

# Alexandr Gutorov

---

## Становление литературной традиции : Чехов и его современники - Бунин, Горький

---

Studia Rossica Posnaniensia 18, 73-90

---

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ  
ЧЕХОВ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ — БУНИН, ГОРЬКИЙ  
(*THE FORMATION OF THE LITERARY TRADITION  
CHEKHOV AND HIS CONTEMPORARIES — BUNIN, GORKY*)

ALEXANDR GUTOV

Kharkovskij Gosudarstviennyi Univiersitet im. M. Gorkovo, Kafiedra Russkoi Litieratury,  
pl. Dzierzinskogo 4, Kharkov, USSR.

**ABSTRACT.** In the article the author concentrated his attention on the influence of original discoveries of Chekhov in the field of poetics on the character of prose of Bunin and dramas of Gorki. The author treats these phenomena as the most important aspect of Russian historiolyterary process of the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century.

Чеховское творчество — важное звено в литературно-художественном процессе уже само по себе предстает как некий художественный синтез предшествующих литературных систем и одновременно открывает пути будущего словесного искусства.

Чехов усвоил и творчески переработал практически все значительные литературные достижения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, писателей разночинцев и беллетристов-народников. Все это хорошо исследовано современным литературоведением. Однако, когда речь заходит о новаторстве Чехова, возникает целый ряд противоречивых мнений, которые, как нам кажется, касаются прежде всего одного художественного феномена — связи творчества писателя с его личностью, ее нравственно-психическим складом.

Современные Чехову критики то и дело отождествляли мысли автора с высказываниями и рассуждениями его персонажей. В более позднее время солидные чеховеды — А. Дерман, например, известные писатели — И. Эренбург — то ли прямо, то ли с оговорками „смешивали” автора с созданными им персонажами. Может, и есть смысл полемизировать с такого рода „недоумениями”, как это делает в своей книге В. Катаев<sup>1</sup>, а может, следовало бы поискать причину такого отождествления.

---

<sup>1</sup> В. В. Катаев, *Проза Чехова*, Москва 1979, с. 17.

Творческая установка Чехова на объективность видения мира, что идет от реализма, неразрывно связана с его личностной, субъективной интерпретацией. Эта-то диалектическая соотнесенность двух начал далеко не всегда улавливается исследователями. А в силу того, что далеко не на всех уровнях его литературного творчества эти составляющие проявляются одинаково, возникает впечатление категоричности, односторонности, противоречивости оценок.

К. Чуковский, например, подчеркивая реалистичность или, по терминологии Э. Полоцкой, объективность чеховских персонажей, отмечает: „Если бы из всех этих мелких рассказов, из многотомного собрания его сочинений вдруг каким-нибудь чудом на московскую улицу хлынули все люди, изображенные там: произошла бы ужасная свалка, ибо столь густого многолюдства не могла бы вместить и самая широкая площадь. Другие книги, — например, Гончарова — рядом с чеховскими кажутся буквально пустынями, так мало обитателей приходится в них на каждую сотню страниц”<sup>2</sup>.

Оставим в стороне вопрос чисто этический — хорошо или плохо выдвигать одного писателя за счет другого — в путевых записках, составивших гончаровскую книгу *Фрегат Паллада* немало действующих лиц, возможно, не меньше, чем у молодого Чехова. Речь может идти не только о небольшой глубине постижения всего этого многолюдья — в одном и в другом случае, но и о разных писательских манерах в интерпретации жизненного материала.

И здесь Чехов принципиально отличен от Гончарова. А. Чудаков, развивая мысль Б. Эйхенбаума о том, что Достоевский и Толстой не ставили перед собой задачи создания типа-персонажа, ограниченного узкими рамками своей общественной среды или профессии, что было свойственно методу „натуральной школы”, а несколько ранее Гоголю — мастеру социальной типизации, подчеркивает: „Еще дальше от гоголевского метода типизации ушел Чехов. После Толстого он сделал следующий шаг. В центре внимания Чехова тоже индивидуальное. Но у Толстого индивидуально: существенно для характера в целом (вспыльчивость Пьера); и это в русле литературной традиции XIX в. У Чехова оно для персонажа как психологического феномена совершенно неважно (Маша из *Чайки*, нюхающая табак, Лаевский из *Дуэли*, с его привычкой рассматривать свои ладони). Это не индивидуально-существенное, но индивидуально-случайное. И это новое слово в литературе XIX века.

Значительность личности героя у Толстого — черта, тоже связанная с „типической традицией” (...) У Чехова лиц такого масштаба нет<sup>3</sup>. При всей категоричности, а потому о уязвимости высказанного здесь суждения А. Чудаков верно отметил отличие чеховского способа типизации от принципов обобщения жизненных явлений у русских классиков. Чехов, действительно,

<sup>2</sup> К. Чуковский, *О Чехове. Человек и мастер*, Москва 1971, с. 7.

<sup>3</sup> А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва 1971, с. 241.

не создал своего Обломова, но он по-настоящему глубоко освоил по сути один нравственно-психологический тип (именно тип!) человека, интеллигентно мыслящего и тонко чувствующего, задыхающегося от пошлости жизни, очень близкого по мироощущению самому биографическому автору. Тип этот возникает из всей совокупности порою очень разных чеховских персонажей. Это и дядя Ваня, и сестры Прозоровы, и Гуров и даже Гусев, несмотря на существенные отличия в профессии, уровне культуры, социальном положении.

Хорошо очерчены и те, кто реально противостоит излюбленному чеховскому типу — Соленый, Кирьяк, Аксинья, Наташа и др. Связь основного чеховского персонажа с характером писательской личности чрезвычайно тонкая и многосторонняя. Это несколько иное явление, чем старый добрый протезизм, позволявший писателям расщепить свой собственный характер на составляющие черты и наделить ими создаваемых литературных персонажей.

Вот что, например, не без удивления констатирует один из исследователей: „Особую трудность при истолковании чеховского творчества представляет следующая особенность: мало того, что те фразы произносятся явно „не теми” персонажами; высказывания отрицательных или недостаточно положительных персонажей нередко совпадают с высказываниями из записных книжек самого Чехова!”<sup>4</sup>.

В. Катаев приходит к следующему выводу в истолковании данного явления: „Между тем такие совпадения вполне объяснимы. Они связаны со стремлением писателя везде показать индивидуальную обоснованность всех высказываний в изложении точек зрения, „правду” каждого из спорящих и тем самым оттенить их относительность”<sup>5</sup>.

„Парадоксы” такого типа отмечаются и на других уровнях художественной системы Чехова. Вот что пишет, например, Э. Полоцкая о реальной основе его сюжетов: „Чехов использует биографический материал в большей степени, чем прежде считалось, но делает он это так незаметно, что обнаружить реальную подкладку его сюжетов можно только путем специальных усилий — отделяя факты от художественной ткани произведения и соотнося их с обстоятельствами жизни”<sup>6</sup>.

Если факты реальной жизни на уровне сюжетов можно еще как-то отделить от вымышленных событий, то общий для писателя и его персонажей способ восприятия мира, единство их мироощущения вряд ли удастся разложить на составляющие. На уровне стиля исследователи сталкиваются с еще большими трудностями. Несмотря на скрупулезные подсчеты литературове-

---

<sup>4</sup> В. Б. Катаев, ук. соч., с. 173.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Э. Полоцкая, *А. П. Чехов. Движение художественной мысли*, Москва 1979, с. 17, 155.

дов, разбивку чеховского творчества на периоды, в которых преобладает объективная, безличная манера повествования или рассказ от первого лица, результаты такой дифференциации вряд ли можно признать особенно впечатляющими. З. Паперный, например, подчеркивает, что „безлично-авторское повествование в *Ионыче* имеет целый ряд преимуществ в сравнении с повествованием от первого лица”<sup>7</sup>. Думается, что в таких повестях, как *Моя жизнь* или *Рассказ неизвестного человека*, написанных от первого лица, писатель вряд ли ощущал какие-нибудь неудобства в „характеристике героя” или „раскрытии его внутреннего мира”. Граница между „авторским” и „безличным” повествованием у Чехова оказывается чрезвычайно зыбкой. *Дама с собачкой* — произведение, написанное от третьего лица, но отнюдь не безличное. Кто может с уверенностью сказать, что в данном эпизоде заключено лишь гуровское восприятие Анны Сергеевны или, наоборот, в нем слышен лишь голос одного автора: „Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что она из порядочного общества, замужем, в Ялте первый раз и одна, и что ей скучно здесь”<sup>8</sup>. Создается впечатление, что автор и его персонаж как бы делят между собой эту фразу. В гуровском восприятии героини проглядывает юмористическая улыбка Антоши Чехонте. Немало споров вызывала в свое время и известная фраза из *Степи*: „Бабушка до самой смерти была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком”<sup>9</sup>. Ее проще всего приписать Егорушке — и дело с концом. Но в такой же степени эта фраза характерна и для самого повествователя. И стоит прислушаться к мнению тех исследователей, которые пишут об ограниченности, невсеобъемлемости сознания Егорушки в данном произведении.

Вывод напрашивается сам собой: при всей объективности отражения Чеховым картины реальной жизни в художественных произведениях (это в значительной степени связано с реалистической манерой его письма), уровень субъектной организации литературного творчества писателя столь высок, что дает основание говорить о новом качестве художественного сознания в целом. Это более высокая ступень авторского участия в повествовании, чем ощущение присутствия автора, родственность душ персонажей и повествователя, „голос автора”, авторская „точка зрения” и т. д. — все то, с чем читатель в большей или меньшей мере, чаще всего порознь встречался в литературе XVIII - XIX веков, предшествующей Чехову, а на Западе — у Джойса и Пруста, хотя эти писатели и шли несколько иными путями. Уже у Чехова очень оильный лирический элемент и в *Степи*, и в драмах. Бунин же доведет эти принци-

<sup>7</sup> З. Паперный, *Записные книжки Чехова*, Москва 1976, с. 289.

<sup>8</sup> А. П. Чехов, *Дама с собачкой*. В кн.: его же, Полное собрание сочинений и писем, т. 10, Москва 1977, с. 10. В дальнейшем все произведения цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц.

<sup>9</sup> А. П. Чехов, *Степь*, т. 7, с. 14 - 15.

пы до логического конца, заменив объективно-изобразительный строй повествования строем субъективно-лирическим в романе *Жизнь Арсеньева*. Но об этом ниже.

Новые принципы художественного письма, разработанные Чеховым, не могли не повлиять на жанровое своеобразие его произведений. Чехов создал русский рассказ новеллистического типа, приблизив его максимально к пушкинской и западно-европейской традиции, не отказавшись при этом от достижений классической русской повести. Писатель не только оживил форму рассказа, но и связал его с определенным жанровым содержанием, то есть проницательно усмотрел в жизни те стороны и явления, которые наиболее подходящи для новеллистического изображения.

Началось это с пресловутых „мелочей жизни”, вызвавших сразу неодобрение у А. Скабичевского и Н. Михайловского, поскольку такая проблематика шла вразрез с традиционными представлениями о путях литературного развития, „типизированного” воссоздания жизни, закрепленного в опыте „натуральной школы” и разночинско-народнической литературе. Но в конце концов все эти „мелочи жизни” и „пустяки” дали новое качество, способствовали созданию принципиально иной поэтики. В *Унтере Пришибеева* или в *Хамелеоне* Чехов был не менее социален, чем разночинцы или беллетристы народники, но в то же время и оставался самим собой, не отступил от осваиваемой им новой для русской литературы художественной системы.

Уже в эту пору писатель создал форму рассказа, адекватную его специфическому жанровому содержанию... Когда же окрепший двадцатипятилетний автор принялся за повесть „Степь”, он не только не отказался от „нехарактеристических” с точки зрения литературной традиции элементов, но и значительно увеличил их число, что вызвало недоброжелательную критику литературных староверов. Нынешнее литературоведение пытается это все как-то объяснить. Наиболее прямо и полемически остро высказался по этому поводу А. Чудаков: „Чеховское случайное не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, — это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность в равное право на художественное воплощение со всем остальным”<sup>10</sup>.

Не принимающий концепции А. Чудакова З. Паперный пытается доказать, что чеховское „случайностное” часто оказывается „закономерностным”<sup>11</sup>.

Как мы частично убедились на примере персонажей Чехов также типизирует, обобщает определенные черты и качества характеров и обстоятельств, но, избегая прямолинейно-социальной типизации. Его основной тип принципиально соотносим с Обломовым или каким-либо иным персонажем классической русской литературы, но помечен печатью субъективной изби-

<sup>10</sup> А. П. Чудаков, ук. соч., с. 282.

<sup>11</sup> З. Паперный, ук. соч., с. 110.

рательности, больше осмыслен в нравственно-психологической сфере, опосредованной уже в какой-то мере условиями социальными. То, что в традиционной художественной системе выглядит как случайное — у Чехова нередко оказывается закономерным. Пытаясь подчеркнуть новаторство Чехова, А. Чудаков чересчур жестко связал почти все художественные элементы старой дочеховской литературы причинно-следственной связью. Было бы однако неверно усматривать в каждой стилистической детали „характеристичность” и „закономерность”, как это делает З. Паперный. Детали могут выражать разный смысл и соотносится с разными компонентами литературного произведения. И в старой литературе пятак, просто падавший к ногам у Григоровича, с подсказки Достоевского, стал падать, „звenea и подпрыгивая”. Эта деталь, пожалуй, кроме „случайной” стилевой живописательности ничего иного в себе не заключает. Реальный пятак мог упасть и так и эдак. А вот короткая губка маленькой княгини у Толстого или раскосые глаза Катюши Масловой — другое дело. И „дама с собачкой” и „дом с мезонином”, конечно, не просто случайности. Последние у Чехова столь же неоднородны, как и закономерности. Вот, к примеру, концовка *Ионыча*: „Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы и кричит: — Прощайте, пожалуйста!

И машет платком”<sup>12</sup>.

Последняя фраза Туркина весьма характеристична, ее многозначный смысл читателю хорошо известен. Платок же — талантливо найденный финал повести имеет преимущественно композиционно-стилистический смысл. В нем то и заключена немалая доза случайности, сиюминутности.

Чеховский театр, может, именно в силу своей субъективности был феноменальным явлением в истории русской культуры. В период работы над *Чайкой* писатель как-то заметил: „Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены”<sup>13</sup>.

Очень распространено мнение, что „у Чехова как будто все неподвижно, а на самом деле в смене настроений, в изменении внутреннем человека и заключена настоящая драма”<sup>14</sup>. Чеховский драматургический подтекст придавал действию подспудное, психологическое течение, что позволило не сосредоточивать внимания на внешних проявлениях конфликта, отказаться в некоторых случаях даже от выбора изначально драматической ситуации, воссоздать на сцене обычную бессобытийную и безгеройную жизнь...

Пока литературные критики возмущались необычностью чеховского творчества, не находя в нем общественно-значимого смысла, писатель уже был признан Григоровичем, затем Толстым, вскоре у него еще при жизни появи-

<sup>12</sup> А. П. Чехов, *Ионыч*, т. 10, с. 41.

<sup>13</sup> А. П. Чехов, *Письмо А. С. Суворину от 21.10.1895 г.*, т. 6 (Письма), с. 85.

<sup>14</sup> Б. Зингерман, *Время в пьесах Чехова*, „Театр” 1977, № 12, с. 98.

лись талантливые последователи — Бунин, Куприн, Горький. Каждый из них отбирал наиболее соответствующие собственной художественной системе черты чеховского литературного опыта, обращался к разным его сторонам, что позволяет полнее осознать смысл новаторства самого писателя и ощутить его творчество как утверждающуюся традицию.

Одним из первых, кто глубоко усвоил чеховские достижения, был Бунин. Писатель необыкновенно оригинальной и субъективной манеры он начинал с произведений, в малой степени оттеняющих его творческую индивидуальность: *Танька*, *Вести с родины*, *На чужой стороне* — рассказы, слегка подновлявшие народническую проблематику и стиль. Ранний Бунин хотя и выделялся среди широкого литературного потока, берущего начало в творчестве „натуральной школы”, проходящего через художественный опыт писателей-разночинцев и народников-беллетристов, но не настолько, чтобы говорить о его исключительной самобытности, несмотря на тщательный отбор и точность художественных деталей. Сильная зависимость бунинского стиля от тематики и проблематики в ранний период творчества позволяла критике усматривать в писателе одного из приверженцев известного литературного направления, даже упрекать его в чеховско-тургеневском эпигонстве. Заметной литературной фигурой он становится после публикации *Деревни* и *Суходола*. В этих произведениях происходит своеобразный синтез присущей раннему периоду социальности и лиризма субъективного свойства, которым были помечены, например, *Антоновские яблоки*, хотя не вызывает сомнения новое качество, своеобразный характер преобразования обоих отмеченных выше начал. В последующий период творчества социальное будет уже немислимо без общечеловеческого, без „космического”, как определяют современные исследователи, подчеркивая крупномасштабность Бунина. Указанная особенность бунинского творчества заметна не только на фоне разночинско-народнической традиции, но и выделяет его в сопоставлении с Тургеневым и Чеховым. Уже *Деревня*, воссоздавая конкретно-исторический момент русской истории, указывает на более широкие социально-психологические причины, способствовавшие формированию национального характера. Как социально-политическое устройство России самодержавие со всеми его государственными институтами, так и более значительный по времени семейно-патриархальный уклад русской жизни, территориальная широта и связанная с нею отдаленность крестьянства от центров цивилизации — все способствовало созданию именно такого нравственно-психологического облика русского крестьянина. Все это вместе взятое обусловило и особый характер русской революции 1905 года, которую отразил писатель в своих произведениях. Такой взгляд на действительность в какой-то мере родственен чеховскому способу нравственно-психологической типизации жизненных явлений, но он у Бунина нацелен на охват широкой исторически осязаемой цивилизации.

К еще большей дифференциации различных нравственно-социальных и на-



ционально-психологических миров приходит Бунин в цикле своих южных рассказов. Миры эти настолько различны по своей структуре, что могут пересекаться лишь в некоем общечеловеческом пространстве — широком и узком одновременно для каждого из действующих лиц, несущих в себе элементы иной культуры. Вот почему столь многозначительно название одного из рассказов — *Братья*. В плане поэтики Бунин близок к лирическому Тургеневу, но от очеркового Тургенева он все же далек, хотя и существует иное мнение<sup>15</sup>.

Дневниковые записи Бунина мало похожи на *Записки охотника*. Вот, к примеру, небольшой бунинский рассказ, написанный уже в эмиграции в 1927 году, — *Божье древо*. Здесь как будто просматривается тургеневская ситуация. Садовый сторож из однодворцев Яков Демидович Нечаев удивляет рассказчика-человека, близкого автору, цельностью своей натуры, убежденностью, что он (Нечаев) живет нравственно, как надо, отсутствием в его душе какого-либо разлада, разрыва между сознанием и делом. Социальное мышление Нечаева — лишь часть какого-то более широкого взгляда на мир. Он не Каратаев, свыкшийся с терпением, и не Пантелей из чеховской *Стени*, любящий воспоминания больше, чем жизнь. Желание подняться над мелочами быта, устремиться в какие-то высокие сферы, ощутить „легкое дыхание“, полноту жизни — вот что характеризует бунинских персонажей, выводит их за пределы сознания литературы критического реализма.

Необыкновенная пластичность бунинской формы, ощутимая почти физически — „рисовое лицо покойника“, „перламутровые щечки селедки“ и т.д. уводит его от Чехова, концентрирует внимание на внешней живописательности, далеко, правда, не самоцельной. Та лирическая струя, о которой здесь уже упоминалось, гармонично слилась с тонкой поэтизацией предметного мира, стала важной характеристикой субъективного способа самовыражения, способствовала формированию русской „лирической прозы“. Стройность и величественность, написанных Буниным картин, вызвала и вызывает противоречивые толки. Вот одно из современных критических суждений: „Безжизненна и бесцельна красота мира у Бунина. У Чехова в ней кроется залог нашего вечного спасения“<sup>16</sup>. Или еще: „Бунину больше была свойственна „элементарная“ поэтичность языка. У Чехова редко встретишь слово или словосочетание, которое резко бы выделялось среди других, несло бы особую нагрузку. У Бунина нагрузка и отдельное слово исключительна велика и ответственна — Бунин обычно строит фразу в расчете на одно или несколько слов, обладающих особой выразительностью“<sup>17</sup>.

Действительно, осязаемое стремление к „безобразности“ в русском критическом реализме, противопоставлявшего себя романтизму, привело у Тол-

<sup>15</sup> В. Гейдеко, *Чехов и Бунин*, Москва 1976, с. 265 - 266.

<sup>16</sup> Там же, с. 266.

<sup>17</sup> Там же, с. 210.

стого и Чехова, как на это указывает ряд исследователей, к замене метафорического стиля стилем метонимическим. Тем не менее и Бунин, и Горький еще при жизни Чехова и Толстого в какой-то мере метафоризировали стиль русского реализма. И это было выражением исторически закономерной художественной тенденции, а не склонности к „элементарной” поэтичности.

Что же касается особой нагрузки на „отдельное слово” или „словосочетание”, то у Чехова она не меньше, чем у Бунина. Стоит в этой связи вспомнить „горлышко разбитой бутылки” или „тень от мельничного колеса”. Выразительная словесная деталь, хотя и не обладающая метафоричностью, у Чехова выносится даже в заглавие произведения — *Дама с собачкой*, *Дом с мезонином*, *Человек в футляре*, *Крыжовник*. Смысловая нагрузка на слово здесь чрезвычайно велика, а повторенные множество раз в одном произведении „библиотечки и аптечки” а любимые фразы и шутки Ивана Петровича Туркина, а возглас Павы из *Ионыча*. Смысл этих деталей — дать лаконичную характеристику человека. Кроме того, в повествовательном плане они играют роль своеобразного эпицентра, организующего художественное высказывание. Никто иной, как Чехов, делаясь по-дружески своим писательским опытом, замечал: „Представьте себе большой пруд, из которого вода вытекает очень тонкой струйкой, так что движение воды незаметно для глаза; представьте на поверхности пруда разные подробности-щепки, доски, пустые бочки, листья, все это, благодаря слабому движению воды, кажется неподвижным и нагромонилось у устья ручья. То же самое в Вашем рассказе: мало движения и масса подробностей, которые громоздятся”<sup>18</sup>.

Бунин нередко прибегал к повествованию с „массой подробностей”, практически без выделения и повторения какой-либо из них. Конечно располагал он их весьма искусно, видел с зоркостью большого художника, но в данном случае интересен сам принцип: „В горнице было тепло и сухо, и опрятно: новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью стол, за столом чисто вымытые лавки; кухонная печь, занимавшая дальний правый угол ново белела мелом; ближе стояло нечто вроде тахты, покрытой пегими попонами, упирившейся отвалом в бок печи; из-за печной заслонки славно пахло щами — разварившейся капустой, говядиной, лавровым листом”<sup>19</sup>.

Здесь нет центральной предметной детали, нет и осязаемой или подчеркнутой метафоричности. Образность какая-то робкая. Эпитеты — „золотистый”, „пегие”, „ново”, „сладко” не производят большого эффекта, психологическая доминанта повествования как будто не позволяет писателю оживлять рассказ яркостью отдельных слов. Очень трудно, разумеется, опираясь на приведенный

<sup>18</sup> А. П. Чехов, *Письмо Е. М. Шауровой-Юст от 20.11.1896 г.*, т. 6, (Письма), с. 232.

<sup>19</sup> И. А. Бунин, *Темные аллеи*. В кн.: его же, *Избранное*, Москва 1970, с. 440 - 441. Все произведения Бунина цитируются по этому изданию.

выше отрывок текста, принять, скажем, такое суждение: „Виртуозного мастера метафор, каким является Бунин, подчас не удовлетворяла чеховская проза, лишенная (вполне сознательно) отчетливых проявлений языковой образности. Бунин, однако, видел в этом некую изобразительную „недостаточность” чеховской манеры письма, а не осознанную творческую установку”<sup>20</sup>.

Автор этого высказывания, В. Гейдеко, к сожалению, не приводит суждений Бунина о недостаточности чеховской манеры письма, нам такие факты неизвестны. Бунин не был „королем метафор” в том смысле, в каком эту характеристику можно приложить к раннему Горькому, Маяковскому или, скажем, Артему Веселому. В осознаваемой Буниным художественной системе „производству” метафор отводилась далеко не первостепенная роль.

В отличие от приверженцев „неоромантической” поэтики, писатель творил все же в русле традиционного направления русской прозы XIX века с ее подчеркнуто психологическим началом. С одной стороны, Бунин доводил до совершенства безобразную толстовско-чеховскую подробность, с другой же, — он осторожно метафоризировал ее как бы изнутри, в рамках данного типа творчества, боясь неосторожным порывом разрушить унаследованную художественную традицию. С развитием этих черт именно психологического направления связана и необыкновенная, почти „абсолютная”, как выразился В. Гейдеко, точность бунинских сравнений и сопоставлений.

Личное, субъективное начало опять-таки не принципиальное новое свойство бунинского стиля — иное дело характер этого субъективизма, связанный с особенностями эмоционального и психического склада его личности. „Чехов всегда в стороне, он присутствует в рассказе как лицо постороннее. У Бунина, напротив, способность безраздельно соединиться, слиться с персонажем (...) Достичь этого можно только полным перевоплощением автора в своего героя”<sup>21</sup>.

Проблема единства или даже слияния писателя со своими персонажами не нова в литературе и в литературоведении. Однако такое единство многомерно — и черты характера, и уровень культуры, и авторский способ повествования — все это разные аспекты одного явления. Поэтому не отрицая целесообразности такого наблюдения, хотелось бы поостеречь от его абсолютизации. В силу поэтического склада личности самого Бунина в некоторых случаях дистанция между автором и персонажами, особенно из другого социального круга, у него гораздо значительнее, чем у Чехова.

Вот, к примеру, рассказ *Преображение*. Здесь крестьянский сын Гавриил, отличающийся от других сыновей своей повышенной склонностью к духовной жизни (профессия извозчика впоследствии в какой-то мере удовлетворяет его необычные для крестьянской семьи запросы), берется читать псалтырь

<sup>20</sup> В. Гейдеко, ук. соч., с. 311.

<sup>21</sup> Там же, с. 308.

у изголовья почившей матери. Гавриил, в отличие от других ее сыновей, грамотен. Характер чувств этого парня передан весьма верно, но бунинское повествование в данном случае кажется столь же далеким от выражения крестьянского сознания, как речь шиллеровских разбойников от действительного языка лесных людей: „И он один, один, в этом преображенном мире! Он волшебным замкнут в нем, и он должен стоять в нем и читать до рассвета, не смолкая, на том необычном, жутком и величественном наречии, которое тоже есть часть этого мира, его гибельный зловещий для живых глагол. И он собирает все силы, чтобы читать, видеть, слышать свой собственный голос и держаться на ногах, всем существом и все глубже воспринимая то невыразимо чарующее, что, как некая литургия, совершается в нем самом и перед ним”<sup>22</sup>.

Бунинская субъективность дает себя знать не только в таких случаях, но даже при воссоздании людей, более близких ему по типу культуры, по языку, поскольку далеко не все его персонажи столь органически поэтичны, как автор. Принцип субъективного видения и изображения нельзя всецело отождествлять с особенностями литературного стиля писателя, первая категория, как нетрудно убедиться, — шире.

И это в первую очередь роднит Бунина-художника с Чеховым. В таком специфическом по проблематике произведении, как *Мужики*, Чехов пошел как будто против народнической и в какой-то мере толстовской традиции всецело сочувственного их изображения. Писатель и здесь остался самим собой, не поддавшись традиционному восхищению объектом изображения, а показал без прикрас весь драматизм жизни этих темных и забытых людей так, как мог их осознать демократически настроенный и трезво мыслящий интеллигент. Чеховская точка зрения, конечно, ближе к восприятию крестьянской жизни Николаем и Ольгой Чикельдеевыми, вернувшимися из города, хотя и здесь не может быть, конечно, полного совпадения. Писатель явно сочувствует городским Чикельдеевым, хотя и видит ограниченность их духовного мира, и его позицию вряд ли можно сводить к утверждению преимуществ „трактирной цивилизации”, как пытался доказать в свое время П. Струве. Писатель выступает за человеческое достоинство русского мужика и одновременно — против идеализации прежней литературой темных сторон беревенской жизни. Чеховские стиливые детали в этом произведении, вроде побитой до потери слуха кошки, ругательств Кирьяка, вместо приветствия, драки бабки обнаруживают черты сходства с известной по другим произведениям авторской манерой письма, хотя и приобретают одновременно специфическую, зависящую от темы окраску.

Стиль Чехова едва ли не на уровне одной фразы обнаруживает свою специфическую контрастность. Вот пример: „Потом темная еловая аллея, обва-

---

<sup>22</sup> И. А. Бунин, *Преображение*, с. 379.

лившаяся изгородь... На том поле, где когда-то цвела рожь и кричали перепела, теперь бродили коровы и спутанные лошади"<sup>23</sup>.

Поэтическая загадочность темных аллей как-то сразу пропадает при упоминании об обвалившейся изгороди, остается лишь щемящее чувство тоски от чьей-то неудавшейся жизни, что соответствует основному психологическому тону рассказа.

Иное дело у Бунина. В очень поэтическом по заглавию рассказе, давшего название целому циклу, — *Темные аллеи* — встречаются подобные контрасты: „золотистый образ” соседствует с „разварившейся капустой”, „говядиной” и „лавровым листом”. Но художественный эффект здесь совершенно иной-Бунин далек от создания трагикомической ситуации, не акцентирует он читательского внимания и на непоправимом разладе жизни. Он пытается как бы подняться над ее прозой и устремиться в мир возвышенной поэзии, порою с трагической окраской.

Попытаемся сопоставить два рассказа *Даму с собачкой* и *Темные аллеи*. Оба произведения в каком-то смысле программные, их художественное качество не вызывает сомнения, в них сконцентрированы наиболее характерные творческие принципы обоих писателей. Сопоставим лишь два близких по тематике диалога. В том и другом случае речь идет о любимых женщинах, оба представляют читателю в каком-то плане неразрешимую ситуацию. Вот известный фрагмент чеховского рассказа:

Однажды ночью, выходя из Докторского клуба со своим партнером, чиновником, оне не удержался и сказал:

— Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте. Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся о окликнул.

— Дмитрий Дмитрич!

— Что?

— А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!

Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистоплотными. Какис дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном. Ненужные дела и разговоры все об одном охватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куца, бескрылая жизнь, какая-то чепуха и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах<sup>24</sup>.

Из этого столкновения мнений Чехов выводит целую концепцию жизни. Противоречие — постоянное, неразрешимое — ее основа. С точки зрения здравого смысла ничего сверхнеобыкновенного в этой прозаической ситуации как будто и нет, ведь чиновник из деликатности повторил лишь мнение са-

<sup>23</sup> А. П. Чехов, *Дом с мезонином*, т. 9, с. 190.

<sup>24</sup> А. П. Чехов, *Дама с собачкой*, т. 10, с. 137.

мого Гурова, высказанное им, может, несколько минут назад. Лишь возбужденное состояние персонажа порождает такого рода сентенции, хотя в общей концепции чеховского мира такой эпизод отнюдь не случаен и его значение весьма велико.

Бунинский же герой *Темных аллея* Николай Алексеевич, встретившись в частной гостинице со своей прежней возлюбленной-горничной Надеждой, не утрачивает ни контроля над собой, ни возвышенного строя своих мыслей и чувств, помогающего ему снисходительно и даже с интересом относиться к посторонним и весьма „неквалифицированным” суждениям:

К закату проглянуло солнце бледное солнце. Кучер гнал рысцей, все меняя черные колея, выбирая менее грязные и тоже думая что-то. Наконец сказал с серьезной грубостью:

— А она, ваше превосходительство, все глядела в окно, как мы уезжали. Верно, давно изволили знать ее?

— Давно, Клим.

— Баба-ума палата. И все, говорят, богатеет. Деньги в рост дает.

— Это ничего не значит.

— Как не значит! Кому ж не хочется получше пожить! Если с совестью давать, худого мало. И она, говорят, справедлива на это. Но крута! Не отдал вовремя — пеняй на себя (...)

Низкое солнце желто светило на пустые поля, лошади ровно шлепали по лужам. Он глядел медленно на мелькавшие подковы, сдвинув черные брови, и думал: „Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные!” Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллея<sup>25</sup>.

Бунинский герой воспринимает события реалистичнее, при всей возвышенности своего настроения он больше рационалист и, может, поэтому ироничен. Этими качествами он противопоставлен Гурову и другим чеховским персонажам, возможно, его характер далеко не во всем подобен и самому автору *Темных аллея*, поскольку объективное видение дает повод для такого рода взаимоотталкиваний. Тем более, что в биографическом и человеческом смысле самому Бунину, пожалуй, ближе Арсеньев (*Жизнь Арсеньева*), мало похожий на Николая Алексеевича.

В. Гейдеко, думается, без оснований отказывает Бунину в чувстве юмора: „Юмор — важная составная часть не только чеховского стиля, но и чеховского дарования. Можно говорить о стилистических тенденциях в творчестве Бунина, но юмор органически несвойствен ему. Бунин всегда строг, сдержан, несколько отчужден от читателя. Чеховский юмор мгновенно устанавливает между автором и читателем кратчайший путь взаимопонимания”<sup>26</sup>. Это не совсем верно. Характер бунинского юмора, действительно, иной. В нем нет чеховской мягкости, некоей органичности и почти обязательного присутствия в самых серьезных, а порою даже грустных произведениях, будь-то *Ванька* или *Ионыч*.

<sup>25</sup> И. А. Бунин, *Темные аллея*, с. 444.

<sup>26</sup> В. Гейдеко, ук. соч., с. 296.

Восторженно-трагическая окраска бунинского повествования несколько препятствует внедрению юмористических элементов в его художественную систему, но в принципе они ей не чужды:

- Ну, расскажи хоть в двух словах, чем и как ваш роман кончился.
- Да ничем, уехал и делу конец.
- Почему же ты на ней не женился?
- Очевидно, почувствовал, что встречу тебя.
- Нет, серьезно?
- Ну, потому, что я застрелился, а она закололась кинжалом<sup>27</sup>.

Юмор рассыпан на страницах бунинских книг. Им окрашены не только диалоги, но и само авторское повествование. Особенно органичен юмор в бунинских мемуарах: „Но вот однажды Толстой неожиданно нанес нам визит в той московской гостинице, где мы остановились, вместе с молодой черноглазой женщиной типа восточных красавиц, Соней Дымшиц, как называли ее все, а сам Толстой неизменно так: «Моя жена, графиня Толстая». Дымшиц была одета просто, а Толстой каким-то важным барином из провинции: в цилиндре и огромной медвежьей шубе”<sup>28</sup>.

Итак, субъективный способ видения мира у Чехова органически срастался с реалистической художественной системой, которой свойственно воссоздание объективной картины человеческой жизни. Чеховские открытия на этом пути были чрезвычайно плодотворны для русской литературы. Бунинское творчество — очень характерный пример нового художественного воплощения чеховских литературных принципов, претерпевших совершенно закономерные изменения в связи с отличительными чертами иной писательской индивидуальности, непохожести ее эмоционально — психологического склада.

Новаторская по своему характеру чеховская драматургия также не оказалась без внимания. Многие ее специфические черты и особенности нельзя осознать до конца без представления о сложившемся на этой литературной основе Московском художественном театре, его стиле, сценическом языке. Конечно, репертуар театра включал произведения Ибсена, Метерлинка, Верхарна и других современных тому периоду драматургов, но его национальную сердцевину составляли чеховские пьесы. Они-то и способствовали выработке особого языка театра, определяли его постановочные и исполнительские принципы. Все это в скором времени привело к тому, что Московский художественный театр стал по праву ощущать себя значительным явлением национальной культуры.

В свете своей художественной системы он теперь по-особому мог интерпретировать классику — пьесы А. Грибоедова, А. Писемского, А. К. Толстого,

<sup>27</sup> И. А. Бунин, *Руся*, с. 454.

<sup>28</sup> И. А. Бунин, *Третий Толстой*. В кн.: его же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 9, Москва 1967, с. 235.

А. Островского. Из зарубежных драматургов прежних веков на сцене театра были представлены Софокл, Гольдони, Мольер.

Однако не все эти произведения в одинаковой мере были подходящи для сложившейся сценической интерпретации. Поэтому большое место в репертуаре театра занимали инсценировки — будь то *Бесы* Достоевского или *Мертвые души* Гоголя в переработке М. Булгакова.

Начинающие драматурги еще при жизни Чехова вынуждены были считаться как с драматургической, так и в значительной мере сценической традициями. Одним из таких „начинающих” драматургов в начале века был и Максим Горький. Его пьесы, особенно начала 90-х годов, представляют немалый интерес для понимания характера усвоения и дальнейшего развития чеховской традиции. Современные литературоведы обращают внимание на качественно новый характер горьковской драматургии: „Подчеркнутая «идеологичность» героев Горького отчетливо выступает при сравнении, например, с героями Чехова. Но их сфера (чеховских героев — А. Г.) социально — этические искания, индивидуальное самоопределение, уяснение общечеловеческих норм. Всем этим героям чужда идея социально-политического определения, представления о борьбе социальных коллективов”. Это не вызывает возражений, хотя Горький и как человек и как драматург пережил определенную творческую эволюцию. Взявшись писать для МХТ-а, он вынужден был творить как бы внутри сложившейся литературной и сценической системы, считаться в какой-то мере с цензурными требованиями. В первых его пьесах *Мещане* и *На дне* социальные противоречия просматриваются сквозь призму нравственно-психологических отношений, политический характер его драматургии смог прямо и непосредственно выразиться в пьесе *Враги* (1906 г.), не поставленной до революции на сцене.

З. Паперный осуждает попытки некоторых исследователей „подтянуть” Чехова до Горького, усмотреть в чеховской драматургии едва ли не революционные мотивы. Вопрос этот нельзя решать однозначно. Чеховское творчество, в том числе и драматургия, объективно несло в себе предчувствие социальных перемен. Это импонировало Горькому, соответствовало его собственным настроениям, и он их смело выражал „внутри” чеховского театра. Трудно представить, чтобы Горький не оценил, например, такой монолог чеховского Тузенбаха: „Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка, и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через каких-нибудь двадцать пять-тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!”<sup>29</sup>.

Нечто подобное произносит и Ирина из *Трех сестер*. Горьковские герои,

---

<sup>29</sup> А. П. Чехов, *Три сестры*, т. 12 - 13, с. 123.



такие, как Нил, в своих репликах и монологах уже афористически формулировали то, к чему стремились чеховские персонажи. У машиниста Нила в сравнении с безвольным мечтательным Тузенбахом было одно очень важное преимущество — он сам уже трудится и хочет добиться этого от других, перестроить общество в целом. У Тузенбаха — все пока в области беспредметной и вряд ли осуществимой мечты. Он гибнет на пути к личному семейному счастью. Как знать, начни он трудиться, не постигла бы его участь Михаила Полознева из *Моей жизни*. Тузенбах не мог стать настоящим героем времени, носителем передового общественного идеала. Тут-то и обнаруживаются принципиальные различия в чеховской и горьковской художественных системах. Чехов в последние годы своей жизни многое увидел в жизни и в литературе. По достоинству оценил он и проблематику горьковского творчества, отметил его принципиально новые свойства, но сам по-другому писать уже не мог. Не всякая художественная система, складывающаяся годами, может под влиянием событий общественной жизни сразу перестроиться и эстетически их освоить. Драма настроения, созданная Чеховым, воплотившая в себе существенные черты его творческой индивидуальности, не могла, даже при желании со стороны автора, безболезненно трансформироваться в драму социально-политическую. Для этого нужен был художник иного склада.

Горький в *Мещанах* создает характеры Петра и Татьяны. Они в какой-то мере близки излюбленным чеховским персонажам, хотя и происходят из иной, неинтеллигентной среды и даны в свете новых оценок и характеристик. Переживания и страдания молодых Бессеменовых во многом чужды Горькому, как неприемлем был для самого Чехова мир Натальи или Соленого в *Трех сестрах*. Не случайно в *Мещанах* образованной и разъединенной рефлексией Татьяне Нил предпочитает простодушную Полю. Симпатии и антипатии Горького к своим персонажам имеют иную идейно-нравственную природу. Горький подчеркнуто социален и демократичен в своих оценках. Не только в „правде” Нила выражается это писательское кредо — более высокий уровень сознания своей человеческой ценности ощутим даже у таких угнетенных и забытых людей, как служанка Степанида. Вспомним, как страдает и мучается в *Трех сестрах* восьмидесятилетняя нянька Анфиса, как довольствуется она малым — мебелью и постелью в казенном доме, куда увезла ее Ольга, спасаясь и сама от бездушной и полновластной мещанки Наташи, как никому не нужный фирс в *Вишневом саде* печется, чтобы Гаев не простудился, — старика в конце концов все оставляют. Степанида же умеет постоять за себя, она бесцеремонно дает практические, не лишённые здравого смысла советы хозяйке дома, касающиеся самых тонких семейных вопросов, вроде замужества Татьяны и пр. В таком же духе ведет разговор с Петром и птичник Перчихин, не стесняется он возразить и самому хозяину дома — старшему Бессеменову. В мещанской среде отношения более обнажены, высказывания более откровенны.

Если старики Бессеменовы в постановках А. Дикого и Г. Товстоногова представляли как драматические персонажи, то Петр и Татьяна в любой интерпретации выглядели скорее жалкими, чем драматичными.

Как видим, драма идей и драма настроений имеют немало точек соприкосновения. Принципиальная разница между ними основана не только на соотношении принципа объективности и субъективности, но еще и на том, что жизненные явления, порою даже похожие, пропускаются через разный стереотип авторского их восприятия. Условность драматургического языка, ощущение в равной мере некоего театрального кода, обязательного для обоих драматургов, не помешали каждому из них выразить именно свои черты творческой индивидуальности на сцене Художественного театра. Некоторые особенности чеховской интерпретации жизненных проблем Горький не мог воспринять, они были ему чужды, равно как и Чехов не мог так перестроить свой воссоздающий аппарат, чтобы освоить сферы, составляющие прерогативу его наследника или воспринять горьковскую концепцию жизни.

Художественный театр, несмотря на создание таких оригинальных произведений, как *Мещане* и *На дне*, не исчерпал всех возможностей и творческих стремлений Горького-драматурга. Уже в первых его пьесах намечались черты сходства с классической русской драматургией. И социально-психологическая природа этой драматургии с немалой силой дала себя знать в *Васе Железновой*, где писатель, кажется, ближе к Островскому, чем к Чехову. Революционные события, начиная с 1905 года и едва ли не до середины 30-х годов, убеждали Горького в необходимости создания широких сценических полотен. Известная камерность чеховского театра мешали задаче масштабного отражения жизни, субъективные черты драмы настроений, несколько затуманенный внешний конфликт, что было связано с художественной манерой Чехова, — все это ограничивало выразительные возможности театра, не давало средств в полную силу передать драматизм эпохи.

Сам Художественный театр в советское время также серьезно обновлялся и перестраивался. Драма событий и судеб широкого исторического, едва ли не мирового значения, отразилась в пьесах М. Булгакова, К. Тренева, В. Иванова. Все это сочеталось со специфическим мхатовским настроением, с интересом к переживанию человеческой личности, с попытками раскрыть ее внутренний драматизм. Сочетать эти разные по существу и „по-разному” драматические начала было нелегко.

В своей драматургической трилогии 30-х годов Горький пошел на смелый и чрезвычайно знаменательный эксперимент. Сложнейший драматический перелом в человеческих судьбах, имеющий нравственно-социальный и политический смысл, он совместил с неумолимым и хорошо ощутимым ходом исторической действительности, сделав его едва ли не основным подтекстом речей персонажей и сценического действия. Это уже была иная по своему характеру драматургия, далеко не во всем „соответствующая” языку Худо-

жественного театра начала XX века. И хотя в 1934 году МХАТ один из первых поставил горьковскую пьесу *Егор Булычев и другие*, а МХАТ — второй готовился поставить *Вассу Железнову* — ему автор предложил новую редакцию пьесы — эти пьесы, несмотря на значительное расширение изобразительных возможностей к тому времени и самого театра, требовали несколько иного сценического языка. И вошедшие в историю искусства лучшие постановки пьес этого цикла были осуществлены на других советских сценах.

Опыт театрального искусства XX века недвусмысленно свидетельствует о том, что наряду с чеховско-ибсеновской линией в драматургии, продолжала жить и развиваться старая традиция социально-психологического театра, связанная в России с именем А. Островского. Конечно, это вторая и более продолжительная по времени традиция то и дело обновлялась. На Западе она заметно трансформировалась в творчестве Ю. О'Нила, в России — в драматургии М. Горького, особенно в последние годы его творчества. У каждой из этих исторически сложившихся форм находят свои продолжатели и поклонники. Заметно также их взаимодействие, взаимовлияние и обогащение обоих направлений в драматическом искусстве.

Однако нашей задачей в данном случае было показать лишь момент становления чеховской традиции как в прозе, так и в драматургии, осветить тот ее первоначальный этап, когда индивидуальные открытия одного художника становятся необходимы целому ряду других, когда они уже активно начинают воздействовать на характер литературного процесса и становятся неоспоримым вкладом в художественную культуру своей страны.

THE FORMATION OF THE LITERARY TRADITION  
(CHEKHOV AND HIS CONTEMPORARIES — BUNIN, GORKI)

by

ALEXANDR GUTOROV

Summary

In the article the author presented an initial stage of formation of tradition of Chekhov, developing to a considerable degree the output of Russian realism of the second half of the nineteenth century. The author tries to investigate the fact to what a degree individual discoveries of Chekhov begin to influence the character of prose — Bunin — and dramaturgy — Gorki — his contemporaries, determine wholly the main roads of development of Russian historiolliterary process and constitute a visible contribution into national belles-lettres.