирического чувства, неподвластного объективному ходу событий, стихийного по своей сути. В странном сочетании долготерпения и рабской покорности судьбе с неподконтрольной разуму, стихийно-разрушительной и по существу варварской силой – одна из характерных черт русского национального характера, во многом predeterminedившая прошлое, настоящее, а значит и будущее того народа, к которому Бунин принадлежал от рождения. Можно ли понять исторические судьбы этого народа без учета такой, уходящей вглубь веков и исполненной «кричащего» внутреннего противоречия, черты? – вот какой вопрос, надо полагать, predeterminedил неизбежность появления «Суходола», органически продолжившего, но в ином аспекте, незавершенную проблематику «Деревни».

Вместе с тем в «Суходоле» Бунин идет значительно дальше и смелее по пути реализации своего «жанрового критицизма» (термин М.Бахтина),

деформируя и обновляя романский жанр уже настолько, что это не может не быть квалифицировано иначе, как жанровое новаторство, как такой жанровый феномен, который ставит произведение Бунина на грань между реалистической и модернистской повествовательными традициями, давая повод разным исследователям отдавать предпочтение то одной, то другой из них. В самом деле, бицентрический характер повествования (от лирического героя-повествователя и от Натальи – реального героя-рассказчика), композиция, выстраиваемая в соответствии с принципами поэтики воспоминания, реверсивная модель времени, неомифологизм авторского сознания – его очевидная ориентация на национально-архаическую и бытовую мифологию («*А предание да песня – отрава для славянской души!*» [3, т.3, 137]), повышенная роль иллюзорного и мистико-символического планов текста – все это заметно выламывает «Суходол» из рамок реалистической повествовательной традиции, сближая его с новаторской прозой модернизма. И все же следует подчеркнуть: выламывает, максимально сближает, однако не вводит целиком в рамки последней; идейно и художественно актуализируемую стихию памяти Бунин организует все же по законам реалистической прозы, воссоздавая в конечном итоге человеческие характеры и судьбы во всей их объективной последовательности и полноте. В этой связи представляется справедливым мнение исследователя И.П.Вантенкова о том, что «элементы лиризма, связанные с воспоминаниями барчука, оттеснены воспоминаниями-рассказами Натальи, в которых перед читателем предстает страшная картина Суходола» [4, 125]. Не менее значим здесь и собственно эстетический аспект. Как верно замечает, сопоставляя поэтику Бунина и Пруста, О.В.Сливицкая, – у Бунина, в отличие от Пруста, «акцент стоит не только на феномене памяти, но и на самом прошлом, силою памяти воскрешенном и ставшем достоянием вечности, на благоговении перед самой жизнью» [12, 42].

Свои эксперименты в русле романного жанра Бунин продолжит и в дальнейшем, при этом – и это хотелось бы подчеркнуть – некоторые его конструктивные жанрово-стилевые поиски весьма успешно будут реализованы опять же через бунинский «жанровый критицизм», т.е. через все обострявшееся с годами скептически-полемическое отношение к роману как литературному жанру.

«Невероятная галиматья» – в таких словах охарактеризовал как-то Бунин романический мир. «Роман, по его мнению, может быть лишь «бульварным», построенным на экстравагантных ситуациях и лжи. Если роман – это «правдиво врать», то «врать» для него непереносимо и непреодолимо», – замечает в связи с этим французская славистка К.Ошар, приходя к уже знакомому нам выводу о том, что создание «большого романического повествования», «романа-вымысла с придуманными героями, отличными от самого автора» было *принципиально* невозможным для Бунина, поскольку его перо всегда «остается заложником его стиля» – правдоподобия, умеренности, хорошего вкуса и безупречного качества языка, находя «наиболее полное выражение только в новелле – там, где стиль –

хозяин положения, где единая тональность выдерживается от начала до конца с одинаковой силой, там, где, наконец, доминирует голос автора» [10, 100].

Между тем, столь почитаемый Буниным А.П.Чехов некогда наставлял своего брата: «Оригинальность автора сидит не только в стиле, но и в способе мышления, в убеждениях и проч.». В том-то и дело, что способ мышления Бунина был по своей сути *романным* в высоком идейно-философском, а не узколитературном («бульварном») его измерении, ибо он всегда мыслил максимально крупными, субстанциональными категориями, такими, как *жизнь, смерть, судьба, время, Бог* и т.п. Уже одно это делает невозможным *принципиальное* игнорирование Буниным романного жанра, более того - во многом предопределяет характер его идейно-художественного новаторства, направление его жанровых поисков, его стремление максимально полно и адекватно выразить романский способ своего мышления, который в реальной художественной практике 1910-х гг. реализовался не только в жанре романной повести («Деревня», «Суходол»), но и в жанре романического рассказа.

Соотнося проблематику и поэтику рассказа «Сны Чанга» (1916) с доминирующими тенденциями в прозе Бунина периода Первой мировой войны, исследователь Л.А.Колобаева приходит к важному утверждению о том, что, ища ответа на вопрос об истоках зла и трагизма человеческой жизни, писатель именно в это время «решительно расширяет границы «малого жанра», насыщает его структуру широким романским дыханием, знаками «судьбы», т.е. голосами не отдельного *эпизода* из жизни героя, а ее смысла *в целом*» [7, 2].

Косвенно признать причастность Бунина к романному жанру вынужден и Ю.Мальцев: «Единственное произведение Бунина, которое, если не по размерам, то по характеру напоминает роман – это рассказ «Чаша жизни» (вся жизнь героев от юности до смерти)» [9, 133], - пишет он. Действительно, дальнейшее усиление лаконизма бунинского стиля рождает в данном случае (т.е. в рассказе «Чаша жизни», 1913) новое качество – новую в творчестве Бунина жанровую форму *романического рассказа*, в целом не характерного, пожалуй, даже уникального для него и потому представляющего особый интерес как объект научно-исследовательского анализа. Весьма показательны, что и здесь художественно-стилевые поиски писателя идут в том же направлении: с одной стороны, по линии дальнейшей (в данном случае – предельной) концентрации повествовательного пространства, а с другой – по линии эксперимента в сфере композиционно-хронологической структуры произведения. Именно на композиционно-хронологические новации Бунина обращает внимание, анализируя рассказ-роман, Ю.Мальцев. Он, в частности, отмечает: «Но и тут мы находим не романную структуру, а все ту же технику блоков (предвосхищающую ту технику монтажа, которой впоследствии будет пользоваться Пильняк), хотя эти параллельные блоки здесь не синхронны во времени: течение времени разбивается, из него выхватываются отдельные куски наугад – все одинаково «бессмысленны», все одинаково трагичны – и

располагаются рядом как одновременные, а сам бег времени как бы исчезает в провалах меж ними» [9, 133].

Действительно, композиционно-хронологическая канва одного из вершинных произведений бунинской прозы 1910-х гг. - рассказа «Чаша жизни» создана при помощи «техники блоков» или техники монтажа – это очевидно. Однако, характеризуя «технология» такого монтажа, Ю.Мальцев создает логическую конструкцию, не вполне, по нашему мнению, соответствующую контексту, утверждая, что не синхронные во времени параллельные блоки располагаются рядом как одновременные. Кроме того, вряд ли можно согласиться и с утверждением ученого, что отдельные куски жизни героев выхвачены Буниным «наугад» как одинаково бессмысленные и трагичные. Внимательное чтение текста убеждает в том, что комплекующие сюжет рассказа куски жизни героев выхвачены автором отнюдь не наугад, но представляют собой как бы узловые моменты их судеб, расположенные в строго хронологической последовательности, но при этом состыкованные друг с другом по принципу контрастного монтажа с огромными временными провалами между блоками, призванными не поглотить бег времени, как полагает Ю.Мальцев, но, наоборот, всячески подчеркнуть катастрофически-стремительный, безжалостно-разрушительный характер времени по отношению к человеческим жизням и судьбам.

Из двенадцати главок рассказа лишь первые две представляют собой своеобразную ретроспективную экспозицию: первая переносит читателя на тридцать лет назад, в далекое лето влюбленной юности героев, когда юная и беспечная красавица Саня Диесперова, влюбленная в семинариста Кира Иорданского, пугавшего ее «своей молчаливой любовью, огнем черных глаз и синими волосами», все-таки отдала предпочтение более речистому и галантному кавалеру Селихову, тем самым совершив роковую ошибку, за которую будет расплачиваться потом всю жизнь; вторая главка, по объему ничуть не больше первой, представляет собой ретроспективную панораму прошедших тридцати лет в судьбах Селихова и Иорданского, посвятивших свои жизни «тяжелой, холодной злобе» друг к другу, вечному соперничеству и неутоленной ревности. Все остальные десять главок рассказа – это хронологически структурированное повествовательное настоящее, в котором пристальному анализу подвергаются жалкие и вместе с тем трагические итоги некогда совершенных героями деяний. В этой связи данный рассказ целиком подтверждает один из концептуальных выводов Ю.Мальцева: «Время никогда не выступает у Бунина как процесс, а всегда лишь – как результат» [9, 133].

И все же, полагаем, исследователь ошибается, трактуя и общую концепцию рассказа-романа, и его героев лишь в экзистенциально-трагическом ключе как развернутое художественное обоснование Буниным идеи об изначально predetermined трагизме человеческого существования, о тщетности борьбы человека со временем и смертью [9, 201-205]. И в тексте, и в подтексте рассказа не менее отчетливо, нежели трагическая, звучит и

саркастически-ироническая интонация автора, когда он, например, повествует о том, как Селихов, остановив в доме часы (многозначительно-саркастическая деталь!), «с загадочной усмешкой» в двадцать первый раз переписывает свое завещание, наводя тоскливый ужас на несчастную Александру Васильевну; или о том, как превратившийся в горького пьяницу отец Кир, презирующий людей и наводящий на них почти мистический ужас, навсегда прогоняет со двора водовоза Желудя, узнав, что тот привез бочку воды и ненавистному Селихову.

Да и сами смерти героев вряд ли вписываются целиком в экзистенциально-трагическую концепцию Ю.Мальцева. Как известно, тема смерти – одна из центральных во всем творчестве Бунина. Но если в ранних рассказах, где она звучала впервые («Сосны», «Скит» и др.), смерть изображалась писателем во всем своем загадочном величии и пугающей тайне, то в «Чаше жизни» она изображена в совершенно иных красках – как нелепая и случайная смерть нелепых и «случайных» людей, проглядевших свои жизни, ибо жизни эти изначально были принесены на алтарь ложных ценностей: гордыне, ревности, зависти, нетерпимости и неуважения к ближнему. Нелепость смерти как закономерный, вполне логичный итог нелепой жизни мастерски подчеркивается деталями: пустые комнаты селиховского дома, в которых смолкли наконец шаги их хозяина, выступают прямым символом пустоты прожитой жизни; на похоронах столь же внезапно, в людской толпе погибшей Александры Васильевны плачет лишь одна модистка, которая, как иронично замечает обычно бесстрастный повествователь, очень мало знала покойную; наконец, в максимально сниженном, почти пародийном ключе предстает тема смерти в образе чудака-отшельника Горизонтова (еще одного давнего воздыхателя Сани Диесперовой, а ныне убежденного приверженца теорий ортобиоза и «живой жизни»), весьма экстравагантным способом – через продажу своего скелета анатомическому театру Московского императорского университета – пытающегося продлить свое земное существование. Есть ли во всем этом моральное осуждение автором своих незадачливых героев? Очевидно, есть, но скорее не как осуждение, ибо сказано: не судите да не судимы будете, - но как боль и страдание автора за человеческое недоумие, за неумение и нежелание человека жить в гармонии с самим собой, людьми и окружающим миром. Совершенно очевидно, что, никогда не забывая о роли надындивидуального плана в человеческой жизни, Бунин не снимает ответственности за устройство своих судеб и жизней и с самих героев.

В технике контрастного монтажа выстроен и финал рассказа. Сцена в поезде, полная динамики и надежд и – дремучая неподвижная картина жизни Стрелецка, где движение времени и жизни как будто навсегда остановилось. Как видим, антиномичность мировосприятия Бунина находит свое непосредственное выражение и в композиционной структуре рассказа, строящегося по принципу контрастного монтажа сюжетных блоков, и в его пафосной структуре, органически включающей в себя как трагедийно-онтологический, так и иронико-саркастический предметно-личностные планы.

(В скобках заметим, что значимость этого второго плана подчеркивается автором в самом названии рассказа, иронико-саркастический смысл которого становится особенно наглядным в свете того диалога, который происходит между отцом Киrom и Горизонтовым в седьмой главе).

Однако нельзя не почувствовать этой антиномичности и в отношении писателя к жанровой природе своего произведения, где серьезно-полюемическое начало сочетается с началом пародийным. Ведь вот что у Бунина: по всем внешне-формальным параметрам – роман (судьбы героев любовного четырехугольника от юности до смерти), а внутри – пустота, бессмысленность и неподвижность. Сквозным символом внутренней неподвижности и пустоты жизни героев выступает в рассказе укрытая слоем вековой пыли улица Песчаная, на которой стоят друг против друга дома Селихова и Иорданского. «Романных» судеб не получилось ни у одного из героев, – о чем же и живописать? Как говорится, на худых дрожжах не подняться опаре! В свете такого толкования особое, многозначно-символическое значение приобретают и те загадочные «четыре щепочки, связанные лычком», которые украдкой сунул в руку Александре Васильевне кладбищенский юродивый Яша.

Дав, таким образом, в «Чаше жизни» оригинальный образец собственного варианта романа, реализованного в жанре романического рассказа, Бунин вместе с тем его пародирует как, по его мнению, отживший свой век литературный жанр, в результате чего и рождается это (если несколько перефразировать одну из дефиниций Ю.Мальцева) материализованное страдание-насмешка над условностями литературной формы.

Все вышесказанное позволяет говорить о Бунине как о писателе, в творчестве которого с наибольшей полнотой и выразительностью реализовались некоторые наиболее характерные тенденции литературного процесса начала XX века. С одной стороны, та высокая степень развитости, которой достигает именно в этот период роман как каноническое жанровое образование, максимально открытое навстречу внутрижанровым влияниям и обновлению. М.М.Бахтин писал в этой связи: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики... Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития... *Чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое* (курсив наш. – А.С.)». Вместе с тем ученый подчеркивал: «Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовременению... Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра... Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться» [1, 178-179; 205].

Именно этим *качественным* обновлением жанра и обусловлена другая сторона бунинской «традиционности», превращающая ее в свою противоположность – нетрадиционность, оригинальность и принципиальную новизну. Не случайно при этом обращение Бунина именно к романному жанру, наиболее свободной и открытой жанровой структуре, органически чуждой формам готовым, устоявшимся, заостенелым. В этом, так и не ставшим для Бунина-художника приоритетным, жанровом направлении ему удается сказать свое особое, подлинно новаторское, исторически значимое слово. И в этом нам видится блестяще реализованный Буниным именно в контексте творческих исканий 1910-х гг. *новаторский* жанровый опыт, направленный на качественное обновление не только реалистической романной формы, но и на обновление повествовательных принципов, самого художественного языка прозы XX века в соответствии с собственными мировоззренческими и идейно-эстетическими принципами. В этой связи концептуально продуктивным представляется утверждение воронежских литературоведов – составителей сборника научных трудов, посвященных творчеству писателя-земляка: «И.А.Бунин и в искусстве между реализмом и модернизмом нашел свой «перевал», ту границу, где можно было оставаться во времени и самим собой» [6, 4].

Литература

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. – М., 1972.
2. Бахтин М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы. - 1970. - № 1. - С. 95-122.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти т. – Тт. 3-4. – М., 1965-1966.
4. Вантенков И. Бунин-повествователь (рассказы 1890 – 1916 гг.). – Минск, 1974.
5. Горелов А. Три судьбы: Ф.Тютчев, А.Сухова-Кобылин, И.Бунин. – Л., 1980.
6. И.А.Бунин. Диалог с миром: Межвуз. сб. научн. трудов. – Воронеж, 1999.
7. Колобаева Л. Поэзия прозы. Рассказ «Сны Чанга» И.Бунина // Русск. словес-ть, 2005, № 5. – С. 2-7.
8. Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. – М., 1995.
9. Мальцев Ю. Иван Бунин. – М., 1994.
10. Ошар К. «Дело корнета Елагина»: к проблеме жанра // И.А.Бунин: Диалог с миром: Межвуз. сб. научн. тр. – Воронеж, 1999. – С. 96-100.
11. Полоцкая Э. Чехов в художественном развитии Бунина (1890 – 1910-е гг.) // Литерат. наследство: Т. 84 (Иван Бунин; кн. 2). – М., 1973. – С. 66-89.
12. Сливицкая О. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. – М., 2004.