

аўтар падкрэслівае магутнасць Слова, якому не вядомыя межы, створаныя чалавечай прыродай. Храм духа можна выбудоўваць і разбураць з дапамогай Слова. Яно само з'яўляецца Тварцом. «Слова – гэта Бог» (1, 299). Служэнне яму забяспечвае вечнае жыццё.

Натуральна, Мікалай Гумілёў не зусім арыгінальны ў скарыстаных ім паэтычна-філасофскіх канцэпцыях неўміручасці. Аднак, здаецца, ніхто ў рускай літаратуры ХХ ст. з такой настойлівасцю і паслядоўнасцю не спрабаваў сінтэзаваць у сваёй творчасці асноўныя модусы бессмяротнасці, якія з'яўляюцца духоўна-маральнай апорай і стымулам жыцця чалавека.

¹ Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 591.

² Гумилев Николай. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 319. Далейшыя спасылкі на гэтае выданне даюцца ў тэксце артыкула з указаннем тома і старонкі.

³ Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 446.

⁴ Лукницкая В. Николай Гумилев. Л., 1989. С. 138.

⁵ Соловьев В. Стихотворения... С. 160.

І. П. ВАНЦЯНКОЎ

СТЫЛЬ АПАВЯДАННЯ І. А. БУНІНА «СНЫ ЧАНГА»

Складанасць і разнастайнасць мастацкіх структур у апавяданнях Буніна 1915–1916 гг. сведчылі не толькі аб узросшым майстэрстве пісьменніка, але і аб значным пашырэнні дыяпазону яго творчасці, яго сацыяльных і філасофскіх гарызонтаў. У адпаведнасці з гэтым у яго апавяданнях істотна мяняецца структура расповяду. Нярэдка на некалькіх старонках кароткага апавядання пісьменнік аб'ядноўвае кавалкі і пласты жыцця, раз'яднаныя значнымі прамежкамі часу і прасторы, насычаючы такім чынам расказванне складанай дыялектычнай думкай, пачуццямі і перажываннямі, цяжка ўлоўнымі пераходамі ад адлюстравання знешніх рэальі рэчаіснасці і чалавечай псіхалогіі да абстрактных філасофскіх разважанняў. У большасці апавяданняў перадрэвалюцыйнай пары, па сутнасці, няма адзінага сюжэтнага стрыжня, які арганізуе дзеянне. Як і ў лірычных мініяцюрах, у апавяданнях цыклу «Тень птицы» замест традыцыйнага, дакладна намечанага сюжэта, заснаванага на дынаміцы падзей і сутыкненні характараў, расказваннем кіруе філасофская думка аб жыцці і чалавеку – яна і толькі яна аб'ядноўвае дзеянне, прыдае твору характар мастацкага цэлага.

Так, у апавяданні «Сны Чанга» сюжэт сам па сабе можна было б абмежаваць некалькімі фразамі: «Опять ударился по вине пьяного капитана пароход о подводные камни?.. Опять выстрелил капитан из пистолета в свою прелестную и печальную жену»¹.

Гісторыя чалавечай драмы, якая пакладзена ў аснову апавядання, не разгорнута. Пісьменнік нібы прапануе чытачу самому дамысліць, як выглядалі б дэталі і павароты сюжэта, што адлюстроўваюць трагедыю чалавека, які да таго не мог паверыць, што «можа не любіць цябе той, каго ты любіш». На першым плане ў апавяданні не сюжэтная канва, а вядучая думка аб неўстойлівасці і катастрофічнасці зямнога быцця, аб прывіднасці чалавечага шчасця.

Спосаб рэалізацыі гэтай ідэі ў апавяданні даволі арыгінальны. Аўтар не робіць паспешлівых вывадаў, не спяшаецца выказаць сваё жыццёвае і філасофскае крэда. Асноўны прыём, з дапамогай якога ён спрабуе вырашыць пастаўленую ў апавяданні праблему, – кантраст процілеглых пунктаў гледжання на жыццё. Адна з іх, рэалізаваная праз сны Чанга, заключаецца ў тым, што жыццё цудоўнае; згодна з другой, перададзенай праз маналог і дыялог гаспадара Чанга – капітана, «жизнь мыслима лишь для сумасшедших» (IV, 371).

Адным са стылістычных сродкаў, якія размяжоўваюць гэтыя два процілеглыя пункты гледжання, з'яўляецца двухпланавасць расказвання. Апавяданне будзецца ў двух прасторава-часавых планах, адзін з якіх звязаны з абмалёўкай падзей у мінулым часе (сны Чанга), другі план з'яўдаецца з часам расказвання. Усё, што бачыць у сваіх снах стары Чанг, – гэта мінулае, радаснае і прамяністае; тое, што ён бачыць, калі вызваляецца ад свайго сну, – гэта змрочнае і тужлівае сучаснае.

Вось стомлены, разбіты пастаяннымі блуканнямі са сваім гаспадаром-капітанам па рэстаранах і карчмах, стары Чанг засынае. І... «Снітся яму:

там, в сумраке, мягко осветилось что-то золотисто-лиловое, что-то едва уловимое глазом, но необыкновенно радостное – там, в солнечно-голубую пустоту, на простор, на воздух, были открыты задние иллюминаторы, а по низкому потолку струились, текли и не утекали извилистые зеркальные ручьи...» (IV, 374–375).

Але вось перарываецца сон Чанга, і, як у кінакадры, карціна рэзка мяняецца: «И опять с удивлением видит Чанг, что он не на пароходе в Красном море, а на чердаке в Одессе, и что на дворе и впрямь полдень, только не радостный, а темный, скучный, неприязненный» (IV, 378).

Ужо з гэтых прыкладаў бачна, што ў аснове апавядання ляжыць чаргаванне сэнсавых, філасофскі насычаных і маляўнічых карцін, якія прызначаны дапоўніць, узмацніць, вобразна раскрыць генералізуючую аўтарскую задуму. Аднак чаргаванне рэзкіх кантрастаў мінулага і сучаснага – сноў Чанга і рэчаіснасці – толькі падводзіць да ўразумення вядучай ідэі апавядання, але не раскрывае яе. Галоўным стрыжнем, які аб'ядноўвае розныя часткі расказвання ў адзінае эмацыянальна-сэнсавое цэлае, з'яўляюцца развагі і дыялогі бунінскага персанажа. Перадаючы характар акаляючай герояў рэчаіснасці праз іх успрыманне, аўтар да пары да часу як бы здымае з сябе адказнасць за яе трактоўку, пазбаўляе яе дагматычнасці. Характэрна, што пры гэтым ён не аддае перавагі ні таму, ні другому пункту гледжання, як бы дазваляючы чытачу зразумець, што ніводны з іх не вычэрпвае ісціны. Аб бясцілі бунінскіх персанажаў зразумець канечную праўду сведчаць не толькі пастаяннае перабіванне маналогаў снамі Чанга, але і не менш паслядоўныя абрыванні гэтых сноў. «И случилось с Чангом то же, что не раз случалось в те времена и с хозяином, капитаном: он вдруг понял, что существует в мире не одна, а две правды – одна та, что жить на свете и плавать ужасно, а другая... Но о другой Чанг не успел додумать: в неожиданно распахнувшуюся дверь он увидел трап на спардек, черную, блестящую громаду пароходной трубы, ясное небо летнего утра и быстро идущего из-под трапа, из машинного отделения, капитана...» (IV, 375).

Якая ж трэцяя праўда, якой не ведаюць бунінскія героі? Адказу на гэтае пытанне немагчыма атрымаць, калі не прачытаць апавядання да канца. Толькі асобныя аўтарскія «указальнікі» аддалена намякаюць на магчымасць зразумення нейкага іншага прыгожага свету, у якім гэта праўда толькі і можа быць знойдзена. Адным з такіх «указальнікаў» служыць сцэна ў рэстаране, дзе гукі музыкі напаўняюць душу Чанга нейкай асаблівай незямной журбой. Канчаткова ж праясняе гэты намёк на «ісціну ў апошняй інстанцыі» канцоўка апавядання, дзе аўтар нібы падводзіць рысу пад антытэзамі сваіх пасрэднаў і ад свайго імя «абьяшчае» трэцюю – і канчатковую – праўду, указваючы на адзіную, з яго пункту гледжання, гармонію, якая знаходзіцца «в том безначальном и бесконечном мире, что недоступен Смерти» (IV, 385).

Аб якім «беспачатковым і бязмежным свеце» тут ідзе размова? Нямецкі даследчык бунінскай творчасці Б. Кірхнер лічыць, што аснову поглядаў Буніна на жыццё і сусвет складае «пантэастычна-таоністычнае перакананне», што бярэ свой пачатак у старажытнакітайскай і індыйскай філасофіі. Адсюль ён робіць вывад, што ў апавяданнях «Сны Чанга», «Братья» і некаторых іншых пісьменнік фармулюе свае думкі аб каштоўнасці чалавечага жыцця як адзіным касмічным працэсе, вечнага быцця Тао, якое і ўяўляе, па Буніну, беспачатковы і бязмежны свет. Чалавек – бачная форма гэтага свету, гэтага Тао, куды ён вяртаецца пасля смерці. «Бунин, – як піша Б. Кірхнер, – видел глубокую ценность человеческой жизни в участии в этом универсальном процессе бытия и, наконец, в слиянии с его невидимой формой»².

Р. С. Співак, разглядаючы гэтую інтэрпрэтацыю філасофскіх поглядаў Буніна, адзначае, што яна заслугоўвае ўвагі, як і ўся работа даследчыка аб творчасці пісьменніка, тым болей, што большасць заходніх даследчыкаў схільныя «...акцентировать в содержании бунинского творчества трагические ноты... скептический и даже циничный взгляд художника на смысл и ценность человеческой жизни»³.

Аб тым, што Бунін прытрымліваўся пантэістычных поглядаў, сведчаць многія яго творы і, у першую чаргу, яго кніга аб Л. Талстым. Што ж тычыцца водгаласкаў у светапоглядзе Буніна старажытнакітайскай і індыйскай філасофій, звязаных з бунінскім асэнсаваннем жыцця як адзінага касмічнага працэсу, вечнага быцця, то яны дастаткова дакладна адлюстраваны ў маналогу капітана са «Снов Чанга». Спрабуючы асэнсаваць сваю жыццёвую драму (зраду жонкі), капітан прыходзіць да высновы, што прычына гэтай здрады не ён сам і нават не здрадзіўшая яму жонка, а нешта незразумелае, што не залежыць ні ад яго, ні ад чыёй іншай волі. Гэта нешта – «самыя заветныя загады самой Тао», прамаці ўсяго існуючага, таго вечнага і непарушнага светапарадку, якому падуладна ўсё жывое на зямлі. Працівіцца гэтаму светапарадку, лічыць капітан, а разам з ім і аўтар, «не должно... ничто сущее». Больш таго, менавіта канфлікт з гэтым, стагоддзі завядзеным светапарадкам, і прыводзіць чалавека да жыццёвай драмы, як гэта і здарылася з галоўным героем апавядання.

У «Снах Чанга» Бунін ажыццяўляе гэты прынцып расказвання, калі адлюстраванне будзеца на іерархіі лексічных і семантычных элементаў, якія, падтрымліваючы, узаемазмяняючы адзін аднаго, ствараюць стылістычнае і сэнсавое адзінства, дзе разам з планам персанажа, яго светаразуменем яскрава адчуваецца аўтарскае «я», суб'ектыўна-індывідуальныя адносіны аўтара да адлюстраванага. Найбольш выразна гэта асабліваецца бунінскага стылю, як мы бачылі, выяўляецца ў тых адрэзках тэксту, дзе ад прамога паказу жыццёвых рэалій аўтар пераходзіць да філасофскага асэнсавання праз свайго героя-пасрэдніка.

Аўтарскі пункт гледжання рэалізуецца ў «Снах Чанга» ўсімі моўнымі і нямоўнымі сродкамі: мэтанакіраваным падборам адных рэалій і адмаўленнем ад другіх, усялякімі тыпамі аўтарскіх характарыстык, і, перш за ўсё, павышанай эмацыянальнасцю расказвання. Найбольшай сілы гэта эмацыянальнасць дасягае ў выпадках кантрастных супрацьпастаўленняў жыццёвых сітуацый. Пры гэтым станючая ацэнка звязана, як правіла, з «высокай» эмацыянальнасцю кніжнай лексікі, адмоўная ж – з размоўнай лексікай і размоўным сінтаксісам. Вось толькі два прыклады, характэрныя для расказвання ў апавяданні ў цэлым: «Что за чудесная кровать была у него прежде! Ладная, высокая, с ящиками, с постелью, глубокой и уютной, с тонкими и скользкими простынями и холодящими белоснежными подушками!» (IV, 371). «Поднялся на палубу парохода старый, кислוגлазый китаец, опустился на корячки, стал скулить, упрасивать всех проходящих мимо, чтобы купили у него плетушку тухлых рыбок, которую он принес с собою» (IV, 372).

У стылі «Снов Чанга» адбываецца не толькі разнастайнасць узаемадзеяння і сутыкнення розных па экспрэсіўнай афарбоўцы і сферах ужывання стылёвых элементаў, але і іх кантрастнае супрацьпастаўленне. І ўсё гэта суправаджаецца змяненнямі ў вобразе аўтара, множнасцю яго «абліччаў». З асаблівай нагляднасцю аб гэтым сведчыць характар музыкальна-рытмічнай арганізацыі апавядання. Разнастайнасць рытму ў апавяданні – гэта свайго роду кампазіцыйны прыём, з дапамогай якога дамінуючая аўтарская ідэя даводзіцца да свайго крайняга выяўлення.

Вядома, што «исходные позиции ритма – в поэтическом строе речи, в интонационной и синтаксической форме, дальнейшее развитие – во внутренней и внешней структуре образов, итоговый ритм – в движении сюжета, в самом общем характере творчества каждого писателя»⁴.

У «Снах Чанга», як, зрэшты, і ў большасці бунінскіх твораў, жывуць і функцыяніруюць усе гэтыя віды апавядальнага рытму. У дадзеным выпадку размова ідзе не аб паэтычным ладзе бунінскай прозы, які дазваляе разбіць яе на белыя вершы:

«Дни потом были всякие: // то огнем жгло с сияющей лазури солнце, // то горами громоздились и раскатывались // ужасающим громом тучи, // то потопами обрушивались на пароход и на море // буйные ливни...» (IV, 378).

Галоўны від рытму ў «Снах Чанга» – «абагульняючы», вызначаючы

рух сюжэта і аўтарскай думкі, сутнасць ідэйна-сэнсавай аўтарскай пазіцыі. Гэта рытм абзацаў і цэлых славесных адзінстваў, які стварае той кантраст будзённага і ўзвышанага, зямнога і сусветнага, які павінен падвесці чытача да ўспрымання аўтарскай канцэпцыі трэцяй – і апошняй – праўды, у імкненні да якой і знаходзіцца, па Буніну, найвышэйшая каштоўнасць чалавечага жыцця. Вось як прыземлена, праявіцца і звычайна гучыць у пачатку апавядання апісанне нікчэмнасці і ўбоства штохвіліннай зямной рэальнасці, увасобленай у зямным гарадскім пейзажы: «На дворе, в городе Одессе, зима. Погода злая, мрачная, много хуже даже той, китайской, когда Чанг с капитаном встретили друг друга. Несет острым мелким снегом, снег косо летит по ледяному, скользкому асфальту пустого приморского бульвара и больно сечет в лицо каждому еврею, что, засунувши руки в карманы и сгорбившись, неумело бежит направо или налево...» (IV, 370).

А вось другі рытм – урачысты і велічны, гранічна насычаны складанымі эпітэтам і параўнаннямі, вытанчанай гульні ў словы: «И вдруг распахивается дверь костела – и ударяет в глаза и в сердце Чанга дивная, вся звучащая и поющая картина: перед Чангом полутемный готический чертог, красные звезды огней, целый лес тропических растений, высоко вознесенный на черный помост гроб из дуба, черная толпа народа, две дивные в своей мраморной красоте и глубоком трауре женщины, – точно две сестры разных возрастов, – а надо всем этим – гул, громы, клир звонко вопящих о какой-то скорбной радости ангелов, торжество, смятение, – и все собой покрывающие неземные песнопения» (IV, 384).

Апавяданне «Сны Чанга» – адно з найбольш характэрных бунінскіх апавяданняў перадрэвалюцыйнай пары. У адрозненне ад некаторых іншых апавяданняў («Братья», «Господин из Сан-Франциско») ён амаль поўнасцю пазбаўлены сацыяльнай праблематыкі, цалкам замкнёны ў рамках улюбёных пісьменнікам вечных тэм. Крытычны пафас пісьменніка накіраваны не супраць бесчалавечных законаў капіталістычнага грамадства, а супраць вечных, незалежных ад чалавека абстаўі і недасканаласці жыцця наогул. Лірызм і паэтычнасць, эмацыянальнасць і маляўнічасць, аналітызм і глыбіня мыслі – усе гэтыя рысы бунінскай прозы праявіліся ў гэтым апавяданні з дзівоснай сілай. Аднак сваёй ідэйна-сэнсавай накіраванасцю апавяданне ўводзіла чытача ад вырашэння зладзённых палітычных праблем сучаснасці. Усё гэта тлумачылася не толькі палітычным індэферэнтызмам пісьменніка, але і недаацэнкай ім ролі мастака ў вырашэнні найважнейшых сацыяльных праблем свайго часу.

«Я писатель, – говорил Бунин Н. А. Пушешникову, – а какое значение имеет мой голос? Совершенно никакого. Говорят все эти Брианы, Милюковы, а мы ровно ничего не значим. Миллионы народа они гонят на убой, а мы можем только возмущаться, не больше. Древнее рабство? Сейчас рабство такое, по сравнению с которым древнее рабство – сущий пустяк»⁵.

І ўсё ж менавіта сучаснае Буніну «рабства», бязглуздзіца і бесчалавечнасць буржуазнага грамадскага ладу, што асабліва наглядна выявіліся ў гады першай сусветнай вайны, узмацнілі ў творчасці пісьменніка прынцыпова іншыя матывы і настроі. З асаблівай сілай гэтыя настроі выказаны ў адным з лепшых бунінскіх апавяданняў «Господин из Сан-Франциско».

¹ Б у н и н И. А. Собр. соч. в девяти томах. М., 1966. Т. 4. С. 383. Далейшыя ўнутрытэкставыя спасылкі ў артыкуле даюцца па гэтаму выданню.

² Русская литература в оценке зарубежной критики. М., 1973. С. 326.

³ Там жа. С. 327.

⁴ Ч и ч е р и н А. В. Ритм образа: стилистические проблемы. М., 1973. С. 208.

⁵ Б а б а р е к о А. И. А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). М., 1967. С. 206.