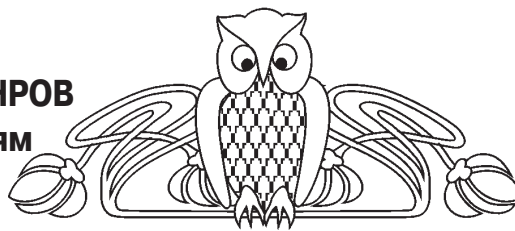




УДК 821.161.1.09 – 3

БЫТОВАЯ СЦЕНКА И ПРОЦЕСС ВНУТРЕННЕГО УСЛОЖНЕНИЯ МАЛЫХ ЖАНРОВ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ (по публикациям в сборниках «Знания» (1903–1910 гг.))



Д.А. Завельская

Институт мировой литературы им. М. Горького РАН
E-mail: darz@mail.ru.

В статье рассматривается трансформация бытовой сценки в малой прозе рубежа веков, усложнение смысла «куска жизни» от социального, типического в сторону психологизма, философии и глубины целостной жизни.

Ключевые слова: усложнение, сценка, жанр, форма, социальное, бытовое, жизнь, целостность.

A Household Sketch and the Process of Internal Complexification of Small Genres at the Turn of the XIX–XXth Centuries (On the Material of the Publications in «Znanie» collections (1903–1910))

D.A. Zavel'skaya

The article deals with the analysis of the transformation of a household sketch in small prose at the turn of the centuries, with the growing complexity of «a life piece» from being social and typical towards involving psychology, philosophy and the depth of a fulfilled life.

Key words: complexity, sketch, genre, form, social, household, life, integrity.

«Малая форма» русской прозы, завоевывая некое «первенство» в литературе порубежной эпохи перед романом, не могла не перенимать его значимых смыслов. Каким образом это происходило? Как можно «переместить» смыслы романские в рассказ, повесть, очерк? Вопрос этот самый сложный и требует внимания к собственно «внутренним» процессам трансформации этой малой формы, часто трудноопределимой в жанровом плане.

Чтобы обозначить такой процесс – «огромное расширение в означенный период горизонтов одного из самых распространенных жанров новейшей литературы – рассказа, открывшее в этом жанре невиданные дотолде перспективы в изображении мира и человека», А.П. Чудаков предлагает термин «ароморфоз» (усложнение структуры организмов в процессе эволюции, открывающее перед ними новые возможности во взаимоотношениях со внеположенной средой)¹.

Речь, конечно, идет именно о внутреннем усложнении, возможности при сужении объема вместить некую смысловую глубину, которая мыслится при восприятии сжатых художественных средств. Особую роль в становлении нового рассказа исследователь отводит бытовой сценке,

которая зародилась ранее, но уже оказывала влияние на принцип организации прозаического произведения: «Новые художественные принципы изображения зарождались задолго до их экспансии в малые жанры конца XIX в., питавшие творчество Чехова, приведшее к возникновению ароморфного рассказа русской литературы.

Элементы некоего нового сюжетного строения, заключающегося в наличии слабо связанных между собою эпизодов, сцен, не «работавших» непосредственно на развитие сюжета, отсутствие ярко выраженного фабульного движения появились в 1860–1880 гг. в самых разных жанрах и у самых разных писателей – от Сатыкова-Щедрина до В.П. Авенариуса.

Ближайшие истоки этих новых сюжетно-композиционных принципов и способов, вызывавших многолетние критические споры, отыскиваются в конце 50-х – начале 60-х гг. XIX в. и связаны с появлением жанра прозаических «сцен» (а затем и «сценок»)»².

Каким же образом можно проследить такое влияние в прозе рубежа веков? Одним из принципов может стать анализ произведений, в которых «узнается» традиционная сценка, однако смысл ее не укладывается в привычные представления об этом жанре.

Вполне естественно, что бытовая сценка будет встречаться в тех случаях, когда требуется определенная «социальная репрезентативность», поскольку для бытовой сценки традиционно введение персонажей с отчетливой социальной принадлежностью, характерным поведением, кругом интересов, лексикой – всем, что ассоциируется с «типическим», идущим еще от «физиологического очерка», где по большей части давался портрет такого типажа, а не поведение в конкретной ситуации. Для сценки всегда важна ситуативность, «схватенный момент» жизни, но такая ситуативность возможна лишь при восприятии «человека в обстановке».

Еще об одной особенности жанра Чудаков пишет: «В развитии жанра рассказа-сценки с ее новыми сюжетно-композиционными принципами существенную роль сыграл Н.А. Лейкин, написавший около семи тысяч таких сценок. В рассказе Лейкина нет никаких мест схода персонажей, не связанных с их бытом. <...> Действие его рассказов происходит “В банях”, “В парикмахерской”, “В живом рыбном садке”, “У подъезда пассажира”<...>».



Точно так же в десятках сценок герои Чехова сходились не по внутреннему побуждению, диктуемому движением их мысли, воли, чувства, как у Тургенева, Достоевского, Толстого, но оказывались рядом силою бытовых, реально-социальных обстоятельств, по отношению к внутреннему миру личности внешних и чужих. Несомненно, что это создавало и закрепляло у автора определенную традицию сюжетного мышления “естественными” ситуациями, обыденным предметным окружением – все могло стать темой»³.

Нечто похожее мы видим в произведениях писателей круга горьковского «Знания»: «В приходе» Гусева-Оренбургского, «В уезде» Касаткина (вспомним и очерк самого Горького «На соли»), но это лишь приблизительное сходство. Здесь господствует не принцип случайности, но особенности социального уклада, постоянной жизни день ото дня в некоей обстановке, условиях, «среде», которые потому уже не чужие внутреннему миру личности, что обуславливают их.

Гораздо ближе к принципу «бытовых, реально-социальных обстоятельств, по отношению к внутреннему миру личности внешних и чужих», например, встреча людей на борту пароходика «Сокол» в рассказе Телешова «Между двух берегов». И тут мы видим пример, характерный для сюжета бытовой сценки с анекдотическим оттенком. Пароходик плывет долго среди пустынных берегов Иртыша, и в буфете закончилось спиртное.

«Капитан хотел что-то ответить, но в это время из низу на палубу вбежал офицер <...>.

– Иван Михайлович! – обратился он прямо к повару. – Голубчик! Случилось несчастье!

– Что такое-с? – забеспокоился тот.

– Водка вся вышла!

Они глядели молча друг другу в глаза, как бы желая проникнуть один другому в самую душу. <...>

– Не обязан об этом беспокоиться.

– Знаю, милый. Но нет ли бутылочки?

– Спиртного не держу, и держать не имею в виду-с. Бланманже могу предложить.

– Ну, дорогой мой... Иван Михайлович! – продолжал умолять офицер. – Вместо блян-манже дайте мне блян-буар!»⁴

Живость эпизода, пародийный юмор «высокого стиля» в молчаливом диалоге офицера и повара («как бы желая проникнуть один другому в самую душу»), спонтанно-остроумная игра словами – все это напоминает стиль Лейкина или В.В. Билибина и вполне могло бы появиться на страницах «Осколков», где в юности публиковался и Чехов.

Следующий поворот ситуации ни в малой степени не противоречит анекдотическому сюжету подобных сценок:

«Солдат, только что подошедший, стоял перед офицером, улыбаясь, <...>.

– Ты чему-то рад? <...>

– Водки полон туяз!

– Где?!

– Старичишка у машины греется... Самосидку везет.

– Самосидку?... Арестовать!

– Наложил арест, ваше высокородие. В каюту поставил»⁵.

После этого добрый молодой капитан пароходика просит офицера отпустить «старичишку», но выясняется, что все и так прекрасно улажено. У перепугавшегося было «контрабандиста» самосидку (самогон) прикупают ко всеобщему удовольствию, и вот уже в следующей сцене при полном благодушии присутствующих все сидят за общим столом, а офицер попивает самогон из чайника. Сценка на этом и окончилась бы – все ее сюжетные линии и неожиданные повороты исчерпаны. Однако рассказ не только не окончен – в нем происходит новый поворот, не менее парадоксальный, чем перипетии с «самосидкой», но совсем иного рода.

В ответ на расспросы норвежского путешественника Хельсна, изучающего «загадочную русскую душу» и ставшего свидетелем забавной сценки, пассажиры начинают раскрываться, рассказывать свою жизнь и своеобразно «исповедоваться». И вот уже «старичишка» по фамилии Щеголихин оказывается чуть ли не трагедийным (по меньшей мере, драматическим) героем, нарушившим закон, чтобы оградить единственную дочь от позорной участи – очевидная параллель с Мармеладовым, только «наоборот». Параллель с сюжетом Достоевского находит не прямой отзвук в неоднократном упоминании среди разговоров о самом писателе. Но интересно и то, что история с дочерью и с собственно противозаконными действиями Щеголихина совершенно никак не развернута. Это и отзвук литературной реминисценции, и след целой человеческой жизни, вдруг проглянувшей сквозь буднично-сиюминутное, но лишь случайно, пунктирно.

У каждого пассажира – своя судьба, и у Щеголихина, и у полукочмичного офицера, который, как оказывается, жалеет о юности, полной поэтических мечтаний, а потом вдруг достает гусли из холщового мешка и «преображается»:

«Никто не ожидал, что этот офицер с грубым лицом и грубым голосом, выпивший чайник водки, мог извлекать из досчатого ящика такие звуки, полные тоски и вместе неги. Даже лицо его преобразилось в эти мгновения; оно потеряло выражение грубости, власти и довольства, оно стало задумчивым и ясным»⁶.

Это не только новый виток *неожиданного*, но и новое его качество. Если в сценке человек раскрывается неожиданной стороной, то лишь для усиления внешнего эффекта, поворота ситуации, острохарактерной обрисовки, здесь же проступает глубина внутренняя, парадоксально уживающаяся с нелепостью житейских поступков. Это та же нелепость, но не анекдотическая, а бытийная.



Заостряя такой угол зрения, Телешов несколько педалировал мотив неустроенности и неопределенности в репликах самих же героев:

«– Удивляюсь... Понять не могу... Очевидно, русские – не хозяева жизни. Все вы какие-то несчастные, безвольные... <...>

– Э, все у нас здесь таковы, – вздохнул капитан. – У всех на душе лежит какой-нибудь камень. Где у нас счастливые? Нет их»⁷.

За определенный дидактизм рассказа Телешова справедливо упрекнул критик М. Неведомский (Миклашевский), писавший в обзорной статье об авторах горьковского «Знания»: «Не проще ли, не честнее ли, в художественном смысле, было г. Телешеву прямо высказать, прописав ее всеми буквами, черным по белому, эту простую мысль? <...> Мысль тут есть, но художественной идеи нет и следа. А это надо различать. <...> Неподающееся формулировке содержание и есть то новое, пророческое, что есть в каждом истинно-художественном произведении и составляет весь его смысл»⁸.

Тем не менее критик упустил то, что было в рассказе действительно художественным и не перечеркивалось дидактикой: это сочетание разных художественных методов, не просто совмещенных, но выявляющих внутреннюю зависимость друг от друга – переход от анекдотического парадокса бытовой комической *ситуации* к парадоксу человеческой *судьбы* и *внутреннего мира*. Тогда как внутренние *противоречия* последнего рода свойственны романной, психологической литературе⁹.

Но это соседство в одном произведении как раз и значимо. В сущности, персонажи бытовых зарисовок сходились случайно и не случайно – авторская воля показывала в эпизодах и зарисовках лишь кусочки чьих-то жизней. Но за каждым таким «фрагментом» стояло, мыслилось это целое, без которого было бы невозможно и само типическое.

Тоньше всего уловлено и полнее реализовано это сквозящее целое человеческой жизни с равноценностью нелепого и драматического в творчестве Чехова, чеховский импульс заметен и в рассказе Телешова. Хотя, конечно, дидактизм и прямая «идейность» Чехову совершенно не свойственны, это уже совсем другая традиция. Впрочем, здесь может идти речь именно об импульсе и преимущественно об импульсе – никак не о подражании. Есть еще более давние примеры такого «расширения» сценки до жизненно-бытийного смысла – у Тургенева в «Записках охотника» и «Стихотворениях в прозе», причем особое внимание стоит обратить на «Живые мощи» (1853) и «Машу» (1878). И в том, и в другом случае момент *случайной* встречи тождествен «прикосновению» к чужой судьбе, неожиданно раскрывающейся во всей полноте, глубине и трагизме.

И в том, и в другом случае «малая форма», близкая именно к бытописательскому очерку,

восходящему к «физиологиям», вмещает в себя «романный» сюжет, но – «свернутый» и рассказанный в коротком разговоре, живым безыскусным языком, что усиливает внутреннюю глубину личной *человеческой истории*. Но для Тургенева, конечно, было бы немислимым перейти к такой истории от забавно-комической ситуации.

Однако нелепое в его трагикомическом осмыслении мы можем увидеть у Гоголя, вне малой формы, и у Достоевского. Но лишь чеховский «печальный анекдот» дал возможность авторам рассказов, очерков, этюдов и прочих, столь трудноопределимых в жанровом плане произведений ненасильственно, без гротесковости расширять и усложнять внутренний смысл пунктирных житейских историй.

Системный, а не подражательный фактор такого усложнения можно увидеть в произведениях, которые обнаруживают смысловую трансформацию жанра, например в очерке С. Кондурушкина «В солнечную ночь» (1908), который может показаться традиционной этнографически-путевой зарисовкой. Однако уже при сравнении с такими характерными путевыми заметками, как «По Корее, Маньчжурии и Ляодунскому полуострову» (1899) Н.Г. Гарина-Михайловского, заметна существенная разница. Изобразительный принцип у Кондурушкина ближе импрессионизму, в отличие от репрезентативной изобразительности его предшественника. Но это не импрессионизм «в себе», а попытка нового воспроизведения реальной реальности – удивительного мира Заполярья со всеми неповторимыми оттенками воды, неба, незаходящего солнца, «оранжевой ночи».

Есть в произведении и комическая сценка. На привале проводник, самоед Ефим, вдруг спрашивает русских охотников о войне с японцами, которая кончилась уже несколько лет назад. Комический эффект такого вопроса тут же стирается самим автором в пространных размышлениях о течении времени здесь, за много километров от цивилизации, где столь важное историческое событие, совершенно не затрагивая интересов населения, отзывается каким-то запоздалым «эхом». Однако эпизод, прервавшись, продолжается: купец Постников, любитель розыгрышей, решает усилить эффект и подкидывает Ефиму парадоксальную версию:

«– И все это ты, Ефим, выдумал. Никакой войны с японцами не было! Ты во сне увидал»¹⁰.

Но расчет шутника не оправдывается. Реакция Ефима еще более неожиданна, чем можно было бы предположить:

«В серых глазах Постникова заиграли насмешливые блески. По лицу Ефима поползло недоумение. И он разрешил его крепкой понюшкой табаку.

– Не снай. Может, и так.

Через минуту Ефим уже забыл, о чем говорил, оглядел горизонт и задумчиво сказал:

– Ветер будет с Карской стороны. Стрешной. Попьем чаю, – ехать надо»¹¹.



Эпизод анекдотического свойства, взятый сам по себе, и здесь сохраняет черты бытовой сценки с ее репрезентативностью, характеристичностью, живостью и остротой. Но мыслящееся целое жизни Ефима продолжается и в безразличии к теме, и в гораздо большем внимании к тому, что составляет его опыт, мудрость, знание природы, движение ветра. И, что очень важно, это целое всей жизни Ефима тонкими, но прочными смысловыми нитями связано с миром необычного и загадочного, внеисторического, но не менее реального, чем Русско-японская война, – миром Крайнего Севера.

«Потянул предсказанный Ефимом восточный ветер. <...>

Солнце медленно поднимается над морем, выплывает из золотистых надводных туманов. Бледнеет небо. Яснеют дали. Исчезают густо-оранжевые тени. Точно кто-то медленно открывает над землей и морем большие светлосиние глаза и удивленно смотрит из-под ресниц на зачарованный мир. От этого взгляда тают причудливо-мечтательные сны, прячутся меж скал, в расщелинах гор»¹².

Здесь важен не только ненасильственный переход от сценки к лирическому описанию, но и реплика Ефима как переходное звено между ними, и лейтмотив сна, столь по-разному явленный в шутке Постникова и авторском лиризме, но именно в этой взаимосвязи усиливающий свою смысловую органичность – еще раньше этот лейтмотив завершает сцену охоты: «От грохота выстрела на минуту показалось, что настал ясный день. Но скоро душой снова овладели причудливые настроения полуночных оранжевых снов»¹³.

А еще раньше взгляд Ефима, следившего за движением гольцов в водном потоке, назван «острым и колдующим». Этот мотив верного чутья, интуитивного знания повторяется в «верном предсказании», перекрывая комический эффект диалога с Постниковым. Знание и незнание самого Ефима по-своему репрезентативны, но это гораздо более широкая и философски-бытийная репрезентативность, нежели сгущенная характерность традиционной сценки. Вспомним глубину сочетания наивности и мудрости в образе Дерсу-Узала, философичность и трогательность его намного превышают традиционный этнографизм путевых очерков¹⁴.

И в очерке Кондурушкина, и в рассказе Телешова мы видим сочетание законченности сценки с незавершенностью «открытого финала» произведения, несомненно, восходящего к новаторству чеховского мировосприятия и нового принципа освоения жизни в литературе – через принципиальное ощущение такого объема внутренних смыслов и связей, который противоречит любой завершенности: «Рассказ с завершенной фабулой выглядит как часть из жизни героя, специально выбранная – с более или менее явной целью. Развязка (“конец”) объясняет и освещает – часто

совсем новым светом – все предшествующие эпизоды. Рассказ же Чехова, кончающийся “ничем”, являл собою отрезок из жизни героя, взятый непреднамеренно, без выбора, <...> Фабула и сюжет рассказа или драмы Чехова подчинены тому, что этот изображенный отрезок жизни не “вырезан” из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за границы, обозначенные первой и последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет “концов” – он непрерывен»¹⁵.

Оригинальную и своеобразную реализацию этого мыслимого принципа, а отнюдь не подражание, исследователь видит в творчестве И.А. Бунина, некоторое время сотрудничавшего с горьковским «Знанием» и входившего в круг телешовских «Сред». В этот период проза его обретала ту внутреннюю смысловую неповторимость, которая названа была О. Сливицкой «повышенным чувством жизни»¹⁶. Испытавший влияние народничества, Бунин к тому времени уже был достаточно далек от его внутренних установок, но сохранил некоторые принципы «бытописательской» изобразительности, значительно трансформируя ее в более глубоком соотношении «житейского и жизненного»¹⁷.

В произведениях, опубликованных им в сборниках товарищества «Знание», весьма сложным образом трансформируется внешне отнюдь не усложненная поэтика сценки. Напротив, писатель максимально уходит от возможностей внешне усложнить или как-то преобразовать ее. Особым свойством мира Бунина можно считать «ощущение, что вся сотворенная им эстетическая реальность – это лишь малая освещенная зона...»¹⁸. В произведении «Чернозем» (1903), близком к жанру очерка, особым образом реализуется восходящий к Чехову принцип «случайности» и «неотобранности» материала¹⁹. Автор-рассказчик по пути как бы случайно «прикасается» к чужим жизням, существующим во всей полноте вне его восприятия, более всего этот принцип замечен во второй части под заглавием «Сны»: обрывки чужих разговоров, непреднамеренно услышанных на вокзале и в вагоне поезда, создают впечатление чего-то важного и в то же время незавершенного.

Сторож мельком рассказывает о ситуации в жизни некоего мещанина, который только что сидел тут же, но «что-то пробормотал и, нахмурившись, быстро пошел к дверям на платформу»:

«– У него жена в родах помирает, <...> Вот тебе и женился на богатой! Второй день мучается, царские врата в церкви отворили – ничего не помогает. Теперь в город за доктором скачет, а к чему, спрашивается?

– Думаешь, не поспеет?

– Никак! – ответил сторож. – Вернется он завтра вблизи вечера, а она к тому времени помрет. Беспременно помрет, <...> А вчерась, говорит, во сне видел: будто обрили его догола и все зубы вынули...»



Он, верно, говорил бы еще долго, но тут тяжело зашумел подходящий товарный поезд»²⁰.

Ничего похожего на комизм тут, конечно, нет. Но есть заметный, традиционный способ оформления реплик реалистически-разговорного плана – о драматическом событии сторож сообщает «по-житейски», с долей невольного цинизма. Это особый род несоответствия темы и стиля, но без всякой нарочитости, именно естественностью спонтанной реплики охватывающий и психологическое, и социальное, и бытийно-жизненное. В нескольких словах станционного сторожа – вся человеческая биография с ее временной протяженностью, сочетанием нелепости и трагедии. И прерывание реплики – не иррационалистический прием, прижившийся в модернизме, а словно бы вполне реальные обстоятельства, набегающие, перекрывающие друг друга – ход поезда, который сам есть высвеченный *фрагмент целого*, закономерного, протекающего в реальном времени.

Столь же реалистично «перекрывается» другими жизненными потоками рассказ пассажира о загадочных снах: «Но, начав громко, рассказчик мало-помалу стал понижать голос. Тщетно я вслушивался – все тонуло в ропоте колес и в тяжком храпе спящих. Заслышав сквозь этот ропот и храп далекий заунывный свисток паровоза, возвещавший о станции, с лавки возле меня поспешно вскочил юнкер в очках, оглянулся вокруг себя странными глазами и, опять быстро опустившись на скамью и облокотившись на свой сундучок, тотчас же опять заснул»²¹.

Появление юнкера перед самым финалом – знаменательный факт в становлении поэтики Бунина. В дальнейшем подобный «ввод персонажа» будет крайне важен для расширения перспективы «внеположенного бытия» в его художественном мире. Юнкер набросан несколькими штрихами, но главное в нем – не характерность, не типичность, свойственная бытописательскому искусству, а что-то крайне индивидуальное, сквозящее за этим порывистым движением и «странными глазами», его реакция на паровозный свисток. Не реальность характера или темперамента, но нечто его тревожащее, ожидание чего-то сквозь беспокойный сон в переполненном вагоне.

Элемент «случайного» сосуществования людей в одном пространстве силою естественных обстоятельств, многократно воспроизводившийся как момент реальности, «кусочек жизни», у Бунина не сужает, но разворачивает бесконечность и многослойность этой жизни как неограниченного единства, простирающегося далеко за пределы эпизода, очерченного границами произведения.

Еще одно произведение «знаньевского» периода – рассказ «Беден бес»²², на котором необходимо остановиться, рассматривая эволюцию Бунина и весь литературный процесс, связанный с «ароморфозом». Во всех рассмотренных выше примерах так или иначе реализуется момент «встречи», который различным образом проявлял-

ся в русском реализме – в очерковой и в романной прозе. Если в романе встреча знаменует развитие, продолжение или окончание лично значимых отношений, то в очерке она обычно служит типизации в образах представителей различных сословий, характеров, поколений и т.п. через их сопоставление, контраст, ситуативно значимое и выразительное взаимодействие.

Разумеется, и в романе, и в повести, и в очерке означенные выше принципы далеко не всегда явлены «в чистом виде», но протяженные, развивающиеся личностные взаимоотношения функционально реализуются в романной форме, а острохарактерологические, раскрывающие ту или иную общественную проблематику, но не предполагающие дальнейшего взаимодействия героев, – в очерке. Такая «очерковая» встреча происходит и в рассказе «Беден бес»: студент Воронов по пути домой случайно знакомится с нищим странником, но главным в первом впечатлении становится не характерное, а необычное, хотя и характер этого «необычного» сам по себе «необычен» – не яркость и выразительность, но какая-то трудноуловимая, сквозящая «странность»:

«Нет, не дурачок. Просто нищий и больной.

Необычна была только аккуратность, с которой лежали мешки за его спиной. Необычен и зипунишка – цвета ржаного хлеба, старый, но тщательно заплатавший и доходивший всего до колен <...> Прядь длинных волос, по-женски ложившаяся на маленькое восковое ухо под наушником, была суха и мертва, как у отшельника. Тело – щуплое, тощее, с болезненно приподнятыми плечами...»²³

Суть этой необычности нельзя переназвать, очертить в нескольких словах. Детскость? Хрупкость? Беззащитность? Ощущение странности складывается из самых простых, реальных, обыденных деталей в субъективном сознании студента, с напряженным вниманием вглядывающегося в эти детали, словно чувствующего за ними нечто гораздо большее и важное, но словами не выразимое.

Некая загадка проступает и в их диалоге, внешне традиционном и обыденном:

«– А ночевать где нынче будешь?

– Ночевать-то? Ночевать везде можно. В Знаменском ночую...

– Та-ак! – усмехнулся студент. – Но ведь ты туда к свету со своей ходьбой придешь!

– Мне спешить некуда. Сила, братец ты мой, не в том...

Нищий виновато улыбнулся, собираясь с духом:

– Сила в том, что здоровье все хужеет!

<...>

За мостом дорога раздваивалась: одна шла круто в гору, к вороновскому поместью, другая, отлогая, наискось к церкви.

– Слушай, – сказал студент, – пойдем к нам. Я бы тебе деньжонок дал...



Солнце закатывалось. Нищий посмотрел на гору, на свежую, густую зелень палисадника, на мертвеющие сизые крыши, на малахитовые снега выгона... И не спеша ответил:

– Беден бес, на нем креста нет. А деньжонок не плохо бы»²⁴.

Они словно бы ведут скрытый спор, хотя нищий предпочитает соглашаться, но каждой ответной репликой предлагает собеседнику новый взгляд, новый поворот смысла, из каждой простой реплики проглядывает иное мировосприятие во всей его цельности и своеобразной бытийной философии. Это и сценка, и что-то совсем иное. За репликами и поведением нищего ощутимы, как за всяким персонажем сценки, образ жизни, образ мышления, но и еще шире – целый жизненный путь, своя самодостаточная глубина, а не узнаваемость, характерность и типичность.

Диалог между Вороновым и нищим гораздо ближе диалогу личностному, но это и не романтический диалог, он, как и в сценке, – единственный, не предполагающий дальнейших отношений. Но стоит обратить внимание еще на одно определение: «Сцены (а с 70-х годов – сценка) – это не изображение внутреннего мира героев или авторская рефлексия по поводу изображаемого, но эпизод социальной жизни, остановленная картинка социального бытия...»²⁵

Мы видели у Телешова, что внутренний мир героев раскрывается в диалогах, следующих после традиционной бытовой сценки и своеобразно продолжающих мотив парадоксальности – не комически, а лирически и философски. Уже в сценке из очерка Кондурушкина внутренний мир Ефима отчасти раскрывается в самом комизме сценки, но раскрытие усиливается в следующей реплике, не относящейся к парадоксальному рассуждению о Русско-японской войне. У Бунина в диалоге Воронова и нищего тончайшим образом социальное (образ жизни) наслаивается на философское и на личностное, утрачивая на более глубоком уровне свою острохарактерность и типичность. Отношений, подобных романским, между студентом и нищим не завязывается, различие мироощущений не разворачивается, но внешне «благотворительная» забота о неимущем оборачивается глубоко личным отношением Воронова именно к этому человеку, чем-то глубоко тронувшему и поразившему его.

На простом событийном уровне тревога юноши о своем нечаянном знакомце оправдывается – после вьюги нищего находят мертвым. Ничего необычного вроде бы не происходит, но еще до трагической вести в душе студента творится нечто, не сводящееся к простой тревоге о чужой судьбе. Его мировосприятие обостряется и расширяется. Ночь предстает перед ним *необычной* вьюгой, при которой видно звездное небо и «два глаза»: Марс и Арктур. Сами чувства героя не описаны, описание сосредоточено на его восприятии окружающего.

И во время похорон случайного знакомого ему кажется «странной» сама его могила. И тут же, во второй части автор дает сразу двух новых персонажей и две сценки, связанные с их появлением. Это церковный сторож и мужик, прибежавший с гробиком дочери, чтобы захоронить его в той же могиле. Обе сценки внутренне парадоксальны, но никак не комичны, поскольку непосредственно касаются темы смерти:

«– А боялся ты на войне? – спросил студент. – Смерти-то боишься?»

– Смерти-то? Чего ж ее бояться? Двум смертям не бывать, одной не миновать! – бойко ответил сторож.

– Эко-ся! – сказал студент, подделываясь под его тон. – А ну-ка да нет там ничего, – на том свете-то? <...>

– Так. А кто ж колчег-то строил?

Студент опешил. «Какой такой колчег? Колчег, что ли?» – хотел спросить он. Но сторож уже заметил, что срезал.

– Вот то-то и оно-то! – воскликнул он восторженно.

“Дикарь!” – подумал студент с сердцем и отвернулся»²⁶.

Характерный для подобного диалога сниженный просторечный стиль в устах Воронова служит здесь психологизации – выражению внутреннего напряжения, что никак не типично для сценки. Не усложняя саму форму диалога, Бунин трансформирует смысл несоответствия и *непонимания* между собеседниками, переводя его в бытийный, философский и одновременно глубоко личностный план. *Житейский* стиль становится воплощением *жизненного*.

Еще большая емкость формы при философски-жизненной глубине смысла явлена в *несоответствии* радости мужика с гробиком трагизму обстоятельств:

«– Да в том дело, что уж очень ловко линия мне вышла, – радостно сказал мужик. – То бы мне, значит, для девчонки-то могилку рыть, <...> а тут так ловко вышло, что поставлю я ее с Господом на этого самого странничка – и шабаш!

– Ну вот, к тому я и говорю, – перебил сторож. – К тому и веду, что могoryч с тебя на радостях»²⁷.

Остросоциальное, психологическое, бытийное – линии, сходящиеся в этой точке смысловой *неуместности*. Но социальное, которое для бытовой сценки так важно, отесняется такими всеобщими и глубокими смыслами, которые трудно выразить именно в силу неодолимого схождения их в одной житейской ситуации:

«Долго казалась студенту странной безыменная могила, выросшая на погосте за церковью. <...> Хотелось написать рассказ... Но ведь столько уже написано об этих замерзающих! Хотелось озаглавить зло и резко: “Дикари”. Но дикари ли? Да и смущал, трогал детский гробик, случайно попавший в эту могилу, на чей-то бес-



толково-огромный, всем чужой гроб... Разве это выразишь?»²⁸

Эта фраза – финальная в рассказе – придает всему произведению новое и цельное значение, но ничего не объясняет, не меняет ни одного частного восприятия ситуации, лишь в общем охвате и соположности эпизодов подразаумевая нечто безграничное, неподвластное прямолинейному осмыслению. Вне всякого сомнения, важна здесь и отсылка к литературному традиционному пласту («столько уже написано...») как отталкивание от него, ощущение ограниченности традиции и определенной ее проблемной исчерпанности.

В этом ключе было бы плодотворно изучать художественные поиски авторов различного масштаба, но творивших в одну эпоху, в едином литературном процессе, а значит, и в едином потоке освоения жизненных смыслов через трансформацию самого подхода к материалу действительности. Возрождение и обновление реализма в неореализме, воплощавшегося в принципе «бытия через быт»²⁹, вызревало постепенно и неравномерно, но так или иначе прослеживалось мощным импульсом преобразования устоявшегося бытописательства, и роль сценки в этом процессе непременно должна быть учтена, а в дальнейшем рассмотрена более широко и углубленно.

Примечания

- ¹ Чудаков А. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. М., 2009. С. 365.
- ² Там же.
- ³ Там же. С. 368.
- ⁴ Телешов Н. Между двух берегов // Сборник товарищества «Знание» за 1903 г. Кн. 1. СПб., 1904. С. 311.
- ⁵ Там же. С. 312–313.
- ⁶ Там же. С. 322.
- ⁷ Там же. С. 323.
- ⁸ Неведомский М. О современном искусстве // Мир Божий. 1904. № 8. С. 17.
- ⁹ См.: Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 254–255.
- ¹⁰ Кондурушкин С. В солнечную ночь // Сборник товарищества «Знание» за 1909 г. Кн. 28. СПб., 1909. С. 32.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С. 32–33.
- ¹³ Там же. С. 11.
- ¹⁴ Отчасти можно проследить дилемму этнографизма и поэтизации еще в упомянутых очерках Гарина-Михайловского, в приложении к которым он называет корейцев «людьми-лебедями» (Гарин-Михайловский Н. Собр. соч.: в 5 т. М., 1957–1958. Т. 5. С. 436), но эта поэтичность сильно разнится с нелицеприятными характеристиками в самих бытовых зарисовках (Там же. С. 278–279).
- ¹⁵ Чудаков А. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров). С. 372.
- ¹⁶ Сливницкая О. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
- ¹⁷ Там же. С. 75.
- ¹⁸ Там же. С. 74.
- ¹⁹ Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 163–186.
- ²⁰ Бунин И. Чернозем // Сборник товарищества «Знание» за 1903 г. Кн. 1. СПб., 1904. С. 130.
- ²¹ Там же. С. 131.
- ²² В данном случае рассматривается именно первоначальный вариант, опубликованный полностью сначала в сборнике товарищества «Знание» за 1909 г., потом (с незначительными сокращениями) – в Собрании сочинений И.А. Бунина (изд-во А.Ф. Маркс, 1915). С 1927 года публикуется только первая часть под заглавием «Птицы небесные».
- ²³ Бунин И. Беден бес // Сборник товарищества «Знание» за 1909 г. Кн. 27. СПб., 1910. С. 4.
- ²⁴ Там же. С. 7.
- ²⁵ Чудаков А. Слово. Вещь. Мир: От Пушкина до Чехова. М., 1992. С. 54.
- ²⁶ Бунин И. Беден бес. С. 12.
- ²⁷ Там же. С. 14.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Келдыш В. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – нач. 1920-х годов). М., 2000. С. 269.