

Новелла и рассказ — ведущие жанровые формы в книге И. А. Бунина «Темные аллеи»

Малая проза И. А. Бунина как объект литературоведческих исследований занимает значительное место в современной науке. Работы советских ученых посвящены в основном выяснению концепций личности и жизни в произведениях И. А. Бунина 1887—1917 гг. [2; 3; 4; 6]. Обобщение выводов, сделанных в этих работах, позволяет говорить о том, что бунинская проза отразила совершенно оригинальную, претерпевшую сложную эволюцию, этико-философскую систему взглядов автора. Обращаясь к житейским ситуациям почти тривиального характера, писатель художественно интерпретирует их с точки зрения бытийной сущности явлений («Легкое дыхание», «Сын», «Грамматика любви», «Сны Чанга»). Безысходный трагизм миропонимания привел писателя к глубокому идейно-философскому кризису, вылившемуся в кризис творческий. Судьба человека оказалась фаталистически предопределена вселенской разрушительной силой, на фоне которой будничное течение жизни почти утратило смысл [3; 6].

Преодоление кризиса, отразившее дальнейшую эволюцию бунинского мировоззрения и повлекшее за собой качественные изменения всей художественной системы писателя, связано с более поздним этапом его творчества. Бунинская проза, созданная в 30—50-е годы по законам жанровой поэтики русской литературы рубежа веков, остается до сих пор наименее исследованной в науке. Необходимо отметить, что зарубежными литературоведами неоднократно предпринимались попытки выяснения философской и эстетической природы мировоззрения и творчества этого периода деятельности писателя. Однако игнорирование ими социальной проблематики бунинской прозы, искусственная подмена в методе писателя морально-этических категорий эстетическими привели к искаженному представлению об идейно-художественном содержании литературного наследия И. Бунина [7]. Только системное исследование всех этапов бунинского творчества позволит утвердить научную оценку его этико-философской и эстетической сущности.

В числе поздних произведений И. Бунина особое место занимает книга «Темные аллеи», в которой автор подводил итоги своего постижения сути бытия и, в частности, уяснения роли любви в судьбе человека. Исследование жанровой структуры и поэтики цикла, создаваемого в течение почти тридцати лет, открывает возможности осмысления концепции действительности, оформившейся окончательно в результате преодоления писателем идейно-философского кризиса 20-х годов.

В настоящей статье мы исследовали поэтику двух произведений из «Темных аллей» — новеллы «Кавказ» и рассказа «Ру-

ся» — на том основании, что они являются наиболее репрезентативными образцами двух разновидностей малой прозаической формы, определяющими жанровую специфику книги, хотя и не исчерпывающими ее. Учитывая современное состояние вопроса дифференциации новеллы и рассказа как вариантов структурно-поэтической организации малой прозы, в качестве ведущих типологических признаков новеллы мы выделяем следующие. Во-первых, ограниченность пространственно-временной организации произведения одним, но в психологическом отношении решающим судьбу героя событием; во-вторых, напряженное и динамичное развитие действия и, в-третьих, наличие в сюжете так называемого переломного момента (пуанта), заставляющего по-новому осмыслить все предшествующее повествование.

В основе жанровой структуры новеллы «Кавказ» лежит конфликт, порождающий многоплановое повествование, которое развивается в форме внешнего и внутреннего сюжетного действия. Остановимся на сюжетно-композиционной реализации конфликта, ибо итоги развития внутреннего действия-подтекста заставляют контрастно переосмыслить события, лежащие в основе «внешнего» сюжета, и обнаруживают за тривиальной интригой психологию любви, доводящей человека до самоуничтожения [5]. Прямая последовательность сменяющихся во внешнем действии композиционных элементов как будто строит сюжет, исходя из ситуации традиционного «треугольника».

Влюбленная пара, стремясь вопреки обывательской морали утвердить свои права на взаимное чувство, тайком от мужа героини уезжает на Кавказ. Счастье «беглецов» постоянно омрачается предчувствием мести, то есть назревает конфликт, обусловленный вмешательством супружеской власти. Однако с первых же строк новеллы настораживает что-то убогое и жалкое в поведении героя, который «воровски остановился в незаметных номерах» [1, с. 12] московской гостиницы, а также в «лепете» героини о невыносимости «страшной роли» [1, с. 14]. Дальнейшие события будто бы свидетельствуют о воцарившейся все же гармонии жизни, природы и любви. Но финал, неожиданный для традиционного разрешения коллизии и столь характерный для художественного мышления И. Бунина, разбивает эту мнимую гармонию и обнажает действительный трагизм отношений: муж кончает жизнь самоубийством, даже не попытавшись выяснить обстоятельства измены своей жены.

Пуант повествования, наступающий в финале, приобретает значение идейно-художественного центра произведения. Он заставляет принципиально переосмыслить все предшествующие события «внешнего» сюжета, так как в единстве с финалом «открываются» эмоционально-смысловые сигналы подтекста, выведенные в тексте новеллы. В совокупности они расшифровывают авторское представление о сущности любви, обуславливающее динамику внутреннего действия повествования.

Композиционно «Кавказ» четко членится на три эпизода в соответствии с перемещением центра событий: Москва — южное

побережье — Сочи. Временные рамки событийного ряда охватывают промежуток в несколько дней с неравномерной интенсивностью движения. Для первого этапа композиции характерно общее состояние напряжения, поспешность совершающихся и предполагаемых действий. В субъективном восприятии героя-рассказчика темп их развития возрастает и в решающий момент превращается в лихорадочный. Однако это лихорадка охлаждающего ужаса, а не эмоционального подъема. Автор не дает непосредственной оценки чувств и поступков героев, но через мироощущение персонажей постепенно акцентирует внимание на тех деталях, которые открывают действительную причину столь сильного внутреннего напряжения повествования. Так, едва ли человеку, испытывающему высокое, благородное чувство, вечер встречи с любимой женщиной может показаться «темным и отвратительным» [1, с. 13]. Это замечание становится сигналом пока еще скрытого смысла. В общей суете происходящего уже более настойчивым сигналом звучит будто бы диссонирующая фраза, рисующая портрет мужа, особенно его офицерскую поступь: с большим достоинством он, «широко шагая, держал ее под руку» [1, с. 13]. Ритм «широкого шага» становится основной психологической характеристикой мужа героини, вносящей коррективы в истолкованные ею как угроза слова: «Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера» [1, с. 12].

Эпизод на побережье написан в замедленном темпе. Его созерцательность погружает в атмосферу покоя и умиротворения. Доминируют глаголы со значением постепенности, плавности движения: *тянулись* (полосы света), *плыли* (мухи), *выступали* (гребни гор) и т. п. [1, с. 15]. Чередование картин природы и навеянных ими состояний, производящее впечатление «растянутого» времени, противопоставлено ритмическим перебоям первого фрагмента. Сам по себе кавказский эпизод подобен изящной картине в духе импрессионизма: он снимает напряжение предшествующего действия, почти утрачивающего значительность на фоне безусловного совершенства природы.

Но в момент установившегося уже равновесия движение сюжета резко сдвигается, переносится в новый событийный центр. Финал, состоящий всего из нескольких строк, написан в ритме «широкого шага»: «Он искал ее в Геленджике, в Сочи. На другой день по приезде в Сочи он купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвращаясь в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов» [1, с. 16].

Этот эпизод истолковывается как сюжетно-композиционный центр новеллы потому, что в нем неожиданно, в данном случае трагедийно, раскрывается одна из жизненных истин: любовь как воплощенный идеал не имеет ничего общего с тривиальным, житейским представлением о любви. Внезапное «прозрение»

этой истины открывает особого рода психологизм личности героя, снимая необходимость эволюции его характера. Человек оказался способен на почти невероятную эмоциональную реакцию в связи с переосмыслением действительности, в которой отношения с женой казались ему осязаемыми идеалом любви в самом высочайшем смысле. Однако поступок офицера — не акт отчаяния. Поведение героя накануне самоубийства свидетельствует о продуманности каждого совершенного им шага, в том числе и последнего. Так в «Кавказе», типичной психологической новелле И. Бунина, герой, а вместе с ним и автор в парадоксальной форме утверждают неизбежность идеала любви и достоинства человека.

Анализ «Кавказа» обнаруживает, что жанровое содержание новеллы не исчерпывает концепцию жизни, сложившуюся у писателя к моменту создания книги «Темные аллеи». Бунин интересуется не только внезапное открытие истины в экстремальных условиях, но и проверка этой истины дальнейшим жизненным опытом героя. Углубление художественной задачи потребовало более сложной жанровой структуры, ведущую роль в которой играет одна из важнейших категорий бунинского мировоззрения — категория памяти. Представления о ней трансформировались в течение всего творческого пути писателя. Если в предреволюционный период для авторской философской концепции был характерен «всеобъемлющий космизм мирозерцания: ужас и благоговение перед непостижимостью Времени и Пространства» [6], то в цикле «Темные аллеи», на наш взгляд, И. Бунин уже не стремится освещать трагически неразрешимые проблемы миропорядка с позиции памяти вечности, а обращается к человеческой памяти, ограниченной пределами одной жизни. Однако способностью к ретроспективному осмыслению фактов действительности автор наделяет лишь натуры с близким его собственному уровню самосознания. Это обусловило одну из знаменательных особенностей целого ряда произведений цикла — выход подтекста в текст в форме лирического сюжета, содержанием которого явились этико-философские размышления героя или рассказчика.

Такова жанровая структура рассказа «Руся». Природа конфликта в ней типично бунинская: герой с тонким и глубоким мировосприятием воскрешает в памяти самые одухотворенные минуты своей жизни и приходит к сознанию их трагической скоротечности; однако причины этого уже не возводятся к безжалостным законам Вселенной, а обнаруживаются в столкновении внутреннего мира личности с обыденной действительностью. Хотя фабула «Руси» охватывает хронологический отрезок в двадцать лет, для И. Бунина важным оказывается не объем вмещенных в нее событий, а их начальный и конечный этапы, контрастное сопоставление которых в сюжете отражает духовный кризис личности. При этом рассказчик создает огромное пространство между высшей точкой эмоционального взлета героя и его дальнейшим житейски-заурядным существованием. На уровне повествования границы этого пространства символически обозначены антитестичными фразами: латинской, обращенной в вечность,

«*Amata nobis quantum amabitur nulla*»* [1, с. 53] и подчеркнута «заземленной», адресованной жене: «Этого тебе не нужно знать» [1, с. 57]. Они, как два полюса, стягивают, композиционно скрепляют другие элементы повествования. Художественное воплощение конфликта обуславливает лиро-эпическую структуру сюжета.

История любви героя представлена в рассказе как его воспоминание, обладающее собственной событийной последовательностью и завершенностью. В композиционном целом произведения оно занимает центральное место и представлено как сюжет в сюжете, то есть речь идет о новеллистической природе эпизода-воспоминания. Повествовательный прием синтетического «включения» одной жанровой формы в другую позволил художественно исследовать с позиции прожитой жизни истинную ценность вечно прекрасной любви-озарения, поразившей героя в юности. События давно ушедшего лета ограничены несколькими неделями. Напряженность их развития обусловлена динамикой эмоционального накала, который воссоздается посредством нагнетания потока чувственных впечатлений, отражающих состояние героев. Любовь, разлитая повсюду, представляется И. Бунину той абсолютной, объединяющей природное и эмоциональное начала красотой, причастность к которой — всегда лишь мгновение. Образ девушки и пары прекрасных птиц взаимоотразились в сознании героя: «Он смотрел на нее и на них издали, в бинокль...» [1, с. 52].

В этом взгляде «издали» читается приобщение к великому таинству бытия, вовсе не доступному тривиальным натурам. Стремительность действия, коротко и внезапно прерывающегося в момент апогея чувств в столкновении с действительностью, сменяется монотонной размеренностью его дальнейшего хода. Этот ритмический перепад знаменателен, так как он подчеркивает ощущение скуки и застойности всех последующих двадцати лет жизни героя. Статичность задана уже в самом начале повествования: «В одиннадцатом часу вечера скорый поезд Москва—Севастополь *остановился* <курсив здесь и дальше наш. — *Н. Е.* > на маленькой станции за Подольском, где ему *остановки не полагалось*, и *чего-то ждал* на втором пути» [1, с. 44]. Далее она закрепляется сообщением о каком-то опаздывающем поезде, описанием состояния природы: «... все еще мертвенно светила долгая летняя московская зоря» [1, с. 44].

Герой обращается к воспоминаниям будто бы от скуки, и первая реплика его жены не выглядит диссонансом по отношению ко всему происходящему: «И, конечно, скучающая дачная девица, которую ты катал по этому болоту» [1, с. 45]. Однако по мере углубления его рассказ, ткань повествования расслаивается. Финал диалога, предвещающий эпизод давно прошедшего, протекает уже в двух плоскостях мышления:

«— Почему же ты не женился на ней?

— Очевидно, предчувствовал, что встречу тебя.

* Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет.

— Нет, серьезно?

— Ну, потому, что я застрелился, а она закололась кинжалом...» [1, с. 46].

Жена так и остается в пределах обывательски-безразличного томления, которое — суть ее натуры. Герой же в раздражении стремится прекратить разговор, мысленно переносясь в иное пространственно-временное измерение. Происходит наложение хронотопов, в которых проявляются две точки зрения на мир, свойственные одному человеку. Весь дальнейший ход повествования сопряжен с чередованием новеллистического и рассказового хронотопов, раскрывающим контраст жизни действительной, кратко проявившейся, и ее бледного подобия, длящегося двадцать лет. Образная система рассказа материализует ту сложную внутреннюю борьбу, в процессе которой выясняется полная нравственно-этическая несостоятельность вынужденно принятого жизненного компромисса. Так, появлению символического образа гордых, свободных птиц предшествует следующая фраза: «Он очнулся, открыл глаза — все так же неуклонно, загадочно, могоильно смотрел на него из черной темноты сине-лиловый глазок под дверью, и все с той же неуклонно рвущейся вперед быстроты неся, пружина, качаясь, вагон» [1, с. 52].

Еще одно, последнее, возвращение героя в прошлое исполнено крайнего трагизма: человек с большими, но неосуществленными духовными потенциями подводит итог — осознание несостоявшейся жизни. Структурно-поэтические особенности рассказа отразили стремление И. А. Бунина проверить и утвердить ту высокую жизненную истину, которая только прозревается в новелле. Заключенная в более сложную жанровую форму, она приобретает значение эстетической категории нравственного критерия в оценке эмпирической действительности.

Исследование жанровых форм цикла «Темные аллеи» позволяет сделать вывод о том, что эта книга содержит результат сложного и длительного этико-философского осмысления автором связей человека и мира. Трагизм концепции бытия у И. Бунина вытекает из осознания превосходства духовных возможностей личности над действительностью, в рамках которой буднично протекает жизнь человека. Различные аспекты постановки проблемы и ее художественного разрешения объясняют факт жанровой неоднородности вошедших в состав книги миниатюр. Определяющими в этом отношении выступают новелла и рассказ. Как нам удалось доказать, важнейшим структурно-поэтическим признаком разграничения этих жанровых форм в книге Бунина оказывается *подтекст*. В новелле он реализуется в тексте как система деталей (высказываний и событий), скрытый внутренний смысл которых обнаруживается лишь в финале произведения, что заставляет по-новому прочитать его философско-этическое содержание («Кавказ», «Муза», «Пароход «Саратов» и др.). В рассказе подтекст «выходит на поверхность» в виде лирического сюжета и определяет характер взаимодействия последнего с эпическим сюжетом («Руся», «Темные аллеи», «Речной трактир»).

Следует отметить, что цикл включает в себя только одно произведение, тяготеющее к средней эпической форме («Натали»), и ряд миниатюр, которые как жанровое явление требуют особых дефиниций и нуждаются в специальном анализе. Однако уяснение особенностей жанровой поэтики новеллы и рассказа И. Бунина представляются нам той возможностью, которая открывает пути исследования миниатюр в «Темных аллеях», имеющих более сложную и совершенную в художественном отношении жанровую форму.

Список литературы: 1. *Бунин И. А.* Собр. соч. В 9-ти т. М., 1966. Т. 7. 2. *Вантенков И. А.* Бунин-повествователь (рассказы 1890—1916 гг.). Минск, 1974. 159 с. 3. *Кучеровский Н. М.* Бунин и его проза (1887—1917). Тула, 1980. 319 с. 4. *Михайлов О.* Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. М., 1976. 279 с. 5. *Сильман Т. И.* Подтекст — это глубина текста. — *Вопр. лит-ры*, 1969, № 1, с. 89—102. 6. *Сливицкая О. В.* Проза И. А. Бунина 1914—1917 годов. — Дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 1970. 376 с. 7. *Спивак Р. С.* Бунин и его зарубежные истолкователи. — В кн.: *Русская литература в оценке современной зарубежной критики*. М., 1973, с. 325—339.

Статья поступила в редколлегию 07.11.83
