

УДК 821.161.09
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-176-190

Лирика Бунина: эволюция отношений между объективным и субъективным

О. Н. Владимиров

*Новокузнецкий филиал-институт Кемеровского государственного университета
Новокузнецк, Россия*

Аннотация

Рассматриваются взаимоотношения объективного и субъективного в лирике Бунина. Они выразились в логике смены поэтических жанров: пейзажного стихотворения, сонета, баллады и «просто стихотворения». Стремление преодолеть дистанцию между литературой и жизнью заметно и в несобранном цикле стихов, развивающих мотивы окна и книги: «Ночь и день», «Келья», «Донник», «Вечер», «Ночь» (1952) и др. Утверждение в антиэнтропийной сущности творчества в поздней бунинской лирике не отменяет сомнения и разочарования в его возможностях. К проблеме соотношения правды жизни и условности искусства писатель обращается в рассказе «Книга», с теми же общими местами лирического сюжета, что и в «Вечере». Здесь для разрешения обострившихся противоречий в отношении к творчеству ставятся задачи содержательного и формального плана. В стремлении «очнуться от книжного наваждения» поэт добивается сближения слова и реальности в лирике на уровне содержания. Стиховая же форма, неизбежно связанная с литературой, сопротивляется этому сближению.

Ключевые слова

Бунин, лирика, объективное и субъективное, условность, лирический сюжет, лирический цикл

Для цитирования

Владимиров О. Н. Лирика Бунина: эволюция отношений между объективным и субъективным // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 176–190. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-176-190

Bunin's Lyrics: The Evolution of the Relationship between Objective and Subjective

O. N. Vladimirov

*Novokusnetsk Branch Institute of Kemerovo State University
Novokusnetsk, Russian Federation*

Abstract

The article deals with the cross-cutting plot of Bunin's lyrics – about the harmonization of objective and subjective, reality and words. From an accurate “topographical survey” of the area

© О. Н. Владимиров, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

in early poems, the poet made a way to endow nature with the deepest possible subjective content within the framework of his poetics. As the lyrical subject deepens into the life of nature, the landscape is complicated by reflection. The growing hero is also aware of the mutual alienation of nature and man. The poet comes to the idea of the need to overcome convention. This struggle with the word was expressed in the logic of changing the leading poetic genres: landscape poems (symbol), sonnets, ballads, and just poems. The desire to overcome the distance between the word and reality is also noticeable in the unassembled cycle of poems that develop the motives of the window and the book: "Night and day" ("Ночь и день"), "Cell" ("Келья"), "Melilot" ("Донник"), "Run, run sheets of the open book..." ("Бегут, бегут листы раскрытой книги..."), "Evening" ("Вечер"), "Night" ("Ночь") (1952), etc. A special place in this series is occupied by the sonnet "Evening". In this sonnet, though temporarily, the objectivism of perception and the conventionality of art are brought into balance, and an agreement is reached between the world and the self.

In later lyrics, the poet's attitude to creativity is twofold: the statement in its entropic essence does not cancel out the lack of understanding of its meaning, and then – doubts and disappointments in its possibilities. To the problem of correlation of truth of life and the conventions of art writer turns in a story "Book" ("Книга") with the same common places of the lyrical plot as in "Evening". Here, in order to resolve the sharpened contradictions in relation to creativity, the tasks of both the content ("to speak about what is truly yours and the only present") and the formal plan ("requiring the most legitimate expression") are set. In an effort to overcome the distance between literature and life, to "wake up from the bookish obsession", the poet seeks to bring words and reality closer together in the lyrics at the level of content. The verse form, which is inevitably associated with literature, resists this convergence.

Keywords

Bunin, lyrics, conventions, objective and subjective, lyric plot, lyric cycle

For citation

Vladimirov O. N. Bunin's Lyrics: The Evolution of the Relationship between Objective and Subjective. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 176–190. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-176-190

Первые стихотворения Бунина обращают на себя внимание либо безличностью, либо косвенным проявлением лирического «я» (в редких местоименных формах «мой», «мне» и т. д.). «Самодостаточность» бунинского поэтического пейзажа, его безотносительность к лирическому «я», которое мало себя обнаруживает, объяснимы авторской установкой на точное соответствие слова предмету, заданной первыми же поэтическими опытами и оставшейся в силе на протяжении всего бунинского творчества. Этот принцип является едва ли не единственным критерием художественности для Бунина.

О. В. Сливацкая, называя Бунина «субъективнейшим поэтом объективного мира», подчеркивает: «Онтологически первичным для Бунина был не человек и не отдельные предметы, его окружающие, а мир во всей своей целостности. Вся совокупность художественных средств ведет к созданию интегрального образа мира, законы которого управляют и частной человеческой судьбой. Так Бунин нарушил антропологическую модель повествования» [1994, с. 80]. Нарушение «антропологической модели повествования» особенно заметно в ранней лирике писателя. Эту имманентную особенность своего творческого метода поэт осознаёт к началу 1900-х гг.

Принцип точного соответствия слова предмету, установка на «прямое свидетельство» абсолютизируют наблюдательность писателя, сводя к минимуму воз-

возможность отвлечения от реальности и проявления рефлексии. В отношениях между лирическим субъектом и объектом у раннего Бунина нет посредника, эти отношения прямые, непосредственные; объект диктует условия субъекту, который, в свою очередь, не допускает произвола в отношении к реалии: автор должен изображать ее такой, какой увидел, иначе, по мысли Бунина, писатели, знающие «свою собственную слабую изобразительность... стараются отделаться “мудростью”» [Бунин, 1967, т. 9, с. 450]¹.

Принцип тождества предмета и слова у Бунина равно значим как в прозе, так и в поэзии, не укладывающихся поэтому в традиционную родовую типологию. Его наследие в родовом отношении моноцентрично: он лирик по преимуществу, что осознавалось самим писателем и неоднократно им подчеркивалось. Лирический тип постижения действительности прежде всего проявляется в монологичности авторской позиции, но «царство субъективности» (В. Г. Белинский) Бунина не является классическим: «овнешнение» лирического переживания – особенно в ранней поэзии – создает иллюзию самоцельности пейзажной лирики.

Предельное понижение уровня субъективности («Месяц задумчивый, полночь глубокая...», 1886; «На пруде», 1887; «В темнеющих полях, как в безграничном море...», 1887 и др.) грозило разрушением природе лирического.

Лирическое «я» в пейзажной лирике Бунина – органическая часть наблюдаемой и воссоздаваемой им природы; подчеркиваемое им одиночество способствует глубокому и проникновенному диалогу с ней:

Седое небо надо мной
И лес раскрытый, обнаженный.
Внизу, вдоль просеки лесной,
Чернеет грязь в листве лимонной,
Вверху идет холодный шум,
Внизу молчанье увяданья...
Вся молодость моя – скитанья
Да радость одиноких дум!
(«Седое небо надо мной...», 1889)
(т. 1, с. 68–69)

В целом ранние пейзажные стихотворения отмечены резким смещением лирического начала в пользу эпического. В оппозиции «объект – субъект» приоритет отдан первому; бунинский герой либо никак себя не обнаруживает («Серп луны под тучкой длинной...», 1887; «Затишье», 1887; «Октябрьский рассвет», 1887 и другие «безлюдные» пейзажи), либо, уравненный в правах с описываемыми реалиями, выполняет функцию стаффажа («Бледнеет ночь... Туманов пелена...», 1888; «Не видно птиц. Покорно чохнет...», 1889; «В степи», 1889 и др.). В плане соответствия форме лирического высказывания он может быть обозначен как автор-повествователь и собственно автор (в терминологии Б. О. Кормана) или вне-субъектные формы выражения авторского сознания (С. Н. Бройтман).

О том, что изображение природы не является для поэта самоцелью, что его пейзаж преломлен через субъективное восприятие, свидетельствует такая деталь бунинских описаний, как окно. Герой иногда «проговаривается», что восприни-

¹ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках с указанием тома и страниц.

мает природу, не только пребывая в ней, но и через окно – впервые в стихотворении «Бледнеет ночь... Туманов пелена...» (1888) (т. 1, с. 61–62). Окно как медиативное пространство объединяет у раннего Бунина не «замкнутый мир комнаты с разомкнутым миром внешним» [Руднев, 1999, с. 242], как это обычно бывает, а наоборот, внешнюю распаханность суживает к интерьерной ограниченности, т. е. окно оказывается связующим звеном между самодостаточным миром природы и рефлексующим сознанием, между миром и «я».

Вместе с тем окно ограничивает бесконечное расширение пространства, неиссякаемый приток зрительных впечатлений. Если «в описании запахов, звуков и осязаемых качеств» словесность Бунина сжимается «до классической скупости и точности», то «в зрительных восприятиях» достигает «величайшей и даже чрезмерной щедрости» [Ильин, 1991, с. 55]. Окно при этом служит изобразительной плоскостью, которая преодолевает материю трехмерного пространства, воспринимаемую в первую очередь глазом. Окно движущегося днем поезда и тем более плывущего ночью корабля, как и путешествие в целом, «фиксирует» окружающий мир избирательнее («В поезде», «В окошко из темной каюты...»).

Окно у Бунина не только рубеж – сначала едва намеченный – между природой и человеком, не позволяющий ему окончательно «раствориться» в окружающем мире. Эта граница становится все более явной и чаще появляется в бунинской лирике по мере того, как у взрослеющего поэта знание и понимание природы подкрепляется чужим пониманием природы (никитинским, тютчевским, фетовским и др.).

Не случайно тогда рядом с окном появляется книга – впервые в стихотворении «Ночь и день» (1901), написанном одновременно с программными «На высоте, на снеговой вершине...» и «Еще и холоден и сыр...». Как и в последнем, в «Ночи и дне» заметны следы чтения Тютчева (о Тютчеве напоминают название, определяемая им композиция – два четверостишия, отношение человека к тайне мироздания), а также Гёте², Баратынского, Фета. Заключительные строки этого стихотворения стали поэтическим заветом Бунина самому себе. Стремление постичь природу ограничивалось славословием красоте и радости жизни. Этим объяснима перестановка акцентов в заглавии сравнительно с тютчевским «День и ночь». (Ср. также со стихотворением «Мистику», где *темному бреду, бездне, мгле*, ночному *страху* ребенка противопостоят *лазурь и свет* (т. 1, с. 223.) Поэтому рефлексия у него – в подтексте, а если и получает подобный прямой выход на страницы лирики, то неуверенно и не сразу, как не сразу Бунин приведет в равновесие объективизм, непосредственность восприятия и трудно поддающийся ему анализ внутренней жизни, изображение и выражение; примером подобного равновесия может служить будущий сонет «Вечер».

Если «Ночь и день» – парафраз стихотворения Тютчева, снимающий остроту тютчевской проблематики в противостоянии человека и природы, то «Вечер»

² Ср. заключительные стихи *Старую книгу оставь на столе до заката. / Птицы о радости вечного бога поют!* с мефистофельским советом студенту: *Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо* (пер. Б. Пастернака) [Гёте, 1976, с. 72]. Имя и строки Гёте фигурируют в бунинских статьях «Недостатки современной поэзии» (1888) и «Е. А. Баратынский» (1900) и в эпитафии к «Крымским сонетам» Мицкевича, три из которых Бунин перевел в том же 1901 г.

(здесь тоже окно и книга) по-бунински пластично, глубоко и убедительно передает психологизм лирического «я». Это можно сказать и о таких стихотворениях, как «Под вечер», «Келья», «Донник», «Последний шмель». «Донник» предвещает «Вечер» не только этим временем дня, но и лирическим «я», «подоконником», «книгами». В последнем же его стихе, как и в сонетном ключе будущего «Вечера», зафиксирован «миг» счастья – достигнутой гармонии между лирическим «я» и миром:

...И все же
Мне этот донник золотой
На миг всего, всего дороже!
(<1903–1906>
(т. 1, с. 245)

Этапным от «Дня и ночи» к «Вечеру» является и 15-стишие «Бегут, бегут листы раскрытой книги...» (1905). С «Вечером» это стихотворение сближают, кроме окна и книги, небо, «опустевшее» от «тучи дождевой» и от «сияющего облака», «гул молотьбы» (значит, и время года), голоса и движения птиц (ср.: ...Гул молотьбы слышней идет из риги... – Гул молотилки слышен на гумне...; ...Кричит петух; в крапиву за наседкой / Спешит десяток желтеньких цыплят... – Пискнула и села / На подоконник птичка). Здесь о размышлениях «помещика», оторвавшегося от «раскрытой книги», прямо не сказано, но в начале и в конце стихотворения заметно стремление повествователя гармонизировать отношения между природой и читающим героем, между его внутренним миром и прозой жизни:

Бегут, бегут листы раскрытой книги
Бегут, струятся к небу тополя
<...>
И тени штор узорной легкой сеткой
По конскому лечебнику пестрят.
(т. 1, с. 212)

У окна появляется новая функция: проходящий через него свет (солнечный или лунный) раздвигает, усложняет пространство помещения (кабинета, залы) или его части, соответствующее углублению внутреннего мира героя. (Ср.: *День распогодился с закатом. / Сквозь стекла в старый кабинет / Льет солнце золотистый свет; / Широким палевым квадратом / Окно рисует на стене, / А в нем бессильно, как во сне, / Скользит трепещущим узором / Тень от березы над забором... / Как грустно на закате мне!* – «Келья» (<1903–1905>) (т. 1, с. 227); см. также «Сумерки», «Мистику», «Терем» и др.). Показательна и смена формы высказывания: от безличного и нелокализованного наблюдателя («Бегут, бегут листы раскрытой книги...») – к сидящему у открытого окна перед книгами лирическому «я» («Донник», «Вечер»). Повторение в этих стихотворениях одних и тех же образов свидетельствует о поиске поэтом такого их сочетания, которое с наибольшей точностью и глубиной выразило бы состояние внутреннего равновесия от достигаемой с миром гармонии.

Так бытовые зарисовки перерастают в программный сонет «Вечер». В нем находит свое наиболее емкое выражение антиномичность поэтического мира художника – и не только в силу жанровой, но и родовой специфики сонета: в сонет-

ном замке «Вечера» максимально полно выражается «состояние лирической концентрации» (Т. Г. Сильман) бунинского героя. Здесь же поэт достигает западно-восточного синтеза, специфика которого обусловлена, с одной стороны, осознанием лирическим «я» своей причастности к природе, ощущением общности всего живого, больше присущим восточному миропониманию, а с другой – необходимостью считаться с законами сонета как логизированного изобретения западного ума. В то же время искомое равновесие между миром и «я» достигнуто именно здесь, об этом здесь же и сказано: *Я вижу, слышу, счастлив. Всё во мне*. Иными словами, в этом стихотворении, пусть временно, но разрешена сквозная у Бунина проблема соотношения правды жизни и условности искусства (в стихах подчеркнуто литературной, условной формы – сонете «Вечер» – значимо присутствие «книг»).

Позже к этой проблеме писатель обращается в рассказе «Книга» (1924), с теми же общими местами лирического сюжета: оставленной («отброшенной») книгой, гумном, садом, пением птицы (иволги), «облаками и тучками», «изменениями» в природе, размышлениями о счастье, со знакомой интонацией:

И вот я <...> очнулся от книжного наваждения, отбросил книгу в солому и с удивлением и радостью, какими-то новыми глазами смотрю кругом, остро вижу, слышу, обоняю <...> (т. 5, с. 179).

В ранней лирике о скрытой от читателя рефлексии бунинского героя косвенно напоминают не только окно (балкон, оконное стекло), но и сад (впервые – в «Затишьи»), аллеи (впервые – в «Какая теплая и темная заря!»), усадьба, зала, позже – кабинет, указывающие на его дворянское происхождение и соответствующее образование. Поэтому природа – хотя и главный, но не единственный источник вдохновения. При всей самостоятельности пейзаж Бунина причастен к опыту таких поэтов, как Пушкин, Фет, Тютчев, Никитин, Майков, Полонский и др.

Но, помогая постигать природу, книга в то же время мешала это делать непосредственно, являясь барьером между реальностью и словом, ее фиксирующим. Соотношение правды жизни и условности искусства пока не стало для Бунина проблемой, требующей своего разрешения.

Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака – все жило своей собственной, настоящей жизнью (т. 5, с. 179) –

так обозначена эта проблема в поздней «Книге».

Если в зрелой лирике Бунин пытается ее разрешить, освоив одну из самых «литературных» стихотворных форм – сонет, а в позднем творчестве отказывается и от условности стихосложения, всё реже обращаясь к писанию стихов, то в пейзажной лирике первого периода творчества эта проблема лишь обозначена. Она прорывается, в частности, в ученическом стихотворении «...Зачем и о чем говорить?» (1890). Оно не характерно для начинающего Бунина не только незрелостью и несамостоятельностью интерпретации темы «невыразимого», но и неорганичностью для него как «прежде всего мастера внешнего зрения». Закон стиля Бунина, выявленный И. А. Ильиным, таков: «Чем психологичнее тема, тем рефлексивнее стиль; чем рефлексивнее акт, тем меньше в стиле непосредственности, поэтичности, музыкальности, изящества» [1991, с. 57].

Об этой особенности своего стиля по сути и пишет Бунин-лирик в стихотворении «...Зачем и о чем говорить?», признавая несостоятельность слов в старании героя «раскрыть» *Всю душу, с любовью, с мечтами, / Все сердце...* (т. 1, с. 74). Тем самым поэт утверждает в значении внешнего опыта для своего творчества. Более того, внешний опыт, общение с природой становится целительной силой для разуверившегося в мире лирического «я»:

От праздности и лжи, от суетных забав
Я одинок бежал в поля мои родные,
<...>
И пью лесных ветров живительную влагу...
О, возврати, мой край, мне молодость мою,
И юных блеск очей, и юную отвагу!
(«Подражание Пушкину», 1890)
(т. 1, с. 75–76)

Отныне природа осознается как неиссякаемый источник, из которого бунинский герой черпает силы и вдохновение.

Это новая ступень сознания лирического «я». Природа по-прежнему стремится к самостоятельности, но теперь лирическое «я» обретает дополнительное право уйти от себя к природе, ибо в словах – *Значенья не сыщете <...> / Значение их позабыто!* (т. 1, с. 74), а поля и дубравы спасают *от праздности и лжи, от суетных забав...* (т. 1, с. 75).

По мере углубления в жизнь природы пейзаж как таковой, самодостаточный, всё заметнее пронизывается токами человеческих переживаний, осложняется рефлексией. Взрослеющий бунинский герой, изначально приобщенный к природе, осознаёт и взаимное отчуждение ее и человека. Поэт приходит к мысли о необходимости преодоления ложности, условности слова, книжного знания. К началу 1900-х гг. Бунин создает свой поэтический словарь, соответствующий кругу устойчивых мотивов. Поэт исподволь идет к преодолению слова, не боясь самоповторений, отказываясь от словесной изощренности. В рамках формируемой поэтики сонета художник ищет приемлемый баланс между максимально точным воспроизведением мира и своим, субъективным к нему отношением.

В прозе эта борьба со словом приведет к лирическому фрагменту с его максимальным «освобождением» от «литературы». В стихах же на пути к «просто стихотворению» 1916–1952 гг. Бунину предстоит пройти через последовательное освоение сонета и баллады.

Эти жанры явились у поэта пространством постоянного противоборства между реальностью и искусством, миром и книгой.

Значение сонета в своем творчестве и его поэтические достоинства отметил сам художник. На вопрос интервьюера: думал ли писатель о пьесе для театра, – тот ответил:

Часто мне хотелось написать что-нибудь для сцены. Влекла меня и самая форма. Ведь в драме, в ее стремительном, сильном, сжатом диалоге так многое можно сказать в немногих словах. Тут приходится как бы концентрировать мысль, сжимать ее в точные формы. А это ведь так увлекательно. Вот и сонет поэтому излюбленная моя форма. А как хорошо было бы написать трагедию <...> Тут такой простор для широчайших обобщений, тут так много влекущего. Ведь тут можно дать

картину мощных страстей; люди, история, философия, религия – всё может быть взято в такой яркой форме» [Литературное наследство, 1973, с. 374–375].

О сонете здесь сказано вскользь, в связи с желанием создать драматическое произведение и высокой оценкой драмы как рода. Пьесы и трагедии Бунин не написал, это желание реализовалось в переводах из Д. Г. Байрона и Г. Лонгфелло, в диалогичных ролевой лирике и балладах 1910-х гг. и в «частом», «излюбленном» писателем сонете³. Поэтому всё сказанное поэтом в этом интервью о драме можно смело отнести к его сонету.

Дав общую оценку сонету, Бунин не конкретизировал ее. Эстетические возможности этого жанра были востребованы им в соответствии со своей поэтикой, с логикой творческой эволюции. «В <...> стремительном, сильном, сжатом диалоге так многое можно сказать в немногих словах» – «сказалось» это «многое» в сонетном синтаксисе, системе повторов, афористическом замке или кажущемся его отсутствии. «Концентрировать мысль» означает сфокусировать в отдельных сонетах едва ли не все, а в целом в сонетах – все доминирующие мотивы лирики 1900-х гг. (полдня, ночи, пути, сна, прапамяти, следа и др.). «Простор для широчайших обобщений» – это разнообразие тем и сюжетов и их подчинение главным проблемам творчества Бунина, это субъектная многомерность многих бунинских сонетов и достигнутый в ряде сонетов западно-восточный синтез, осознанное чувство всеединства, в том числе и общности человеческих душ.

Дважды упомянув в этом интервью о неприемлемости для себя театральной условности («Я вижу и замечаю всякую фальшь, всякую неестественность, всю эту театральную условность, которая часто коробит меня»; «Только вот одно отстаивает: условности сцены, с которыми надо постоянно считаться...») [Литературное наследство, 1973, с. 374, 375], Бунин косвенно признается в своем двойственном отношении к сонету.

Как всякая другая форма, сонет сковывает перо художника, искусственно вычлняет фрагмент жизни как часть бесконечного и неисчерпаемого целого; сонет в этом отношении не хуже и не лучше любой другой формы.

Об ограниченности слова в выражении невыразимого поэт пишет не раз: *...преlestь этих чистых красок / Словами выразить нет сил...* (т. 1, с. 230); *...Омыла плиты влага дождевая, / И мох покрыл ненужные слова* («Растет, растет могильная трава...», 1906) (т. 1, с. 266); *Поэзия темна, в словах невыразима...* («В горах», 1916) (т. 1, с. 401) и т. д. Об осознаваемой поэтом условности сонета говорит и то, что этот жанр для него был актуален в 1900-е гг., позже (цитируемое интервью было дано в 1912 г.) к сонету он обращается нечасто.

Но, с другой стороны, поэт принимает протеизм сонета, живой диалог его структуры с бытием, диалектику содержания, воплощенную в лаконичной форме; синтез, снимающий противоречивость тезиса и антитезиса; синтез и сонетный замок с их функцией обобщения, подведения черты, принцип экономии выражения и другие сонетные черты. Косвенным подтверждением приятия сонета является следующее рассуждение в «Водах многих»:

³ О театральности в творчестве Бунина см.: [Сваровская, 1996; Штерн, 1997, с. 66–67].

В море, в пустыне, непрестанно чуя над собою высшие Силы и Власти и всю ту строгую иерархию, которая царит в мире, особенно ощущаешь, какое высокое чувство заключается в подчинении... (т. 5, с. 331–332).

Чтобы разрешить это противоречие, Бунин преодолевает подчеркнутую «литературность» сонета, его ориентацию на предшествующую версификационную культуру и сонетные традиции. Сначала поэт отказывается от подзаголовков «сонет» и не обыгрывает это слово в тексте, как в ранних сонетах «На высоте, на снеговой вершине...» и «Эпитафия» («Я девушкой, невестой умерла»). Далее он раскрепощает форму сонета прозаизацией (переносами, предложениями разной длины, разговорными интонациями и т. д.), многочисленными повторами не только значимых слов (для анафоры это допускалось), но и целых словосочетаний, почти каждый раз новой схемой рифмовки, сравнительно частым использованием малоупотребительной в России английской формы сонета (14 из 46, если не считать сонетом стихи «Петух на церковном кресте») и т. д. Вехами в сонетистике Бунина явились подчеркнуто условное стихотворение «На высоте, на снеговой вершине...»; стихи «Собака», «Вечер», «Солнечные часы», «Ритм», «В горах» и др. – образцы жанра в бунинской версии; близкая к балладной поэтике «Рыбачка»; внешне не соответствующая сонетным правилам «Могила в скале»; последнее обращение к этой жанрово-строфической форме в «Петухе на церковном кресте». Акцент делается на пластичности и естественности в передаче наблюдений и переживаний, что позволяет не заметить сонетной формы. Сонет в творчестве Бунина, как это было в истории поэзии не раз, демонстрирует свою мнимую условность.

В 1910-е гг. явственно обозначился поворот от прежнего центростремительного движения к сонету как к структуре, наиболее органично воплощавшей антиномичное мировосприятие Бунина, – к центробежному: истина оказывалась сложнее любого человеческого выражения (даже в такой совершенной поэтической форме, как сонет). Поэтому сонет, его форма, как и другие литературные «условности», всё менее удовлетворял зрелого поэта.

В балладах и близких к ним стихотворениях 1910-х гг. воплотились эсхатологические и провиденциальные настроения писателя. Пониманию сущности трагических противоречий действительности, выявлению ее скрытых планов способствовала сложная субъектная организация бунинской баллады. Повышенная событийность баллады, острота ее фабулы отражали тенденцию к эпизации бунинского творчества, усиление эпического в этом жанре отвечало наметившемуся сокращению стихов в пользу прозы.

Образ человека и истории в балладах возник на скрещении различных стилевых тенденций – конкретно-реалистических, романтических, условно-фантастических, в окружении символов, на фольклорном, мифологическом, «восточном» материале («Святогор», «Святогор и Илья», «Мушкет», «Князь Всеслав», «Отрава», «Малайская песня», «В орде» и др.).

Баллада наследует сонетный лаконизм. Противоречие тезиса и антитезиса переходит в балладный конфликт героя и обстоятельств, характеров и идеологий. Сонетный драматизм перерастает согласно законам жанра в балладную трагедийность. Герои баллад неизбежно подчиняются неподвластной им иррациональной тайной силе, пребывают в альтернативных состояниях; предрешена как их участь, так и судьбы страны и мира. Мифологические, агиографические, фольклорные

сюжеты баллад проецируются автором на современность в стремлении понять и прогнозировать судьбы страны. В уста Матфея Прозорливого, искушаемого дьяволом, вложены мысли Бунина о миссии поэта («прозорливца», «пророка»), в роковые дни долженствующего нести тяжкое бремя истины:

И тьма и хлад в моей пещере...
Одежды ветхи... Сплю в гробу...
О боже! Дай опору вере!
И укрепи мя на борьбу!
(т. 1, с. 389)

Метафорами поэтического «божьего дара», путеводного в «крикливой и ничтожной» базарной толпе, и верности данному свыше предназначению являются перстень, кадельница, холодная и чистая вода, «бесценный алмаз» в стихотворениях «Перстень», «Кадельница», «Поэту». Обобщает размышления художника о смысле и значении поэтического творчества «Слово» (1915). Эти стихи с утверждением *...Лишь слову жизнь дана: / Из древней тьмы, на мировом погосте / Звучат лишь Письмена* (т. 1, с. 369) свидетельствуют об осознании поэтом важнейшей функции словесности – преодолеть присущую ей условность, «придать словам <...> бытийную полновесность», «по ту сторону условности обрести безусловность» [Эпштейн, 1987, с. 253]. К пониманию этого парадоксального свойства литературы Бунин пришел во многом благодаря освоению баллады с ее высокой степенью условности. С осмысления специфики словесного образа и художественного вымысла начинается «Книга»:

Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печалью, как своими собственными <...> И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? (т. 5, с. 179).

Позднее творчество Бунина выдержано под знаком усиленных размышлений о тайне и смысле жизни, о путях противостояния смерти, забвению. С одной стороны, поэт еще больше утверждает в мысли о том, что *лишь слову жизнь дана*, об этом – стихотворения «Луна», «Где ты, угасшее светило?», «Этой краткой жизни вечным измененьем...». С другой стороны, «я» признается, что ему не понятен его *жребий творца, / Лишенного гармонии небесной* («Памяти друга», 1916) (т. 1, с. 425): *<...> Зачем ищу ничтожных слов, – не знаю* (т. 1, с. 425); *И разве я пойму, / Зачем я должен радость этой муки, / Вот этот небосклон, и этот звон, / И темный смысл, которым полон он, / Вместить в созвучия и звуки?* («Щеглы, их звон, стеклянный, неживой...») (т. 1, с. 449). Непонимание смысла творчества позже перерастает в разочарование в возможностях слова: *Познал я, как ничтожно и не ново / Пустое человеческое слово <...>* («В полночный час я встану и взгляну...», 1922) (т. 8, с. 14).

Напряженные размышления о смысле, необходимости и судьбе творчества сильнее, чем в его стихах, отражаются в прозе писателя («Неизвестный друг», «Святитель», «Надписи», «Ночь», «Воды многие»). Программа выхода из круга этих противоречий намечается в рассказе «Книга»:

А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похжим на тех, что прославлены! И вечная мука – вечно молчать, не говорить о том,

что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове! (т. 5, с. 180).

Здесь после отказа от условности искусства дается установка на выполнение задач и содержательного («говорить о том; что есть истинно твое и единственно настоящее»), и формального плана («требующее наиболее законно выражения»). Эти требования – максимальное ослабление условности искусства, предельное раскрепощение художественной формы, приближение литературы к жизни – распространились и на прозу, и на стихи. Жанром, наиболее полно «освобождающим» бунинское слово, является «фрагмент» («осколок», «отрывок», «миниатюра»), трудно поддающийся жанровому определению.

Проза дает больше возможностей в преодолении «книжности», литературности. Условность же стиховой формы даже в самых упрощенных стихах остается непреодоленной. Художник, в первую очередь осознающий себя поэтом, не может отказаться от стихов. Те из них, которые включались в собрания сочинений, видимо, соответствовали авторским представлениям о допустимых вольностях в стихосложении.

Примерами того, как внешне «облегчается» бунинская поэзия, могут служить стихотворения «Порыжели холмы. Зноем выжжены...», «Петух на церковном кресте», «Встреча», «незаконченные стихи и наброски» (см. об этих произведениях: [Владимиров, 2016, с. 171–174]).

Стилистическая и ритмическая простота поздних бунинских стихов не исключает их субъектной сложности и смысловой емкости. Кроме названных, интересно в этом отношении стихотворение «“Опять холодные седые небеса <...>”» – достаточно редкий в русской лирике случай стихов поэта о своих стихах, здесь же цитируемых. В этих произведениях соотношение теперешнего сознания героя с прежней его позицией стирает границу между художественной условностью и реальностью, между «я»-поэтом и лирическим «я», как и границу между художественным и реальным временем. Стихотворение Бунина является вариантом этой формы высказывания: к своим стихам обращается не поэт вместе со своим «я», а только лирическое «я», и только художественной реальности в этом случае принадлежат его строки

Опять холодные седые небеса,
Пустынные поля, набитые дороги.
На рыжие ковры похожие леса,
И тройка у крыльца, и слуги на пороге...
(т. 8, с. 22)

Но можно предположить, что это четверостишие – подлинные строки Бунина из неизвестной читателю рукописи (*старой наивной тетради*), учитывая их сходство с опубликованными стихами начинающего поэта. (Ср.: *Пустыня, грусть в степных просторах. / Синюют тучи. Скоро снег. / Леса на дальних косогорах / Как желто-красный лисий мех* (т. 1, с. 65); *Седое небо надо мной / И лес раскрытый, обнаженный* (т. 1, с. 68); *И вот опять уж по зарям / В выси, пустынной и привольной...* (т. 8, с. 112). Здесь приводятся начальные строки стихотворений.)

В стремлении преодолеть дистанцию между словом и реальностью, «очнуться от книжного наваждения» Бунин в заключительный период своего творчества пишет о том, «что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как сле-

дует в книгах». Это «необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное <...> глубокое, чудесное, невыразимое» (т. 5, с. 179), отразившееся как в стихах, так и в прозе, – ощущение своей конечности и бесконечности. Этому подчинены главные бунинские темы: любовь, память, смерть.

Мысль поэта определенно склоняется к предначертанности своего экзистенциального одиночества и невозможности понять смысл сущего. В одном из последних стихотворений – «Ночь» (1952) – лирическое «я» абсолютизирует трагичность бытия, бессилие человека перед лицом неумолимой судьбы, отсюда – горный, но без отрешенности взгляд на пройденное и выстраданное:

Ледяная ночь, мистраль
(Он еще не стих).
Вижу в окна блеск и даль
Гор, холмов нагих.
Золотой недвижный свет
До постели лег.
Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.
Знает только Он мою
Мертвую печаль,
Ту, что я от всех таю...
Холод, блеск, мистраль.
(т. 8, с. 25)

Осознание замкнутости Богом данного человеку «круга земного» подчеркнута не только кольцевой композицией, упоминанием постели, «мертвой печали», характеристикой «золотого света» как «недвижного» (ср. с прежде движущимся лунным светом: *...Золотая текла по волнам полоса... или Низка луна, ярка волна, / По гребням позлащенная*), но и самим обращением к образу Бога, как и в стихотворении полувековой давности «Ночь и день». Апелляция к высшему и единственному авторитету снимает прежнее сопоставление ночного, книжного, и утреннего, вызванного природными изменениями, представления о Боге: *...Вечен лишь бог. Он в ночной неземной тишине <...> Птицы о радости вечного бога поют!* («Ночь и день») (т. 1, с. 140).

«Ночь» завершает условный цикл стихотворений – и сквозной сюжет всей бунинской лирики – о гармонизации объективного и субъективного, реальности и слова. Как отмечено выше, общими местами в этих произведениях являются окно и книга (или намекающие на нее «кабинет», или, как здесь, библейские реминисценции), заоконный пейзаж и интерьер, усложненный солнечным или лунным светом и соответствующий переживаниям героя. Стихи *Вижу в окна блеск и даль / Гор, холмов нагих. / Золотой недвижный свет / До постели лег* напоминают такие, например, строки: *В холодный зал, луною освещенный, / Ребенком я вошел. / Тенями рам старинных испещренный, / Блестел воцеленный пол* («Мистикку», <1905>) (т. 1, с. 223), *С неба смотрит лунный лик – / И у ног на половику / Клетки белые ложатся* («Терем», <1903–1906>) (т. 1, с. 246). Равновесие разомкнутого и замкнутого пространств (о каждом – две строки, если не считать первую и заключительную) передает ощущение и единства видимого мира, и единства героя с ним. Сбалансированный хронотоп этих стихов напоминает о начале «Видения мурзы» Державина с теми же переходами от внешнего пространства

к внутреннему и снова к внешнему в «Дне и ночи» Тютчева, где обозначенному в заглавии суточному времени соответствует каждое из двух четверостиший.

«Мистраль» в первой и последней строках стихотворения отсылает к ветру Екклесиаста, возвращающегося на круги свои (Еккл. 1: 6). Неслучайность этого сравнения подтверждается соответствием «Ночи» другим местам этой книги: стихи о невыразимом (сквозная у Бунина тема) – *Знает только он мою / Мертвую печаль, / Ту, что я от всех таю...* – напоминают, с одной стороны, о том, что «<...> не может человек пересказать всего» (Еккл. 1: 8), а с другой – об известной сентенции «<...> во многой мудрости много печали» (Еккл. 1: 18). (Ср.: «“Все мимолетно – и скорби, и радость, и песни...”» («Ночь и день») – «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, – все суета!» – рефрен в Книге Екклесиаста. Цитаты из Екклесиаста важны для размышлений лирического «я» в эссе «Ночь». Ср. также со строками стихотворения «Познал я, как ничтожно и не ново...», также отсылающими к Екклесиасту.)

Ряд деталей «Ночи» заставляет вспомнить и слова Арсеньева о «жалобах Фауста, обращающего к луне за готическим окном свой предсмертный, во всем разочарованный взор...» (т. 6, с. 117). (Ср.: *О месяц, ты меня привык / Встречать среди бумаг и книг / В ночных моих трудах, без сна / В углу у этого окна. / О, если б тут твой бледный лик / В последний миг меня настиг...* (пер. Б. Пастернака) [Гёте, 1976, с. 22].)

В качестве комментария к этим стихам можно привести слова писателя о Л. Н. Толстом:

Кроме одного того, «чем люди живы», все оказалось «не то» и «не так», и настало одиночество, которого не бывает ни под землей, ни на дне морском, говоря его собственными страшными словами <...> От всех чувств и от всех мечтаний осталось теперь, на исходе жизни, одно: «Помоги, Отец! <...> Всю ночь не спал. Сердце болит, не переставая. Молился, чтобы Он избавил меня от этой жизни... Отец, покори, изгони, уничтожь поганую плоть. Помоги, Отец!» (т. 9, с. 163).

Но, в отличие от Толстого, у Бунина – «в его последний год» – нет подобного предания анафеме собственной плоти и собственных «чувств и мечтаний»: в сдержанности лирического «я» уловим привкус горечи ухода от неизреченной красоты мира («<...> не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием» (Еккл. 1: 8)).

В поздней бунинской лирике усиливаются противоречия в отношении к творчеству. Утверждение в антиэнтропийной его сущности не отменяет сомнения и разочарования в его возможностях. В этот период поэт пишет стихотворения с установкой отказаться от всякого рода условностей, говорить о том, что «истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!». Отсюда и стертость границ между стихами и прозой, как и в первый период творчества, и подчеркнутая исповедальность, в отличие от ранней «безличностной» поэзии. В стихах, как и в прозе, Бунину важно было воспроизвести незавершенность, бесконечность жизни. Слово и реальность в лирике этого периода сближаются на уровне содержания. Стиховая же форма, неизбежно связанная с литературой, вызывающая те или иные культурные ассоциации, сопротивляется этому сближению. Поэтому ее условность даже в самых стилистически и ритмически упрощенных стихах остается непреодоленной.

Список литературы

- Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова [и др.]. М.: Худож. лит., 1965. Т. 1: Стихотворения 1886–1917; 1966. Т. 5: Повести и рассказы 1917–1930; Т. 6: Жизнь Арсеньева; 1967. Т. 8: Стихотворения 1918–1953. Переводы; Т. 9: Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи.
- Владимиров О. Н. Противоречия в отношении к творчеству в поздней лирике И. А. Бунина // Вестник Кемеров. гос. ун-та. 2016. № 1 (65). С. 171–174.
- Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем. Б. Пастернака; под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2: Фауст. Трагедия.
- Ильин И. А. О Тьме и Просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелёв. М.: Скифы, 1991.
- Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84: Иван Бунин, кн. 1.
- Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.
- Сваровская А. С. Театр и театральность в прозе И. А. Бунина // Проблемы литературных жанров / Под ред. Ф. З. Кануновой и др. Томск: Изд-во ТГУ, 1996. С. 4–6.
- Сливицкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. 1994. № 1. С. 72–80.
- Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии (проза И. А. Бунина 1930–1940-х гг.): Монография. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1997.
- Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 252–257.

References

- Bunin I. A. *Sobr. soch.* [Collected works]. In 9 vols. Ed. by A. S. Myasnikov [et al.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965, vol. 1: *Stikhotvoreniya 1886–1917* [Poems 1886–1917]; 1966, vol. 5: *Povesti i rasskazy 1917–1930* [Stories 1917–1930]; vol. 6: *Zhizn' Arsenieva* [The Life of Arseniev]; 1967, vol. 8: *Stikhotvoreniya 1918–1953. Perevody* [Poems 1918–1953. Translations]; vol. 9: *Osvobozhdenie Tolstogo. O Chekhove. Izbrannye biograficheskie materialy, vospominaniya, stat'i* [Liberation of Tolstoy. About Chekhov. Selected biographical materials, memoirs, articles]. (in Russ.)
- Epshteyn M. N. *Obraz khudozhestvennyy* [Artistic image]. In: *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Eds. V. M. Kozhevnikov, P. A. Nikolaev. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1987, p. 252–257. (in Russ.)
- Goethe J. W. *Sobr. soch.* [Collected works]: In 10 vols. Trans. from German by B. Pasternak. Eds. A. Anikst, N. Vilmont. Comment. by A. Anikst. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1976, vol. 2: *Faust. Tragediya*. (in Russ.)
- Ilin I. A. *O T'me i Prosvetlenii. Kniga khudozhestvennoy kritiki. Bunin. Remizov. Shmelev* [About Darkness and Enlightenment. Book of art criticism. Bunin. Remizov. Shmelev]. Moscow, Skify Publ., 1991. (in Russ.)
- Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka, 1973, vol. 84: *Ivan Bunin, pt. 1*. (in Russ.)

Rudnev V. Slovar' kul'tury XX veka [Dictionary of 20th century culture]. Moscow, Agraf Publ., 1999. (in Russ.)

Shtern M. S. V poiskakh utrachennoy garmonii (proza I. A. Bunina 1930–1940-kh gg.) [In Search of Lost Harmony (prose by I. A. Bunin 1930–1940s)]. Monograph. Omsk, Omsk State Pedagogical Uni. Press, 1997. (in Russ.)

Slivitskaya O. V. O prirode buninskoy “vneshney izobrazitel'nosti” [On the nature of Bunin's “external depiction”]. *Russkaya literatura* [Russian Literature], 1994, no. 1, p. 72–80. (in Russ.)

Svarovskaya A. S. Teatr i teatral'nost' v proze I. A. Bunina [Theater and theatricality in the stories of I. A. Bunin]. In: Kanunova F. Z. et al. (eds.) Problemy literaturnykh zhanrov [Problems of literary genres]. Tomsk, Tomsk Uni. Press, 1996, p. 4–6. (in Russ.)

Vladimirov O. N. Protivorechiya v otnoshenii k tvorchestvu v pozdney lirike I. A. Bunina [Contradictions in attitudes towards creativity in the late lyrics of I. A. Bunin]. *Herald of Kemerovo University*, 2016, no. 1 (65), p. 171–174. (in Russ.)

Сведения об авторе

Владимиров Олег Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Новокузнецкого филиала-института Кемеровского государственного университета (Новокузнецк, Россия)

vladi-oleg@yandex.ru

Information about the Author

Oleg N. Vladimirov – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the Russian language and literature of the Novokusnetsk Branch Institute of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation)

vladi-oleg@yandex.ru