

более того, она является единственным способом оправдания этого бытия и одновременно его условием, сущностным, творческим началом. В силу этого действительно все в жизни оказывается наполненно нравственным, или по позднему Толстому — религиозным содержанием, и крайние, так сказать, пограничные, формы сознания и бытия, как «арзамасский ужас» и смерть, ведут не к отчаянию, а к своего рода «пробуждению», как это было еще в смерти Андрея Болконского, а в «Смерти Ивана Ильича» — к уже подлинному просветлению. Это связано с эпическими основаниями нравственной концепции писателя, лежащей в основе всего его творчества.

О. А. Кузнецова

**О СООТНОШЕНИИ ЛИРИЧЕСКОГО И ЭПИЧЕСКОГО
В ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОЙ НОВЕЛЛЕ ИВ. БУНИНА
(«СЫН», «КАЗИМИР СТАНИСЛАВОВИЧ», «ГРАММАТИКА ЛЮБВИ»)**

Лирическое как образ переживания и эпическое как воплощенная наглядность непосредственно воспроизводимого действия своеобразно синтезировались в бунинской повелле 1914—1916 годов, которая как бы аккумулировала в себе и мощную лирическую энэргию, и развитую эпическую изобразительность. Тем самым новелла явилась своеобразным итогом творческих исканий писателя до 1917 года. Именно здесь формируется та жанровая форма, та повествовательная манера, которые получили дальнейшее развитие и шлифовку в эмигрантский период творчества. Особенно это касается произведений, изображающих сложный мир человеческих душ, человеческих отношений, — таких, как «Сын», «Грамматика любви», «Казимир Станиславович», «Последнее свидание».

Эти новеллы представляют собой небольшие по объему повествования об одном или нескольких днях, имеющих важное, порой переломное значение в жизни героев. Но фабульная основа повествования весьма ослаблена. Не является предметом изображения и характер героя: он чаще всего едва намечен. В центре повествования оказывается развитие человеческого чувства или, лучше сказать, движение внутреннего переживания героя. В «Суходоле» о Наталье Бунин писал, что она «не то думала, не то чувствовала». Так сам писатель определяет тот сложный синтез мыслей, чувств и ощущений, который является в его произведениях «доминантой образа» (М. М. Бахтин). Во внешнем течении повествования нет сколько-нибудь значительного действия (блуждает по ресторанам Казимир Станиславович,

а Ивлев в «Грамматике любви» и Стрешнев в «Последнем свидании» находятся в дороге). Но как раз через эту незначительность внешнего действия героя показан интенсивный рост внутреннего напряжения души. Причем, Бунин не называет прямо переживание своего героя, а показывает его движение опосредованно. Оно развивается как бы подспудно, глубоко в душе героя и, может быть, даже в начале не совсем осознается им. Лишь в кульминации Бунин раскрывает всю силу и глубину охватившего его чувства. Одним из проявлений этого подспудно зреющего переживания является создаваемое в рассказе настроение, некий «общий тон», «общий запах», (А. П. Чехов) повествования. Этот «общий тон», настроение становятся у Бунина важнейшим композиционным приемом, скрепляющим собой все повествование. Как у Чехова, чье творчество в начале 20 века положило начало проникновению лиризма в прозаическое произведение, в новеллах Бунина «эпизоды связаны не столько сюжетом события, сколько, так сказать, сюжетом настроения».¹

Так, в новелле «Грамматика любви» внешняя канва действия сводится к тому, что «некто Ивлев» едет в тарантасе в дальний край уезда, заезжает на чай к некоей графине, о которой сказано только то, что она была в розовом капоте, курила, смеялась и говорила о любви; затем Ивлев едет дальше, попадает в грозу, он приезжает в дом Хвошинского, беседует с сыном Лушки, оглядывает библиотеку, читает «Грамматику любви» и продолжает свой путь. При этом повествование замедлено и ведется как бы в темпе неспешной езды в тарантасе.

Источником для возникновения переживания у героя явился рассказ графини о соседе, помещике Хвошинском, «который, как знал Ивлев еще с детства, всю жизнь был помешан на любви к своей горничной Лушке, умершей в ранней молодости»². Ивлев пораженный такой любовью, сам «в молодости был почти влюблен в нее». В дороге он воскрешает подробности этой истории, и образ Лушки снова, как в молодости, «забирает его в плен». Ивлев вроде бы и не думает о ней, но веяние этой любви постоянно присутствует в повествовании. Это передается, в частности, через пейзаж, дающийся глазами Ивлева. Он видит «какие-то еще не кошенные луга, зеленые скаты которых грустно выделялись в низких тучах... Была чья-то маленькая пасека... Объехали **какую-то старую** плотину, и давно высохший пруд... Пара черных куличков с **плачем** метнулась... в дождливое небо... А на плотине... увял большой **старый** куст, то милое деревце, которое зовут «**божьим деревом**», и вдруг Ивлев вспомнил места, вспомнил, что не раз ездил тут в молодости верхом...

¹ Днепров В. Д. Черты романа 20 века. М.—Л., 1965, с. 515. См. также: Полоцкая Э. А. Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина.— Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1970, т. XXIX, вып. 5.

² Бунин И. А. Собр. соч. в девяти томах. М., 1965, т. IV, с. 299. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

— Говорят, она (Лушка — О. К.) тут утопилась-то, — неожиданно сказал малый» (301).

Бунинский синтаксис (частые многоточия), а также частые неопределенные местоимения помогают понять, что это обрывочные картины пейзажа, воспринимаемого героем. Такая фрагментарность показывает, что он внутренне глубоко, почти неосознанно погружен в думы о Лушке (сами думы, однако, не даются), и это подтверждается тем, что Ивлев **«вдруг»** вспоминает места своей молодости, а молодость его связана с влюбленностью в Лушку, отсюда и **«неожиданное»** (но вполне закономерное психологически) восклицание возницы. Здесь возникает и мотив давности, всего старого, уже ушедшего, а поэтому неизменно грустного, опять-таки связанный с **«образом Лушки»**. **«Он глядел на приближающуюся усадьбу, видел, наконец, то о чем слышал так много, но по-прежнему казалось, что жила и умерла Лушка не двадцать лет тому назад, а чуть ли не во времена незапамятные»** (302). Далее, приехав в имение Хвощинского, Ивлев входит в **«холодный»** дом, из **«печального»** окна видит **«стоletнюю, всю черную плакучую березу»** (развитие мотива древности и печали), **«дрожащими»** руками трогает книги в библиотеке Хвощинского и, наконец, держит в руках ожерелье, Лушки, **«загадочной в своем обаянии, превратившей обыденную человеческую жизнь в «экстатическое бытие»**. **«И такое волнение овладело им при взгляде на эти шарики, некогда лежавшие на шее той, которой суждено было быть столь любимой и чей смутный образ уже не мог не быть прекрасным, что зарябило в глазах от сердцебиения»** (350). Это предел взволнованности, постепенно росшей в душе героя, выраженной уже в открыто эмоционально насыщенном тексте. В душе Ивлева рождается почти молитвенное преклонение перед **«смутным образом Лушки»**, **«чувство сложное, похожее на то, какое он испытал когда-то в одном итальянском городке при взгляде на реликвии одной святой»** (306—307). В новелле появляется мотив святости, и история о сумасшедшем помещике Хвощинском, влюбленном в свою горничную Лушку, превращается в поэзию легенды.

Таким образом, эпизоды новеллы действительно связаны **«сюжетом настроения»**: в нем высокая просветленная печаль; душевное очищение, приобщенность к святым глубинам любви.

Толчком для возникновения переживания героя Бунина всегда является его обращение к прошлому. Прошлое, его значение в жизни человека, как известно, постоянно интересовало писателя. Его герои обладают поистине удивительным талантом памяти, способностью сохранять нетленными не только и даже не столько события прошедших лет, сколько чувства, ощущения прошлого. В рассматриваемых новеллах прошлое как беспощадный рок тяготеет над их героями. Оно оказывается сильнее, живее настоящего, поэтому неизбежно столкновение **«тогда»** и

«теперь» (именно так сам писатель часто определяет эти два времени в повествовании).

Присутствие «тогда» в жизни героя заявляет о себе буквально с первой страницы, едва только назван сам герой. Причем прошлое почти не имеет у Бунина развернутых описаний. Указания на существование «тогда» рассеяны по всему повествованию в виде отдельных фраз или даже слов: «Вагонное тепло напомнило Казимиру Станиславовичу **другие времена...**». «Казимир Станиславович **снова** увидел фигуру Пушкина...». «Потом поехал в ресторан на **бульваре, тоже знакомый со студенческих времен...**». «Я, брат, — сказал он, неожиданно нарушая свое молчание, — эту гостиницу еще **со студенческих времен знаю...**». (342—343). Эти вкрапления из прошлого нарушают последовательное течение действия в настоящем и создают как бы пульсацию повествования. Не случайно многие исследователи прозы Бунина определяют основной принцип композиции многих его новелл как «принцип мозаики»³. В рассматриваемых новеллах «фрагментарность» (Б. В. Томашевский) повествования обусловлена именно такими ретроспективными вставками. Причем «атрибутами» прошлого могут быть и воспоминания героев, и какие-либо вещи, и явления природы, и перемены в поведении героя, и образные средства языка. Они являются своеобразными сигналами, свидетельствующими о ретроспективных вкраплениях в настоящее, поэтому и происходят постоянные столкновения «тогда» и «теперь». Так, в «Казимире Станиславовиче», примеры из которого уже приводились ранее, на «**другие времена**» нищего пьяницы указывают не только его признания и свидетельства повествователя. «Потом подавали Казимиру Станиславовичу **рокфор, красное вино, кофе, нарзан, ликеры...** Казимир Станиславович несколько раз выходил в прохладные коридоры и, воротясь, **снова требовал вина...** Во втором часу он **летел на лихаче в публичный дом...**». Все это никак не вяжется с Казимиром Станиславовичем как с привычным пьяницей и давним жильцом подвалов, во внешности которого все свидетельствовало о «бедности и пьянстве», зато такое разухабистое поведение вполне понятно, если вспомнить «визитную карточку с дворянской короной», которую герой предъявляет в дешевую гостиницу, частые указания на **студенческую жизнь** и упоминания о погубленной жизни, — это привычки его жизни «тогда». Недаром Казимир Станиславович при этом чувствовал себя так, «точно это был не он, а кто-то другой». Далее герой в гостинице встречает того же самого полоумного составителя «жизнеописаний угодников, что жил в «Версале» **двадцать три года тому назад**».

³ См.: Крутикова Л. В. Реалистическая проза 1910-х годов. (Рассказ и повесть). — В кн.: Судьбы русского реализма начала 20 века. Л., 1972; Ачатова А. А. Поздняя лирическая новелла И. А. Бунина. — В кн.: И. А. Бунин. Воронеж, 1971.

Во сне ему видится «весенний день, деревья в цвету, зал большого барского дома и множество народа, со страхом ожидавшего, что вот-вот приедет митрополит...». Это, несомненно, видения его прошлого, поэтому весна в настоящем начинает восприниматься как отзвук той весны и становится сигналом прошлого. «И чувствовалось, что в мире есть **радость, молодость, счастье**», но этого нет «теперь» в жизни героя, это было «тогда». «Он вступил в церковь несмело, — он не бывал в церкви уже **лет тридцать...**». Он смотрит, как венчается «**та, которая даже не знала о его существовании на свете**» (это тоже что-то, связанное с прошлым, вероятно, его дочь). И затем, его пальто, пропахшее «**весенним воздухом**», апрельский месяц, который светит «**повесеннему**»...

Прошлое героя почти всегда окутано дымкой тайны, полно недоговоренности. О «других временах» Казимира Станиславовича нигде в новелле более подробно не говорится. Неизвестно, какие события его жизни сделали обладателя «визитной карточки с дворянской короной» нищим пьяницей и почему его дочь не знает о его существовании. В «Последнем свидании» Стрешнев вспоминает, что Вера ушла «из своего рода, из своего племени» за каким-то Падарским. Она страстно любила музыку, но «теперь» только «жалкая институтская таперша». Стрешнев в молодости был влюблен в Веру, но она «не видела сго», и, приходя к ней в дом, он слышал «оскорбительные фразы» ее матери. Вот и все, что известно о прошлом героев, да и то оно дано опять-таки более в ощущениях, чувствах героя, а не в четком фабульном движении. Бунина не столько интересуют события прошлого, сколько состояние человеческой души, в которой разбужено прошлое. Ведь настоящее героев так не похоже на их прошлое!

«Тогда» в рассматриваемых произведениях всегда радостно, солнечно, связано с молодостью, счастьем, весной. В прошлом нет места однообразию повседневности, и события и чувства героев необычны, ярки. «**Тогда** даже в туфельках ее (Маро — О. К.) было очарование молодости...» («Сын», 330). «А была молодость, радость, чистота...» — вспоминает Стрешнев в «Последнем свидании» (74).

«Теперь» — это повседневность, повторяемость, обыденность, жизнь тянется утомительно и вяло. В настоящем — тоска, безрадостность, душевное опустошение и усталость. «Дни и ночи по-прежнему существуют. И вот **опять** была ночь; и **опять** наступило утро... **Опять** прошел день — сон или действительность? — и **опять** в мире тьма, холод, утомление... Что за чудесная кровать была у него прежде!.. Но и тогда, даже в качку не спал капитан так крепко, как теперь: за день он сильно устает, да и о чем ему **теперь** тревожиться... Было когда-то две правды на свете...: первая та, что жизнь несказанно прекрасна, а другая — что

жизнь мыслима лишь для сумасшедших. **Теперь** капитан утверждает, что есть... только одна правда, последняя... («Сны Чанга», 371).

Отзвуки счастливого прошлого неизбежно проникают в настоящее, и возникает переживание. На протяжении рассказа прошлое все время напоминает о себе, и происходит сложное переплетение времен — внутреннее напряжение в душе героя растет. Это приводит к кульминационному столкновению «тогда» и «теперь», когда власть прошлого побеждает жизненную силу настоящего, и сознание невозможности возвращения счастливо-го прошлого часто приводит к трагической развязке. Поэтому можно сказать, что герои Бунина живут как бы между двух времен, не погружаясь полностью ни в одно из них. Причем прошлое не просто проникает в настоящее. В нем самом угадывались истоки настоящего. Так, в новелле «Сын» обморок госпожи Маро еще в счастливом прошлом предсказывает возможную трагедию, говоря о ее болезненной восприимчивости, безволии, неспособности сопротивляться какому-либо наваждению, которым окажется в будущем странная любовь к молодому Эмилю Дю-Бюи. «Тогда» для госпожи Маро — ее молодость, любовь, материнство. «Теперь» стало для нее однообразной жизнью, которой она, впрочем, совсем не тяготилась. Но отзвук прошлого врывается в ее жизнь вместе с Эмилем Дю-Бюи, который по возрасту мог бы быть ей сыном. «Теперь» мысль о сыне не оставляла ее...: «Я жалуюсь богу, что он лишил меня сына... О, как нежно и страстно можно любить сына!» (334—335). Ее любовь возникла прежде всего из непреодолимого желания иметь сына и в то же время явилась любовью к мужчине. Возвращается счастье, но сразу очевидна его невозможность «теперь». Она «ужасно постарела в течение дурных месяцев разлуки», но в то же время чувствует себя «так хорошо, так молодо, как никогда». Ей снится «та далекая весна» ее медовых месяцев, «но вдруг холод волной прошел по ней,... и она проснулась». Ее любовь, таким образом, является сложным переплетением печального «теперь» и радостных, страстных отзвуков «тогда». И, наконец, когда власть прошлого побеждает, когда госпожа Маро поддается наваждению этой странной и страшной любви, наступает кульминация, которая неизбежно ведет к трагической развязке. События прошлого как бы проецируются в настоящее, и результат этой проекции оказывается трагичным.

Таким образом, событием, «сюжетным ядром» (М. А. Петровский) бунинской новеллы является сложное, основанное на переплетении прошлого и настоящего, переживание героя. Но событие, по Ю. М. Лотману, — это «нарушение некоторого запрета»⁴, отступление от некоторой «нормы». В произведениях с

⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста, М., 1970, с. 286.

доминирующей лирической стихией в повествовании, где не развита фабула, не определены характеры героев, то есть не намечены границы их подвижности в тексте, общей и единой «нормой» становится точка зрения автора.

Отсюда, событие, лежащее в основе исследуемых новелл, — это такое переживание, которое противостоит всему обыденному, преходящему, что является печальной нормой земного бытия, но с чем не хотят мириться Бунин и его герои.

Переступил «норму» обычного помещик Хвощинский, двадцать лет любивший умершую Лушку. Любовь эта живет в самом воздухе всей окрестности, и именно этим воздухом дышал молодой Ивлев, заочно влюбившийся в «миф» о Лушке. Событием является и эта любовь, и то сложное переживание, которое под ее впечатлением охватило Ивлева.

«Тогда» в жизни Казимира Станиславовича произошло, видимо, такое же событие: «слишком большая любовь» (И. А. Бунин). Через много лет счастливый отзвук этого события вызвал в нем трагическое сплетение противоречивых чувств, и его переживание «теперь» явилось событием только потому, что случилось ему когда-то в жизни переступить «норму» обыденного.

Но в эстетике Бунина такая «слишком большая любовь» становится «нормой», как, впрочем, становится «нормой» и ее трагический конец как результат «слишком большой любви». В этом проявляется противоречивость его мировосприятия: ощущение трагедийности, катастрофичности бытия неразрывно связано с ощущением непреходящей красоты жизни, человека и его чувств.

Эстетические оценки Бунина, его авторская позиция раскрываются в новеллах достаточно четко благодаря слиянию «точек зрения» героя и повествователя, чему способствует отмеченная ранее биографическая и характерологическая неопределенность персонажей. Это проявляется прежде всего в речевой структуре повествования: в речь повествователя часто проникает «чужое» слово, то есть слово героя, создавая единство мировосприятия. В рассказе «Казимир Станиславович» герой приходит к церкви и в ожидании венчания дочери наблюдает, «как играли дети, — у одной **худенькой** девочки, прыгавшей через веревочку, все спадал черный **чулочек**, — и сидели на скамье, перед **колясочками** со спящими младенцами кормилицы в русских нарядах» (347). «Чужими» словами, показывающими окружающее глазами Казимира Станиславовича, являются здесь слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Именно они свидетельствуют о взволнованной умиленности героя этой беззаботной жизнью, на фоне которой особенно страшно сознание своей нужности и полного одиночества в радостном весеннем мире.

Речь повествователя созвучна и с внутренним монологом ге-

роя по способу видения мира, по общему настроению, по ритмическому рисунку.

С другой стороны, в речь повествователя часто вкрапливаются непосредственно авторские высказывания, проникнутые обобщающей интонацией, что свидетельствует о близости бунинского повествователя к автору, понимаемому как некое высшее и всеведущее начало в повествовании: «Чанг не знает, не понимает, прав ли капитан; да ведь все мы говорим «не знаю, не понимаю» только в печали; в радости всякое живое существо уверено, что оно все знает, все понимает...» (379).

Эта удивительная бунинская цельность, монологичность способствует актуализации повествования, является «существеннейшим моментом в динамической структуре повествования»⁵. Именно благодаря такому единству мировосприятия и настроения героя и автора-повествователя в новеллах изображается не просто переживание героя, а создается своеобразный «образ переживания» (В. Д. Сквозников). Созданию образа переживания подчинена вся сюжетно-композиционная структура новелл, в том числе и «бесконечно малые моменты» (Л. Н. Толстой). Наряду с Чеховым Бунин является новатором в искусстве детали, находя «новые пути выразительности в крупном плане и в строжайшем отборе»⁶.

Деталь в анализируемых рассказах всегда ориентирована на внутреннее действие, то есть на создание «образа переживания». Она нередко становится «звеном совершающегося» (Е. Добин), отражая изменение положения и внутреннего состояния героя с начала рассказа до конца:

1. «**Баки** его (Казимира Станиславовича — О. К.) были крашены плохой коричневой краской, вид имели неестественный».

2. «Одевшись и расчесав красящим гребнем **баки**, он подсчитал свои средства... и вышел».

3. «Казимир Станиславович сидел на диване и, трясясь и вытирая платком лицо, плакал так ужасно, так обильно, что с **бакенбард** его сходила и размазывалась по щекам коричневая краска».

4. «И некоторые, стараясь не глядеть на его цилиндр... и на ужасное лицо с облинявшими фиолетовыми **баками**, торопясь и конфузясь, давали ему» (341—350).

Так даже жалкое подобие благополучия «сползает» с героя как краска с его бакенбард, обнажая трагедию души.

В своеобразном микромире детали концентрируется и трагическое столкновение «тогда» и «теперь», определяющие, как мы помним, развитие «образа переживания». В новелле «Казимир Станиславович» герой после венчания дочери приносит в го-

⁵ Петровский М. А. Морфология новеллы.—В кн.: «Ars poetica», М., 1927. ч. 1, с. 88.

⁶ Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь, М — Л., 1962, с. 349.

стиницу «зачем-то» купленные им огурцы, «даже сквозь бумагу» пахнувшие **весной**, а весна — это принадлежность нашего героя. В конце рассказа выметают из комнаты его разорванную записку, забытую им вместе с огурцами: «В **смерти** моей прошу никого не винить...» (349), смерть — это удел героя в настоящем.

Созданию «образа переживания» способствуют и образные средства языка. Так, в новелле «Последнее свидание», повествующей о горечи остывшей любви, об опустошении души и сердца человека, о прошедшем мимо счастье, настроение создается путем нагнетания наиболее важных эпитетов. Центром семантического «гнезда» является слово «холодный», а населяют «гнездо» такие эпитеты, как «мертвенный», «темный», «старый», «сырой», «пустой», «печальный», создающие в целом атмосферу осенней тоски. Многократное повторение этих семантически однородных эпитетов создает настроение безысходной печали, неприкаянности, отчужденности. Так особый подбор эпитетов выявляет ключевой мотив повествования. «Доминантой рассказа» (Л. С. Выготский) становится «холод»: «холод» в отношениях, в душах героев, во всем окружающем их мире.

Но «образ переживания», охватывающий всю структуру рассматриваемых новелл, является, как известно, характерной чертой лирического освоения действительности. Именно поэтому многие произведения Бунина стали называть «лирическими» новеллами и отмечать преобладание лирической стихии в повествовании. Однако «образ переживания» всегда раскрывается в произведениях писателя на прочной эпической, повествовательной основе. Как уже отмечалось ранее, в них почти нет лирически обнаженного, непосредственно данного чувства. Развитие «образа переживания» показано опосредованно, через постоянное взаимодействие героя и автора-повествователя с внешним, объективным миром. Кроме того, характер бунинского повествователя не ограничивается его близостью к герою. Повествователь замечает в окружающей действительности те бесконечно разнообразные проявления огромной и неисчерпаемой жизни, которые не имеют прямого отношения к «образу переживания». Еще самые первые исследователи творчества Бунина (в журналах начала века)⁷ указывали на «живописный метод» его произведений, а современный советский писатель Ю. Трифонов назвал повествовательную манеру Бунина «плотским письмом»⁸, которое создается прежде всего за счет подробностей повествования. При этом подробность у Бунина не идентична детали. «Суть различия: подробность воздействует во множестве, деталь тяготеет к единичности. Деталь — интенсивна. Подробность —

⁷ **Абрамович Н.** Бунин как художник. — Новая жизнь, 1915, № 12, с. 161—168. **Колтоновская Е.** Бунин как художник-повествователь. — Вестник Европы, 1914, № 5, с. 327—341.

⁸ Литературное наследство, т. 84, кн. 2, М., 1973, с. 369.

экстенсивна»⁹. И если деталь, как отмечалось ранее, несет функцию некоего ударного, крайне значимого в новелле элемента, направленного на раскрытие «образа переживания», то подробность, так сказать, «буднична» с точки зрения основной мысли произведения. Ее функция — отражение моментов объективно сущей, реальной жизни, богатство и многообразие которой всегда восхищало Бунина. Ощущением самоценности любого мгновения жизни проникнута каждая подробность, описанная с любовью и тщательностью настоящего эпика.

«Потом седой грузин принес ему (Казимиру Станиславовичу — О. К.) на железной пике полусырой пахучий шашлык, с каким-то развратным щегольством срезал мясо на тарелку и, для пущей азиатской, простоты, собственноручно посыпал луком, солью, и ржавым порошком барбариса...» (344).

«А лошади кашляли и не спеша бежали, валец левой пристяжки порою скреб по колесу, порою натягивался, и все время мелькала под ним белой сталью стертая подкова». («Грамматика любви», 298).

В новеллах этих лет, таким образом, наблюдается удивительная, свойственная лишь Бунину, причем уже зрелому Бунину, гармония лирического и эпического. Отличительной особенностью их сюжетно-композиционной структуры становится сложное переплетение прошлого и настоящего. Если в раннем творчестве писателя воспоминания о прошлом окрашены в элегически светлые тона (достаточно вспомнить знаменитые «Антоновские яблоки»), то накануне революции 1917 года в его произведениях возникает уже трагическое столкновение настоящего и прошлого, раскрывающее невозможность возвращения счастливого прошлого и в то же время невозможность жить и быть счастливым в настоящем. В этом противоречии приоткрывается социальная позиция Бунина предреволюционных лет. В годы первой мировой войны, революции, а затем и в эмиграции он жил с обостренным ощущением противоречивости, разорванности бытия, невосполнимости утрат, жил, как его герои и определенная часть тогдашней интеллигенции, как бы между двух времен. Мучительно дорого было прошлое, в котором остались счастье, любовь, радость творчества, словом, где цвел когда-то сад с «антоновскими яблоками». Но прошлое уходило, а настоящее, с его ужасами войны, революционными бурями, с надвигающейся ломкой всего старого, было столь же мучительно непонятно, чуждо, враждебно. Это трагическое противоречие, эта неспособность проникнуться настоящим и жить в гуще его событий и идей открылись, таким образом, еще в дореволюционном творчестве писателя. Все это стало впоследствии основой разрыва с Родиной одного из самых русских писателей России.

⁹ Добин Е. Указанная работа, с. 369.