

Юрий Мальцев



БУНИН

Посев



*Приношу глубочайшую благодарность хранительнице
Парижского архива Бунина Милице Эдуардовне Грин за
любезно предоставленную возможность исследовать этот
архив.*

Юрий Мальцев

ИВАН БУНИН

1870 - 1953

**Посев
1994**

Фотография на обложке из частного архива (Москва)

**Репродукция и макет обложки
художника В. И. Филимонова**

**Воспроизведено в фотолаборатории
ИТАР-ТАСС (Москва)**

1-е издание, 1994.

**World copyright © Possev-Verlag V. Gorachek KG
Frankfurt/Main - Moskau 1994.**

ISBN 5-85824-007-0

ПРЕДИСЛОВИЕ

Из всех заново открытых русских писателей недавнего прошлого, в течение нескольких десятилетий насильственно предававшихся забвению, Бунин, пожалуй, самый интересный и загадочный, а его второе открытие — самое ошеломляющее. Начавший свой литературный путь, когда еще жили и творили Гончаров и Григорович, Салтыков-Щедрин и Лесков, Успенский и Жемчужников, личный друг Чехова, современник Льва Толстого, с которым он не раз встречался, Бунин проделал чрезвычайно интересную творческую эволюцию и пережил Бабеля, Пильняка, Замятина, Платонова и Михаила Булгакова. Он внес в русскую литературу неслыханные дотолематические темы и звучания, создал свой ни с чем не сравнимый стиль и до сих пор поражает нас своей яркой необычностью и неожиданной современностью, так и оставаясь одинокой и до сих пор до конца не разгаданной фигурой в нашей литературе.

Большая слава пришла к Бунину поздно, уже на пятом десятке лет, перед самой революцией. Но по-настоящему он был оценен даже в этот период своего наивысшего успеха лишь немногими, прозорливо увидевшими в Бунине самую крупную фигуру начала века, гораздо более значительную, нежели гремевшие тогда и его затмевавшие Леонид Андреев, Куприн и Горький (этот последний, кстати говоря, был как раз одним из тех, кто сразу оценил талант Бунина и считал его лучшим русским писателем и поэтом эпохи).

После революции, вынудившей писателя к эмиграции, Бунина почти перестали издавать в России (в 20-е годы вышло лишь четыре его небольших книжечки маленькими тиражами).

После 1928 года не только книги его были запрещены, изъяты из библиотек и уничтожены, но даже на само имя был наложен запрет. Например, в 1943 году замечательный писатель Варлам Шаламов, прославившийся впоследствии своими "Колымскими рассказами", был приговорен к 10 годам лагеря за то, что посмел назвать Бунина великим писателем.

Когда, после смерти Сталина, начали одного за другим извлекать из забвения русских писателей, среди "воскресших" оказался и Бунин. Одна за другой стали выходить и раскупаться с поразительной быстротой его книги.

Тем не менее Бунин до сих пор остается еще почти неисследованным писателем, а многие из его произведений по-прежнему труднодоступны. До сих пор не существует полного собрания сочинений Бунина. Вышедшее в 30-ых годах в Берлине собрание сочинений, редактировавшееся самим писателем, естественно, не охватывает позднего периода, а также и самого раннего (многие ранние произведения исключены из издания самим Буниным). В самое полное из советских изданий (девяти томник, изданный в 1965–1967 годах, благодаря личным усилиям А. Т. Твардовского) не вошли многие произведения Бунина, запрещенные советской цензурой, а вошедшие — подверглись многочисленным цензурным искажениям (причем не только послереволюционные, но и созданные до революции). Так что это издание не может служить надежной основой не только научного исследования, но и полноценного прочтения наследия Бунина.

Насколько велик интерес русского читателя к Бунину видно хотя бы из такого факта: посвященный Бунину 84-й том "Литературного наследия" — издания сугубо академического, читаемого обычно лишь специалистами, — разошелся мгновенно. Более того, предварительная запись на это издание в магазинах академкниги была прекращена задолго до того, как книга пошла в печать, и если

бы издатели руководствовались элементарными соображениями спроса, а не директивой властей, это академическое издание своим тиражом побило бы многие из бестселлеров.

Под давлением столь бурного читательского интереса к Бунину советские издательства выпустили одну за другой несколько монографий о нем (отчасти, разумеется, и для того, чтобы предостеречь от "неправильного" понимания писателя). Но достаточно прочесть любую из этих монографий, чтобы освободиться от необходимости читать остальные, ибо все они написаны по одному шаблону, в строгом соответствии с общеобязательной идеологией, и дают совершенно превратное представление о Бунине.

В советских научных журналах появилось много интересных и серьезных статей, исследующих те или иные частные аспекты (главным образом, стилистические) творчества Бунина, но они, разумеется, не в состоянии восполнить отсутствие настоящих и всеобъемлющих исследований.

В последнее время в советской критике можно отметить некоторое недовольство растущей популярностью Бунина. Бунина начинают рассматривать как некую "опасность"¹ или даже соблазн, уводящий от проторенной классиками дороги, как некую излишнюю роскошь, не служащую дидактическим целям ("не служит уроком", "не несет в себе нравоучения")².

На Западе Бунин пережил короткий период шумной славы, связанной с присуждением ему Нобелевской премии в 1933 году, но очень скоро Запад его забыл. Иностранная критика по-настоящему открыла Бунина лишь недавно. Но те немногие работы, которые имеются на сегодняшний день, ограничиваются главным образом лишь структурным анализом произведений писателя.

Эта книга представляет собой попытку дать по возможности полное и неискаженное представление о Бунине и осветить те важные аспекты его творчества, которые до сих пор оставались в тени.

ПРАПАМЯТЬ

"Рождение ни как не есть мое начало. Мое начало и в той непостижимой для меня тьме, в которой я был от зачатия до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, пращурах, ибо ведь они тоже я, только в несколько иной форме, где однако многое повторилось почти до тождественности. Будда говорил: "Я помню себя еще козленком". И я сам испытал однажды, — как раз в стране Будды, в индийских тропиках, — особенно острый ужас одного из подобных воспоминаний, ужас ощущения, что я уже был среди этого райского тепла и райских богатств", — читаем мы в философическом этюде Бунина "Книга моей жизни" (цитирую по рукописи)¹.

И дальше. "Не раз чувствовал я себя не только прежним собою, — ребенком, отроком, юношей, — но и своим отцом, дедом, прадедом, пращуром; в свой срок кто-то должен и будет чувствовать себя — мною: *индийская карма совсем не мудрствование, а физиология*" (курсив мой. — Ю. М.)².

Этот мотив собственной неразрывной связи со Всебытием (термин, употребляемый Буниным) и примата биологического (Бунин, выражаясь языком своего времени, говорит "физиология") над всеми прочими аспектами человеческого существования — социальным, психологическим,

моральным, историческим, экономическим и т. д. — мотив прапамяти (на языке сегодняшней науки это называется "генетической памятью"³) и метампсихоза, как мне кажется, должен быть опознан и указан в начале всякого разговора о Бунине (тем более, что исследователи его до сих пор игнорировали). И не только в силу хронологии, но и по причинам методологическим, ибо именно здесь, в этой темной области подсознания и тайны берут свое начало многие, казалось бы, безначальные и необъяснимые черты человеческого бытия, к которым постоянно приковывалось внимание Бунина. Отсюда же исходят и основные антиномические контрасты бунинского мира: "Я — мир", "безобразия жизни—красота жизни", "смерть—бессмертие", "время—вечность", "изменчивость—постоянство", "сладостная скорбь—мучительная радость". А чувство включенности человека в цепь поколений и его неотделимости от целого станет определять характер всех бунинских персонажей.

Согласно Бунину — укорененность во Всебытии с особой силой ощущается одаренными людьми, поэтами и пророками. "Это те, которых называют поэтами, художниками, созерцателями, творцами. Чем они должны обладать? Способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, не только свою страну, но и другие, не только себя самого, но и прочих людей, то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и кроме того особенно яркой и вообще особенного свойства памятью /.../"⁴. "Все они отличаются все возрастающей с годами религиозностью, то есть страшным чувством своей связанности со всем многообразием и со всей зыбкостью Сущего"⁵. В этой укорененности источник их особой жизненной силы и почти животной, дикой, то есть талантливой (по Бунину это почти синонимы) близости к тайнам бытия. Такое чувство единения со Всебытием близко понятию единого психо-физического и реально-идеального всемирного тела Вл. Соловьева, философа⁶, нелюбимого, впрочем, Буниным. Сам он пользуется гораздо охотнее буддийской терминологией ("Цепь существований", "Колесо Закона", "Карма", "Майя" и т. д.), не будучи сам, конечно, верующим буддистом.

Знание о самом главном и существенном приобретается нами не во время нашего краткого земного существования, а во время прохождения длинной цепи предшествовавших существований — знание о жизни и даже смерти⁷. Сократовское "ученье есть припоминание" — Бунин тщательно заносит в дневник⁸, что он вообще делает очень редко и лишь в случае с наиболее близкими ему и особо поразившими чужими высказываниями.

Память — по Бунину — (и ее более загадочная разновидность — прапамять) есть та невещественная, духовная, психологическая и одновременно вещественная, биологическая связь со столь же таинственными духовно-вещественными основами бытия ("В такие минуты не раз думал я: каждый цвет, каждый запах, каждый миг того, чем я жил здесь некогда, оставляли, отпечатывали свой несказанно таинственный след как бы на каких-то несметных, бесконечно малых, сокровеннейших пластинках моего Я — и вот некоторые из них вдруг ожили, проявились. Секунда — и они опять меркнут, опять скрываются во тьме моего существа. Но пусть, я знаю, что они есть. "Ничто не гибнет, только видоизменяется". Но может быть есть нечто, что не подлежит даже и видоизменению, не подвергается ему не только в течение моего земного бытия, но и в течение тысячелетий, никогда? Увеличив число этих отпечатков, я должен передать их еще кому-то, как передано великое множество их всеми моими предками — мне")⁹. Эти "отпечатки", передаваемые непостижимым, таинственным путем, есть то, что не умирает, и одновременно то, что связывает с Единым Всебытием, в котором материальное и духовное сливаются, то есть память разрушает не только время, но и пространство, делает зыбкими и условными формы, телесность, пространство, как и время. ("...По причине того, что я не совсем обычный человек, мои представления времени, пространства и ощущение себя самого зыбки особенно")¹⁰. Бунин настойчиво цитирует близкие ему слова Толстого из "Первых воспоминаний" о том, что "пространство, и время, и причина суть формы мышления, и что сущность жизни вне этих форм". Память, таким образом, есть некий эквивалент (или прообраз) вечности, бесконеч-

ности и всеединства. Она есть особый инстинкт, так сказать — "инстинкт духовный".

Отсюда недоверие Бунина к рационализму и ко всякого рода теориям, предпочтение, оказываемое им интуиции и непосредственному знанию. Отсюда и остановка в молчании перед тайной и непостижимостью бытия ("... странна основа моей жизни: стоит мне мало-мальски задуматься над этой жизнью — тотчас же непонимание, ничем не разрешающееся удивление")¹¹. Отсюда и презрение к тем, кто делает абсурдные, на взгляд Бунина, попытки рассуждать по поводу "трансцендентного", "мистического" и т. п. — одна из причин его нелюбви к символистам. На уровне языка эта остановка перед тайной и невозможность шагнуть через нее находят свое выражение в столь частых у Бунина оксюморонах. А излюбленные герои его — это не те, что несут мудрость разума, а те, что носят в себе первобытную мудрость инстинктов.

В творчестве Бунина (особенно его зрелой поры) можно найти много общего с пришедшим позже западноевропейским экзистенциализмом: неприятие панлогизма, вкус к неуловимой для абстрактной мысли конкретности существования, мотивы отчаяния из-за невозможности найти выход из личной трагедии в надличных оптимистических теориях. Но в отличие от экзистенциалистов его конкретность, чувственность и биологизм пронизаны волнами мощной поэзии, которая выводит его из сухости нашего времени и сближает с мистиками прошлого.

Из трех творческих типов — орфического, гомерического и гесиодического Бунину, несомненно, ближе тип орфический — с его стремлением (и умением) проникнуть в тайны мира и изначальные основы бытия интуитивным путем. Чуждость эпическому началу, имеющая у Бунина очень сложные и многообразные причины, определяется среди прочего еще и тем стремлением уйти на более глубокий метаисторический и метасоциальный уровень, а не самоутверждающимся индивидуализмом, модным в его время. Поэтому и основной вид конфликта в его творчестве — это не конфликт "индивид-общество", ограничивающийся социально-психологическим планом, а конфликт "лич-

ность-мир", расширяющийся до онтологического плана и порождаемый самой конституцией человеческого существа.

Параллельно и одновременно с чувством укорененности во всебытии, живет трагическое ощущение своей оторванности от него ("безумие моей отделенности от мира")¹² — удел отошедшего от райской целостности человека. Если вновь воспользоваться терминологией Вл. Соловьева, то состояние это можно назвать "ложным существованием", порождаемым "двойной непроницаемостью" (во времени и в пространстве) бытия, раздробленного на исключаящие друг друга моменты и части¹³. Постоянной борьбой с этой "двойной непроницаемостью" наполнена вся жизнь и все творчество Бунина, с его "бегством от пространства и времени".

"Две, три тысячи лет — это уже простор, *освобождение от времени*, от земного тления, печальное и высокое сознание тщеты всяких слав и величий. Все мои самые заветные странствия — там, в этих погибших царствах Востока и Юга, в области мертвых, забытых стран, их руин и некрополей"¹⁴. "Всякий дальний путь — таинство: он приобщает душу *бесконечности* времени и *пространства*. А там — колыбель человечества. И я подойду к *выходу из капища истории*, — из руин, древнейших в мире, загляну в туманно-голубую бездну Мифа" (курсив мой. — Ю. М.)¹⁵.

"Выход из истории", "приобщение бесконечности", "освобождение от времени", этой тягостной условности¹⁶, неприятие смерти — все эти порывы приводят к тому, что центральное место в бунинском мире приобретает память (и прапамять). Память (но не воспоминания, конечно, — разница здесь существенна) — это застывшее, увековеченное и неподвижное бытие, это — вечное настоящее. Только закрепленное памятью прошлое, то есть уже преобразованное и перешедшее в иную форму бытия, составляет предмет высокого искусства. ("...Для творчества потребно только отжившее, прошлое"¹⁷). Это уже не историческое прошлое, а прошлое, ушедшее на метаисторическую глубину, освободившееся от ограниченности и фальши историзма и установившее сущностную связь со всебытием и вечно-

стью. Только из такой глубины и могут исходить великое искусство и великие пророчества.

Поэтому-то величайшей бедой и серьезнейшим дефектом Бунин считает отсутствие памяти. Существование, лишенное памяти ("гроб беспамятства", как он любил говорить) равнозначно небытию.

Но если в борьбе против времени он находит столь мощное оружие как память, то гораздо труднее борьба с двумя другими поименованными им самим врагами: "Печаль пространства, времени, формы преследует меня всю жизнь. И всю жизнь, сознательно и бессознательно, то и дело я преодолеваю их"¹⁸.

В некоторой степени преодоление своей отъединенности от мира дается ощущением "связи" с предками и сознанием "соучастия" с ними в едином деле "служения" Творцу, служения, о котором говорится на первых страницах автобиографического романа¹⁹. Но загадка собственного "Я" остается все же неразрешимой. Отстранение от него, взгляд на себя со стороны как на нечто постороннее, как на таинственное проявление некоей непостижимой и наиндивидуальной мыслящей субстанции — лишь усиливает недоумение. Поразительно в этом смысле описание онейрического состояния в рассказе "Музыка", изображение грезы не как "воображения", а как "делания", завершающееся удивлением: "Что же это такое? Кто творил? Я, вот сейчас пишу эти строки, думающий и сознающий себя? Или же кто-то, сущий во мне помимо меня, тайный даже для меня самого и несказанно более могущественный по сравнению со мною, себя в этой обыденной жизни сознающим?"²⁰

Писатель пытается сделать скачок через эту бездну с помощью силлогизма: "Эта мысль о собственной мысли, понимание своего собственного непонимания, есть самое неотразимое доказательство моей причастности чему-то такому, что во сто крат больше меня, а значит, и доказательство моего бессмертия: во мне есть нечто, некий придаток — очевидно, не разложимый, основной, — поистине частица самого Бога"²¹.

Но доказательство ничего не доказывает, ибо прилагается к области, в которой само слово "доказательство" не

имеет смысла. Противоречие остается непреодоленным, и в его глубину Бунин будет заглядывать всю жизнь со все возрастающими страхом и недоумением.

Отметим вскользь, что от этого бунинского ощущения наиндивидуальности "Я" и его причастности к бессмертию — всего шаг к той "свободной субъективности", принадлежащей не субъекту, а качеству, которое выдвинет Б. Пастернак ("Символизм и бессмертие"). Все это перекликается с некоторыми положениями феноменологической школы ("трансцендентальный субъект", "интенциональность" как непрерывное трансцендирование и т. д.; ср. определение Пастернаком жанра "Охранной грамоты" как "автобиографической феноменологии"^{21а}), о близости к которой творчества Бунина мы еще скажем ниже.

Перечисленные выше мотивы с удивительным постоянством повторяются на протяжении всего творчества Бунина.

Укажем на некоторые примеры, взятые из его лирики, ибо в отличие от прозы, где часто тщательно запрятано и почти неопределимо не только его собственное "Я", но и "Я" повествующее, — именно в лирике Бунин раскрывается с наибольшей прямоотой и откровенностью.

Уже в самых первых юношеских стихах можно почувствовать эти мотивы, в таких как, например, "Весенняя песенка" (1886 г.), "Музыка вечера" (1886 г.), "Он говорил в тоске тревожной" (1886 г.), "Мы все рабы" (1887 г.). Вот стихотворение восемнадцатилетнего Бунина "Ветер осенний в лесах подымается" (1888 г.):

Жизнь зарождается в мраке таинственном.
Радость и гибель ея
Служат нетленному и неизменному,
Вечной красе Бытия!

(С этого момента слова "Бытие", "Ночь", "Душа" и т. п. он начинает писать в определенном контексте с большой буквы.)

Затем тема звучит все более определенно.

"Любил он ночи темные в шатре" (1901 г.) –

бессмертие прошлого.

"Ночь" (1901 г.) –

... счастье слиянья
В одной любви с любовью всех времен!

"Отрывок" (1902 г.) –

Умру – и все ж останусь в этом мире,
Как часть его великой, вечной жизни...

"Надпись на чаше" (1903 г.) –

Вечно лишь то, что связует незримое связью
Душу и сердце живых с темной душою могил.

"Весна и ночь, и трепет звезд" (1904 г.) –

Душа моя и жизнь моя.
В ночном потоке бытия...

"Луна полночная глядит" (1904 г.) –

А что за ней? Там тоже я,
Душа моя.

"Джордано Бруно" (1906 г.) –

Живя и умирая, мы живем
Единою, всемирною Душою...

"Мекам" (1906 г.) –

Смерть есть приближенье к Божеству...

”Собака” (1909 г.) –

Я человек: как Бог, я обречен
Познать тоску всех стран и всех времен.

”Могила в скале” (1909 г.) –

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбою.

”В Сицилии” (1912 г.) –

Обитатели забытые, пустые –
Моя душа жила когда-то в них...

Чем дальше, тем настойчивее становятся эти мотивы:

”У гробницы Вергилия” (1916 г.) –

Жить отрадою земною,
А кому – не все ль равно!

... Счастлив я,
Что моя душа, Вергилий,
Не моя и не твоя.

”Псалтирь” (1916 г.) –

Дни мои отошли, отцвели,
Я бездомный и чуждый земли...
Укажи мне прямые пути
И в какую мне тварь низойти.

”В горах” (1916 г.) –

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
– Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

”Памяти друга” (1916 г.) –

И ты сказал: "Послушай, где, когда
Я прежде жил? Я странно болен — снами...
Как эта скорбь и жажда — быть вселенной,
Полями, морем, небом — мне близка!..
Та сладостная боль соприкасаясь
Душой со всем живущим...

"Луна и Нил" (1916 г.) —

... И пять тысячелетий
прошли с тех пор... Прошли и для меня:
И разве я тот полдень позабыл?

"Дедушка в молодости" (1916 г.) —

Вот этот дом, сто лет тому назад
Был полон предками моими...

"Нет Колеса на свете, Господин" (1916 г.) —

А мир, а мы? Мы разве не похожи
на Колесо?..

"Качаюсь, плескаюсь — и с шумом встаю" (1916 г.) —
"Я" отождествленное с волной.

"Этой краткой жизни вечным измененьем" (1917 г.) —
память — тайна...

Говоря о других писателях, Бунин всегда обращал особое внимание на их физический облик, на "биологическую особь" с определенной наследственностью и определенными задатками и свойствами.

Например при первом же знакомстве с Куприным Бунина восхитило в Куприне нечто "звериное"²². Сам Бунин о Куприне замечает: "Сколько в нем было когда-то этого звериного — чего стоит одно обоняние, которым он отличается в необыкновенной степени! /.../ Он по-звериному щурил глаза /.../, энергично пожал наши руки своей небольшой рукой (про которую Чехов сказал мне однажды: "Талантливая рука!")"²³.

В Толстом он тоже отмечает биологическую породистость, "дикость", сходство с гориллой, его "бровныя дуги"²⁴, "по-звериному зоркие глаза" (М. IX. 57; "по-звериному" — в устах Бунина высший комплимент). Бунин отмечает, что Толстой "завистливый восторг испытывал (столь близкий самому Бунину. — Ю. М.) перед звериностью Хаджи-Мурата, Ерошки". (М. IX. 110), что он обладал острым чувством Всебытия и принадлежал к числу "люто страждущих, тоскующих о всех тех ликах, воплощениях, в коих пребывали они" (М. IX. 48), говорит, что Толстой обладал необыкновенной памятью, то есть не "памятью в обычном значении этого слова" (М. IX. 47), а чем-то гораздо большим (прапамятью)²⁵. Многие черты характера Толстого Бунин выводит непосредственно из его родословной: "Был он родовит. Это вообще надо помнить, говоря о его жизни: роды, наиболее близкие ему, были по своему характеру, как физическому, так и духовному, выражены резко; были они, кроме того, очень отличны друг от друга, противоположны друг другу /.../, тут, как во всех старинных родах /.../ все имеет черты крупные, четкие, своеобразные, отсюда все противоположности, все силы и все особенности в его собственном характере /.../" (М. IX. 123—124).

Говоря о Чехове Бунин отмечает: "Печальная, безнадежная основа его характера происходила еще и от того, что в нем, как мне всегда казалось, было довольно много какой-то восточной наследственности, — сужу по лицам его простонародных родных, по их несколько косым и узким глазам и выдающимся скулам" (М. IX. 170).

Очень характерно в этом смысле еще одно высказывание Бунина: "Помню жуткие, необыкновенные чувства, которые испытал однажды (в молодости), стоя в церкви Страстного монастыря возле сына Пушкина, не сводя глаз с его небольшой и очень сухой, легкой старческой фигуры в нарядной гусарской генеральской форме" (Б. 1. 24). Бунин жадно рассматривает, как бы впитывает глазами весь облик этого человека ("белая курчавая голова" — курчавая как у Пушкина), носителя пушкинских генов, пушкинской ауры²⁶...

Примерно такие же чувства он испытывал и гораздо позже, в 1940 году в Ницце, куда поспешил из Грасса, бросив

все свои дела, чтоб увидеть внучку Пушкина. "Я испытал нечто подобное даже лет десять тому назад, познакомившись в Нише с дочерью этого генерала, то есть родной внучкой Пушкина: ведь передо мной опять было существо, в котором текла кровь человека, для нас уже мифического, полубожественного!"²⁷.

То же самое, то есть важность физико-биологического аспекта, можно отметить у него и в отношении писателей нелюбимых. Он подмечает в них прежде всего отталкивающие физические черты (и это весьма шокировало многих в его литературных мемуарах): у "педераста" Кузмина "полуголый череп и гробовое лицо, раскрашенное как труп проститутки", Арицыбашев — "тщедушный и дохлый от болезней", Гиппиус — "чахоточная и совсем недаром писавшая от мужского имени", Минский — "малорослый и страшный своей огромной головой и стоячими черными глазами", а Маяковский — "судорожной глоткой", "в желтой кофте, с глазами сплошь темными, нагло и мрачно вызывающими, со сжатыми, извистыми, жабыми губами"²⁸.

Свою собственную биографию Бунин почти всегда и неизменно (автобиографии писаны им в разное время для разных издателей) начинает цитатой из "Гербовника дворянских родов": "Род Буниных происходит от Симеона Бунковского, мужа дворянина, выехавшего в XV в. из Польши к Великому Князю Василию Васильевичу. Правнук его Александр Лаврентьев сын Бунин служил по Владимиру и убит под Казанью. /.../ Все сие доказывается бумагами Воронежского Дворянского Депутатского Собрания о внесении рода Буниных в родословную книгу в VI часть, в число древнего дворянства" (Пг. VI. 320).

Отмечая свою родовитость и гордясь ею, Бунин одновременно указывает и на аномалии, присущие его предкам, на их ненормальность, как и на свою собственную. Эту ненормальность сам он именует иногда "вырождением". Но это понятие, очень важное в мирозерцании Бунина, многозначно и содержит в себе как положительную, так и отрицательную стороны. Достаточно посмотреть, как странно звучит это слово (им самим взятое в кавычки), когда он говорит о Толстом и его прапрадеде: "Если говорить о памяти

так, как о ней обычно говорят, то тут ее нет: такой памяти на свете ни у кого не было и не может быть. Что же это такое? Нечто такое, с чем рождаются только уже совсем "вырождающиеся" люди /.../" (М. IX. 47). Вырождение здесь (также как и у некоторых персонажей Бунина, например, у Аглаи, пленительной в своей чистоте и светлой поэтичности девушки-послушницы — рассказ "Аглая" — о "вырождении" которой, тем не менее, говорит сам Бунин²⁹), в прямой связи с этимологией слова, есть выход из рода (из типа, из типичности). То есть "вырождение" — в определенном смысле превосходство, преизбыток (а не недостаток) неких качеств, накопленных в длинном ряду существований, и именно в силу своей большой аккумуляции обретающих новый более совершенный и утонченный характер. Но (и тут переход к негативному) эта утонченность и ненормальность легко становятся болезненным вырождением в обычном негативном смысле. Агробиологи знают, что улучшенные породы легко вырождаются.

Бунин внимательно исследует "ненормальность" Толстого, отмечая даже его "безумие" (М. IX. 113, 123, 133), пристально приглядывается к ненормальности его родных: отца, матери, тетки, брата Дмитрия (М. IX. 114—115). И с таким же интересом приглядывается к своим собственным ненормальным предкам. Некоторые из них не раз фигурируют в его творчестве: дед Николай Дмитриевич Бунин — в "Суходоле" (Петр Кириллыч) и в "Грамматике любви" (помещик Хвошинский), тетя Варвара Николаевна в "Суходоле" (тетя Тоня), в "Фантазере" и в очерке "Шаман и Мотыка". Особенно занимала Бунина их ненормальность, выражавшаяся в "безумии". В дневниковой записи от 7 июля 1912 года читаем: "Перебирали с Юлием (братом) сумасшедших, вернее, "тронувшихся", в нашем роду: дед Ник. Дм., Олимпиада Дмитриевна, Алексей Дм., Ольга Дм., Владимир Дм., Анна Вл. (Рышкова), Варвара Никол. (сестра нашего отца), Анна Ивановна (Губарова, урожденная Бунина). Впрочем, все они "трогались" чаще всего только в старости"³⁰.

О собственном безумии он говорит примерно в тех же словах, что и о безумии Толстого: "Тогдашние (времен

юности. — Ю. М.) портреты мои, выражение их глаз неопровержимо свидетельствуют, что был я одержим тайным безумием”³¹. ”Безумно — то есть вопреки уму, — поясняет это слово Бунин в другом месте, говоря о некоторых необъяснимых разумом инстинктах, — а ведь это и есть чувство какого-то прежнего, давнего существования (...)”³². Ум для Бунина вовсе не есть высшее человеческое качество. То, что разумно, — вовсе не обязательно хорошо, и далеко не всегда прекрасно. Глубокая тайна и красота мира не доступны разуму. Интеллектуализм всегда был Бунину антипатичен (антипатия к Соловьеву, к Мережковскому, к Достоевскому и т. д.), а новейшая цивилизация, построенная на ”достижениях разума”, представлялась ему отталкивающей. Он охотно подписался бы под афоризмом Томаса Гарди, что ”мысль — это болезнь плоти”. И он любил гётевское изречение: ”Чувство — это все”.

”Безумие”, как и ”ненормальность”, как и ”вырождение”, таким образом, у Бунина многозначны. Джеймс Вудворд³³ уделяет большое внимание теме ”вырождения” у Бунина, этому важнейшему аспекту бунинского мировоззрения и бунинского творчества, но он не отмечает ни амбивалентности этого понятия у Бунина, ни его тесной связи с более широкой концепцией регресса, которая занимает центральное место в мире Бунина и о которой подробнее речь впереди.

В ”Автобиографической заметке” 1915 года Бунин пишет: ”Я же чуть не с отрочества был вольнодумец, вполне равнодушный не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с нею /.../” (Пг. VI. 321). После всего, что было сказано выше, это утверждение может показаться кокетством. Но Бунин искренен и тут, ибо породистость для него не обязательно связана со знатностью: биологическая породистость гораздо важнее, чем именитость рода (беспощадность, с какой он изображает своих дворянских предков в таких произведениях, как например, ”Суходол”, воспринятая некоторыми критиками даже как развенчание дворянства, тому свидетельство). Он отмечает у Чехова ”великий аристократизм духа” (М. IX. 188) и утверждает, что аристократичны и

породисты бывают часто и простые мужики (в своем творчестве он дал немало таких мужицких типов). "Эта аристократия, этот отборный, крупный (и не только телесно) сорт людей есть и в народе, в простом народе любой национальности. Среди русских мужиков было и есть немало таких "породистых", резко выделяющихся из толпы и наружно и внутренне, и немало есть среди таких мужиков как раз очень долголетних, по большей части типа атавистического, пещерного, гориллоподобного, страстного, животолубивого и отличающегося богатой и сильной образной речью" (М. XI. 116). Образная речь, художественный талант, таким образом, есть тоже дар природный, то есть в значительной степени наследственный. И еще более чем древностью своего рода Бунин гордится тем, что среди его предков была известная поэтесса начала прошлого века Анна Бунина и Василий Жуковский, "один из корифеев русской литературы, сын Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальмы" (Б. I. 9). Он с интересом открывает и исследует также свое родство с Киреевскими и отдаленное родство с Пушкиным (сын Пушкина Александр вторым браком женился на двоюродной сестре дворянина Павлова, дед которого по матери — Бунин).

Образную речь отмечает Бунин и у отца своего и прибавляет, что он "мог стать писателем: так сильно и тонко чувствовал он художественную прозу, так художественно всегда все рассказывал и таким богатым и образным языком говорил"³⁴.

Вернемся к цитируемой Буниным фразе из "Гербовника дворянских родов" и отметим в ней еще один интересный момент: род Буниных происходит от Симеона Бунковского, выехавшего из Польши. Советский исследователь Ю. Гончаров утверждает³⁵, что все предки Бунина были русскими и что среди русского дворянства было принято выдумывать себе иноземных предков для придания роду большей именитости. Независимо от того верно или не верно это утверждение Гончарова, фактом остается то (и это интереснее всего), что Бунину, как и его предкам, льстила иноземность происхождения. Его жена В. Н. Муромцева звала его на польский манер "Яном", и ему это очень нравилось³⁶. Не ред-

кость было услышать от него фразу вроде этой : "Слава Богу, что во мне не чистая русская кровь"³⁷. Бунин принадлежал к довольно распространенному среди русских людей "чаадаевскому" типу, одержимому страстной любовью-ненавистью к России. Любовь у этого типа людей чаще всего целомудренно скрывается, а ненависть афишируется. Бунин ненавидел "азиатчину" в русской жизни³⁸. При этом надо помнить, что он делал различие между Азией и Востоком. "Восток" — это чарующие страны древней культуры и мифа, прародина человечества, доисторический Рай, "Азия" — безликая плоская равнина, сонное существование в тупой неподвижности и бесформенности, вне памяти ("гроб беспамятства"), вне прошлого, жестокость, грубость, тяжеловесность. Русская бескрайняя и монотонная равнина с редкими деревянными избами, которые подчас несколько раз на жизни одного поколения сжигал пожар, не оставляя ни следа, ни памяти о прошлом, вызывала в Бунине тоску.

После Чаадаева никто в нашей литературе не давал такой сокрушительной критики России, русского национального характера, "русской души", русской истории, как Бунин. Но рядом с этим мы находим у него незабываемые картины России, проникнутые несравненной поэзией, щемящей грустью и любовью. Известная русская борьба западничества и славянофильства проходила в самой раздвоенной (или лучше скажем противоречивой) душе Бунина. Сам он, лишь отчасти сознавал собственную противоречивость, объяснял ее, как и сложность натуры Толстого, разнородной наследственностью своих совершенно не похожих друг на друга родителей. В. Н. Муромцева-Бунина, воспринявшая от мужа его "теорию"³⁹ прапамяти и наследственности, тоже пишет в своей книге о Бунине: "С очень раннего возраста обнаружили в мальчике две противоположные стороны натуры: подвижность, веселость, художественное восприятие жизни /.../ и грусть задумчивость, сильная впечатлительность /.../. И эта двойственность, с годами изменяясь, до самой смерти оставалась в нем /.../. Эта двойственность зависела от резко противоположных характеров родителей"⁴⁰.

От отца Бунин унаследовал художественную и физическую (телесную) одаренность: он обладал "звериной" остротой чувств — зрением, обонянием, слухом: "видел все семь звезд в плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги" (М. VI. 92) и "отличал запах росистого лопуха от запаха сырой травы" (М. VI. 120). Он был и чисто пластически высоко одарен: был отличным наездником, на дружеских вечеринках танцевал "соло", повергая друзей в изумление, на итальянском пароходе он однажды так ловко симитировал тарантеллу, что привел итальянцев в восторг. У него была богатая мимика и вообще незаурядный актерский талант. Станиславский звал его в Художественный Театр и предлагал ему роль Гамлета. Б. Зайцев отмечает "обаяние в его облике, фигуре, движениях, манере говорить, неповторимой одаренности", и говорит, что Бунин — это "особое существо, даровитейшее в каждом слове, движении /.../, какой-то человек-стихия"⁴¹.

От отца же Бунин унаследовал "живой и образный ум", ненависть к логике, порывистость, непрактичность, вспыльчивость, рыцарскую гордость, прямоту и правдивость⁴², любовь к крепким словечкам⁴³. Эти качества выродились у бунинского отца в пороки и стали причиной его несчастий — им овладела страсть к вину, к картам, к клубу, и то незначительное наследство, которое ему досталось от родителей, он вконец потратил, ввергнув семейство в черную нищету. У Ивана же Бунина из этих же качеств проистекала категоричность суждений (часто нелепая), презрение к общепринятому, смелость и упорство в высказывании своих мнений часто наперекор всем, редкая принципиальность и страстность суждений, иногда противоречиво-нелогичных, но всегда последовательных по сути.

От матери же Иван Бунин, согласно его теории, унаследовал склонность к грусти, к печали, впечатлительность, задумчивость, религиозно-поэтическую экстатичность. Мать происходила из старинного рода князей Чубаровых, лишенных княжеского титула Петром Великим за участие в мятеже царевны Софьи. В отличие от отца, который сбежал из первого класса Орловской гимназии (как сбежит потом и

Иван Бунин), мать Ивана получила более тонкое образование. Она обожала стихи Пушкина, Жуковского и др., читала их наизусть, поэзия была частью ее повседневной жизни, а сами поэты — людьми из ее среды, так что Бунин в детстве даже смешивал ее (звали ее Людмилой Александровной) с пушкинской Людмилой⁴⁴.

Растущая бедность, запой мужа, смерть детей (из девяти ее детей пятеро умерло в раннем возрасте, что приоткрывает нам атмосферу жизни мелкопоместного дворянства того времени, мало чем отличавшейся от жизни крестьянской, где дети гибли так же часто и нелепо) — беды эти еще более усилили меланхоличность матери. Муромцева отмечает, что Людмила Александровна никогда не улыбалась⁴⁵, в 1884 году она (после ареста сына Юлия) дала обет Богу никогда не вкушать мяса, наложила на себя и другие посты и держала их до самой смерти (1910). Бунин никогда и ни с кем, даже со своей женой, не говорил о матери, настолько интимным и глубоким было его чувство к ней. Об отце же вспоминал часто и охотно, с неизменной любовью. Уже в эмиграции, в 1924 году, в дневниковой записи от 1 (14) июля, он замечает, что очень часто из года в год видит во сне родителей и всегда живыми. О том же читаем в его путевой поэме "Воды многие": "А в рубке были, кроме рулевого, отец и мать, давид, как я хорошо понимал, умершие, но живые все-таки, — я никогда не вижу их во сне мертвыми и никогда не *двѣлюсь* во сне, видя их живыми" (Выделено Буниным. — Ю. М.)⁴⁶.

Этот налет мистики (или, скажем лучше, тайны, ибо слово "мистика" обрело в наши дни негативный смысл) показывает, что любовь к родителям у Бунина есть чувство гораздо более сложное, чем обычная сыновья нежность. Оно коренится в глубинах его мироощущения. "...Чувство связи, — а не может быть связи без почитания, — чувство единства с родившими тебя, с жизнью отцов твоих, расширяет твою собственную, личную, краткую жизнь, возвышая их, воздавая сыновнюю дань своим отцам, утружденным жизненным бременем, таинством Бытия и любовью к тебе, ты возвышаешь самого себя, то есть существо во всем подобное им: ты их порождение, их плод; чти же древо, дав-

шее плод, если притязашь быть и сам достойным почитания, ибо не может быть плода доброго с недоброго древа; единая жизнь совершает свое таинственное странствование через тела наши, — стремись же ощущать это единство и благоговей: в нем твое бессмертие (долгота дней) и самоутверждение»⁴⁷.

II

СОСТАВ ДУШИ

”Я родился 10 октября 1870 г. /.../. У деда была земля в Орловской губернии (в Елецком уезде), в Тамбовской и Воронежской, но, кажется, понемногу /.../. Наследство осталось от него не Бог весть какое, отец же и того не пощадил. Беспечен и расточителен он был необыкновенно. А крымская кампания, в которой он участвовал ”охотником”, как тогда выражались, и переезд в семидесятом году в Воронеж для воспитания детей, моих старших братьев Юлия и Евгения, способствовали нашему разорению особенно. В Воронеже-то и родился я. Там прошли первые три года моей жизни /.../. Но расти в городе мне не пришлось. Страсть к клубу, к вину и картам заставили отца через три с половиной года возвратиться в Елецкий уезд, где он поселился в своем хуторе Бутырки. Тут, в глубочайшей полевой тишине, среди богатейшей по чернозему и беднейшей по виду природы, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной”, — пишет Бунин в своей автобиографии (Пг. VI. 321).

Этот вынужденный возврат в деревню, удачно совместившись с заложенной в мальчишке природной склонностью, спо-

собствовал развитию у Бунина того качества, которое можно было бы определить как упоение красотой природы и которое в такой интенсивной степени мы обнаруживаем в русской литературе лишь у Фета и Пастернака. И только у Тютчева находим такое же торжественно иератическое изображение природы, переходящее в мистику. "Я любил, я просто был влюблен в природу. Мне хотелось слиться с ней, стать небом, скалой, морем, ветром. Я мучился, не умея этого выразить словами. Я выходил утром страстно взволнованный и шел в лес, как идут на любовное свидание", — передает слова Бунина Ирина Одоевцева¹. Еще совсем маленьким мальчиком он будил свою сестренку Машу, и они с ней вылезали тайком через окно в сад, чтобы встретить на гумне восход солнца. Впоследствии Бунин любил шегольнуть своим знанием природы. "Которое нынче число? Если бы я даже не знал какое, я бы и так, кажется, мог сказать, что это конец июля — так хорошо знаю я все мельчайшие особенности воздуха, солнца всякой поры года /.../. Уже по одному тому, как высока крапива, мог бы я безошибочно определить, какое сейчас время лета. А кроме того, сколько едва уловимых, но мне столь знакомых, родных с детства, совсем особых запахов, присущих только рабочей поре, косьбе ржаным копнам!"² Он часто высмеивал других писателей, даже прославленных (Надсона, М. Горького и пр.), за ошибки и некомпетентность в описаниях природы. Можно сказать, что с Буниным в нашу литературу в этой области (как и в некоторых других) пришел профессионализм. Позднее дружба с художниками научит его привлекать в помощь природной остроте глаза профессиональные приемы новой живописи. "Во времена Гёте и Байрона в лунном свете видели только серебристый оттенок, теперь этих оттенков бесконечное множество", — скажет он впоследствии³. И Корней Чуковский в своей статье, написанной для журнала "Нива" в 1914 году точно отметит: "Его степной, деревенский глаз так хваток, остер и зорок, что мы все перед ним — как слепцы. Знали ли мы до него, что белые лошади под луною зеленые, а глаза у них фиолетовые, а дым — сиреневый, а чернозем — синий, а жнивья — лимонные? Там где мы видим только

синюю или красную краску, он видит десятки полутонов и оттенков /.../”⁴.

Но было бы большой ошибкой считать Бунина просто великим пейзажистом в нашей литературе. Красота природы для него есть лишь одно из самых ярких проявлений тайны мира. ”Нет никакой отдельной от нас природы, — не устанет он повторять, — каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни”⁵. Жизнь человека протекает в едином великом потоке жизни мировой, загадка ее и смысл (если таковой имеется) неуловимы и неразрешимы в отрыве от общей загадки. К решению ее (или скорее к смутному угадыванию ее сути) можно приблизиться именно при созерцании природы, при вчувствовании в нее и при синхронном настрое на ее ритмы. Именно при созерцании природы Бунину начинало казаться, что он проникает в тайну бытия, и именно в эти минуты он испытывал религиозный экстаз и мог бы повторить вслед за Толстым: ”Боже! напутствуй мне /.../ для достижения вечной и великой, *неведомой*, но *сознаваемой* мной цели бытия”⁶. Это сознание (а не понимание) происходит также и от чувства вечной неподвижности и неизменности в своих основах мира, созерцаемого, следовательно, не в бесконечно сменяющихся друг друга все новых и новых проявлениях, а в некоей меняющейся неподвижности. По точному замечанию О. Сливичкой: ”Бунинский взгляд на сущее — это взгляд ”с позиций вечности”, и ему открывается картина бурлящей поверхности внутренне неподвижного мира, подчиненного своим неизменным законам”⁷.

Природа у Бунина никогда не пейзаж, а скорее главное действующее лицо.

Такое ощущение природы свойственно Бунину с детства. Уже в его детстве можно видеть многие из тех черт, которые впоследствии, разившись, станут основными элементами, из коих складывается состав души Бунина или, если прибегнуть к нравившемуся писателю гоголевскому выражению, его ”жизненный состав”. Так в детстве при любовании природой к чувству радости и упоенности примешивалось неизменно томящее чувство тоски. ”Глубина неба, даль полей говорили мне о чем-то ином, как бы су-

шествующем помимо их, вызывали мечту и тоску о чем-то мне недостающем, трогали непонятной любовью и нежностью неизвестно к кому и чему...⁸ Эта томящая красота мира говорила о какой-то его скрытой трансцендентной глубине ("о той сокровенной душе, которая всегда чудится человеческой душе в мире, окружающем ее"⁹). Само чувство тоски свидетельствовало о трансцендентной природе человеческой души, которая никогда не может удовлетвориться данностью в этом мире, которая томима "зовом пространства и бегом времени"¹⁰ и которая всегда сознает неосуществимость идеала, внутренне знакомого душой. "Почему с детства тянет человека даль, ширь, глубина, высота, неизвестное, опасное, то, где можно размахнуться жизнью, даже потерять ее за что-нибудь или за кого-нибудь? Разве это было бы возможно, будь нашей долей только то, что есть, "что Бог дал", — только земля, только одна эта жизнь? Бог, очевидно, дал нам гораздо больше"¹¹.

Тайна бытия и связанная с нею трагичная антиномичность жизни вызывают у мальчика одновременно "сладкие и горестные чувства", заставляют испытывать печаль в радости, а в самые экстатические минуты тот "горестный восторг"¹², который будет вдохновлять его лучшие творения. Радость жизни для Бунина — не блаженное и безмятежное эпикурейское состояние, а чувство экстатическое, напряженное, трагичное, окрашенное тоской и тревогой.

И уже в детстве входят в его жизнь две великих, или даже величайших для него тайны этого мира: смерть и любовь. Сначала лишь как смутно различимые элементы мировой стихии. Страх смерти (первая близко коснувшаяся его смерть — смерть маленькой сестренки Саши) как изнанка упоенности жизнью. Чем сильнее чувство жизни, тем сильнее и страх смерти. "Люди совсем не одинаково чувствительны к смерти. Есть люди, что весь век живут под ее знаком, с младенчества имеют обостренное чувство смерти (чаще всего в силу столь же обостренного чувства жизни)"¹³. Под этим знаком прожил жизнь Бунин.

Точно так же уже в детстве его глубоко поражала женская красота и возникали проблески "самого непонятного из всех человеческих чувств"¹⁴. Но с особой силой и уже

осознанно эти два чувства войдут в него в юности, неожиданно и бурно, со смертью близкого человека и с первой любовью и даже сольются с начальными творческими попытками, так что позднее он скажет в одном из своих стихотворений:

И первый стих, и первая любовь
Пришли ко мне с могилой и весною.

(М. VIII. 18)

Смерть, любовь и преображающая сила искусства, подводящего обыденность к вечности и придающего существованию смысл займут навсегда центральное место в душевном и духовном мире Бунина и в его творчестве.

Но наиболее странным, пожалуй, представляется то, что еще в детские годы он познал столь сложное чувство как одиночество ^{Бог} одиночество не в смысле отсутствия кого-то рядом, а одиночество, так сказать, онтологическое, экзистенциальное, одиночество как неизбежное, непреодолимое и неустранимое ни при каких условиях состояние человеческой души. Это мучившее его ощущение полного одиночества в мире Бунин передает в удивительном сюрреалистическом описании сна (которое он убрал, к сожалению, из поздней редакции своего автобиографического романа): "Вот когда-то на пороге детства преследовало меня одно сновидение: с несказанной безнадежностью, с ужасной болезненной подлинностью видел я безграничное, сверху и снизу, и во все стороны пустое пространство, и в нем, где-то вдали, вправо от меня, круг еще краснеющего, предзакатного солнца, которое, как я знал, никогда не могло зайти, и я видел вместе с этим самого себя; один, совершенно один во всей этой довременной пустоте, в незакатном, мертвом блеске этого солнца я должен был крепко держать во рту каменную рыбу"¹⁵. Это чувство одиночества будет сопровождать его всю жизнь, иногда усиливаясь, иногда ослабевая, но никогда не исчезая совсем.

Не менее значительно и то, что уже в детстве он задумывается о Боге. "Когда и как приобрел я веру в Бога, понятие о Нем, ощущение Его? Думаю, что вместе с понятием о смер-

ти. Смерть, увы, была как-то соединена с Ним (и с лампадкой, с черными иконами в серебряных и вызолоченных ризах в спальне матери)»¹⁶. То была смерть маленькой сестренки Саши, первая смерть, которую он увидел вблизи и воочию. Потом до самых последних своих дней он будет страшиться и избегать зрелища смерти, он не поедет ни на похороны отца, ни на похороны матери и не увидит ее мертвой (согласно предсмертной просьбе самой матери, знавшей, как это действует на него.) Он даже никогда не был на ее могиле. Впоследствии всегда будут стараться скрыть от него известия о смерти родных (например, о смерти брата Юлия). После смерти сестренки, говорит он "моя утрашенная и как будто чем-то глубоко опозоренная, оскорбленная душа устремилась за помощью, за спасением к Богу. Вскоре все мои помыслы и чувства перешли в одно — в тайную мольбу к Нему, в непрестанную безмолвную просьбу пощадить меня, указать путь из той смертной сени, которая простерлась надо мной во всем мире". Он стал жадно читать жития святых, выстаивая целые часы на коленях в молитве в "скорбной радости", связал себе из веревок власяницу, пил только воду, ел только черный хлеб, мечтал стать иноком, мучеником, святым. Целая зима прошла в этих "восторженно-горьких мечтах"¹⁷.

Здесь начинаются сложные и противоречивые отношения Бунина с христианством, видоизменявшиеся много раз в течение его жизни, хотя в своей глубокой сути остававшиеся неизменными. Только этой сложностью и можно объяснить тот факт, что два христианских критика, посвятившие свои работы Бунину, пришли к прямо противоположным выводам: для К. Зайцева¹⁸ Бунин почти что страстно верующий, а для И. Ильина¹⁹ — мрачный безбожник.

На самом деле он никогда не был ни тем, ни другим. Христианство всегда привлекало Бунина своей обрядовой вещественной стороной, красотой и древностью — материализованной поэзией и воплощенной традицией. Он всю жизнь возил с собой, никогда с ней не расставался, семейную древнюю иконку в почерневшем серебряном окладе — "святыня, связующая меня нежной и благоговейной связью с моим родом, с миром, где моя колыбель, мое дет-

ство /.../"²⁰. Вообще древние семейные иконы вызывали в нем "что-то обнадеживающее, покорное непреложному и бесконечному течению земных дней"²¹. Ощущение прочности и неизменности в изменчивой и ненадежной жизни. Церковные службы всегда очаровывали его. И уже мальчиком в церкви он думает, что если даже правда Бога нет, "все равно нет ничего в мире лучше того, что я чувствую сейчас, слушая эти возгласы, песнопения и глядя то на красные огоньки перед тускло-золотой стеной старого иконостаса, то на святого Божьего витязя, благоверного князя Александра Невского /.../"²². Впоследствии он не раз будет повторять, что сама по себе вера есть одно из прекраснейших чувств и одна из ценнейших реальностей. В прекрасном стихотворении "В дачном кресле, ночью, на балконе..." (1918 г.) он скажет:

Есть ли Тот, кто должной мерой мерит
Наши знания, судьбы и года?
Если сердце хочет, если верит,
Значит — да.
То, что есть в тебе, ведь существует.
(М. VIII. 7)

В тяжелые моменты жизни (особенно в последний период) ему случалось заходить в церковь и страстно молиться. Евангельские и библейские образы неизменно присутствуют в его творчестве, хотя часто носят характер аллегорий.

Но при всем этом Бунин никогда не мог до конца принять Символ Веры, догматов воскресения и личного бессмертия, идею живого и личного Бога. Томимый постоянно ужасом смерти он, как и Толстой, бросался за спасением к Евангелию и, как Толстой, наталкивался на неприемлемое. Но если Толстой упорно стремился рационализировать веру, отбросив всю мистику и тайну откровения, старался вывести чуть ли не в виде логической формулы смысл жизни и упрямо думал, что феномен смерти может быть понят и рационально оправдан и преодолен, стоит отделить страх как глупую эмоцию и логически устранить бессмыслицу, — Бунин чув-

ствовав тщетность попыток понять непостижимое и останавливался в растерянности и отчаянии перед тайной. (И тут, как и во всем, ему был чужд рационализм; в символистах, при всем их декларативном антирационализме, его более всего отталкивала претензия на знание того, чего человек вообще знать не может; рассуждения о Софии, о мифотворчестве вызывали у него лишь усмешку.)

В молодости буйство молодых сил и жажда жизни часто смягчали это его отчаяние (или даже устраняли его). Его философия в такие периоды сводилась к довольно поверженному прагматизму: зачем нужен смысл жизни, когда есть инстинкт жизни и радость, или к рассуждениям вроде того, что "грусть — это лишь потребность радости" (М. IV. 541). Или — к легкомысленной юношеской вере в то, что какой-то смысл должен быть во всем и что он потом, со временем, уяснится и ему. Убаюканный дремотой солнечного полдня жизни, он утешал себя, что смысл всего "ведом одному Богу, Которого я не понимаю, но в Которого должен верить и верю, чтобы жить и быть счастливым"²³.

В зрелые годы, "восторгом жизни потрясен" (М. I. 464), он питает смутное убеждение, что "Бог это все прекрасное в мире и душе", он почти молитвенно восхищается "божественной" красотой природы, пантеистически наделяя ее душой и мудростью. Но пантеизм, как заметил в свое время Вольтер, это лишь вежливый способ устранения Бога.

В старости он выработал себе нечто вроде собственной религии, в которой Богом было человеческое "Я", вернее, то, что в нем проявляется, то есть некая высшая мыслящая субстанция, странным образом обнаруживающаяся в каждом из нас. "/.../ Чувство какой-то "бесконечности", с которой жил всю жизнь... чувство того, что я весь век называл Богом и своим "я", в котором несомненно Он — кто же иной, что же иное — то, живущее, само себя сознающее..."²⁴. (Эта убежденность в трансцендентности и даже безличности нашего "я" одна из причин отказа Бунина от "реалистического" психологизма.) И одновременно с этим крепло в

нем сознание, что жизнь бесконечно страшна, и это делало приближение к смерти кошмарным.

Путанице в оценке религиозности и православности Бунина способствовала и та противоречивость, которая царилла в представлениях самого Бунина о христианстве. Христианство рисовалось ему то исполненным пантеистической "радости бытия", "братской близости ко всему живому", "участия в красоте и гармонии светозарного космоса" (он даже доходит до утверждения, что "египетский пантеизм столь близок пантеизму христианства", Пг. IV. 152), то полным презрением к жизни, "отвращения от нее, от ее жестокости, грубости, животности"²⁵. Особенно мрачным представляется писателю именно русский, православный вариант христианства. "Говорят о нашей светлой радостной религии ... ложь, ничто так не темно, страшно, жестоко, как наша религия, — вспоминает его слова Г. Кузнецова, — вспомните эти черные образа, страшные руки, ноги... А стояние по восемь часов, а ночные службы... Нет, не говорите мне о "светлой" милосердной нашей религии..."²⁶.

Он то питает отвращение к прошлому православия и его истокам, к "христианам варварски-пышной, содомски-развратной и люто-жестокой в убийствах и вероломстве Византии" (Пг. IV. 121), к прошлому христианства вообще, к кровавым крестовым походам, радуется тому, что "над великими поповскими распрями восторжествовала грозная простота и дикая мощь Ислама" (Пг. IV. 154), увлекается буддизмом и исламом и утверждает, что "Востоку принадлежит будущее" (Пг. IV. 127), уходя от христианства в глубь времен к "зодиакальному свету первобытной веры" (Пг. IV. 163), то, напротив, с умилением любитесь всей церковной православностью (и старательно изгоняет из поздних изданий все вышеприводившиеся фразы)²⁷.

Как бы то ни было, ему всегда было чуждо характерное для христианской мысли положение о пропасти, разделяющей человека и природу. Поэтому и не принимал он вытекающие из этого философско-эстетические построения Вл. Соловьева об изначальном безобразии неодухотворенной природы, о безобразии малосодержательных форм слепого животного и растительного мира и о воплощении

идеального начала красоты лишь в высших органических формах, то есть в человеке²⁸. Для Бунина верно скорее противоположное: красота естественной и первозданной природы и уродство отпавшего от нее и деградировавшего (выродившегося) человека. Как чужда, впрочем, ему и установка гегельянцев (долго господствовавшая в русской культуре), по мнению которых красота — лишь призрак и иллюзия полноты; для развитого сознания нет прекрасного, а есть лишь истинное. А отсюда — всего один шаг до утилитаризма шестидесятников.

Переход от детства к отрочеству и юности Бунин воспринимает как переход от райского (первобытного) состояния к тяготам, беспокойству и разочарованиям взрослой жизни. Завершилось детство приобщением к миру книг. Когда Бунину было семь лет в имении их появился странный человек — гувернер Н. О. Ромашков, сын богатого помещика, человек начитанный и знавший несколько языков, недурно игравший на скрипке и рисовавший акварелью. Он никак не мог найти своего места в жизни и жил неприкаянным одиноким скитальцем. Это был первый встреченный Буниным в жизни образчик той загадочной русской души, исследованию которой Бунин впоследствии посвятит столько усилий, это был человек "не просто несчастный, а создавший свое несчастье своей собственной волей и переносивший его даже как бы с наслаждением"²⁹.

Н. О. Ромашков (увы, исчезшая из современного жизненного уклада фигура домашнего учителя) сыграл в жизни мальчика Бунина огромную роль, помог выявлению и развитию способностей подростка как впрочем и вся усадьбная жизнь и уклад. С последним русским дворянским писателем Буниным ушло и последнее "детство" из нашей литературы. Бунин последним воспел его; и картины детства такой яркости, красоты и поэтичности мы находим до него лишь у Аксакова и Толстого....

Ромашков выучил мальчика читать (по "Одиссее" и "Дон Кихоту"), научил его рисовать и дал почувствовать "истинно-божественный смысл и значение земных и небесных красок"³⁰. Ромашков был также прекрасным рассказ-

чиком. "Вероятно, его увлекательные рассказы в зимние вечера, когда метели буквально до верхушек заносили вишеник нашего сада на горе, и то, что первыми моими книгами для чтения были "Английские поэты" (изд. Гербея) и "Одиссея" Гомера, пробудили во мне страсть к стихотворству, плодом чего явилось несколько младенческих виршей..." — вспоминал Бунин³¹.

Рассказывал Ромашков воспитаннику, не считаясь с его возрастом, и все пережитое и выстраданное им в жизни, невольно предвосхитив тот метод воспитания, который пробивает себе дорогу только сегодня и который столь великолепно описан Томасом Манном в "Докторе Фаустусе": "Самый активный, самый горделивый и наиболее действенный способ познания — предвосхищение знания, рвущееся вперед через зияющие пустоты незнания /.../, юношество бесспорно предпочитает такой способ усвоения, пустоты же с течением времени сами собой заполняются"³².

Предпочитал его и Бунин, который, как мы уже видели, вообще верил лишь в интуитивное (а не логическое) постижение с опорой на прапамять. Он всю жизнь не переставал удивляться тому, что у юноши Лермонтова мы находим такое поразительное знание жизни и людей, какое он никак не мог бы приобрести за свою краткую жизнь рациональным путем и опытом³³.

Чтобы расширить кругозор мальчика, Ромашков читал с ним журнал "Всемирный путешественник" и том "Земля и люди". Разглядывая картинки тропических стран с кокосовыми лесами, с узкими пирогами, нагими людьми с дротиками и луками, Бунин "вспомнил" (прапамять) эти страны и даже пережил "настоящую тоску по родине", по утерянному раю, так же как читая рыцарские романы, "вспомнил" этот рыцарский мир. "Я посетил на своем веку много самых славных замков Европы, — скажет он впоследствии, — и, бродя по ним, не раз дивился: как мог я, будучи ребенком /.../, глядя на книжные картинки и слушая полоумного скитальца, курившего махорку, так верно чувствовать древнюю жизнь этих замков и так точно рисовать себе их?"³⁴

Что же касается первых сильных художественных впечатлений, то это было чтение Пушкина и Гоголя. Стихи Пушкина "на весь век вошли во все мое существо, стали одной из высших радостей, пережитых мной на земле"³⁵. В Гоголе же ("Страшная месть") его "самый ритм взволновал необыкновенно" (Пг. VI. 326). Это надо особенно помнить, ибо гоголевская традиция у Бунина обычно критиками совершенно не замечается, т. к. понимается эта традиция главным образом как традиция "натуральной школы" или как традиция гротеска, и утверждение самого Бунина: "Я — от Гоголя. Никто ничего не понимает. Я из Гоголя вышел"³⁶, — всерьез не принимается. А между тем именно гоголевскую музыкальность, волшебство ритма, поэтическую насыщенность и эмоциональную интенсивность лирического текста мы находим у Бунина.

Не менее важным было и то, что Бунин рос среди простого народа, играл с крестьянскими детьми, знал близко жизнь деревни и впоследствии смог первым в русской литературе по-настоящему показать деревню и крестьянство. В отличие от других больших наших писателей у него никогда не было комплекса отчужденности при общении с народом, он говорил с крестьянами как равный — их собственным языком. Поэтому-то, не чувствуя ни комплекса вины, ни комплекса отчужденности, он никогда и не идеализировал народа в отличие от своих предшественников. Язык крестьян и их образ мысли он знал досконально и все-таки не уставал никогда изучать: им собрано и записано около одиннадцати тысяч (!) народных прибауток, частушек, поговорок, речений и т. п.

Не удивительно, что казенное гимназическое обучение в Ельце (отец отдал мальчика в гимназию в Ельце осенью 1881 г.) показалось Бунину пустым, скучным и ненужным, и он бросил его, не проучившись и пяти лет (зимой 1886 г., приехав на зимние каникулы домой в деревню, он отказался вернуться в гимназию; отец, который сам сбежал из первого класса Орловской гимназии, и не принуждал его возвращаться).

Переход от светлого мира сельской усадьбы к скуке городской гимназии знаменует конец детства. Важно отме-

тить, с каким интересом Бунин следит за подобными же ощущениями у Толстого при его мучительном переходе из детской в комнаты к старшим братьям. Он цитирует слова Толстого: "Я испытал в первый раз и потому сильнее, чем когда-либо после, то чувство, которое называют чувством долга, называют чувством креста, который призван нести каждый человек. Мне было жалко покидать привычное (*"привычное от вечности"*, — замечает Бунин в скобках), грустно было, поэтически грустно расставаться не столько с людьми, с сестрой, с няней, с теткой, сколько с кроватью, с положком, с подушкой, и страшна была та новая жизнь, в которую я вступал /.../, на душе было страшно грустно, и я знал, что я безвозвратно терял невинность и счастье /.../. В первый раз я почувствовал, что жизнь не игрушка, а трудное дело, — не то ли я почувствую, когда буду умирать: я пойму, что смерть или будущая жизнь не игрушка, а трудное дело". Бунин прибавляет: "Во всей всемирной литературе нет ничего похожего на эти строки и нет ничего равного им" (М. IX. 145)³⁷.

Выход из детства — это выход из райского состояния, это потеря "невинности и счастья", переход в тот мир, где тяготы, труды, тоска, неудовлетворенность, разочарование и смерть (или, что еще хуже, знание о смерти, сознание ее). Сам Бунин скажет затем в стихотворении "При свече" (1906 г.):

Сердцем помню только детство:
Все другое — не мое.

(М. I. 466).

Важность — для Бунина — всего этого огромна. Тут лежит разгадка одной из труднейших тайн бунинского творчества. Здесь мы встречаемся с одним из главнейших элементов бунинского мирозерцания. Подобно тому, как выход из детства им рассматривается как выход из блаженного райского состояния, так и в жизни всего человечества — утрата первозданной райской простоты и естественности им так же рассматривается как выход из блаженного состояния. Человечество пошло по неверному пути,

по пути механического прогресса и бездушной (и бездуховной) цивилизации, все далее и далее уходя от истоков жизни, и следовательно, все более отчуждаясь от смысла ее, от радости и безмятежности. В эпоху безраздельного доминирования теории прогресса Бунин придерживался "теории" регресса. На лозунг прогрессистов: "Идти вперед!" — Бунин отвечал вопросом: "Вперед? Куда это?" Для него, как для древних, золотой век был не впереди, а позади. В этом, как и во многом другом, он был анахроничен и одинок в своем времени. Чтобы найти ему созвучия, нужно уйти либо далеко назад к седой древности, либо далеко вперед — к нашим дням.

Поиски утраченного рая³⁸ пронизывают все его творчество и всю его жизнь. Все его путешествия — на Восток, к древности. Свое самое дальнее путешествие он совершает на Цейлон — к легендарным райским местам Адама и Евы. И о чем бы он ни писал и ни думал, постоянно проскальзывают думы-сравнения с седой стариной, с блаженными в своей простоте и естественности временами. В его прозе и его дневниках постоянно встречаются фразы вроде: "крещенские морозы, наводившие мысль на глубокую древнюю Русь", "лицо тонкой, чистой, древне-русской иконописной красоты", "я смотрел на реку /.../ и опять думал о том, что даже и при печенегах все так же шла она", "во время венчания я почувствовал то чудное: ветхозаветное, что есть в этом радостном таинстве", "в красоте ее было что-то ногайское", "древние люди не похожи на нынешних, какое ничтожество и мелкость черт у ребят молодых", "поэт плачет о первобытном состоянии души", "мужик опять точно из древности, с густой круглой бородой и круглой густой шапкой волос", "много есть мужиков, похожих на удельных великих князей", "я часто думаю о всех тех людях, что были здесь когда-то, а затем навсегда исчезли, чтобы стать для нас какими-то как будто особыми людьми старины, прошлого, они всегда волнуют меня очарованием прошлого", "сколько раз человечество убеждалось в полном бессилии своих попыток заменить своей новой правдой ту старую, как мир, и до дикости простую правду, которая некогда, в громах и молниях, возвещена

была вот в этой дикой и вечной пустыне со скалистых синайских высот!"

Такие эпитеты как "ветхозаветный", "древний", "первобытный", "первозданный" и проч. всегда означают у него качественное превосходство.

Его пленяет то, что книги в дедовских шкафах семейной библиотеки все старинных изданий, с причудливыми виньетками, в тисненых кожаных переплетах, и даже то, что при чтении этих книг в его комнате, в глухой деревенской усадьбе, горит свеча, а не электрическая лампочка. И когда отец впервые везет мальчика в город, даже тогда — самое большое впечатление произвел на него не поезд с его "быстрым и мертвым бегом колес"³⁹, а поэзия забытой старой Чернявской дороги, старая деревня Становая, места Мамаева нашествия (возможно, это более позднее переосмысление детских впечатлений, но и в таком случае это тоже интересно и характерно).

Можно усмотреть у Бунина нечто общее с положением эстетики Гартмана, утверждавшим, что более высокая ступень бытия есть ступень убывающего совершенства (о близости творчества Бунина к эстетике и философии феноменологизма мы уже упоминали — "трансцендентальный субъект", "интенциональность" — можно было бы еще указать на созвучия с тезисом Гуссерля: *Zu den Sachen selbst!* — и к этому придется возвращаться еще не раз). Бунина привлекают примитивные страны с их бытом и первозданной простотой, а его излюбленные персонажи — это люди инстинкта, не головные и не рефлексирующие, а цельные и пластичные, как животные и как дикари.

С таким составом души он выходит из "райской" безмятежности и вступает в тревожную, мучительную и радостную пору смутных порывов юности и своих первых еще незрелых творений.

III

СМУТНОСТЬ

"Сладострастие воображения" стало довольно рано основной его утехой. Покинув гимназию и вернувшись в деревню, он предался целиком чтению и мечтам. Решение стать писателем пришло само собой. Впрочем, это трудно даже назвать решением, ибо проблемы выбора он себе даже никогда не ставил, ему просто всегда казалось само собой разумеющимся и естественным собственное призвание к "самому странному из всех человеческих дел, называемому писанием"¹. Впоследствии он скажет: "Так всю жизнь не понимал я никогда, как можно находить смысл жизни в службе, в хозяйстве, в политике, в наживе, в семье... Я с истинным страхом смотрел всегда на всякое благополучие, приобретение которого и обладание которым поглощало человека /.../"².

Первый стих, по его словам, он написал, когда ему было восемь лет. В гимназические годы писал мало, хотя, как рассказывал А. Бахраху, будучи гимназистом, начал и потом в деревне закончил роман в стихах под заглавием "Петр Лихачев"³. В деревне он стал систематически писать стихи и прозу. С осени 1886 по весну 1887 года писал роман "Увлечение": трагическая история несчастной любви, столь схожая по сюжету с некоторыми поздними рассказами Бунина⁴. Читал же он в это время, в основном, поэтов дер-

жавинской и пушкинской поры. Позже стал с увлечением и даже "благоговением" читать Толстого, а также писателей-народников — Левитова, Глеба и Николая Успенских, которые привлекали его знанием народной жизни и языка. Правда, оба Успенских не принадлежали к собственно народническому течению в нашей литературе: им были чужды как идеализация крестьянства, так и идеологическая народническая тенденциозность с призывом "идти в народ". Писатели из народа, впрочем, интересовали Бунина не столько своими писаниями, сколько своей странной судьбой⁵. "Страшные загадки русской души уже волновали, возбуждали мое внимание" (Б. I. 30).

Семья Буниных жила уже не в Бутырьках, а в Озерках — усадьбе, доставшейся матери Бунина по наследству от его умершей бабушки. Это был период относительного благополучия, длившийся однако не долго. Вскоре семья снова впала в бедность, и иногда в доме, по словам Бунина, нечего было есть кроме яблок из сада. Денег не было даже на одежду, и когда нужно было отправляться куда-нибудь в гости, приходилось одевать костюм брата и отцовскую обувь. Это юношу уязвляло, ему казалось, что все видят, что костюм с чужого плеча, а обувь отцовская. В это время в Озерках жил и старший брат Ивана Бунина — Юлий Алексеевич Бунин (1857—1921), сосланный за участие в революционном народническом движении на три года в отцовское поместье. Юлий стал заниматься с младшим братом, читал ему целые циклы лекций." /.../ Я застал Ваню еще совсем неразвитым мальчиком, — вспоминал он впоследствии, — но я сразу увидел его одаренность, похожую на одаренность отца. Не прошло и года, как он так умственно вырос, что я уже мог с ним почти как с равным вести беседы на многие темы. Знаний у него еще было мало /.../, но уже суждения его были оригинальны, подчас интересны и всегда самостоятельны"⁶. В это время между братьями возникает душевная близость и дружба, длившаяся до смерти Юлия.

И в это же время постоянно сопутствует ему и состояние влюбленности. Сначала он влюбляется в Дуню, сестру невесты брата Евгения. А затем в гувернантку ее младших

сестер — Эмилию Фехнер. Еще не зная, а лишь услышав о ней, он уже испытывает волнение и твердит себе: "Непременно я полюблю". А едва увидев ее, в самый момент знакомства уже думает: "Неужели я буду целовать эти милые ручки и губки!"⁷ Но интересно то, что сам пятнадцатилетний юноша вполне отдает себе отчет в природе своих волнений, в его дневнике тех дней мы читаем: "Еще осенью я словно ждал чего-то, кровь бродила во мне, сердце ныло так сладко и даже по временам я плакал, сам не зная от чего /.../. Потребность любви!"⁸ (Об этой "потребности" и этих волнениях он не раз потом напишет, и с особой силой в повести "Митина любовь"). Воспитанный на романтической поэзии он, тем не менее, сознает, что любовь его не есть нечто исключительное, а лишь ищущее себе выхода "брожение крови". Казалось бы, такое самосознание в любви исключает ее катастрофичность. И тем не менее несколько лет спустя именно романтической катастрофой становится для него его страстная любовь к Варваре Пашенко, в которой с разрушительной силой проявились все противоречия еще неустоявшейся души. Опыт этот окажется во многом определяющим и для формирования его характера и для всего колорита его произведений.

Юность Бунина — период смутных волнений, острых противоречий и резких перепадов настроения. Это был восторженный юноша, полный поэтических мечтаний и возвышенных, но расплывчатых идеалов, с изрядной долей деревенской наивности, веселый, жизнерадостный и остроумный в кругу близких ему людей, задумчивый, печальный и страдающий наедине с собой. В стихах этих лет, подражательных и слабых, мы находим и юношескую тоску, и жажду идеала, и презрение к пошлой "толпе", и восторженное любование природой. Только в этом последнем, пожалуй, и можно заметить намеки на нечто оригинальное: его восприятие природы очень остро и порой он находит тут свои собственные и точные слова (стих 1889 года "Не видно птиц" даже отметил Лев Толстой, не забыв, впрочем, имени автора).

Очень рано определяются и основные координаты этой темы — два контрастных полюса: знойный солнечный пол-

день (август любимый месяц Бунина, и августовский полдень для него воплощение радостной полноты бытия, красоты и благоденствия) и звездная ночь, когда отходит на второй план будничная суета и раскрываются невидимые днем далекие таинственные звездные миры. Одно время юноша Бунин даже перестал совсем спать ночью, чтобы иметь возможность наблюдать "таинственную ночную жизнь" и "до муки дивиться красоте ночи".

Очень рано, как мы уже отмечали, появляется и тема памяти, прошлого.

Я люблю бывшее вспоминать.
Что-то светлое, ушедшее далеко
навевает детство мне опять.

— пишет он в восемнадцать лет ("Снились мне цветущие долины", 1888 г.). Утраченное детство уже теперь представляется далеким раем⁹. Созерцание природы сопровождается "скорбью о былом" ("Проплыла в небесах", 1898 г. Как неправы те, кто считают скорбь о былом у Бунина — лишь поздней "эмигрантской" ностальгией!). "Все о былом говорит... всегда вспоминаю я прошлые дни" ("Воспоминание", 1887 г.) и т. д.

Есть одна фраза в письме Бунина к неизвестному лицу начала 90-х годов¹⁰, раскрывающая нам очень характерную для Бунина черту, которая с годами будет все более определять его поэтику и без которой нельзя понять столь важное для него соотношение: память-творчество. Юноша Бунин пишет в этом письме: *"Пока живешь — не чувствуешь жизни* (курсив мой. — Ю. М.). Согласитесь, что это очень контрастно, дико в сущности, я думаю, что это происходит потому, что мы не умеем ценить жизни, ничем не удовлетворяемся и хотим большего, чем есть". Невозможно оценить и понять переживаемый момент во всем его объеме синхронно. Запаздывание нашего осознания с удивительной силой будет Буниным передано в одном из лучших его рассказов — "Солнечный удар", до сих пор не понятом критиками. Некая сомнамбуличность жизни ("жизнь — сон" один из излюбленнейших Буниным образов), некая

самодовлеющая самодостаточность жизненных процессов, в основе своей животнo-растительных, эмоционально-плотских, озабоченность более исходом ситуации, нежели вживанием в нее — приводят к тому, что жизнь в "сыром виде" оказывается лишь своего рода полуфабрикатом, из которого душа человека лишь с помощью памяти постфактум вырабатывает нечто, достойное человека и эстетически ценное. (Позже, в начале века, Бунин включится в полемику вокруг теории "живой жизни", но интерес к этой проблематике можно видеть уже и здесь). "Мы живем всем тем, чем живем, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем (...), для творчества потребно только отжившее, прошлое", — скажет он впоследствии¹¹.

Интересно отметить, что даже во время страстных мечтаний и надежд и, следовательно, казалось бы, устремленности в будущее, у Бунина отсутствует категория (эстетическая и философская) будущего. Позже он скажет: "У здорового человека не может быть недовольства собой, жизнью, заглядывания в будущее"¹². Оказывать предпочтение будущему перед настоящим — это значит предпочитать абстракцию жизни. В будущем верно только одно — смерть. Неверие в будущее и даже неприязнь к нему тесно связаны с бунинской борьбой против времени. Ему, как позднее Прусту, хотелось бы протиснуться в промежуток между двумя тиканьями часов. Поэтому-то он не любил свой день рождения и встречал его, как Свифт, печальными сетованиями¹³. Райское состояние — это неподвижность вне времени. Чувство райского блаженства он испытает в океане (по пути на Цейлон в поисках утраченного рая): "И какое сладкое счастье — это солнечное утро /.../, этот от века и до скончания времен светоносный океан /.../. Все та же прелесть однообразия"¹⁴.

Юношеские мечты Бунина устремлены к счастью, но оно никак не привязывается к какому-либо конкретному моменту будущего. Оно есть лишь ожидание и, как такое, целиком принадлежит настоящему. "На свете счастья нет — есть только жажда счастья", — скажет он позже (стихотворение "Канны", 1904—1905 г.), перефразируя пушкинскую строку¹⁵. В это время он приходит к выводу, что

счастье не может быть предметом реализуемого стремления (как не может им быть, например, честность или доброта — целенаправленность стремления как бы уничтожает здесь самую подлинность). Когда же состояние счастья вдруг охватывает человека, оно оказывается трудно переносимым, мучительным и часто губительным. Безмятежная полнота счастья — это уже навсегда утраченное райское состояние. У современного человека, считает Бунин, и русского человека особенно, с его "загадочной русской душой", к счастью неизменно примешивается доля страдания (и наоборот, к страданию и скорби всегда примешивается нечто сладостное). Мы видим, что уже в юношеских стихах Бунина к ожиданию счастья присоединяется сознание его антиномичности.

Есть лучший мир /.../
Но только тот войдет туда,
Кто даже красоту в страданиях понимает.

("Жизнь увлекает пошлостью дневной", 1892 г.). Ему сладка "радость одиноких дум" ("Седое небо надо мной", 1889 г.), он находит "красоту в печали и счастье — в печальной красоте" ("В степи", 1889 г.). Загадочное и странное "блаженно-горестное" сочетание счастье-страдание уже начинает волновать его воображение и тянуть его туда, где, по выражению Фета, которое Бунин будет часто цитировать, "радость теплится страданья". "Сладкая мука счастья" станет впоследствии одним из центральных его мотивов. Надо отметить также, что такая сложность душевного рисунка и эмоциональная полифоничность (или антиномичность) были чем-то абсолютно новым и неожиданным для литературы его времени. Критик Ф. Батюшков, например, цитируя бунинскую фразу: "Пути творца грозны, радостны", — удивленно поставил рядом в скобках вопросительный знак¹⁶. Блоковское "Радость-страданье одно!" — придет позже. А антиномии Ап. Григорьева прошли в литературе незамеченными.

В общем юношеские стихи Бунина представляют интерес лишь постольку, поскольку характеризуют нам его

тогдашние настроения, в художественном отношении они являют лишь подражания Пушкину (которому Бунин старался подражать даже в почерке), Лермонтову, Полонскому, Фету, Веневитинову, Никитину, Кольцову, Некрасову — влияние этих поэтов очевидно. Но никто из критиков не обратил должного внимания на любовь Бунина к самому пессимистическому из русских поэтов — к Баратынскому. Он даже посвятил ему впоследствии большую статью¹⁷ и часто пользовался выражениями Баратынского — "элизий", "несрочная весна", "начальная любовь" и т. д. Попытка подражать он даже Надсону, модное увлечение которым ненадолго захлестнуло и Бунина, прельщенного, впрочем, более трагической судьбой рано умершего поэта и его славой, нежели его творчеством. "Над могилой С. Я. Надсона" — первое опубликованное стихотворение Бунина (еженедельная иллюстрированная газета "Родина", С.-Петербург 1887, № 8, 22 февраля). Любопытно отметить однако, что этот стих, посвященный поэту-"демократу", написан поэтическими штампами пушкинско-лермонтовской "дворянской музыки". Доминирующее умонастроение тогдашнего русского общества определяло во многом раннюю продукцию Бунина, но внутренне он был ему чужд.

По мере того, как юноша мужал и рос, он начинал тяготиться замкнутостью деревенской жизни. Он много ездил верхом, охотился, косил вместе с крестьянами, принимал участие в "посиделках" крестьянской молодежи и забавлял всех песнями собственного сочинения, имитировавшими народные "страдательные", но душа его рвалась в широкий мир. Брат Юлий уже отбыл срок ссылки и уехал в Харьков в августе 1888 г., присоединиться к нему мечтает и Иван.

Неожиданно в январе 1889 года Бунин получает приглашение стать помощником редактора газеты "Орловский вестник". Издательнице газеты Надежде Алексеевне Семеновой понравились стихи и статьи Бунина в "Родине". В 1887 году в "Родине" уже в девяти номерах были опубликованы стихи Бунина, в том же году (в № 51, 20 декабря) был опубликован и первый рассказ "Нефедка", а до этого — очерк "Два странника" (№ 39, 28 сентября).

Вообще вступление юного Бунина в литературу, несмотря на всю слабость его первых творений, поражает сегодня своей легкостью. В 1888 году его стихи уже публикуются в "Книжках Недели", одного из самых читаемых русских журналов того времени, где печатались крупнейшие писатели и поэты. А сам редактор "Книжек Недели" П. А. Гайдебуров прислал начинающему поэту одобряющее письмо. В 1890 году (12 июня) Бунин шлет письмо Льву Толстому ("Ваши мысли слишком поразили меня"¹⁸). И великий писатель, обремененный мировой славой, кумир всей России, нашел время и желание ответить неизвестному наивному юноше. Причем ответить не просто вежливой отпиской, а выношенной им собственной житейской мудростью: "Не ждите от жизни ничего лучшего того, что у Вас есть теперь, и момента более серьезного и важного, чем тот, который Вы теперь переживаете... Не думайте также о форме жизни иной, более желательной: все безразлично. Лучше та, в которой требуется напряжение духовной силы"¹⁹. (Примерно то же Толстой повторил ему затем и при первой встрече: "Не ждите многого от жизни, лучшего времени, чем теперь у вас, не будет... Счастья в жизни нет, есть только зарницы его". М. IX. 58.) Эти слова Толстого Бунин запомнил на всю жизнь, также и потому, что они совпадали с его собственным ощущением печали жизни и тщетности человеческих надежд, с его собственным интуитивным предчувствием неосуществимости идеальных устремлений, всегда превосходящих возможности и свидетельствующих о некоей трансцендентной сути человеческой природы. Любимый лермонтовский стих Бунина — "Ангел"²⁰ — говорит то же самое:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна.

В 1891 году Бунин написал Чехову, и тот тоже ответил ему дружеским письмом. А во время одной из своих первых поездок в Петербург Бунин познакомился с Короленко, и прославленный писатель принял сердечное участие в судьбе начинающего литератора. Когда же Бунин прислал свой первый рассказ ("Танька") в журнал "Русское богатство",

его редактор, известный критик и публицист Н. К. Михайловский сразу же ответил сам молодому автору, заметив, что из него выйдет большой писатель, а знаменитый поэт А. М. Жемчужников вступил в переписку с начинающим автором и помог ему напечататься в журнале "Вестник Европы".

Прежде чем приступить к работе в "Орловском вестнике" Бунин навестил брата в Харькове. Город его поразили величием магазинов, огромностью и блеском домов, соборов — это был первый большой город, который он увидел в своей жизни. Здесь в Харькове Бунин впервые соприкоснулся со средой народников-революционеров, все они были приятелями брата Юлия, и в этой среде позднее Бунину пришлось прожить несколько лет.

Свою прозу он тоже поначалу печатал в народнических журналах ("Русское богатство", "Новое слово"). Все это наложило свой отпечаток на ранние произведения Бунина. Народничество в те годы все еще оставалось доминирующей силой в общественной жизни страны. Бунин был ему чужд, но принимал его просто как общепринятую и неизбежную условность, вроде определенного покроя платья, которому все мы должны следовать. В его писаниях (особенно статьях тех лет) можно усмотреть скорее народническую фразеологию, нежели внутреннюю близость и настрой души (позже, возмужав и созрев, он открыто выступит против народничества). Среда народников-революционеров (некоторые из них впоследствии стали большевиками и участвовали в установлении советского режима) — оттолкнула юного Бунина своим догматизмом, узкой нетерпимостью, несложной прямолинейностью теорий ("все злое — направо, все доброе — налево", спасение от всех зол в революции), презрением ко всем слоям общества, кроме беднейшей части крестьянства (даже богатых крестьян ненавидели, видя в них "кулаков"), отрицанием целиком прошлого России и ее настоящего (революционным нигилизмом), неприятием неутилитарного и не "прогрессивного" искусства (Чехова и Толстого в том числе), высокомерной уверенностью этих "профессиональных устроителей счастья человечества" (как Бунин потом будет их называть) в своей непререкаемой правоте и праве поучать других. Особенно

фальшивым казалось Бунину поучение "жертвовать собой ради блага народа". Жертвовать собой, приносить личность в жертву абстракции для Бунина было верхом абсурда. К тому же для него "народ" был не абстракцией, а тем, что он знал не из книжек, а вблизи и реально. И невыдуманные нужды которого ему тоже были отлично известны.

Когда позже в Полтаве был организован революционными народниками, друзьями брата, кружок по изучению "Капитала" Маркса, Бунин тоже вынужден был его посещать. Но после двух занятий отказался ходить — с этих пор и навсегда у него сложилось отношение к марксизму, как к чему-то безжизненному, надуманному, тягостному и унылому.

Из Харькова Бунин отправился в свое первое дальнее путешествие — в Крым. Там он впервые увидел море и, как он говорит, "узнал его с ужасом и радостью" (прапамять). Он заворожено слушал его "современный шум". С этих пор море станет одним из основных элементов его образной системы — как чистое выражение природной стихии, с его неизменным "шумом вечности" (неизменность в движении — для Бунина символ жизни, подобно тому как у Шопенгауэра струя фонтана — образ неподвижности в вечном движении). Море поразило Бунина тем особым безразличием к человеку, которое так ранило юношу в природе. Он чувствовал человека трагически отвергнутым и исключенным из счастливого и гармоничного мира птиц, трав, кузнециков, вод, лесов, зверей, закатов и восходов.

Только осенью 1889 года Бунин переехал в Орел, проводя все лето дома в деревне. Мать благословила его родовой старинной иконкой Троицы, с которой он потом не расставался всю жизнь. Он пошел в жизнь, по словам его матери²¹, "с одним крестом на груди". Познал голод, нужду, неустроенность. Его письма тех лет полны жалоб на безденежье, на истрепавшиеся брюки, на то, что денег не хватает даже на папиросы и на покупку себе записной книжки, которая как казалось ему, была необходима для писательской работы. Впоследствии его очень оскорбляли суждения критиков, смутно знакомых с его биографией и упрекавших его в "дворянских предрассудках", в не-

знании народной жизни, в барстве и т. п. Он отвечал им запальчиво, что никогда ничем не владел в жизни кроме чемадана и что с крестьянским бытом знаком с колыбели.

В газете "Орловский вестник" Бунин держал корректуру, писал передовицы, делал театральные и книжные обзоры, публиковал очерки и т. д. Издательство "Орловского вестника" предложило ему выпустить сборник стихов и эта первая книжка Бунина вышла в 1891 г. (И. Бунин "Стихи 1887—1891", Орел 1891). Рецензии появились в журналах "Наблюдатель", "Север", "Артист", "Мир Божий", в газете "Новое время". Анонимный рецензент "Наблюдателя" (№ 3, 1892) дал отрицательную оценку сборнику, отметив, что "преобладающий тон мрачный, унылый". Отрицательными были и отзывы в "Артисте" (Н. Иванова) и в "Новом времени" (знаменитого Буренина; "еще одна чесночная головка появилась в русской литературе", — писал он); в "Мире Божьем" (№ 4, 1892) "прогрессивный" рецензент писал: "Тяжелое, грустное впечатление производят унылые песни в устах молодого поколения. В тяжелую годину, когда благо родной страны требует работников /.../, обязанность поэта — призывать всех и каждого к плодотворной работе, а не сеять в сердцах уныние"²².

В редакции "Орловского вестника" Бунин и познакомился с Варварой Пашенко, дочерью елецкого врача и родной племянницей редактора газеты "Орловский вестник" Шелихова. Впоследствии в романе "Жизнь Арсеньева", описывая это знакомство и ту быстроту, с которой его охватила влюбленность, он скажет: "Я тогда еще не знал, что эта быстрота, исчезновение времени есть первый признак начала так называемой влюбленности, начала всегда бессмысленно-веселого, похожего на эфирное опьянение, не знал и того, что только этим опьянением и объясняется то восхищение предметом своей влюбленности, в котором живешь иногда подолгу, чтобы потом, когда оно пройдет, совершенно не понимать его, дивиться на себя прежнего, как на человека, пережившего подлинное сумасшествие..."²³ И тут же определит это чувство как "выдуманную любовь, в которую я уже совсем верил"²⁴. В таком же духе, как о некоем шопенгауэровском обмане природы, он будет говорить по про-

шествии лет об этой своей любви друзьям, уверяя, что надо "развенчать любовь": "Все влюбленные на манер Вертера — это эротоманы, то есть весь мир вколачивающие в одну женщину /.../. Я также был эротоманом /.../"²⁵.

Однако в действительности все происходило совсем иначе. Опыление и одержимость пришли потом. Началось же все очень целомудренным и целиком рассудочным любованием "выдуманным" образом своей возлюбленной. Пройдя перед этим через опыт чисто плотской, животной страсти, ему захотелось "настоящей" возвышенной и поэтической любви. Его любовь к Пашенко таким образом началась, если прибегнуть к терминологии греческой философии, с *φιλια* /"филия"/ и лишь впоследствии перешла в *παθος* /"пафос"/. Такой путь он проделал лишь единственный раз в жизни, и негативность этого опыта во многом определила характер его отношения к любви, как в жизни, так и в творчестве, где он постоянно возвращался к этой теме.

В его письмах той поры мы читаем: "Я тебе уже писал про этих Пашенко, девица мне очень нравится. Умная, красивая и славная. Только ты не подумай, что я стал Дон Жуаном и "влюблен" уже в нее. Напротив, — я, брат, стал очень равнодушен ко всему этому. С Н. все кончено /.../. Осталось какое-то грустное утомление" (брату Юлию 22 июля 1890 г.)²⁶. "С Варварой познакомился года полтора назад в редакции /.../, но чувства ровно никакого не было /.../. Я еще никогда так разумно и благородно не любил. Все мое чувство сюжет из поэзии. Я, например, в жизни никогда не чувствовал к ней полового влечения... То есть ни капли! Я даже на себя удивлялся. Знаешь, у меня совсем почти никогда не бывает теперь похотливого желания. Ужасной кажется гадостью... Милый Юринька, ты не поверишь, каким перерожденным я чувствовал и чувствую себя!" (брату Юлию 28 августа 1890 г. 27).

Это в начале. А потом: "...не видясь с ней, я жить НЕ МОГУ!!! К тому же я один, убью себя, убью!" (брату Юлию 3 августа 1892 г.)²⁸. "Ну вот — пусть Господь убьет меня громом, разразит меня всеми нечеловеческими потерями и муками — клянусь тебе — не стало сил моих! Ну хоть бы день отдыха, покоя, пойми же, я бы полжизни отдал, толь-

ко бы возненавидеть тебя, стереть с лица земли все эти проклятые воспоминания, которые терзают меня этой проклятой несказанной любовью к тебе /.../. Дай же увидиться с тобою /.../, а то я на все решусь, и мне все равно теперь, все ничтожно перед моим страданием” (Варвара Пашенко, декабрь 1894 г.)²⁹.

Любовная катастрофа нанесла глубокую травму душе Бунина и определила все его отношение к жизни в то время. ”Я живу как во сне, как мертвый, я боюсь, всех боюсь и ничего не знаю!”³⁰

Причины же катастрофы были банальны: В. Пашенко была не тем, что Бунин о ней воображал, она была неискренна, самолюбива и честолюбива (мечтала о театральной карьере и вовсе была не расположена стать покорной и самозабвенной подругой поэта). К тому же родители ее были против ее брака с бедным и неустроенным юнцом (впрочем, потом отец дал свое согласие на брак дочери с Буниным, но Варвара скрывала это от Бунина, так как не хотела связывать себя с ним навсегда). Она сначала терзала Бунина неопределенностью, потом стала жить с ним гражданским браком — из Орла они переселились в Полтаву в августе 1892 г., где в то время жил брат Бунина Юлий, нашедший Ивану работу в Земской управе. А 4 ноября 1894 года Пашенко неожиданно сбежала от Бунина и вышла замуж за богатого помещика и их общего друга А. Н. Бибикова.

Трагическое столкновение мечтаний с реальностью показало Бунину, что есть некий принципиальный и неустранимый разлад между идеальным миром и реальным бытием. Его представления о Пашенко, о женщинах вообще, да и о жизни в целом, строились по неким идеальным моделям, им самим воображенным. ”Я рос без сверстников /.../, я нигде не учился, никакой среды не знал /.../. Так же внутренне одиноко, обособленно и невзросло, вне всякого общества, жил я и в пору моей жизни с ней. Я по-прежнему чувствовал, что я чужой всем званиям и состояниям (равно как и всем женщинам: ведь это даже как бы и не люди, а какие-то совсем особые существа, живущие рядом с людьми, еще никогда никем точно не определенные, непо-

нятные, хотя от начала веков люди только и делают, что думают о них)»³¹. Эта непреодолимая пропасть, отделяющая мир мужчин от мира женщин, для Бунина останется навсегда. Женщины так и будут для него всегда загадочными существами, а любовь — одной из мучительнейших загадок мира. Принципиальная непознаваемость женщины определяет трагичность любви, ибо любовь всегда остается стремлением к нереализуемому. "Любовь — это когда хочется того, чего нет и не бывает", скажет он потом³².

Удивительно и очень характерно одно место в письме Бунина к брату Юлию (14 мая 1892 г.): "Мильй Юричка, не могу я *привыкнуть к жизни!* Все не то и не то! Живу как в тумане. Веришь ли, иногда я так ясно и твердо чувствую, что во мне зреет здорово и спокойно — мысль о самоубийстве" (курсив мой. — Ю. М.)³³. "Привыкнуть к жизни" он не сможет никогда, до конца дней своих он будет ей ужасаться и восхищаться одновременно, как юноша, удивляться обыденному, не принимать неизбежного. Но с годами мир идеальный и мир реальный найдут в душе его четко разделенные пространства.

Этой дихотомичностью, должно быть, объясняются столь противоречивые мнения о нем как о человеке его современников, к которым он, в зависимости от обстоятельств и качеств каждого, поворачивался разными сторонами своей натуры: для одних он нежнейшей и легко ранимой души человек, отзывчивый и добрый, для других — холодный циник и жестокий эгоист. Как о холодном и бездушном писателе станут говорить о нем впоследствии некоторые критики. Но в его обширной и разнообразной творческой продукции можно найти как беспощадные и почти нечеловеческие в своей холодной наблюдательности произведения, так и поэтичнейшие творения, исполненные душевного чувства.

Пока же, в рассматриваемый нами период, разрыв идеала и реальности показал ему, что он еще совсем не знает жизни. И он начал старательно "изучать" ее. В неотправленном письме Льву Толстому он пишет 21 марта 1896 года: " /.../ Так много всего, так много надо узнать, и вместо этого жалкие кусочки /.../. А ведь до боли хочется что-то узнать с

самого начала, с самой сути! Впрочем, может быть, это детские рассуждения. Потом в отношениях к людям: опять отрывочные, раздробленные симпатии, почти фальсификация дружбы, минуты любви и т. д.”³⁴.

Он начинает упорно тренировать свою наблюдательность, уже и так обостренную его ”отчужденностью от всех”. Он изучает человеческие типы, исходя всегда прежде всего (как мы уже говорили) из физического облика человека. ”Любимым его занятием в юности и до последних лет было — по затылку, ногам, рукам определить лицо и даже весь облик человека. А потом уже и характер и душевный склад его, и это бывало почти всегда безошибочно, — пишет Муромцева-Бунина. — В России начинающие писатели, принося свои рукописи, иногда показывали ему карточки девушек, и он определял их характер на удивление молодым людям. Конечно, в те времена он еще не дошел до той виртуозности, до какой доходил впоследствии /.../”³⁵. Его умение отгадывать людей стало затем proverbiallyм. Известны рассказы современников о том, как писатели (Бунин, Горький, Леонид Андреев и другие) устраивали меж собой соревнование где-нибудь в людном месте: запомнить наибольшее количество примет человека при беглом взгляде на него и угадывать его профессию. Бунин выходил победителем из этих игр, поражая всех точностью своего глаза и знанием людей. В книгах других писателей его потом всегда раздражала бледность или несуразность в описаниях персонажей. ” /.../ Не знают анатомии, свойств человеческого тела, — говорил он о современных писателях. — Вот у женщины /.../ на ногах выдаются синие жилки. А что это значит, никто и не знает, а я по этим жилкам да еще по каким-нибудь едва заметным признакам, которые большинство из пишущих не замечает, опишу вам ее наружность, многие детали ее лица, ее жизнь. /.../. Когда мы когда-то во время оно вместе жили на Капри, я неоднократно говорил ему (Горькому): ”Алексей Максимович, у вас тут точно вы побывали в анатомическом театре и оттуда все приволокли — там взяли лицо, здесь туловище, тут ногу — разве в природе вообразимы подобные соединения?”³⁶.

Познанию жизни много способствовали и путешествия.

От земства часто отправлялся кто-нибудь по деревням для сбора статистических данных, и Бунин охотно присоединялся к этим командировкам. Много путешествовал и один в период жизни с Пашенко и позже: поездом, верхом, на лодке и даже пешком, проходя по его словам "по 40 верст в сутки".

К этому же времени относится и краткое увлечение Бунина толстовством. В учении Толстого его привлекало стремление освободиться от всяких общественных уз, вернуться к здоровым истокам жизни, к первичным и вечным ценностям человека, к изначальной свободе и простоте, неверие в прогресс, неприязнь к политике и отвращение к революционному насилию. Его притягивал антиисторизм Толстого. Чтобы "опроститься" Бунин приблизился к толстовской "братии" и под руководством наставника Файнерман-Тенеромо занимался ручным трудом — учился набивать обручи на бочки. В конце зимы 1894 года Бунин открыл книжный магазин в Полтаве для распространения толстовских изданий и ездил по ярмаркам, распространял брошюры "Посредника", был однажды задержан за торговлю без законного разрешения и приговорен к трем месяцам тюрьмы. Но "пострадать" ему к его разочарованию не пришлось, ибо вышла амнистия по случаю восшествия на престол нового императора. Одним из мотивов его общения с толстовцами была надежда через них познакомиться с самим Толстым, личность которого притягивала и очаровывала Бунина. И действительно, вместе с толстовцем Волкенштейном он отправился в Москву в самом конце 1893 года и там впервые встретился с Толстым. Однако очень скоро Бунин разочаровался в толстовстве, или скорее в толстовцах: отталкивала их назидательность, назойливое наставительство, узкая односторонность, неискренность придуманных чувств и гордыня. Будучи такими же слабыми и порочными, как все прочие, они тем не менее считали себя выше и чище всех других. Сам Толстой, кстати, отсоветовал Бунину опрощаться: "Хотите жить простой, трудовой жизнью? Это хорошо, только не насилуйте себя, не делайте мундира из нее, во всякой жизни можно быть хорошим человеком" (М. IX. 57).

Гораздо важнее толстовства для Бунина-художника оказалось его знакомство с творчеством Золя, Флобера (при исследовании Бунина обычно ищут параллелей с русскими классиками, тогда как у Бунина, пожалуй, больше общего именно с этими двумя писателями). Не менее важным оказалось знакомство с книгами Шопенгауэра, а также его увлечение русской стариной — "Словом о полку Игореве" и вообще древней Русью.

В Полтаве Бунин начал систематически писать прозу. Брат и его друзья придумали специально для Бунина должность библиотекаря в земской управе. Бунин сидел в большом сводчатом зале, окна которого выходили в сад, один, в тишине, и занимался здесь целыми днями чтением и сочинительством. Ранняя проза Бунина столь же слаба и неоригинальна, как и его стихи. Как заметил С. Крыжичский, ранние произведения Бунина мало чем отличаются от продукции таких посредственных писателей того времени как Елпатьевский, Елеонский, Гусев-Оренбургский, Скиталец, Чириков и т. д.³⁷ Сам Бунин впоследствии все время терзался этим "незрелым грузом за плечами"³⁸, называл свои ранние писания "жгучей раной сердца" ("одна из самых жгучих ран моего сердца — сколько там позорного для меня!"³⁹). Причем эта неудовлетворенность написанным возникла у него очень рано. О своей первой книжке стихов он уже в 1894 году говорит с презрением как о "чепухе"⁴⁰. Разлад между идеальным (замыслом, воображением) и реальным (воплощением) уже тогда остро им ощущался. Утешался он мыслью, что "быстро развиваются только низшие организмы". При составлении первого полного собрания сочинений он, несмотря на требования издателя включить в собрание все им написанное, отказался включить самые ранние вещи ("эти юношеские наброски необыкновенно слабы, мне весьма стыдно, что я когда-то тискал их", — пишет он заведующему издательством А. Маркса, А. Е. Розинеру⁴¹). А при составлении берлинского собрания сочинений 1934—1936 годов он исключил из него вообще весь первый период своего творчества — том прозы открывается рассказом "Подторжье" 1909 года и повестями "Дервня" (1909—1910) и "Суходол" (1911 г.).

Но именно этот ранний и малоинтересный период творчества Бунина оказался в центре внимания советских исследователей, потому что как раз тогда Бунин, по их мнению, был близок к "революционно-демократическому" течению. Приходится только поражаться, как это сами критики не замечают того, что они оказывают медвежью услугу "прогрессивным" идеям: если незрелый юнец придерживался, как они утверждают, этих идей и отказался от них в зрелом возрасте, это говорит отнюдь не в пользу этих идей. Одна за другой публикуются в СССР работы, в которых всячески восхваляются незрелые, ученические произведения Бунина, тогда как важнейшие аспекты его зрелого творчества полностью игнорируются. Хвалы эти иногда принимают гротескный характер⁴². А в попытках доказать во что бы то ни стало "прогрессивность" молодого Бунина прибегают к натяжкам и подтасовкам⁴³. Взгляды же зрелого Бунина советские критики, которым точно "известен" смысл жизни и будущее человечества, третируют как недомыслие или "ошибку"⁴⁴.

Можно бы легко доказать, подробным анализом ранних статей, очерков и рассказов Бунина (если бы то стоило труда), что сквозь общепринятую в те времена в прогрессивной печати фразеологию у него проступает свое собственное, диссонирующее с установками этой печати, отношение к миру и диссонирующее в самом главном: "прогрессивно-революционно-демократическое" представление о том, что мир материален, прост и объясним и что все проблемы человека могут быть решены социально-экономическими мероприятиями, было неприемлемо для Бунина. Уже молодым он остро чувствовал не постижимость и таинственную глубину во всем, а единственно важными в жизни человека считал вечные и неизменные, никакими социально-экономическими преобразованиями не устранимые горести: разлуки, болезнь, несчастную любовь, неосуществимость надежд, невыразимость внутреннего чувства, смерть... К тому же сравнительный анализ его лирических признаний в стихах той поры и его статей (часто писавшихся просто по долгу службы) показывает, что в статьях своих Бунин часто неискренен. Но даже если игнорировать этот

вынужденный конформизм (а надо помнить, какой доминирующей силой в русском обществе той поры было "прогрессивное" мировоззрение) и принимать все в его публицистике за чистую монету, то можно заметить, что его "прогрессивные" идеи по сути сводятся к провозглашению весьма абстрактных "идеалистических" ценностей — Добра, Красоты, Правды, "нравственного совершенствования людей". И путь к ним, по его мнению, лежал не в восстании и революции, а в простых, но добрых ежедневных делах ("служение народу понимается крайне узко /.../, тогда как часто самое простое без всякой примеси героических черт и исполнимое дело остается без всякого внимания!"⁴⁵ — это писалось задолго до "Вех", но буквально в их ключе). То же отвращение к революционному утопизму мы видели уже и в цитированном стихе "В. В. Пашенко" (см. прим. 43).

Разбирая жизнь и творчество любимого им поэта И. С. Никитина, Бунин с интересом и симпатией отмечает, что перед смертью Никитин "последние дни в глубоком молчании читал Евангелие" (М. IX. 502). Это отвращение Бунина к революционному утопизму и к "героической" позе, которая на практике оказывается просто губительным нигилизмом, созрело у писателя задолго до революции 1905 года и вовсе не вытекало из опыта этой революции, как это утверждают советские критики, и как это было у большинства русских интеллигентов, переоценивших прогрессистские идеи в свете революционной практики и пришедших к иным, новым идеям, получившим свое блестящее выражение в сборнике "Вехи".

Точно так же, когда Бунин говорит о "служении" писателя, он вкладывает в это совершенно иной смысл, нежели "революционеры-демократы". "Формула "искусство для искусства", взятая в абсолютном смысле, является просто абсурдом. Но отрицатели этой теории впали в другие крайности, низводя значение искусства до значения узкопрактического /.../. Высоко-прекрасные предметы, путем постепенного воздействия на человека, могут утончать его вкус и будить дремавшие склонности к возвышенному и прекрасному /.../, так как прекрасное, нравственное и полезное весьма часто сочетаются друг с другом, то искусство, обле-

кая полезное в прекрасную форму, придает ему еще большее значение и цену, и в этом случае искусство, действительно, может играть серьезную практическую роль. Но ограничивать этим последним все значение искусства значит частное возвести в общее⁴⁶. Не приемля прогрессистского утилитаризма и "гражданской" тенденциозности, Бунин видит цель искусства в том, чтобы оно "заставляло трепетать лучшие струны моего сердца" (М. IX. 505).

Не останавливаясь подробно на анализе ранних произведений Бунина, считаю нужным отметить все-таки следующее. Прежде всего бросается в глаза черта, совершенно исчезнувшая впоследствии (и очень скоро) — юмор. Например, очерк "Мелкопоместные" (1891 г.) целиком построен на желании рассмешить читателя, такие же гоголевские нотки различимы и в очерке "Помещик Воргольский", ироничны его сказки "О милых людях" и "В летний вечер". Позднее как юмор, так и ирония почти совсем уходят из произведений Бунина, появляясь лишь изредка и в наименее его оригинальных и совершенных работах. Объясняется это во многом теми же причинами, что и отсутствие юмора в произведениях Толстого. В своей книге о Толстом Бунин скажет впоследствии: "Гете говорил: "Природа не допускает шуток, она всегда серьезна и строга, она всегда правда". Толстой был как природа, был неизменно "серьезен" и безмерно "правдив" " (М. IX. 90). Серьезен "как природа" был и Бунин в своем творчестве, хотя в жизни оставался до конца дней необычайно остроумным и даже ядовитым, его собеседников всегда поражала острота его языка. Им было написано много шуточных стихов, экспромтов, эпиграмм, но никогда он их не печатал и даже не сохранял, те немногие, что дошли до нас, записаны его друзьями. Но именно в шуточных и сатирических стихах встречается та экстравагантность и воздушная легкость, которой иногда не хватало его серьезным стихам⁴⁷. Но юмор и тем более иронию он относил к некому более низкому слою жизни — чисто человеческому, умозрительному, отдалявшему от величия и гармонии природы. Даже гоголевский смех он называл "балаганным" и "лубочным" и терпеть не мог "Мертвых душ".

Некоторые считают, что Бунин погубил в себе замечательного юмористического писателя⁴⁸. В известном смысле можно сказать, что Бунин оказался пленником собственной концепции искусства и собственной эстетики. И это относится не только к юмору. Черновики его некоторых поздних работ поражают смелостью и новаторством, но в окончательных вариантах он всегда приходил к тому, что, на его взгляд, было приемлемее и понятнее для читателя. Свобода от читателя пришла в литературу только с модернизмом (нам сегодня гораздо интереснее читать наброски "Романа русского помещика" Толстого, чем окончательный его вариант — "Утро помещика"); Бунин не решился на эту свободу, вернее, решился не до конца. Она представлялась ему часто "кривляньем", и он оставался верен своему классическому "пушкинскому" идеалу ясности, простоты и благородства, хотя во многом пошел дальше многих современных ему модернистов, туда, куда вели его интуиция и талант вопреки его собственной эстетике.

Хотя в ранних рассказах еще не определился его собственный художественный мир и круг (это и совершенно чуждый ему иронически-сатирический жанр и столь же чуждое "чеховское" изображение пошлости и скуки мещанской жизни—"Тарантелла" ("Учитель"), "День за день" — в нарочито тягучем и монотонном повествовательном ключе), тем не менее уже здесь наметились некоторые характерные именно для него черты. Так в изображении деревни — тема эта надолго станет основной в творчестве Бунина как потому, что именно эта среда была ему знакома лучше всего, так и потому что крестьянин с его близостью к природе и неинтеллигентностью ближе всего подходил к тому типу инстинктивного человека, который привлекал Бунина более всего — Бунин с самого начала был чужд народнической идеализации крестьянства. В рассказе 1891 года "Дементевна" (позднее переизданном под заглавием "Федосеевна", очень многие рассказы Бунина в разных редакциях имеют разные названия) — повествующем о смерти нищей больной старухи-странницы, поражает удивительная бесчувственность дочери, не позволившей родной матери погостить у себя в доме и выгнавшей боль-

ную старуху на улице зимой. И еще больше, чем жестокость, поражает то ханжество, которым сопровождается эта процедура изгнания (ханжество, которое по народническим понятиям никак не свойственно народу и есть принадлежность лишь "буржуазных" классов). Муж дочери представлен тоже тупым и бессердечным животным. Рассказ "Дементевна" как бы первый эскиз к более позднему и одному из самых жестоких антинароднических рассказов Бунина — "Веселый двор", а оба персонажа этого раннего рассказа — дочь и ее муж — открывают длинную вереницу нетрадиционных крестьянских образов, которые так поражают затем русских читателей и критиков и так их шокируют. Утверждения советских критиков, что отрицательное изображение крестьянства пришло в творчество Бунина после 1905 года ("дворянин, испугавшийся революции,") не соответствует действительности.

В этот ранний период Бунин еще не ставит себе целью изобразить русскую деревню (когда он такую цель поставит, то так прямо и назовет свою повесть — "Деревня", вслед за Григоровичем, впервые выдвинувшим в русской литературе такую задачу). Деревня для него только подходящая среда, из которой он выхватывает интересующие его фигуры. Чаще всего это либо старики, то есть люди уже легендарного, далекого и более близкого к естественности времени, люди уже стоящие вплотную перед проблемой смерти и уже отрешенные от житейской суеты⁴⁹, либо тоже выпавшие из социального контекста странники-нищие ("божьи люди", как метко назвал их русский народ, Бунин собирался даже написать целый цикл очерков под таким заглавием), либо совсем уже странные фигуры сумасшедших или полупомешанных ("Шаман и Мотька", "Судорожный").

И интересуют его не социальные конфликты, а более общий конфликт "человек-природа" и художественная колоритность странного, необычного, загадочного. Правда, отдавая дань времени, он часто привешивает к своим рассказам назидательные авторские концовки (а к заглавию цикла "Божьи люди" прибавляет "Из жизни обездоленных"), но все это звучит пустой риторикой. А стремление

разжалобить читателя (как в "Дементевне" или в "Нефедке", например), представляется неискренним и наигранным, одним из тех "придуманных" чувств, которые ему самому были столь ненавистны у революционеров-народников и у толстовцев. Сдается, что более искренен он в стихотворении "За рекой луга зазеленели": "И не знаю, не люблю людей". Нельзя сказать, чтобы Бунин сознательно фальшивил, но чтобы вызвать у себя это чувство умиления и сострадания к вымышленным персонажам, ему явно нужно было делать над собой усилие, то есть чувство это было искусственным, вторичным, а не спонтанным. Позже, в зрелые годы, когда его писательское самосознание возрастет, он откажется от этого сентиментального "гуманизма".

Первый рассказ и даже первый очерк ("Два странника") написаны Буниным в традиционной объективной манере. В безличное авторское повествование вкрапливаются, вводимые авторскими ремарками "он подумал", мысли героя от первого лица, и сообщаются всезнающим автором его чувства ("он почувствовал..."). Бунин в то время еще не ставил перед собой проблемы литературной формы и условности литературы, как и начинающий Толстой, который с наивной уверенностью заявлял: "В звании романиста, *обязанного* рассказывать не только поступки своих героев, но и самые сокровенные мысли и побуждения их, я скажу вам, читатель, что..." (курсив мой. — Ю. М.)⁵⁰.

Впрочем уже в первых своих рассказах Бунин довольно редко прибегает к внутреннему монологу, видимо, чувствуя слишком большую условность такого приема, и предпочитает ему несобственно-прямую речь. И очень скоро ощущение фальши такой традиционной объективной формы повествования⁵¹ побудит его прибегать все чаще к более свободной и более естественной форме очерка. Это будут произведения с авторским "я", целиком совпадающим с реальным "я" пишущего, или с "я" персонифицированным и вступающим в отношения с другими действующими лицами, как в очерке "Помещик Воргольский". (Тут, чтобы не впасть снова в условность объективной формы, он прибегает даже к такому наивному приему как подглядыва-

ние в щель: "Я заглянул в щель неплотно притворенных дверей. Посреди комнаты, наклонившись над чемоданом, стоял Сергей Сергеевич..."⁵².) Предельная открытость авторского отношения к изображаемому, языковая раскованность речи (грань между литературным языком и разговорным стирается) и субъективность, переходящая в лиризм, впоследствии, когда Бунин отойдет от жанра очерка, перейдут в его более поздние рассказы, чтобы затем смениться беспощадной, отточенной, "флоберовской" прозой.

А в конце творческого пути Бунин приходит к своеобразному синтезу аналитизма и лирики.

IV

ПЕРЕЛОМ

”Я увидел сразу целых четыре литературных эпохи: с одной стороны Григорович, Жемчужников, Толстой; с другой — редакция ”Русского Богатства”, Златовратский; с третьей — Эртель, Чехов; а с четвертой — те, которые, по слову Мережковского, уже ”преступали все законы, нарушали все черты”, — писал Бунин о своих первых поездках в Петербург и Москву и о своем вхождении в большой литературный мир¹.

В самом деле, для нас Жемчужников и Бальмонт, с которыми Бунин познакомился почти одновременно, принадлежат к двум разным векам, так же как Лев Толстой и Григорович кажутся писателями иной эпохи нежели Мережковский.

Всеобщий подъем, начавшийся в русском обществе в конце прошлого века и, все нарастая продолжавшийся во всех областях — экономической, политической и культурной — вплоть до начала Первой мировой войны, привел, как всегда бывает при бурном росте, к взаимному перекрещиванию самых разных явлений и к пестрому смешению старого и нового. ”Начало моей новой жизни совпало с началом нового царствования, — скажет Бунин позже, — над всеми чувствами и мыслями преобладало одно — сознание того перелома, который совершился со смертью Александра III: все сходилось на том, что совершилось нечто

огромное — отошла в прошлое долгая пора тяжкого гнета, которого не было в русском обществе и политической жизни России со времен Николая I, и настала какая-то новая...”².

Это новое проявлялось и в бурном экономическом росте, и в постепенной либерализации всей жизни общества, — что в свою очередь привело к небывалому расцвету русской культуры. В философии, науке, искусстве и литературе начали возникать все новые и новые течения, теории, школы, небывалого размаха достигло книгоиздательское дело, один за другим рождались новые журналы, альманахи, писательские кооперативные издательства.

Перелом наступил и в жизни Бунина. После того, как Варвара Пашенко бежала от него, оставив коротенькую записку (бежала она, по странному стечению обстоятельств 4 ноября 1894 года, то есть в день присяги новому царю, так что новая жизнь Бунина началась буквально в один день с новой эпохой), Бунина, близкого к самоубийству, оба брата отвезли в село Огневка к родным. (Имение Озерки уже более года как было продано, брат Евгений купил себе в Огневке небольшую усадьбу и упорным трудом создавал свое хозяйство). Прожив в деревне несколько месяцев, Бунин в январе 1895 года впервые поехал в Петербург, где завел первые литературные знакомства, в том числе с редакторами народнического журнала “Новое слово” А. Скабичевским и С. Кривенко.

Затем в феврале и марте жил в Москве. “Это начало моей новой жизни, — вспоминал он впоследствии, — было самой темной душевной порой, внутренне самым мертвым временем всей моей молодости, хотя внешне я жил тогда очень разнообразно, общительно, на людях, чтобы не оставаться наедине с самим собой”³. Эта замкнутость в себе и глубокое внутреннее одиночество при внешней общительности останутся в нем навсегда. Элегантный, стройный, с острой испанской бородкой и тонким аристократическим лицом, он будет появляться в столичных салонах, сверкая остроумием и пленяя обаянием, но нося в себе глубокую печаль и тревогу неразрешимых дум.

Вернувшись из Москвы в деревню, писатель снова занял-

ся своим самообразованием, как он выразился, "по книгам и по жизни". Ходил по деревням, по ярмаркам, записывал народные песни, знакомился с нищими и юродивыми, основательно изучил английский язык и сделал блестящий перевод "Песни о Гайавате" Генри Лонгфелло. Перевел он ее напевным четырехстопным хореем, нерифмованным и с одними лишь женскими окончаниями. Этой находкой Бунина впоследствии будут пользоваться многие русские переводчики эпосов. За перевод "Песни о Гайавате" Академия Наук присудит Бунину в 1903 году Пушкинскую премию.

К Лонгфелло Бунин затем вернется еще раз и переведет части из его "Золотой легенды". Переведет также "Каина", "Манфреда" и "Небо и земля" Байрона, "Годива" А. Теннисона, кое-что из Мицкевича, из Леконт де Лилия и Мюссе.

В конце 1895 года к Бунину пришел первый большой успех: его рассказ о крестьянах-переселенцах на Дальний Восток "На край света" (довольно слабый и мало чем отличающийся от всей ранней бунинской прозы, но зато очень актуальный⁴), опубликованный в октябрьском номере журнала "Новое слово", был расхвален критиками. "Это уже не жанр, не бытописание, не этнография, не сухой и холодный протоколизм, а сама поэзия!" — писал, например А. Скабичевский⁵. Бунина пригласили в Петербург прочесть свой рассказ в знаменитом зале "Кредитного общества" на вечере 21 ноября 1895 г., организованном Обществом попечения о переселенцах, при участии таких светил того времени как Михайловский, Потапенко, Засодимский, Минский, Савина. Бунин имел огромный успех. После этого его пригласили сотрудничать во влиятельном петербургском журнале "Мир Божий", а издательница "Нового слова" О. Попова предложила ему издать первый сборник рассказов, который и вышел в Петербурге в январе 1897 года под тем же названием, что и нашумевший рассказ — "На край света".

Но после такого успеха, когда все дороги перед ним раскрывались, Бунин вдруг замолкает на целых три года (за это время им написано лишь два небольших рассказа и несколько стихотворений). "Сам чувствуя свой рост и в

силу многих душевных переломов, уничтожал я тогда то немногое, что писал прозой, беспощадно; из стихов кое-что (то, что было менее интимно, преимущественно картины природы) печатал /.../", — пишет он в своей автобиографии (Пг. VI. 329). Он переживает глубокий внутренний кризис, переоценивает многое в своем мирозерцании, его духовное созревание протекает мучительно. "Внешне эта пора была одна, внутренне другая: тогдашние портреты мои, выражение их глаз неопровержимо свидетельствуют, что был я одержим тайным безумием", — именно к этой поре относится это уже цитировавшееся нами его высказывание⁶.

Только пройдя через этот кризис, он обретает наконец свое собственное писательское лицо и освобождается от конформизма. С этих пор твердая уверенность в собственных взглядах, бескомпромиссность и искренность станут отличительными чертами его творчества.

По дороге из Петербурга домой в деревню Бунин знакомится в Москве (12 декабря 1895 года) с Чеховым и дарит ему (два дня спустя) оттиск своего рассказа "На хуторе", в котором многие критики находят, на наш взгляд ошибочно, "чеховское настроение". С Чеховым у Бунина установится затем очень близкая дружба — оба они были людьми весьма одинокими и в общем-то "старомодными" среди шумной, суетливой и подчас морально неразборчивой литературной публики. Их сближала внутренняя отъединенность ото всех, острая ясность ума и наблюдательность, нравственная требовательность к окружающим.

Бунин не хочет постоянно жить в Москве или в Петербурге, как другие писатели. "В Петербург? Зачем? Будь они прокляты, эти большие города!" — пишет он брату Юлию (3 апреля 1895 г.)⁷. Позже, когда Юлий переселится в Москву и станет редактором педагогического журнала "Вестник воспитания", пребывания Бунина в Москве станут более долгими. Бунин войдет в литературный кружок "Среда" (к которому позже присоединятся Горький, Мамин-Сибиряк, Андреев, Куприн, Вересаев, Зайцев, Гарин-Михайловский). Но плодотворно работать и вольно дышать Бунин сможет только в деревне. Первое время он будет

обычно работать у брата Евгения в Огневке, а потом чаще в имени своей кузины С. Пушешниковой в Васильевском.

Начиная с 1897 года, Бунин часто бывает в Одессе, где сближается с группой художников ("Товарищество южно-русских художников"). На дружеских вечеринках здесь говорили не только о живописи, но и обсуждали литературные новинки, а Бунин читал свои стихи, но они не пользовались успехом, так как в них, как пишет художник П. Нилус, "не было гражданской скорби, они были наивны и благородны — качества, доступные не всем"⁸.

Здесь, в Одессе, Бунин в 1898 году знакомится с девятнадцатилетней красавицей, пустоватой Анной Цакни, дочерью издателя газеты "Южное обозрение", в которой Бунин сотрудничал. Пораженный ее красотой Бунин почти сразу же делает ей предложение (23 сентября состоялась их свадьба). "Цакни была моим языческим увлечением", — скажет он сам впоследствии⁹. И действительно, если прибегнуть снова к греческой терминологии, Цакни была настоящая "Афродита пандемия". Ничего прочного, разумеется, не могло выйти из этого брака. Полное взаимное непонимание и неприятие Буниным богемной обстановки дома Цакни привели к скорому разрыву, который Бунин, тем не менее, опять очень остро переживал. В 1900 году, уже после разрыва с Буниным, Цакни рождает сына Николая, но этот единственный ребенок Бунина проживет всего лишь 4 года. Его смерть оставит в душе Бунина незаживающую рану. Фотографии сына будут постоянно с ним до самых последних дней жизни.

После разрыва с женой Бунин уезжает (в мае 1900 г.) к родным в деревню, Огневку и пишет здесь свою лучшую поэму "Листопад" и знаменитый рассказ "Антоновские яблоки". В это же время (октябрь 1900 г.) Бунин вместе с художником В. Куровским совершает свое первое заграничное путешествие: Берлин, Париж, Женевское озеро, Бернские Альпы, Мюнхен. А два с половиной года спустя — отправится в первый раз на "Восток" — в Константинополь, где проживет около месяца и обогатится очень важными для него поэтическими переживаниями и духовными прозрениями.

Примерно в это же время его жизнь становится более обеспеченной и приятной, по крайней мере внешне. Ему начинают платить большие гонорары, и он может позволить себе жить широко, не стесняя себя ни в чем: останавливается в дорогих отелях, ночи напролет проводит в великолепных ресторанах в веселых и непринужденных артистических компаниях, часто ездит за границу, пользуется успехом у женщин и одерживает многочисленные победы. Бунин принимает участие в бурной, разнообразной и яркой художественной жизни того времени с оживленными и свободными дискуссиями, чтениями и публичными обсуждениями новых произведений, спорами о новых идеях в просторных и гостеприимных московских и петербургских домах (в некоторые дома гости съезжались лишь к полуночи после театра или концерта и засиживались до 6 утра). Впоследствии Бунин вспоминал: "Как все было сказочно хорошо! Подумайте только — зимняя Москва, молодость, льстящая известность, рестораны, веселые кутежи, "литературно-художественный кружок", писательские "среды", беззаботность и легкость жизни... Однажды в середине зимы, рассердившись на Любу (некто Люба Р., мимолетная любовь Бунина — Ю. М.) из-за какого-то нелепого и не стоящего замечания пустяка, я взял плацкарту в спальном вагоне теплого и уютного экспресса Москва-Вена и ни с того, ни с сего ускакал в Ниццу. В Вене я столкнулся со старым другом, драматургом Найденовым, который тоже не знал толком, что его принесло в австрийскую столицу /.../. Остановились мы в Ницце в отличной гостинице. Солнце, море, нарядная толпа... Но мне не сиделось на одном месте. Дня через два мы укатили в Венецию /.../. Все было доступно — только и жди, чего твоя левая нога захочет!"¹⁰.

Весной 1899 года Чехов в Крыму познакомил Бунина с Горьким, и с этого момента начинается многолетняя (до 1917 г.) их близость, которую многие со стороны принимали за дружбу, но которая дружбой на самом деле не была, а была некой странной и сложной смесью взаимной симпатии и антипатии, любви и ненависти, уважения и презрения, согласия и чуждости. Советские критики много потрудились для того, чтобы еще больше запутать этот сложный

вопрос. Например, бытует утверждение, что Бунин якобы очень высоко ценил Горького как писателя и даже чему-то "учился" у него¹¹, что в определенный период, примыкая к горьковской группе "Знания", он разделял "прогрессивно-демократические" идеи Горького и т. д. Для доказательства этих недоказуемых утверждений цитируются абстрактно-вежливые фразы из интервью Бунина и фразы из его писем к Горькому с выражением дружеских чувств. Письма Бунина к знакомым писателям вообще на редкость неинтересны, его внутреннее одиночество делало их поверхностными, натянуто-шутливыми или сухо-деловыми, а в письмах к Горькому, при всем их дружеском тоне нет ни одного конкретного положительного высказывания о произведениях последнего (а когда Бунину действительно что-то нравилось, он высказывался четко, точно и профессионально). Произведения Горького отталкивали Бунина своей фальшью, натужной риторикой, идеологической тенденциозностью, а главное — графоманским многословием и языком, то совершенно бесцветным и штампованным, то, напротив, напыщенно безвкусным и "красочным" (у художников "красочный" — бранное слово, не раз говорил Бунин)¹². Однажды при чтении Горьким своего рассказа ("поэмы") "Человек", это отвращение Бунина было так сильно, что он даже не смог скрыть его. Горький это заметил и стал смущенно извиняться перед Буниным, писательское превосходство которого над собой он ясно признавал: "Вы правы, грубовато еще пишу, Иван Алексеевич, грубовато"¹³.

Нужно отдать Горькому справедливость, он одним из первых почувствовал силу и оригинальность Бунина и увлеченно пропагандировал Бунина как самого крупного из всех живущих русских писателей: "А лучший современный писатель — Иван Бунин, скоро это станет ясно для всех, кто искренне любит литературу и русский язык" (письмо И. А. Белоусову, 28 декабря 1911 года)¹⁴. "Знаете — он так стал писать прозу, что если скажут о нем: это лучший стилист современности — здесь не будет преувеличения" (письмо В. И. Качалову, 17 февраля 1912)¹⁵. Это же он откровенно говорил и самому Бунину: "Вы для меня —

первейший мастер в современной литературе русской, — это не пустое слово, не лесть, вы знаете” (письмо 29 августа 1916 г.)¹⁶.

Чтобы доказать обратное, то есть восхищение Бунина горьковскими писаниями и его “ученичество” у Горького, советским критикам опять приходится прибегать к подтасовкам¹⁷. Идею близость Бунина к Горькому стараются доказать и тем, что Бунин печатался в журнале Горького “Жизнь”, в его сборниках “Знания” и издавал свои книги в одноименном издательстве. Но во-первых, Бунин, чуждый всякой политике и политической борьбе, всегда относился с большим безразличием к тому, где печататься: он публиковался и в народнических журналах, и в декадентских альманахах, и в марксистских сборниках, а позже, в эмиграции, как в социалистических эмигрантских изданиях, так и в монархических. К тому же, литературная продукция, публиковавшаяся как в “Жизни”, так и в сборниках “Знания” была намеренно отделена от политической линии издательства. Это даже поразило В. Короленко, который писал в “Русском богатстве” (под псевдонимом “Журналист”): “Прежде беллетристика выступала в союзе с теми или иными общественно-политическими течениями, теперь она порывает эту связь. Беллетристы “Знания” считают более удобным выступать самостоятельно, легким строем, без тяжелой артиллерии и других родов литературного оружия”¹⁸. Горьковские сборники “Знания” расходились большими тиражами, они были свободны от предварительной цензуры, авторам платили большие гонорары, и напечататься там было мечтой многих. Несомненно откладывало свой отпечаток на отношение Бунина к Горькому и сознание своего превосходства, при его второстепенном и зависимом по отношению к Горькому положении в общественной игре. (Теперь такое соотношение представляется просто абсурдным, как невероятным кажется, что Потапенко затмевал своей славой Чехова. Время все поставило на свои места, Горький сегодня — лишь предмет принудительного изучения в советских школах, тогда как интерес к Бунину растет с каждым днем¹⁹). Со своей стороны и Горький, опьяненный успехом и преклонением перед ним

прогрессистской общественности, которая в те времена задавала тон, при всем его осознании бунинского гения, чувствовал себя гораздо значительнее, и это тоже отравляло их отношения.

И тем не менее, Бунина многое привлекало в Горьком: и его страстная любовь к литературе, готовность жить ради нее, и его искренние, восторженные, часто наивные порывы к прекрасному, доброму, возвышенному, и его нелюбовь к декадентству. Оба, сознавая свою несхожесть, как художническую, так и мировоззренческую, бывали часто взаимно неискренними и расчетливыми в своих отношениях, но бывали у них и моменты подлинной близости и любви. После окончательного разрыва в 1917 году, когда они стали открытыми врагами и резко полемизировали в печати, оба тем не менее с какой-то ревностью и грустью следили друг за другом. Горький часто поминал в публичных выступлениях имя Бунина (пренебрегая тем, что оно уже было запрещено в СССР) как великого мастера русской литературы, а Бунин, узнав о насильственной его смерти от рук сталинских слуг, испытал вдруг, неожиданно для самого себя, приступ глубокой скорби и жалости...

Впервые подлинное мироощущение Бунина проявляется в таких рассказах как "На хуторе" ("Фантазер"), "На Донце" ("Святые горы"), "Перевал".

Уже в рассказе "На хуторе" (1895 г.) есть и сожаление о быстротечности и печали человеческой жизни ("Как, в сущности, коротка и бедна человеческая жизнь!"); и проклятая мысль о неизбежности смерти ("Как же это так? — сказал он вслух. — Будет все по-прежнему, будет садиться солнце, будут мужики с перевернутыми сохами ехать с поля... будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу — меня совсем не будет!") (Здесь и далее Пг. II. 27); и одиночество человека ("один — как всегда"); и иллюзорность жизненной перспективы ("Сколько лет представлялось, что вот там-то, впереди, будет что-то значительное, главное..."). Бунин говорит о невозможности счастья и — в то же время — о неистребимом и мучительном человеческом желании невозможного, об отчуждении человека от собственного "я", о загадочной

трансцендентности сознания ("Он чувствовал, что он сам следит за своею походкою и фигурою, представляет себя как другого человека, шагающего в полусвете старинной залы /.../").

Но в то же время есть тут и сознание, что с такой безнадежностью нельзя ни жить, ни писать. Спасительное успокоение приходит от созерцания безмятежной гармонии природы и от сознания ее непостижимой тайны ("Звезды в небе светят так скромно и загадочно; сухо трещат кузнечики, и убаюкивает и волнует этот шепот-треск..."). Позже стрекот насекомых и пение ночных цикад станет у Бунина постоянным символом неиссякаемой силы жизни, ее безостановочного и загадочного потока.

Но неубедительным, не разрешающим трагедии, а лишь смягчающим ее остроту, представляется в финале рассказа "На хуторе" умиротворение героя (и автора). Чувствуя эту неубедительность, Бунин значительно переработал его для последующих изданий. В первой журнальной версии²⁰ было: "Поднимались тревожные мысли о смерти, о прожитом, — в сущности на них был ответ, он ощущал в себе другое настроение, другой голос, который говорил: "Ну, так что же? Все это было во веки веков и всегда будет" ". Здесь утверждение "в сущности на них был ответ" — звучит категорически и обобщенно, как авторское резюме.

Позднее Бунин убрал его и свел все лишь к субъективному ощущению героя: "И от этой глубины, мягкой темноты звездной бесконечности ему стало легче /.../. Он легко, свободно вздохнул полной грудью. Как живо чувствовал он свое кровное родство с этой безмолвной природой!" (Пг. 11. 28). Смягчать безысходность тоски Бунина побуждало, вероятно, не только сознание абсолютной невозможности такой жизненной позиции, но — все еще — и оглядка на прогрессистскую критику. Так в рассказе "Перевал", представляющем собой развернутую метафору в духе символизма: жизнь — трудное восхождение на вершину, спуск и снова непрерывное восхождение до тех пор, пока неизбежный конец не оборвет его, — "прогрессивный" критик остался недоволен фразой: "Дойдем — хорошо,

не дойдем — все равно”²¹, и Бунин убрал ее из всех последующих изданий рассказа.

Это же устранение безнадежности успокаивающим слиянием с природой, мы находим и в тогдашней лирике Бунина, в ней такое преодоление выглядит гораздо более убедительным, ибо из плана философского переносится в план экзистенциальный. Проблема решается экзистенциально, а не умозрительно, точнее не решается совсем, ибо решение ее просто отменяется в плане экзистенциальном как ненужное. ”Ужели в жизни цели нет?” — восклицает разум. ”Безумец, погляди кругом”, — отвечает чувство (”Он говорил в тоске тревожной”). И отчаяние из-за того, что ”не разрешит твой ум тревожного сомненья, не объяснит он смысл земного бытия” (”Поэту”), устраняется как ”больная мысль” здоровой радостью жизни, ”счастьем в жизни потонуть”, упоением ”счастьем жизни”. Много лет спустя он запишет в дневнике (4 августа 1917 г.): ”Способность ждать счастья — это и есть счастье”²². Он всегда повторял слова отца, что печаль — сама по себе и есть самое большое несчастье.

Вопрос разума остается без ответа, ибо поэт уходит из сферы разума в область чувства и инстинкта, который говорит ему: ”Не верю, что умру, устану”. Эта разорванность человеческого существа между двумя сферами: разумом и чувством, духом и природой, — где в одной — трагическая неразрешимость вопросов, а в другой — бездумное опьянение жизнью, останется навсегда драматической доминантой всего творчества Бунина. Она находит свое замечательное выражение в прекрасном стихе ”На распустье”:

Жизнь зовет, а смерть в глаза глядит.

Но упоение жизнью — лишь моменты экстаза, оно не может быть длительным состоянием. Очнувшись сознанием оно начинает пониматься как обман. В программном рассказе ”Перевал” (им Бунин открывает первый том прозы своего собрания сочинений в издании Маркса) мы читаем: ”День опять обрадует меня людьми и солнцем, и опять надолго обманет меня”. Приходится убеждать себя,

что надо довольствоваться хотя бы той малой долей радости, которую способна дать жизнь нам ежедневно, что надо "счастьем простым дорожить":

С открытой бродить головой,
Глядеть, как рассыпали дети
В беседке песок золотой...
Иного нет счастья на свете

/"Нет солнца, но светлы пруды"/

И тогда снова зовет и прельщает "радость, которой в жизни нет"/"К побережью моря длинная аллея"/и манит мечта:

И мечта, быть может, воплотится,
Что земным надеждам и печалям
Суждено с небесной тайной слиться!

/"Не устану воспевать вас, звезды!"/

Так поэт приходит к своему эстетическому и жизненному кредо:

Ищу я в этом мире сочетанья
Прекрасного и вечного.

/"Ночь"/

...Это не красота Достоевского, которая "спасет мир": она у Бунина лишена всякого этического содержания, она связана лишь с вечностью и с огромностью навсегда закрытой и непостижимой для человека тайны мира. Бунин не верил в соловьевское триединство Красота-Добро-Справедливость. И не случайно как антитезисная перифраза Дантовского финала ("L'Amore che muove il sole e l'altre stelle" – "Любовь, что движет солнце и планеты"), звучит бунинская строка: "Красота, что мир стремится вперед" ("Огни небес").

Отчужденность человека от мира и странная обособленность его натуры – уже в этот период предстают у Бунина как тема некоммуникабельности (один из лучших его стихов этого времени так и озаглавлен "Одиночество"). Одиночество человека представляется как неустранимое состояние.

Но кому и как расскажешь ты,
Что зовет тебя, чем сердце полно!

/”Ночь печальна, как мечты мои”, на слова этого прекрасного стихотворения С. Рахманинов написал свой знаменитый романс/.

Здесь и тютчевский мотив невыразимости внутреннего опыта:

Зачем и о чем говорить?

.....
И чем же? — одними словами!

.....
Никто не сумеет понять
Всю силу чужого страданья!

/”Зачем и о чем говорить?”/

В это же время и в стихах и в прозе — выявляется уже ясно бунинское представление странной антиномичности человеческой души, столь отличное от толстовской логически-последовательной ”диалектики души”. По Бунину противоположные чувства одновременно живут в душе человека, и движения ее часто совершенно непонятны, во всяком случае, не объяснимы в рациональных терминах. Это открытие эмоциональной синхронности разных чувств равнозначно джойсовскому открытию синхронности различных мыслей в потоке сознания (которая, впрочем, тоже есть и у Бунина, как мы увидим позднее).

Уже в рассказе ”Перевал” читаем, что ”сладостна безнадежность”, что ”отчаяние начинает укреплять меня” и ”злой укор кому-то за все, что я выношу, радует меня”. То же в стихах. Противоположные чувства взаимосвязаны и взаимообратимы: страдание — наслаждение, скорбь — радость и т. д.

Ужель есть счастье даже и в утрате?

/”Растет, растет могильная трава”/

И еще настойчивее и определеннее:

О, ночь любви! Ужель и в счастье
Нам нужен хоть единый вздох?

/”Тень”/

Позже он будет формулировать это с вызывающей парадоксальностью: “Как бесконечно я несчастен, томясь своим счастьем, которому всегда не достает чего-то” /”Цикады”/²³.

Мелькает даже чувство сладостности смерти /”как смерть был сладок и тяжел” – “Теймдаль искал...”/. Смесь сладости и печали характеризует само присутствие в мире, ранящем и радующем своей вечной красотой, нам недоступной.

И гул сосны, и ветерка
Однообразный шелест в чаше...
Невыразима их тоска,
И нет ее больней и слаше!

/”Вирь”/

Тоску по “Божественной гармонии Создания” Бунин приписал даже Джордано Бруно и вложил в его уста свое собственное ощущение:

В радости моей – всегда тоска,
В тоске всегда – таинственная сладость!

/”Джордано Бруно”/

Бунин склонен считать, что такая антиномичность присуща более всего “загадочной русской душе”: “На севере отрадна безнадежность”/”Безнадежность”/. И именно в русской глуши “скорбной песни красота полна неотразимой силы!” /”Вирь”/.

Как раз с этим бунинским открытием следует соотносить появление в его языке оксюморонов, контрастных составных эпитетов и составных наречий (“печально-веселые песни”, “дико-радостно билось сердце”, “насмешливо-грустно кукует”, “жалобно-радостный визг”, “таинственно-светлые дебри”, “страдальчески-счастливое упоение”, “грустно-пра-

зднично", "знойно-холодный ветер", "счастье вины", "несчастен счастьем", "ужас восторга", "радостный гнев", "восторженно рыдала" и т. д.). Впоследствии в использовании их Бунин достигнет виртуозного мастерства. Они будут придавать его стилю драматичность, волнующую тайну и одновременно выразительную лаконичность*.

Очень интересен для понимания миросозерцания Бунина рассказ "На Донце" /"Святые горы"/, собственно, не рассказ, а скорее опять очерк, но, конечно, в бунинском понимании этого жанра, а не в духе "физиологического очерка" натуральной школы, столь модного в 40—60 годы и носившего четко выраженный социологический характер. Для Бунина же очерк — это жанр, позволяющий свободно выражать авторское отношение к описываемому, выводящий авторскую речь из сухой нейтральности и делающий ее одним из основных эмоционально и идейно действующих компонентов художественной структуры. Очерк позволяет не связывать себя рамками сюжета, повествующее "я" целиком совпадает с реальным авторским.

Бунин рассказывает о своем путешествии в Святогорский монастырь. Здесь мы находим и его мысли о "ничтожестве земного существования", и отчужденное равнодушие природы, сталкиваясь с которым, "человек убеждается в суетности и слабости своих земных порывов" (Пг. 11. 96), и представление об изначальной, экзистенциальной тоске человека, свойственной, по его мнению, даже кочевнику древних времен, который "видел молчаливое небо и тосковал невыразимой тоскою, чуял невнятный голос природы, говорящий нам, что не на земле наша родина..." (Пг. 11. 96)²⁴. И в то же время мы видим тут бездумную и беспричинную радость существования /"Солнце согрело меня, и я закрывал глаза, чувствуя себя вполне счастливым" (там же — Ю. М.).

* Оксюмороны любил также и Тургенев, но у него они всегда строятся на довольно понятном, и до некоторой степени даже привычном контрасте ("леденящая вежливость", "горделивая скромность", "застенчивая развязность", "трусливая дерзость" и т. п.), а не на взаимоисключающем противоречии, как у Бунина. Бунинскому оксюморону скорее ближе экстравагантно-смелые и парадоксальные оксюмороны Ломоносова и Тредиаковского.

В очерке "На Донце" в полную силу звучит мотив, который станет одним из основных во всем творчестве Бунина — мотив прошлого, еще не соединенный, правда, здесь с его субъективным аспектом, то есть с проблемой памяти.

Прошлое предстает овеянное поэзией, как сказочное, более счастливое и более истинное существование. Древний курган "вспоминает далекое былое, прежние степи и прежних людей, души которых были роднее и ближе ему, лучше нас умели понимать его шепот" /теория регресса/. Автор-герой весь под властью обаяния прошлого. Без прошлого настоящее бессмысленно и не имеет цены, если оно не соединено вневременной сущностной связью с вечным и неизменным в основе потоком жизни:

"Я все думал о той чудной власти, которая дана прошлому. Откуда она и что она значит? Не в ней ли заключается одна из величайших тайн жизни? И почему она управляет человеком с такой дивной силой? В чувстве религиозном наше часто не сознаваемое преклонение перед прошлым, наше таинственное родство с мыслями и делами всех отживших играет великую роль..." (Пг. 11. 98)²⁵.

Впервые эта тема прошлого — как центральная — появляется в рассказе "Байбаки" /"В поле"/ и потом развивается в рассказах "Антоновские яблоки", "Руда" /"Эпитафия"/, "Скит" /"Мелитон"/, "Сосны", "Новая дорога", "Над городом", чтобы позднее получить свое наивысшее выражение в повести "Суходол". Почти во всех этих рассказах печаль о прошлом переплетается с грустным созерцанием "запустения" и упадка помещичьих усадеб, исчезновения старых форм жизни и замены их новыми, гораздо менее привлекательными.

Вся советская критика рассматривает эту тему в свете марксистской доктрины замены феодального строя капиталистической системой, которая была, мол, Бунину как дворянину чужда. Но в рамках этой догматической схемы невозможно понять все богатство аспектов бунинского творчества этих лет и даже самый его смысл.

В разрушении помещичьих усадеб Бунин видит проявление общего страшного закона жизни — *энтропии* и неумолимое самоутверждение самого жуткого для него и таин-

ственного феномена — Времени. С такой же печалью будет он затем бродить на востоке по руинам древних великолепных храмов, дворцов и городов, пожранных чудовищем-Временем, хотя никакой новой (не то что высшей, а хотя бы новой) "общественно-экономической формации" там на смену старой не пришло, и жизнь людей осталась столь же первобытно-дикой или даже еще более дикой чем прежде. " /.../ Меня влекли все некрополи, кладбища мира! Это надо заметить и распутать", — скажет он потом²⁶.

С грустным упоением Бунин в юности любил бродить по ближним старым заброшенным усадьбам, любовался заросшими парками, тихими и безмолвными домами с заколоченными окнами. В этой заброшенности и в этом запустении он находил что-то трогательное, поэтичное и чувствовал волшебную красоту, связанную непонятным образом с тайной прошлого и "его властью над нами". Пытаясь понять это чувство и источник красоты, Бунин приходил к мысли, что чувство это коренится в самой природе "загадочной русской души". "Сколько заброшенных помещений, запущенных садов в русской литературе и с какой любовью всегда описывались они! В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустение, глушь, распад?" — напишет он впоследствии²⁷. И сами они, этот распад и запустение — для Бунина результат свойств русского человека: его непрактичности, мечтательности, безразличия к удобствам и нуждам собственной жизни, его беспричинной тоски, отвращения от обыденности и тяги к трансцендентному.

Из того простого факта, что как Бунин, так и Тургенев изображали упадок дворянских усадеб, дореволюционные критики и даже некоторые нынешние советские²⁸ выводят родство Бунина и Тургенева, его даже причисляли к "тургеневской школе"²⁹, что вызывало в Бунине — до самых последних дней — сильное раздражение³⁰. Излишне доказывать несостоятельность такой точки зрения.

Гораздо тоньше наблюдения О. Сливичкой, которая указывает, что Бунина и Тургенева роднит "концепция внутренне неподвижного мира"³¹ и "представление о любви как основной форме проявления космической жизни" и как силе "безличностной"³². Можно добавить, что позднего

Тургенева роднят с Буниным трагическое сознание обреченности жизни, острое чувство ее печали и красоты, отказ от всяких утешающих иллюзий, лирическая эмоциональность и музыкальность прозы. Последние произведения Тургенева ("Песнь торжествующей любви", "Клара Милич", "Senilia") очень близки по духу бунинской прозе, хотя и гораздо более традиционны по своей структуре и ткани*.

В рассказе "Байбаки" /"В поле"/ мы находим поэтичность и грусть запустения и взволнованную, сердечную симпатию к героям рассказа — старому помещику Якову Петровичу Баскакову³³, отказавшемуся переехать вместе с детьми в город и доживающему свои дни в деревенской глуши, в опустевшей и разрушающейся старой усадьбе, и к его бывшему денщику Геврасию, сохранившему верность своему старому хозяину. Эмоционально повышенный тон повествования тут усиливается гоголевскими восклицаниями, обращениями к читателю и гоголевским музыкальным ритмом. Да и вся атмосфера рассказа напоминает атмосферу гоголевских "Старосветских помещиков".

Включенность в повествование авторской речи не как нейтральной среды, а как элемента активного художественного воздействия — сохраняется и в последующих рассказах ("Антоновские яблоки", "Руда", "Новая дорога", "Сосны"), но повествователь там из закулисного наблюдателя превращается снова, как и в ранних очерках, в персонифицированного участника действия (если можно вообще говорить о действии в этих бессюжетных "картинах"). Однако степень персонификации здесь слабая, мы довольно четко представляем себе настроения и образ мыслей повествователя-героя, но — ни его возраст, ни внешность, ни социальный статус и проч. Лирическое "я" остается довольно абстрактным "я" наблюдающим.

В рассказе "Байбаки" впервые возникает такой важный

* Впрочем, не только последние, — никто из критиков, например, не отметил поразительного сходства таких бунинских рассказов как "Сосны", "Новая дорога" и "Руда" с "Поездкой в Полесье" Тургенева — та же растерянность и то же удивление перед загадкой непознаваемой природы, перед ее грозным величием, перед инстинктивной мудростью лесных жителей, и то же, окрашенное мистикой, чувство восхищения и страха.

элемент всего его творчества как "сон". Сон — вторая реальность, онейрическое измерение, выводящее из враждебного времени в "какое-то бесконечное пространство" (Пг. 11. 93). Тусклая затухающая жизнь начинает уступать и в яркости и в реальности снам (сон Геврасия об умершей жене, пересказ виденных снов в конце рассказа).

Идилличность отношений барина и слуги, и то, что Бунин все время объединяет их общим словом "старики" и не показывает "классового антагонизма" — вызывает большое раздражение у советских критиков. Но классовый подход к жизни был всегда отвратителен Бунину, он представлялся ему уродливее расизма.

Рассказ "Антоновские яблоки" был напечатан впервые с подзаголовком "Картины из книги "Эпитафии" " (как и рассказ "Руда"; видимо, тема прошлого особенно занимала в то время Бунина, и он намеревался посвятить ей еще больше рассказов). "Антоновские яблоки" — это первое произведение Бунина, где четко проявляется стилевое самосознание писателя. Оно выявлено, в частности, в смелой и уверенной игре на стиливых контрастах: вкрапление в авторскую речь чужих слов (в кавычках) и выражений иного стилового плана, столкновение современной авторской речи с архаическим языком и даже намеренно вводимый в повествование стилистический комментарий вольтеровской фразы (Пг. 11. 173). Определенные черты стиля зрелого Бунина можно заметить уже здесь. Прежде всего — это отказ от некоторых общеупотребительных слов, которые Буниным воспринимались как пошлые (это в первую очередь слова газетного и интеллигентского языка) и замена их словами более редкими и нестертыми. Диалектизмы даются еще в кавычках — как вкрапления чужой речи. Впоследствии Бунин смелее будет пользоваться диалектизмами (особенно в диалогах), но с таким тактом, как никто больше. Его диалоги и монологи — это не фотографическое воспроизведение диалектного говора (как у нынешних "деревенщиков", например), а некий обобщенный простонародный язык, понятный любому русскому читателю, к какой бы "диалектной зоне" он ни принадлежал.

Намечается здесь и другая стилистическая особенность

Бунина — его пристрастие к сравнениям, построенным на близких зрительных (а также звуковых, вкусовых, обонятельных) ассоциациях — как у Гоголя. Впоследствии и в стихах, и в прозе его сравнения никогда (или почти никогда) не будут строиться как уводящие в сторону метафоры, но всегда даваться в едином очень конкретном чувственном ключе бунинского текста³⁴: "как лисий мех леса", "бархат пшеницы", "шелки песков", дождевая капля в луже "как шляпка гвоздя", "огненно-красная змея молнии", "закаты как раны", "чайка на воде как яичная скорлупа", "горный хребет как кожа бегемота", "хамса как иглы стальные", "долина как пах осла", "люстра как кокон", "ходят акулами валуны", "запах метели, как запах разрезанного арбуза", "гул леса вырывается из шума вьюги, как звуки органа из церкви", "детские волосы хорошо пахнут, совсем как маленькие птички", "мельница машет, как утопающий руками", "шея, похожая на потрескавшуюся пробку" и т. д.

В первых рассказах сравнения почти всегда неудачны: либо надуманны, либо невыразительны и тяжеловесны (вспомним подобную же тяжеловесность толстовских сравнений и его неспособность к метафорическому мышлению — в этом раскрывается сходство Бунина с Толстым, то есть с его художественным типом). И в "Антоновских яблоках" все еще наряду с многими удачными сравнениями попадают неудачные: "повар, похожий на Дон-Кихота", "деревушки кажутся издали кучками навоза" и т. д. Отметим здесь сразу, что конкретность бунинских сравнений связана с тем новым профессионализмом деталей, который вошел с Буниным в нашу литературу. Даже в тех случаях, когда естественнее было бы употребить родовое понятие Бунин охотнее прибегает к конкретному (или даже профессионально-терминологическому) наименованию.

Совершенно необычна и сюжетная структура рассказа "Антоновские яблоки". Бунин впервые сознательно прибегает к построению, основанному не на хронологической последовательности, а на технике ассоциаций, свойственной обычно поэтическому тексту — своего виртуозного завершения эта техника у Бунина достигает в повести "Су-

ходол", где субстанцией рассказа тоже будет память. В "Антоновских яблоках" — прошлое (былая привольная и красочная жизнь дворянских усадеб) это уже не объективная данность, существующая помимо нас (как в "На Дону"). Прошлое дается уже в субъекте, как феномен памяти, хотя и не обретает еще того ярко выраженного субъективно-интенционального характера, как в позднем феноменологическом романе Бунина "Жизнь Арсеньева".

Вся важность этого переноса внутрь для эстетики Бунина раскроется позже. Но уже здесь можно отметить один интересный аспект, который станет столь важным у позднего Бунина: это очистительная и освободительная функция памяти. Как замечал П. Флоренский, память всегда имеет значение трансцендентальное, в ней наше над-временное естество. И у Бунина память освобождает прошлое от пространственно-временной ограниченности и очищает его от мусора случайности. Прошлое в рассказе не прикреплено к определенному моменту, о нем говорится обобщенно: "Распахнешь, бывало окно", "бывало едешь с шумной ватагой", "бодро идешь домой к ужину" и т. д. Но в то же время оно и конкретно, оно предстает перед нами в предельной выразительности деталей. Прошлое, таким образом, освобождается от плена времени и вступает во вневременной "элизий" памяти (слово это Бунин впоследствии позаимствует у Баратынского), обретая бессмертный и прекрасный, лишенный второстепенного и ненужного облик.

Освобожденная от времени чувственность становится в памяти мостом между сегодня и всегда, атрибутом непреходящего, как у Пруста, и если Пруст обретает утраченное время, вспоминая вкусовое ощущение детства (вкус печенья), то у Бунина таким толчком служит запах антоновских яблок.

"Антоновские яблоки" не были, да и не могли быть, должным образом оценены дилетантской критикой того времени. Особо отметил их Горький³⁵, хотя и не понял, а А. Куприн высмеял в пародии³⁶.

В рассказах "Руда" и "Новая дорога" прошлое предстает

пожираемое временем, новым укладом жизни. Слышится отголосок того экономического бума, который Россия переживала в последнее десятилетие XIX века и в начале XX-го: прокладка железной дороги через лесные дебри, уход крестьян из деревень в промышленный центр и т. п. "Руда" /"Эпитафия/" – это действительно эпитафия и плач по уходящей старой жизни, патриархальной и естественной, связанной живыми корнями с природой и с древней верой, жизни, целиком включенной в вечные величественные циклы природы. "Люди родились, выростали, женились, уходили в солдаты, работали, пировали праздники... Главное же место в их жизни все-таки занимала степь – ея смерть и возрождение". Крестьяне еще ходили на сказочных и могучих естественных людей древних времен – "бородастые мужики, как чистые потомки русичей". Древняя дохристианская Русь, которая начала очаровывать Бунина уже в его полтавский период, – это детство России (детство – райское состояние). С одинаковым почтением Бунин отмечает и празднование христианских праздников и древне-языческие "игры солнца" под Петров день. Это смешение дохристианских ритуалов и христианских празднеств – Бунин не смущает, ибо для него важна не конфессиональная сторона религии, а лишь древность веры, материализовавшаяся в устойчивой, неизменной и прекрасной традиции. Приход нового связан с иссяканием природной силы и древней веры: береза (символ русской природы), стоявшая у въезда в деревню на границе "моря колосьев" уже "не так густо зеленела весной" и крест у дороги с суздальской иконкой Божьей Матери-покровительницы полей, которая "незримо простирала свое благословение на трудовое крестьянское счастье", ветшал. За отдаление от природы и веры "само небо, казалось, стало гневаться на людей" и посылать неурожаи. А новые люди "без сожаления топчут редкую рожь, еще растущую кое-где без сева", они ищут руду, "источник нового счастья". Рассказ заканчивается тревожным вопросом, в котором ясно ощущается и сам ответ – негативный: "То, что освещало здесь старую жизнь – серый, упавший на землю крест будет забыт всеми. Чем-то осветят

новые люди свою новую жизнь? Чье благословение призовут они на свой бодрый и шумный труд?***.

В этом рассказе уже намечается очень характерная для Бунина черта: его жадное любопытство к экстравагантной экспрессии необычайных ситуаций, типов и деталей. В них как бы с особой силой выявляется неисчислимое (и некодифицируемое) разнообразие жизни и непредугадываемость ее проявлений. Тщательно выписывает он такие детали: "галки садились на худые спины обессилевших за зиму лошадей и коров, и дергали клювами шерсть для своих гнезд"; весной "собаки по сугробам залезали на крыши, так как улица превращалась в сплошную лужу" и т. д.

В "Новой дороге" тот же тревожный вопрос звучит еще более мрачно, и вопросительная интонация здесь вконец риторична: "Но неужели ты (новая железная дорога. — Ю. М.) снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?" (Пг. 11. 193). А пробирающийся сквозь лес поезд рисуется "гигантским драконом", изрыгающим красное кровавое пламя, которое "злобно озаряет" безмолвные сосны. Эти сосны Бунин вынесет в заглавие своего следующего рассказа, делая их таким образом главным действующим лицом. Дракону-паровозу противопоставляются обитатели лесов, еще сохранившие природную чистоту и естественность: "На платформах стояли люди из деревушек /.../ лохматые, с простуженными горлами, но такие смиренные и с такими чистыми, почти детскими глазами" (Пг. 11. 194). Автор-повествователь (очерковая манера сохраняется и здесь) смотрит на них со стороны, чувствуя с горечью уже самого себя чуждым им и этим лесам: "Какой стране принадлежу я, одиноко скитающийся? — думается мне. — Что общего осталось у нас с этой лесной глушью?" (Пг. 11. 195)³⁷.

В "Новой дороге" уже намечается, а в "Соснах" прорывается во всю силу впервые — одна из самых замечательных

* Так Бунин на несколько десятилетий предвосхищает тематику сегодняшних "деревенщиков" (Астафьева, Распутина и др.), уже познавших в полную меру безвыходность и губительность этого нового пути.

черт Бунина, знаменующая собой утверждение совершенно нового эстетического принципа — избыточность ярких, выразительных, но нецеленаправленных, а как бы лишних и "ненужных", с точки зрения традиционной эстетики, деталей*.

Весь художественный текст, таким образом, строится Буниним на совершенно иной целевой установке. В "Новой дороге" Бунин не только описывает в точных деталях, обильных и избыточных, многочисленных пассажиров поезда, мелькающих перед читателем лишь на мгновение один единственный раз, их внешность, жесты, позы, интонации голоса, выражение лиц и т. д., но и останавливает пристальный, все впитывающий взгляд — на любом проявлении окружающей жизни. Он не только дает увидеть начальника станции, вышедшего из конторы на платформу, но и внимательно прослеживает взглядом как "долго прыгает по платформе, рассыпая по ветру красные искры", брошенная им папироса. И какой-то незначительный жест случайного прохожего запечатлется так, что остается в нашей памяти, как нечто нами самими увиденное: "Кондуктор, проходя по нашему вагону, с такой силой хлопает дверями, точно хочет заколотить их навек". Но особую выразительность, врезающуюся в память читателя, детали приобретают в рассказе "Сосны", где мастерство Бунина достигает уже большой зрелости. И не случайно этот рассказ поразил своей избыточной обильностью и свежей силой деталей именно Чехова. Ведь Чехову принадлежит знаменитая фраза, ставшая своеобразной формулой старой эстетики, о том, что если в начале автор говорит о висящем на стене ружье, то в конце это ружье должно обязательно выстрелить. Чехов, впрочем, сам в своей практике с годами все чаще отступал от этого принципа целенаправленности каждой детали, при

* Такая барочная избыточность встречается и у Гоголя, но у него она имеет совершенно иную эстетическую функцию: у него это не имитация иррационального и непредугадываемого богатства жизни с целью достичь эффекта полной достоверности описываемого, а напротив, бурное и неуправляемое богатство авторской фантазии, вводящей читателя в фантазмагорический гоголевский мир.

котором все ружья стреляют³⁸. Прочитав рассказ Бунина, Чехов удивленно и даже несколько неодобрительно писал ему в письме (15 января 1902 г.): " 'Сосны' — это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона"³⁹. Здесь пути Бунина и Чехова расходятся. Чехов тусклее, рационалистичнее, он традиционно психологичен и моралистичен. Свою резкую несхожесть четко чувствовали они оба: "Мы похожи с вами, как борзая на гончую", — передает Бунин слова Чехова⁴⁰. (Писал Бунин рассказ "Сосны", кстати говоря, в доме Чехова в Ялте.)

Частые утверждения критиков, будто Бунин последователь Чехова, Бунин воспринимал просто как недомыслие^{41*}.

Новый эстетический принцип, который утверждал Бунин, вытекал целиком из его мирозозеания. В "Соснах" есть одна ключевая фраза: "Я долго силился поймать то неуловимое, что знает только один Бог, — тайну ненужности и в то же время значительности всего земного" (Пг. 11. 206). Установленная нами целенаправленность фиктивна, придуманный нами порядок и ценностная иерархия не соответствуют скрытому от нас божественному порядку вещей и всему богатству неcodифицируемых индивидуальных проявлений. Поэтому все в равной степени важно или все одинаково не важно. В молодости преобладало, разумеется, ощущение, что все важно. "В жизни все трогательно, все полно смысла, все значительно" (Пг. VI. 128). Затем, в старости его все чаще посещает ощущение, что все тщетно

* Некоторые критики (см. например, А. П. Чудаков. Поэтика Чехова, 1971) отмечают наличие излишних деталей и у Чехова тоже, но признают, что они все же служат характеристике героя, который таким образом определяется "путем не только существенных черт облика и окружения, но и черт случайных", то есть в конечном счете эти детали все-таки целенаправлены. Не то у Бунина.

У Чехова цель этих якобы бесцельных деталей — создать впечатление, что "все как в жизни", обыденно. Бунин приковывает внимание к яркости детали, ее экспрессии, заставляя поверить, что все в жизни необычно.

и одинаково бессмысленно. Но и то, и другое лишь две стороны одной медали.

Говоря о моментах счастья, Бунин часто употребляет выражение "божественная бесцельность". Так божественно бесцельна и прекрасна беспричинная радость жизни. Само слово "бесцельность" обретает у Бунина положительную окраску. Озабоченность человека есть отпадение от космической гармонии и от божественной бесцельности. Впитывая в себя всей полнотой своих чутких и напряженно открытых чувств божественную и бесцельную красоту мира, Бунин стремится в своем творчестве к невозможной, но почти им достигнутой, цели — сделать искусство равноценным жизни по своему богатству и яркости, создать бессмертный эквивалент смертной, быстротечной и гибнущей жизни, запечатлеть ее навсегда во всей ее неповторимости в некоем волшебном "элизии", созданном творческой памятью и позволяющем бесконечное количество раз воскрешать ее магией искусства снова и снова — при каждом новом прочтении книги. Никто в русской литературе ни до Бунина, ни после него не приближался так к этой цели, не поднимался до такой удивительной экспрессии и осязаемости в передаче неуловимого и изменчивого потока бытия. И все же постоянным его мучением было ощущение невозможности передать до конца все оттенки атмосферы, всю многозначность мимики, жеста, звука голоса, интонации, и особенно невозможность выразить сокровенную суть собственного чувства и собственной мысли, их внутренний ток⁴².

Здесь, в ранних рассказах, еще преобладает страстная охота за деталью⁴³ и наслаждение от своего умения запечатлеть ее. Позже придет умудренная сдержанность и строгий лаконизм. Функция детали, ее эстетический удельный вес останутся прежними, но безграничное изобилие сменит строгий отбор, диктуемый однако не целенаправленностью, как у Чехова, а соображениями наибольшей выразительности и яркости. С годами станет возрастать и его удивление перед жизнью, удивление самым обычным вещам, самым обыденным деталям, которые будут представлять перед читателем как самые невероятные диковинки.

Критика не поняла ошеломляющего новаторства Бунина и его по-настоящему революционного (как ни странно этот эпитет в отношении Бунина, но часто подлинными революционерами оказываются вовсе не те, кто громыхают революционными фразами) поворота в литературе. Например, И. Потапенко (под псевдонимом Неизвестный) с брезгливым раздражением писал: "Описывает все, что попадет под руку"⁴⁴. А В. Подарский замечал о великолепнейшем рассказе "Сосны": "Канитель манерных, бьющих на тонкую красоту описаний"⁴⁵. Даже чуткий и тонкий Ю. Айхенвальд не понял значения этой новизны: "Сам по себе, этот "фламандской школы пестрый сор", сама по себе эта масса характерных мелочей, имеют все права на существование, но их самостоятельность является порою неуместной и посторонней в общем организме повествования [...]. Анализ у автора преобладает над синтезом"⁴⁶. А позже даже Ю. Олеша, который сам был новатором, сомневался: "Нужно ли такое обилие красок, как у Бунина?.. Есть ли необходимость выделять из повествования такую деталь, которая сама по себе есть произведение искусства и, конечно, задерживает внимание помимо рассказа"⁴⁷.

Но дело-то как раз в том, что эта самостоятельность и эстетическая самоценность и самостоятельность автономных деталей является характеристикой совершенно по-новому организованного повествования. А синтез из функции авторитарного и поучающего автора становится свободным правом и привилегией читателя. Избыточность или "анархизм" деталей Мирский отмечает уже у раннего Толстого. У Бунина же окончательно стирается грань между целенаправленной и смыслообразующей деталью и бесцельной подробностью, вторая становится первой. А в конце жизни — в своих "миниатюрах" — Бунин даже придет к тому, что невольно предложил Олеша: деталь стала самостоятельным произведением искусства.

Интересно отметить также, что именно здесь, в рассказе "Сосны", метафора и эпитет из общезначимых и "объективных" становятся субъективными, сильно окрашенными личным восприятием: "Ветер с торжеством бьет в стену", "кажется, что даже сосны стоят с другим выражением",

"ветер, как огромное стадо птиц, проносится по крыше", "сосны, как хорутви, замерли", "металлически запахло морозным воздухом" и т. д. (курс. мой. — Ю. М.). У зрелого Бунина эта черта, усилившись и видоизменившись, станет одним из основных принципов его новой феноменологической эстетики.

В "Соснах" и затем в "Ските" в полную силу впервые звучит и другая важнейшая бунинская тема — тема смерти. "Сосны" — рассказ о смерти и похоронах охотника Митрофана. "Скит" — рассказ о древнем старце Мелитоне, стоящем на пороге смерти и готовым к ней в любую минуту. Образы Мелитона и Митрофана, кротких, смиренных, набожных, незлобливых и исполненных жизненной силы крестьян, снова убеждают нас в том, что изображение Буниным таких гармоничных детей природы — это вовсе не отголоски народничества или толстовства, как считают многие критики (сравнивают даже Мелитона с толстовским Поликушкой и Каратаевым⁴⁸), а свой собственный бунинский интерес к уже редкой, вымирающей породе наших пращуров. В современной ему деревне, которую Бунин слишком хорошо знал, чтобы идеализировать ее, он уже не видит среди новых поколений таких завидных черт, как у уходящего в прошлое былого крестьянства. "Народ" народников и крестьяне Толстого — для Бунина лишь красивая литература, не имеющая ничего общего с действительностью. С большим удовлетворением отметит он позже в своем дневнике, что сам Толстой, увидев революцию 1905 года, склонился к его, Бунина, мнению. Позже в одной из своих статей Бунин напишет:

"Я имел смелость сказать о своем народе немало горьких слов, основательность коих так ужасно оправдала действительность... оправдал даже Л. Н. Толстой, которым меня еще и до сих пор укоряют и который, однако, сам, собственными устами сказал в 1909 году буквально следующее (Булгакову): 'Если я выделял русских мужиков, как обладателей каких-то особенно привлекательных сторон, то каюсь, — каюсь и готов отречься от этого' "⁴⁹.

Смерть в "Соснах" предстает во всей своей грозной и великолепной, страшной и великой тайне. Вспомним, что

уже в детстве первое же столкновение со смертью у Бунина вызвало это смешанное чувство ужаса и восторга, удивления перед непонятностью и преклонение перед тайной: о ночи отпевания умершей маленькой сестренки он говорит: "Более волшебной ночи не было во всей моей жизни"⁵⁰.

Умерший Митрофан, который теперь "называется покойником, существом иного, нам чуждого мира", становится важным и серьезным. А сама смерть "прошла по лесам чем-то большим и темным, и посещение ее долго будет чувствоваться во всем". Бунин с благоговением говорит о христианском погребальном обряде. В молитве он слышит "печаль о бренности всего земного и радость за брата, отошедшего, после земного подвига, в лоно бесконечной жизни". Эта печаль и эта радость сильно действуют на Бунина, ибо созвучны его собственным глубоким ощущениям. И все же отношение Бунина к христианству скорее эстетично, чем религиозно: "Звезда *кажется* звездой у Божьего трона, с высоты которого Господь незримо присутствует над снежной лесной страной" (курс. мой. — Ю. М.). Божий трон здесь сказочный образ — метафора.

Ужас смерти и бессмыслицу существования не способны до конца заглушить ни утешения религии, ни утешения философии. "Мысли путались по-прежнему, и по-прежнему я не понимал ни себя, ни окружающего, ни жизни, ни смерти бедного лесного Следопыта". Здесь мы видим мучительное колебание между отчаянием и верой, мучительное *epochē* /"эпохе"/ сомнения (по определению П. Флоренского "адское", самое мучительное из всех человеческих состояний; у Гуссерля же "эпохе" означает лишь воздержание от суждения, выходящего за пределы феноменологического опыта).

"Бугор могилы /.../ казался то совсем обыкновенной кучей земли, то значительным — думающим и чувствующим". Наши чувства и наши мысли обманчивы, но вне них у нас нет никаких надежных опор. Завершающий аккорд рассказа — успокаивающий, скорее, самоуспокаивающий: "Гул сосен сдержанно и немолчно говорил и говорил о *какой-то* вечной, величавой жизни" (курсив мой. — Ю. М.). Неопределенное местоимение "какая-то" указывает нам о какого рода уте-

шении идет речь. Но пройдет еще довольно много времени, прежде чем Бунин со всей решимостью заявит: "Никакой ортодоксальной веры не держусь" (Пг. VI. 324).

Эта же тема смерти, но только в ее отраженном виде, то есть как страх смерти, предстает и в рассказе "Скит" ("Мелитон"), рассказе о старике-караульщике Мелитоне, живущем с "восторженно-грустной готовностью принять желанную смерть". Бунина мучит своей непонятностью именно эта готовность. Позже, в 1927 году, в рассказе "Божье древо" Бунин снова вернется к этой же ситуации и теме. Обрисовка героев в этих двух рассказах совершенно различна. Мелитон в "Ските" таинствен, строг и суров, почти иконописен, а Яков в "Божьем древе" — обыден, деловит, прост. Такая разница в обрисовке объясняется именно тем, что Мелитон — принадлежит прошлому, "древности", а Яков — это прозаичное и будничное настоящее. Но обоих объединяет равнодушие к смерти. Бездумное ли это равнодушие, идущее от тупости, или сознательное бесстрашие перед лицом смерти? В случае с Яковым Бунин явно склоняется к первому объяснению, в отношении же Мелитона он не решается дать никакого определенного ответа. То же и в "Соснах": "Антон спокойно рассказывает о смерти Митрофана и деловито переводит разговор на тес. Равнодушие это или сила?" (Пг. 11. 202). "Эпохе" становится доминирующей характеристикой бунинского творчества этого периода и останется таковой и впоследствии.

Но это отнюдь не рационалистическая установка автора, отказывающегося давать определенный и однозначный ответ на сложные вопросы (хотя именно так трактуется это большинством критиков), а некий стихийный элемент, пронизывающий саму фактуру художественного текста, все особенности которого, структура, атмосфера и даже язык — окрашены поливалентно, продиктованы удивлением, сомнением и постоянным трансцендированием, а трансцендентное, по определению, не может быть ни адекватно выражено, ни объяснено.

К этой мучавшей всю жизнь Бунина проблеме: как освободиться от страха смерти, как найти в смерти смысл и как оправдать ее, — он будет много раз возвращаться в своих

рассказах, особенно когда займется вплотную загадками русской души (а одна из наиболее поражавших Бунина загадок именно непонятное равнодушие к смерти русского человека).

Те же бунинские рассказы этого времени, в которых можно усмотреть отголоски социальной тематики, кажутся ныне наиболее слабыми: "Вести с родины", "На чужой стороне" ("Святая ночь"), "На край света", "Учитель" ("Тарантелла"), "На даче".

Бунин остро чувствовал несправедливость социального неравенства, но не верил в возможность легкого и быстрого (революционного) решения этой проблемы, а позднее пришел к пессимистической уверенности в принципиальной невозможности устранения многих социальных противоречий, как и прочих драматичных контрастов жизни, определяемых либо самой природой человека, либо слепой и непонятной нам силой вселенского устройства. В частности особо будет занимать Бунина тайна власти — этого почти мистического механизма, позволяющего одним людям господствовать над другими. Все социальные проблемы Бунин вообще всегда рассматривает в контексте космической жизни и *sub specie aeternitatis*.

Во всех этих рассказах с социальной тематикой чувствуется, что Бунин не в своем амплуа: есть в них нечто несвободное и принужденное. При этом надо помнить, что писатель очень остро переживал критику и прогрессистскую критику особенно, ведь прослыть "непрогрессивным" — означало, в сущности, гражданскую смерть (вспомним как замолчал на долгие годы Фет, затравленный прогрессистами, как подвергся остракизму Лесков)*.

Конечно, нельзя сказать, что Бунин писал свои социально заостренные рассказы по заказу, его творческий процесс протекал гораздо сложнее и побудительные импульсы действовали на уровне скорее подсознательном. Но давление общественной атмосферы несомненно им ощущалось и преломлялось в его творческой продукции. Даже неко-

* Даже будучи уже нобелевским лауреатом и признанным классиком русской литературы он тяжело реагировал на любую ничтожную статейку в эмигрантской прессе.

торые советские критики признают, что от социально-направленных "прогрессивных" опусов Бунина (очень у него, впрочем, редких) веет холодом и принужденностью⁵¹. Лишь со временем, когда изменилась атмосфера в русском обществе и идти необщезастылым путем стало уже не так трудно, когда в Бунине окрепло самосознание и уверенность в самом себе, он стал резко и прямо, наперекор общему мнению, высказывать свои взгляды в печати, стал более свободным и органичным в своем творчестве.

Но даже в этих "социальных" рассказах можно заметить "неортодоксальность" Бунина. Так бедный сельский учитель ("Учитель") им вовсе не идеализируется, а показан во всей его неуклюжести и нелепости при попытках войти в высшее общество, за что Бунин, разумеется, и был сразу же одернут прогрессистской критикой⁵².

В рассказе "На даче" мы сталкиваемся с очень любопытным случаем, когда нечеткость авторской мысли и его неуверенность порождают интересную многозначность. Описывая толстовца Каменского и его взаимоотношения с "хорошим" обществом, Бунин боролся с противоположными чувствами: он колебался между симпатией к самому Толстому — с его неприятием фальши и пустоты жизни современного человека, и антипатией к толстовцам, многих из которых он уже слишком хорошо узнал к тому времени. В наброске Каменского обнаружились эти противоречия: он то рисуется как человек иного масштаба, возвышающийся над окружающими, то показывается в контрасте с его собственными проповедями человеком педантичным, самоуверенным, нетерпимым, с легко уязвимым самолюбием. Точно так же противоречиво обрисован и герой рассказа, юноша Гриша: он предстает то развращенным и циничным современным молодым человеком, то пылким юношей, желающим возвышенной жизни. Психология его, передаваемая традиционными приемами ("Как жить? — думал Гриша", "он почувствовал...", "он почему-то вспомнил..." и т. д.) — очень неубедительна. Видимо, сам почувствовав, что неясность замысла дает некую противоречивую неопределенность, Бунин решил сам же обыграть эту несфокусированность, намекая тем на некую предполагаемую

глубину: "Гриша терялся — с обеих сторон говорили правду!" (Пг. 11. 136).

Определенную антитолстовскую направленность советские критики усматривают в рассказах Бунина "В лесах" и "В августе". Но интерпретировать эти рассказы как антитолстовские можно лишь с большой натяжкой, и совершенно игнорируя тот факт, что в последующие годы Буниным созданы произведения, в которых явно звучат толстовские нотки (например, "Старуха", 1916 г.). Отношение Бунина к толстовству (а не к толстовцам) никогда не было однозначным: он никогда не принимал его целиком и никогда целиком не отрицал, а главное, никогда не ставил сознательно себе задачи в своем творчестве соизмеряться с толстовством.

Почти одновременно с "Антоновскими яблоками" Бунин написал свой первый поэтический шедевр — "Листопад", осеннюю поэму, как сказано в подзаголовке. Под этим же заглавием он выпустил и сборник стихотворений, принесший автору большой успех. Бунин был назван одним из лучших поэтов современности и потом еще целое десятилетие во мнении широкой публики был прежде всего поэтом, а его проза (плохо понимавшаяся современниками) считалась чем-то второстепенным.

В "Листопаде" можно уже видеть все отличительные особенности, присущие зрелой поэзии Бунина: простоту, заземленную, без "поэтического" (ложнопозэтического) пафоса интонацию, намеренную традиционность стиха с мало заметными для неопытного взгляда новшествами в метрике и рифмах и, наконец, непринужденность речи, своей свободой и намеренными прозаизмами приближающуюся к разговорной (и как следствие — обилие enjambement).

Бунин постоянно говорил, что не видит различия между стихами и прозой — и тому и другому, по его мнению, в равной степени должны быть присущи как музыкальность, ритмичность, эмоциональность, так и безыскусная простота. Это единство стихов и прозы он подчеркивал и тем, что не делил свои книги на сборники стихов и сборники рассказов, а комбинировал одно с другим, что было довольно важным новшеством для того времени. "Прежде всего я не

признаю деления художественной литературы на стихи и прозу. Такой взгляд мне кажется неестественным и устаревшим. Поэтический элемент стихийно присущ произведениям изящной словесности одинаково как в стихотворной, так и в прозаической форме. Проза тоже должна отличаться тональностью. /.../ К прозе не менее, чем к стихам, должны быть предъявлены требования музыкальности и гибкости языка. /.../ Мне думается, я буду прав, если скажу, что поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха”, – говорил Бунин в одном из своих интервью⁵³.

Отметим сразу же, что многие критики впоследствии считали прозу Бунина гораздо более поэтичной, музыкальной и магически напряженной, нежели его стихи, что немало огорчало его.

О “Листопаде” написали хвалебные рецензии А. Куприн (“Журнал для всех”, 1902, № 2), С. Глаголь (“Курьер” 14 ноября 1901 г.), К. Чуковский (“Одесские новости” 26 февраля 1903 г.), а Блок (заклятым врагом которого станет впоследствии Бунин) даже сопоставил Бунина с Пушкиным, отметив, что такие стихи, как например, “Сапсан” (о призрачной птице, “гении зла”) мог написать “только поэт, проникший в простоту и четкость пушкинского стиха”⁵⁴.

V

”МОДЕРНОСТЬ”

Бунин по-настоящему вошел в русскую литературу почти одновременно с появлением русского модернизма, и соотношение его творчества с литературным авангардом полно интереснейших созвучий и контрастов. Правда, никто не способствовал так затуманиванию этого вопроса, как сам Бунин. Его яростные выступления против декадентов, символистов, футуристов, акмеистов и т. д., и ненавязчивость новаторских приемов в собственном творчестве, его ”модерность” (как он сам выразился¹), привели к тому, что долгое время он считался старомодным писателем, целиком вписывавшимся в классическую реалистическую традицию. Этому способствовала его близость к ”знаньевцам”, выступавшим в защиту реализма, хотя группа эта на самом деле была очень разнородна и в отличие от других литературных группировок никогда не провозглашала общих программных принципов.

Мы уже говорили о том, сколь далек Бунин от традиционного реализма и своим мироощущением и своей поэтикой (эту несхожесть всегда сознавал и он сам²). И тем более был далек он от описательного бытовизма ”знаньевцев”. Даже традиционные на первый взгляд для реализма темы и жизненные ситуации решаются Буниным со-

вершенно по-иному и очень своеобразно. Но особенно эта несхожесть с реализмом бросается в глаза при чтении его произведений, созданных в первое десятилетие нашего века.

Близость Бунина к символистам в конце 90-х—начале девятисотых годов признают сегодня почти все критики, за исключением ортодоксальных советских. В этот период Бунин был в близких дружеских отношениях с Бальмонтом и Брюсовым. В период близости к Цакни Бунин был фактическим руководителем газеты "Южное обозрение" и охотно публиковал в ней произведения Бальмонта и Брюсова. Газета "Южное обозрение" одна из первых начала печатать произведения русских модернистов Н. Минского, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, З. Гиппиус и других. Брюсов замечает в своем дневнике: "Мои стихи напечатаны Буниным в своей газете. Что бы там ни было, все же это первые мои стихи, напечатанные не мною самим"³. В свою очередь Брюсов позже (1901 г.) издал в символистском издательстве "Скорпион" бунинский сборник "Листопад".

В 1901 году, когда отношения Брюсова и Бунина стали разлаживаться, Бунин писал Брюсову (5 февраля 1901 г.): " /.../ Огорчен Вами. Почему я исключен из "Северных цветов"? /.../ Вы знаете, что ко всем Вам я питаю очень большое расположение, как к товарищам, к немногим товарищам, дорогим мне по настроениям и единомыслию во многом"⁴.

Но даже разрыв с Брюсовым не помешал Бунину в последующие годы печатать свои произведения в символистских журналах, альманахах, сборниках и издательствах ("Золотое руно", "Перевал", "Карабли", "Факел", "Гриф", "Шиповник" и др.) Любопытно отметить, что критика тех лет была полностью дезориентирована этой непонятной двойственностью Бунина, и в то время как одни поносили его или хвалили за модернизм⁵, другие хвалили за верность традициям⁶. Но в целом, надо сказать, что русские модернисты не поняли всю огромность и необычность Бунина. Позже Вейдле воскликнет с удивлением: "И как ухитрились проглядеть бунинское искусство в том самом литературном лагере, где только и была художественная культура, достаточная для его оценки"⁷. Один лишь Белый, правда, с

запозданием, признал это⁸. Высказывания же о Бунине Брюсова, Гумилева, Ремизова, Мандельштама, Цветаевой и др. поражают своей слепотой. Как впрочем, и высказывания Бунина о них. Непонимание было взаимным и объяснялось в первую очередь причинами внелитературными.

Бунин, при всей своей кажущейся традиционности, выразил все (или почти все) мотивы, присущие новому искусству. Но только у него, в отличие от авангардистов, поиски художественной формы и приема никогда не становились самоцелью. Форма рождается вместе с содержанием и неотделима от него, утверждал он. Она "рождается сама собой из содержания" (М. IX. 374). Бунину было чуждо стремление Белого и других сделать именно форму содержанием. "Самосознание" формы, ищущей самое себя и поглощающей все силы художника, было Бунину непонятно. Бунин — пример такой редкой цельности и органичности творчества, какую мы находим в русской литературе лишь у немногих. И именно поэтому, в то время как творения некоторых его экстравагантных современников для нас сегодня сохраняют ценность лишь исторических курьезов, создания Бунина поражают как открытие, будят чувство и мысль, и при каждом их новом прочтении ощущаешь в них что-то новое.

Первое, что обычно отмечают в бунинских рассказах начала века — их бессюжетность и лиричность. В самом деле, "Туман" — описание чувств лирического героя в туманную ночь на корабле, контраст ночной и дневной душевной жизни; "Костер" — рассказ об одном взгляде незнакомой девушки и связанных с этим переживаниях лирического героя; "В августе" — летний послеобеденный зной и портрет женщины; "Осенью" — прогулка влюбленных; "Новый год" — новогодняя ночь супругов в уединенном деревенском доме; "Тишина" — рассказ о тишине на Женевском озере; "Надежда" — любование парусником в море и мысли в связи с этим; "В Альпах" — прогулка в горах; "Ночлег" — ночевка в лесной сторожке; "С высоты" — переезд через перевал и сопутствующие ему мысли, чувства; "Сны" и "Золотое дно" — картинки народной жизни, лиризм здесь приглушен интересом к наблюдению; "Счастье" (первое

название "Свидание", потом "Счастье" и, наконец, "Заря всю ночь") — переживания девушки в ночь накануне сватовства.

Рассказы этого типа не есть нечто исключительное, присущее только этому периоду бунинского творчества. Такие рассказы он писал и в последующие годы в период создания своих знаменитых "сюжетных" вещей (например, "Пост" 1916 г. — думы, чувства, видения в предпасхальный вечер, или "Забота" 1913 г. — портрет зажиточного мужика Авдея Забота, или "Будни" 1913 — каникулы семинариста в деревне и т. д.). А в последние годы они стали доминирующим жанром его прозы, став еще короче, бессюжетнее и "модернее". Можно сказать, что Бунин создал новый жанр в русской литературе. Ильин дал, на наш взгляд, не совсем удачное название этим бессюжетным рассказам Бунина — "мечтания"⁹. Точнее было бы определить их как "фрагменты". Фрагмент как жанр. В этом и отличие бунинских миниатюр от, скажем, стихотворений в прозе Тургенева, которые более фабульны, рациональны, сухи и "прозрачны", нежели бунинские: нет в них той глубокой скрытой музыки и той магии, что у Бунина. Лишь немногие из них приближаются по характеру к бунинским фрагментам, такие как "Когда меня не будет...", "Я встал ночью", "Когда я один", "Как хороши, как свежи были розы". Пожалуй, ближе бунинским миниатюрам "Опавшие листья" Розанова, можно даже сказать, что Бунин дал музыкальный эквивалент медитациям Розанова (хотя у Розанова исповедальная искренность становится приемом, тогда как самозабвенное бунинское излияние немислимо без предельной искренности).

Неудовлетворенность традиционными формами повествования чувствовали тогда все большие писатели, включая Толстого. "Начал было продолжать одну художественную вещь, — писал он Лескову в 1893 году, — но, поверите ли, совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то. Форма ли эта художественная отжила или я отживаю?"¹⁰. И примерно в то же время он записывал в своем дневнике: "Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправ-

ду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо"¹¹. И еще: "Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы"¹².

То же самое чувствовал и Бунин. 18 июля 1899 года он писал Н. Телешову: "С удовольствием узнал, что ты совершенно то же испытываешь, что и я, то есть ищешь сюжеты и выплевываешь. Ей-Богу это верно, но верно и то, что все это подлость. К черту сюжеты, не нужно выдумывать, а пиши, что видел и что приятно вспомнить"¹³. А первого июля 1901 года В. С. Миролюбову, издателю "Журнала для всех", в ответ на замечание того об обилии описаний природы Бунин пишет: "Это у нас еще старых вкусов много — все "случай", "событие" давай"¹⁴. Именно в эти годы уже созревает в нем желание "писать ни о чем". Это страдание от условности литературной формы и стремление найти безыскусный прямой способ выражения своего внутреннего опыта будет мучить Бунина всю жизнь. "Зачем герои и героини? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? /.../ И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!" — скажет он в рассказе "Книга" в 1924 г. Еще раз заметим, что Бунин оставался пленником своих принципов: если бы он "дал себе волю" и, как модернисты, занялся открытым экспериментаторством, он бы создал произведения, ошеломляющие своим новаторством (на это указывают многие его черновики), но он смирял себя. Очень важно бунинское признание: "Я никогда не пишу того, что мне хочется, и так, как мне хочется. Не смею"¹⁵.

Страдание из-за условности литературной формы у него осложнено еще большим страданием от принципиальной невозможности адекватного выражения своего чувствования и своего понимания, выражения того "глубокого, чудесного, невыразимого, что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах" (М. V. 179). "Я всю жизнь испытываю муки Тантала. Всю жизнь я страдаю от того, что не могу выразить того, что хочется"¹⁶. При писании, как и при исчислении бесконеч-

но малых величин, остается всегда иррациональный остаток.

Такое же чувство невыразимости мучило Андрея Белого, который даже возвел эту невыразимость в принцип и теоретизировал по поводу возможных литературных приемов ее преодоления (см., например, его предисловие к "Четвертой Симфонии"). И это очень близко тому "гносеологическому одиночеству", о котором позднее говорил А. Крученых: "Переживание не укладывается в слова (застывшие понятия) — муки слова — гносеологическое одиночество" (А. Крученых "Взорваль"). Но если русские футуристы находили очень легко простой выход из этого в заумном "свободном" языке, то есть практически узаконивали это гносеологическое одиночество, то Бунин всю жизнь терзался попытками выразить общепонятными словами невыразимое.

Все традиционные литературные формы казались обветшавшими, писатели ощущали кризис культуры. Казалось, сбывалось пророчество Гегеля о конце художественной литературы. Многие писатели-модернисты видели выход в открытом афишировании условности ("неправды" по Толстому). Выставляемая на показ художественная форма становилась предметом особого внимания автора и публики. Но открытость приема в конце концов тоже превращалась в прием и заводила искусство в тот порочный круг, где оно теряло свой возвышенный статус и становилось игрой.

Бунин же видел выход в противоположном: в отказе от всякого притворства и всякой условности. "Я", о котором повествовалось, сливалось у него с "я" повествующим, а "я" повествующее сливалось с "я" авторским. В этой открытой и серьезной исповедальности искусства он видел спасение не только от фальши и условности, но и от времени, от забвения, от смерти.

В десятилетие, предшествовавшее эмиграции и в 20-е гг. Бунин создал свои самые прославленные сюжетные произведения (никогда, впрочем, не отказываясь, как мы уже заметили, и от бессюжетных композиций). Но никогда сюжетная интрига не была у него в центре внимания. Драматизм его произведений не в сюжетной коллизии, а в

самой атмосфере и в тоне повествования. Иногда фабула сообщается им в первых же фразах ("Сосны", "Исход", "Захар Воробьев", "Легкое дыхание"), задается как музыкальная тема и все последующее является лишь ее развитием. То, что должно было бы быть кульминацией сюжета оказывается оттесненным на задний план, акцент падает совсем на другое: не на "что", а на "как". Бунину было знакомо то, что Ролан Барт назовет впоследствии "приключением языка".

В некоторых бунинских рассказах вообще отсутствуют кульминация и развязка, а есть только зачин сюжета, как например, в рассказах "Отто Штейн" или "Клаша", где происходит знакомство молодого человека с девушкой, а о дальнейшем читатель может только догадываться¹⁷.

Начало и завершение события почти никогда не совпадают у Бунина с началом и концом рассказа. Началу действия часто предшествуют автономные и даже как бы "излишние" картины. А за завершением действия часто следует "постскриптум", неожиданно открывающий нам новую перспективу, в которой надо рассматривать все рассказанное (например, рассказ "Красный генерал"). Иногда в самых последних строках ("Иоанн Рыдалец", "Клаша", "Легкое дыхание" и др.) вдруг появляется новое действующее лицо. Действие ("сюжет") таким образом намеренно низводится с центрального места, рамки рассказа раздвигаются в бесконечность жизни и он обретает характер "фрагмента". Литература "преодолевается" устранением барьера между рассказанным и нерассказанным, главным и второстепенным. Причинно-следственная связь утрачивает свою рациональную прямолинейность. Незаконченность и недосказанность повышают активность читательского восприятия.

Многие рассказы Бунина начинаются длинным рядом назывных предложений, без глагола (например, начало рассказа "Новая шубка": "Париж в снегу, серый день, бледный от снега, и Париж весь бледный и просторный. Свежий воздух, ясно слышны запахи — автомобильного бензина, каменного угля"¹⁸, или начало рассказа "Пост": "Деревенская усадьба, начало марта, первые недели вели-

кого поста. Дни темные, однообразные. Но это уже канун весны..." (М. IV. 416).). Да уже и "Сосны" начинаются так: "Вечер, тишина занесенного снегом дома, шумная лесная вьюга наружи..." (Пг. 11. 196). В поздних рассказах, когда Бунин будет добиваться максимального лаконизма, такие "назывные" начала рассказов станут напоминать киносценарий (или театральные ремарки) — см., например, начало рассказа "Русь града взыскующая" (1930): "Деревня, усадьба, предвечернее летнее время /.../"¹⁹.

Иногда весь рассказ написан телеграфным слогом и каждая фраза с новой строки, как новый кадр. А подчеркнутый ритм придает описанию некую сюрреальность:

"Как вдруг вошел сын.

Изба была вся голубая от дыму.

Старик кончал двадцатую чашку.

И сын так крепко стукнул его костью в темя, что он мгновенно отдал Богу душу"²⁰.

Как будто читаешь Даниила Хармса!

Но не только начало многих рассказов статично и "излишне". Автономные картины то и дело перебивают ход действия, задерживая наше внимание. Чаще всего это картины природы, которая, как мы уже говорили, у Бунина никогда не фон, а главное действующее лицо — вездесущая стихийная сила жизни. Картины природы у Бунина завораживают, опьяняют, затягивают в тот магический круговорот, в котором начинаешь ощущать само дыхание вечной жизни. Это великолепно выразилось в конце рассказа "Старая песня": лирический герой /"я"/ бессонной ненастной ночью смотрит в окно, слушает ветер, вспоминает радость любовного свидания в подмосковном лесу и радость письма от любимой на крымском перевале Ляй-Лю и думает: "То, что так радостно сыпало дождем сквозь солнце под Москвой, что так вольно звало в даль над Ляй-Лю, теперь смотрело в окошечко таким тусклым, тусклым *оком!*" (Пг. IV. 91, курсив мой. — Ю. М.). Замечательно тут это безличное "то". Стихия, вечная жизнь космоса, которую постоянно ощущает Бунин — не может быть названа бесцветным и слишком педантичным словом "природа". Тому нет определения и нет названия.

Эти описания, как и отступления (иногда целые вставные истории), у Бунина разрушают линейный (рациональный) ход действия, а само действие часто разъято на независимые параллельные ряды: несколько независимых друг от друга действующих лиц ("Братья") или набор независимых сценок и картин ("Старуха"). Как отметил Вудворд²¹, техника блоков или "сегментная структура" — преобладающий конструктивный принцип в бунинской прозе. Разрушение сюжетной связи событий, контрастные переходы и пропуски некоторых логических звеньев расширяют границы текста и вносят элемент иррациональности, соответствующий иррациональному характеру человеческой жизни²². А Фигуровский замечает, что даже бунинскому синтаксису присуще сочетание констатирующих предложений, синтаксическая доминанта однородности²³. И это тоже подтверждает отсутствие причинно-следственных связей.

Таким образом и на уровне самых малых стилистических единиц, и на уровне общей композиционной конструкции мы находим у Бунина равно-положение независимых элементов. (Вспомним вышесказанные соображения о роли детали у Бунина.) Бунин движется не путем логических переходов, связей и выводов. Рациональный анализ и синтез для него низшая и неадекватная (искажающая своей искусственностью и ограниченностью) форма познания по сравнению с интуицией и созерцанием, питающимися более глубокими источниками (такими как подсознание, прапамять, чувства и т. д.). Последовательная логика сюжета уступает место многозначным сопоставлениям, а сам сюжет часто излагается не в его временной последовательности, а скачками через пропуски ("Чаша жизни") и временными возвратами ("У истока дней", "Жизнь Арсеньева" и др.).

Начиная с 10-х годов техника блоков у Бунина начинает приобретать характер контрастного монтажа (впоследствии этим кинематографическим приемом будет широко пользоваться модернистская литература). Таким контрастным монтажом завершается, например, уже рассказ "Князь во князьях" (1912 г.): блестящая и веселая ночная жизнь столицы и — дремучая ночь в крестьянском доме; а рассказ "Старуха" весь целиком построен на контрастном монтаже,

как и рассказ "Братья". Такой прием дает неожиданное расширение угла обзора, и жизнь вдруг предстает во всей своей контрастной противоречивости и разнообразии. Но если у Белого (впервые в своей "Второй симфонии", задолго до симультанеизма Жида, Хаксли, Дос Пассоса и Бютора, введшего в литературу как структурный принцип сюжетный параллелизм) — это прежде всего декларируемый прием, то у Бунина контрастное столкновение параллельных блоков — есть прямое следствие его глубокого ощущения внутренней антиномичности мира.

Иногда Бунин прибегает и к такому нарушению традиционного "рассказывания" сюжета как устранение всякой экспозиции вообще. Рассказ начинается сразу с диалога, герои нам не представлены и даже не названы (см., например начало рассказа "Новый год": "Послушай, — сказала жена, — мне жутко" (Пг. 11. 232). Часто герои так и остаются не названными до конца. Просто "Он" и "Она" в потоке бытия, который один лишь (вернее, фрагмент которого) и интересен автору. Иногда герои появляются даже не названные личными местоимениями. Так в начале рассказа "Новая шубка" читаем: "*Шли* вниз по Елисейским Полям"²⁴. Читатель в первый момент не понимает даже, сколько человек охватывает это "*шли*". И лишь из последующих фраз узнает, что их двое — "он" и "она". Этот модернистский принцип *in medias res*, эта безэкспозиционная и ничего не объясняющая заранее манера, активизирующая воображение читателя (которой впоследствии особенно прославился Фолкнер) получили в современной критике название — "эффект тумана". Бунин практиковал ее уже в первые годы нашего века.

И столь же часта (особенно у позднего Бунина) незамкнутая композиция, отсутствие формального завершения. Например, при переиздании своих ранних рассказов "Астма" ("Белая лошадь"), "Старая песня" ("Маленький роман") и "Беден бес" ("Птицы небесные") он просто-напросто отрезал у них концовки. В результате "Белая лошадь" завершается просто многоточием, о смерти героя мы можем только догадываться.

Большим новшеством было и употребление местоимения

второго лица. Например, рассказ "Велга" начинается так: "Слышишь, как жалобно кричит чайка над шумящим взволнованным морем? /.../ Видишь, как бесприютно вьется она в тусклом осеннем тумане" (Пг. 11. 139). Здесь "ты" дает эффект соприсутствия читателя, приближения его к описываемому. В рассказе "Надежда", с началом: "Помнишь ли ты один из последних дачных дней, проведенных нами в прошлом году у моря?" (Пг. 11. 243), — "ты" служит приближению читателя к автору и разрушению между ними барьера. (Интересно отметить, что в ранней редакции после "ты" стояло "Леонид", затем Бунин убрал имя, относя таким образом это "ты" непосредственно к читателю). Непринужденная естественность лирической прозы Бунина, не ограничиваясь повествующим "я", усиливается еще читательским "ты". "Ты" становится лирически обобщенной формой некой универсальной субъективности.

Несколько иная функция "ты" в рассказе "Цифры". Здесь повествователь на "ты" обращается к тому, о ком повествуется. Таким образом, само действие и рассказ о нем как бы сливаются в одном временном измерении, которое нельзя уже определить ни как прошлое, ни как настоящее, а скорее как некое время — "читаемое" и вступающее в свои права всякий раз, как раскрываешь эти страницы. А в рассказе "У истока дней" мы находим удивительное стирание граней между "я", "ты" и "он". Пользуясь механизмом памяти, позволяющей смотреть на самого себя со стороны, Бунин сначала переходит от "я" к "он", а затем, пользуясь переходной формой (обобщающе-безличного значения) второго лица ("радостно уже одно то, что обладаешь ими", или: "существует ли она, когда не смотришь на нее?") переходит от "я" и "он" к "ты". Местоименный строй полностью нарушается и вместе с ним как бы разрушается условность письменной речи.

Таким образом, в отличие от авторов школы "нового романа" (например, М. Бютора), у которых "ты" служит обезличиванию текста и устранению авторского субъекта, чтобы придать книге характер как бы "самопишущейся", — у Бунина "ты" служит, напротив, усилению лиричности и эмоциональной насыщенности. (Заметим в скоб-

ках, что не случайно наиболее оригинальную прозу в России в нашем веке писали поэты — Бунин, Белый, Гумилев, Пастернак, Цветаева, Мандельштам.) Это подводит нас к одному из самых замечательных новшеств Бунина, к тому, что мы назвали уже "феноменологическим" характером его творений. Этим феноменологическим характером в большей или меньшей степени отмечено все великое искусство нашего времени. (Заметим тут, что Вл. Соловьев с его "всеединством" был прямым предшественником феноменологической школы.)

В русской прозе вслед за Буниным последовательно пошли по этому пути лишь Набоков и Пастернак, а в новейшее время большинство наиболее интересных современных наших писателей — Аксенов, Битов, Сиявский, Саша Соколов и др.

Феноменологический переворот в искусстве, равный перевороту, произведенному в физике эйнштейновской теорией относительности, состоит в устранении разрыва между субъектом и объектом. Происходит их слияние, или точнее радикально переосмысливается отношение "субъект-объект", так что наивная "объективность" традиционной "реалистической" литературы в итоге оказывается фикцией.

Прежнее же понятие субъективности как чего-то недостоверного и почти предосудительного утрачивает свой смысл. Восприятие действительности художником оказывается единственно достоверным и единственно достойным содержанием искусства²⁵.

Отсюда, между прочим, и возрастающая роль памяти как силы освобождающей прошлое и открывающей его истинность (вспомним юношеское письмо Бунина, гл. III, прим. 10).

Художник уже не представляет нам "объективный" мир с наивной уверенностью в обязательности и общезначности своего изображения, а доносит до нас сигналы своих восприятий огромного и таинственного мира (характерно многозначительное название рассказа Бунина "Цифры" — о стремлении мальчика познать неизвестные еще ему знаки-цифры, эти "таинственные полные какого-то божественного значения черточки", — зашифрованность мира (Пг. IV.

37). Художник не объясняет нам самоуверенно жизнь, а сам лишь старается ее понять и сообщает нам о этих своих попытках. Он не формулирует сентенции о мире, а преподносит нам саму сырую материю мира в ее неоформленном виде, так как она видится его удивленному и внимательному взгляду.

У Бунина это качество усиливается еще тем, что он не комментирует свои впечатления и ощущения, а старается передать нам в непосредственном виде само ощущение, заразить нас, загипнотизировать чувством (отсюда роль звука, внутренней музыки текста, столь важная у Бунина). В этом его кардинальное отличие от Толстого, который почти никогда не мог удержаться от комментария.

Со всей мощью и блеском это новое качество прозы проявляется у Бунина позже, особенно в его феноменологическом романе "Жизнь Арсеньева". Но уже и в рассказах начала века эта тенденция ощущается достаточно явно. В одном из писем конца века сам Бунин так формулирует свое феноменологическое кредо: "Мир — зеркало, отражающее то, что смотрит в него. Все зависит от настроения. Много у меня было скверных минут, когда все и вся казалось глупо, пошло и мертво, и это было, вероятно, правда. Но бывало и другое, когда все и вся было хорошо, радостно и осмысленно. И это была правда"²⁶.

Вот описание месяца в туманную ночь на море (рассказ "Туман"): "Среди тумана, озаряя круглую прогалину для парохода, вставало нечто подобное светлomu мистическому видению: желтый месяц поздней ночи, опускаясь на юг, замер на бледной завесе мглы и, как живой, глядел из огромного, широко-раскинутого кольца. И что-то апокалиптическое было в этом круге... что-то неземное, полное молчаливой тайны, стояло в гробовой тишине, — во всей этой ночи, в пароходе и в месяце, который удивительно близок был на этот раз к земле и прямо смотрел мне в лицо с грустным и бесстрастным выражением" (Пр. 11. 216). Это не "реалистическое" описание месяца, а сообщение о восприятии его художником. Поначалу он даже отказывается от общепринятого слова "месяц", а именует его как "нечто". И не субъект смотрит на месяц, а объект-ме-

сяц смотрит в лицо "с грустным и бесстрастным выражением".

Иногда, чтобы уточнить, что речь идет о личном восприятии художника, Бунин пользуется такими вспомогательными выражениями как "казалось", "как будто", "точно", "похож" и т. п. "Пароход был *похож* на воздушный корабль /.../ и матрос, который курил невдалеке от меня /.../ *казался* мне порою таким, *точно* я видел его во сне" (Пг. 11. 215), "Пароход *представлялся* легко и стройно выросшим кораблем-привидением, оцепеневшим на этой бледно-освещенной прогалине среди тумана" (Пг. 11. 216). "И в этой улыбке, в молодом изящном лице, в черных глазах и волосах, даже, *казалось*, в тонкой нитке жемчуга на шее и блеске брильянтов в серьгах — во всем была застенчивость девушки, которая любит впервые" (Пг. 11. 226). "Ночь, которая, *казалась* в городе обычной ненастной ночью, была здесь, в поле, совсем иная. В ее темноте и ветре было теперь что-то большое и властное /.../" (Пг. 11. 229). "Море гудело /.../. Оно *как будто* хотело выделиться из всех шумов этой тревожной и сонной ночи /.../. Море гудело ровно, победно и, *казалось*, все величавее в сознании своей силы" (Пг. 11. 230). "Гудели черные тополи, а под ними, *как бы* в ответ им, жадным и бешеным прибоем играло море" (Пг. 11. 230). "Петухи *как бы* убаюкивали нежно-усталый, склоняющийся полумесяц" (Пг. IV. 97). "*Казалось*, что и комната ждет чего-то вместе со мной" (Пг. IV. 41). "Дорога *казалась* фиолетовой" (Пг. IV. 53) (курсив везде мой. — Ю. М.).

Эти переходные слова как бы перекидывают мостик и облегчают переход от личного восприятия к коллективному (переход к той феноменологической "свободной" субъективности наиндивидуального субъекта, о которой мы уже говорили выше. Отсюда всего шаг до "объективной субъективности" Пастернака и русских футуристов с их лозунгом: "Чем истина субъективней — тем объективней!") .

Если в последнем из вышеприведенных примеров дорога "казалась" фиолетовой герою рассказа (импрессионистская живопись изображает нам дорогу просто фиолетовой безо всякого "казалось"), то в другом месте того же рас-

сказа ("Астма") утверждается — как нечто "кажущееся" всегда и всем, — что васильки "днем синие, а вечером при лампе: лиловые!" (Пг. IV. 55). Случается, что это "казалось" относится уже не к одному субъекту, а к нескольким одновременно, объединенным местоимением "мы" (это обобщающее "мы" встречается и в романе Пастернака "Доктор Живаго"). "Мы строили неосуществимые планы путешествий и связывали с ними мечты о той утонченной, несбыточной любви, которая, *казалось*, была разлита вокруг нас в этой тишине, прохладе, морском воздухе" (Пг. 11. 244).

Или это — "кажется", соотносимое с известным каждому чувством: "Пахнуло тем ветром, который прилетает к земле с огромных водяных пространств и *кажется* (не мне, а обычно всем — Ю. М.) их свежим дыханием" (Пг. 11. 229). В начале рассказа "Беден бес" говорится о "каком-то человеке", который стоял возле моста. "*Казалось*, что стоявший возле моста любитесь" (Пг. IV. 92) (курсив мой — Ю. М.). Кому казалось? Повествование ведется безлично, в третьем лице. Могло казаться всякому или почти всякому, кто на него смотрел. И от этого — всего шаг до отказа от всякого "кажется", ибо оно излишне: все в этом мире нам только "кажется" (то есть показывается). И вот уже безо всяких вводных слов Бунин пишет: "И в запахе росистых трав и одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство — томящее, непонятное и от этого еще более сладостное" (Пг. 11. 221). "Я глядел на бледное человеческое лицо месяца" (Пг. 11. 236). "Что-то блаженное было в тишине ночи после дождя и старательном выщелкивании соловьев, что-то неуловимо-прекрасное реяло в далеком полусвете зари" (Пг. IV. 19). "Тишина в доме стала напряженной" (Пг. IV. 20). "Все дремало, наслаждаясь своей дремотой, только соловей томился своей сладкой песней" (Пг. IV. 21). "И еще долго близкое и неуловимое веяние счастья чувствовалось вокруг меня" (Пг. IV. 22). "Любовь моя была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде" (Пг. IV. 22). "Стук копыт бесстрастно слушало только бледное лицо луны" (Пг. IV. 57). "Кусты, задремывающие под таинственный шопот кузнечиков /.../" (Пг. IV. 82).

Это уже вполне современная манера письма, соответствующая всей новизне усложнившегося самосознания нового человека и тонкости его ощущений.

Но Бунин идет еще дальше. "Поезд жалобно и гулко крикнул. Свисток похож на эхо, эхо на свисток /.../" Пг. 11. 243). Что есть "реальность" в этом двойном эхе? "Кажущееся" и то, что его вызывает — уравнины. "Где грань между моей действительностью и моим воображением, которое есть ведь тоже действительность, нечто несомненно существующее?"²⁷ — эту фразу Бунин будет не раз повторять в своих разговорах, записях. В журнальном тексте рассказа "Осенью" была финальная фраза, в которой этот принцип формулировался в полемической заостренности против так называемой "правды" реалистов: "Говорила ли она именно так и было ли в действительности все то, что вспоминается мне? Я не знаю этого, да и нужна ли людям только правда и правда?"²⁸

Таким образом, самое субъективное ощущение или впечатление смело преподносится как законное авторское изъяснение, в уверенности, что оно будет понято читателем и принято как собственное. Неожиданный сюрприз этого нового искусства оказался именно в том, что "субъективное" воспринималось читателем как нечто его глубоко интимное и собственное, "неожиданно" угаданное автором. (Вспомним, что Кафка не хотел печатать своих рассказов именно потому, что был уверен в их чрезмерной субъективности и абсолютной непонятности другим. Его посмертная слава показала, что он ошибался.)

Вся эта новая чуткость, новое понимание взаимоотношения "объективного" и "субъективного", как и тревожное восторженно-трагическое изумление перед жизнью ("Я не понимаю молчаливых тайн этой ночи, как и вообще ничего не понимаю в жизни. Я совершенно одинок, я не знаю, зачем я существую /.../. А главное — зачем все это не просто, а полно какого-то глубокого и таинственного значения?" — Пг. 11. 217), — все это было совершенно чуждо доминировавшей до тех пор в русской культуре эстетике реализма "революционных демократов", для которых в жизни все было именно "просто" и которые жили в приятной уверен-

ности, что жизнь только и ждет их целебного революционного вмешательства, чтобы стать окончательно такой, какой ей, по их мнению, надлежало быть.

Бунин же уже в детстве остановился в изумлении перед тайной зеркала ("У истока дней"): "На этом зеркале и до сих пор видна царапина, сделанная моей рукой много лет тому назад, — в ту минуту, когда я пытался хоть глазком заглянуть в неведомое и непонятное, сопутствующее мне от истока дней моих до грядущей могилы" (Пг. IV. 48)*.

Для реалистической же "теории отражения" куда более таинственное зеркало — сознание художника — представляется простым механизмом, предназначенным "отражать" так называемую "объективную действительность".

С этим связано и другое принципиальное отличие поэтики Бунина от прогрессивистской эстетики, от эстетики реализма, в которой центральным является понятие "типического", тогда как для Бунина очевидна уникальность и неповторимость жизненных проявлений.

Таким образом Бунин невольно примыкает к той борьбе за "идеализм" против материализма и его эквивалента в эстетике — "реализма", которую в России в конце XIX — начале XX века вели писатели-модернисты. Борьбу эту еще в 80-е годы прошлого века начали поэты К. Случевский (статья "Старинный спор", 1884 г. — против утилитарного искусства) и Минский. В начале 90-х годов ее продолжили Д. Мережковский и А. Волынский. Подобная же тенденция наблюдалась и в русской философской мысли, крупнейшие русские философы — Н. Бердяев, С. Булгаков, С. Франк, Н. Лосский, Л. Шестов и другие, разочаровавшись в марксизме, перешли к христианскому персонализму, к религиозному экзистенциализму и к "философии свободы". Проблема "отцов" и "детей", так волновавшая русское общество в 60-е годы прошлого века, снова стала центральной, но на этот раз реванш брали "отцы".

Многие положения знаменитого манифеста Мережковского "О причинах упадка и новых течениях современной

* Тема таинственного зазеркалья будет впоследствии великолепно развита Анной Ахматовой.

русской литературы” очень близки Бунину: протест против “удушающего мертвенного позитивизма и художественного материализма”, “расширение художественной впечатлительности” и стремление выразить “неуловимые оттенки, темное и бессознательное в нашей чувствительности”, ощущение “близости тайны” (“как бы мы ни прятались за плотинной научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана”), мучительное “эпохе” между необходимостью верить и невозможностью верить (“никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможность верить”), стремление к неинтерпретируемой многозначительности образа (“символы выражают безграничную сторону мысли”) и т. д.²⁹.

Тот факт, что Бунин не примыкал активно к этой борьбе, а впоследствии очутился даже в противоположном “вражеском” стане — в скучной и серой группе знаньевцев, где он (кроме как Куприна и Леонида Андреева, тоже знаньевцам чуждо³⁰) в грош никого не ставил — составляет один из странных парадоксов его судьбы и объясняется не столько художественными причинами, сколько более широкими жизненными мотивами.

Такой же парадокс заключен и в его рассказе “Без роду-племени”: критика увидела в нем осуждение декадентства³¹, тогда как в этом рассказе Бунин вложил в уста героя почти дословно фразы из своих собственных писем к Варваре Пашенко.

Близко было Бунину и убеждение деятелей “нового искусства” в том, что главные проблемы человека нельзя ни решить, ни описать в материалистических терминах. Их аполитизм, их взгляд на социально-экономические теории как на редуцированные по отношению к человеку — созвучны Бунину. Созвучно ему, например, такое высказывание Блока: “Они (материалисты-реалисты. — Ю. М.) действуют так, как рядовой оратор эсдек: на всякий вопрос, предъявляемый им современной жизнью, литературой, психологией — они ответят: “Прежде всего должен быть разрушен капиталистический строй” /.../. Они еще не черпнули ни одного ковша из этого бездонного и прекрасного

колодца противоречий, который называется жизнью и искусством”³². (Заметим в скобках, что не только Блок, не только Бунин, не только Мережковский и другие новаторы были чужды материалистической эстетике прогрессистов, но что вообще это прогрессистское направление, хотя и было доминирующим в русской культуре в течение многих десятилетий, никогда не было главным по значению: ни Пушкин, ни Гоголь, ни Достоевский, ни Толстой — никто из величайших русских писателей не примыкал к этому течению и не разделял этой эстетики.)

Презрение Бунина к мелочному социологизму вызывает, среди прочего, также и его убежденность в трагичности основ человеческой жизни и в изначальной, онтологической невозможности счастья, обусловленной самой структурой человека. Эта его убежденность с большой определенностью проявляется в рассказах начала века.

Рассказ “Надежда” — о тщетности надежды. “Зачем так прекрасны надежды, которые неосуществимы? Зачем эта вечная мечта о красоте, о любви, слитой со всем миром, о счастье, что недоступно нам уже по одной кратковременности нашей на земле?” (Пг. 11. 244). То же в рассказе “Цифры”: “Чем неосуществимее мечта, тем пленительнее, чем пленительнее, тем неосуществимее /.../. Счастье! Счастье!” (Пг. IV. 36). Рассказ “Счастье” — о невозможности счастья. Героиня томится всю ночь грезами о любви, и результат этих ночных мечтаний — утренний отказ выйти замуж за сватающегося к ней молодого человека. Решение, казалось бы, неожиданное (впрочем не решение, а бессознательный импульс), но со всей неизбежностью вытекающее именно из страстных, черезчур страстных, и возвышенных мечтаний о любви, которым не может быть никакого эквивалента в реальной жизни. Как это близко томлению Зинаиды Гиппиус “о том, чего нет на свете”. Почти буквально то же у Бунина: “Любовь — это когда хочется того, чего нет и не бывает” (Пг. IV. 84). Само же постоянное стремление человека к невозможному и его постоянная неудовлетворенность для Бунина есть свидетельство, как мы уже говорили, трансцендентной природы нашей души, свиде-

тельство неполноты человеческого существа и ущербности его жизни.

Расширение художественной впечатлительности и усложнение самосознания приводят и к тому, что у Бунина мы находим совершенно новое, отличное от "реалистического", понимание человеческой психологии и человеческого характера (в этом Бунин сходен с антипсихологической установкой футуризма). Психологизм традиционной реалистической литературы представляется чрезмерной условностью. Даже психологизм Толстого: человек на самом деле никогда не думает так последовательно и связно, как герои Толстого с их "диалектикой души". Внутренний монолог психологического романа лишь очень отдаленно и очень условно напоминает те процессы, которые действительно протекают в человеческом сознании. "Сам Декарт говорил, что в его душевной жизни ясные и разумные мысли занимали всегда самое ничтожное место", — замечает Бунин³³. И даже джойсовский поток сознания показался бы Бунину слишком условным, если предположить, что такой художественный прием мог быть известен Бунину в самом начале нашего века. Он слишком ясно чувствовал, что собственно мышление в человеке занимает очень мало места, что в нем очень сложно переплетаются мысли и чувства, непосредственное восприятие и память, и прапамять, знание и незнание ("и незнание твое — тоже тайна" — Пг. IV. 47), сознательное и бессознательное, лейтмотивы и фон, а также синхронные мысли-образы и т. д. Только с таким новым пониманием психологии можно было написать: "Мысли затерялись в однообразно ладном стуке копыт" (Пг. IV. 57). Или: "Приятно пьянел от несвязных певучих мыслей" (Пг. IV. 53); "В голове, певшей краковяк, вертелась назойливо-мучительная мысль о детской любви к войне" (Пг. IV. 66); "Мысль эта пришла ему в голову еще утром и затем уж не покидала его даже во сне" (Пг. IV. 64); "Мысли эти были случайны, они не касались сердца" (М. IV. 466—467); "Думаю о чем-то неясном, что сливается с дрожащим сумраком вагона" (Пг. 11. 189); "Тщетно заставлял себя обдумать что-то" (Пг. IV. 64). Позже Бунин скажет: "В тех случаях, когда в жиз-

ни человека произошло что-нибудь важное или хотя бы значительное и требуется сделать из этого какой-то вывод или предпринять какое-нибудь решение, человек думает мало, охотнее отдается тайной работе души³⁴. Стихийность мышления, его неподвластность сознательному волевому усилию исключает самую возможность "внутреннего монолога".

"Очень странно, но мы невольны в своих думах", — читаем мы в дневнике Бунина³⁵.

Такое понимание психики часто диктует необычное, нелогическое для традиционного психологизма поведение героев. Например, в рассказе "Старая песня" герой получает известие о смерти любимой женщины, и мы читаем: " — Умерла! — говорил я себе, — и, вздрагивая, смеялся" (Пг. IV. 90)³⁶. Еще загадочнее поведение героя в рассказе "Весенний вечер": он, в полупьяном возбуждении убив нищего, чтоб отнять его деньги, вдруг протрезвев, идет прочь и швыряет вон то, ради чего убил. Дореволюционный критик Батюшков, еще весь в плену традиционных представлений, интерпретирует этот финал в духе толстовского морализма — пробуждение совести у героя, раскаяние³⁷. Но как верно заметил Вудворд, такая интерпретация контрастирует со всем обликом персонажа³⁸. Бунин здесь совершенно отходит от традиционного психологизма и ступает на неведомые пути.

Столь же необычно и поведение другого персонажа, героя рассказа "Пожар", богатого мужика, сначала в апатичном бездействии созерцающего пожар всего дома ("Мне это все равно, я этого не чую и не чувствую"), а потом рыдающего, "не переставая, сутки". Герой рассказа "Веселый двор" Егор неожиданно, безо всякой видимой причины бросается под поезд, автор намеренно устраняет всякие "психологические" или событийные мотивировки, рациональное объяснение ему кажется тут поверхностным и неадекватным. Или укажем еще на ошеломляющее поведение постояльца ("Постоялец"), человека вполне нормального, но каждую ночь кричащего петушиным голосом "Кукареку!". Нелогично и загадочно, хотя в то же время очень убедительно в своей какой-то внутренней достовер-

ности, поведение героев в рассказах "Журавли" и "Страшный рассказ". А миниатюру "Дедушка" Бунин заканчивает фразой: "Чужая душа — потемки. Нет, своя собственная гораздо темней" (М. V. 451).

Настоящим кафкианским абсурдом проникнут эпизод ("Жизнь Арсеньева") о том, как в поезде сосед по купе, член елецкого окружного суда, почтенный, серьезный человек, вдруг вышел в тамбур и там "залихватски плясал, выделывая ногами самые отчаянные штуки в лад колесам" (М. VI. 249).

К подлинным открытиям в русской прозе принадлежат бунинские описания многослойности и пестроты человеческой душевной и умственной жизни. "Глухое раздражение /.../ томило и заставляло думать что-то такое, что не поддавалось работе ума, досадно вертелось в голове, как стертая гайка" (Пг. V. 303). Эта многослойность у Бунина проявляется не только как синхронное соприсутствие противоречивых чувств (о котором мы уже говорили), но и как джойсовская синхронность разных и параллельных потоков мысли: "Он уже давно освоился с тем, что часто шли в нем сразу два ряда чувств и мыслей: один обыденный, простой, а другой — тревожный, болезненный. Спокойно, даже самодовольно думая о том, что попадаетея на глаза, что случайно взбредет на ум, часто томился он в это же самое время и тщетным желанием обдумать что-то другое" (Пг. V. 303). "Но далеко были его мысли и, как всегда, в два ряда шли они. Смутно думал он о том, что вот жизнь его переломилась — началась какая-то иная теперь уже совсем свободная. Думал и о том, как будет он обедать на могиле — не спеша и с толком..." (Пг. V. 312—313).

Неприятие традиционного психологизма у Бунина шло еще и от его сознания укорененности человеческой психики во внеличной универсальной стихии (в том чистом и безличном мышлении и чувствовании или том трансцендентальном субъекте, который в феноменологической философии обозначает интерсубъективный мир общезначимых истин). "Все понимая, она спала /.../ и воображение ея чуждое ей, неудержимо работало" (Пг. V. 294, курсив мой. — Ю. М.).

Прерывистость, фрагментарность индивидуального сознания отчасти и объясняется тем, что внутренние состояния человека есть лишь фрагменты внеличного сознания. Так называемые "психологические тонкости" мы понимаем именно потому, что "тонкости" эти — общие.

Интересно в этом смысле высказывание Бунина об "индивидуальном" языке героев, который всегда считался у "реалистов" признаком особо тонкого проникновения в психологию персонажа: "Выдумали, что в повести каждый должен своим языком говорить. Разве в жизни каждый действительно говорит своим языком? Да и не так это легко говорить по-своему. Скорее интонация у каждого своя"³⁹. А на вырезке со статьей Юрия Мандельштама "Новая книга Бунина" ("Возрождение" 7.7.1939), хранящейся в Парижском архиве, рукой Бунина отмечена фраза: "Чистый психологизм всегда абстрактен". Индивидуальность вносится не психологизмом, а неповторимостью конкретного бытия во всей его совокупности.

Условность психологизма "реалистической" литературы связана также и с условностью жестких, застывших, как гипсовые слепки, "характеров" или "персонажей". Непредвиденность, изменчивость, многоплановость и, как следствие, непроницаемость человеческой личности — одна из тех тайн, которые всегда поражали Бунина. В этом он близок некоторым символистам, в частности Белому⁴⁰. А также к "панпсихическому" опыту души Леонида Андреева и его театру "панпсихэ" (пьеса "Собачий вальс" и др.).

Современный человек, по мнению Бунина, слишком далек от целостности, он аморфен и неполноценен, а жизнь его фрагментарна и незначительна. "Жизнь внешне выражалась чаще всего в ничтожном и случайном" (подчеркнуто Буниным), — читаем мы в его записях⁴¹. И еще: "И идут дни и ночи, и эта боль, и все неопределенные чувства и мысли, и неопределенное сознание себя и всего окружающего и есть моя жизнь, непонимаемая мной"⁴². Эта неопределенность и неуловимость может быть определена и уловлена, а разорванность упорядочена лишь при известной доле нечестности и преднамеренности. Как скажет впоследствии Андре Жид: "Психологический анализ потерян

для меня всякий интерес с того дня, как я заметил, что человек чувствует то, что ему кажется будто он чувствует"⁴³.

И, опять-таки, все это очень близко символисту Белому, видевшему, правда, выход из разорванности и бессмысленной фрагментарности жизни в осмысливающей силе искусства (Бунин спасение искал в художественной памяти): "Жизнь воспринимаемая нами есть жизнь раздробленная /.../. Я всегда в бессвязности бытия, в хаосе мыслей, чувств, поступков"⁴⁴.

То, что изображает нам Бунин с такой убедительной силой — это не традиционный психологизм, а знакомые каждому душевные состояния. И при этом он гораздо острее, чем все русские модернисты, ощущал неуловимость и невыразимость индивидуального. Это постоянное мучение отличает его от самоуверенной увлеченности собственными открытиями, свойственной многим русским модернистам.

Не раз уже отмечалось, что Бунин не создал ни одного персонажа, который вошел бы в наш обиход, как вошли, например, Онегин или Печорин. Обломов или Хлестаков, Безухов или Наташа Ростова. Но он оставил нам незабываемые людские фигуры, схваченные с невероятной остротой в какой-то миг их бытия, и неотделимые от ситуации и от той картины, в которую они вписаны (не случайно в его большой повести "Деревня" главные действующие лица — братья Красовы — гораздо бледнее и невыразительнее, нежели многочисленные второстепенные персонажи, появляющиеся иногда лишь один единственный раз, но вылепленные с такой изобразительной силой, что врезаются в память навсегда).

С новым взглядом на психологию и "характеры" связано и исчезновение морализма. Для Бунина конкретная жизненная ситуация чаще всего не содержит в себе этической проблемы, ибо только сама жизнь, детерминированная вечными и неизвестными нам законами, представляет собой проблему. И это тоже одна из причин нелюбви Бунина к Достоевскому. Мучившая Достоевского проблема свободы и его бунт против закона, $2 \times 2 = 4$, непонятны Бунину (как и "Молитва" Тургенева о том, чтобы дважды два не было четыре, и экзистенциалистский бунт Леонида Андреева).

Для Бунина единственное спасение человека в послушном следовании вечным и великим законам мира, и не в бунте против них, а в желаемом и естественном слиянии с ними. "В море, в пустыне, непрестанно чуя над собой высшие Силы и Власти и всю ту строгую иерархию, которая царит в мире, особенно ощущаешь какое высокое чувство заключается в подчинении /.../" (М. V. 331—332).

Вместе с "характером" исчезает также и антропоцентризм гуманизма. Человек — у Бунина как и у модернистов — это вовсе не вершина творения ("В сущности самое грязное — человек. Великолепных экземпляров мало", — говорил Бунин Кузнецовой⁴⁵), а жалкое, порочное и наименее совершенное из всех существ — с беспомощной мыслью и самому себе непонятной душой. С горечью он повторяет слова Леконта Де-Лиля:

*D'être affranchi de vivre et de ne plus savoir
La honte de penser et l'horreur d'être un homme*.*

Многое приоткрывает нам запись Муромцевой-Буниной в дневнике: "Алданов считает Толстого мизантропом, так же как и Ян (Бунин — Ю. М.). Ян говорил, что до сих пор Толстой не разгадан, не пришло еще время"⁴⁶. Интересно также высказывание Зинаиды Гиппиус о Бунине, приводимое Верой Николаевной Муромцевой-Буниной: "К людям он относится, как к части мира, который он любит очень /.../. Человек сам по себе ему не нужен"⁴⁷.

Однако для этого нового понимания психологии и характера Бунин довольно долго не мог найти адекватного художественного выражения и удовлетворяющей его органичной формы. Эта неудовлетворенность останется в нем до конца. Уже в старости он говорил Бахраху: "Вы — сноб, вы ненавидите "сказал он", "сказала она". Впрочем ненавижу это и я, а попробуйте обойтись"⁴⁸. Как видим, сознание устарелости и фальши традиционных художественных форм сочетается у него с отказом от сознательных формальных поисков как самоцели. Все его находки и все его нов-

* Освободиться от жизни и не знать более
стыда мыслить и ужаса быть человеком (Пг. VI. 302).

шества невольны и интуитивны. В практике модернизма его отталкивала именно неорганичность новаторства, широко-вещательные декларации, манифесты и мудрствование. Уже будучи в эмиграции, он в беседе с одним журналистом говорил о русском авангарде: "Искания были не органичные, а головные /.../. Сделали абстрактный образ "Прекрасной Дамы". Это не та Мадонна Средних Веков – эта с большим философским оттенком /.../. Оттого, что я был в оппозиции, не значит, что я не искал. Я не против революции и эволюции. Я за органичность в искусстве. Если я талант, то я скажу новое. Зачем же кричать: я новый! я не похож на прежних!"⁴⁹.

Сначала он искал выход (как мы уже говорили) в устранении всякого барьера между "я" повествующим и собственным "я" авторским, уходя от всяких условностей. Интересен в этом смысле неожиданный конец рассказа "Тишина": "Товарищу, с которым я пережил так много в пути, одному из немногих, которых я люблю, посвящаю эти немногие строки. Посылаю мой привет всем друзьям нашим по скитаниям, мечтам и чувствам" (Пг. 11. 242). Затем Бунин перешел к безличному "флоберовскому" повествованию (парнасский идеал безличности и бесстрастия, старательное сохранение анонимности повествования). И в этой иллюзии безличного, "нейтрального", как бы самим собой пишущегося текста он приближается к будущей манере "нового романа": авторский субъект превращается как бы в безличный аппарат регистрации. В этой своей "объективной" прозе Бунин с самого начала избегал внутренних монологов, предпочитая им несобственно-прямую речь, а потом и вовсе избегал сообщать о мыслях и чувствах героев. Прямые сообщения все более вытесняются иными, косвенными приемами: суггестивностью атмосферы, выразительностью деталей, убедительностью поведения героев и т. д. "Сервантес писал без психологических выкрутасов", – скажет он впоследствии Бахраху⁵⁰.

И наконец в последний период Бунин снова вернулся к исповедальной открытости, но уже в новом ее качестве. ("Дневник одна из самых прекрасных литературных форм. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все

прочие”, — записывает он в своем дневнике⁵¹.) В последние годы жизни Бунин приходит к очень интересному синтезу субъективной и объективной манеры — в своей поздней оригинальнейшей феноменологической прозе.

С новым пониманием психики связан и интерес Бунина к онейрическим состояниям — это как бы выпадение в иное измерение, более истинное, в котором раскрываются теньевые и более глубокие слои нашего сознания и в котором происходит столь желанное Бунину слияние с душой мира. Здесь легко усмотреть связь с сюрреализмом. Мы уже цитировали выше удивительный сюрреалистический сон из “Жизни Арсеньева”. Сюрреализмом же веет, например, и ото сна в рассказе “У истока дней”: умершая сестренка со слепым и безжизненным лицом и с остановившимися, тускло блестящими глазами под неплотно смеженными ресницами, бегаёт по комнате, вмещивается в суматоху непонятно почему суетящихся людей. Поразительно описание полубредового сомнамбулического состояния в путевом очерке (“путевой поэме”) “Пустыня дьявола”, причем интересно отметить, что именно это онейрическое состояние даёт небывалую остроту всем чувствам: “Я лунатиком брожу по саду и по двору отеля и ясно сознаю, что никогда ещё не было столь обострено мое зрение, обоняние, осязание, слух. Все сливается в блеск и тишину. Но — странно! — мне кажется, что я вижу каждую отдельную искру, слышу каждый отдельный звук” (Пг. IV. 199). Некоторые рассказы (“Без роду-племени”, “Поздней ночью” и др.) начинаются сновидениями и лишь затем читатель переносится в обыденность.

Слово “сон” фигурирует во многих названиях. Стихи: “Сон епископа Игнатия Ростовского”, “Сон” (“По снежной поляне...”), “Сон” (“Царь! вот твой сон...”), “Снова сон, пленительный и сладкий”, “И снилось мне, что мы как в сказке”, “Я уснул в грозу, среди ненастья”, “Все снится: дочь есть у меня” (“Дочь”), “Морфей” и т. д. Рассказы: “Сны”, “Зимний сон”, “Сны Чанга”, “Сон Обломова-внука”. Этот последний — сон с открытыми глазами: бездумное и безвольное погружение в таинственную жизнь знойного полдня, приобщение к ритмам и токам природы. То же в

"Жизни Арсеньева": "Светлый лес струился, трепетал, с дремотным лепетом и шорохом убежал куда-то /.../. И я закрывал глаза и смутно чувствовал: все сон, непонятный сон!" (курсив мой. — Ю. М.)⁵². Ощущение жизни как сна — постоянно у Бунина. "Сон Обломова-внука", как и приведенный выше отрывок, кончается восклицанием: "Сон, сон!" И таким же восклицанием кончается написанный четверть века спустя текст, озаглавленный "Отрывок" и опубликованный в виде отдельного рассказа: "Прованс /.../. Ужели это солнце, которое печет сейчас мой сад, то же, что было в Каменке? Сон, сон!"⁵³

Сон — приобщение к душе мира, но это и выход, как у сюрреалистов, из собственного "я" (вспомним, что французский "Манифест Сюрреализма" 1924 года говорит об освобождении глубинных психологических процессов от контроля систематизированной рациональности, о возврате к непосредственности и безличности этих процессов — "écriture automatique" Андрэ Бретона). В самом деле, во сне, строго говоря, нет субъекта. Во сне мы можем видеть сами себя со стороны ("Где снюсь я сам себе далеким и нездешним" М. VIII. 13). Или, как в удивительном стихе Лермонтова "Сон", субъект может даже трючиться: лирический герой видит во сне себя, спящим "мертвым сном", и в этом сне, внутри сна, появляется еще третий сон его невесты — о нем спящем. Этот заколдованный финал делает субъект сна как бы вовсе несуществующим. Отсутствие субъекта в процессе сна хорошо передается русским безличным глаголом "сниться" ("мне снилось").

Желание сюрреалистов освободить силы коллективного подсознания, выйти к чистой анонимности психических сил, их стремление к стиранию границ индивидуального сознания и даже телесной индивидуальности — находит поразительное соответствие у Бунина в последнем сне Мити ("Митина любовь"), где Митя, теряя собственную индивидуальность, вдруг как бы сливается в едином теле со своим соперником в момент его соития с возлюбленной Мити, Катей. Этому как бы совместному, со-разделенному, обладанию возлюбленной предшествует другое слияние — двух женщин в одной: желанной Кати с купленной за деньги Аленкой.

Весь невероятный модернизм этого полубреда-полусна еще никем не проанализирован, на него лишь бегло указал Ф. Степун⁵⁴.

Напомним также интереснейшие изображения Буниным предсмертных бредовых видений, например, в "Астме" (бред умирающего от астмы землемера) или в рассказе "Веселый двор", где с еще большим мастерством и ошеломляющей выразительностью деталей передан предсмертный бред старухи Анисьи.

С этим переходом в иное, онейрическое состояние связан постоянно присутствующий в творчестве Бунина контраст между "я" ночным и "я" дневным. Причем парадоксальным образом "я" ночное оказывается "я" бодрствующим, стремящимся проникнуть в смысл "таинственной ночной жизни" и разгадать страшную загадку смерти. А "я" дневное оказывается бессознательно погруженным в сон жизни, почти сомнамбулически зачарованным беспричинной и бездумной солнечной радостью бытия. "Вечная религиозность ночи" (М. VII. 88) противопоставляется сонному блаженному цепенению солнечного дня, наводящего дрему и описываемого Буниным обычно в таких штрихах: "сонный лепет осин", "склоняющиеся в оцепенении колосья" и т. д. Есть у него и одна поистине потрясающая строчка о пантере: "И вновь в себя, в свой жаркий сон глядится" (М. VIII. 17) — бессознательная, но глубокая жизнь инстинктов, дремотное слияние "себя" с мировым океаном...

Вообще искусству Бунина, по мнению Томаса Марулло, присуща дихотомия русских модернистов: "строй-рой" (сон-реальность, сознание-память и т. д.)⁵⁵.

Стремлением выйти за границы возможностей, лимитированных нашим "я" ("и к радостной стране уводит он (морфей. — Ю. М.) меня, где все доступно мне" М. VIII. 12) — объясняется у Бунина и тяга к иным сумеречным состояниям — опьянению, галлюцинациям и даже безумию. Укажем на галлюцинации землемера в "Астме" — видения белой лошади и старухи-нищенки (смерти). Безумие рисуется иногда как состояние предпочтительное по сравнению с разумной рассудительностью ("Господь смешался с нами и мчит куда-то мир в восторге бредовом" (М. I. 399), или:

"Радостны калеки, идиоты, Прокаженный радостнее всех" (М. 1. 443) — как тут не вспомнить пушкинский стих "Не дай мне Бог сойти с ума"). А вот что сам Бунин говорит о состоянии опьянения: "Сижу один, слегка пьян. Вино возвращает мне смелость, мусть сладкую *сна жизни*, чувственность — ощущение запахов и проч. — Это, не так просто, в этом какая-то *суть* земного существования" (курсив мой. — Ю. М.)⁵⁶.

С переосмыслением традиционных понятий "психологизма" и "характеров" связан никем еще не освещенный вопрос об отношении Бунина к романной форме. В самом деле, Бунин писал только рассказы и ни разу в своей жизни не воспользовался формой романа ("Жизнь Арсеньева" не вписывается в традиционное понятие романа и принадлежит скорее к жанру "анти-романа"). Ощущение фальши традиционной разработки психологии персонажей и самих "персонажей" как таковых, лишает роман его главной пружины. К тому же ощущение бессилия человека перед огромными и таинственными космическими силами, ощущение катастрофизма человеческой жизни, ее мимолетности и шаткости делают романский "сюжет" или "интригу" мелкими, ничтожными. Там, где высятся гигантские, грозные и величественные Смерть, Рок, Любовь, Стихия — человеческие интриги теряют свою значительность.

Согласно Бунину людскими поступками чаще всего движут не сознательные волевые усилия (обычно обреченные на неудачу), а инстинктивные импульсы, иррациональные толчки, исходящие от великих универсальных сил, проходящих через душу человека, которая оказывается просто как бы временным сосудом для них; и они-то — эти силы, и есть подлинные персонажи извечной (и всегда одинаковой) человеческой трагедии. "В сущности, о всякой человеческой жизни можно написать только две-три строки. О, да. Только две-три строки", — говорит героиня одного из бунинских рассказов (М. V. 97). Следствие — лаконизм бунинской прозы.

Лаконизм — одно из основных свойств Бунина. Интересно его замечание в дневнике о перечитывании романов Гончарова: "Кончил "Обрыв". Нестерпимо длинно, устарело"⁵⁷.

Краткость, таким образом, понимается как черта современного искусства. Романная форма с ее неизбежными переходными и связующими структурами слишком тяжело-весна для Бунина, слишком архаична.

Хаотичность жизни современного человека (как внешней, так и внутренней), ее фрагментарность, случайность, бессмысленность делают слишком искусственной и надуманной любую драму (будь то драма характеров или же положений). Романная форма "выпрямляет" жизнь человека, делает ее сюжетом, рационализирует ее, наделяя четкими причинно-следственными связями, привносит смысл и драматизм, которых нет в повседневной человеческой жизни.

Традиционная романная форма, очевидно, казалась Бунину фальсификацией жизни — уже хотя бы одним тем, что заключала жизнь в замкнутую сюжетную рамку, давая иллюзию исчерпанности, сценарий ясности и замкнутости круга жизни.

Для Бунина же характерна открытая в вечность и бесконечность композиция, ощущение неисчерпаемости жизни. Его герой начинает свою биографию словами: "Я родился во Вселенной, в бесконечности времени и пространства"⁵⁸. Роман представляет жизнь "объясненной", Бунин же постоянно останавливается перед необъяснимостью жизни, неуловимостью ее смысла и изображает жизнь как тайну. Антропоцентристский роман с его рационализированным и упорядоченным причинно-следственным строем чужд всей поэтике Бунина. Толстой, при всем преклонении Бунина перед ним, еще весь во власти старых представлений: будто можно найти единую формулу жизни и единый для всех путь спасения. Бунинское сомнение тотально и беспощадно.

Однако Бунин — для адекватного выражения своей растерянности — никогда не прибегает к модернистскому приему нарушения каналов коммуникации. У него бессвязность не переходит в абсурд ("безлепицу" Сологуба — первого абсурдиста в европейской литературе!), ибо всегда присутствует ощущение того, что бессмыслица — это не строй мира, а лишь наше непонимание его таинственной сути. И это наше непонимание Бунина никогда не возводит в самоуверенное окончательное суждение о мире. Бунин

воссоздает ткань жизни со всеми ее странностями, но старается при этом следовать классическим канонам ясности, простоты и благородства, которым он, несмотря ни на что, сохраняет стоическую верность. И тайна у него не становится художественным приемом, приманкой, за которой на самом деле ничего не кроется. Бунин действительно дает нам почувствовать тайну бытия, не прибегая к "детективным" хитростям.

Следует добавить, что главный герой традиционного романа всегда — время. Для Бунина же мир — в сути своей — статичен, вечен и неизменен. Искусство Бунина антиисторично, или вернее, метаисторично ("Вне жизни мы и вне времен", М. 1. 417), оно погружено в извечные циклы. Так, например, образ встреченной красивой женщины растворяется в образе всех женщин, живших до нее:

Все та же ты, как в сказочные годы!
Все те же губы, тот же взгляд,
Исполненный и рабства и свободы,
Умерший на земле уже стократ.
Все тот же зной и дикий запах лука
В телесном запахе твоём,
И та же мучит сладостная мука, —
Бесплодное томление о нём.
Через века найду в пустой могиле
Твой крест серебряный /.../.
И будет вновь в морской вечерней сини
В ее задумчивой дали,
Все тот же зов, печаль времен, пустыни
И красота полуденной земли.

(“Встреча”, М. VIII. 19)

Этой переброской “я” через века осуществляется выход в метаисторическое измерение, бегство от “печали времени”.

То же самое в стихе о моряке, расстающемся со своей невестой (вечно повторяющаяся неизменная ситуация) :

В который раз он тут сидит,
Целуясь пред разлукой? /.../

И впрямь: идут бегут века,
Сменяют поколенья —
Моряк сидит! В глазах тоска,
Блаженное мученье...

(“Разлука”, М. VIII. 35).

Снова то же “слияние”, о котором мы уже говорили, только увиденное под иным углом зрения: не шопенгауэровская воля и безличная сила пола, как в “Митиной любви”, а библейский пафос ничтожности человека и его слитности с плотью мира (“Всякая плоть — трава”. Ис. 40, 6).

На уровне композиционном этот выход из исторического времени выражается в уже упоминавшейся нами технике блоков. *Повествование Бунина — это перечень*. Это само присутствие жизни в чистом виде, без ее разложения анализом и выворачивания наружу причинно-следственных связей, это вкушение того, что предлагает жизнь, накопление богатств опыта. Заветная мечта Бунина — прекратить бег времени. Фаустовская неудовлетворенность ему чужда, он готов в любой момент воскликнуть “остановись мгновенье” (хотя, как мы уже отмечали, рядом с этой упоенностью жизнью в нем живет и постоянная тоска неосуществимости идеала в земных условиях — это еще одно свидетельство антиномичности его художнического сознания, о которой нам придется говорить еще не раз). Именно “миг” — та новая единица времени, которую Бунин вводит в русскую прозу. Длющийся вечность миг — ядро многих его образов. Искусство понимается именно как чудесная возможность увековечения мига, в котором (как в капле воды — океан) проявляется божественная красота и тайна мира.

Романное время — это время становления, это повествовательное настоящее, устремленное вперед, в будущее. Как отметил Бахтин, в романе “настоящее” — это нечто преходящее, стремящееся стать будущим, осмысливающий центр активности переносится в будущее⁵⁹. В иерархии времен в романе главное место принадлежит будущему. Во временной иерархии Бунина — главное место принадлежит прошлому. Будущее же вызывает лишь неприязнь (очень характерна такая его фраза: “Думать о будущем было неприятно”,

Пг. 11. 237; сравните с брюсовским: "Только грядущее — область поэта!").

Единственное произведение Бунина, которое, если не по размерам, то по характеру напоминает роман — это рассказ "Чаша жизни" (вся жизнь героев от юности до смерти). Но и тут мы находим не романную структуру, а все ту же технику блоков (предвосхищающую ту технику монтажа, которой впоследствии будет пользоваться Пильняк), хотя эти параллельные блоки здесь не синхронны во времени: течение времени разбивается, из него выхватываются отдельные куски наугад — все одинаково "бессмысленны", все одинаково трагичны — и располагаются рядом, как одновременные, а сам бег времени как бы исчезает в провалах между ними. Точно так же в своей собственной жизни (в автобиографическом романе и в автобиографических рассказах) Бунин видит не развитие и связь, а оторванные друг от друга, как бы одновременно существующие образы самого себя, которые даже воспринимаются им как образы разных людей: "Но разве это мое — это ясное, живое и слегка надменное лицо? (на портрете. — Ю. М.). Это лицо моего младшего, давно умершего брата. Я и гляжу на него, как старший: с ласковой улыбкой снисхождения к его молодости" (Пг. IV. 48). Время никогда не выступает у Бунина как процесс, а всегда лишь — как результат. Он лишь постфактум отмечает разрушительную силу изменений, ужасается и удивляется им.

В поздний период творчества отказ от романной формы находит у Бунина еще один новый мотив: невиданный дотеле ужас новой эпохи (революция, кровавая диктатура, война) усиливает сознание невозможности повествовать о жизни в прежних романских формах. К этому же ощущению пришел, например, и Осип Мандельштам: "Композиционная мера романа — человеческая биография. Человеческая жизнь еще не есть биография и не дает позвоночника роману /.../. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа /.../. Кроме того, интерес к психологической мотивировке /.../ в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической

мотивировкой час от часу становится все более жестокой. Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий”⁶⁰.

Есть много других черт, которые роднят Бунина с модернизмом: образы, темы и настроения, способы выражения и даже, в самом поверхностном слое, — фразеология. Именно на это последнее обычно обращают внимание и этим одним часто и ограничиваются при рассмотрении вопроса о связи Бунина с символизмом. У Бунина, например, как и у символистов, есть целый ряд устойчивых символов, переходящих из одного произведения в другое: ночь, море, шикады, филин, пыль, парус, колокольня и т. д. Эти два последних — парус и колокольня с крестом, вертикали устремленные от земли к небу, — иногда объединяются в едином образе, как в стихе ”Звезда морей”:

И я качался в искрах звезд,
Качался в бездне, обнимая,
Обломок реи, точно крест /.../

(М. I. 464)

Рассказ же ”Над городом” (1900 г.) представляет собой реализованную метафору: дети поднимаются на колокольню, возвышаясь над повседневностью, и ”забываются, теряются” в бурных звуках колокола, ”благовествующего радость” (Пг. II. 186—187) — явный отзвук мистического стиха Фета ”Грезы” (”и на волне ликующего звука умчаться вдаль, во мраке потонуть”).

Есть у Бунина (в рассказах начала века) и символы единичные: белая лошадь — символ прекрасной, беспощадной и равнодушной к человеку природы, старуха-нищенка — символ смерти, цифры — символ зашифрованности жизни, корабль — символ несущегося над бездной небытия человечества, туман — символ непроницаемости тайны жизни, осенний ветер — символ бушующей любовной страсти, зеркало — образ идеального мира (то же и зеркальная водная гладь), сосны — символ вечной жизни природы, тишина — символ мировой гармонии, капитан — символ все-

мировой гармонии, капитан — символ всевышнего, горная высота — высота духа, перевал — символ жизненного восхождения и пути. А в рассказе "Господин из Сан-Франциско" появляется сам дьявол как персонафикация зла.

Некоторым стихам Бунин дает символические заглавия: "Белый Олень", "Великий Лось"⁶¹ и т. д. Рассказ "Астма" он сначала предполагал назвать "Белая смерть".

Символистская же фразеология у раннего Бунина иногда даже поражает манерностью и данью моде: "величавый храм черной пустыни" (Пг. IV. 87), "как жертвенники, курились зубчатые утесы" (Пг. IV. 87), "ночь тянет вдаль свой невод золотой" (Пг. III. 95), "ветер дует в тысячу золотых арф" (Пг. II. 198), "ураган гигантским призраком на снежных крыльях" (Пг. II. 196), "на погосте жизни мировой /.../, смерть развеивает саван свой" (М. I. 96) и т. д. А подзаголовок стиха "Пращур": "Голоса с берега и с корабля" — выглядит ремаркой из Метерлинка или Ибсена.

Справедливости ради следует сказать, что такая манерность у Бунина встречается не часто и позднее исчезает совсем. Но даже и в этот период образы, одетые в символистские одежды, сохраняют у него свою собственную яркость: "Имя смерть украла и унеслась на черном скакуне" (М. I. 336), "Закат пылал пожаром — и красный бред томил меня" (М. I. 463), "Зеркальный сон болот" (М. I. 186), "Будя орган пещер тысячекратным эхом" (М. I. 438), "Хрустальный звон цикад" (М. I. 328), "Горячечный шопот и немолкнущий хрустальный бред цикад" (Пг. IV. 199), "Я в хрустально-звонящем полусне" (Пг. IV. 199) и т. д.

Из этих созвучий с символистами не следует однако делать далеко идущих выводов. Как верно отметил Бицилли: "Бунин создал свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов. Последние шли от слова к вещам, Бунин шел от вещи к словам /.../"⁶². Он, как и символисты, чувствовал за реальностью некое иное, более глубокое бытие, тайну ("В основе всего видимого есть элемент невидимый, но не менее реальный", М. IX. 419), но сама реальность — в отличие от символистов — никогда не превращалась у Бунина в метафору трансцендентного.

Однако само понимание символа символистами — как оно выражено в их теориях, а не как воплотилось в их практике (между теорией и практикой у русских символистов пропасть) — очень близко Бунину. Когда Вячеслав Иванов говорит, что "символ — плоть тайны"⁶³, что "искусство разоблачает сознанию вещи как символы"⁶⁴, что символисты "защищают реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем"⁶⁵, — все это приемлемо и для Бунина. Так же, как и лозунг метафизического реализма Иванова "a realibus ad realiora" (от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности)⁶⁶ и его повторения гетевского изречения: "Вовне дано то, что есть внутри".

Но Бунину была совершенно чужда теория В. Соловьева о теургии и теургическом искусстве, преображающем мир и высвобождающем "истинную красоту" из-под грубой вещественной оболочки. То, что для Соловьева грубая оболочка, для Бунина как раз и есть истинная красота (которую он не променяет ни на какие "идеальные" красоты). Бунин останавливался в изумлении и восторге перед тайной мира, символисты же претендовали на знание этой тайны (Блок: "символист — теург, то есть обладатель тайного знания", "мы-немногие знающие, символисты"⁶⁷). Эта претензия символистов Бунину была всегда глубоко чужда. И в этом (но только в этом) он сходится с акмеистом Гумилевым и его неприятием символизма: "Непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Все попытки в этом направлении — нецеломудренны"⁶⁸.

Столь же неприемлемы для Бунина и претензии футуристов: "Мы первые нашли нить лабиринта и непринужденно разгуливаем в нем", "мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца" (А. Крученых "Новые пути слова").

Символ Бунина ближе к тому, что сегодняшняя критика называет неинтерпретируемым символом. Это в свою очередь сходно с одним из основных положений эстетики Хайдеггера — о тайне как принципе художественного воздействия. Таинственное постигается переживанием, а не понимается рационально. Художественное произведение именно

потому и нельзя пересказать рациональным языком, что оно всегда нечто скрывает, и это скрытое позволяет необъяснимым образом чувствовать — принцип "скрывающего разверзания". И это, конечно, нечто совсем иное, нежели нарочитая туманность символистов, столь ненавистная Бунину. Но их практика, повторяем, была очень далека от их же теорий. Поэтому теория Андрея Белого о символе как неповторимой индивидуальности, и утверждения Иванова, что "символ тогда только истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, он многолик, много-смыслен и всегда темен в последней глубине"⁶⁹ — совпадают с эстетикой Бунина.

...Как впрочем, и другие теории Белого — о слиянии формы и содержания и о диалектическом единстве сущности и явления ("Символ искусства"), и как его критика формалистов — за подчинение содержания форме, и критика конструктивистов — за подчинение формы абстрактно понятому содержанию.

Мы можем даже без особой натяжки сказать, что именно Бунин гораздо эффективнее и полнее осуществлял все эти теории, нежели символисты. И когда Ренато Поджоли утверждает, что "Суходол" Бунина — это "единственный настоящий символистский роман, написанный в России"⁷⁰, с этим можно почти согласиться, отбросив, пожалуй, лишь слово "единственный" и не сбрасывая со счета Белого и Сологуба. В своем интуитивном творчестве Бунин, презиравший всякие головные теории искусства, сумел лучше воплотить то, о чем символисты мечтали, но что сделать им по-настоящему мешала именно излишняя интеллектуальная преднамеренность.

К такому же выводу приходит и Владислав Ходасевич в своей речи о Бунине (по случаю присуждения Бунину Нобелевской премии): "У Бунина стиль и замысел не следуют одно за другим, и не дополняют одно другого, но рождаются одновременно, одно в другом. Поэтому осмеливаюсь утверждать, что враг символизма Бунин осуществил самое лучшее, что было в творческой идеологии символизма — его творческую мечту, которая не всегда находила воплощение даже в поэзии символизма /.../"⁷¹. На символистский

характер бунинского творчества указывают также Боррас⁷² и Харкинс⁷³.

Следует сказать, что именно с этим символическим характером бунинского творчества связана и такая его характерная черта как усиление роли подтекста и организация этого подтекста в целую систему подразумеваемых потенциальных смыслов.

Язык бунинской прозы и поэзии, помимо вышеуказанного сходства с языком символистов, имеет много общего и с другими модернистскими течениями. Так излюбленные Буниным составные эпитеты, наречия и оксюмороны мы находим и у импрессионистов (Лохвицкой, Анненского и др.) и у символиста Бальмонта, с той лишь разницей, что у Бунина оксюморон никогда не вносит в текст "какофонии" — как у других модернистов, склонных к "эстетике диссонанса". Так же чужд Бунину и фантазмагорический гротеск, скрежещущая фонетика, распад форм, нарочитые катахрезы и праязык, "освобождение слова" (Хлебников), расщепление слова, заумный язык и т. д. Экстравагантность бунинского языка всегда служит именно большей экспрессии описания и никогда не выпячивается как самоцель: "лунный свет озарял лужайку странною, *яркою бледностью*" (Пг. II. 233); "мутно усмехнулся" (Пг. IV. 50); "петух сильно и *выпукло* захлопал крыльями" (Пг. II. 210); "в окошечки виднелись *зеленоватые кусочки* лунной ночи" (Пг. II. 210); "сена *душная истома* струила сладкий аромат" (М. I. 204); "и *металлически* страшно, в дикой печали, гуси из мрака кричали" (М. VIII. 17); "в мокром лугу перед домом — *белые* травы" (М. VIII. 17); "ночь темна /.../; цветы качаются *слепые*" (М. VIII. 8); "его *изумленные* очки" (М. VI. 228); "светлая ночь, все *звончущая* над мертвой белой окрестностью" (Пг. V. 333); "зависть к *старческой тишине* няньки" (М. VI. 230); "густо валил дремотными хлопьями снег" (М. VI. 230); "закрывая глаза от подступающих слез *музыкального счастья*" (М. VI. 227); "Париж поет *автомобилями*"⁷⁴, "я плакал о погибших, носясь по воле волн, — и предо мною, как бревна, трупы плавали" (М. I. 219 — удивительное предвосхищение страшного эсхатологического финала одного из фильмов

Бергмана!); "квасник *радостно замучен* бойкой торговлей" (М. III. 10, курсив мой. — Ю. М.). На этом последнем примере особенно хорошо видно, что оксюморон у Бунина служит не только выражением антиномичности души и мира, но и придает образу модернистскую лаконичную экспрессивность: выраженное здесь в двух словах, потребовало бы от традиционного реалиста целого придаточного предложения.

Насколько был необычен и "авангарден" Бунин для своего времени — нам трудно сейчас понять. Но любопытно отметить, что это помимо своей воли дает нам почувствовать Ильин: им приводятся стилемы Бунина (в которых писатель смело вводит новую лексику) — на его взгляд неприемлемые, для нас же вполне обычные, и если бы не Ильин, мы на них и не обратили бы никакого внимания⁷⁵.

Экспрессия и лаконизм бунинского слога, восхищающие нас и сейчас, для своего времени были новаторскими и революционными.

Революционным (и принципиально новым) является, например, введение Буниным в нашу прозу смещенных эпитетов и наречий. "Она встала с горящим, ничего *не видящим* лицом, поправила волосы и, закрыв глаза, *недоступно* села в угол" (М. VI. 211, курсив мой. — Ю. М.). "Невидящее" у Бунина — не глаза, а лицо, и не девушка "недоступная" — эпитет заменен наречием образа действия. Или: "Да, это ужасно, — *невнимательно* говорила она" (М. VI. 215 курсив мой. — Ю. М.). Такие грамматические смещения: соединение прилагательного с существительным вразрез логике, замена прилагательного наречием, наречие как грамматический неологизм и т. д., — станут позже основой стиля Андрея Платонова, великого новатора языка. Интересно отметить, что Бунин, по общему мнению архаист и классицист, пришел к тем же самым приемам в поисках экспрессии, объемности слова и лаконизма. Бунин не боялся "экстравагантности", если она диктовалась ему его художественным чутьем. На полях рассказа "Сон Пресвятыя Богородицы" его рукою написано: "Не надо ни одного знака препинания"⁷⁶. Но это не "словесная масса" футуристов и абсурдистов — так передает он детскую скороговорку.

Близок Бунин модернизму также и повышенной эмоциональностью, напряженным ритмом и музыкальностью прозы*. У Бунина встречаются ритмизированные, как белый стих, куски прозы, но эта ритмизация у него никогда не становится намеренным приемом, как навязчивый анапест у Белого, проходящий через весь роман. У Бунина эта ритмизация есть свободно и естественно вылившееся дыхание его прозы, ее внутреннего потока. Бунинская проза отличается очень сложной ритмической динамичностью. Модуляции ритма (от застойной неподвижности до бешеного лихорадочного движения) точно соответствуют смене атмосферы и характеру события. Такое музыкальное богатство бунинской прозы даже побудило некоторых критиков разбирать его произведения в музыкальных терминах, как музыкальные композиции⁷⁷. В отличие от "Симфоний" Андрея Белого, где приемы музыки перенесены в прозу чисто механически, без учета того, что литературное произведение находится в ином отношении ко времени, нежели музыкальное, что у него иная структура протяженности и иная логика, Бунин создал подлинно симфоническую прозу, где музыкальность периода, фразы, отдельного слова и даже слога — органичная составная часть литературного целого. Как отметил Томас Виннер, музыкальность прозы Бунина обусловлена концентрацией ассонансов и аллитераций, анафорами и синтаксическими параллелизмами⁷⁸. Но если бы самому Бунину сообщили такое объяснение, он, вероятно, очень удивился бы (как Журден удивился тому, что, оказывается, говорит прозой) — эта музыкальность спонтанна. Чуткое ухо Бунина улавливало малейшие звуковые несоответствия⁷⁹, даже в звучании фамилий: неудачной фамилией персонажа можно погубить хороший рассказ, говорил он⁸⁰. Ему была знакома магия слова, некоторые эмоциональные фразы у него звучат поистине как заклинания. Ему вовсе не были чужды представления русских футуристов и русских символистов о внесмысловом воздействии слова, хотя он и не шел никогда так дале-

* Вместе с модернистами он таким образом проделывает обратный путь от Пушкина — к Марлинскому.

ко в отделении звучности слова от его смысла, как футуристы, и не принимал теоретизирований на этот счет ("глоссалолий" Белого или тем более футуристических мудрствований вроде того, что "гласные — это время и пространство, согласные — краска, звук, запах" (манифест группы "Гилея"; ср. также с Рембо "Гласные"). Но бодлеровские "correspondances", как мы видели, (запах антоновских яблок) — ему были очень понятны. Вообще иррациональная природа музыки, соответствующая иррациональной природе также и литературного образа ("музыка невыразимого" — А. Белый "Магия слов"), всегда завораживала Бунина.

Если прибегнуть к терминологии Ницше, подхваченной русскими символистами, то можно сказать, что дионисическое начало Бунину было свойственно в той же мере, как и аполлоновское, — он представляет собой редкий пример художника, гармонично объединяющего в себе обе эти разнородные стихии искусства (первая в дореволюционный период со всей мощью проявилась в повести "Суходол", вторая — в повести "Деревня").

Прежде чем приступить к писанию нового произведения, Бунин, по его словам, искал прежде всего верный "звук". Когда этот звук бывал найден, все остальное получалось уже легко. Свою зачарованность ритмами вселенной, Бунин выразил в замечательном стихе "Ритм":

Заворожен ритмической мечтой
Вновь отдаюь меня стремящей силе...

Ритмической стихией пронизано все: "и сердца ровное биенье", и "мыслимая музыка планет", и "этих строк размеренное пенье". Ритм, исходящий из самых глубин мировой жизни, оказывается как бы осязаемым выражением ее сути: "Все ритм и бег" (М. 1. 353). Шопенгауэровская идея о том, что лишь музыка приближает нас к интуитивному познанию ноуменального мира, созвучна Бунину. Великое искусство вообще, по его мнению, это то, которое обретает медиумические черты.

Надо сказать также, что Бунин одним из первых стал использовать в своей прозе выразительное значение паузы.

Именно через паузу раскрывается у него подчас то невыразимое, для чего нет имени. Такую же роль играет часто и тишина. Удивительной экспрессией наполняется тишина в такой например, фразе: "Вечерний мотылек *трепетно-беззвучно* проплыл в воздухе" (Пг. V. 295, курсив мой. — Ю. М.). А в рассказе "Господин из Сан-Франциско" безмолвие героя является одной из выразительных доминант произведения.

С оргиастической стихией связано то изображение любви, которое мы находим у Бунина. Угар чувственной любви-страсти никто в русской литературе не живописал с такой завораживающей силой как он. Могучую власть биологических начал, неистовую разрушительную силу пола мы находим, например, и у Сологуба, но нет у него при этом той бунинской магической музыки — извечных "плясок" любви. Бунин первый большой эротический писатель в России. Типично "декадентская" черта у него — ощущение страшной близости любви и смерти, двух предельных состояний, где индивид растворяется, и им завладевают могущественные универсальные силы⁸¹.

Бунин, при всем его ужасе перед смертью, ощущал в ней грозную притягивающую красоту ("Несть часа на земле страшнее, и нет грознее красоты", М. 1. 470). Его страшно и непреодолимо тянет изображать трупы, и описания эти полны неожиданной и болезненной экспрессии — здесь страшная граница еще человеческого и уже не человеческого.

Потрясающее выражение таинства смерти мы находим в рассказе "Преображение" — уникальном в русской литературе. Это не некрофильское сладострастие смерти как у Сологуба, не театрализованные умозрения Андреева, не "мэонизм" (религия небытия) Минского, не эстетизированный "культ смерти" и поэзия угасающей жизни Анненского, а мощные прозрения, приближающие нас к некоей великой и величественной силе.

"Memento mori" — один из исходных пунктов всего модернистского искусства, где смерть становится одной из муз (Белый: "Только в тот момент, когда мы выдвигаем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумоли-

мой жестокости /.../, только в этот момент мы приближаемся к тому, что движет новым искусством /.../. А людям срединных переживаний такое отношение к действительности кажется нереальным”⁸²), постоянно и остро ощущается Бунинным.

Агрессивная сила бунинских образов, их экстравагантность и часто мрачная смелость — тоже чисто модернистская черта. Эта черта Бунина очень близка тому “отстранению”, которое проповедывали русские формалисты. Бунин сумел, как никто до него, показать ошеломляющую странность обычного.

Его образы часто ошеломляют. Немыслимо встретить у русских классиков (у Толстого или Тургенева или даже Достоевского), например, подобное описание: “Дурачок в лохмотьях и в двух рваных шапках, криво надетых одна на другую, со всех ног бросается мимо меня в стаю соловых шелудивых собак, и, отбив у них тухлое яйцо, с жадностью выпивает его, дико косясь на проходящих бельмом красного глаза” (Пг. IV. 115). Или: “На лавке, у окна — гробик корытцем, где лежал мертвый ребенок с большой, почти голой головкой, с синеватым личиком... За столом сидела толстая слепая девка и большой деревянной ложкой ловила из миски молоко с кусками хлеба. Мухи, как пчелы в улее, гудели над ней, ползали по мертвому личику, потом падали в молоко, но слепая, сидя прямо, как истукан, и уставив в сумрак бельма, ела и ела” (Пг. V. 83). А такое поразительное описание — как будто сцена из фильма Бунюэля: “Ужасные люди в две шеренги стояли во время обедни в церковной ограде, на пути к паперти! В жажде самоистязания, отвращения к узде, к труду, к быту, в страсти ко всяким личинам — и трагическим и скоморошеским — Русь издревне и без конца родит этих людей. И что это за лица, что за головы! /.../ Есть слепцы мордастые, мужики крепкие и приземистые, точно колодники, холодно загубившие десятки душ: у этих головы твердые, квадратные, лица топором вырублены, и босые ноги налиты сизой кровью и противоестественно коротки, ровно как и руки. Есть идиоты, толстоплечие и толстоногие. Есть горбуны, клиноголовые, как в острых шапках из черных лоша-

диных волос. Есть карлы осевшие на кривые ноги, как таксы. Есть лбы, сдавленные с боков и образовавшие череп в виде шляпки жолудя. Есть костлявые, совсем безносые старухи, ни дать ни взять сама Смерть... И все это, на показ выставив свои лохмотья, раны и болячки, на древне-церковный распев, и грубыми басами, и скопческими альтами, и какими-то развратными тенорами вопит о гнойном Лазаре /.../. После обедни, с пением /.../ они растекаются по народному морю, по ярмарке. Двинулись за ними и калеки — безногие, ползающие на задах и четвереньках и лежащие на вечном одре, в тележках. Вот одна из этих тележек: в ней — маленький человечек, лет сорока, по ушам повязанный бабьим платком, со спокойными молочно-голубыми глазами, высунувший из ветошек тонкую фиолетовую ручку с шестью пальцами /.../. Вот мужик с большим белым лицом, весь изломанный, исковерканный, совсем без зада, в одном прелом лапте /.../, а сиденье подшито куском кожи — и вот весь он искривился, заерзал и пошел чесать задом по грязи, выкидывая вперед необутую ногу, до половины голую, в известковых струпах, сочащихся гноем и залепленных кусками лопуха”⁸³.

И какие мастерские монтажные переходы от панорамы к средним, крупным планам, к сверхкрупным деталям и обратно! Таким же предвосхищением авангардного кино является пляска Егора (“Веселый двор”) у свежей могилы матери — вспомним макабрные и экстравагантные танцы у Довженко в “Земле” и “Иване”.

Такой интенсификации образов никто до Бунина не достигал в нашей литературе, да и после него — и Бабель, и Булгаков, и Пильняк, и Набоков уступают ему в степени интенсивности.

Стремясь к экспрессии, Бунин первым перешел рамки “недозволенности” во многих направлениях (особенно это бросается в глаза при чтении некоторых рассказов, хранящихся в Парижском архиве, которые Бунин не считал возможным опубликовать). Многие эпизоды в “Темных аллеях” шокировали русскую публику того времени, а еще раньше редактор газеты “Русское слово” Ф. Благов долго не решался опубликовать рассказ Бунина “Игнат”,

найдя в нем "рискованность положений и описаний" (письмо Бунину от 29 июня 1912 г.).

И в этом Бунин руководствовался тем же принципом, что и русские модернисты, для которых "безобразно только то, что безобразно" (С. Городецкий "Некоторые течения в современной русской поэзии").

Бунинская новая оптика в отношении деталей (о чем мы уже говорили) тоже близка модернистскому "мозаичному" стилю — где масштабность дается через множественность мелкого, а не через описание грандиозного. У Бунина мы находим то, что в сегодняшней новой русской литературе мы называем "микродетальями" (гулливеровская оптика): при описании пейзажа он отмечает, что "на рогах коров блестит низкое солнце" (М. III. 7), принимая свечку в церкви из рук какой-то случайной старушки, герой Бунина замечает, что у нее "холодная, мертвая ручка с синеватыми ноготками" (М. VI. 246), а знакомясь с какой-то дамой в гостях, писатель отмечает, что она "подавала мне, точно тюленью ласту, крепко налитую ручку, на глянцевиной подушечке которой были видны зубчатые полоски, оставшиеся от швов перчатки" (М. VI. 247). То же самое и в стихах:

Вот чайка села в бухточке скалистой /.../
И видно как струею серебристой
Сбегает с лапок розовых вода.

(М. I. 214)

Столь же современен и профессионализм бунинских деталей, о котором мы уже говорили выше. И сегодняшний "шозизм" ("вещизм"), зачарованность вещами ("сила вещественности", М. VI. 18), новую "школу взгляда" — все это мы находим у Бунина.

Атомизм Бунина, конечно, не доходит до того распыления материи на атомы, что мы видим в футуризме и супрематизме, и до перерождения тканей, как в кубизме. И если у футуристов и кубистов такое разрушение тканей есть выражение изменчивой нестабильности мира и отживания старых форм, то у Бунина атомизм, напротив, есть стремление воссоздать саму материю мира во всем ее богатстве и

красе, в ее вечных и неизменных формах. Поэтика субъективного перекраивания мира, отрицающая наличие глубоких и таинственных связей, чужда Бунину. Так же как и футуристическое отрицание старой культуры, презрение к красоте ("красота — кошунственная дрянь", Бурлюк), тяга к дисгармонии, диссимметрии, диссонансу, нарочитое выпячивание грубости и выворачивание наизнанку эстетического начала, противопоставляемые эстетизации, понимаемой как измена правдивости и естественности. Для Бунина, напротив, нет ничего некрасивого — весь вещный мир эстетичен, ибо он есть произведение высшего Творца, то есть прообраз всякого искусства.

С русскими символистами роднит Бунина еще и мотив русской азиатчины (Блок, Белый), поэтизация древней Руси, культ прошлого и утраченного рая, неприязнь к современной цивилизации с ее техникой, позитивизмом и рационализмом, а главное, неприязнь к новому человеку "массового общества", без корней, без религии и культуры, к этому "грядущему хаму" (Мережковский), к этим "грядущим гуннам" (Брюсов), к "пришлецам" (Блок), несущим с собой предвестие апокалипсического ужаса⁸⁴. Но Бунину была совершенно чужда славянофильская вера символистов в великую "миссию России", как и "сусальные" картинки древней Руси, псевдофольклорные штампы, столь модные в России в начале века (жар-птица, баба-Яга, конек-Горбунок, Перун, Ярь и т. д.), и искусные языковые стилизации Ремизова, которые Бунин считал мертворожденными подделками под старорусский язык. Сам он искал вдохновение в подлинном фольклоре ("Два голоса", "Святогор", "Мачеха", "Князь Всеслав", "Мне вечор", "Невеста", "Отрава" и т. д., а также поэма "Листопад" — само название поэмы это древнерусское наименование месяца ноября, а его прекрасный стих "Святой Прокопий" весь написан древнеславянским языком).

Как и у Бунина, у многих символистов отвращение к современной цивилизации соединяется с культом природы и с метаисторическим ощущением времени. "Есть как бы два времени, два пространства, — писал Блок, — одно — историческое, календарное, другое — неисчислимое, музы-

кальное /.../, во втором живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе”.

Мироощущение Бунина, при всей его ностальгии по утраченному раю и тяге к классическому идеалу гармонии, благородной ясности и простоте – это все же мироощущение нового человека разорванной и трагической эпохи. У Бунина мы находим постоянное ощущение катастрофичности бытия, непрочности существования и незащитности человека. Чувство неустранимого одиночества (некоммуникабельность), столь близкое всем модернистам, результат, с одной стороны, усложнившейся психики, а с другой – дегуманизации форм жизни, пронизывает и все творчество Бунина. Чувство неизбежности одиночества даже переходит в сладкое и печальное упоение им:

Я один и ныне – как всегда /.../
И есть отрада сладкая в сознание,
Что я один в безмолвном созерцанье /.../
(М. 1. 151)

И для Бунина, так же как и для многих модернистов, мир – непонятен, нем, враждебен человеку, отделившемуся от природного бытия, и замкнут в себе. ”Жизнь, как могила в поле, молчалива” (М. 1. 174).

Бунину близко даже богоборчество модернистов. Каин у него

Страхом Смерти объятый,
Все же первый в лицо ей взглянул.
Жадно ищущий Бога,
Первый бросил проклятье ему.
(М. 1. 285)

Бог у Бунина – это часто Бог жестокий, безжалостный, грозный и всегда непонятный человеку ”немой Бог”.

Воистину зловещи и жестоки
Твои дела, Творец!
(М. 1. 291)

Или:

Но что есть Бог? Кто он, несметный днями?
Он страшен мне. Он слишком величав
И слишком необъятен.

(М. 1. 499)

И даже обывателям маленького русского городка он приписывает такое же понимание Бога: "Бог всегда казался им жестоким и карающим, требующим вечных покаянных слез и вздохов" (Пг. 11. 186).

Но отрицание конфессионального понятия Бога не ведет у Бунина к утопии богостроения и жизнестроения, как у модернистов. Теологические теории модернистов ненавистны Бунину, как впрочем и всякие теории вообще. Ему противна логика, он предпочитает противоречия. Для Бунина только узкий догматик никогда не впадает в противоречие, ибо следует не извилистой линии жизни, а прямой линии своего измышления. Для Бунина всякая концепция вообще — нонсенс, он зачарован потоком жизни в его непосредственном движении и алогизме. Он признает лишь чистое и непосредственное прикосновение к вещам, вне всяких рациональных схем. Он вместе с Гуссерлем мог бы воскликнуть: "Zu den Sachen selbst!"⁸⁵ ("К самим предметам!"). Поэтому ему неприятен сухой блеск прозы Белого, лишенной плоти, и даже интеллектуальная напряженность Достоевского, на его взгляд слишком абстрактного, надуманного и неправдоподобного (мир Достоевского, где идеи стали предметом художественного изображения, неприемлем для Бунина).

Столь же чужды Бунину и попытки заменить жизнь "второй природой", творимой искусством. Мечты Ницше и Вагнера о новом человеке, как "художнике жизни" для Бунина нелепы. Здесь коренное различие в понимании искусства между Буниним и модернистами. "Жизнетворчество" футуристов, их "абсолютное своеволие", свобода от формы (Хлебников: "Азм есть Бог", "Сами законы творим, лепим глину поступков") и подмена символистами реального мира творческой мечтой (Сологуб: "Я — Бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах",

Блок: "Мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим "анатомическим театром" или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами /.../, я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных. Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством"⁸⁶), — одинаково неприемлемы для Бунина, который слишком серьезно страдал от рабства у законов мира, чтобы с легкостью искать спасения от них в игре. Он слишком серьезно относился и к жизни, и к искусству⁸⁷. Искусство было для него лишь частицей жизни. Иногда малозначительной — и в эти минуты он жалел о том, что не жил в полную силу, а отнимал у жизни время на такое иллюзорное занятие как писание ("Две трети всех сил своей жизни я убил на этот будто бы необходимый для меня труд"⁸⁸). "Как смешно преувеличивают люди, принадлежащие к крохотному литературному миру, — скажет он еще, — его значение для той обыденной жизни, которой живет огромный человеческий мир, справедливо знающий только Библию, Коран, Веды!" М. V. 327). Но в другие моменты, когда лишь в искусстве (творческой памяти) он видел спасение жизни от тлена и забвения, он, напротив, сожалел, что "не положил всю свою жизнь "на костер труда", а отдал ее дьяволу жизненного соблазна"⁸⁹.

"Писать" и "жить" для него, таким образом, были то синонимами, то антонимами, но никогда жизнь не подчинялась фантазии. Модернистская самодостаточность искусства и своеволие были чужды Бунину.

И никак нельзя согласиться с утверждением Ричардса о том, что в иерархии ценностей у Бунина искусство занимает высшее место и что в искусстве Бунин якобы нашел сверхличный смысл жизни⁹⁰. Именно в его далеко не "модернистском" взгляде на искусство надо видеть исходную причину той часто очень острой полемики, которую Бунин вел с модернистами.

Впервые в полный голос свое несогласие Бунин выразил в знаменитой речи, произнесенной на юбилее газеты "Русские ведомости" (1913 год), встреченной бурными овациями публики и вызвавшей затем оживленные газетные споры.

И уже в этой речи можно было заметить, что критика Бунина носила не столько эстетический характер, сколько этический ("исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота и морем разлилась вульгарность, надуманность, лукавство, хвастовство, фатовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый /.../. Чуть ни все наши кумиры начинали свою карьеру со скандала! /.../ "Русские ведомости" протестовали против тех течений в литературе, которые задавались целью совершенно устранить из литературы этический элемент, проповедовать полную разнузданность все себе позволяющей личности /.../". — Пг. VI. 317—318).

Таким образом, исключив морализм из своего искусства, Бунин выступал как моралист в жизни.

Надо помнить, что для нас имена русских модернистов — это лишь книги на полках (причем остались лишь лучшие и избранные), для Бунина же модернизм был прежде всего стиль жизни, это были живые люди, очень часто весьма отталкивающие, вражда групп и группочек, безапелляционный тон деклараций, ежедневно возникавшие все новые "теории" и "идеи" с претензиями на метафизическую глубину, хулиганские выходки, расчет на шумный эффект и прочие виды саморекламы, вычурность и кокетство, рабство перед публикой в форме презрения к ней и т. д.

В своем страстном неприятии этого стиля жизни Бунин не отличал больших фигур от мелких, Блок ему был так же ненавистен, как и Городецкий, для этого ему достаточно было встретить у него хотя бы одну из тех отталкивающих черт, которые отличали модернистов в целом. Чувствуя неприязнь к модернистам как к людям, он не мог ценить их искусство. Очень характерна такая дневниковая запись Бунина: "Тот, кто называется "поэт", должен быть чувствуем, как человек редкий по уму, вкусу, стремлениям и т. д. Только в этом случае я могу слушать его интимное, любовное и проч. /.../. Вообще раз писатель сделал так, что потерял мое уважение, что я ему не верю — он пропал для меня. И это делают иногда две-три строки"⁹¹.

Незадолго до смерти — в своей уникальной во многих отношениях книге литературных воспоминаний — Бунин снова обрушился на своих современников-модернистов, вызвав недоумение и непонимание публики, увидевшей в этом не максимализм в требованиях, предъявляемых к литературе, и не идеализм, не желающий мириться с малейшим несовершенством, а всего лишь старческую озлобленность...

VI

ЗАГАДКИ РУССКОЙ ДУШИ

Начало революции 1905 года (октябрьская всеобщая забастовка) застало Бунина в Крыму, где он гостил в семействе Чехова. Взволнованный неслыханными событиями Бунин немедленно покидает тихий крымский курорт и устремляется в Одессу. По дороге, в Севастополе, узнает о том, что выпущен царский манифест, дарующий свободу слова, союзов и прочие свободы. "Взволновался до дрожи рук, — записывает Бунин в своем дневнике, — /.../ прочел, наконец, манифест! Какой-то жуткий восторг, чувство великого события"¹.

При всем его неверии в "прогресс" Бунин, как и всякий русский интеллигент, лелеял мечту о свободе. Позже в одном из своих интервью² он даже скажет, что тяготеет к социал-демократии (что он имел под этим в виду, остается и по сей день загадкой, во всяком случае, конечно, не конкретную политическую борьбу этой партии и не ее программу).

Но наблюдая революцию вблизи, сначала в Одессе, потом в Москве и в деревне, он остро почувствовал, что за красивой революционной риторикой кроется жуткая и бессмысленная кровавая реальность революционной практики. В отличие от Горького, который в полном соответствии

с идеологией "классовой борьбы" приветствует кровопролитие (в его письме Пешковой читаем: "Убитые — да не смущают — история перекрашивается в новые цвета только кровью"³), Бунин был поражен вспышками злобы и жестокости с обеих сторон: и со стороны бунтующих толп, и со стороны усмирявшей их власти. И не менее, чем жестокостью — разгулом демагогии ("полиция была снята во всем городе "по требованию населения", то есть, Думой по требованию ворвавшейся в управу тысячной толпы"⁴), и абсурдностью уже никем и ничем не контролируемых поступков ("ехал по Преображенской целый фургон солдат с ружьями, — возле гостиницы "Империаль" они увидели кого-то в окне, остановили фургон и дали залп, по всему фасаду. — Я спросил: по ком это вы? — На всякий случай"⁵). Поражен Бунин и неизменно сопутствующими всякой революции гнусностью и жестокостью распоясавшейся черни (грабежами, убийствами, насилиями, поджогами).

Революционные события побудили Бунина к особо интенсивным размышлениям над характером русского народа и русской истории. Раздумья эти занимали его давно, но лишь через несколько лет после первой русской революции им были созданы произведения, которые можно считать зрелым плодом этих размышлений — повесть "Деревня" и последовавшие за ней "крестьянские рассказы", — произведения, которые сразу поставили Бунина в центре всеобщего внимания и заставили говорить о нем всю мыслящую Россию.

В эти же годы еще два важных события произошли в жизни писателя. В ноябре 1906 года он знакомится с двадцатипятилетней Верой Николаевной Муромцевой, девушкой из старинной и почтенной московской семьи, племянницей выдающегося русского общественного деятеля Сергея Андреевича Муромцева, председателя Первой государственной думы. Вскоре Муромцева становится гражданской женой Бунина (церковный брак с Цакни удалось расторгнуть лишь много лет спустя уже в эмиграции, в Париже в 1922 году, и только тогда Бунин обвенчался с Муромцевой). В апреле 1907 года они отправились в свадебное путешествие за гра-

ницу — на Ближний Восток (Турция, Греция, Египет, Сирия, Ливан, Палестина). Путевые заметки об этом путешествии, объединенные позже Буниным в цикл "Храм Солнца" ("Тень птицы") полны интересных философских размышлений (некоторые из них уже цитировались нами) и помогают лучше понять мировоззрение Бунина.

К Вере Муромцевой у Бунина не было такой страстной любви, как к Пашенко и Цакни (интересно отметить, что у Бунина нет ни одного стихотворения, посвященного Муромцевой). Это было спокойное и ясное чувство, не лишенное, впрочем, глубины и очарования. Муромцева была не только до конца верной и покорной женой Бунина, но и его близким другом, помощницей и секретарем, а впоследствии — после смерти Бунина — хранительницей его архива и его биографом.

В октябре 1909 года Бунину была присуждена еще одна Пушкинская премия (за стихи и переводы Лонгфелло, Теннисона и Байрона), а первого ноября, всего лишь несколько дней спустя, он был избран почетным академиком. В 1911 году Бунин награжден золотой медалью им. Пушкина, в 1915 году ему присуждена третья Пушкинская премия.

Вся критика того времени отмечала, что Бунин удостоен высокого почетного звания академика за свои стихи. Но именно в эти дни Бунин читал на вечере у Телешова только что законченную им первую часть повести "Деревня". Несколько месяцев спустя имя Бунина-прозаика затмило его славу поэта, и уже до конца дней он будет в глазах всех прежде всего прозаиком. До "Деревни" рассказы Бунина читались и ценились лишь наиболее тонкими знатоками литературы, после "Деревни" о них спорили все, даже те, кто как правило "беллетристики" вообще не читали.

"Деревня" вызвала сенсацию своей беспощадностью, необычной остротой анализа и глубиной житейского опыта, своей смелостью и вызовом общепринятому мнению, но и, конечно же, своей ошеломляющей выразительностью, или, точнее, именно ее удивительная выразительность породила и прочие эффекты.

В самом деле, после революции 1905—1906 годов та-

кого рода произведения в русской литературе были не новостью.

Появилось множество книг рисующих темноту народа, его жестокость и звероподобность (Муйжель, Н. Олигер и др.). Например, нашумевшая повесть И. Родионова "Наше преступление" имела подзаголовок: "Не бред, а быль" (впрочем еще раньше резкие картинки крестьянского быта можно было встретить у Левитова, Василия Слепцова, Г. Успенского). Особо выделяются на этом фоне вышедшие почти одновременно с "Деревней" Бунина но отмеченные только немногими ценителями, замечательные произведения Андрея Белого — его сборник стихов "Пепел", в котором русская деревня обрисована с бунинской беспощадностью и резкостью, и роман "Серебряный голубь", рисующий звериную, темную Русь религиозных сект и бунтов. Не мало было и книжек иного рода — Д. Айзман, А. Серафимович, И. Журавский, А. Полтавцев, В. Дмитриева, М. Френкель, С. Савченко, Л. Семенов и другие, напротив, всячески оправдывали народ и в революции видели лишь жестокость правительства, зверства казаков и солдат, усмирявших революцию (и все это тогда свободно печаталось!).

Много жестокого натурализма мы находим и в рассказах писателей из крестьян, знавших жизнь народа, как и Бунин, по-настоящему, а не из книжек, и даже как бы бравадивших этим знанием, умышленно сгущая краски — у С. Подъячева, у И. Вольнова. Этот последний испытывал страстную любовь-ненависть к Бунину: восхищался яркой образностью Бунина, завидовал его точному языку и ненавидел его как "чужака", дворянина.

У Бунина нет этого нарочитого натуралистического ужаса, он даже намеренно избегал всего чрезмерно бьющего на эффект. Его дневники предшествующих лет, в которых мы находим очень многое из того, что вошло затем в "Деревню" и другие рассказы, свидетельствуют о том сколь тщательно он проводил отбор фактов и деталей, самые страшные или отталкивающие остались лишь в дневнике и не вошли в его художественные произведения⁶.

И тем не менее, именно сила таланта Бунина и глубина его взгляда сделали так, что его "Деревня", а не книжки

упоминавшихся писателей, произвела эффект разорвавшейся бомбы. Интересно свидетельство К. Зайцева: "Я сам помню, как я читал "Деревню" в момент ее появления, я испытал нечто подобное тому, что психологи называют душевной травмой. Это был подлинный удар по психике /.../. Потрясло в "Деревне" русского читателя не изображение материального, культурного, правового убожества — к этому был уже привычен русский читатель /.../, потрясло сознание именно духовного убожества русской крестьянской действительности и, более того, сознание безысходности этого убожества. Вместо чуть не святого лика русского крестьянина, у которого нужно учиться житейской мудрости, со страниц бунинской "Деревни" на читателя взглянуло существо жалкое и дикое, неспособное преодолеть свою дикость"⁷.

Но самое удивительное это, пожалуй, то, что сегодня чтение бунинской "Деревни" производит такое же ошеломляющее впечатление, как и при ее первом появлении, и что актуальность этого произведения не только не уменьшилась, а напротив, возросла. Ошеломляет, во-первых, гениальное пророчество, увы, сбывшееся затем со всей предсказанной катастрофичностью. И в сегодняшних горячих дебатах о причинах происшедших с Россией ужасов Бунин может нам многое прояснить.

А во-вторых, кажутся плоше сегодняшние "деревенщики", когда их перечитываешь в свете бунинской прозы. Ведь некоторые их книги — это лишь запоздалые перепевы бунинских тем и ситуаций, решаемых к тому же на более низком уровне и художественного и философского мышления. Например, "Последний срок" Распутина — это парафраза бунинского "Веселого двора", с той лишь разницей, что для Бунина более полувека назад казалось анахронизмом, безвозвратно уходящим в прошлое, то — что Распутин пытается утвердить сегодня как единственный выход из советского тупика.

Это новое возрождение "деревенской", народнической и христианской по духу литературы, впрочем, ставит нас перед интересной проблемой: если столько раз развеянные, как не соответствующие реальности, представления о рус-

ском мужике как о носителе доброты, кротости, простоты, чистоты, мудрости и твердой веры вновь и вновь возрождаются снова, не значит ли это, что такое представление — есть глубоко укорененное в русском народе мнение о самом себе? И если так, то откуда оно берется? Из каких источников черпает свои силы? И не порождает ли оно, это мнение, в свою очередь, хотя бы иногда и пусть у немногих, эти столь ценимые нами самими черты?

Солженицын нарисовал безотрадную картину духовной нищеты и нравственного уродства современной советской деревни, показав, впрочем, в этой пустыне одну единственную праведницу Матрену и задавшись вопросом: что перетянет на весах истории? Ведь, как говорит русская пословица, одно слово правды весь мир перетянет.

Из этой дилеммы, кажется, нет выхода. Каждый становится на ту или иную сторону в зависимости от собственной склонности и собственного жизненного опыта: характер народа не есть понятие, которое можно определить с помощью статистики или иных научных инструментов. Это — качество, познание которого зависит лишь от глубины интуиции. Нация — понятие духовное. И это влечет за собой довольно странный парадокс: в некоторые тяжелые моменты истории (вроде того, который переживает сейчас Россия или который переживала Германия при нацизме) дух нации может находить свое выражение лишь в очень немногих реальных его носителях и почти отсутствовать в данный момент в широкой народной массе.

Но отбросив как невозможное, вынесение окончательного приговора, мы должны отметить, что художественное изображение в конкретных проявлениях русского мужика (то есть наиболее полного, по общепринятому мнению, выразителя характера нации), данное Буниным — ощущается читателем как очень верное и очень глубокое, подводящее нас вплотную к загадке русской души.

Одним из немногих, кто по-настоящему оценил повесть Бунина "Деревня" при ее появлении был, как мы уже замечали, Максим Горький. В декабре 1910 года он писал Бунину: "Пройдет ошеломленность [...], серьезные люди скажут: помимо первостепенной художественной ценности

своей "Деревня" Бунина была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России? /.../. Так глубоко, так исторически деревню никто не брал /.../. Я не вижу с чем можно сравнивать вашу вещь /.../. Дорог мне этот скромно скрытый, заглушенный стон о родной земле, дорога благородная скорбь, мучительный страх за нас, и все это — ново. *Так еще не писали!*"⁸.

И это не случайно, ибо сам Горький много думал и много писал о русской душе. Не поднимаясь до такой выразительной силы и до такого художественного совершенства, как Бунин, он все же дал нам впечатляющие картины народной жизни, обрисованной со всей беспощадностью и бескомпромиссностью — в повестях "Городок Окуров", "Жизнь Матвея Кожемякина", в цикле "По Руси", в таких рассказах, как например "Вывод" (жуткое описание публичного истязания мужем изменившей жены), "Рассказ о необыкновенном" (революция понимается героем рассказа как "упрощение жизни", к "упрощению" ведут такие меры как уничтожение интеллигенции, уничтожение бесполезных стариков и т. д.). Но особенно интересна в этом смысле его серия очерков "О русском крестьянстве"⁹, строжайше запрещенных и никогда здесь не публиковавшихся в Советском Союзе. В этих очерках Горький высказывает мысли удивительным образом совпадающие с бунинскими (не выраженными, впрочем, Буниным в публицистической форме), так что создается впечатление будто читаешь краткий конспект произведений Бунина о крестьянстве или публицистическое переложение его художественных образов.

Горький говорит, что во время своих долгих скитаний по России он усердно искал воспетого народниками русского мужика — доброго и мудрого, чуть ли не святого, носителя правды и справедливости — но так и не нашел его (и этим невольно признает фальшь многих своих ранних произведений). Нашел же он хитрого и ловкого, умеющего блюсти свои интересы реалиста, притворяющегося, когда это выгодно, простачком и не очень высоко ценящего правду ("правдой не проживешь", "простота хуже воровства" —

пословицы народа). В русской деревне Горький увидел враждебность ко всему новому, оригинальному и независимому, безразличие к собственному (страны) прошлому, предрассудки вместо мыслей, апатию, равнодушие к своему ближнему и к доброму вообще, жестокость, которая достигает таких размеров, что наводит на мысль, по его словам, даже не о садизме, а о некоем любопытстве, старающемся проверить границы человеческой способности выносить страдание. Увидел вкус к страданию вообще, безрелигиозность, которую нельзя даже назвать атеизмом, ибо невежественное существо, неспособное размышлять, не может быть ни верующим, ни атеистом. Увидел невежественное недоверие к творческой мысли и поискам новых духовных путей, их пассивное и тупое отрицание (религиозные секты). Разрушение впоследствии большевиками христианских святынь, замечает Горький, крестьяне приняли с безразличием, но с оружием в руках защищали свои пуды зерна. Увидел тотальное недоверие крестьян ко всему и ко всем ("ничего не известно, все против всех" — один партизанский крестьянский отряд, говорит Горький, переходил 21 раз от большевиков к белым и обратно). Увидел, что крестьянин далеко не великодушен, что он незлопамятен, по причине все той же апатии не помнит ни добра ни зла. Отвращение к труду русского крестьянина привело к тому, что в сказочно богатой стране он ведет нищенскую жизнь, а его знаменитое и извечное стремление к свободе — есть лишь анархическое желание освободиться от всяких пут вообще и от всякого порядка (такой же негативный характер русского свободолюбия и отвращение мужика к самой идее правопорядка отмечал в своих размышлениях о русском народе и Короленко¹⁰).

Уже перед самой революцией Горький осторожно попытался сформулировать некоторые из этих своих мыслей в статье "Две души", вызвавшей недовольство не только правых, но и левых (Ленин, в частности, остался ею недоволен, потому что не увидел в ней классового подхода в объяснении всех человеческих пороков). Бунин был одним из немногих, кто положительно оценил эту статью¹¹.

Нельзя забывать, что хотя народничество в конце прошло-

го — начале нашего века уже не было в России ведущей идеологией, многие народнические ходячие представления стали составной частью нового русского патриотизма, характерного как для правого, так и для левого полюса русского общества. Писатели, врачи, художники, профессора, журналисты и прочие интеллигенты носили входившие тогда в моду старинные русские костюмы. Мужчины — охобни, мурmolки, парчевые кафтаны, красные и желтые сапоги, женщины — сарафаны и кокошники. Создавались одно за другим патриотические общества: "Русское общество", "Русское собрание", "Лига русского отечества" и т. д. Многие либералы-западники стали тяготеть к славянофильству. Среди же левых, даже марксистов, продолжало жить представление о народе как о носителе мудрости, справедливости и, следовательно, как вершителе освободительной революции и строителе новой жизни. Сказочную, поэтичную, великую и прекрасную Россию воспевали такие совершенно разные писатели и поэты как Блок и Клюев, Городецкий и Клычков, Ремизов и Зайцев и т. д.

Об этом контексте нельзя забывать при рассмотрении произведений Бунина о русском крестьянстве. Произведения эти полемичны, в них звучит пафос открытия, вся их ударная сила направлена против устоявшихся условных представлений и общих мест. Отсюда иногда намеренные преувеличения или, точнее, вызывающая акцентировка и вызывающая экспрессивность. Сатирические или гротесковые преувеличения ему чужды. Он стремится к максимальной объективности и подчеркивает это бесстрашием тона. Когда из-под его пера выходила сатира, он прятал ее в стол и никогда не публиковал. Как, например, хранящуюся в Парижском архиве пародию на патриотическое искусство, озаглавленную: "Отрывки из оперы "Курва-блядь Оленушка", слова Букина, музыка Букина-Римского". Место действия посад Порточки, Говеные Пруды Тож и т. д.

Можно сказать, что предшественниками Бунина в попытке подойти к загадке русской души были Гоголь и Салтыков-Щедрин. И у них можно найти удивительные страницы, говорящие об иррациональности и непредугадывае-

мости поведения русского человека, об абсурдности его поступков, о странности и некой загадочности его неприспособленности к жизни, о пренебрежении удобствами и благами жизни, о его необъяснимой тоске и т. д. Бунин во многом пошел дальше них.

Сам он не раз говорил, что ему совершенно чужд мелочный социологизм в разработке этой темы (как он был чужд и Гоголю и Щедрину), но именно в духе такого социологизма о нем судила современная ему критика и продолжает судить нынешняя советская (только с обратным знаком)¹². Бунина интересовал характер русского народа как таковой, его странная загадочность ("Я должен заметить, что меня интересуют не мужики сами по себе, а души русских людей вообще /.../. Я не стремлюсь описывать деревню в ее пестрой и текущей повседневности. Меня занимает главным образом душа русского человека в глубоком смысле, изображение черт психики славянина"¹³. " /.../ Я напечатал "Деревню". Это было начало целого ряда произведений, резко рисовавших русскую душу, ее своеобразные сплетения, ее светлые и темные, но почти всегда трагические основы". Б. 1. 11).

И поскольку зарождение этого характера относится к глубокой древности, а изменение его идет медленно (по сравнению с изменениями общественно-экономических условий), он в общих чертах остается неизменен на протяжении всей обозримой нами истории. Так что даже сегодня, после всех социальных катаклизмов, мы, читая Бунина, узнаем знакомые черты и остаемся ошеломлены верностью их обрисовки. И именно этим характером в большей мере, нежели прочим, объясняется настоящее народа и определяется его будущее. Чтобы подчеркнуть это, Бунин рисует нам контраст двух народных характеров, живущих в рамках одной и той же государственной системы и в одних и тех же социально-экономических условиях — русского и украинского. В "Суходоле" контрастом к русской деревне дается картина деревни украинской — деловитость, достаток, довольство, чистота и порядок. Крестьяне — опрятные, приветливые, спокойные и всегда ровные, "не было ни усталости нашей, ни вялости" (Пг. V. 174). Особенно подчеркивает Бунин опрятность и чистоту украинцев, для него

это первый признак культуры народа. "Одна хата хохлацкая чего стояла, ея белизна, ея ладная, ровная, очеретяная крыша! Как богато казалось в этой хате внутреннее убранство по сравнению с неряшливым убожеством суходольских изб!" (Пг. V. 174). В изображении русской деревни, напротив, грязь оказывается доминантой, она не просто некая материальная деталь быта, а обретает значение качества, окрашивающего собой жизнь. Вот впечатляющее описание пруда в "Деревне": "За церковью блестел на солнце мелкий глинистый пруд под навозной плотиной — густая желтая вода, в которой стояло стадо коров, поминутно отправлявшее свои нужды, и намыливал голову голый мужик /.../. Лошадь жадно припала к воде, но вода была так тепла и противна, что она подняла морду и отвернулась. Посвистывая ей, Тихон Ильич покачал картузом: — Ну, и водица у вас! Ужели пьете? — А у вас-то ай сахарная? — ласково и весело возразил мужик" (Пг. V. 17).

На таком же контрасте построены и два рассказа, опубликованные Буниным вместе под общим заглавием: "Псалма и сказка"¹⁴. В первом — поэтический образ украинского лирника, во втором — русский мужик-"сказочник", способный лишь на пошлые и бездарные выдумки, не помнящий и не знающий ничего из прошлого своего народа и его культуры. Русской деревне противопоставляет Бунин (правда лишь мельком) и деревню белорусскую ("Жизнь Арсеньева").

Неприглядный быт русской деревни и образ жизни русского мужика Бунин, таким образом, объясняет его национальным характером. И характер этот у Бунина (как и в статье Горького "Две души") определяется в значительной степени двойственной (и оттого загадочной) природой русского человека: европейски-азиатской. (Об этой двойственности много думали и писали и В. Соловьев, и Белый, и Ремизов, и Блок, и Брюсов и многие другие; можно сказать, что тема азиатчины была одной из центральных в русской культуре начала века — идеи панмонголизма, скифства и т. д.). Древнюю Киевскую Русь Бунин оплакивал и любил до самозабвения, азиатчину ненавидел. "Есть два типа в народе, — читаем в его дневнике, — в одном преоб-

ладает Русь, в другом — Чудь, Меря”¹⁵. Он с тревогой замечал, что все более уходит в безвозвратное прошлое все то, прекрасное и светлое, что было в Древней Руси, и все более начинает преобладать азиатчина. “Теперь-то уж и впрямь шабаш, — во весь дух ломим назад, в Азию!” — восклицает “базарный вольнодумец и чудака, старик-гармонист” Балашкин в “Деревне” (Пг. V. 66).

Символом азиатчины в русской жизни у Бунина постоянно выступает пыль (пыль, которая постоянно ассоциируется со скукой и неподвижностью, см., например, рассказ “Пыль”), та самая пыль, которая покрывает остатки некогда великих древних городов Востока (Восток побежденный Азией) и которая проходит доминантой через все бунинские “путевые поэмы”. Пыль — это последняя стадия энтропии, властвующей в мире.

Серая, однородная и неизменная пыль — это то, во что превращается вся богатая и яркая материя жизни, это смерть, неподвижность, вечность. Это конечное торжество грозных сил вселенной, которым особенно легко отдается Азия в своей пассивности. Бунин с тоской наблюдает, как эта азиатчина и эта пыль засасывает Русь. “Несколько запыленных извозчиков стояло вдали. Серый от пыли вагон трамвая долго поджидал кого-то. И Хрушев вспомнил Восток, Турцию... /.../ заунывно, по-восточному кричали квасники в красных рубахах /.../. Мысли его опять возвратились к этому большому мертвому городу, вечно заносимому пылью, подобно оазисам среднеазиатских пустынь, подобно египетским каналам, засыпаемым песками... “Пыль, пыль, пыль!” — думал он с какой-то едкой и сладкой тоской /.../, — “Азия, Азия!” (Пг. VI. 277—280).

Уже упоминавшаяся нами тема вырождения, таким образом, обретает здесь свой специфический аспект. Интересно отметить, что эту тему вырождения и деградации охотно подхватывают и советские критики, принимая ее как следствие “капитализма” и как объяснение многих отталкивающих черт русской деревни, и не замечая того, что объяснение это логично и органично в системе ценностей у Бунина с его идеей регресса, но совершенно нелепо в их марксистско-прогрессистской концепции, ведь с их точки

зрения, чем дальше в глубь времен, тем хуже: до описываемого Буниным времени было крепостное право, феодализм, а еще прежде вовсе ужас — рабство, дикость и т. д. Откуда же там было взяться тем светлым и прекрасным чертам характера, которые затем, при "капитализме", стали вырождаться?

Одна из самых удивительных черт русского характера, которой не устают поражаться Бунин, это абсолютная неспособность к нормальной жизни, экзистенциальная тоска и отвращение к будням. Само слово "будни" (или "будничный") трудно переводимо на другие языки.

Кажется, что русскому человеку присуще особо острое чувство бессмысленности и бренности человеческой жизни. Он постоянно тяготится жизнью, устремлен к запредельному и способен в любую минуту на самые неожиданные, странные и никак не предсказуемые поступки.

В наиболее острой форме это чувство проявляется иногда как жажда гибели, и действительно несет гибель — и себе и другим (в русском бунте, например, о котором так хорошо писал Пушкин).

Само слово "будни" в бунинском контексте обретает всегда особый вес. "Постыла им жизнь, ея вечные будни" Пг. V. 298, курсив мой. — Ю. М.). Ничего подобного этому отношению к жизни Бунин не видел нигде кроме России. " /.../ Мужики с замученными скукой лицами. Откуда эта мука скуки, недовольства всем? На всем земном шаре нигде нет этого"¹⁶. Эта знаменитая "русская тоска" (другое непереводаемое слово)¹⁷, столь поражающая иностранцев, вызывается не столько конкретными обстоятельствами, сколько отношением россиянина к самому процессу жизни как таковому. Как сказано у Бунина: "Беспричинная, смутная, настоящая русская тоска" (Пг. 11. 193).

Будничная работа при таком ощущении жизни — одно из самых тяжких наказаний. Егор ("Веселый двор"), устав от нищей неприкаянной жизни поступает работать лесным караульщиком. "Определенность положения сперва радовала его /.../. Но дни шли — и все больше становились похожи друг на друга, делались все длиннее и длиннее; нужно было убивать их" (Пг. V. 299, курсив мой. — Ю. М.). И Егор на-

чинает пьянствовать¹⁸. А его друг кузнец предается долгим размышлениям не о том, как поправить свое хозяйство, а о том, как глупы были русские генералы во время войны с японцами, можно ли, питаясь одной редькой, попасть в святые, и можно ли при жизни так "захолодить" свое тело, чтобы не тлело оно после смерти. Он, не задумываясь, пропивает чужие колеса, присланные ему на починку ("душа дороже колес").

Чтобы добыть денег на водку русский человек готов у Бунина на любые ухищрения и проявляет такую неожиданную энергию, которой даже нельзя было предположить, наблюдая его в будничном труде. Он с поразительной настойчивостью и упорством может проводить осуществление какого-нибудь неслыханного и нелепейшего дела, охотно предается бродяжничеству, воровству и т. п., но совершенно не способен к каждодневному систематическому труду. По острому замечанию Ключевского: "Русский ум всего ярче складывается в глупостях"¹⁹.

В избе Серого ("Деревня") сквозь дыры в крыше видно небо, но он даже не думает заделать их. Земли у него было порядочно, но работать на ней ему не хотелось. "Сеял не больше полнивы, но и ту продавал на корню", и все ждал чего-то, "но ему, по его мнению, чертовски не везло. Не попадало дела настоящего, да и только!" (Пг. V. 104). "Все лето просидел на пороге избы, покуривая, поджидая милостей от Думы". Но как только случился пожар в деревне, Серый, разумеется, сразу был тут как тут, "первым явился на пожар и орал до сипоты, опалив ресницы" (Пг. V. 107). То же самое когда соседский боров, проломив лед пруда стал тонуть. "Серый первый, со всего разбега, шарахнулся в воду — спасать. Но почему? Чтоб быть героем дня, чтоб иметь право прибежать с пруда в людскую потребовать водки, табаку, закуски" (Пг. V. 108). (Аналогичные черты русского характера отмечал уже Короленко в известном рассказе "Река играет" — апатия в обыденной жизни и неожиданная энергия в обстоятельствах чрезвычайных.) Даже самый богатый и самый деловитый мужик деревни Дурновки ("Деревня") — Тихон Красов, томится тоской: "Как коротка и бесплодна жизнь!" (Пг. V. 14). "Так коротка

жизнь, так быстро растут, мужают и умирают люди, так мало знают друг друга и так быстро забывают все пережитое, что с ума сойдешь, если вдумаешься хорошенько!" (Пг. V. 48). И хотя он презирает своих односельчан и вообще русских мужиков за их нелюбовь к труду и неумение трудиться ("пашут целую тысячу лет, — да что я! больше! — а пахать путем — то есть ни единая душа не умеет! Единственное свое дело не умеют делать! Не знают, когда в поле надо выезжать! Когда надо сеять, когда косить! /.../ Хлеба ни единая баба не умеет спечь, — верхняя корка вся к чорту отваливается, а под коркой — кислая вода!" Пг. V. 129), — но сам тяготится своей работой и ненавидит ее. И жизнь свою рассматривает как погибшую, ненужную. "Пропала жизнь, братушки! Была у меня, понимаешь, стряпуха немая, подарил я ей дуре, платок заграничный, а она взяла да и истаскала его наизнанку... Понимаешь? От дури да от жадности. Жалко на лицо по будням носить, — праздника, мол, дождусь, — а пришел праздник — лохмотья одни остались... Так вот и я... с жизнью-то своей" (М. V. 130). Платок этот — впечатляющий символ будничной жизни и всякой надежды человеческой. Вспомним столь поразившие юного Бунина слова Толстого в письме: "Не ждите от жизни ничего лучшего того, что у вас есть теперь".

Таков же строй мыслей и у второго главного героя повести "Деревня" брата Тихона — Кузьмы, "странного русского типа": "В этой жизни страшнее всего было то, что она проста, обыденна, с непонятной быстротой разменивается на мелочь..." (Пг. V. 68), (Братья Красовы, впрочем, поднимаются над общим уровнем мужиков уже тем, что сознают свою тоску).

Идеалом при таком жизненном настроении естественно оказывается выраженное в народной песне пожелание:

Не пахать, не косить —
Девкам жамки носить!

(Пг. V. 79)

Выходом из скуки будней с одинаковой легкостью может оказаться либо экстравагантный неожиданный поступок, добрый или злой — безразлично, либо свирепый бунт.

В русском мужицком бунте, который Бунин наблюдал в деревне во время революции 1905 года, его поражала не столько жестокость, сколько нелепость и бессмысленность. Не задаваясь целью изображать его специально, он все же дал мимоходом некоторые колоритные штрихи. Зеркала из барского дома в пруд покидали. "Нырнешь, станешь, а оно под ногой так и скользнет... А эту, как ее... фортопьяну в рожь заволокли... Возьмешь дубинку, да по ней, по косточкам-то... с угла на угол..." (Пг V. 233). Барского быка живого освежевали. "Так он, голый, и примчался на барский двор, — разлетелся, грохнулся и окопел тут же... кровью весь исшел" (Пг. V. 232). В Дурновке у Тихона Красова бунтующие мужики "отрясли в саду всю завязь, зажгли шалаш". Шорник, громче всех оравший во время бунта и грозивший убить Тихона, когда бунт кончился как ни в чем не бывало опять стал появляться в лавке Тихона и почтительно снимать шапку на пороге. Нелепы смерти бунтовщиков, как нелеп был их бунт и нелепа вся жизнь, — один задохнулся пьяный в сушилке, другой подавился куском сырой ветчины. Таковы не только смерти бунтовщиков — русский человек вообще, как показывает нам Бунин, ухитряется умереть нелепо: умереть с перепоя на свадьбе, объесться, замерзнуть пьяным в поле, утонуть и т. д. Смерти эти — следствие необыкновенной небрежности к собственной жизни. Но такова же небрежность и к жизни чужой. Убийство часто совершается с невероятной легкостью, но не по злобе или жестокости, а именно по беспечной небрежности к жизни. И вызвавший столько споров рассказ Бунина "Ночной разговор" (мужики, ночуя на гумне, рассказывают с беспечностью о совершенных ими убийствах), который был оценен критикой как клевета на русский народ и умышленное нагнетание мрака и ужаса (рассказ, кстати говоря, воспроизводит реальный случай из жизни Бунина, как свидетельствуют об этом его дневники²⁰), был совершенно неправильно понят критикой. Не о жестокости и не о бессердечии он говорит, а об этом гораздо более сложном и более удивительном качестве русского человека, у которого безразличие к смерти и небрежность к жизни определяются не восточным фата-

лизмом, а некоей неземной, оторванной от ненавистных будней невесомостью и легкостью.

Бунин всячески подчеркивает иррациональность русского человека и непредсказуемость его поступков, постоянный разлад между словом и делом — логикой и поступком: "Самое что ни на есть любимое наше, самая погибельная наша черта: слово — одно, а дело — другое! Русская, брат, музыка: жить по-свинячьи скверно, а все-таки живу, и буду жить по-свинячьи!" — говорит Кузьма Красов (Пг. V. 29). А о самом Кузьме сказано: "Думалось, исповедовалось одно, и говорилось, делалось — другое /.../ Русская-с черта" (Пг. V. 63). О Хрущеве в "Суходоле" сказано: "Твердо сказав себе и окружающим: "Вот так-то должен сделать я", — в ту же минуту делал он как раз обратное" (Пг. V. 147).

Ненависть к будням, впрочем, чаще всего выражается не в экстравагантном поступке и не в бунте, а в сонном и мечтательном ожидании (как у Серого или Кузьмы) чего-то необыкновенного, некоего праздника жизни. "Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, — не просто наслаждения, а именно упоения, — так тянет нас к непрестанному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд!" (М. VI. 83).

Заметим мимоходом, что вызывавшие столько споров в русской критике образы "лишних" людей у Пушкина, Лермонтова, Тургенева и др. — помимо всего прочего представляли еще и первые интуитивные прозрения загадок русской души и экзистенциальной русской тоски. Бунин, раскрыв эти качества уже не в интеллектуально-дворянской элите, а у простых мужиков, приблизил нас к познанию феномена во всей его универсальной значимости.

Возвращаясь снова к русской "потребности праздника", заметим, что это — потребность именно праздника особого, небывалого, выходящего за пределы не только обыденности, но и реальности вообще, ибо реальные русские праздники в русских селах и городах отмечены — у Бунина — все той же экзистенциальной тоской и даже какой-то трагиче-

ской мрачностью. Вот что такое русский танец: "Малый дьявольски вывертывал сапогами и, вывертывая, сбрасывал с себя, с новой ситцевой рубахи, черную поддевку. Лицо малого было сосредоточено, мрачно, бледно и потно, но тем сильнее и неожиданнее казались его взвизгивания" (Пг. V. 79). И неким многозначительным символическим образом, не расшифровываемым однолинейно (неинтерпретируемый символ), но дающим четкое ощущение глубокой значимости, предстает в последних строках "Деревни" весело-мрачный свадебный кортеж и выписанная с невероятной осязаемостью баба-запевала: "Горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, приплясывала, махала платочком и орала на ветер, в буйную темную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее волчий голос" (Пг. V. 138).

Своего апогея это мрачно-трагическое веселье достигло в нынешних советских праздниках, поражающих какой-то нечеловеческой скукой и тяжестью.

Революционные события 1905 года отмечались в деревнях мужиками тоже как праздник. "Крики в толпе у кабака. Там праздник, *пытаются* "гулять" (Пг. V. 80). "Народ переживает что-то новое, что-то празднует, но верит ли в свой праздник? Ой, навряд! — думал Кузьма, подъезжая и глядя на белые, розовые, зеленые юбки девок, на *равнодушные*, грубо накрашенные лица /.../" (Пг. V. 78—79, курсив мой. Ю. М.).

Бунт и праздник сливаются вместе в одинаковой утопичности. "Разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших причин русской революции?" (М. VI. 83). И нужно ли удивляться, что когда эта утопическая устремленность за пределы будней слилась с максимализмом и мессианством марксизма и подогрелась разнузданной демагогией, обещавшей не более не менее как планетарное "счастье", Россия устремилась к неслыханной по своим масштабам и последствиям катастрофе? Бунин это предвидел, этого ужасался и тщетно пытался предостеречь...

Шаткость русского человека, его неукорененность в бытии объясняет еще одну удивительную черту его, кото-

рую Бунин тоже подметил с необычайной зоркостью: игру жизнью, принятие на себя личин и ролей.

Ощущение будней жизни как чего-то неподлинного, поверхностного и далекого от сути — ведет к тому, что и собственная повседневная жизнь и собственное поведение становятся в этой системе координат всего-навсего некой маской и ролью. При этом — собственная суть, которая подразумевается тайно, как зеница ока, хранимой в глубине существа — на самом деле оказывается иллюзорной, реально не проявляемой и, следовательно, реально не существующей. Бунинские герои постоянно играют роли. Иван Чеботарев ("В саду") "горбится притворно, играя роль старика" (М. V. 343). О герое рассказа "Дедушка" сказано: "И все-то он играет какую-то роль" (М. V. 450). Ермил, играя в опасность и в преступление (рассказ "Преступление" — позже названный "Ермил" — один из удивительнейших у Бунина) доигрался до убийства и, отбывая наказание в монастыре, "говорил с удовольствием", когда ему предлагали постричься в монахи: "Нет, я дюже преступный" (курсив мой. — Ю. М.). Наталья в "Суходоле" живет "точно любуясь какой-то ролью, взятой на себя" (Пг. V. 171), и вела бы она себя во многом иначе, "если бы не роль, взятая на себя" (Пг. V. 173). Парашка ("При дороге"), появляясь в селе, всегда "притворяется бойкой". Играет роль и Молодая в "Деревне" и т. д.

Разумеется, эти роли играют не всегда сознательно, часто им подсознательно даются всевозможные посторонние мотивировки. Одна из наиболее распространенных — вера в предопределение: "Все было проникнуто чувством древнейшей веры в предопределение, никогда не высказываемого, смутного, но постоянного самовнушения, что каждый, каждый из нас должен взять на себя ту или иную роль /.../" (Пг. V. 153). "Любят суходольцы играть роли, внушать себе непреложность того, что будто бы должно быть, хотя сами же они и выдумывают это должное /.../" (Пг. V. 177). Маски и личины придают многим персонажам Бунина загадочную двойственность, непонятную неуловимость скрываемого подлинного лица: "Опустит веки — картавый дурачок, поднимет — даже жутко немного" (Пг. V. 84). Неожиданная

жуть взгляда, которую отметил у бунинских персонажей Ильин²¹, идет из этой неуловимой, кроющейся за масками, бездны. Можно даже сказать, что глаза у бунинских персонажей обретают функцию "фокуса", той единственной точки, в которой, помимо их воли, фокусируется их неигровое, глубинное и скрытое начало (часто неосознаваемое ими самими и на уровне явления как бы не существующее), это — бездна самой стихии.

И именно в этих глазах порой проскальзывает та странная и жуткая усмешка, идущая из какой-то скрытой темноты, которую так точно сумел подметить Бунин. Та усмешка, о которой замечательно писал и Блок, усматривавший впрочем скрытность русского мужика лишь в его отношениях с интеллигентами: "Интеллигенты не так смеются, несмотря на то, что знают, кажется, все виды смеха, но перед усмешкой мужика /.../ умрет мгновенно всякий наш смех, нам станет страшно и не по себе"²².

Но роль ведь можно играть лишь перед кем-то. И тут важно отметить, что бунинские герои играют взятую роль вовсе не перед другими людьми (это было бы обыкновенным притворством и предполагало бы иное поведение без зрителей, наедине), а как бы перед самими собой, перед той своей внутренней сутью, которая никак не проявляется на уровне феноменов и не умещается ни в какие реальные земные личины. Роль играется перед каким-то неясным самому играющему неперсонифицированным взглядом, созерцающим его жизнь откуда-то сверху. Например, в "Деревне" сказано очень интересно о Кузьме, что он убедился в необходимости "запить, на зло кому-то" (Пг. V. 94, курсив мой. — Ю. М.). Но особенно поразительно эта игра раскрывается в столь удивлявших Бунина и притягивавших его внимание русских уродивых. (Муромцева-Бунина вспоминает, как загорались всегда у Бунина глаза при виде "божьих людей" на ярмарках и праздниках. М. III. 467)*.

* Это влечение Бунина к уродивым, на первый взгляд непонятное и даже отталкивающее, имеет в своей глубине эстетическую природу. Верно отметил Иннокентий Анненский по поводу любви тургеневской Софи из "Страшной истории" к уродивому: "В основе искус-

Как утверждает герой одного из бунинских рассказов: "Тут даже один из ключей ко всей русской истории" (М. V. 164). Само слово "юродивый", неперебиваемое на другие языки, семантически берет начало от слова "урод", но совмещает в себе уродство (намеренное уродство как вызов порядку и строю жизни) и внутреннюю святость (противостоящую внешним формам жизни). Более всего поражает Бунина в "юродивых" то, что все они по его представлениям играют роли, что они "лжепророки", движимые вовсе не пламенной верой и не религиозным фанатизмом, а побуждениями гораздо более сложными, странными и на первый взгляд необъяснимыми. В рассказе "Слава" Бунин рисует целую галерею таких "божьих людей", бывших до поры до времени вполне нормальными людьми и ведущих вполне обычный образ жизни и вдруг, совершенно неожиданно порвавших с обыденностью (буднями), превратившихся в нищих бродяг, одевшихся в рубища, преступивших все правила, начавших совершать поступки невероятной экстравагантности и неслыханной дерзости. И все это — не по мистическому внушению извне и "свыше", а по собственному почину. В других произведениях Бунина мы тоже постоянно встречаем юродивых, "дурачков" и "дурочек", и все они — "играют".

"Божий человек" Дроня ("Деревня") "был просто пьяница, но играл блаженного. Он так задумчиво шел по двору прямо к дому, что стучался головой в стену и с радостным лицом отскакивал" (Пг. V. 182). Бродяга и рассказчик похабных историй Юшка ("Деревня") выбрал такую жизнь, потому что "пахать показалось ему непристойно и скучно" (Пг. V. 184). Нищенка и дурочка в рассказе "Игнат" нахально обращается ко всем "милок". "Это была ее любимая поговорка, которой она привыкла дурачить и смешить всех, обращаясь с нею даже к господам, чтобы показать, что она совершенно дурочка" (М. IV. 468).

Но с особой силой нарисован Буниным образ такого "божьего человека" — Шаши — в рассказе "Я все молчу",

ства лежит как раз такое же, как и в жизни Софи, обоготворение невозможности и бессмыслицы. Поэт всегда исходит из непризнания жизни" 22-а .

еще до сих пор по достоинству не оцененном. Шаша, сын разбогатевшего мужика Романа, имевшего лавку, мельницу и скупавшего помещичьи рощи на сруб, уже в ранней молодости начинает тяготиться благополучием и определенностью своей жизни, начинает примерять разные роли. Например, "роль человека, чем-то кровно оскорбленного"²³. На собственной свадьбе с хорошенькой и веселой дочерью управляющего барским именем, "притворясь пьяным, убедив себя, что он адски приревновал свою молодую жену к одному молоденькому помещику, он внезапно наступил во время вальса ей на шлейф, с треском оторвал его. А затем кинулся к ножу, пытался зарезаться и, будучи обезоружен, дико рыдал /.../"²⁴. Ежегодно 15 июля, на престольный праздник, называемый Кириками, Шаша идет на ярмарку, чтобы быть избитым там мужем солдатки, что была его любовницей. "В будни он тупеет от скуки, от долгого сна /.../; нынче же — праздник, нынче он будет играть перед огромной толпой, нынче он будет страшно, до беспамятства избит на глазах этой толпы — и вот он уже входит в свою роль, он возбужден, челюсти его крепко сжаты, брови искажены"²⁵.

И наконец, разорив до конца все состояние отца, "искоренив даже следы того", что было им создано, Шаша становится нищим бродягой и проводит дни свои на церковной паперти среди других юродивых, о которых сказано: "В жажде самоистязания, отвращения к узде, к труду, к быту, в страсти ко всяким личинам, — и трагическим и скоморошеским, — Русь издревле и без конца родит этих людей"²⁶.

Но что поражает Бунина не менее, нежели сами юродивые, — это отношение народа к ним, которое можно определить как восторженная симпатия. Ни явная неумелость и никчемность этих юродивых в прорицаниях, исцелениях, облегчениях душ и прочих делах веры, ни их явное шарлатанство и игра — ничто не умаляет народной любви к ним. Ибо любят их за другое — за то, что они осмелились отбросить все условности, на которых зиждятся быт и будни: условности общепринятой одежды, общепринятого поведения, общепринятого образа жизни, языка и даже приметы

пола (об одном из них сказано: "запустил волосы, — заметьте эту удивительную черту, страсть к женским волосам! — скинул портки, надел женскую рубаху, — опять-таки женскую!" (М. V. 169). Выход из будней в иное измерение — вот чего алчет русская душа.

С принятием ролей и личин связана, хотя и косвенным образом, еще одна отличительная черта — уверенность в собственном превосходстве, в обладании конечной правдой (у интеллигенции это выражается в максимализме теорий, у мужиков в самоуверенном презрении к другим). При таком ощущении, когда и своя и чужая жизнь воспринимается как неподлинная личина, и подразумевается наличие в собственной глубине некой тайной сути, такая завышенная оценка самого себя оказывается понятной.

"Умней меня во всем селе нету", — неожиданно заявляет совершенно незнакомому ему семинаристу мужик в рассказе "Будни" (Пг. VI. 104), и принимается судить с самоуверенностью о вещах, о которых не имеет ни малейшего понятия. "Я умней тебя!" — кричит нищему мужик в рассказе "Весенний вечер" (Пг. V. 262). "Дурак", — резюмирует свое мнение о собеседнике Егор ("Веселый двор") и постоянно в разговорах со всеми старается показать свое превосходство. Точно так же беседующие ночью мужики ("Ночной разговор") все время высказывают "неожиданные, нелепые, но твердые умозаключения" (Пг. V. 219).

Преувеличенное мнение о себе и самодостаточность — это тоже один из результатов безрелигиозности русского человека. Разрушая славянофильский миф о русском народе как народе "богоносце", Бунин рисует нам русского мужика нигилистом и невежей в делах веры. И даже те мужики, что выглядят наиболее набожными, на самом деле очень далеки от подлинной веры. "Вот Аким молится — попробуйте-ка спросить его, верит ли он в Бога? Из орбит выскочат его ястребиные глаза! Ему ведь кажется — никто на свете не верит так, как он. Он до глубины души убежден, что в угоду Богу, да чтоб и люди не осудили, надо строго-настроено исполнять даже малейшее из того, что положено по отношению к церкви, постам, праздникам, добрым делам, что для спасения души, — не по доброте же, конечно! —

неукоснительно следует творить эти дела, ставить свечи, в пост есть рыбку да маслице, а в праздники праздновать — и ублажать пирогами и курятиной попа... И все твердо верят, что Аким очень верующий человек, хотя за всю свою жизнь ни разу не подумал этот Аким: да что же такое его Бог? /.../" ("Деревня", Пг. V. 90). Так же молится и Ермил ("Преступление"): "Щурясь он устремлял пристальный, но невидящий взор на дощечку в углу, привычно шептал что-то и в определенные моменты с размаху кланялся ей. Но думы его были не возле Бога" (Пг. VI. 69). Это - набожные, а о прочих и говорить нечего. Егор ("Веселый двор") пользуется иконой лишь для того, чтоб накрывать горшки (Пг. V. 293). Никифор ("Сказка") обокрал церковь и пропил в шинке на большой дороге складни. Вера, как и многие другие ценности, все более уходит в прошлое, все реже встречается среди всеобщего вырождения и оскудения. "Верили тысячу лет тому назад, Аким же только машинально принял наследство" (Пг. V. 91). Теперь же даже богослужения, ведущиеся "на торжественном языке, давно забытом нищей родиной" (Пг. V. 312), не понятны народу. Языческие обряды среди народа гораздо живучее и органичнее, нежели христианские. Вину за это Бунин в значительной степени возлагает на русский клир. Кузьма ("Деревня"), один из наиболее умных и развитых мужиков, говорит брату Тихону: "Господь! Господь! /.../ Какой там Господь у нас! Какой Господь может быть у Дениски, у Акимки, у Меньшова, у Серого, у тебя, у меня? /.../. Я вон околевал лежал /.../, много я о Нем думал-то? Одно думал: ничего о Нем не знаю и думать не умею! *Не научен!*" (Пг. V. 128, курсив мой. — Ю. М.).

Священнослужители вообще, изображаются Буниным с неприязнью: они всегда "выпивши", одеты грязно и небрежно, службу ведут торопливо, без чувства, "не думая ни о словах, ни о тех, к кому они относятся" (Пг.V. 137). Характерны, например, такие штрихи при описании свадебного торжества в рассказе "Я все молчу": "Дьячок, опившись на пиру коньяком, по дороге домой помер. Дьякона, на собственном дворе, упавшего в навоз, едва не затоптали овцы"²⁷.

Утрата твердой религиозной веры ведет к тотальному нигилизму. Характерно такое размышление Кузьмы, имевшееся в первой редакции "Деревни" и исключенное Буниным впоследствии из-за его слишком откровенной публицистичности: "Да у них и ни во что нет веры. Если правда, что Молодая отравила Родьку, то разве верила она, что так и должно поступить, — разве не простое отчаяние это преступление. А Дурновка не верит ни ее горю, ни даже ему, старику... Да и сам он все меньше верит себе, — своим мыслям, своим словам /.../"²⁸.

Нигилистическое неприятие будней жизни, а вместе с ними — и всех установлений (в том числе и института права: русский человек привык "или властвовать, или бояться", Пг. V. 167; пассивная созерцательность сочетается с готовностью к насилию, долготерпение со своеволием — единственным известным ему способом самоутверждения), неприятие всяких рамок и правил ("Он не признавал ни семьи, ни собственности, ни родины", — сказано, например, о Егоре в "Веселом дворе", Пг. V. 281), — делает русского человека невыносимым в общежитии. Нет уважения ни к отцу, ни к матери, ни к дедам. "Животолюбивая старуха! А я ее — корми. Она, может, ногтя моего не стоит, а я вот журишь об ней", — говорит Егор о матери (Пг. V. 306) — и оставляет ее умирать с голоду. Почти умирает с голоду и мать разбогатевших братьев Красовых ("Деревня"). Древнего старца Таганка ("Сто восемь", впоследствии — "Древний человек") родные бьют и морят голодом: "У них von шесть пудов одной ветчины висит, — поверите, ребрышка никогда не дадут. Сами, как праздник, за чай, а он чашечки попросить боится. Ничтожности жалеют" (Пг. V. 209). Дениска ("Деревня") бьет "смертным боем" отца из-за пустяков (отец ободрал картинку со стены) и отзывается о нем не иначе как с презрением. Мужья жестоко избивают жен и не по злобе, а из принципа ("Их не бить, добра не видать", Пг. V. 225). Даже терзаясь неразделенной любовью к недоступной Любке, пастух Игнат мечтает так: "Взял бы он ее за себя, бил смертным боем, увел в город, нанялся к купцу — и за все за это полюбила бы она его" (Пг. V. 321).

В отношениях друг с другом — грубость, сквернословие,

зависть, скрытность, враждебность (соседние деревни, как правило, живут в "постоянной вражде и взаимном презрении", Пг. V. 100), в отношениях с чужими, иностранцами — кичливость, презрение ("русское презрение к чужим колпакам", Пг. V. 63; характерна сцена хамского издевательства Игната над стариком-евреем, Пг. V. 328), в отношениях к слабым, беззащитным, к животным — необыкновенная жестокость (бьют дурачков, дурочку Фешу — "Деревня" — "лупят по стриженной голове щелчками", Пг. V. 32; "Травят нищих собаками! Для забавы голубей сшибают с крыш камнями!", Пг. V. 33; "Растения он — Аким, "Деревня" — замечает только те, что приносят плоды, идут на корм. Птицы летают, поют — и самое любезное дело стрелять на еду тех из них, что годны к тому, а негодных — для забавы. Зверей надо всех, до единого, истребить, а к животным относиться разно: своих держать в теле, на пользу себе, чужим и старым — выстегивать глаза кнутом, ломать ноги...", Пг. V. 90; "Глянь как рвет, молотит мужик вора, стащившего клок соломы. Клок не дорог, да ведь как такой случай упустить! За вора-то ничего не будет /.../. Нет, видно, никогда не откажется человек искалечить, пришибить человека, если только с рук сойдет", Пг. V. 70; "Раз подкараулил (Липат в рассказе "Хороших кровей") поджигателя, пьяницу-старика, убил — "как лявру" — слегой, заявил, куда следует — и забыл", Пг. VI. 109).

Как и вообще во всякой темной массе (будь то крестьянской, рабочей или мещанской) тут находят себе удобную почву и прочие отталкивающие черты: равнодушие к добру и злу, лживость, плутоватость. Бунин сочувственно отмечает жестокий отзыв о русском народе Эртеля, писателя, вышедшего из самой народной гуши и тоже знавшего народ по-настоящему: "Народ русский — глубоко несчастный народ, но и глубоко скверный, грубый и, главное, лживый, лживый дикарь"²⁹.

Однако сам Бунин никогда не позволяет себе впасть в обличительный тон, его повествование исполнено чувства меры, и дает ощущение предельной правды и объективности. "То, что его изображение не тенденциозно, что оно правдиво, об этом свидетельствует оно само — своей художествен-

ностью. Талант не лжет”, — пишет Айхенвальд³⁰. И очень хорошо сказал один английский писатель, прочитав по-русски бунинскую “Деревню”: “Я никогда не был в России. Дореволюционных времен я по возрасту не помню. Но читая “Деревню” или “Суходол” я не сомневался, что все в этих повестях рассказанное — правда. Это так написано, что не может правдой не быть. Правда — в каждом слове”³¹. Точно так это ощущал и Пастернак: отмечая удивительную глубину произведений Ахматовой, делающую их “историческими картинами века”, он сравнивает их с произведениями Бунина: “По своей способности освещать эпоху они стоят рядом со зрительными достоверностями Бунина”³².

Тихон Ильич (“Деревня”), из наиболее разумных и дельных мужиков, размышляет: “Взять немцев городских или жидов: все ведут себя дельно, аккуратно, все друг друга знают, все приятели, — и не только по пьяному делу, и все помогают друг другу; если разъезжаются, переписываются всю жизнь, портреты отцов, матерей, знакомых из семьи в семью передают; детей учат, любят, гуляют с ними, разговаривают, как с равными, — вот вспомнить-то ребенку и будет что. А у нас все враги друг другу, завистники, сплетники, друг у друга раз в год бывают, сидят по своим закутам /.../” (Пг. V. 50). Это противопоставление русской души, “гибельно обособленной от души общечеловеческой” (Пг. V. 147), душе европейской — нередко в прозе Бунина этих лет. Особенно интересен в этом смысле рассказ “Соотечественник” — о простом брянском мужике Зотове, с удивительной судьбой, объездившем полмира, разбогатевшем и ставшем преуспевающим крупным дельцом на Цейлоне. Но как выглядит этот русский делец? В нем нет ничего похожего на европейскую хватку, деловитость, методичность, устойчивость. “Да, с виду он совсем англичанин, даже руки английские, конопатые, в рыжих волосах. Но, думает гость, разве стал бы англичанин говорить так изумительно много и так возбужденно? Настоящие английские руки не дрожали бы в такие годы, да еще при такой силе, как у Зотова, лицо у англичанина не было бы так бледно, так тревожно без всякой видимой причины” (М. IV. 495). И несмотря на все видимое благополучие и якобы захватывающую его кипучую

деятельность его гложет все та же русская тоска, его мысли и душа в смятении, он подумывает о самоубийстве.

Позже, в эмиграции, Бунин придет к выводу, что многие из тех черт, которые он приписывал исключительно русским, довольно распространены и среди других народов. В 1944 году он задумывает рассказ о том, как в Париж приезжает англичанин, чувствует себя жизнерадостно, обедает в ресторане и пьет, потом вдруг начинает буянить, бить посуду, бить лакеев, пытающихся его успокоить, проломил одному из них голову бутылкой из-под шампанского — "и все это без всякой злобы, а как-то восторженно"³³. Казалось бы чисто русская иррациональность и абсурдность поведения, но Бунин ею наделяет англичанина, то есть представителя народа по общему мнению холодно-рассудительного. В том же 1944 году Бунин пишет короткий рассказ "Au secours!" (рукопись хранится в Парижском архиве). Возле одного из парижских вокзалов женщина отбивается от кого-то и кричит о помощи. Вокруг "толпа стоит молча, неподвижно, лица спокойны, безучастны"³⁴. Казалось бы, типично русская сценка! А в рассказе "Notre-Dame de la Carde" (1925) Бунин рисует нам французскую атеистическую молодежь. Она заполняет вагон воскресного поезда, ведет себя развязно, вульгарно. Когда в вагон входят две монахини, с нежными лицами, смиренные и девственные, и кланяясь предлагают купить бумажный цветок и в придачу к нему маленькое изображение Марсельской Божьей Матери Заступницы, их встречают уханьем, визгом и мяуканьем. Рассказ кончается описанием моря и солнца за окном вагона и контрастом к нему звучит последняя фраза: "Вдруг раздался треск и сверкнули брызги стекла, — вдребезги рассыпалась бутылка, вылетевшая из окна и ловко угодившая в телеграфный столб... Это забавлялась молодежь"³⁵. Эта толпа, дает нам понять Бунин, в тяжелый кризисный момент поведет себя не лучше, нежели вела себя наша русская толпа (чернь) в революционные годы ужаса и террора.

А если бы Бунин дожил до наших дней и увидел на Западе "хиппи", "битников" и прочих, наскучивших "буднями" жизни, его уверенность в исключительности некоторых

сторон русской души, вероятно, еще более пошатнулась бы.

... Однако, ошибкой было бы отнести к этой же серии рассказов, как бы "реабилитирующих" русский народ, рассказ "Отто Штейн". Исследование черновиков, хранящихся в Парижском архиве, показывает, что замысел Бунина тут был совсем иным³⁶.

Бунин с самого начала понимал, что всякие обобщения о характере народа могут быть справедливы лишь до определенной черты, но если их возводить в абсолют — становятся такой же фальшивой условностью, как "характеры" персонажей в традиционных романах. В "Деревне" в спорах о русском народе Кузьмы с Балашкиным Бунин старается дать в антиномическом столкновении две противоположные точки зрения на русский народ (апологетическую и критическую). Правда, тот факт, что сам Кузьма к концу повести меняет позицию и начинает высказываться о русском народе еще более критически, нежели в начале Балашкин, может привести к мысли, что автор находит более справедливой эту последнюю точку зрения. И действительно в тот момент, в момент написания "Деревни", Бунину было важно разбить устоявшуюся и общепринятую народническую идеализацию мужиков. Но уже в мрачном рассказе "Ночной разговор", возмущившем народников не меньше "Деревни", Бунин отмечает неоднолинейную противоречивость мужиков: "их грубость и добродушие, их работоспособность и нелюбовь к работе" (Пг. V. 219). И в те же самые годы, почти сразу же после "Деревни" и других разоблачительных крестьянских рассказов, Бунин наряду со всеми теми отталкивающими и жуткими чертами русской деревни и русского мужика, о которых мы говорили, показывает и другое.

Отвращение к будням жизни может выливаться и в иное — в светлую тягу ввысь — и вести к святости, как у Аглаи ("Аглая"). Нелепые деяния могут объясняться неукротимой жадной подвигом и неумемной игрой богатырских сил, как у Захара Воробьева ("Захар Воробьев"), последнего отпрыска исчезающей уже породы русских богатырей, выпивающего на спор четверть водки и умирающего от этого. А детская непрактичность и странность, как у старика

Арсенича ("Святые"), ведущего серьезную беседу с детьми, точно и сам он ребенок, наделенного "прелестным слезным даром" (М. IV. 242) и увлекающегося житиями святых, может оказаться признаком нежной и чуткой души.

А фатальная покорность судьбе в сочетании с добротой и кроткостью, как у старухи Анисьи ("Веселый двор"), умирающей с голоду, начинает светиться вдруг чудесным светом благодати. Удивительна самоотверженная любовь к сыну у шорника Сверчка в рассказе "Сверчок", столь контрастирующая с обычными семейными ссорами и дрызгами. Как говорит сам Бунин, он видел не один лишь мрак, но "своеобразные сплетения" русской души, ее "светлые и темные основы".

И неверно, что Бунин стал якобы рисовать светлые образы русских крестьян лишь после "Деревни", чтобы сбалансировать ее жестокость и реабилитировать себя в глазах критиков (как неверно и утверждение советских критиков о том, что лишь после революции в эмиграции Бунин начал идеализировать состояние русской деревни и якобы забыл об им самим изображенной нищете ее³⁷).

Даже в "Деревне" при всем ее внешне объективном и беспощадном тоне, вовсе не холодная констатация ужасов и жестокостей является подлинной характеристикой авторского взгляда. С жалостью и состраданием изображается не только мечущийся и несчастный Кузьма, не только дошедший до сознания полной бессмысленности собственной жизни богатый мужик Тихон, не только стареющая жена Тихона, Настасья Петровна, тщетно молящая Бога, чтоб он дал ей наконец родить ребенка ("Настасья Петровна тайком молилась, тайком плакала и была жалка, когда потихоньку слезала по ночам, при свете лампадки, с постели, думая, что муж спит, и начинала с трудом становиться на колени, с шопотом припадать к полу, с тоской смотреть на иконы и старчески, мучительно подниматься с колен" Пг. V. 6; чтоб увидеть и написать такое недостаточно холодной наблюдательности). Даже такой отталкивающий персонаж, как Дениска, "новенький типик", "циничное животное", как говорит о нем Кузьма, образ, истолкованный советскими критиками как карикатура на революционера

и на представителя нового поколения, изображен без сарказма и без иронии. Лишь при очень поверхностном чтении можно увидеть тут карикатуру. Скорбящим оком и с большой силой проникновения увиден и он. Достаточно посмотреть на портрет Дениски "с дешевым чемоданишко в руке, перевязанным веревкой", в старой поддевке, "видимо, очень тяжелой с обвисшими плечами" и т. д., или прочесть цветастое, колоритное и удивительное письмо Дениски к Тихону³⁸, к сожалению, сильно сокращенное (как и многое другое) при позднейших переизданиях повести, которую сам Бунин на долгое время³⁹ возненавидел, чтоб увидеть, какова здесь глубина проникновения и перевоплощения. И сострадание, которое вдруг Тихон Красов испытывает к Дениске и его беспутному отцу ("Нет, безбожно! Надо хоть маленько помочь делу, — сказал он, направляясь к станции", Пг. V. 51) — это сострадание самого Бунина. Точно так же и другой отрицательный персонаж — непутевый Егор Минаев ("Веселый двор"), вечно голодный и больной, изображается Буниным со скрытым состраданием. Критики увидели сострадание в "Деревне" лишь там, где оно выражено наиболее открыто — в образе Молодой. Но совершенно неверно истолковывать этот образ (как это делают советские критики и вслед за ними некоторые западные) как символ России, как выражение красоты, добра и душевности русского народа и т. д. Образ этот принижен, заземлен, как и все в повести, и очень далек от идеализации. Молодая туповата, равнодушна к чужой беде, поведение ее отличается той же неровностью и иррациональностью, что и у прочих. Красота ее пропадает зря, никем не оцененная, всеми поруганная — это придает ей характер жертвы и подчеркивает скотское отношение мужиков к женщине и их равнодушие к красоте. Но эта чисто физическая красота вовсе не дополняется в ней красотой духовной. Образ ее лишен скрытой глубины и многозначительности, свойственной символу.

Свою иронию и гнев Бунин обращает не на мужиков, они для него все безвольные и бессознательные былинки в игре неведомых им гигантских сил, а на тех, кто этими мужиками спекулирует, на "прогрессивную" и либераль-

но- демократическую интеллигенцию с ее обязательным "народолюбием", совершенно чуждую народу, далекую от него, не знающую народ и не понимающую его, но берущуюся решать его судьбу и определять его будущее. "Ведь вот газеты! До какой степени они изолгались перед русским обществом. И все это делает русская интеллигенция. А попробуйте что-нибудь сказать о недостатках ее! Как? Интеллигенция, которая вынесла на своих плечах то-то и то-то и т. д.", — записывает он с гневом в своем дневнике, а при мысли о забитости и темноте народа восклицает: "От этого-то народа требуют мудрости, патриотизма, мессиянства! О разбойники, негодяи!"⁴⁰

Но это сострадание к народу совершенно иного качества, нежели народническое, оно соединено с пониманием того, что народ не только жертва своих условий жизни, но и творец этих условий и во многом сам их главный виновник.

Темнота и неприглядность русской деревни изображаются Бунинным с беспощадной правдивостью, но в то же время с такой страстью, с таким страданием и с такой глубиной понимания, какой нет ни у кого из современных ему писателей. "Если бы я эту "икону", эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, — запишет он позже в своем дневнике, — из-за чего страдал так беспрерывно, так люто? А ведь говорили, что я только ненавижу. И кто же? Те, которым, в сущности, было совершенно наплевать на народ, если только он не был поводом для проявления их прекрасных чувств, — и которого они не только не знали и не желали знать, но даже просто не замечали, как не замечали лиц извозчиков, на которых ездили в какое-нибудь Вольно-Экономическое общество"⁴¹.

Столь поразившие русскую публику жестокие и часто отталкивающие сцены написаны с какой-то отчаянной и вызывающей бравадой самобичевания (вот тоже чисто русская черта — самоистязание и упоение своим страданием). Только русский мог осмелиться написать такое о России.

Разговоры о бунинской жестокости и "парнасской" холодности (причем мнения эти не раз высказывались не только русскими критиками, но и иностранцами; напри-

мер, Ренато Поджоли говорит о "художественном взгляде" Бунина как о "пыточном инквизиторском орудии, своего рода сверле"⁴²) — есть не что иное, как результат смешения художественного метода с эмоциональной настроенностью автора. Против такого смешения предупреждал в свое время Эйхенбаум, говоривший о "специфичности эмоций" эстетического восприятия. " /.../ Область душевных эмоций, связанных с индивидуальностью как таковой, нейтрализуется, а возбуждается область эмоций иного порядка. /.../ Нейтрализацию душевных эмоций я считаю основным эстетическим законом для искусств, пользующихся словом и живущих в воспроизведении"⁴³.

И тот факт, что Бунин достиг такой "нейтрализации", свидетельствует о его большой художественной зрелости в эти годы, а также о большом его самосознании как художника⁴⁴. Утверждение критика А. Амфитеатрова ("Одесские новости" 19 мая 1912 г.), что в произведениях Бунина нет любви, вызвало у Бунина лишь ироническое замечание: "Вот и угоди тут! Буду развивать в себе помаленьку и любовь. Да боюсь, что поздно /.../"⁴⁵.

Следы борьбы со своей собственной старой "лирической" манерой повествования можно видеть, например, в рассказе "Старуха". В рукописи рассказ заканчивается страстными проклятиями автора "страшному миру", затем исключенными из окончательного текста⁴⁶.

После "Деревни" Бунин, можно сказать, уже полностью контролирует собственный лиризм, он не исключает его вовсе, а превращает его в сознательный компонент художественного целого, несущий свою четкую функцию эстетического воздействия. Это уже не спонтанные и неконтролируемые авторские излияния: эффект их точно рассчитан. Таким образом, в этот период его творчества нейтрализация эмоций чередуется с сознательным эстетическим преобразованием их...

В то время как из-под пера его выходили такие "бесстрастные" и "холодные" произведения, как "Деревня", на самом деле он был захвачен и потрясен сам тем, что раскрывалось его художественному взору. Он писал в состоянии необычайного душевного напряжения и подъема, писал

так, как пишут свое духовное завещание". /.../ В три дня Ян написал начерно первую часть "Деревни". Иногда прибегал к маме, говорил: "Жуть, жуть", — и опять возвращался к себе и писал", — вспоминает Муромцева-Бунина⁴⁷. А сам Бунин писал Горькому (20 августа 1910 г.): "В Москве я писал часов по пятнадцать в сутки, боясь оторваться даже на минуту, боясь, что вдруг потухнет во мне электрическая лампочка /.../"⁴⁸.

Причем видно, как захваченный замыслом, он все больше втягивался в него, и замысел разрастался и креп по мере работы над повестью — первоначально это была лишь история двух братьев мужиков, под конец — стало масштабным полотном о русской деревне и обо всей России. Следы такого переосмысления заметны в том же письме Горькому: "Повесть я кончил. Считаю, что погубил, ибо сначала взял слишком тесные рамки, а последнее время было чересчур тяжело работать"⁴⁹.

Если же отвлечься от специфически эстетической "нейтрализации душевных эмоций" и вернуться снова к любви и патриотизму как таковым, то следует еще раз напомнить, что чувство Бунина было сильным и часто противоречивым, назвать его можно скорее любовью-ненавистью. " /.../ Опять всем нутром своим ощутил я эту самую Русь, за которую так распекают меня разные Дерьманы, — пишет он после поездки по Волге (Дерьманы — сатирическое искажение фамилии одного из критиков, Дермана — Ю. М.), — опять сильно чувствовал, как огромна, дика, пустынна, сложна, ужасна и хороша она"⁵⁰. (Снова все тот же антиномизм во всем.)

Но Бунин испытывал глубокое отвращение к "обязательному народолюбию" интеллигенции. Помня слова Толстого, что "всех любить значит — никого не любить", он всегда считал эту абстрактную "любовь к народу" не чем иным, как "либеральной ложью", одним из тех придуманных чувств, которые он ненавидел больше всего, как впрочем, и саму абстракцию "народ". "Никогда не мог понять слов 'любви беззаветной к народу', — говорил он. — Кто это так любит народ? Все выдуманное чувства, которыми жило несколько поколений. И что такое народ?"⁵¹.

Следует при этом пояснить, что Бунин вовсе не считал всех интеллигентов поголовно лжецами, придуманность чувств — это механизм гораздо более сложный и даже страшный. "Ведь это лживость особая, самим человеком почти несознаваемая, привычная жизнь выдуманными чувствами, уже давно, разумеется, ставшими второй натурой, а все-таки выдуманными. Какое огромное количество таких "лгунов" в моей памяти! Необыкновенный сюжет для романа, и страшного романа", — замечает он в своем дневнике⁵².

Сравнивают бунинскую жестокость изображения темной народной массы с похожими описаниями у других авторов. О. Михайлов, например, чтобы оправдать Бунина и защитить его от упреков в "антипатриотизме", напоминает об изображении французской деревни у Бальзака и Роже Мартена дю Гара⁵³. Айхенвальд упоминает об изображении крестьян у Мопассана⁵⁴, а Н. Кульман сравнивает "Деревню" с "La Vigète" Альфонса Шатобриана⁵⁵. Но сравнения эти поверхностны, ибо не учитывают самого главного у Бунина — скрытой клокочущей страсти в подходе к этой теме, которая долгое время занимала его, становясь его главной жизненной проблемой, и той глубины взгляда, которая позволила ему дать образ русской души и выявить некоторые характернейшие черты нашего национального характера. С Бальзаком и с Шатобрианом можно сравнить скорее чеховских "Мужиков". Странно, но советские критики⁵⁶ противопоставляют Бунину Чехова с его якобы более сострадательным и человечным изображением мужиков. Верно же скорее обратное. Чехов до того сам ужаснулся той бесстрастной и безотрадной картины, которая вышла из-под его пера, что счел нужным завершить ее риторическим, художественно ненужным и неубедительным авторским рассуждением о том, что, мол, и мужики "все же люди", что они "тоже страдают и плачут" и т. д. Чехов смотрит на мужиков как сторонний наблюдатель, им удивляющийся, Бунин же видит их как человек кровно связанный с деревней и живущий ее жизнью. И Чехов не подходил к проблеме народа с такой страстностью, как к главной проблеме и своей собственной жизни тоже — подобно Бунину. Чехов, впрочем, не дожил до русской революции и до того времени,

когда в период между двумя революциями проблема эта стала с такой остротой, когда демагогия, утопизм и безответственность грозили столкнуть (и столкнули) Россию к непоправимой катастрофе. Результаты у нас перед глазами. Исчезли окончательно или потускнели многие замечательные черты русского характера и стократно усилились те отрицательные, о которых с такой тревогой писал Бунин, так что некоторые сегодня поговаривают о гибели и конце русской нации. А Александр Зиновьев считает даже, что никакой загадки русской души нет, что она (душа) целиком адекватна убожеству советской жизни⁵⁷.

Борясь с общепринятыми заблуждениями, Бунин выступает и против того мнения, впервые высказанного Герценом, предтечей народников, на котором основываются и славянофильские и народнические теории об особом пути русского народа и о его коренном отличии от прочих европейских народов, мнения, что русский народ якобы не материальный, а духовный народ-идеалист.

Герцен, ужасаясь росту посредственности и ее господству в новом цивилизованном (но тогда все-таки еще не "массовом"!) обществе, видел в русском мужике антимещанскую силу. Презрение к удобствам жизни и равнодушие к собственности русского мужика в соединении с исконно русским институтом общинной собственности, по мнению Герцена, открывало иной, небуржуазный путь русскому народу. "В нашей жизни есть что-то безумное, но нет ничего пошло-го, ничего неподвижного, ничего мещанского", — писал он ("Русский народ и социализм"). Европейскому человеку трудно сбросить с себя цепи тысячелетней культуры, говорил Герцен, а русский человек, легко сняв с себя цепи государственной официальности, "становится самым свободным человеком в Европе", он может удариться в крайности, но не унижится до серединного мещанства. Какого рода могут быть эти крайности освободившегося от всяких цепей человека без почвы и без корней, Герцену тогда еще не могло и в голову прийти. Бунин же уже тревожно ощущал это, как надвигающийся кошмар.

Герцен к концу жизни усомнился в антимещанской сути русского мужика. "Народ — консерватор по инстинкту

/.../, его идеал — буржуазное довольство”, писал он в 1869 году (“Письма к старому товарищу”). Народники же до самого конца, до самой катастрофы 1917 года, продолжали верить в антимещанскую и антибуржуазную суть крестьянства.

Бунин показывает нам, что презрение к собственности свойственно лишь самым ленивым, самым неспособным и забулдыжным мужикам (но с этим презрением странным образом уживается у них манера стыдиться бедностью: “Нету на всем свете голее нас, да зато и нету охальнее на эту самую голь. Чем позлей уязвить? Бедностью! “Чорт! Тебе лопать нечего!” — восклицает Кузьма в “Деревне” (Пг. V. 33).

Мужик же чуть познергичнее и покрепче как правило жаден, корыстен, мелочен. Но и у него бережливость и жадность лишь к своей собственности, а к чужой собственности и к чужому труду — презрение. (“Где посадили простую, жалкую ветелку ее выдернут просто “так себе” и для сокращения пути на пять сажений проедут на телеге по великолепной ржи, — не барской, а крестьянской”) 58.

Лукуьян Степанов (“Князь во князьях”) выстроил большой новый дом, но живет из жадности со всем семейством в сырой землянке, так как боится, что дети “шпалеры обдерут”. Авдей (“Забота”) весь снедаем мелочными заботами и жадностью, и вся его жизнь, как и жизнь Тихона Красова в “Деревне” — это бессмысленное и тупое служение своей собственности и ее умножению. А крестьянская дочь Настасья Семеновна (“Хорошая жизнь”), как и отец ее “дельная и бессердечная”, добившаяся ценой многих жестокостей и неправд “всего, чего желалось”, то есть владения недвижимым имуществом, — один из самых страшных персонажей во всем бунинском творчестве.

“Идеализм” русского мужика, как впрочем и русского интеллигента, говорит Бунин, проистекает на самом деле все из той же нелюбви к будничной работе. “Длительным будничным трудом мы брезговали, — пишет он в дневнике. — А отсюда, между прочим, и идеализм наш, в сущности, очень барский, наша вечная оппозиционность, критика всего и всех: критиковать-то ведь гораздо легче, чем работать

/.../. Отсюда Герцены, Чацкие. Но отсюда же и Николка Серый из моей "Деревни", — сидит на лавке в темной, холодной избе и ждет, когда подпадет какая-то "настоящая" работа, — сидит, ждет и томится. Какая это старая русская болезнь, это томление, эта скука, эта разбалованность — вечная надежда, что придет какая-то лягушка с волшебным кольцом и все за тебя сделает: стоит только выйти на крылечко и перекинуть с руки на руку колечко!"⁵⁹

И не может быть подлинный идеализм антиэстетичным, а Бунин отмечает у русских мужиков полную нечувствительность к красоте — одеты они, как правило, уродливо и грязно, к животным и растениям равнодушны. "Нет никого материальнее нашего народа. Все сады срубят. Даже едя и пия — не преследуют вкуса: лишь бы нажраться. Бабы готовят еду с раздражением", — замечает он в дневнике⁶⁰. Быт их отвратителен: в избах и около них снаружи, даже у богатых мужиков, грязь и мерзость. Кузьма Красов, проезжая через незнакомую деревню, наблюдает: "Грязь на дорогах... Вот богатый двор. /.../ Но грязь кругом по колено, на крыльце лежит свинья /.../. Окошечки — крохотные, и в жилой половине избы, небось, темнота, вечная теснота /.../. А семья большая, детей много /.../. А дети хнычут — и орут, получая подзатыльники; невестки ругаются — "Чтоб тебя громом расшибло, сука подворотная!" — желают друг другу "подавиться куском на Велик день"; старушонка-свекровь поминутно швыряет ухваты, миски, кидается на невесток, засучивая темные жилистые руки, надрывается от визгливой брани, брызжет слюной и проклятиями то на одну, то на другую... Зол, болен и старик, изнурил всех наставлениями и хвастовством /.../". (Пг. V. 77—78).

А вот как ведет себя богатый и деловой, из лучших мужиков, Тихон Красов: "Вышел он (из избы) в одном пиджаке /.../, изо всей силы ударил Буяна (собаку) сапогом в голову. Потом слушал колотушку, притопывая в лад ей, мочась на ступеньки крыльца /.../". (Пг. V. 60).

...Большинство критиков, как правых, так и левых, встретило "Деревню" Бунина и последовавшие за ней крестьянские рассказы с возмущением. Правые обвиняли Бу-

нина в клевете на русский народ, левые — в дворянской, "барской" пристрастности (возможность существования просто интеллектуальной честности и внутренней свободы при идеологическом подходе, разумеется, отрицалась).

Консервативный критик А. Бурнакин (В. Буренин) в "Новом времени"⁶¹, в статье, озаглавленной "Пасквиль на Россию", говорил о "тенденциозном дегте", об "изобличении России, русского народа", о "граде хулы и клеветы" и т. д. От него не отставали и социалисты-революционеры: А. Амфитеатров, например, писал⁶² о "городском, господском перепуге его (Бунина) перед новым мужиком" и о том, что Красовы — "ряженные", "из-под грима неотрывно глядит на читателя архи-интеллигентное лицо академика И. А. Бунина".

В рецензиях можно было прочесть, что рассказы Бунина — "обвинительный акт русскому народу" (А. Ожигов⁶³), что "Родина, свобода, народ — эти слова оставляют Бунина холодным" (Л. Войтоловский⁶⁴), что журнал "Заветы", публикующий рассказы Бунина, "участвует в каком-то заговоре против мужика" (Л. Войтоловский⁶⁵), что у Бунина "Россия — сплошная жуть, черная яма" (Р. Григорьев⁶⁶), что Бунин — "небывалый пример русского писателя, равнодушного к России" и что "классическая критика Чаадаева — чуть ли не национальный панегирик рядом с соответственной критикой Бунина", который, "не понимая и не любя народа, отдал свои силы изображению его" (А. Дерман⁶⁷). Писали, что у Бунина "все сплошь в безотрадных и отвратительных красках" и о "вырождении деревни вопиет каждая страница этой повести еще более, чем о злобе и подлости мужиков" (Л. Войтоловский⁶⁸), что "Деревня" — это "мрачное полотно", где отрицательное "сквозит в каждом густом мазке" (рецензент Н. Г.⁶⁹), что у Бунина "под мундиром лауреата не осталось ничего, кроме дурного вкуса и коротких мыслей", что у него во всем — "свинушник" и "опачкивание народа", "поэзия дурных запахов, загаженные проходы, миллионы блох и вшей, портянки и портянки" (А. Бурнакин⁷⁰), что "правда Бунина о деревне — его субъективная правда" (Е. Колтоновская⁷¹). — При этом подразумевалось, что сама Колтоновская обладает правдой не

субъективной, предвстие марксистской "научной" правды — Ю. М.). Бунину указывали, что "русский мужик не сплошной каторжник, а деревня не каторжная тюрьма" и что Бунин выводит "из допустимых частных недопустимое целое" (А. Редько⁷²), что в мужиках Бунин увидел лишь "убийц и идиотов" (Н. Коробка⁷³), что "о деревне в произведениях И. А. Бунина всегда судит (независимо от воли автора) русский дворянин в фуражке с красным околышем" (Р. Иванов-Разумник⁷⁴), что "из окна вагона-ресторана скорого поезда", "из просторного помещичьего тарантаса видел автор деревню" и что "он не был в деревне" (В. Муйжель⁷⁵), даже, что в произведениях Бунина чувствуется "оторванность от родной природы" (!) (Н. Мешков⁷⁶) и т. д.

В годы революции и гражданской войны многие из этих критиков (в том числе эсер Амфитеатров) признали правду Бунина, увидели осуществление его мрачных пророчеств и даже стали ценить Бунина как раз за то, за что раньше порицали. Да и не только критики. Характерна такая запись в дневнике Веры Николаевны Муромцевой (30 декабря 1918 г.) о толстовце И. Ф. Наживине: "Вот, — сказал Наживин, — Иван Алексеевич, как я раньше вас ненавидел, имени вашего слышать не мог, и все за народ наш, а теперь низко кланяюсь вам /.../. И как я, крестьянин, не видел этого, а вы, барин, увидали. Только вы один были правы"⁷⁷.

Если "Деревня" вызвала возмущение и сенсацию, то написанная вслед за нею повесть "Суходол" (1912), была встречена сдержанными и пустыми похвалами: никто из современников не понял ошеломляющей новизны этого произведения, одного из самых оригинальных и совершенных в русской литературе начала века.

Как и в "Деревне", в "Суходоле" тоже основная тема — тема русской души, предстающая здесь в ее специфическом аспекте взаимодействия и схожести русских дворян и крестьян. "В моем новом произведении "Суходол", — говорил Бунин в одном из своих интервью⁷⁸, — рисуется картина жизни следующего (после мужиков и мещан "Деревни") представителя русского народа — дворянства. Книга о русском дворянстве, как это ни странно, далеко не

дописана, работа исследования этой среды не вполне закончена. Мы знаем дворян Тургенева, Толстого. По ним нельзя судить о русском дворянстве в массе, так как и Тургенев и Толстой изображают верхний слой, редкие оазисы культуры. Мне думается, что жизнь большинства дворян России была гораздо проще и душа их была более типична для русского, чем ее описывают Толстой и Тургенев /.../. Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия. Нигде в иной стране жизнь дворян и мужиков так тесно, близко не связана, как у нас. Душа тех и других, я считаю, одинаково русская”.

И отбросив социологический взгляд, выпячивающий на первый план именно ”материальное превосходство”, для Бунина вовсе не существенное, а также экономические причины ”оскудения” дворянства (доминирующие у таких посредственных писателей, как например, С. Атава-Терпигорев), Бунин именно в этом сходстве и близости русских крестьян и дворян видит главную причину быстрого упадка и вырождения русской деревни. Дворянство, пораженное все той же болезнью (русская тоска, неспособность к нормальной будничной жизни, нелепость иррациональных поступков и т. д.) не смогло стать подлинным вожаком нации, не смогло создать крепких устоев жизни (не только бытовых и семейных, но также и религиозных, культурных, хозяйственных, правовых и т. д.). ”Непонятной казалась та быстрота, с которой исчезали с лица земли старые барские гнезда. Но не преувеличена ли, думаю я теперь, их старость, прочность, и — барство? Вольно же называть нас, мужиков, феодалами! Вольно же было верить в устои Суходола, невзирая на первобытность суходольскую! В несколько лет — не веков, а лет, — до гла разрушилось то подобие благосостояния, которым так величалась наша старина. В чем же причина тому? Да не в том ли, что не устои там были, а косность? Не в том ли, что гибель вырождающегося суходольца шла как раз навстречу его душе, его жажде гибели, самоуничтожения, разора, страха жизни?” (Пг. V. 148).

Это хлипкое дворянство с его метафизической душой, тяготящейся будничной жизнью, с его мечтательностью и страхом перед реальностью, с русской тоской, толкающей к гибели и даже жаждущей ее (лишь бы оборвать любой ценой ненавистные будни) менее всего походило на "хозяев жизни". "Господином Суходола считался отец наш. А на деле-то и сам он был рабом Суходола [...]. Поистине суходольская непригодность к человеческому существованию отличала и его, потомка вырождающегося клана". (Пг. V. 147). "Да, ни к разумной любви, ни к разумной ненависти, ни к разумной привязанности, ни к здоровой семейственности, ни к труду, ни к общежитию не были способны в Суходоле" (Пг. V. 147).

Но эта тема русской души дается в "Суходоле" в совершенно ином художественном ключе, нежели в "Деревне". "Деревня" — живописное полотно, триптих, в котором с величайшей тщательностью и рельефностью выписаны все мельчайшие детали, "Суходол" — музыкальное произведение, где эмоциональный настрой и атмосфера создаются искуснейшей оркестровкой тембров и умелым переплетением и развитием немногих повторяющихся мотивов. Даже само название деревни — Суходол*, построенное на контрасте древне-былинному понятию "мать сыра земля" (на контраст этот указал Поджоли, не заметив, однако, в этом противопоставлении бунинской темы вырождения⁷⁹) — само название это начинает звучать к концу повести, как заклинание, и наполняется необычайным эмоциональным накалом.

Все повествование построено тут на феноменологическом принципе (в скрытом виде этот принцип присутствует даже в "Деревне"⁸⁰). Так называемая "объективная действительность" здесь исчезает и повествование ведется хором голосов, часто контрапунктически контрастных, и,

* Не исключено, что Бунин позаимствовал его у Тургенева из "Старых портретов", где, кстати говоря, имеется тот же, что у Бунина, мотив убийства барина и тот же отказ от идеализации старины; именно с этим поздним произведением Тургенева следует соотносить Бунина, а не с популярными романами Тургенева, как это делают обычно критики.

разумеется, ни один из них не претендует на "объективное" видение. Это контрастное многоголосие и сопоставление разных точек зрения без единой обрамляющей и унифицирующей повествующей инстанции — было тогда большим новшеством, и лишь много времени спустя оно стало одним из распространеннейших приемов модернистского искусства.

Сами же эти голоса не все индивидуализированы: от четко солирующего голоса крестьянки Натальи повествование то и дело переходит к уже более размытому голосу, определенному неясным "мы" (подразумевается новое поколение суходольских дворян Хрущевых, но ни разу это "мы" в повести не уточнено) и затем все чаще к еще более скрытому многоголосию. Один из этих голосов Поджоли, например, индивидуализировал в фольклорно-песенном компоненте повести⁸¹. И действительно, этот элемент являет собой как бы самую поющую душу Суходола и его память. "Письменными и прочими памятниками Суходол не богаче любого улуса в башкирской степи. Их на Руси заменяет предание. А предание да песня — отрава для славянской души!" (Гл. V; 142).

Разрушение "объективной реальности" поручено в этой повести не только многоголосию, но и памяти (в этой функции с необычной силой память выступит гораздо позже в романе "Жизнь Арсеньева") — все, что рассказывается о Суходоле в повести, это лишь воспоминание о нем. Настоящее — призрачно, в настоящем Суходол уже не существует, остались лишь остатки старины и эти остатки живут отраженным зыбким светом прошлого. Само же прошлое в памяти не менее зыбко и призрачно, оно лишено четких хронологических контуров и ясных границ ("мифический аористон" структуралистов). Разрозненными фрагментами-видениями оно проступает смутно, как плохо сфокусированный снимок при проявлении. Видения эти наслаиваются одно на другое, ибо воспоминание — само многослойно: иногда это воспоминание о воспоминании. "В жаркие дни, когда пекло солнце, когда были отворены осевшие стеклянные двери и веселый отблеск стекла передавался в тусклое овальное зеркало, висевшее на стене против двери, все

вспоминалось нам фортепиано тети Тони, когда-то стоявшее под этим зеркалом” (курсив мой. — Ю. М.), — двойное отражение солнца: от стеклянной двери в зеркало — в этой фразе есть образ всей многослойной художественной структуры, призванной растворить до конца реальность в ее отражениях.

Зыбкость и таинственность изображаемой суходольской жизни усугубляется также частыми переходами в иное, онейрическое измерение: повесть полна “страшными и милыми снами” (Пг. V. 176) — и это еще один голос в многоголосии, ибо, как мы уже имели случай заметить, во сне “я” подменяется неким безличным субъектом, им становится сама стихия сменяющейся сюрреальности. Эти сны в Суходоле вступают в сложную и таинственную связь с явью, сны реализуются и часто становятся действительными событиями, как сон Натальи о козле, ибо в суходольской жизни “сны порой сильнее всякой яви” (Пг. V. 143). Границы сна и яви стираются: “Думы так незаметно перешли однажды в сон, что совершенно явственно увидела она предвечернее время знойного, пыльного, тревожно-ветренного дня...” (Пг. V. 177)*.

Удивительны описания ночной жизни: здесь уже сама жизнь протекает, как сон, и ночные картины напоминают сюрреалистические видения (хохот и рыдания филина, ночные заклинания колдуна Климата Ерохина, страшная ночь без грома с молниями, когда омерзительный Юшка овладевает Натальей и т. д.).

Сны и предчувствия, мечты и верования властвуют над жизнью, придают ей смысл, определяют ее ход. Темная и таинственная жизнь души только в такой форме может войти в контакт с протекающей в одномерном хронологическом времени жизнью и, вселяясь в нее, разрушает время. К освобождению от времени, о котором Бунин мечтал всю жизнь, здесь делаются таким образом, попытки подойти по трем направлениям — память, сон (мечта) и воображение, пытающееся ухватить вечность в вечно длящемся за-

* В связи с реализующимися снами заметим тут мимоходом, что в этой повести Бунин впервые широко применяет метод антиципаций, ставший впоследствии таким характерным для его творчества.

стывшем миге: "Это не трудно, не трудно вообразить. Только надо помнить, что вот этот покосившийся золоченый крест в синем летнем небе и при них (предках) был тот же... что так же желтела, зрела рожь в полях, пустых и знойных, а здесь была тень, прохлада, кусты... и в кустах этих так же бродила, паслась вот такая же, как эта, старая белая кляча с облезлой зеленоватой холкой и розовыми разбитыми копытами" (Пг. V. 192). Этими программными для Бунина словами заканчивается повесть.

В "Суходоле" Бунин дал совершенно новое построение сюжета (без хронологии, с упраздненным реальным временем), новую повествовательную форму (многоголосие), новую обрисовку персонажей (импрессионистскими штрихами, разбросанными в разных частях повести; импрессионистский образ вообще — основа художественной ткани этой повести, где общее целое есть совокупность разнородных мельчайших элементов, как в дивизионистской живописи), новую трактовку темы "семейной хроники" и более широко — судьбы народа (не социологическую, не бытописательную, а исходящую из глубин народной души и ее подсознательной, метафизической жизни)⁸².

В момент написания "Суходола" Бунин достиг полной зрелости своего мастерства. В это же время он пишет и многие из своих лучших стихов. Отказавшись от лирического элемента в своей прозе, он с тем большей охотой раскрывается в поэзии. "С необыкновенной легкостью пишу все последнее время стихи. Иногда по несколько стихотворений в один день, почти без помарок", — замечает он в своем дневнике 12 августа 1912 года⁸³. В последний период своего творчества, когда он снова вернется к лирической манере в прозе, он почти перестанет писать стихи.

Стихи Бунина даже этой зрелой поры не столь оригинальны, как его проза. Хотя есть целый ряд тонких ценителей литературы, и среди них В. Набоков, которые предпочли стихи Бунина его прозе⁸⁴. Но как бы там ни было, надо сказать, что общепринятое мнение о поэзии Бунина, как о бесстрастном "парнасском" искусстве и архаичном "неоклассицизме"⁸⁵ — может быть отнесено лишь к некой

небольшой (и далеко не лучшей) части его поэтической продукции, но вовсе не характеризует ее в целом. Есть в поэзии Бунина не только снижение поэтической речи и приближение ее к разговорной путем введения новой лексики, но и большая синтаксическая свобода с обилием enjambements, пропусков ударений, стоп и разностопных стихов, о чем мы уже говорили. Удивительна была его манера читать стихи: он читал их, как будто задумчиво говорил сам с собой, без малейшей аффектации, очень естественно и не подчеркивая строк, а следуя логике речи — чтение его производило на слушателей незабываемое впечатление. Есть в его стихах и поражающие необычные новаторские словосочетания, есть вызывающий, отчаянный экспрессионизм образов. Поэт пробует сочетать разные жанры, у него встречаются удивительные в своей пластичности описания (не уступающие описаниям в его прозе), есть и сложное разнообразие ритмического рисунка и интонационное богатство (в некоторых стихах Бунин предвосхищает Пастернака — "Набегает впотьмах" и Есенина — "Степь"). Но главное, что в них есть и чем они завораживают многих сегодняшних поклонников Бунина — это чистота и благородство печали, мужественная ясность стоицизма, не приемлющего легких утешений, и упоение красотой жизни:

Этой краткой жизни вечным измененьем
Буду неустанно утешаться я, —
Этим ранним солнцем, дымом над селеньем,
В свежем парке листьев медленным паденьем
И тобой, знакомая, старая скамья.

VII

ЖИВАЯ ЖИЗНЬ

Исчерпав для себя тему "русской души", Бунин в годы кануна Первой мировой войны все более предается размышлениям над тем — что станет доминантой всего его последующего творчества: над трагизмом человеческого существования. И в этом тоже можно заметить знак времен. По мере развития и созревания русского общества на смену наивному оптимизму гегелевско-марксистского толка, подменявшему реальные проблемы человека мистифицированными абстракциями ("праота Истории", "светлое будущее", "счастье народа" и т. п.), пришло более сложное и более трагичное осознание проблем личности. Точно отметил М. Гершензон: " /.../ Гипноз общественности под которым столько лет жила интеллигенция, вдруг исчез, и личность очутилась на свободе /.../. Принудительная монополия общественности свергнута. Она была удобна, об этом нет спора. Юношу на пороге жизни встречало строгое общественное мнение и сразу указывало ему высокую, простую и ясную цель. Смысл жизни был заранее установлен общий для всех, без всяких индивидуальных различий. Можно ли было сомневаться в его верности, когда он был признан всеми передовыми умами и освещен бесчисленными жертвами? /.../ Против гипноза общей веры и подвиж-

ничества могли устоять только люди исключительно сильного духа. Устоял Толстой, устоял Достоевский, средний же человек, если и не верил, не смел признаться в своем неверии”¹.

Отзвук этого перелома мы находим у всех мыслящих людей того времени, например, у Блока: ”Оптимизм вообще — несложное и небогатое мирозерцание /.../, трагическое мирозерцание одно способно дать ключ к пониманию сложности мира”².

Вопрос о ”смысле жизни” горячо обсуждался всей русской прессой. Стали входить в моду ”философские собрания”, где крупнейшие философы читали доклады и где обсуждались всевозможнейшие теории. На смену старым прогрессистским социально-оптимистическим концепциям пришли новые индивидуально-оптимистические. Из них наиболее популярными были — теория ”живой жизни”, проповедывавшаяся, среди прочих, В. Вересаевым (а в художественной прозе выражавшаяся Куприным, Шмелевым, Зайцевым и пр.), и сходная с ней теория И. Мечникова об ортобиозе.

Выражение ”живая жизнь” впервые встречается у Достоевского в ”Записках из подполья”, затем в ”Идиоте” и в ”Дневнике писателя”. Пользовался им и Толстой в своих разговорах и в своей публицистике. Но каждый из писателей вкладывал в это выражение собственный смысл: для Достоевского ”вера в бессмертие души человеческой есть единственный источник живой жизни на земле” (”Приговор”). Для Толстого, напротив, сама жизнь есть Бог, жить живой жизнью значит погрузиться в радостный поток бытия и тем приобщиться к его таинственной сути. Примерно так же, в толстовском духе понимало эту теорию и большинство публицистов и философов. Для В. Вересаева жить живой жизнью — значит следовать природе, проникнуться чувством неисчерпаемой самоценности жизни. ”Только ужасающее разложение в человеке инстинкта жизни делает возможным этот вопрос — для чего жить?”³ ”Не содержанием определяется живая жизнь /.../. Живая жизнь не может быть определена никаким конкретным содержанием. В чем жизнь? В чем ее смысл? В чем цель? Ответ только один:

в самой жизни. Жизнь сама по себе представляет высочайшую ценность, полную таинственной глубины. Всякое проявление живого существа может быть полно жизни, — и тогда оно будет прекрасно, светло и самоценно; а нет жизни, — и то же явление становится темным, мертвым, и, как могильные черви, в нем начинают копошиться вопросы: зачем? для чего? какой смысл?"⁴*

Подобные же мысли высказывал Иванов-Разумник, с его теорией "имманентного субъективизма", для которого нет общезначимого смысла жизни и общеобязательных норм, а есть лишь полнота бытия как самоцель⁵.

Ортобиоз Мечникова — это идеал, согласно которому должна быть видоизменена человеческая природа, "то есть такое развитие человека, которое имеет целью долгую, активную и здоровую старость, переходящую в период, характеризующийся чувством насыщения жизнью и желанием смерти"⁶. Естественная смерть, как и потребность отдыха, присуща самой природе человека, говорит Мечников, существует инстинкт смерти. Пессимизм проистекает из неразвитого чувства жизни, инстинкт этот мало развит в молодости и созревает лишь к старости, и это одно из свидетельств негармоничности человеческой природы, которая должна быть улучшена. Чувство жизни можно воспитать, теория ортобиоза утверждает, что "величайшее счастье состоит в нормальном развитии чувства жизни, ведущего к спокойной старости"⁷. Чувство насыщения жизнью может даже привести к самоубийству, и это единственный случай, когда самоубийство имеет свое оправдание.

Оптимистическая теория, таким образом, приводит к этому несколько жутковатому финалу.

Не трудно заметить, уязвимость обеих этих теорий: "живая жизнь" понимается лишь как интенсивность жизни в независимости от содержания. Следование духу жизни яко-

* В теориях этих можно заметить некий возврат, правда в новом качестве, к столь дорогим для романтиков и славянофилов представлениям об органичности, целостности, естественности, жизненной силе и т. д.

бы само автоматически приводит к добру и красоте. А теория ортобиоза, во-первых, требует переделки природы человека, что весьма спорно и сомнительно (такая дерзость очень возмутила Толстого⁸ и, конечно же, Бунина тоже), а во-вторых, ограничивается лишь внутренним ощущением, стремясь лишь к его приятности и рационально исключая иррациональную непредопределяемость психики человека.

Все эти теории и споры, ведшиеся в русском обществе, нашли свое отражение в некоторых рассказах Бунина⁹ и в первую очередь в рассказе "Чаша жизни" (название, не сразу найденное, возможно навеяно одноименным стихом Лермонтова; позднее Бунин озаглавит так же один из своих сборников рассказов), в котором Бунин, в отличие от других рассказов, дает не момент жизни героев, а всю их жизнь. Именно трагизм всякой человеческой жизни как таковой, тщета и безнадежность борьбы человека со временем и со смертью составляют тему этого произведения.

Советские критики истолковывают этот рассказ, разумеется, как обличение социальной неустроенности, но упускают при этом из виду, что ведь все герои "Чаша жизни" добиваются своих "социальных" целей: Селихов добился богатства, Кир Иорданский — известности, почета и власти, Александра Васильевна — владения домом, а Горизонтов — здоровья и долголетия. Но сами цели оказываются иллюзорными. И герои один за другим сдаются, признав бессмысленность своих усилий и тщетность лучших надежд.

Селихов, постепенно осознавая абсурд жизни, все более погружается в мрачное одиночество, один задумчиво похаживает по своим чистым и пустым комнатам, среди мебели в чехлах. Покорно и молча, но горестно, сносит те разрушения, которые время наносит его организму: "Он иногда по часам смотрелся в зеркало, удивленно, испуганно искажив брови" (Пг. VI. 177). И на абсурд жизни отвечает отчаянным абсурдом поведения: "Однажды Александра Васильевна /.../ заглянув в залу, обомлела от страха: Селихов, легкий, старенький, один во всем полутемном доме, дико скидывал ноги перед трубой граммофона, весело и хрипло

кричавшей: "Ай, ай, караул, батюшки мои, разбой!" (Пг. VI. 177). И однажды нелепо и неожиданно, без "предупреждения", настигает его смерть: "Великолепным вечером, вытащили из толпы, наполнявшей Никольскую церковь, белого, как мел, старичка, хорошо и чисто одетого, в крахмальной рубашке с отложным тугим воротом, в дорогой шубе, в дорогих золотых часах" (Пг. VI. 180). Бунин намеренно подробно останавливается на этих реалиях, атрибутах порядочности и благосостояния, которыми, как броней, человек тщетно пытается защититься от ужаса и хаоса жизни.

Могущество и власть отца Кира тоже оказываются иллюзорными: "Но, Боже, что случилось и с ним за последний год! Уже не страшны были его возгласы /.../. Страшен был сам он, его ноги, раздутые водянкой, его живот, выпиравший под ризой, его отекавшее, почерневшее лицо, остеклевшие глаза, поседевшие, ставшие прямыми и масляными волосы, трясущиеся руки..." (Пг. VI. 181).

Все более сгибается под тяжестью лет и Александра Васильевна, постоянно сожалеющая о прошедшей без любви молодости, скупаемая тоской жизни, усугубляемой азиатской неподвижностью и скукой русской провинциальной жизни. И как раз тогда, когда она в редкий момент прилива бодрости и надежды решает осуществить свою затаенную мечту — увидеть человека, которого любила в молодости (то есть отца Кира), и в специально сшитом новом платье едет на торжества, так же неожиданно и безжалостно, как Селихова, ее раздавливает смерть. Раздавливает буквально: "Ее задавили, замяли в толпе" (Пг. VI. 185).

Главное действующее лицо рассказа — невидимое время с его универсальным и беспощадным законом энтропии. Незримость времени подчеркивается самой структурой рассказа — бег времени не прослеживается в хронологической эволюции, жизнь представляется в рассказе как неподвижность отделенных годами равноположенных сегментов существования, подобных тем, которые мы видим в разрезе дерева: следы прошедшего времени, лежащие рядом, в одной плоскости. И в этом застойном однообразии мы видим лишь разрушительные результаты времени. Без-

жалостно и непоправимо время, как жучок-точильщик, подтачивает монотонную сонную махину будней, давящая неподвижность которых кажется тем более безжизненной, что являет собой явное противоречие невидимому, но безостановочному бегу жизненного времени. Интересно отметить, что это ощущение тягучей неподвижности и однообразия повседневной жизни как раз и было начальным толчком к написанию рассказа: "А главное, отчего написалось все это, было впечатление от улицы в Ефремове. Представь песчаную широкую улицу, на полугоре мешанские дома, жара, томление и безнадежность... От одного этого ощущения, мне кажется, и вышла 'Чаша жизни' "10.

Один лишь доморощенный философ Горизонтов до поры остается пощаженным временем, но сама жизнь его есть лишь некое жалкое подобие жизни. "Философия его заключалась в том, что все силы каждого человека должны быть направлены исключительно на продление жизни, для чего и потребно: полное воздержание от сношений с женщинами, существами суетными, злыми, низкими по интеллекту, полное спокойствие во всех жизненных обстоятельствах, самое точное выполнение своих разумных, продуманных привычек и строжайший уход за своим телом — прежде всего в смысле питания его и освежения водою" (Пг. VI. 179). А на вопрос отца Кира, зачем он живет на свете, в чем цель его жизни, Горизонтов, не колеблясь, отвечает: "В долголетию (ортобиоз. — Ю. М.) и наслаждении им (живая жизнь. — Ю. М.)" (Пг. VI. 180). Здесь, таким образом, в карикатурном виде представляются и теория Мечникова о долголетию и теория "живой жизни".

В черновиках рассказа ссылки на эти теории были еще более очевидны. Селихов утверждал: "Жизнь дана для жизни", а Горизонтов говорил отцу Киру: "Вы с тайным ожесточением приняли и несете дар жизни /.../, высшее наслаждение — само существование"11.

В черновике Горизонтов носил фамилию Высоцкий, в окончательном варианте Бунин решил подчеркнуть гротескность этой фигуры, дав ему такую водевильную фамилию (вспомним, какое значение Бунин придавал звучанию имен героев). И ошибается Вудворт12, считая, что Гори-

зонтов играет ту же роль, что и англичанин в "Братьях": англичанин — рупор авторских мыслей, тогда как Горизонтов персонаж сатирический.

Значит, Бунин был против "живой жизни" (как считает Крутикова¹³)? Или, наоборот, он был сторонником "живой жизни" (как считает Спивак¹⁴)? Не то и не другое.

Бунину были знакомы упоение жизнью и жажда полноты бытия, но даже в минуты экстаза и счастья его никогда не покидало тревожное сознание неизбежности смерти и мука непостижимости смысла бытия¹⁵. Не "живая жизнь" как чувство и как реальность была для него неприемлема, а теории о "живой жизни", которые в самом уже факте своего существования заключали собственное отрицание: "живая жизнь" не может быть сознательной целью и результатом рационально осуществляемой рациональной теории. Она — спонтанный и бессознательный акт, вся ценность которого состоит именно в бессознательности, естественности, в беспричинном счастье самого процесса жизни. Но если возникла необходимость теоретизирования, значит уже нет этой спонтанности, значит "живая жизнь" дала трещину и уже никакие теоретизирования не смогут восстановить эту треснувшую чашу жизни в ее первоизданном виде. Двойственности отношения к теории "живой жизни" соответствует у Бунина амбивалентность "естественного человека", с наибольшей яркостью выявившаяся в его позднем рассказе "Идол" (1930), где дикарь показан не как носитель "здоровой естественности", а как настоящее чудовище, как отвратительное и грязное животное, контрастом к человеческой любви и человеческой тонкости чувствования главных героев рассказа. Таким образом, с этой точки зрения Бунин вовсе не вписывается в "толстовское направление" русской литературы, как его определил Лотман^{15-а}. А о чуждости Бунина направлению русской "натуральной школы" мы уже говорили достаточно.

Для Бунина всякие теории есть нечто отличное от жизни, инородное ей, любая теория неадекватна жизни и не может схватить самое главное, что есть в жизни: неповторимую индивидуальность конкретного мига. Отсюда, между про-

чим, его пренебрежение теориями Соловьева, Белого, Иванова и других теоретиков. Его любимый стих из Гете:

Grau, lieber Freund, sind alle Theorien,
Doch ewig grün das goldne Baum des Lebens* 16.

Название рассказа "Божье древо" было, возможно, внушено этим стихом.

Счастлив в "Чаше жизни" лишь один человек, стоящий на самой низшей ступени социальной лестницы — водовоз Желудь, "он никого не боялся, ни о чем не тужил, доволен был решительно всем" (Пг. VI. 174). Он действительно живет "живой жизнью", как птицы, которых Бунин изображает всегда с такой любовью и с такой завистью.

Живой жизнью живет прелестная героиня рассказа "Легкое дыхание" гимназистка Оля Мещерская (не случайна ее фамилия — с таким древним и благородным звучанием), грациозное и пленительное в своей естественности существо. "Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии — изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз" (М. IV. 356) и — "легкое дыхание". Никто из критиков не обратил внимания на ключевое слово в последней фразе рассказа: "Теперь это легкое дыхание *снова* рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре" (М. IV. 360, курсив мой. — Ю. М.). Этот чудный цветок расцвел, погиб, и еще не раз будет расцветать и отцветать снова, вечно новый и вечно тот же, как то небо и тот весенний ветер, в которых растворилось дыхание Оли Мещерской, *растворилось*, потому что оно — органическая часть общей стихии. В этом "снова" — эфемерность, легкость исчезновения и в то же время — некая непобедимая вечность.

Критики указывали на оригинальность композиции этого рассказа, исключая всякий интерес к сюжету как

* Все умозрения, милый друг, серы,
Но вечно зелено златое Древо Жизни.

таковому. В самом деле, в первых же фразах задана фабула: на кладбище, на кресте могилы "фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами" (М. IV. 335). Это рассказ о гибели юной девушки, застреленной из ревности казачьим офицером, но сам факт этот сообщается как бы между прочим и оттесняется на задний план всем построением повествования. Если бы Бунин сделал его центром повествования — это был бы рассказ об одном уголовном случае и факт убийства приобрел бы значение исключительности. Но рассказ совсем о другом: об обреченности красоты и молодости на гибель. Случай (убийство) лишь обостряет этот трагизм, сокращая расстояние и тесно сближая блеск юной живой жизни и ее неизбежный конец, перескакивая через период медленного увядания. Этим подчеркивается безумие смерти: "Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так *бессмертно* сияют из этого выпуклого фарфорового медальона на кресте, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?" (М. IV. 359, курсив мой. — Ю. М.). В газетном тексте ("Русское слово", 1916, № 83, 10 апреля) это акцентировалось еще сильнее: "Как связать с этой шестнадцатилетней гимназисткой, которая всего два-три месяца тому назад так полна была, жизни, прелести, веселья, этот глиняный бугор и этот дубовый крест?"

Живая жизнь обречена на смерть, но сама она этого не знает, или вернее знает, но не верит в это. Этот мотив неверия в смерть — один из постоянных у Бунина¹⁷. Живая жизнь и смерть несовместимы. Сознание смерти исключает живую жизнь. Это дальнейшее развитие того же юношеского мотива о запаздывании осознания жизни ("пока живешь — не чувствуешь жизни"). Переживание процесса жизни и осознание процесса жизни не могут проходить синхронно. Осознание жизни и смерти означает уже выход из райского состояния. Но жизнь без осознания не имеет цены, она — пуста, и это еще одно неразрешимое противоречие жизни и еще одна антиномия художественного мира Бунина.

Ошибаются те, кто пытается уместить Бунина в одно из

двух определений: "пессимист" или "оптимист". Ричардс, чтобы избежать этой односторонности, назвал Бунина "оптимистическим фаталистом"¹⁸, то есть, по мнению Ричардса, несмотря на то, что Бунин ощущал бессилие человека перед гигантскими силами вселенной, он якобы был уверен в конечной осмысленности этих сил и, следовательно, в высшей ценности человеческого бытия. Но именно уверенности у Бунина никогда не было. Его внутренняя жизнь отмечена постоянным сомнением, вопрошанием, удивлением. Радостное ощущение счастья жизни постоянно сопровождается невозможностью принять смерть и осмыслить ее. Радость и ужас — его постоянные эмоции.

Бунин долго лелеял надежду (но уверенности у него не было и тогда) о возможности некой высшей мудрости, совмещающей в себе обе противоположности: безмятежную радость бытия и осознание смерти. Вот почему при писании своих крестьянских рассказов он так напряженно старался разгадать тайну спокойного безразличия мужиков к смерти. За этим безразличием ему мерещилась именно высшая мудрость и знание некой тайны — невольный отголосок народнического преклонения перед "мудростью народа" или скорее все же перед мудростью предков, связь с которыми Бунин искал у крестьян*.

Уже в рассказе "Беден бес", как мы видели, он в недоумении наблюдает за тем, как бродяга со спокойным безразличием идет ночью в метель на почти верную смерть, и с удивлением слушает рассуждения церковного сторожа о смерти: "Смерть-то? Чего ж ее бояться? Двум смертям

* С таким же удивлением взирал на отношение мужиков к смерти и Тургенев, его размышления очень похожи на бунинские: "Удивительно умирает русский мужик! Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто" ("Смерть" из "Записок охотника"). Но Тургенев еще не отделял мужика от других сословий (у него одинаково приемлют смерть и мужик, и студент, и старуха помещица), русский человек в его время, должно быть, еще был прочно укоренен в древнем народном духе. Бунин же, вслед за Толстым, уже видит именно у мужика совершенно иное отношение к жизни и смерти, нежели у цивилизованных людей.

не бывать, одной не миновать! — бойко ответил сторож” (Пг. IV. 98). Недоумение так ничем и не разрешается, рассказ кончается вопросом: ”Дикари. Но дикари ли?” (Пг. IV. 99).

Пленяет тихая и благостная смерть старика Аверкия в рассказе ”Оброк” (”Худая трава”). Смертельно больной и близкий к кончине он, на слова дьячка о том, что смерти не минуешь, отвечает: ”Избавь, Бог! Как можно того миновать! /.../ Я вон, жалюсь иной раз, я, мол, кочет оброчный, как говорится, а разве не правда? И Бог оброку требует... /.../. Нет, как можно... А то бы столько греха развелось!”¹⁹

Но уже тут Бунин отмечает слабое сознание мужиком собственной жизни, ее вегетативный характер: перед смертью Аверкий ”делал попытки вспомнить всю свою жизнь. Казалось, что необходимо привести в порядок все, что видел и чувствовал он на своем веку. И он пытался сделать это, и каждый раз напрасно, воспоминания его были ничтожны, бедны, однообразны”²⁰.

Из дневников Бунина видно, с какой настойчивостью он в деревне выпытывал мужиков о смерти. Сторожу Якову (прототип Якова Демидыча в ”Божьем древе”) он излагает теорию Мечникова и хочет узнать его мнение, но теория на Якова не производит никакого впечатления, и он реагирует на рассказ с насмешливым равнодушием: ”Потом разговор о старости, о смерти. Я рассказал ему о Мечникове. — Да, конечно, стараются, жалованье получают...”²¹.

В рассказе ”Божье древо” разговор этот передан следующим образом: ” — Яков Демидыч, для чего ты на свете живешь? — Как для чего? Вот ваш сад караулю. — Да нет, я не про то. Для чего ты на свет родился, для чего на земле существуешь? — А Господь его знает /.../ — А может, ты живешь только для того, чтобы есть, пить, спать, потомство плодить, жить в свое удовольствие? (теория ”живой жизни” и здесь излагается иронически — Ю. М.) — Нет, это я бы заскучал” (М. V. 364).

Разговоры с мужиками все более подводят Бунина к мысли, что равнодушие мужиков к смерти есть не что иное, как слабое осознание ее, неверие в смерть. Они о ней просто не думают. Яков на все вопросы о смерти отвечает

прибаутками: "Когда будем помирать, тогда будем горевать" (М. V. 360). "Двум смертям не бывать, одной не миновать" (М. V. 363) и т. д. "Видно, что разговор этот ему пока (то есть пока он здоров) совершенно неинтересен", — замечает Бунин (М. V. 363). Как впрочем и разговор о Боге: "Разговор о Боге тоже перевел на шутку" (М. V. 364).

Особенно пристальный интерес у Бунина вызывает ста-восьмилетний мужик Таганок. Прав ли Мечников в том, что к старости возрастает чувство жизни? Дает ли такое дивное долголетие некую мудрость? Ему кажется, что "чем больше жизнь, тем больше, страшной должна казаться смерть"²². Но на все вопросы Бунина Таганок может ответить лишь нечто невразумительное: "— Что ж, хочется еще пожить? — А Бог его знает... Что ж делать-то? Насильно не умрешь"²³. И воспоминания его ничтожны, как у Аверкия. Долголетие само по себе не дает ни мудрости, ни чувства жизни. (Вспомним вновь восхищение Бунина тем поразительным пониманием жизни и чувством жизни, которое он находил у юноши Лермонтова.)

В рассказе о Таганке — "Сто восемь" ("Древний человек") — мотив загадочного отношения русского мужика к жизни и смерти (предполагаемой его мудрости) тоже выражается еще в виде вопроса, но вопрос этот уже чисто риторический и в нем ясно слышится отрицание: "Но он пуст, пуст! Мысли, воспоминания Таганка так поразительно просты, так несложны, что порою теряешься: человек ли перед тобой?" (Пг. V. 212).

Еще определеннее это отрицание выражено в дневнике: у мужиков "к смерти вообще совершенно тупое отношение. А ведь кто не ценит жизни — животное, грош тому цена"²⁴. А также в стихе "Дедушка": у деда глазки "со звериной пустотой", и чуя приближение смерти он лишь "спешит, спешит — дожевать" (М. I. 358).

И все же отрицание это не окончательно. Все тот же вопрос возникает снова в рассказе "Мухи" (1924) — о мужике Прокофии с отсохшими ногами, лежащем третий год на нарах в избе, но пребывающем в радостном спокойствии, находящем удовлетворение в давлении мух на стене и

говорящем о смерти: "Кабы она уж правда была так страшна, никто не умирал бы, никогда бы Господь такой муки не допустил. Нет, это только одно мнение..." (М. V. 151). "Мудрость ли это или же просто какой-то ясноокий идиотизм?" — спрашивает Бунин (М. V. 152). — "Что это такое? Знаменитое русское терпение? Восточная покорность судьбе? Святость? Нет, все не то" (Пг. V. 150).

Ответа нет на этот вопрос, потому что всякий ответ, как сказал выше Прокофий — это только мнение. Тут мы подходим к очень трудному, но решающему пункту бунинского мировоззрения: к антиномичности не только изображаемого Буниным огромного, непонятного и противоречивого мира, но и к антиномичности самого созерцающего субъекта. Бунин часто ставит в тупик исследователей своей противоречивостью. И было бы большой ошибкой "выпрямлять" Бунина и делать его мировоззрение однозначным и однолинейным. Именно эта антиномичность одна из самых интересных его черт. Она придает его творчеству богатство, кажущееся неисчерпаемым, и сложность вполне современного взгляда.

Мотив о "мнении" в рассказе "Мухи" развивается и дальше: " — Ах, Прокофий, — говорю я, не выдержав, — все-таки как это ужасно то, что случилось с тобой! Но он спокойно глядит мне в глаза и спокойно, не вынимая трубки из рта, отвечает: — Нет, барин, это только мнение. Это вам только так кажется по вашему здоровью" (М. V. 151).

Эта неверность посторонних мнений, их неадекватность чужому опыту, ибо они не соответствуют внутреннему переживанию и внутренней оценке субъектом действия, Бунин подчеркивает с особой настойчивостью (тут тоже в новом аспекте примат феноменологического опыта). В дневнике Бунин записывает о нищем, который роется в мусорном ящике: "И может быть — *очень* счастливый человек!" (не просто счастливый, а "очень", слова эти подчеркнуты Буниным. — Ю. М.)²⁵. А в рассказе "Беден бес" студент, удивляясь спокойствию бродяги, восклицает: "Это тебе-то не плохо?" И тот отвечает: "А что ж мне? Беден бес, на нем креста нет. А я живу себе... — Да, вот оно что! "как птицы небесные" ...", — поражается студент (Пг. IV. 96). Позднее,

в романе "Жизнь Арсеньева" Бунин снова вернется к этой теме. Глядя на нищего, Арсеньев размышляет: "Ужасная жизнь! Но точно ли "ужасна"? Может быть, она что-то *совершенно другое*, чем "ужас"? Вот я на днях сунул пятак такому же босяку и *наивно* воскликнул: "Это все-таки ужасно, что вы так живете!" — и нужно было видеть, с какой неожиданной дерзостью, твердостью и злобой на мою глупость хрипло крикнул он мне в ответ: "Ровно ничего ужасного, молодой человек!" "26 (курсив мой. — Ю. М.).

Антиномизму мира у Бунина, таким образом, соответствует и противоречивость человеческого сознания и человеческой психики (фальшь общепринятых мнений и общих мерок). У Бунина нет готовых и общезначимых ответов на кардинальные вопросы бытия (при всем его преклонении перед Толстым — "учительство" Толстого было единственной в нем неприемлемой для Бунина чертой²⁷).

Этим своим антидогматизмом Бунин особенно близок сегодняшнему русскому читателю, уставшему от общеобязательных истин. Ведь признать принципиальную неразрешимость некоторых антиномий, значит открыть путь, по крайней мере, к их некоторому частичному разрешению, что гораздо лучше, нежели бесплодный, вредный и деспотичный утопизм.

Единственный путь познания жизни для Бунина — путь личной интуиции. Его ощущение истины близко Паскалевскому: "Истина не вещна, не отвлеченна, а лична"²⁸. В области художественной это означает, что только индивидуальный контекст придает истине конкретность, то есть делает ее художественной достоверностью.

В одном из самых своих удивительных рассказов — "Преображение" (1921 г.) Бунин повествует о том, как молодой крестьянин Гавриил, проведший ночь у тела умершей матери за чтением псалтиря и коснувшийся таинства смерти, переживает внутреннее преобразование. Бунин не сообщает нам содержание этого дивного внутреннего опыта (ибо оно непередаваемо) — "того невыразимо чарующего, что как некая литургия совершается в-нем" — он дает лишь несколькими штрихами некоторые ощущения Гавриила ("Все вдруг превращается в какой-то сплошной восторг,

от которого деревенеет голова, плечи, ноги /.../. Этот ветер тоже она, усопшая, это от нее веет этим нездешним, чистым, как смерть, и ледяным дыханием, и это она встанет сейчас судить весь мир, весь презренный в своей животности и бренности мир живых!"²⁹. И мы принимаем на веру, интуитивно, этот опыт как достоверный факт, как чужую личную истину.

Даже "дурочку" Анюту Бунин наделяет своей удивительной истиной ("Исход", 1918 г.), вкладывая в ее уста поистине дивные слова об умершем князе, слова, в которых сам Бунин, как чувствуется, любитесь недоступной ему, но прекрасной и поразительной чужой правдой: " — Я убогая, уроды, а душа-то у меня, может, ангельская-архангельская, я одна тебя любила, одна сижу *радююсь* о твоей кончине смертной... И она *радно* и *дик*о *засмеялась* и *заплакала*. /.../ Анюта *восторженно* рыдала, утираясь кофтой" (М. V. 18, курсив мой. — Ю. М.).

"Живая жизнь" — есть достояние детски невинных непробужденных сознаний. Но если вопрос о смерти и о смысле бытия уже встал перед человеком (а он встает рано или поздно перед всяким, кто достоин имени человека, кто не "животное" — см. прим. 24) — тот уже обречен на адскую муку сомнений, страхов, вопросов. Интересно отметить, что Бунин даже и в своей эстетике вовсе не был сторонником "наивного" искусства (по определению романтиков). На вопрос М. Алданова, что, может быть, в поэзии главное "химия слов", Бунин, как отмечает Муромцева-Бунина, отвечал: "Поэт должен осознавать мир, вспомним Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета"³⁰. Для него ум и талант были неразделимы: "Ум всегда талантлив"³¹.

Ясное ощущение некоего, недоступного нашему пониманию, высшего смысла бытия постоянно сопровождается тщетными усилиями разгадать этот смысл. " /.../ Тысячелетиями длятся рождения и смерти, страсти, радости, страдания... Зачем? Без некоего смысла быть и длиться это не может"³². "Я глядел с палубы в пустой простор этих "вод многих", со всех сторон безответно объемлющих нас, все, с тем же вопросом в душе: за что и зачем? — и в этой же самой Божьей безответности, — непостижимой, но никак

не могушей быть без смысла, — обретая какую-то святую беззаботность”³³.

Но беззаботность эта — лишь редкие счастливые мгновения. Непостижимая безответность Бога — мучительна и тревожна. Отсюда снова противоречивое отношение к ”живой жизни”: жажда этой святой беззаботности бездумного животного существования и отказ от этой бездумности во имя достоинства человека и его мысли.

”Безответность Бога” с особой ясностью выражена в рассказе о собаке Чанге и ее несчастном хозяине-капитане, мучающемся изменой любимой жены (”Сны Чанга”), причем в отличие от других рассказов, где животные изображаются Буниным всегда с невероятной пластичностью (достаточно указать например, на незабываемый образ собаки Джальмы в рассказе ”Сон Обломова-внука”), здесь Чанг — лишь ”маска”, носитель определенной точки зрения.

Две антиномичные правды о мире сталкиваются в постоянном противоборстве: ”Первая та, что жизнь несказанно прекрасна, а другая — что жизнь мыслима лишь для сумасшедших” (М. IV. 371). Но ни одна из этих правд не может быть окончательной. Высшая правда где-то вне их, ”а какая она — про то знает тот последний Хозяин, к которому уже скоро должен возвратиться и Чанг” (М. IV. 385).

Свои поиски этой неведомой третьей правды Бунин пробует выразить в эти годы то в библейских терминах (”Копье Господне”, ”Смерть пророка”), то в терминах буддизма (”Братья”), то в терминах ”таоизма” (”Сны Чанга”), но все это — лишь ”одежды”, которые Бунин примеривает. Бунин не был буддистом, да и Бог Библии — не вполне его Бог, за всем этим кроется в глубине глубокое сомнение, отчаяние, невозможность найти выход из противоречий и один универсальный ответ.

В рассказе о смерти пророка Моисея (”Смерть пророка”), обессиленного безнадежной борьбой со смертью и ищущего примирения с нею, Бунин, как кажется, склоняется к доводам, напоминающим знаменитое ”пари Паскаля”: ”Не лучше ли иначе думать? /.../ Говоря со страхом о могиле, не говорим ли мы словами древних, знавших

тело и не знавших Бога и бессмертия душ? Страшно величие дел Божьих. Не принимаем ли мы этот страх за страх смерти? Чаше говорите себе: час ея не так страшен, как мы думаем. Иначе не мог бы существовать ни мир, ни человек” (Пг. IV. 146–147). Но такой рациональный довод, что ”лучше думать” именно так, не убеждает самого Бунина. Одного ”лучше” не достаточно там, где ищут не ”лучше”, а истины.

В рассказе ”Братья”, написанном в 1914 году, то есть три года спустя после путешествия на Цейлон, Бунин впервые обращается к пленявшему его буддийскому учению об ”освобождении” (позже он будет возвращаться к нему не раз – в рассказе ”Цикады”, в книге ”Освобождение Толстого” и т. д.), учению о том, что наша земная жизнь – лишь иллюзия и обман, и освобождение от страданий в том, чтобы ”проснуться от жизни”, освободиться от переходящей формы личности и вернуться ко Всеединому. Здесь снова, как раньше в ”Астме”, отчетливо проходит мотив жестокости жизни и ее ”естественных законов”, жестокости мира, ”где каждый либо убийца, либо убиваемый” (Пг. VI. 201), мира, где ”от века победитель крепкой пятой стоит на горле побежденного!” (Пг. VI. 213). ”Все в лесах пело и славило бога жизни-смерти Мару, бога ”жажды существования”, все гонялось друг за другом, радовалось краткой радостью, истребляя друг друга” (Пг. VI. 200). Эта жестокость жизни у Бунина связывается, как это ни странно, с ”живой жизнью”. Бездумная радость бытия равнодушна к чужой смерти и к чужому страданию, она, как всякая животное-вегетативная жизнь, эгоистична и беспечно аморальна.

Для жизни жизнь! Вон темные буруны
У сизых каменистых берегов.
Вон красный киль давно разбитой шхуны...
Но кто жалеет мертвых рыбаков?

В сыром песке на солнце сохнут кости /.../
И блеск костей лишь радует глаза /.../

– читаем мы в стихотворении ”С корабля”.

Рассказ ”Братья” состоит из двух частей, двух параллель-

ных и разнородных блоков — истории юного цейлонского рикши, кончающего с собой после измены возлюбленной, и повествования англичанина, случайного клиента этого рикши, о собственной жизни. Однако неверно видеть в этих двух блоках взаимодополняющие друг друга части, где первая часть — показ, а вторая — рассказ, первая — иллюстрация, вторая — пояснение к ней. Эти части, напротив, контрастны, и вторая является антиномичной противоположностью первой. Рикша страдает от жгучей неудовлетворенности желанием, настолько сильного, что освободиться от него он может лишь освободившись от жизни. Англичанин же тяготеет пресыщенностью и отсутствием желаний, он начинает тосковать об утрате желаний и чувства "живой жизни" лишь здесь на Цейлоне, где роскошь природы дает почувствовать мистерию мира и где люди "еще живут младенчески-непосредственной жизнью, всем существом своим ощущая и бытие, и смерть, и божественное величие вселенной" (Пг. VI. 220). (Подобное же пробуждение чувства жизни Бунин намеревался, как мы уже говорили, показать у Отто Штейна в незаконченной повести "Жизнь".)

Англичанин — представитель новой европейской механической цивилизации, человек "нового железного века", удалившегося от природы и утратившего связь с Богом. "Бога, религии в Европе давно уже нет, мы, при всей своей деловитости и жадности, как лед холодны и к жизни и к смерти /.../. Не чувствуем в должной мере того непонятого и ужасного, чем полна человеческая жизнь" (Пг. VI. 219). "Разум наш так же слаб, как разум крота, или, пожалуй, еще слабее, потому что у крота, у зверя, у дикаря хоть инстинкт сохранился, а у нас, у европейцев, он выродился, вырождается!" (Пг. VI. 218).

Обоих героев рассказа, однако, объединяет в людском "братстве" общая неизбежность страдания и смерти (напомним, что и мужик в "Весеннем вечере" прежде чем убить нищего называет его "братом"), поэтому человеческому братству противопоставляется (хотя лишь мимоходом, в беглой иронии) утопическое "братство" политического лозунга революционеров (свобода, равенство и братство).

Противопоставление двух блоков рассказа идет и еще по одной линии: буддийский мир здесь, на прародине человечества – в утраченном Эдеме – это мир, признающий личность и личное существование величайшей бедой и источником всех страданий, мир англичанина – это мир, утративший связь с сутью бытия и цепляющийся лишь за его пустую форму, за бессмысленное само по себе, но объявленное самодовлеющим и самодостаточным, мимолетное существование индивидуальности. "Будда, как все великие религиозные учителя, понял, что значит жизнь Личности, этой преходящей формы /.../ – и ужаснулся священным ужасом. Мы же возносим нашу Личность превыше небес, мы хотим сосредоточить в ней весь мир /.../" (Пг. VI. 220).

Эта ничтожность и иллюзорность индивидуального бытия в рассказе подчеркивается обычной для Бунина, как мы уже говорили, наиндивидуальностью психики. Ни один из героев рассказа не имеет имени: это просто "рикша", "англичанин", "капитан". Не индивидуумы, а представители "вида". Описание переживаний рикши Бунин предваряет такой фразой: "Тела наши, Господин, различны, но сердце, конечно, одно", – сказал Ананда Возвышенному, и, значит, можно представить себе, что должен думать или чувствовать юноша ... " (Пг. VI. 206). И снова подчеркивается преобладание несознательных процессов во внутренней жизни человека: "А рикша, что-то думая или только чувствуя, ярко переглядывался с другими рикшами /.../" (Пг. VI. 206).

Отметим эту стилистическую экстравагантность: "ярко переглядывался". Весь облик рикши вообще ярок: "легконогий юноша /.../. И Шива позавидовал бы красоте его торса цвета темной корицы. Блестели при огне его черносиние конские волосы, гладко натянутые и собранные на макушке, блестели глаза из-под длинных ресниц, и блеск их был подобен блеску кокса против горна /.../. Раздувая тонкие ноздри, юноша надел бляху на свою, круглую и теплую руку". (Пг. VI. 201–202). Англичанин же – "с оливковым цветом лица, на котором тропическое солнце и болезнь печени, уже оставили свой смуглый след /.../, глаза как-то странно, будто ничего не видя, глядели /.../

сквозь блестящие стекла /.../. Деревянный голос его был тверд /.../. Сказал своим мертвым голосом /.../. Глаза за блестящими очками стоячие, как будто ничего не видящие” (Пг. VI. 203, 215, 217). Контраст яркости, живости и мертвенности, неподвижности, безжизненности подчеркивается также динамическим контрастом двух частей: первая, где герой-рикша, вся — движение и пестрота, вторая — застой и неподвижность.

И все же, хотя может показаться, что Бунин здесь целиком принимает буддийский пессимизм, его подлинное мироощущение иное. Буддизм несомненно пленял его (в разговоре с И. Одоевцевой он даже сказал однажды, что чуть не стал буддистом³⁴). Он проникался его возвышенной безмятежностью, радостью собственного исчезновения и слияния со Всеединым, но это было лишь преходящее настроение, подобное тому, которое так великолепно описано Томасом Манном в “Будденброках”, где Томас Будденброк при чтении Шопенгауэра испытывает чувство небывалого расширения собственной души и ощущение, будто упала какая-то завеса и перед ним вдруг открылась глубина бесконечной дали, где отменены обманные формы пространства и времени. Это чувство вспыхивает в нем снова ночью при внезапном пробуждении, но совершенно исчезает утром и рассеивается навсегда дневным светом. Так и у Бунина. Он говорит Одоевцевой: “Если бы я опять мог, как тогда, проникнуться всем этим, не так тяжело было бы, мне кажется”³⁵.

Буддийская мысль о преобладании страдания в нашей жизни Бунину, конечно, близка. Даже в своей нобелевской речи он говорит об этом: “Справедливо сказал великий философ, что чувства радости, даже самые резкие, почти ничего не значат по сравнению с таковыми же чувствами печали” (М. IX. 330). Тут бунинская мысль как бы смыкается с теми теориями начала века, которые пытались “научно” обосновать пессимизм: М. Ковалевский статистически доказывал количественное преобладание (70%) в нашей жизни неприятных ощущений над приятными, а Э. фон Гартман доказывал интенсивное преобладание страдания над удовольствием³⁶.

И буддийское ощущение ничтожества и бренности человеческого бытия, даже его ненужности, тоже было знакомо Бунину. Из его дневника мы узнаем, что им был задуман рассказ о девушке, побывавшей в летаргии (почти в могиле) и безучастной ко всему в жизни³⁷, — кто хоть на миг уже освободился от жизни, тому уже трудно снова привыкнуть к этому бремени (вспомним снова фразу из юношеского письма Бунина: "Не могу привыкнуть к жизни").

И все же пессимизм Бунина иного рода. Ужасным ему кажется не преобладание страдания над радостью (эти чередования тени и света для него и есть жизнь), а утеря самой способности упиваться радостью бытия и страдать, утеря их еще при жизни (как у англичанина в "Братьях") или вместе с жизнью. Его подлинный голос со всей силой и страстью звучит в финале рассказа "Цикады": "Но вот он опять, этот вздох, вздох жизни, шорох накатившейся на берег и разлившейся волны, и за ним — легкое движение воздуха, морской свежести и запаха цветов /.../. Я иду по песку и сажусь у самого края воды и с упоением, сладострастно погружаю в нее руки, мгновенно загорающиеся мириадами светящихся капель, несметных жизней... Нет, еще не настал мой срок! Еще есть нечто, что сильнее всех моих умствований. Еще как женщина вождеденно мне это ночное лоно... Боже, оставь меня!"³⁸.

Даже если это лишь сладостный обман, пусть он продлится еще. Нет ничего прекраснее, чем это опьянение.

Сам Бунин называет здесь это упоение жизнью "сладострастным" и "вождеденным". И действительно, самым сильным и захватывающим переживанием в нашей жизни он считает любовь.

Сладкая отравка любви — вот тема, которая вдруг резко прорывается на первый план в предреволюционных рассказах Бунина и которая затем станет преобладающей.

Бунинская любовь — это не "ερωξ" /эрос/ — разве что "эрос" доплатоновский, — а "παφοξ" /пафос/, именно древний неистовый "пафос", захватывающий все существо, а не вялая похоть или убогий разврат, характерный для нашей вырождающейся механической цивилизации (такую "любовь" он тоже покажет потом в рассказе "Барышня

Клара”). Поэтому нельзя называть Бунина русским Мопассаном, как это делают некоторые критики. Такая неистовая оргиастичность любви, как у Бунина, необычна для новейшей литературы. К тому же, как верно отметил Крепс, у Мопассана нет идеи катастрофичности любви и нет взгляда на женщину, как на существо таинственное³⁹. И уж конечно, нет ничего похожего во всей предшествовавшей Бунину русской литературе, которая стыдливо обходила стороной физическую любовь.

Катастрофичность любви у Бунина вытекает из самого ее характера. Это разрыв с буднями жизни и выход в совершенно иное измерение. Это и падение в бездну и одновременно — к самому средоточию живой жизни, к бессмертию, сконцентрированному в одном мгновении любви. Уже в раннем рассказе Бунина “Осенью” мелькнул намек на это бессмертие: “Я смотрел на нее с восторгом безумия, и в тонком звездном свете ее бледное, счастливое и усталое лицо казалось мне прекрасным, как у бессмертной” (Пг. II. 231).

Такое состояние экстаза, граничащего с безумием, несовместимо с обычным течением будничной жизни, несовместимо с условиями земного существования и, следовательно, у любви не может быть счастливого житейского конца. В этом смысле характерен финал рассказа “Сын”. Добропорядочная и вполне счастливая в своей семейной жизни госпожа Маро, захваченная вдруг любовью-страстью (“пафос”) к юноше поэту Эмилию, естественным концом их любовного свидания видит самоубийство: “Как? — сказала она с изумлением, почти строго. — Неужели ты думал, что я... что мы можем жить *после этого*? Есть ли у тебя что-нибудь, чтоб умереть?” (М. IV. 399, курс. мой. — Ю. М.). “После этого”, после опыта неземного — возврат к будням оказался для них немислим. Позже, в других рассказах о любви, у Бунина счастье влюбленных будет катастрофически прерываться какими-нибудь внешними обстоятельствами, но катастрофичность такой любви заключена в ней самой, и ее естественный конец с наибольшей чистотой показан именно здесь, в рассказе “Сын”.

Здесь же особенно ясно видно, как хрупки такие “над-

строечные" человеческие установления как мораль, культура, эстетика и прочее. И семейные узы госпожи Маро, и поэзия Эмиля оказываются пустыми и легко отбрасываемыми прочь пустяками при столкновении с неистовой и слепой природной силой любви.

Эта слепая сила даже не останавливается перед табу кровосмешения (смутное взаимное влечение отца и дочери в рассказе "При дороге"). По-видимому, только сознание того, какое всеобщее возмущение тогдашней критики и публики вызвало бы развитие этой темы, заставило Бунина пресечь ее в зародыше и дать иной ход рассказу.

Неземной опыт любви в жизни человека сродни лишь опыту смерти — Бунин часто показывает его "жутким"⁴⁰, и напротив, смертельную истому — "сладкой". Жутко-сладкая тайна любви и смерти в равной степени ведет человека к утрате своей индивидуальности и возвращает его к роду. Любовь и смерть намеренно сближались Буниным в одной фразе в журнальном тексте рассказа "Сын", в момент объяснения Эмиля с госпожой Маро: "Нынче день смерти моего отца. Я люблю вас"⁴¹.

Любовь, как и смерть, это тоже выход из времени, освобождение от него. "Зовет священная любовь на брань с драконом времени", — писал Белый в Четвертой симфонии⁴² (хотя у Белого плотская любовь в конце концов преобразуется в побеждающую время любовь к Христу). В любви время останавливается, перестает существовать. И Бунин, тоже всегда боровшийся с "драконом времени", находит в любви мощную союзницу.

Парадокс любви заключается в том, что человек видит в ней свое высшее личное счастье, тогда как на самом деле в этом акте он является лишь орудием слепой и безличной силы рода. Любовь — величайшая из иллюзий. Эта обманчивость любви с большой силой изображена Буниным в рассказе о помещике Хвоцинском ("Грамматика любви"), который был всю жизнь помешан на любви к своей горничной Лушке, умершей в ранней молодости. Хвоцинский затворился в той комнате, где жила и умерла Лушка, и больше двадцати лет просидел на ее кровати. А между тем Лушка эта была вовсе не красива, и Бунин нарочно подчер-

кивает убогость и неприглядность всех "святынь", связанных с этой странной любовью: "мебель топорная", "железная голая койка", "ржавая замочная скважина", "заношенный шнурок, а на нем снизка очень дешевеньких голубых шариков, похожих на каменные" — ожерелье Лушки (Пг. VI. 194—196). И изречение в старинной книге "Грамматика любви", — читанной Хвошинским, — говорит об этом обмане любви: "Женщину мы обожаем за то, что она властвует над нашей мечтой идеальной" (Пг. VI. 196). Обыденный предмет мы наделяем качествами возвышенными и переселяем его нашей любовью из мира реального в мир идеальный.

Но этот обман и эта мечта обладают неотразимой силой, поэтической красотой и ни с чем не сравнимым ароматом; и загадка их не перестает удивлять и очаровывать Бунина. При виде убогого и замусоленного ожерелья Лушки Ивлев (герой рассказа, взглядом которого показана вся эта история) — испытывает трепет: "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" (Пг. VI. 196).

Вот почему нельзя сводить изображение Буниным любви к теории Шопенгауэра. Шопенгауэр, разоблачая обман любви, лишает любовь всякой поэзии и всякой духовной ценности, он обнажает ее, и голый инстинкт предстает во всем своем отталкивающем и нечеловеческом виде, как простая ловушка. Для Бунина поэзия и красота любви, возвышающие душу, даже если они обман, все-таки, несмотря ни на что, сами по себе являют нечто настолько чудесное и чарующее, что достойны быть признаны одним из лучших даров жизни. И как все прекрасное и чарующее в мире — они исполнены для Бунина великой тайны. Самоуверенность Шопенгауэра, не сомневавшегося, что им открыта и разоблачена конечная суть любви, чужда Бунину (о критическом чтении Буниным Шопенгауэра говорят уже его юношеские письма⁴³). Вот почему Бунину незнакомо разделение на любовь плотскую и любовь духовную. Проводить такое деление — значит рассекать живое целое, удаляться от тай-

ны. Само тело женщины для Бунина (и он не устает это повторять) есть величайшая тайна, и в восхищении им, во влечении к нему так нераздельно слиты чувственный экстаз, эстетическое любование и мистический восторг (очень примечательны слова, которые мы находим в одной из первоначальных редакций рассказа "Сны Чанга": "Эти плечи — истинно чаша причастная, единение со всею вселенной"⁴⁴), а в самой любви так слиты чувственное наслаждение и духовное воспарение ввысь, что проводить здесь какое-то деление ему кажется нелепым кощунством.

Когда любовь дает трещину и такое деление возникает — любовь умирает или умирает сам человек. В этом смысле особенно замечателен рассказ "При дороге". Пробуждение любви в юной девушке Парашке дается здесь как подземные толчки некой слепой и страшной силы, постепенно овладевающей ею, туманящей разум, парализующей волю. Пробуждение это описано с редкой силой. Причем самой Парашкой сладостная эта страсть воспринимается как что-то страшное и преступное, и даже тем слаще, чем преступнее. Уже после первой встречи с мещанином Никанором, гнавшим стадо мимо ее дома, она ночью заснула, "очарованная смутной думой о том, как погубит, как увезет ее куда-то в даль молодой мещанин" (Пг. V. 225). Со сладостным ужасом думает она даже об отвратительном ей работнике Володе: "Она знала, что никогда не решится он тронуть ее, — отец убил бы его, — но ведь думала же она об этом... И сладость тайных дум ее даже увеличивалась страхом и отвращением к Володе" (Пг. VI. 230).

После того как Никанор соблазнил ее, и она отведала запретного плода любви, эти чувства отвращения и наслаждения, ужаса и сладости даже усиливаются: "Сладкое головокружение вызывало даже сознание *преступности*, какой-то *противоестественности* того, что сейчас будет /.../" (Пг. VI. 240). "Ново было только то, что теперь Парашка чувствовала себя женщиной — о, как страшно было это чувство! — что как лед холодны были руки и ноги у нея, что дрожало мелкой дрожью сердце, чужое ей, а пустая, какая-то просторная голова напрасно пыталась поймать и

задержать хоть единую мысль” (Пг. VI. 242, курс. мой. — Ю. М.).

Огромность этого необычного чувства, овладевающего целиком человеком и опустошающего его, сопровождается ощущением не только его необычности, но и ”преступности” и ”противоестественности”. Любовь всегда преступна по самой своей сути, ибо она есть *преступление* рамок будничной жизни и ее обыденной естественности. Преступность эта находит свое выражение в подлинном преступлении, когда Парашка пытается убить Никанора.

Сама же эта попытка есть стремление выйти из мучительного противоречия своей страсти, одновременно омерзительной и сладостной, жуткой и желанной: ”Злоба и отвращение к Никанору не проходили, но воспоминание о том, что было в последний раз под дубками, сладостно отнимало руки, ноги” (Пг. VI. 242). Противоречие же возникает оттого, что даже у этой неразвитой и совсем еще глупенькой девочки любовная страсть стремится сублимироваться в эстетическом чувстве. Слишком резкое несоответствие Никанора смутно живущему в ее душе идеалу приводит к катастрофической развязке. ”Оказалось, что она даже и не подозревала прежде, в каком наваждении жила она, как много думала все об одном и том же, сколько смутных, пленительных картин каких-то дальних, счастливых городов, степей и дорог дали ей думы, как нежно любила она *кого-то*... Сделав свое страшное дело, Никанор убил и ее и себя /.../. Не могла любить и никогда не любила она его! Теперь без стыда, отвращения и отчаяния нельзя было вспомнить об этом человеке /.../. Она вспоминала, как любила, ждала *кого-то*, — и любовь эта возвращалась, и она не могла найти себе места от тоски по прошлому, от жалости к себе, от нежности к тому, кого она, казалось, так долго любила” (Пг. VI. 239, курсив мой. — Ю. М.). Мотив несуществимости идеала в реальной жизни (тема раннего рассказа ”Счастье”) тут усиливается слишком явной ничтожностью Никанора, ”этого коротконового вора”, занявшего незаконно место идеального ”кого-то”.

Последняя драматичная сцена рассказа — подготовка побега и попытка убийства — намеренно дается без единого

”психологического” штриха, как и сцена убийства в финале рассказа ”Весенний вечер”. Психологически это все никак не объяснено и не объяснимо, традиционный психологизм тут слишком обеднил бы всю сложность ситуации и затемнил ее сверхпсихологическую глубину, никак не выразимую в каких бы то ни было рациональных категориях — психологических, логических, социологических, нравственных и т. д.

Об этом хорошо написала Л. Авилова в письме Бунину в конце января 1915 года: ”Вы изгнали и фабулу, и определенную мелодию со всеми ее нежностями /.../. Вместо мелодии стало то, чего шарманки играть не могут. А вместо рассказа то, чего не расскажешь /.../. Очень сложно, а ясно”⁴⁵.

Еще определеннее ”преступность” любви выражена в рассказе ”Игнат”, тоже заканчивающемся попыткой убийства — причем двойной попыткой: Игнат идет, чтобы убить Любку, и становится сам ее жертвой. Попутно убивают и купца. Преступность тут вырывается наружу с такой неистовой силой, потому что любовники — и Игнат, и Любка — стоят на столь низкой ступени сознания, что становятся легкими игрушками страшной и властной стихии любви.

Любка — это само безличное женское начало, одновременно притягательное и отталкивающее в своей животной прелести и бесчеловечной обнаженности. Ум у нее заменяет ”звериная сметливость, присущая женщинам, подобным ей” (Пг. V. 334). Моральные категории к ней и вовсе не приложимы: ”В черных, блестящих глазах Любки была какая-то преступная ясность, откровенность. Чувствовалось, что ей ничего не стоит признаться в каком угодно стыдном деле” (Пг. V. 316). Носительница сексуального начала, она, тем не менее, сама в любви деловито бесстрашна: ”Она позволяла барчукам очень многое, не боясь увлечься. Она и все позволила бы, если бы нашла это выгодным, возможным, и была бы с любовником проста, деловита, придавая таинственность своим отношениям с ним лишь из хитрости, из желания одурманить его”⁴⁶. ”Спокойное бесстыдство ее /.../ было для него (Игната) жутко и пленительно” (Пг. V. 317). Женщин, так изображенных, мы найдем

позже у Кафки, но для начала века этот образ был необычен и смел.

Пастух Игнат весь во власти жуткой и необоримой стихии любви. При виде того, как бык поднимается на корову, "у Игната заходило сердце" (Пг. V. 324). Когда становилось невмочь он заманивал в ригу собаку Стрелку, "таинственно-красивую, с маслянистыми черными глазами /.../. Она вбегала, он припирал скрипучие ворота. Становилось *жутко*" (Пг. V. 322, курсив мой. — Ю. М.). Пройдет еще несколько десятилетий, прежде чем Фолкнер рискнет описать любовь "дурачка" к корове. Очень интересно в этой связи признание Бунина Алданову о том, что послужило толчком к написанию рассказа "Игнат": "Был у нас на деревне подросток пастух, про которого говорили, что он в поле на коров "лазит", — вот почти и вся правда, от которой пошла выдумка "Игната"⁴⁷.

Когда отношения Любки и Игната близятся к развязке, когда Игнат с топором в руке стоит под окном Любки, и когда нагнетаемое напряжение, как бы сконцентрированное в необычайной тишине становится уже невыносимым, оно вдруг прорывается животным, утробным, жутким криком барана, как бы криком самой стихии, в ее бесчеловечной безликости, кажущейся дьявольской (символизм сцены настолько слит с конкретной ситуацией, что снова приходит на ум уже высказанная нами раньше мысль, что именно у Бунина символизм находит свое наиболее органичное и художественно убедительное выражение): "И в мире настала такая тишина, что осталось в нем только биение сердца Игната. Вдруг и оно куда-то провалилось — весь этот пустой и мертвый мир ужасом наполнило бляние дьявола. Игнат понял, что это заблеял баран — очень далеко где-то, на деревне. Но, должно быть, и вид у этого внезапно проснувшегося в самый мертвый час зимней ночи барана был дьявольский, и хрипота в его блянии была дьявольская. Только дьявол и только в роковой час мог зареветь так страшно" (Пг. V. 338).

Следующая затем драматичная сцена, как и в "Весеннем вечере" и "При дороге", дается уже не рассказом, а показом. Повествование сменяется изображением, безо всякой

"психологии". И именно этим ярким показом Бунин дает то, чего нельзя рассказать. Мы "видим" все и все понимаем, не умея объяснить, и напрасно пытаемся объяснить, любое толкование сразу же обеднит многозначность образной ткани. Мы "видим" Любку в тот момент, как Игнат заносит над ней топор, "ее сразу похудевшее, *обрезавшееся* лицо" (Пг. V. 340; кто еще мог написать это "обрезавшееся" в то время), и понимаем, почему Игнат опускает топор не на любкину голову, а на голову купца, с которым она прелюбодействует.

Все последующее происходит вообще "за кулисами" (прием современного театра, предвосхищенный Буниным, с его неотразимым эффектом — эффектом дорисовки воображением), мы видим лишь затем Игната, сидящего на крыльце с разбитой головой.

Много позже в беседе с Г. Кузнецовой Бунин будет с горечью говорить о том, что никто не понял и не оценил его новизны: "Как обидно умирать, когда все, что душа несла, выполняла — никем не понято, не оценено по-настоящему! /.../ А этот, что бабам повстречался, — как выдуман! (в рассказе "Аглая". — Ю. М.). В котелке, и с завязанными глазами. Ведь бес! Слишком много видел! "Утешил, что истлеют у нее только уста!" — ведь какое жестокое утешение, страшное! И вот никто этого не понял! /.../ И ведь сколько тут разнообразия, сколько разных ритмов, складов разных!"⁴⁸.

В бытность Бунина во Франции очень хорошо поймет характер его прозы Рене Гиль: "Создается атмосфера, где дышишь чем-то странным и тревожным, исходящим из самого акта жизни! /.../ Под видимым единством таится сложность, нечто неизбывное, нарушающее ясную и обычную норму"⁴⁹.

Начало Первой мировой войны было воспринято Буниным как катастрофа. В этом он видел последний акт мировой трагедии — то есть завершение вырождения европейцев и гибель механической, безбожной и противоестественной цивилизации нового времени, конец которой он уже давно пророчил. В то время как другие интеллигенты были захвачены волной патриотизма, как будто речь шла об одной из

"игрушечных" и рыцарских локальных войн былых времен, Бунин чувствовал здесь нечто апокалипсическое — начало новой жуткой эпохи. "В мире происходит огромное событие, которое опрокинуло и опрокидывает все понятия о настоящей жизни", — заявил он в интервью "Биржевым ведомостям" 12 апреля 1916 г. И еще определеннее в интервью газете "Одесские новости": "Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница Библии. Дух Божий носился над землей, и земля была пуста и неустроена. Это подавляет! И кажется, что слово вообще не может дойти до человеческого сердца"⁵⁰.

В сентябре 1914 года Бунин составляет воззвание "От писателей, художников и артистов" с протестом против жестокостей немецкой армии на русском фронте и против ужасов войны: "То, чему долго отказывалось верить сердце и разум, стало, к великому стыду за человека, непреложным /.../, еще жив и силен древний зверь в человеке /.../, кровью текут реки, по грудам трупов шагают одиночавшие люди /.../"⁵¹. Воззвание это, подписанное многими выдающимися деятелями русской культуры (Васнецов, Станиславский, Шаляпин, Горький, П. Струве, Овсяннико-Куликовский, Шмелев и др.), Ленин (в стратегические планы которого как раз входила "империалистическая" война), со свойственной ему умеренностью выражений и благородством стиля назвал "поганой бумажонкой российских либералишек"⁵².

По мере того как война становилась все более затяжной, а характер ее все более отталкивающим, возрастал пессимизм Бунина и его опасения и за судьбу России и за человека вообще. Он глубоко переживает трагедию народа: "Деревни опустели так, что жутко порой. Война и томит, и мучит, и тревожит /.../, — пишет он Нилусу 15 сентября 1915 года. — Не припомню такой тупости и подавленности душевной, в которой уже давно нахожусь"⁵³. И записывает в дневнике: "Все думаю о той лжи, что в газетах на счет патриотизма народа"⁵⁴. И в беседе с Н. Пушешниковым: "Народ войны не хочет и свирепеет с каждым днем"⁵⁵.

Бунин, живший как всегда большую часть времени в деревне и, в отличие от прочей интеллигенции, очень точно

чувствовавший настроение народа, в этом народном ожесточении предугадывает начало конца. В жутком пророческом стихе "Сон епископа Игнатия Ростовского" (написано 23 января 1916 года) он предсказывает революцию. Трагических предчувствий полны также два других его стиха: "Святогор и Илья" и "Святой Прокопий".

Пессимизм его тотален: он — в обострившемся еще более, чем раньше презрении к современному человеку и современной цивилизации. "Какое великое душевное разочарование принесла она (война) мне!" — пишет он в дневнике⁵⁶. А в письме Нилусу говорит: "Кто вернет мне прежнее отношение к человеку? Отношение это стало гораздо хуже — и это уже непоправимо"⁵⁷.

Эти его настроения находят свое выражение в двух самых мрачных его рассказах: "Господин из Сан-Франциско" (август 1915 г.) и "Петлистые уши" (ноябрь 1916 г.), а позднее, уже после революции, которую он воспринял как логическое завершение всего этого ужаса, — в рассказе "Безумный художник" (где в леденящем гротеске преломлена революционная утопия о "рождении нового человека").

Рассказ "Господин из Сан-Франциско" многие критики считают самым совершенным из всех, написанных Буниным до революции. Действительно, техника письма достигает здесь виртуозного блеска. Выразительность деталей и точность языка поразительны. Но чего не отметил никто из критиков — это абсолютного и необычного для Бунина отсутствия поэзии (как и в рассказе "Петлистые уши"), поэтому скорее можно согласиться с теми, кто, как Поджолы и Мирский, считают шедевром дореволюционного Бунина "Суходол".

От виртуозного блеска "Господина из Сан-Франциско" веет холодом ужаса. Перо движимо здесь болезненной тоской и отчаянием. "14–19 (августа) писал рассказ "Господин из Сан-Франциско", — записывает он в дневнике. — Плакал, пища конец. Но вообще душа тупа. И не нравится /.../. Вижу многое хорошо, но нет забвенности, все думы об уходящей жизни"⁵⁸. А именно эта забвенность, то есть глубокое погружение в магическую атмосферу искусства,

всегда было основным условием его работы (найти верный "звук", как говорил он⁵⁹). Здесь его проза суха и лишена той поэзии (не "поэтичности", а поэзии), которая представляет собой самую замечательную черту Бунина-художника, и является не художественным стилем, а мировоззрением⁶⁰.

"Плакал пища" он, конечно, не над своим героем, богатым американцем из Сан-Франциско, неожиданно умирающим на Капри, персонажем, изображенным с такой жестокостью и презрением, что вряд ли он может вызвать у кого-нибудь хоть малейшую симпатию, а — от того безысходного душевного отчаяния, которое и есть подлинный герой этого рассказа.

С самого момента появления "Господина из Сан-Франциско", с первой рецензии Дермана⁶¹ и до сего дня — непременным стало соотносить этот рассказ со "Смертью Ивана Ильича" Толстого. Такое сопоставление подсказывается фабулой рассказа, но свидетельствует вовсе не о сходстве, а напротив, о принципиальном расхождении. У Толстого — победа над смертью. Последнее ощущение Ивана Ильича и его последняя мысль: "Кончена смерть. Ее нет больше". У Бунина — триумф смерти, причем смерть торжествует уже при жизни, ибо сама жизнь богатых пассажиров роскошного океанского парохода ужасна, как смерть (это "мертвая жизнь"), она противоестественна и бессмысленна. У Толстого рассказ кончается все заливающим неземным светом. У Бунина материальными страшными деталями земной жизни трупа и фигурой Дьявола, "громадного, как утес", следящего со скал Гибралтара за проходящим мимо пароходом. (Это редкий у Бунина пример — наряду с Белой Лошадью в "Астме" — символа с прозрачной интерпретативностью, выделенного из жизненного контекста своей однолинейной знаменательностью, близкой к аллегории; обычно роль символа у Бунина несет деталь, тесно включенная в жизненный контекст и имеющая прежде всего прямое и непосредственное значение, а ее многозначность лишь угадывается как некая тайна).

У Толстого самый заурядный и гадкий человек с типовым почти нарицательным именем Иван Ильич — наделен способностью осознавать свой душевный процесс, анализи-

ровать его, и формулировать свои мысли — качеством вовсе не заурядным, а исключительным (то есть способностью самого Толстого), у Бунина отказ от всякой "психологии" и передачи внутреннего процесса диктуется абсолютной внутренней пустотой персонажа: "Что чувствовал, что думал господин из Сан-Франциско в этот столь знаменательный для него вечер? Он, как всякий испытывший качку, только очень хотел есть, с наслаждением мечтал о первой ложке супа, о первом глотке вина и совершал привычное дело туалета даже в некотором возбуждении, не оставлявшем времени для чувств и размышлений" (М. IV. 319). Только во сне еще он прикасается к подлинной "живой жизни", но странный мистический сон им сразу же забывается, ибо "в душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств" (М. IV. 318). Ироническое "так называемых" характеризует тот новый мир технической цивилизации, к которому принадлежит господин из Сан-Франциско, мир совершенно глухой к тайне жизни, но уверенный в своем абсолютном знании жизни, безрелигиозный мир, где место Бога занял идол, капитан корабля, уверенный в своей власти над океаном, "гудевшим, как погребальная месса" — "в конечном итоге для него самого непонятным", а место храма — ресторан, откуда, созывая клиентов, "точно в языческом храме", гудит гонг. Мир этот, в своем пустом лихорадочном беге устремлен весь в будущее ("светлое будущее" прогресса), которое оказывается не чем иным, как абстракцией. Господин из Сан-Франциско прожил всю жизнь в напряженном и бессмысленном труде, откладывая на будущее "настоящую жизнь" и все удовольствия. И именно в тот момент, когда он решает наконец насладиться жизнью, его настигает смерть. Жить будущим — безумие. Мистика "исторического прогресса", присущая сознанию нового человека — это одно из самых нелепых суеверий безрелигиозного общества, утратившего живую связь с подлинными корнями жизни. В этом Бунин близок мироощущению Герцена⁶².

Ощущение противоестественности и пустоты этой технической цивилизации подсказывает Бунину мысль о неиз-

бежности ее гибели. При первой публикации рассказа ему был предпослан эпиграф из Апокалипсиса, снятый автором впоследствии, вероятно, из-за его настойчивой назидательности: "Горе тебе, Вавилон, город крепкий!" А в черновом варианте рукописи, иронизируя над верой в незыблемость новой цивилизации и в прогресс, Бунин замечал: "Ведь это, как сказано во всех учебниках, только в древности "развращались и погибали" не только отдельные люди, но и целые народы в пирах, в роскоши, в пурпуре, "без меры владея рабами, конями и колесницами". Теперь этого нет и не может быть"⁶³ (это, как и многие другие высказывания "от автора", Бунин устранил из окончательного текста, чтобы не смешивать "показ" с "рассказом" и не ослаблять силу первого).

Эти мысли о конце новой цивилизации и об исторической цикличности вообще Бунин не раз высказывал как до "Господина из Сан-Франциско" (например, в "Братьях"⁶⁴ или в путевых поэмах), так и после (Г. Кузнецова приводит высказывание Бунина 1933 года о том, что "мир опять завершает круг, а не идет вверх спиралью"⁶⁵), солидаризируясь таким образом с Константином Леонтьевым ("Восток, Россия и славянство") и предвосхищая Шпенглера.

Толстой придал Ивану Ильичу собственное понимание бессмертия, Бунин в "Господине из Сан-Франциско" оплакал и свою собственную будущую и неизбежную смерть. В письме Б. Зайцеву 20. X. 1939 Бунин пишет: "Перечитал на днях "Смерть Ивана Ильича". Разочарование. Нет, не то! Не в том дело, что как-то 'не так жил' "⁶⁶. А в том — что "так" или "не так" прожитая жизнь все равно кончается смертью. Морализм позднего Толстого Бунину чужд, ему гораздо ближе ранний Толстой с его казаком Ерощкой, для которого "ни в чем греха нет", этим прекрасным, свободным, цельно живущим человеком-зверем.

Для Толстого, в "Иване Ильиче" — "смерти нет", для Бунина смерть — это нечто огромное и серьезное. настолько серьезное, что его господин из Сан-Франциско в смерти даже обретает некое величие. В первоначальной редакции смерть его описывалась так: "И медленно, медленно, на

глазах у всех, потекла бледность по лицу умершего, и черты его стали утончаться, светлеть, красотой, уже давно подбавшей ему" (курсив мой. — Ю. М.). Неестественная и не-реальная жизнь лишь в смерти вновь возвращается к великим и таинственным токам вселенной. Смерть тут единственная реальность.

Разумеется, и этот рассказ, и даже больше, чем все прочие, дал повод для примитивных социологических истолкований. В "Господине из Сан-Франциско" видят не более не менее как... "критику американского империализма" или даже (что звучит уже юмористически) критику "крупной европейской буржуазии"⁶⁷.

Тема социального неравенства и несправедливости, действительно присутствует в рассказе. Еще в 1909 году, как рассказывает В. Н. Муромцева, Бунин воображал себе многоэтажный корабль как модель человеческого общества. "Зашел разговор о социальной несправедливости. Лицеист был правого направления. Ян возражал: — Если разрезать пароход вертикально, то увидим: сидим, пьем вино, беседуем на разные темы, а машинисты в пекле, черные от угля, работают и т. д. Справедливо ли это? А главное, сидящие наверху и за людей не считают тех, кто на них работает" (курсив мой. — Ю. М.)⁶⁸. Его симпатии на стороне бедняков и страдающих, алчные буржуа вызывают у него отвращение (вспомним рассказ "Хорошая жизнь"). Но в отличие от революционных социалистов, он не верил в возможность улучшения общества революционным путем, ибо по его мнению, зло коренится гораздо глубже, чем думают социалисты. На социалистическом корабле кочегары должны работать точно так же, как и на капиталистическом. Бунин мог бы повторить слово в слово то, что писал в "Дневнике писателя" Достоевский: "Дайте всем этим современным высшим учителям полную возможность разрушить старое общество и построить заново — то выйдет такой мрак, такой хаос, нечто до того грубое, слепое и бесчеловечное, что все здание рухнет под проклятиями человечества /.../. Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не из-

бегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных”⁶⁹.

Бунин сам цитирует это рассуждение Достоевского в своем дневнике⁷⁰, а также тщательно переписывает пушкинские слова о революции⁷¹. И не раз он говорил, что один лишь Достоевский сумел понять в чем ложь социализма. Муромцева отмечает в своем дневнике: “Да, — сказал Ян, — только Достоевский до конца с гениальностью понял социалистов, всех этих Шигалевых. Толстой не думал о них, не верил. А Достоевский проник до самых глубин их”⁷².

К одной из тайн человеческой жизни (и жизни социальной) принадлежит, по мнению Бунина, и загадка власти. Эта, казалось бы столь земная и прозаическая вещь, на самом деле, если в нее вдуматься, как вдумывается Бунин, оказывается чем-то нематериальным и неуловимым. Таинственный механизм власти, в принципе неизменный в веках, позволяет старому и бессильному властвовать над молодым и сильным, глупому над мудрым и т. д. /“Сила не в самой силе, а в той власти, с которой связана она”, — говорит Бунин в “Святочном рассказе” (Пг. VI. 270), этой же теме посвящен и рассказ “Сила”*/.

Описывая руины дворца Тиберия на Капри, которые, как и все туристы, собирался осмотреть господин из Сан-Франциско, Бунин замечает: “Жил на этом острове две тысячи лет тому назад жалкий полоумный человек, вечно пьяный, совершенно запутавшийся в своих жестоких и грязных поступках старик, который почему-то забрал власть над миллионами людей...” (М. IV. 486, курсив мой. — Ю. М.).

Но иерархия — неустранимая черта любого человеческого коллектива — для Бунина не только и не всегда зло, она так-

* Проблема эта занимала, как известно, также и Толстого — вспомним хотя бы эпилог в “Войне и мире”, не говоря уже о более поздних публицистических произведениях.

же и необходимое условие культуры⁷³. В этом он солидарен с идеями книги Н. Бердяева "Философия неравенства", считавшего, что идея равенства не только неосуществима (равенство достижимо лишь на уровне осла), но и пуста, и что социальная справедливость должна основываться на достоинстве каждой личности, а не на равенстве (это же "главным" считал и Бунин, см. прим. 68). Много родственного у Бунина и со взглядами К. Леонтьева, для которого эгалитаризм новой массовой цивилизации означал конец индивидуального своеобразия, конец культуры и разложение форм — замену лица безликостью. Политическая идея равенства Бунину представляется фальшивой, подлинное равенство для него понятие духовное, особенно ясно он выразит это впоследствии в рассказе "Слепой" (1924 г.): "Не пекитесь о равенстве в обыденности, в ее зависти, ненависти, злом состоянии. Там равенства не может быть, никогда не было и не будет" (М. V. 148). Равенство лишь в сердце, в чувстве любви к ближнему и в таинственном ощущении единства со всем сущим.

В иерархии Бунин видит мудрость высшего порядка жизни. И именно в те моменты, когда он наиболее радостно сливается со стихией природы (со стихией моря, например, в очерке "Воды многие"), он особенно остро ощущает "строгую иерархию, которая царит в мире", и то "какое высокое чувство заключается в подчинении, в возведении в некий сан себе подобного... То же самое он скажет в рассказе "Возвращаясь в Рим": "В человеке великом или хотя бы облеченном величием, мы чтим сосредоточенность тех высоких сил, что заключены в некоторой мере в каждом из нас" (М. VII. 298). Иерархия, таким образом, есть одновременно и умаление и возвеличение: умаление индивидуалистического эгоизма и возвеличение нашего высшего существа, всего того высшего и лучшего, что есть в нас.

Богатство и власть не дают сами по себе счастья в жизни, не придают жизни ни ценности, ни красоты — все это лежит совершенно в иной плоскости и измеряется иными мерками. И в бедности можно быть счастливым, как счастливы два абруцских пастуха, спускающиеся с гор ("Господин

из Сан-Франциско”) и воздающие хвалу солнцу, утру и Богоматери, “непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире” (М. IV. 326, курсив мой. — Ю. М.), и счастлив рыбак Лоренцо, “беззаботный гуляка и красавец”, который уже продал двух пойманных им ночью омаров и “теперь мог спокойно стоять хоть до вечера, с царственной повадкой поглядывая вокруг” (М. IV. 326), — они единственные в рассказе носители живой жизни (как рикша в “Братьях”) и единственная здесь светлая нота. Но видеть в них “социальный оптимизм” Бунина, как это делает Кучеровский, говорящий о вере писателя “в конечное торжество этого смиренномудрия “простых людей””⁷⁴, это значит, не считаясь с фактами, приписывать Бунину угодные правящей идеологии взгляды.

Пастухи и рыбак Лоренцо — это безвозвратно уходящее прошлое, а не “светлое будущее”. Верный своей теории регресса Бунин считал, что социальные беды не только являются частью извечного и неустранимого трагизма жизни, но даже приобретают с ростом массовых обществ и с развитием бездушного технического прогресса, все более бесчеловечный и отталкивающий характер.

“Древнее рабство? Сейчас рабство такое, по сравнению с которым древнее рабство — сущий пустяк”, — говорил он племяннику⁷⁵. Современное массовое общество и современные города представляются Бунину верхом мерзости, и он пророчествует всему этому гибель. Уже в черновике рассказа “Сны Чанга” можно было прочесть: “Какие скотские лица, какая низость интересов и вкусов — какая свирепая бессердечность /.../, отвратные в своем внешнем безобразии и в своей тесноте города, стоящие на гигантских клоаках, в дыму и непрерывном грохоте...”⁷⁶. В таком же духе рисуется и Петербург в рассказе “Петлистые уши”.

Первоначально Бунин предполагал назвать этот рассказ, в пику Достоевскому — “Без наказания”. Следы полемики с Достоевским и с “категорическим императивом” Канта-Достоевского, сохранились и в окончательном тексте: “Страсть к убийству и вообще ко всякой жестокости сидит, как вам известно, в каждом /.../. И вообще пора бросить

эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц. Довольно людям лгать, будто они так уж содрогаются от крови. Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания" (М. IV. 389).

Однако именно своей "петербургской" атмосферой рассказ этот, пожалуй, единственное у Бунина произведение близкое к Достоевскому, близкое еще и тем, что, как точно отмечает Сливичкая⁷⁷, герой Бунина, как и герой Достоевского — идеологический убийца.

Война обострила у Бунина чувство катастрофичности бытия и сознание противоестественности новой цивилизации. Но темы эти были уже и в довоенных рассказах (в рассказе "Братья" критика цивилизации не менее безжалостна, чем в "Господине из Сан-Франциско" и "Петлистых ушах"), и именно поэтому Бунин с такой остротой ощутил апокалипсический характер Первой мировой войны — он увидел в ней реализацию своих мрачных предчувствий.

Однако разговор об этом периоде творчества Бунина будет односторонним и неполным, если не упомянуть других его рассказов, написанных тоже в годы войны, но в совершенно другом ключе. "Казимир Станиславович" (март 1916 г.), рассказ о жалком неудачнике, не находящем сил ни жить дальше, ни покончить с собой — это одно из самых гуманных произведений Бунина. Исполненное щемящего сострадания, оно может быть помещено в одном ряду с лучшими созданиями русской литературы, славящейся произведениями такого рода.

Лирическая миниатюра "Пост" (декабрь 1916 г.) — один из самых светлых бунинских рассказов, он наполнен настроением такой душевной просветленности, собранности, смирения и благодарности жизни, что может служить доказательством глубокой внутренней религиозности Бунина, даже если эта религиозность часто перебивалась у него противоположными чувствами, и он никогда не осмыслил ее сам до конца и не оформил в четкое исповедальное кредо.

А рассказ "Аглая" (июль 1916 г.), который мы уже упоминали несколько раз — рассказ о девушке-монахини, до-

бровольно принимающей смерть, овеянный поэзией русского фольклора и веры в Господа, излучает поистине магический свет. Даже не верится, что этот рассказ и "Господина из Сан-Франциско" писал один и тот же человек и почти в одно и то же время.

Добровольная смерть здесь есть пресечение тирании времени и победа над энтропией, совершаемая волей человека, остановка мгновения и его увековечение: "Останься в моей памяти столь же прекрасной, как стоишь ты в сей час передо мной: отойди к Господу!" — повелевает Аглае ее наставник отец Родион (М. IV. 368). Смерть тут, таким образом, неожиданно оказывается "сообщницей" прекрасного и соперницей безжалостного времени-разрушителя. Поистине жизнь пронизана смертью, а смерть жизнью — как это остро почувствовал Бунин, когда совершал свои странствия по древним царствам Востока⁷⁸.

Еще раз отметим, что противоречивость творчества Бунина есть не что иное, как выражение антиномичности самого его сознания (и любого человеческого сознания, которое чем богаче, тем антиномичнее). В своей непоследовательности импульсивный и чувственный Бунин гораздо последовательнее (ибо следует духу жизни) многих, кто неукоснительно придерживаются раз и навсегда избранной прямой линии.

VIII

ОКАЯННЫЕ ДНИ

Февральскую революцию Бунин, в отличие от большинства русской интеллигенции, встретил безо всякого энтузиазма. В крушении самодержавия он видел конец России, не потому, что считал этот строй замечательным, а потому что не верил в быстрое построение демократии на "голом месте", среди народа, который даже не знает, что означает это слово. Предреволюционный бурный период роста гражданственности общества был слишком короток, чтоб пустить в стране глубокие корни.

Тем не менее в первые недели после Февральской революции, которая застала его в Москве, Бунин по инерции вместе с другими писателями и общественными деятелями включился в ту лихорадочную деятельность, что сотрясала обе столицы. Он присутствует и даже выступает на многочисленных собраниях, в частности, на собрании писателей в Художественном театре (11 марта), где вместе с В. Львовым-Рогачевым выдвигает свой проект резолюции о мерах по упрочению завоеванной свободы.

Бунина вместе с Горьким и Короленко выбирают членом организационного комитета вновь созданной "Свободной ассоциации для развития и распространения положительных наук". 13 марта в переполненном Большом театре

под звуки Марсельезы была представлена живая картина "Освобожденная Россия" с участием известнейших артистов (Россия — женская фигура с разорванными кандалами, а вокруг нее все, кто жаждал ее свободы — от Пушкина до лейтенанта Шмидта). Но вся эта ликовавшая толпа, заполнявшая ярусы Большого театра, не могла себе даже вообразить всю мнимость наступившей свободы и каким неслыханным деспотизмом она скоро заменится.

Утомившись от всего этого, Бунин уезжает в деревню. И здесь он находит подтверждение своим мыслям у самих мужиков, к которым, как всегда, очень внимательно присматривается в те месяцы (Бунин проводит в деревне все лето 1917 года и осень до ноября). "Кому они присягали, эти солдаты-то твои? Прежде великому Богу присягали да великому Государю, а теперь кому? Ваньке? /.../ На Ваньку надежда плохая. У него в голове мухи кипят, — записывает Бунин разговоры крестьян. — За кого им теперь воевать? Наша держава все равно пропала! /.../ Разбежались солдаты-то эти твои. Все по деревням сидят, грабежу ждут" (М. V. 10—11). И сами не верят мужики, что из этого грабежа и развала может что-нибудь дельное выйти: "Теперь все равно все прахом пойдет, все придется сначала начинать, по камушку строить! /.../ А строить-то кто будет? /.../ У тебя все равно дуром пойдет. Тебе хоть золотой дворец дай, ты все равно его лопухами заростишь" (М. V. 11).

Причем этот развал и разгром произошел как раз тогда, когда экономический бум, который переживала страна накануне войны (вместе с культурным взлетом и ростом свободы), докатился и до деревни. "Сроду никогда не жили так сыто. Сколько теперь денег в каждом дворе? Курицы на всей деревне не купишь ни за какие деньги, все сами едите" (М. IV. 426). "Теперь у каждой бабы по сто, по двести целковых спрятано. Отроду так хорошо не жили" (М. IV. 434). Еще раз нашел свое подтверждение тезис Токквилья о том, что революции совершаются вовсе не в периоды, когда гнет и страдания наиболее сильны, как это думает большинство, а наоборот, когда власть слабеет

и становится менее жесткой, когда жизнь становится сноснее и открываются надежды и перспективы.

Царское правительство, малоэффективное и неумелое, с его обветшалыми представлениями и устарелыми методами, оказалось неспособным к сопротивлению. Власть перешла к Временному правительству.

Но этот переворот привел в движение в стране гигантские силы: накопившаяся ненависть, зависть, алчность, жажда социальной справедливости, реванша и мести, мечты о "светлом будущем" и надежды на личное преуспеяние, усталость от войны и, главное, слепые инстинкты темных масс, почувствовавших, что узда упала — все это стало прорываться наружу со все возрастающей силой.

Идеализм, сопутствовавший февральским событиям был легко побежден грубой силой, демагогией и расчетливым потаканьем самым темным инстинктам.

Постепенное и все более грозное развязывание этих инстинктов Бунин наблюдает в русской деревне и видит, как все то худшее и страшное, что он усматривал у русского мужика и о чем писал в своих мрачных крестьянских рассказах, начинает преобладать над светлыми сторонами. Сам народ говорит о себе, как отмечает Бунин: "Из нас, как из дерева, — и дубина, и икона"¹. В очерке "Предреволюционное"² — о последних перед революцией месяцах в деревне, Бунин говорит о том, какое опустошающее и развращающее воздействие на русскую деревню оказала война. Теперь же, после революции, к этой моральной деградации и опустошенности прибавилась еще исконно русская разнузданность бунта, пугачевская жажда "погулять и перейти все пределы (русское понятие "праздника", о котором уже мы говорили), русский "надрыв" (столь сильно почувствованный Достоевским) и "жажда саморазорения"³, да еще безответственность революционной интеллигенции, плохо знавшей народ.

27 мая 1917 года Бунин пишет Нилусу: "Жить в деревне и теперь уже противно. Мужики вполне дети, и премерзкие. "Анархия" у нас в уезде полная, своеволие, бестолочь и чисто идиотское непонимание не то что "лозунгов", но и простых человеческих слов — изумительные. Ох, вспомнит

еще наша интеллигенция, — это подлое племя, совершенно потерявшее чутье живой жизни и изолгавшееся на счет совершенно неведомого ему народа, — вспомнит мою "Деревню" и пр.!"⁴

А 25 июля пишет А. Грузинскому: "Жить порою необыкновенно противно, — то слышим, что убили кого-нибудь или били да не добились, не добив, вырыли могилу и закопали, — ей Богу, был и такой случай! — то наткнешься в саду на солдата, сидящего на груше, с треском ломающего сучья и на грустные увещевания горничной говорящего: "Молчи, стерва, ты, я вижу старого режиму /.../"⁵.

Самого Бунина чуть не бросили в огонь во время пожара, его спасла только та неистовая ярость, с какой он отреагировал на это намерение (эта ярость охватывала его при любом проявлении несправедливости и при любом унижении его достоинства, как например, позже в Одессе при большевистском обыске его квартиры). Убить хотели даже его, пользовавшегося большим уважением у местных мужиков (они даже собирались выбрать его депутатом в Учредительное собрание), а что же говорить о других "господах"!

10 августа Бунин пишет Горькому: "Ото всего того, что я узнаю из них (газет) и вижу вокруг, ум за разум заходит, хотя только сбывается и подтверждается то, что я уже давно мыслил о святой Руси"⁶.

А 16 октября в письме Нилусу уже пишет не о "противности", а об ужасе: "В деревне невыносимо и очень жутко"⁷.

В конце октября Бунин с женой покидает деревню на старой телеге (по дороге отваливается колесо, и они семь верст вынуждены идти пешком. Бунину приходится извлекать из кармана свой пистолет для устрашения). Они приезжают в Елец, а оттуда следуют в Москву.

Захват власти большевиками Бунин, как и подавляющее большинство русской интеллигенции (не только либерально-демократической, но и социалистической) встречает с отвращением и отчаянием. В день победы большевиков в Москве он записывает в своем дневнике: "Вчера не мог писать — один из самых страшных дней всей моей жизни"⁸. И позже вспоминает: "И не было во всей моей

жизни страшнее этого дня, – видит Бог, воистину так! /.../ Наотмашь швыряя двери, уже три раза врывались в поисках врагов и оружия ватаги "борцов за светлое будущее", совершенно шальных от победы, самогонки и архискотской ненависти, с пересохшими губами и дикими взглядами, с тем балаганным излишеством всяческого оружия на себе, каковое освящено традициями всех "великих революций" /.../. А ночью, оставшись один, будучи от природы не склонен к слезам, наконец заплакал и плакал такими страшными и обильными слезами, которых я даже и представить себе не мог"⁹ ...

Последующие месяцы власти ленинских экстремистов, их террор и развязанная ими гражданская война, которой они не только не старались избежать, а к которой, напротив, сознательно шли в полном соответствии со своей теорией "классовой борьбы" (ленинский лозунг: "Превратить войну империалистическую в войну гражданскую!"), приводят в ужас и негодование не только Бунина, но и таких почитаемых всей Россией борцов против царизма, убежденных социалистов, как Горький, Короленко и даже сам создатель марксистской партии в России – Плеханов.

Горький в основанной им газете "Новая жизнь" в своих страстных статьях (строжайше запрещенных теперь в Советском Союзе), публиковавшихся под рубрикой "Несвоевременные мысли", высказывает примерно то же самое, что и Бунин в своих записях, очерках и статьях этого периода. Горький возмущается жестокостью, лживостью и изменностью нового режима. Уже через десять дней после октябрьского переворота он пишет: "Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия. Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся, якобы по пути к "социальной революции" /.../. На этом пути Ленин и соратники его считают возможным совершать все преступления, вроде бойни под Петербургом, разгрома Москвы (большевистские отряды громили артиллерией жилые кварталы Москвы, а взятых в плен юношей-юнкеров – победители без-

жалостно добивали — Ю. М.), уничтожения свободы слова, бессмысленных арестов /.../”¹⁰.

Горького возмущает не только жестокость (“зверски добивали раненых юнкеров, раскалывая им черепа прикладами”¹¹), но и та марксистская схоластика, которой большевики ее оправдывают: “Разумеется — это наглая ложь, что все юнкера “дети буржуев и помещиков”, а потому и подлежат истреблению, это ложь авантюристов и бешеных догматиков. И если бы принадлежность к тому или иному классу решала поведение человека, тогда симбирский дворянин Ульянов-Ленин должен стоять в рядах российских аграриев /.../”¹². Согласно этим идеологическим схемам даже квалифицированные рабочие, не пошедшие за большевиками, объявляются “буржуями”, разыгрывается настоящая “бесовщина” и “шигалевщина” по Достоевскому. “Владимир Ленин вводит в России социалистический строй по методу Нечаева”¹³. “Я знаю — сумасшедшим догматикам безразлично будущее народа, они смотрят на него как на материал для социальных опытов”¹⁴.

Возмущает Горького и то, что свои партийные цели большевики прикрывают (“не стесняясь никакой клеветой и ложью на врага”¹⁵) самой низкой демагогией: “Наиболее демагогические и ловкие правительства обычно прикрывают свое стремление управлять народной волей и воспитывать ее словами: ‘мы выражаем волю народа’”¹⁶. И эта демагогия, чтобы завоевать поддержку масс, играет на самых низменных инстинктах толпы. Ленинский лозунг “грабь награбленное” — квинтэссенция этой демагогии. “Грабят — изумительно, артистически; нет сомнения, что об этом процессе самоограбления Руси история будет рассказывать с величайшим пафосом. Грабят и продают церкви, военные музеи, разворовывают интендантские запасы, грабят дворцы бывших великих князей, расхищают все, что можно расхитить”¹⁷. “Из того, что вы разделите между собой материальные богатства России, она не станет ни богаче, ни счастливее”¹⁸.

Впоследствии Бунин напишет рассказ “Сокол”, в котором с удивительным лаконизмом и выразительностью покажет результаты этого грабежа — неспособность восполь-

зоваться по-настоящему награбленным делает это бессмысленное расхищение созданных другими богатств фактически ограблением страны, то есть самих себя. Образ бабы-грабительницы в этом рассказе, при всей его реалистической наглядности, обретает характер зловещего символа.

Горький с ужасом наблюдает, как новая деспотическая власть в своих кровавых жестокостях нарушает все человеческие законы — его ужасает введенный большевиками институт заложников ("Правда" после попытки покушения на Ленина грозно заявила: "За каждую нашу голову мы возьмем по сотне голов буржуазии" ¹⁹), ужасают массовые убийства "буржуазной" интеллигенции ("Ваши товарищи уже пробовали устраивать массовые убийства буржуазной интеллигенции, перебив несколько сот грамотных людей в Севастополе, Евпатории)... ²⁰, Горький с ужасом замечает: " 'Простота' убийства становится 'привычкой', 'бытовым явлением' — делается страшно за Россию" ²¹.

Но больше всего возмущает Горького уничтожение большевиками свободы, без которой бесповоротно отрезается возможность поправить положение и исчезает всякая надежда. Уже через два месяца после победы большевиков Горький заканчивает свое рождественское обращение к читателям словами: "Душевный привет — всем безвинно заключенным в тюрьмах" ²². Он гневно обвиняет большевиков в разгоне Учредительного собрания (того самого, о котором Ленин до захвата власти произносил столько красивых слов и которое после захвата власти разогнал пулеметами, убедившись, что большевики оказались в нем в меньшинстве), гневно говорит о расстреле народной демонстрации 5 января 1918 года в поддержку Учредительного собрания и о большевистской лжи (большевики, разумеется, объявили демонстрацию "буржуазной"): " 'Правда' знает, что в манифестации принимали участие рабочие Обуховского, Патронного и других заводов /.../, именно этих рабочих и расстреливали, и сколько бы ни лгала 'Правда', она не скроет позорного факта" ²³.

Горький с негодованием узнает об аресте и расстреле шести юношей, виновных якобы в антисоветском заговоре

(“Расстреляны шестеро юных студентов, ни в чем не повинных”²⁴), и возмущается подлой расправой над двумя членами Временного правительства — Шингаревым и Кокошкиным, — людьми редкого благородства и честности, много трудившимися на благо русского народа и зверски убитыми на больничных койках выстрелами в лицо (“Убиты невинные и честные люди Шингарев, Кокошкин”²⁵. “Есть что-то невыразимо гнусное в этом убийстве больных людей, измученных тюрьмою [...], никто не посмеет сказать, что они не работали для народа, не страдали за него. Это были честные русские люди, а честных людей накоплено нами немного”²⁶). Горький поражен арестом и осуждением одного семнадцатилетнего юноши на 17 лет только за то, что он сказал: “Я не признаю советской власти!”²⁷, возмущается арестом издателя И. Сытина, бывшего министра народного просвещения, “действенного и полезного для русской деревни”, отдавшего 50 лет издательской деятельности и борьбе с неграмотностью, пользовавшегося уважением и помощью Толстого и Чехова²⁸. Писатель возмущен закрытием “буржуазных” (то есть всех неугодных) газет (“Советская власть снова придушила несколько газет, враждебных ей”²⁹). Горький поднимает свой голос против “поголовного истребления несогласномыслящих”³⁰.

Наконец, дошла очередь и до газеты Горького, его “Новая жизнь” была закрыта (разумеется, тоже как “буржуазная”) по приказу Ленина 16 июля 1918 года. Впоследствии Горький не раз то шел на компромисс с советской властью, то снова отшатывался от нее с отвращением, и за эти свои колебания, вероятно, заплатил в конце концов жизнью³¹.

В своих филиппиках в “Новой жизни” Горький не ограничивается изобличением фактов. Размышляя над причинами трагедии, он видит их, во-первых, (как мы уже замечали) в фанатическом следовании марксистским догмам, а во-вторых, в безответственном высвобождении темных стихийных сил русского народа. И тут он поминает пророчества Бунина (хотя Бунин к этому времени уже порвал с ним отношения): “Иван Бунин мужественно сгустил темные краски, — Бунину сказали, что он помещик и ослеплен классовой враждой к мужику”³². И сам Горький ста-

вит диагноз близкий бунинскому: "Русский народ — огромное дряблкое тело, лишенное вкуса к государственному строительству и почти недоступное влиянию идей, способных облагородить волевые акты /.../. И вот этот маломощный, темный, органически склонный к анархизму народ ныне призывается быть духовным водителем мира /.../. Но "вожди народа" не скрывают своего намерения зажечь из сырых русских поленьев костер, огонь которого осветил бы западный мир /.../. Костер зажгли, он горит плохо, воняет Русью, грязненькой, пьяной и жестокой". И заканчивает пророчеством: "Нам будет очень худо, хуже, чем мы ожидаем"³³.

К таким же выводам в оценке нового режима приходит и прославленный писатель-демократ Владимир Короленко. В своих письмах к Луначарскому он, сравнивая репрессии царского правительства в самый мрачный период подавления революции 1905 года (против этих репрессий Короленко неустанно протестовал в свое время) — с репрессивной политикой большевистского режима, делает вывод отнюдь не в пользу последнего: казни без суда и без права защиты ("Ни в одной стране в мире роль следственных комиссий не соединяется с правом постановлять приговоры, да еще к смертной казни. Всюду действия следственной комиссии проверяются судом, при участии защиты. Это было даже при царях"³⁴). "Деятельность большевистских чрезвычайных следственных комиссий представляет пример — может быть единственный в истории культурных народов"³⁵.) Короленко с ужасом пишет о расстрелах малолетних ("Я узнал, что 9 человек расстреляны уже накануне, в том числе одна девушка 17 лет и еще двое малолетних"³⁶, "я уже обращался по делу малолетней дочери крестьянина Евдокии Пищалки, приговоренной Полтавской ЧК к расстрелу"³⁷), о расстрелах заложников, повторных арестах ранее амнистированных лиц ("Губчека опять судит тех же лиц, которые надеясь на верность слову советского правительства, доверились обещанной амнистии"³⁸). Его возмущают аресты и расстрелы за одни лишь высказывания (социалист, преследовавшийся царскими властями, Навроцкий "арестован вашей чрезвычайкой за одно из вы-

ступлений на собрании печатников /.../, шел вопрос даже о расстреле Навроцкого за его речь против новых притеснений свободы мнений в рабочей среде”³⁹) и т. д.

Причем, как отмечает Короленко, вся эта жестокость — вовсе не стихийное проявление революционных страстей, а сознательно проводимый из месяца в месяц, из года в год (письма Короленко относятся к лету 1920 года) террор как принцип и государственная система. (“Не говорите, что революция имеет свои законы. Были, конечно, взрывы страстей революционной толпы, обогравшей улицы кровью даже в XIX столетии. Но это были вспышки стихийной, а не систематизированной ярости”⁴⁰). К этим принципам и к этой системе относятся также отмена свободных выборов и подавление свободы печати (“Как вы узнаете и как вы выражаете его (народа) волю? Свободной печати у нас нет, свободы голосования — также. Свободная печать, по вашему, только буржуазный предрассудок”⁴¹), подавление свободы слова и выражения мнений (“Чуть где-нибудь начинает проявляться самостоятельная мысль в среде рабочих, не вполне согласная с направлением вашей политики, коммунисты тотчас же принимают свои меры. Данное правление профессионального союза получает наименование белого или желтого, члены его арестуются, само правление распускается /.../”⁴²). Советская власть уничтожает частную собственность и вмешивается в частную жизнь граждан, проявляя полное пренебрежение к личности (“По обыкновению самоуверенно, недолго раздумывая над разграничительной чертой, вы нарушили неприкосновенность и свободу частной жизни, ворвались в жилье, ”мой дом, моя крепость” — говорят англичане /.../”⁴³).

Наблюдая это упразднение всех институтов гражданского общества и уничтожение личной независимости Короленко отмечает таким образом рождение нового небывалого тоталитарного строя (напомним, что к этому времени было уже официально легализовано историческое новшество, открывшее новую эпоху — концлагеря: декрет ленинского правительства, санкционировавший создание лагерей и заключение в них без суда и следствия лиц по одному лишь

классовому признаку — "заключению подлежат категории лиц"⁴⁴, — был издан 15 апреля 1919 года).

Этот строй уже после двух лет существования, по словам Короленко, опирается исключительно на насилие и потерял всякое сочувствие громадного большинства населения ("Сельская Украина кипит ненавистью и гневом /.../, ваша партия утешает себя тем, что это только куркули (деревенские богачи), что не мешает вам выжигать целые деревни сплошь — и богачей, и бедных одинаково. Но и в городах вы держитесь только военной силой /.../"⁴⁵, "рабочая масса прежде всего почувствовала на себе последствия вашей схематичности"⁴⁶).

Другие демократы, как например, известный литератор-народник и социалист Иванов-Разумник, это зарождение тоталитаризма и враждебность населения большевистской власти усматривают уже через два дня после большевистского октябрьского переворота: "Я вижу, что смертная казнь свободного слова уже началась, уже предписано "закрытие на всей территории Российской Республики всех не-демократических газет" /.../. "Диктатура одной партии, "железная власть", террор — уже начались и не могут не продолжаться. Ибо нельзя управлять иными мерами, будучи изолированными от страны", — писал он в статье "Свое лицо"⁴⁷.

Короленко, как и Горький, склоняется к буинскому представлению о русском народе ("Вы выкинули самые максималистские лозунги /.../, самая легкость, с которой вам удалось повести за собой наши народные массы, указывает не на нашу готовность к социалистическому строю, а, наоборот, на незрелость нашего народа /.../, для социалистического переворота нужны *другие нравы*"⁴⁸. — курсив Короленко). Но именно на эту незрелость народа ориентировалась большевистская демагогия ("Своим лозунгом "грабь награбленное" вы сделали то, что деревенская "грабижка", погубившая огромное количество сельскохозяйственного имущества без всякой пользы для вашего коммунизма, перекинулась и в города /.../"⁴⁹).

Неприятие большевистской диктатуры у Короленко, как и у Горького, приобретает в основном характер мораль-

ного негодования: "Движение к социализму должно опираться на лучшие стороны человеческой природы, предполагая мужество в прямой борьбе и человечность даже к противникам"⁵⁰. И он, как и Горький, строит самые мрачные прогнозы на будущее (увы, оправдавшиеся с лихвой): "Не желал бы быть пророком, но сердце у меня сжимается предчувствием, что мы только еще у порога таких бедствий, перед которыми померкнет все то, что мы испытываем теперь"⁵¹.

Такой же характер морального негодования носит протест против большевистской диктатуры и у прославленного революционера, отца русского анархизма — Кропоткина: ужаснувшись тому, что Ленин спокойно позволил убить две с половиной тысячи заложников за покушение на него девушки социалистки-революционерки Фанни Каплан (об этом же подвиге тираноубийства мечтала и Марина Цветаева⁵²), Кропоткин, уже погибая от голода, принимается за писание своей последней книги — "Об этике".

У Бунина (как и у Вл. Набокова) отвращение к большевикам носит, пожалуй, не только моральный, но и, так сказать, эстетический характер. В этом проявилось его коренное свойство: видеть в основе трагизма мира не контраст добра и зла, а контраст красоты и уродства.

Свои дневниковые записи 1918–1919 гг. он собрал впоследствии в книге, озаглавленной "Окаянные дни" (десятый том берлинского собрания сочинений)*.

Сохраняя внешне, на людях, самообладание и бесстрастность "парнасца" и академика, Бунин наедине с собой в дневниках изливает со страстной неистовостью все, что кипит у него в душе. "Я просто погибаю от этой жизни и физически, и душевно. И записываю я, в сущности, черт знает что, что попало, как сумасшедший"⁵³. Но именно эта ненамеренность и случайность придают этим записям досто-

* Книга эта, никогда не издававшаяся в СССР, в 1973 году была перепечатана в Канаде русским издательством "Заря", выдержала уже четыре издания (с небывалыми для эмигрантского издания тиражами) и является сегодня одной из самых читаемых запрещенных и тайно циркулирующих в Советском Союзе книг.

верность документа, а неумеренность и неистовость выражений даже как бы прибавляют им в наших глазах убедительности. Ибо убедительно все, что выстрадано, а вовсе не то, что беспристрастно — беспристрастность в суждениях о такой трагедии аморальна. Беспристрастность хороша в естественных науках, а в делах человеческих только подлинная страсть помогает проникнуть в суть. "Я никогда не думал, что могу так остро чувствовать", — удивляется сам себе Бунин⁵⁴.

Но самое ценное для нас в этих записях сегодня это конечно то, что Бунин с его чувственным восприятием мира и необыкновенным умением передать увиденное, запечатлел навсегда образ России тех дней. "Для большинства даже и до сих пор "народ", "пролетариат" только слова, а для меня это всегда — глаза, рты, звуки голосов, для меня речь на митинге — все естество произносящего ее"⁵⁵. Поэтому-то эти записи Бунина дают нам лучше почувствовать, что на самом деле происходило тогда в России, чем тома исторических исследований.

Почти полгода, до конца мая 1918 года, Бунин прожил в Москве под властью большевиков, с каждым днем все более ощущая, что "дышать с большевиками одним воздухом невозможно"⁵⁶ и что "старый мир, полный несказанной красоты и прелести уходит в Лету!"⁵⁷

Его возможности жить полноценной жизнью постепенно сходят на нет. Издательство "Парус", намеревавшееся издать полное собрание его сочинений, в конце 1917 года выпустило лишь один том, после чего издание было остановлено. Вслед за изгнанием Серафимовича из писательского сообщества "Среда" за сотрудничество с большевиками, это сообщество, несмотря на то, что большинство его участников было "прогрессивного" направления, лишилось помещения, где оно собиралось уже много лет, несколько собраний прошло на квартире Бунина и в "Юридическом обществе", но вскоре это сообщество вовсе прекратило свое существование (как и другие независимые общества, ассоциации, кружки, союзы и т. п.).

В начале мая были организованы бунинские вечера в Тамбове и Козлове, и эта поездка дала Бунину "подлин-

ное ощущение большевизма, разлившегося по России, ощущение жуткости и бездонности”⁵⁸.

Бунину удается получить разрешение на выезд из Москвы благодаря ходатайству некоего Фриче, высокопоставленного большевистского чиновника. До революции Бунин, походатайствовав перед московским градоначальником, освободил этого социал-демократа от высылки из Москвы за его революционные брошюры. Теперь Фриче отблагодарил Бунина. Через Оршу, Минск и Киев Бунин поехал в свободную от большевиков Одессу. Это было самое жуткое из всех его путешествий по России — он ехал через страну, где уже исчезли все элементарные признаки цивилизованного общества, мимо станций, “залитых рвотой и нечистотами, оглашаемых дикими, надрывными, пьяными воплями и песнями, то есть “музыкой революции”!”⁵⁹. Поезд шел с вооруженной охраной, — на случай нападения на него последних удиравших с фронта “скифов”⁶⁰.

В Киеве, на Днепре, Бунин наблюдает поразившую его сцену: “На песчаных полях против Подола черно от купающихся /.../. У одной из мелей тихо покачивается в воде, среди гнилой травы, раздувшийся труп в черном костюме. Туловище полулежит навзничь на берегу, нижняя часть тела, уходящая в воду, все качается — и все шевелится равномерно выплывающий и спадающий вялый белый бурлак в растегнутых штанах. И закусывающие женщины резко, с хохотом вскрикивают, глядя на него”⁶¹.

В Одессе бежавшая от большевиков столичная интеллигенция старается наладить нормальную жизнь: создаются газеты, издательства, кружки, союзы, читаются публичные лекции. Бунин участвует в создании товарищеского книгоиздательства на паях, пишет статьи в газету “Новое слово”, участвует в “Средах”, которые возобновились в Одессе, так как здесь оказались многие члены этого кружка.

В конце марта 1919 года Одессу захватили большевики, и Бунин наблюдал те кровавые оргии, в которых гибли тысячи лучших людей России. (Затем и эти оргии были превзойдены грандиозными крымскими гекатомбами.)

Бунин не перестает вести свои дневниковые записи.

Пишет тайком ночами при свете копящей керосиновой лампы и прячет написанное под половицу или "воровски засовывает писание в щели карниза"⁶².

Удивительная наблюдательность Бунина теперь как будто еще более обостряется. Пренебрегая опасностью, он с напряженным вниманием вглядывается в ту великую историческую драму, свидетелем которой довелось быть. Записи его для нас теперь имеют неизмеримую ценность. Валентин Катаев очень интересно пишет о поведении Бунина тех дней: "Почти каждый день, в любую погоду Бунин несколько часов подряд ходил по городу. Именно ходил, а не гулял, быстрым легким шагом /.../, стремительный, напряженно внимательный, сухощавый /.../. Я наблюдал Бунина на солдатской барахолке, где он стоял посреди толпы с записной книжкой в руках, невозмутимо и неторопливо записывая своей четкой клинописью частушки, которые выкрикивали два братишки-черноморские военморы, лихо отплясывая /.../. Самое поразительное было то, что на него решительно никто не обращал внимания, несмотря на его профессорскую внешность, которая никак не сливалась с базарной толпой, а может быть, именно вследствие этой внешности: кто знает, за кого его принимали? Мне даже тогда пришла в голову мысль: не принимают ли его здесь /.../ за какого-нибудь базарного графолога, фокусника, мага или предсказателя судьбы, который продает листки со "счастьем" /.../"⁶³.

И снова, как в Москве, Бунин ощущает "то безвоздушное, которое всегда бывает при большевиках /.../, дышать нечем"⁶⁴. Несмотря на голод и на отсутствие средств к существованию, он категорически отказывается от сотрудничества с большевиками. "Подумать только: надо еще объяснять то тому, то другому, почему именно не пойду я служить в какой-нибудь пролеткульт! Надо еще доказывать, что нельзя сидеть рядом с чрезвычайкой, где чуть не каждый час кому-нибудь проламывают голову /.../"⁶⁵.

11 августа 1919 года Добровольческая армия освободила Одессу от большевиков. Едва прекратилась стрельба, в шесть часов утра, Бунин выбежал на улицу и с волнением наблюдал вынос Георгиевского знамени из алтаря. На улицах

"масса цветов, единодушное ура, многие плакали. Лица у добровольцев утомленные, но хорошие"⁶⁶. Открыли застенки ЧК и там можно было увидеть "рогожи, пропитанные кровью /.../, подвалы, где держали обреченных перед расстрелом. Темницы в Венеции кажутся пустяками"⁶⁷. Была поймана сотрудница ЧК хромая женщина (мстила природе!) "товарищ Лиза", которая "кричала толпе, что 700 человек сама расстреляла и еще расстреляет 1000. Толпа чуть не растерзала ее"⁶⁸. Перед расстрелом она жертвам выкалывала глаза. А революционные матросы обреченных заставляли бегать во дворе, а сами стреляли, "нарочно долго делая промахи"⁶⁹. Одна заключенная женщина с маленьким ребенком молила, чтобы ее пощадили ради ребенка, "но матросы крикнули: "Не беспокойся, дадим и ему маслинку!" – и застрелили и его"⁷⁰. Расстреливать им приходилось так много, что иногда в мертвецкую привозили еще живого. Однажды сторож так испугался, "что труп зашевелился, что позвонил в ЧК. И мгновенно оттуда явились палачи и добились несчастного"⁷¹.

Удивительны некоторые поистине кафкианские сцены⁷². Один из палачей, прежде чем отправить несчастного на казнь, "вызывает его из камеры и катается с ним на извозчике, нежно прижимая его к себе"⁷³. А живший рядом с ЧК некто Н. рассказывает: "По ночам, после 12, я слышу пение, – это гонят на расстрел буржуев и заставляют их петь. Вы представляете, какое это ужасное пение"⁷⁴.

Бунин становится одним из редакторов газеты "Южное слово". Работает над рассказами "Исход", "Слезы" и очень внимательно читает Л. Ленотра о французской революции, делая сопоставления с революцией русской и находя много схожего. Его, как и в свое время Пушкина, привлекает фигура Андре Шенье, он пишет о нем очерк и замечает, что Шенье "был для революции слишком умен, зряч и благороден"⁷⁵. Позже он напишет еще очерк "Камилл Демулен" (в его дневнике есть также набросок очерка о Жорже Огюсте Кутоне⁷⁶) и прекрасный рассказ "Богиня разума" – о недолговечности и крахе революционных утопий. "Одно хорошо: от жизни человечества, от веков, поколений остается на земле только высокое, доброе и прекрасное, только

это. Все злое, подлое и низкое, глупое в конце концов не оставляет следа: его нет, не видно. А что осталось, что есть? Лучшие страницы лучших книг, предание о чести, о совести, о самопожертвовании, о благородных подвигах /.../. Остался, есть и во веки пребудет Тот, Кто со креста любви и страдания простирает своим убийцам объятия"⁷⁷.

7 сентября 1919 года Бунин читает публичную лекцию "Великий дурман", в которой высказывает свои взгляды на революцию. "Он так увлекся, что забыл сделать перерыв, — пишет Вера Николаевна Муромцева, — и так овладел вниманием публики, что три часа его слушали, и ни один слушатель не покинул зала... Когда он кончил, то все встали и долго, стоя, хлопали ему"⁷⁸. 20 сентября Бунин вторично прочел свою лекцию при еще большем стечении народа. Зал был переполнен, многим желающим даже не нашлось места.

В своих газетных статьях этого времени Бунин тоже высказывает свои выстраданные, выношенные в горьких раздумьях мысли о революции. Он страстно полемизирует с теми прогрессистами (имевшими свои газеты в свободной Одессе — "Одесские новости" и "Южный рабочий"), которые старались оправдать революционные зверства "исторической необходимостью"⁷⁹. Он не приемлет ни марксистский детерминизм (отметающий как "буржуазные предрассудки" и свободу и связанную с ней этику — свободу выбора, и подменяющий первую "осознанной необходимостью", а вторую "классовым сознанием"), ни "мистику" революции, к которой прибегали Блок, Белый, Пастернак, чтобы спрятаться от ее ужаса. Бунин видит революцию такой, какой она представляла в ее эмпирической реальности: массовые убийства и грабежи, презрение к человеческой жизни, личности и к ее достоинству, низкая демагогия, рассчитанная на самое неразвитое сознание, произвол, самоуправство и самозванство, нарушение всех норм человеческого общежития, торжество грубых, ничтожных и подлых, унижение достойных и благородных. В своих обвинениях революции Бунин берет себе в союзники позднего Толстого, моральное проповедничество которого он в эти дни принимает всем сердцем: "Перечитываю много, много

раз читанные страницы Толстого. — Горы книг написаны Марксами, Жоресами, Каутскими и другими теоретиками о том, каким должно быть человеческое общество. О том же, как устранить главную, ближайшую, основную причину зла — насилие, совершаемое рабочими над самими собой, не только никто не говорит, но, напротив, все допускают необходимость того самого насилия, от которого и происходит порабощение ("К революционеру"). — Люди так привыкли к единственному средству воздействия на людей — принуждению, что не видят противоречия, которое заключается в мысли осуществления равенства и братства посредством насилия"⁸⁰.

Но идея большевиков все разрушить до основания⁸¹, а затем осуществить "скачок в царство свободы" — кажется Бунину утопической не только потому, что из царства насилия и рабства не может родиться царство свободы, а также и потому, что это самое "царство свободы" они (эти "профессиональные устроители всеобщего счастья на земле"⁸², как он их называет) представляют себе очень смутно (главное уничтожить буржуазию, а дальше все устроится само собой), а то, что представляют — находится в полном противоречии с природой человека. "Социализм совершенно не свойствен человеческой душе, противоречит ей"⁸³, — пишет он. Массовые человеческие жертвы приносятся во имя "светлого будущего", одной из самых ненавистных Бунину абстракций. Он спрашивал: "А в котором году наступит будущее?"

Однако Бунин продолжает верить в Россию и предсказывает ей в будущем "сильную религиозность", "крах социализма и увлечение индивидуализмом"⁸⁴.

Бунин замечает, что все подлинно глубокие умы в европейской и русской истории слыли за "реакционеров", то есть не верили в возможность революционным путем добиться радикальных перемен к лучшему. Революционность по его мнению, свойственна обычно либо незрелой молодости, либо умам весьма поверхностным. Живая жизнь не выносит своеволия нетерпеливого человека, и всякий новый "революционный порядок" обычно оказывается безжизненным и искусственным. Чем больше Бунин наблюдает

революцию, тем больше убеждается, что "революция есть только кровавая игра в перемену местами, всегда кончающаяся только тем, что народ, даже если ему и удалось некоторое время посидеть, попить и побушевать на господском месте, всегда в конце концов попадает из огня да в полымя"⁸⁵. Причем новые хозяева во многих отношениях оказываются хуже старых: они невежественнее, наглее и бессердечнее. Бунин с особым интересом наблюдал тех, кого он называет новой "красной аристократией" (позже, в эмиграции, он написал несколько рассказов — "Красный генерал"⁸⁶, "Товарищ Дозорный" — в которых обрисовывает тот тип людей, который "реализовался" во время революции, взяв реванш над жизнью). Об этих новых хозяевах даже в советских газетах можно было прочесть такое: "Среди комиссаров взяточничество, поборы, пьянство, нарушение на каждом шагу всех основ права... Советские работники выигрывают и проигрывают в карты тысячи /.../"⁸⁷. Бунин зарисовывает "типажи" этого "нового класса": "Бритые щеголи во френчах, в развратнейших галифе, в франтовских сапогах непременно при шпорах, все с золотыми зубами и большими, темными, кокаиностическими глазами"⁸⁸. Комиссар по театральному делу выбрит, сыт, — по всему видно, что сыт, — и одет в чудесное английское пальто"⁸⁹, (это при всеобщем голоде и нищете). В университете командует профессорами студент-комиссар Малич, "разговаривая с профессорами, стучит на них кулаком по столу, кладет ноги на стол /.../" . "Комиссар политехнического института (тоже студент) постоянно с заряженным револьвером в руке"⁹⁰. (Снова и надолго в борьбе "отцов и детей" победили "дети". Инфантилизм в стиле мышления и подходе к проблемам до сего дня остается характерной чертой советской системы).

А вот нравы "красной аристократии": именины у коменданта Одессы Домбровского, "много гостей из чрезвычайки /.../, шла стрельба, драка"⁹¹. Женится милиционер, "венчаться поехал в карете. Для пира привезли 40 бутылок вина, а вино еще месяца два тому назад стоило за бутылку рублей 25. Сколько же оно стоит теперь? /.../"⁹²; (и это в то время, как население голодает. — Ю. М.).

Отталкивание от всего этого у Бунина, как мы уже заметили, эстетическое: он испытывает почти физическую брезгливость. Его возмущают не только сами расстрелы, а и то что пристреливают в затылок "над клозетной чашкой"⁹³. Такое же омерзение, как и "красная аристократия", вызывает у него и революционная толпа. "На бульваре стоят кучками. Я подходил то к одной, то к другой. И везде одно и то же: "вешать, резать". Два года я слушаю, и все только злоба, низость, бессмыслица, ни разу не слышал я доброго слова, к какой бы кучке я ни подходил, с кем бы из простого народа ни заговаривал"⁹⁴. "Голоса утробные, первобытные. Лица у женщин чувашские, мордовские (Азия! — Ю. М.), у мужчин, все как на подбор, преступные"⁹⁵. "Главное — распущенность. В зубах папироска, глаза мутные, наглые, картуз на затылок, на лоб падает "шевелюр"⁹⁶. Даже часовые у учреждений на улице сидят "в креслах в самых изломанных позах"⁹⁷, играют затворами винтовок. Быть может, именно эта распущенность и вызывающая праздность делают эту толпу особенно отвратительной. Отбросив основное свое жизненное дело — свою работу, эти простолюдины утратили и собственное достоинство. "Поголовно у всех лютое отвращение ко всякому труду"⁹⁸. Как только появился впервые "министр труда", так сразу "вся Россия бросила работать"⁹⁹. Русское отвращение к труду (о котором столько писал Бунин до революции) соединилось с марксистской утопией "освобождения от проклятия труда".

Однако освобождение от этого проклятия революционеры признавали лишь для самих себя, для "буржуазии" же — вводят "трудовую повинность": профессоров, писателей, ученых гоняют на разгрузку вагонов, на пилку дров, на уборку улиц, заставляют выполнять часто работы ненужные и бессмысленные, просто в виде наказания и для издевательства. (Блок и Бердяев побывали на таких работах; и как тут не вспомнить практику отправки интеллигенции на работу в колхозы, существующую и ныне? Там, где теряется смысл труда, труд действительно становится проклятием).

Председатель одесского исполкома Фельдман даже

”предложил употреблять буржуев вместо лошадей, для перевозки тяжестей. Это встретили бурными аплодисментами”¹⁰⁰.

Столь ярко показанное Буниным отвращение к будням и неспособность к нормальной жизни легко и охотно соединились с проповедью ”скачка в царство свободы”. Метафизическую формулу сделали программой государственной деятельности. Очень интересен разговор солдат, подслушанный Буниным: ”А Петербург весь под стеклянным потолком будет... Так что ни снег, ни дождь, ни что...”¹⁰¹. Надо ли удивляться, что принудительный труд стал (и остается до сих пор) характернейшей чертой общества, поставившего себе задачей ”освобождение от проклятия труда”?

Охлократия — признак любой революции, ибо революция, всколыхнув общество, поднимает со дна всю муть — авантюристов, преступников, неудачников, маньяков и т. д., с напором которых люди порядочные и стыдливые, разумеется, соперничать не могут. Но в русской революции охлократия приобрела особо заметные черты, из-за ее небывалого характера: русская революция была самой радикальной и самой тотальной в истории. Ее деятели несли с собой ”воинствующий материализм” и непоколебимую уверенность в том, что марксизм дает единственно верные ”научные” ответы на все вопросы бытия — все духовное с презрением изгонялось, человек это только частичка класса и продукт среды, все жизненные проблемы банализировались в соответствии с основной тенденцией марксизма объяснять высшее низшим, сложное простым.

Бердяев вспоминает в своей автобиографии: ”Революция не щадила творцов духовной культуры, относилась подозрительно и враждебно к духовным ценностям. Любопытно, что когда нужно было зарегистрировать Всероссийский Союз Писателей, то не оказалось такой отрасли труда, к которой можно было бы причислить труд писателя. Союз писателей был зарегистрирован по категории типографских рабочих, что было совершенно нелепо. Мирозерцание, под символикой которого протекала революция, не только не признавало существование духа и духовной активности, но и рассматривало дух как препятствие для осу-

ществления коммунистического строя, как контрреволюцию”¹⁰².

Надо сказать, что большевики своей практикой дали некое опровержение марксизма: идеология оказалась тем ”базисом”, который определил все остальное — и экономику общества и его политическую структуру и даже характер людей.

Одним из первых замечает Бунин появившиеся новые советские лица: ”Совершается некий подбор лиц, улица преобразуется. Как потрясал меня этот подбор в Москве! Из-за этого больше всего и уехал оттуда /.../. Все они почти сплошь резко отталкивающие, пугающие злой тупостью, каким-то угрюмо-холуйским вызовом всему и всем”¹⁰³. То же самое говорит писателю и Грузинский: ”Я теперь всеми силами избегаю выходить без особой нужды на улицу. И совсем не из страха, что кто-нибудь даст по шее, а из страха видеть теперешние уличные лица”¹⁰⁴. Подобные же признания мы встречаем в дневниках Блока. А Бердяев замечает: ”В стихии большевистской революции меня более всего поразило появление новых лиц с небывшим раньше выражением /.../. Появился новый антропологический тип, в котором уже не было доброты, расплывчатости, некоторой неопределенности очертаний прежних русских лиц /.../. (С какой болью оплакивают сейчас эти бывшие русские лица новые писатели — от Солженицына до Аксенова и ”деревенщиков”, с какой тоской разглядывают эти лица на старых фотографиях! — Ю. М.). В коммунистической атмосфере было что-то жуткое, я бы даже сказал, потустороннее /.../. Для меня их образ (большевиков) был неприемлем и эстетически и этически /.../. Коммунизм, как он себя обнаружил в русской революции, отрицал свободу, отрицал личность, отрицал дух /.../. Коммунизм как религия (а он хочет быть религией) есть образование идола коллектива /.../. Ложь коммунизма есть ложь всякого тоталитаризма /.../. Тоталитарный коммунизм, как и тоталитарный фашизм и национал-социализм, требует отречения от религиозной и моральной совести, отречения от высшего достоинства личности как свободного духа”¹⁰⁵.

Квинтэссенцию этой новой атмосферы Бунин, как мастер

слова, видит прежде всего в советской печати (зеркале этой системы, но в то же время и едва ли не главном инструменте создания "гомо советикуса"). Его тошнит от дурного вкуса (площадная ругань в адрес оппонентов вместо доводов и высокопарная напыщенность призывов), вульгарной низменности, беспардонной лживости и торжествующего невежества этой печати. "Тон газет все тот же, — высокопарно-площадной жаргон, все те же угрозы, остревенелое хвастовство, и все так плоско, лживо так явно, что не веришь ни единому слову и живешь в полной отрезанности от мира, как на каком-то Чертовом острове"¹⁰⁶. И предчувствуя жуткую победу этой лжи, которой на десятилетия окажется плененной и вся Россия и пол-мира, Бунин делает страшное предсказание: "Все будет забыто и даже прославлено! И прежде всего литература поможет /.../"¹⁰⁷.

Обреченность на гибель человека доброго и благородного он уже рассматривает как закон этого нового мира: "Маруся прошлым летом (до захвата Одессы большевиками) жила у нас на даче кухаркой и целый месяц скрывала в кухне и кормила моим хлебом большевика, своего любовника, и я знал это, знал. Вот какова моя кровожадность, и в этом все дело: быть такими же, как они, мы не можем. А раз не можем, конец нам!"¹⁰⁸.

Бунин, таким образом, очень рано разглядел и понял то, что многие увидели только теперь — в зрелом советском обществе. "Большевики приносят с собой что-то новое, совершенно нестерпимое для человеческой природы. И мне странно видеть людей, которые искренне думают, что они, т. е. большевики, могут дать что-нибудь положительное", — записывает он в дневнике 24 марта 1919 года¹⁰⁹.

Когда большевики вновь подходят к Одессе, он долго медлит с отъездом, буквально до самого последнего часа. И лишь когда большевистские части вступают на окраину города (24 января 1920 г.) и когда становится ясно, что город будет захвачен ими и, вероятно, надолго, он с женой устремляется в порт, где толпы обезумевших от ужаса и отчаяния людей штурмовали последние уходящие в море пароходы.

Кошунственным ханжеством звучат сетования советских критиков на то, что Бунин покинул родину. При его несгибаемой принципиальности и гордости его скорее всего ждала судьба Гумилева. Или, в лучшем случае, он оказался бы в числе тех сотен крупнейших деятелей русской культуры, не принявших советского режима (весь цвет России), которых Ленин в 1922 году насильно выслал из страны, то есть опять-таки оказался бы в эмиграции.

Маленький утлый греческий пароход "Патрас"¹¹⁰, переполненный беженцами, на котором Бунину с трудом нашлось место, еще три дня стоял на внешнем рейде в виду русских берегов.

...Потом этот берег скрылся из глаз навсегда. Лишь поздно ночью уже в открытом море, внезапно проснувшись, Бунин вдруг остро и до конца осознал происшедшее ("пока живешь — не чувствуешь жизни"): "Вдруг я совсем очнулся, вдруг меня озарило: да, так вот оно что — я в Черном море, я на чужом пароходе, я зачем-то плыву в Константинополь, России — конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец /.../"¹¹¹.

IX

ЭЛИЗИЙ ПАМЯТИ

Старенький и хлюпкий "Патрас", переполненный беглецами, с трудом сквозь снежную бурю добрался до Константинополя.

Оттуда Бунин с женой через наводненные русскими беженцами Болгарию и Сербию перебрался в Париж. В Софии в гостинице у него из чемодана украли те немногие ценные вещи, которые им удалось с собой захватить. Но эта беда спасла писателя от еще большего несчастья: задержанный этим происшествием он не поехал на публичную лекцию народника и социалиста Петра Рысса, а там в зале взорвалась бомба, подложенная, вероятно, советскими агентами, и в первом ряду, где в качестве почетного гостя скорее всего сидел бы и Бунин, несколько человек было убито.

В Париже Бунина с женой приютили в своей большой квартире Цетлины, успевшие выехать из Одессы раньше. Здесь, в Париже, Бунин сразу же включился в ту лихорадочную жизнь, которой тогда жила русская эмиграция. Свыше трех миллионов человек бежало из России от большевистской диктатуры: виднейшие политические и общественные деятели самых разных направлений — от монархистов до социалистов, университетские профессора, депутаты Государственной думы, журналисты, писатели, ученые,

артисты, художники, музыканты. Почти вся русская культурная элита очутилась за границей, и здесь теперь спешно создавались кооперативные издательства, газеты и журналы различных направлений, ассоциации, союзы, общества, созывались всевозможные конференции и собрания, устраивались лекции, доклады, дискуссии, велись горячие споры о причинах происшедшей трагедии, строились прогнозы на будущее. Все были уверены, что большевистская диктатура обречена: исходили из логичного, но наивного предположения, что такой ужас и такой абсурд не могут долго продолжаться. Составлялись программы будущего устройства свободной России. Бунин скоро перестал разделять эти надежды.

Задолго до революции он предвидел катастрофу, а когда она совершилась, увидел, что она не только превзошла все его ожидания, но и под корень уничтожила всякую возможность организованной оппозиции и борьбы.

В последний раз надежда проснулась в нем в 1921 году во время восстания против большевистской диктатуры матросов в Кронштадте и рабочих в Петрограде. Он с волнением следил за этими событиями. "Неужели правда это "революция"? — записывает он в дневнике 7 марта 1921 года. — До сегодня я к этой "революции" относился тупо, недоверчиво, сегодня несколько поколебался /.../. Вдруг все это и правда "начало конца"!"¹ Но после кровавого подавления этого восстания, надежды оставляют его навсегда.

Гибель России и свободы представляется ему уже окончательной и бесповоротной. И тем не менее, в первые после-революционные годы он активно выступал в русской эмигрантской печати со статьями на социально-политические темы. Как и все, он старался уяснить смысл происшедшего и объяснить западной общественности, что на самом деле происходит в России — в слабой надежде на то, что, быть может, вмешательство Запада еще сможет поправить дело. С такой же надеждой обращались к западной общественности и другие выдающиеся деятели русской культуры, такие как, например, Леонид Андреев в своем страстном призыве "SOS" или Дмитрий Мережковский в книге "Цар-

ство Антихриста. Большевизм, Европа и Россия”, а позже Николай Бердяев в книге “Истоки и смысл русского коммунизма”. Разумеется, все эти обращения и предупреждения западная прогрессивная общественность оставляла безо всякого внимания, загипнотизированная “строительством социализма” в России. Она не желала слушать ничего, что разрушало этот миф.

Очень интересно с этой точки зрения открытое обращение Бунина к Герберту Уэллсу, посетившему Советский Союз в конце 1920 года и опубликовавшему ряд статей об этой своей поездке в английской печати. В этих статьях впервые нашла свое выражение та точка зрения, которая впоследствии (и до сих пор) станет типичной для большинства западных прогрессистов: оправдание советского режима особенностями русской истории. Впрочем, Уэллс подводит еще более широкую базу для оправдания – даже не российскую, а мировую историю (“Виноваты не большевики, а капитализм”, и потому “большевики – единственная возможная власть”). Бунин в статье “Несколько слов английскому писателю”² с гневом и болью обвиняет Уэллса в аморальности (в применении двух мерок – одной к Западу, другой к русскому народу, “народу пусть темному, зыбкому, но все же великому”) и в невежестве (в искажении фактов русской прошлой и недавней истории). Большевизм для Бунина – не следствие русской истории, а напротив радикальный разрыв с глубокими и лучшими традициями нации, в этом уничтожении традиций (опора на беспамятную и невежественную чернь), в попытке построить “новый мир” на пустом месте для Бунина как раз и состоит коренное зло большевизма. Что же касается “язв капитализма”, на которые ссылается Уэллс, то Бунин, познавший гораздо большие ужасы, с горечью замечает: “И я когда-то грозил “господам из Сан-Франциско” и не понимал, что на этой бедной земле все-таки все познается, увь, по сравнению”³.

В конце августа 1921 года Бунин публикует призыв русских матерей к Западу, тайно переправленный из России. Многие из таких писем, поступавших тогда из России, передавали Бунину с просьбами о заступничестве: наша интеллигенция привыкла видеть в отечественном писателе

выразителя совести народа, и в Бунине видела последнего великого представителя этой славной плеяды. Публикуя этот призыв русских матерей, умолявших спасти их детей от голодной смерти и подписавших этот призыв своей кровью, Бунин прибавляет от себя, что ничего более потрясающего не читал в своей жизни⁴. Тем не менее призыв этот был оставлен западной общественностью без внимания, как и другой, опубликованный Буниным позже, — обращение "К писателям мира"⁵, тоже тайно пересланное группой литераторов из России, желавших привлечь внимание западных писателей к тому, что в Советской России шло удушение уже последних очагов свободного слова. В этом обращении читаем: "Идеализм, огромное течение русской художественной литературы, считается государственным преступлением /.../, писатели, заподозренные в идеализме, лишены не только возможности, но всякой надежды на возможность издать свои произведения. Сами они, как враги и разрушители современного общественного строя, изгоняются из всех служб и лишаются всякого заработка /.../. Всякая рукопись, идущая в типографию, должна быть предварительно представлена в двух экземплярах в цензуру. Окончательно отпечатанная она идет туда снова — для второго чтения и проверки. Бывали случаи, когда отдельные фразы, одно слово и даже одна буква в слове (заглавная буква в слове "Бог"), пропущенные цензором /.../ вели при второй цензуре к безжалостной конфискации всего издания. /.../ Печатаются лишь те, что не расходится с обязательным для всех коммунистическим мировоззрением. Все остальное, даже крупное и талантливое, не только не может быть издано, но должно прятаться в тайниках; найденное при обыске, оно грозит арестом, ссылкой и даже расстрелом. Один из лучших государствоведов России — проф. Лазаревский — был расстрелян единственно за свой проект Российской Конституции, найденный у него при обыске". Обращение кончалось словами: "Мы лично гибнем. Многие из нас уже не в состоянии передать пережитый нами страшный опыт потомкам. Познайте его, изучите, вы, свободные! Сделайте это — нам легче будет умирать"⁶.

В тщетной попытке привлечь внимание западных писа-

телей к этому драматичному обращению Бунин, вместе со Шмелевым и Бальмонтом, пытался опубликовать его также и в большой французской прессе, но безрезультатно. Наконец, 3 ноября 1927 года маленький журнальчик "Авенир" опубликовал, сделанный Буниным краткий пересказ этого обращения, а 12 января 1928 года в том же журнале Бунин вместе с Бальмонтом опубликовал еще одно обращение к французским писателям. Никто из них не откликнулся и на этот раз. Бунин и Бальмонт упрекнули в этом письме Ромен Роллана за то, что он приветствовал десятилетие Октябрьской революции. Для Бунина Октябрьский переворот — это самое жуткое событие русской истории, величайшая катастрофа, последствия которой мучительно переживает не только Россия, но и весь мир. Роллан ответил открытым письмом (20 января 1928 года), опубликованным в февральском номере журнала "Эроп". В этом письме Роллан отмечает благородный тон обращения Бунина и Бальмонта, что есть, по его словам, свидетельство высоких душевных качеств, он признает, что десять лет русской революции стоили русскому народу огромных страданий, признает, что надо всем, что пишется в Советской России тяготеет позор цензуры, и отмечает, что Бунин и Бальмонт олицетворяют собой идеал человеческого благородства. Хотя тут же прибавляет, что их борьбу за этот идеал поддерживают на Западе и используют в своих целях отъявленные реакционеры (не потому ли, что прогрессисты оказались глухи к этим идеалам? — Ю. М.). Роллан говорит также, что несмотря на ужас, несмотря на отвращение и несмотря на жестокие ошибки и преступления (вот в этом-то "несмотря ни на что", по словам Колаковского, как раз и лежит причина роста тоталитарного коммунизма во всем мире. — Ю. М.), он все же приветствует новорожденного (советский режим), потому что только он — надежда, пусть слабая, но истинная надежда человечества. И подтверждение этой надежды Роллан видит в быстром промышленном развитии, идущем в СССР (методы и цену этого развития Роллан тогда, разумеется, в полной мере не знал — Ю. М.) и в том, что, по его словам, в России возник новый тип крестьянина и новые формы организации кре-

стьянского труда (это писалось за год до начала массовых депортаций крестьян в Сибирь, массовых уничтожений крестьян и страшного голода, унесшего в могилу несколько миллионов человек. — Ю. М.). Роллан заканчивает свое письмо утверждением, что человеческий прогресс оплачивается *ценою миллионов жертв* / ! / . Куда уж там Достоевскому с его одной единственной слезой ребенка.

Но на этом Роллан не успокоился, он осведомился у Горького, правда ли то, что написано в обращении писателей, тайно пересланном из России. Горький, разумеется, ответил, что советские писатели куда более счастливы, чем писатели в капиталистических странах, и в доказательство привел список писателей, по его мнению, талантливых, живущих и работающих в СССР. Все писатели из этого списка в последующие годы либо погибли в тюрьмах и концлагерях, либо подверглись преследованиям.

16 февраля 1924 года в Париже в Salle de Geographie Бунин произнес речь "Миссия русской эмиграции". Эту миссию он видел в том, чтобы сохранить духовные основы русской нации и русской культуры и пронести неугасшей память о злодеяниях и преступлениях, чтобы сохранить неувянувшей священную ненависть к бесчеловечному и лживому большевистскому режиму, а также в том, что русские изгнанники есть некий "грозный знак миру" и предостережение против грозящего ему ужаса. На эту речь откликнулась руганью советская пресса. Выступил и Горький, причем в этом его выступлении⁷ поражает то, как он уже воспринял все приемы советской печати: игнорировать главное в тексте оппонента, выхватить второстепенное и это второстепенное исказить (благо текст недоступен советскому читателю), приспособив к нуждам полемики.

Советская власть вообще очень ревниво следила за всем тем, что делал и писал Бунин, справедливо усматривая в нем крупнейшего русского писателя современности и, следовательно, наиболее опасного ей. Советская пресса писала о нем, что его эмигрантская психика "протитуирована" и что его герой Митя ("Митина любовь") — "человек с психикой чисто эмигрантской, выстрел в рот для эмигрантской интеллигенции — единственный выход!" ("Известия"),

что Бунин "организует психику читателя в сторону поповско-феодально-буржуазной (все-таки феодальной или буржуазной? Марксистам тут следовало бы сделать выбор — Ю. М.) реставрации" ("На посту"). Этой "протитуированной эмигрантской психологией" критики по невежеству наградили также и персонажей тех рассказов и стихов Бунина, которые были написаны еще до революции, а затем перепечатаны им вместе с новыми произведениями. Так некто Н. С. в газете "Правда"⁸, процитировав пророческий стих Бунина "Сон епископа Игнатия Ростовского", написанный и напечатанный в 1916 году, утверждал, что тут Бунин выступает как помещик-эмигрант, мечтающий о реставрации, и "не только помещик, но помещик-мракобес, дворянин-крепостник, эпигон крепостничества". А критик Воронский в рассказах, написанных до революции, увидел "эмигрантское мракобесие". Такой тенденциозной неприязнью были полны не только статьи невежественных и продажных журналистов, но даже и таких весьма почтенных критиков, как например, Шкловский. В повести Бунина "Митина любовь", этом шедевре русской литературы нашего века, произведении ошеломительной новизны и неожиданного своеобразия, он не увидел ничего кроме подражания Толстому и Тургеневу⁹. И при всей своей приверженности к новаторству сам остался в плену самых традиционных понятий и не увидел того, что бунинские описания природы (и в "Митиной любви" особенно) это вовсе не "пейзажи", позаимствованные у Тургенева¹⁰, а нечто небывалое в русской литературе: это ставшая предметом изображения сама универсальная стихия жизни, потоком которой, как песчинка, захвачен и человек, восторженно и недоуменно участвующий в этой жуткой и радостной мистерии.

Иным было отношение к Бунину западных критиков и писателей. Очень высокую оценку его произведениям дали Томас Манн, Райнер Мария Рильке, Франсуа Мориак, Клод Феррер, Андре Жид, Анри де Ренье, Георг Брандес, Рене Гиль и Ромен Роллан, который даже выставлял кандидатуру Бунина на Нобелевскую премию. Но хотя многие из них писали Бунину восторженные письма, ни с одним из них он не установил дружеских отношений. Причиной, как

ни странно, была его гордость. Неплохо владея французским языком, он тем не менее не мог изъясняться по-французски с таким блеском, как по-русски, не мог быть остроумным, поражать образностью выражений и проч.

В обществе иностранцев Бунин всегда тушевался, становился молчалив и замкнут. Это усиливалось еще остро ощущаемым им неравенством социального статуса: нищий эмигрант, он чувствовал себя не на своем месте на элитарных парижских раутах. Он так никогда и не включился в западную жизнь, продолжая жить в той России, которая была с ним и в нем и во Франции — его русские друзья, русские книги, его память. Тем более возмутительны были для него обвинения советской прессы, называвшей его и других беженцев "эмигрантским отродьем", чуждым русскому народу.

Бунин, отвечая на критику советской прессы (вернее сказать на ругань и оскорбления этой прессы), на утверждения, что он изменник России и что между ним и родиной — "ров", взволнованно пишет: "Зияет перед моими глазами этот ров, вернее, бездонная могила, где лежат десятки тысяч тех, с кем я был и емь и памяти которых я, конечно, никогда не изменю, через трупы которых я никогда не полезу брататься. Но могила эта отделяет и вечно будет отделять меня вовсе не от России. Из-за России-то и вся мука, вся ненависть моя"¹¹.

С Россией он остается связан очень тесно. Беседует с людьми, которым удастся вырваться из СССР¹², получает тайными путями оттуда письма, в которых подробно описывается новая советская жизнь¹³, он даже, преодолевая отвращение, читает советскую прессу ("никогда еще в мире не было ничего подобного по гнусности"¹⁴). Бунин отлично ощущает новый советский быт, ибо успел в первые три послереволюционные года познать его сущность. Суть этого быта — в постоянном подавлении всякой личной независимости, унижительном пренебрежении к человеческому достоинству, одуряющей антиэстетичности, серости, монотонности, скуке, а также той редкой жестокости и нечестности в людских отношениях, которая явилась логическим следствием "классовой борьбы".

Особенно отвратителен Бунину тот новый советский жаргон, которым заговорила улица и который он воспринимал как наиболее ошутимое выражение "распада высших чувств" и победного утверждения охлократии (его записки показывают, что он удивительно хорошо знал этот жаргон).

Обо всем этом он пишет в своих газетных статьях (цитируя письма из России): "У новых людей — повадки, манеры резки, грубы, особенно неприятна молодежь — многие совершенно дикие волки. Неравенство растет /.../. Школы в неопишемом состоянии, университеты мертвы. Время ужасающего индивидуализма, хищничества, зависти, бессердечия к чужим страданиям /.../. По всей России — великое обнищание /.../, острый недостаток одежды, обуви, медицинской помощи /.../. Все развращены платой за шпионство — у одной московской чрезвычайки на службе 30.000 филеров. Да и вообще всюду в работе — разврат, лень, бессовестность. Всяду воровство, взяточничество, грабежи /.../. Ужасно вообще ожесточение сердец: во время метелей у порогов мужицких изб находят десятки замерзших прохожих, которых не пустили погреться, переночевать ни в одну избу /.../. Социализм стал ненавистен буквально всем классам /.../"¹⁵.

Но в прозе Бунина все это мы находим лишь в мимоходом брошенных фразах, в отдельных намеках. Таких впечатляющих картин русской послереволюционной жизни, как у Замятина, Булгакова, Зошенко, Пильняка, Платонова, Бабеля (вполне соответствующих описанию из вышепротитированной статьи Бунина), мы в художественной прозе Бунина не найдем. Для него советская жизнь настолько антиэстетична и низменна, что не может быть предметом искусства. Материя его прозы выталкивает как нечто чужеродное антиматерию советской действительности*. Но у Бунина был другой писательский выход — его

* Эта же проблема эстетического преодоления неэстетической действительности становится сегодня трудноодолимой преградой для многих молодых русских писателей. Одни из них находят выход в экстравагантности необычной, все деформирующей формы, другие — в доведенном до некоего абсолюта, зловещем, крайнем и тем самым уже как бы эстетизированном уродстве.

прошлый опыт. Советская жизнь дается им отраженно, от противного, то есть показом того, противоположностью чего и отрицанием чего она стала*. Бунин обладал несметным сокровищем — небывало свежей, точной и живой памятью, в этом "элизии памяти" дышал и жил целый мир, исчезнувший и в то же время неистребимый. Задержанный памятью — субстратом всякого искусства — вещный мир, отрешенный от времени и пространства, уже претерпевал первую стадию преобразования. На второй стадии творческого преобразования — он обретал статус автономного существования в вечности. Повторяем, что совершенно не правы те, кто утверждают, что лишь в эмиграции Бунин предался ностальгическим воспоминаниям (эстетическую роль памяти мы видели уже у 19-летнего Бунина). Еще раз надо напомнить о принципиальном отличии воспоминания от памяти. "Я пишу о душе русского человека, причем здесь старое, новое", — говорил он¹⁶.

Бунин всегда (как впрочем и многие другие русские писатели, например, Гоголь) для того, чтобы писать о чем-то, должен был отойти от изображаемого на некоторое расстояние — о России он писал на Капри, а о Капри ("Господин из Сан-Франциско") — в России. Напористость и хаотичность вещественного мира оглушают при непосредственном контакте с ними и скрывают от взгляда глубинную истину бытия.

Первая стадия преобразования — память — оказывается, таким образом, не только одним из возможных, но и абсолютно неизбежным субстратом творчества. Но теперь, в эмиграции, и сама память качественно изменилась, она вступила в совершенно новые отношения с фантазией, с подсознанием и с сумеречными онейрическими состояниями, и творчество Бунина в этот последний период, как мы увидим, обрело совершенно новый характер. В эмиграции, им созданы произведения совершенно уникальные, не имеющие аналогов во всей русской литературе.

* Подобно тому как Лев Толстой в свое время вел борьбу с неэстетической "прогрессивной" злободневностью не на современном ему материале, а на материале истории, и лишь отрешившись от публицистичности, смог создать "Войну и мир".

Как ни странно, но именно теперь Бунин обрел вдруг небывалую свободу, позволившую ему идти по собственному пути до конца. В прошлом он был связан стеснительными общественными отношениями, практическими расчетами, литературной борьбой, прогрессистской критикой, господствующими мнениями и, хотя он всегда противостоял всему этому и старался отстоять свой путь, он, как писатель, все же, часто бессознательно, был обусловлен всем этим. Теперь в своем одиночестве он обрел абсолютную свободу.

Начиная с 1923 года, Бунин жил почти постоянно на юге Франции, в Грассе, сначала на вилле Монфлери, затем на вилле Бельведер и, наконец, на вилле Жанет, приезжая в Париж лишь на короткие периоды зимой. Здесь, в приморских Альпах, он вернулся к тому образу жизни, который был так дорог ему и в России. Вдали от городского шума и суеты, на одинокой вилле, расположенной на живописном холме, с которого открывался чудный вид на море, среди сосен, пальм и олив, он целиком погружался в то, что Пушкин назвал "творческими снами". Эти "сны" были необычайно ярки и интенсивны. В эти годы творения Бунина обретают глубину и "раптус" подлинно орфического искусства. Интересно свидетельство Степуна: "Хорошо помню, как однажды, уже после полуночи, я шел мимо его дачи. Увидав в окне свет, я посвистел. Он быстро сбежал по лестнице, еще полный той жизни, которую творил, и словно не отрываясь от рукописи, продолжал писать вслух. Это была непередаваемая ворожба: он исходил светом вдохновения, был как облаком охвачен им"¹⁷. Аналогичное свидетельство находим и у Галины Кузнецовой¹⁸.

Проза Бунина в эти годы становится столь эмоциональной, музыкальной, трагически прекрасной и лиричной, — что сама собой отпадает потребность писать стихи (в этот последний период творчества им написано очень мало стихов). В новом бунинском творчестве поэзия и проза сливаются в некий совершенно новый синтетический жанр. Лирический элемент уже проявляется не в авторских излияниях, как в его ранней прозе, а в самой ткани произ-

ведения, в его музыке. Произведение формально остается объективным повествованием, по сути же — неким лирическим самовыражением через изображаемый объект, чем-то очень близким к тому типу стихов, который мы находим в средневековых японских "хокку" (есть, кстати, свидетельства, что Бунин в эти годы восхищался японской поэзией, ее многозначной конкретностью, очень близкой к тому "реалистическому символизму", о котором мечтал Белый и который на практике осуществлял Бунин¹⁹).

В конце 20-ых — начале 30-ых годов Бунин пережил последний счастливый период жизни. В 1924 году он познакомился с начинающей писательницей Галиной Кузнецовой. Это была его последняя любовь. В 1927 году Кузнецова поселилась у Буниных. Вера Николаевна не ушла от Бунина, она, укротив собственные чувства, смирилась с ролью его верного друга и помощника. В ее дневнике мы читаем: "Я не имею права мешать Яну любить, кого он хочет, раз любовь его имеет источник в Боге. Пусть любит Галину /.../ — только бы от этой любви было ему сладостно на душе"²⁰.

Они продолжали жить все вместе, и это сожителство, конечно, представлялось со стороны, как нечто противоестественное и аморальное.

Другой улыбкой судьбы была Нобелевская премия, которую Шведская академия присудила Бунину в 1933 году. Известие о премии пришло как раз в момент, когда Бунин остался совершенно без денег — их не было даже на то, чтобы дать на чай почтальону, доставившему телеграмму с этим известием. Но главное было, конечно, не деньги, а то значение, которое имел этот акт или, вернее, то значение, которое сам Бунин ему придавал (впрочем, не только Бунин, но и все русские беженцы). И тут нельзя не заметить некоего трогательного трагикомического оттенка. Для Бунина получение премии было проявлением высшей божественной справедливости, запоздалым, но, закономерным поворотом судьбы, громким признанием его правды (так же восприняла это и русская эмиграция, принявшая это известие с ликованием, Бунину шли сотни писем от русских из разных стран с горячими поздравлениями).

Для большинства же на Западе — это было лишь очередным эпизодом светской хроники, о котором, правда, пошумели, но очень скоро забыли, увлеченные другими не менее важными и интересными событиями — футбольным матчем, театральной премьерой, женитьбой кронпринца и т. д. Журналисты, бравшие у Бунина интервью, смутно представляли себе, кто он вообще такой и за что ему присудили премию. Во время торжественного вручения премии в Стокгольме, разыгранного как великолепный спектакль, другие лауреаты держались с веселой непринужденностью, как бы участвуя в красивой светской игре. Бунин же, бледный от волнения, взошел на эстраду медленным торжественным шагом, как на трагические подмости истории.

Хотя Шведская академия делала все, чтобы не придавать присуждению премии политического значения, советские власти восприняли ее болезненно. Горький, рассчитывавший получить эту премию, пришел в ярость. Известному слависту Этторе Ло Гатто, давшему Шведской академии отзыв о творчестве Бунина, было запрещено приехать в Советский Союз для работы.

Сам Бунин, однако, несколько нарушил этикет. В своей нобелевской речи он сказал: "Впервые со времени учреждения нобелевской премии вы присудили ее изгнаннику /.../. Господа члены Академии, позвольте мне, оставив в стороне меня лично и мои произведения, сказать вам, сколь прекрасен ваш жест сам по себе. В мире должны существовать области полнейшей независимости. Вне сомнения вокруг этого стола находятся представители всяческих мнений, всяческих философских и религиозных верований. Но есть нечто незыблемое, всех нас объединяющее: свобода мысли и совести, то, чему мы обязаны цивилизацией. Для писателя эта свобода необходима особенно, — она для него догмат, аксиома. Ваш же жест, господа члены академии, еще раз доказал, что любовь к свободе есть настоящий национальный культ Швеции"²¹.

Но счастье сияло недолго. Уже в 1934 году Кузнецова охладела к Бунину. Он снова переживает, как в юности,

муки любви. "Собственно уже два года болен душевно, — душевно больной", — записывает он в дневнике 7 июня 1936 года²². Кузнецова продолжает жить у него на вилле, но с 1934 года тут же поселяется (Бунин любил людей около себя, в его доме всегда гостил кто-нибудь, гостили годами) Марга Степун, сестра Федора Степуна, с которой у Кузнецовой устанавливаются интимные отношения. Жизнь на вилле приобретает характер некой сумасшедшей чертовщины, едва ли не в духе столь ненавистного Бунину творчества Достоевского.

Быстро кончилось и материальное благополучие. Значительную часть полученной денежной премии Бунин отдал в пользу нуждающимся русским писателям в изгнании. Много денег ушло на уплату долгов, некоторая сумма пропала, расхищенная обманувшими Бунина дельцами, а остальное быстро улетучилось из-за его непрактичности. В результате от премии, которой при бережливом использовании могло хватить на всю жизнь, уже через несколько лет не осталось ничего. Зинаида Шаховская вспоминает, как она обратилась к генеральному секретарю Пен-Клуба Анри Мембре с просьбой помочь Бунину, и тот не мог поверить в бедность нобелевского лауреата. Собранные деньги он сам понес Бунину в его парижскую квартиру и об этом рассказывал: "Знаете, я даже растерялся. Обстановка самая убогая. Но у Буниных сидела толпа людей (видимо, был один из знаменитых бунинских "четвергов". — Ю. М.), кто на чем мог, и все что-то пили и закусывали. Я подумал — ведь на такое количество людей денег этих хватит ненадолго, а второй раз собирать нельзя"²³.

Книги Бунина переводились на многие языки и в некоторых странах имели значительный успех, особенно в Англии, Японии и Германии. В Германии первый сборник рассказов Бунина (в 1922 году) был весь распродан за три недели. Но в общем, успех был все-таки не таков, какого он заслуживал. Немалую роль в этом играла, конечно, его общественная позиция. Западная интеллигенция, прельщенная мифом о "строительстве новой жизни" в СССР и умелой советской пропагандой этого мифа, относилась с враждебным недоверием к эмигранту с "родины социализма". И еще немалую

роль сыграла, конечно, непередаваемость в переводе бунинского своеобразия и очарования.

Денег все эти издания давали еще меньше, чем успеха: одни издатели платили ничтожные суммы, другие не платили вовсе и издавали книги Бунина самовольно, даже не оповестив его об этом. Русские же публикации приносили еще меньший доход, ибо сокращались из года в год: эмиграция теряла перспективу, разбрелась, впадала в уныние и апатию.

Жизнь Бунина становилась все труднее, приобретая черты настоящей трагедии и приближаясь к окончательной нищете.

...Тот совершенно новый характер прозы Бунина, о котором мы говорили выше, нашел свое выражение и в создании Буниным нового литературного жанра — миниатюр. Они печатались Буниным в журналах циклами под названиями: "Краткие рассказы", "Далекое", "Слова, видения" (очень характерное название), или еще интереснее: "Вне".

Эти миниатюры, как уже указывалось, имеют мало общего с тургеневскими стихотворениями в прозе, а приближаются скорее к "Опавшим листьям" Розанова. Федор Степун, тоже отвергая параллель со стихотворениями в прозе Тургенева, сравнивает бунинские миниатюры с короткими рассказами Петра Альтенберга и с фрагментами Кьеркегора, с этими последними по той причине, что миниатюры Бунина тоже "построены на мыслях", что они философичны и метафизичны и дают "уже не только внешний образ явления, но как бы анализ его"²⁴. Но ближе всего, конечно, все-таки Розанов. И главное здесь, как и у Розанова — "преодоление литературы".

Давнее стремление Бунина к краткости нашло здесь свое окончательное выражение. "У меня прямо порок какой-то все сокращать", — говорил он. Вся его правка прежних произведений для переиздания в последние годы сводилась почти исключительно к сокращениям, сокращал он беспощадно и этим значительно обеднил многие свои ранние работы. "Ему кажется, что надо писать совсем маленькие сжатые рассказы в несколько строк, — отме-

чает Кузнецова в дневнике, — и что, в сущности, у всех самых больших писателей есть только хорошие места, а между ними — вода”²⁵.

В своем стремлении к совершенству он хотел именно этого: полного устранения всех проходных структур и создания только одних этих ”хороших мест”, золотых зерен, отсеянных от песка ”литературы”.

Многие его рассказы этих лет начинаются так, как сегодня пишут киносценарии: несколько коротких назывных предложений. Например: ”Летний вечер, ямщицкая тройка, бесконечный, пустынный большак...” (”Муравский шлях”). Или: ”Изба в густом майском лесу, перед ней поляна, среди поляны раскидистая яблоня, лесовка, вся белая и кудрявая от цвета” (”Полуночная зарница”). Или: ”Влажная, теплая, темная ночь поздней осенью. Поздний час. Селенье в Верхних Альпах, мертвое, давно спящее” (”В Альпах”).

Но это не просто стремление к лаконизму ради него самого, а следствие давней бунинской концепции прозы, которую теперь он особенно ясно выразил в одной из миниатюр (”Книга”), уже цитировавшейся нами раньше: ”Зачем герои и героини? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? /.../ И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения /.../” (М. V. 180). То есть — долой условности литературы!

То, что в ранних работах Бунина казалось критикам избыточностью текста, ненужными деталями — оказалось самым главным. Деталь стала рассказом, а сам ”текст” исчез как излишний. Некоторые маленькие рассказы Бунина — это миниатюры, написанные ради одной единственной фразы (обычно финальной) или даже ради одного единственного слова. Например: ”Стропила”, ”Капитал”, ”Слезы”, ”Людоедка”, ”Петухи” и др.

Осязаемая выразительность образа, которого, кажется, можно коснуться руками, как шкурки убитого зайца в миниатюре ”Русак”, одновременно сопровождается бездонной глубиной и неисчерпаемым интерпретативным богатством, расширяемым феноменологическим подходом,

потому что через прикосновение к этой заячьей шкурке автор-повествователь (а вместе с ним и мы) чувствует "и самого себя, и холодное окно прихожей, занесенное, залепленное свежим, белым снегом, и весь этот вьюжный свет, разлитый в доме" (М. V. 178), и весь мир. Момент жизни кажется воспроизведенным во всей его сырой полноте и неисчерпаемости, потому что он перенесен на страницу текста без обедняющей селективности и без рациональной организации в "сюжет".

Произведения Бунина непрозрачны, как сама жизнь, они представляют очень большую трудность для интерпретации и часто ставят критиков в тупик²⁶. Бунинский образ в своей предельной конкретности ничего не значит, кроме непосредственно самого изображенного объекта, и в то же время значит слишком многое, до конца нерасшифровываемое ("то, чего не расскажешь") — это-то и есть "реалистический символизм" и неинтерпретируемый символ.

Эта реконструкция сырой материи жизни в искусстве — есть результат предельного словесного мастерства и необыкновенно открытого, охватывающего сразу все качества предмета взгляда. Бунин дает нам свое восприятие объекта, но мы видим его как нами самими открытый. Это и есть эффект великого искусства — "уничтожение" искусства. Лиризм, переплавленный в образ, выступает как объективное повествование. Поэзия и проза, объективность и субъективность неразделимы в чудесном сплаве. (Не потому ли бунинские миниатюры обходит молчанием большинство критиков — как западных, так и советских — и советские литературоведческие схемы и западный структурализм тут бессильны.)

Само слово обретает теперь у Бунина новое качество, оно как бы перестает быть понятием и становится индивидуальным качеством, неожиданно проявляющимся именно в данном контексте и данном словосочетании. Бунинское слово-образ, в отличие от слова-понятия, имеет свой конкретный цвет, запах и вкус (имажинисты даже не могли себе вообразить такого эффекта). Проза Бунина перестает здесь быть только актом языка и, перехлестывая границы

слова, начинает существовать также и на уровне сенсорном и аффективном. Система языка прорывается в систему мира. Неразрешимая дилемма, над которой бьются сегодняшние структуралисты, находит здесь свое неожиданное разрешение.

Новое обостренное чувство слова у Бунина сопровождается сознанием некой скрытой мистики слова (подобное чувство испытывал в конце Джойс, уверенный, что слова в себе что-то скрывают). Такое сознание есть нечто прямо противоположное представлениям сегодняшнего структурализма об условности и произвольности знака. Для Бунина слово несет в себе даже гораздо большую онтологическую реальность, нежели некоторые явления мира вещественного. "Как дивны и страшны некоторые человеческие слова. Какие неизъяснимые видения дают они человеческой душе, пораженной ими", — пишет Бунин в одной из своих миниатюр²⁷.

О волшебном действии слова на чуткую детскую душу говорит миниатюра "Сон Пресвятыя Богородицы". В первом варианте рассказа это особенно ясно: "Какой ангел занес в эту избу эту небесную детскую душу и порастил ее волшебными словами?"²⁸ Трансцендентная душа "узнает" (прапамять) трансцендентное слово (еще раз напомним стихотворение Лермонтова "Ангел").

Теперь у Бунина "писать" и "жить" целиком совпадают. В оторванности от окружающей, чуждой ему, иностранной среды он живет только своим творчеством. Творчество становится содержанием его жизни, а его повествующее "я" сливается с "я" живущим. Мучительная проблема сегодняшних писателей: обретение убедительного повествовательного "я" (Лакан: "Нужно найти субъект как потерянный предмет"), — решается Буниным в направлении, противоположном структуралистскому: не осознание непреодолимой пропасти между системой языка и системой мира и сознательная игра на этом различии, а полное уничтожение самого различия. Его "я" — это не "повествовательная инстанция", организующая систему знаков, и не грамматическая форма, указывающая на субъект, но не означающая его, а "я" внелитературное, самое подлинное

и несомненное, живую пульсацию которого четко ощущает читатель.

Очень интересно это авторское присутствие проявляется в тех рассказах, где Бунин отказывается от повествовательного "я" и где объект подается безлично, как бы сам собой появляющийся перед глазами читателя. Но тем ошутимее оказывается реальное авторское "я", стоящее за рамками текста, глазами которого мы смотрим на объект и чувствами которого чувствуем.

Но еще интереснее это в тех рассказах, где носителем авторского видения делается некий персонаж. В этом смысле очень любопытные наблюдения можно сделать, сравнивая черновики некоторых бунинских рассказов с окончательным текстом. Например, рассказ "В некотором царстве" (в черновике озаглавлен "Племянница") в первом варианте начинался с повествования в третьем лице, но очень скоро "он" превращался в "я": "Только для этой секунды создало во сне *мое* воображение всю эту зимнюю русскую дорогу, тройку, сани /.../, все то, что я видел с такой разительной живостью и так подробно" (курсив мой. — Ю. М.)²⁹. Но это "я" здесь звучало фальшиво, и Бунин заменяет это фальшивое "я" (и шаткое "он") откровенно условным "Ивлев", этот условный персонаж впервые появляется в "Грамматике любви" (1915), где его условность подчеркивается выражением "некто Ивлев" (Пг. VI. 189), а затем в "Зимнем сне" (1918). Проявляется некий парадокс: откровенно условный "Ивлев" оказывается менее условным, чем неправдоподобное "я". Бунин преодолевает здесь косность формы неформальными, или вернее, сверхформальными средствами. Условность "Ивлева" (привычная, а потому имеющая очень низкий вес формальной нагрузки) нейтрализуется внутренней достоверностью сна-фантазии, передаваемой читателю (заражающей его или гипнотизирующей) прямым "медиумическим" путем.

В этом проявляется абсолютная зрелость писателя, который не прибегает больше к формальным уловкам для преодоления условности, как в ранних рассказах (таких, как например, "Беден бес", где Бунин старался преодолеть

литературу демонстративным, и тем не менее художественно не убедительным выходом персонажа за пределы текста: "Хотелось написать рассказ... Но ведь столько уже написано об этих замерзающих! /.../ Разве это выразишь?" (Пг. IV. 99. Искренность не давала достоверности).

Искренность и интимность в свое время стали и для Розанова ("Уединенное", "Опавшие листья") путем преодоления литературы. Но акцентирование и преднамеренность искренности — делают ее как бы литературным приемом. Искренность становится стилем, и бегство от литературы совершается таким образом по замкнутому кругу. У Бунина стилевая искренность оказывается излишней. Его стиль возвышенно уравновешенный, прозрачный и сдержанный. Искренность тона или интонации заменяется более глубоким и более мощным внутренним током, некоторой идущей из глубин эманацией духа, безошибочно улавливаемой читателем. И именно спрятанная за внешней сдержанностью сила чувства, прорывающаяся лишь изредка в восклицании, в вопросе или даже в остановке, в паузе (как бы во вздохе) делает эмоциональное воздействие его рассказов неотразимым.

... Розанов преодолевает условную литературную форму, но не литературу. Сам его образ чувствования и думания становится литературой. Сам Розанов с его мыслями и переживаниями делается литературным героем. Бунин торжествует над литературой, ибо в отличие от Розанова — он не собственную жизнь делает литературным произведением, а наоборот — литературные произведения становятся лишь нотами его внутренней мелодии.

У Бунина исчезает различие субъект-объект, "я" растворяется в объекте, а объект делается подчеркнуто субъективным.

Растворение субъекта в надсубъективной духовной субстанции обретает особый колорит в тех онейрических состояниях, которые все чаще становятся в центре его произведений этих лет (рассказы "Музыка", "Зимний сон", "Пингвины", "Полуденный жар", "Именины", "Поздний час", "Преображение", "Страшный рассказ", "Мистраль"). Во сне "я" и "не-я" вступают в особое отношение.

Сон — это "наваждение, в котором, несомненно, чувствовалась какая-то потусторонняя, чужая, хотя в то же время и моя сила, сила могущественная нечеловечески" (М. V. 145)."

К этим сюрреалистическим состояниям, выводящим субъект на иной бытийственный уровень, Бунин относит не только сновидения, мечты, фантазию, но также и память, "сон прошлого" ("сон прошлого, которым до могилы будет жить моя душа", М. V. 88). О родстве сна и памяти Бунин интересно говорит в первой редакции рассказа "Скарабей": "В сущности, это был не сон, — это было необыкновенно точное и живое воспоминание об одном из моих давних посещений Булакского музея. Или нет, даже и не воспоминание, а нечто совсем иное, истинно непостижимое: во сне я пережил один из моих прошлых дней, во сне этот день повторился, был, существовал в мире снова еще раз. Я совершенно, совершенно забыл о нем, этом дне. Но он где-то таился, пребывал в полной целостности и сохранности. И вот внезапно, без всякого моего желания и ведома, воскрес, проявился..." (М. V. 518). Еще сложнее это переплетение сна и памяти дается в рассказе "Именины": давний праздник именин в старинной усадьбе вспоминается и снится одновременно, он ощущается в глубине подсознания как сон прошлого, а "я" оказывается одновременно и действующим лицом и зрителем: "И я тоже в усадьбе, в доме, за обедом, но вместе с тем, я весь этот день, усадьбу, гостей и даже себя самого только вижу: чувствую себя вне всего, вне жизни". И не только себя: "Оказывается, не я один вне всего, вне жизни: все, окружающие меня, тоже вне ее, хотя они и двигаются, пьют, едят, говорят, смеются. /.../ Я чувствую страшную давность, древность всего того, что я вижу, в чем я участвую в этот роковой, ни на что не похожий (и настоящий, и вместе с тем такой давний) именинный день" (М. V. 141—142). Сочетание сна, памяти и бреда мы находим в удивительном рассказе дурочки Глаши ("Полуденный жар"): "А я убогая, глупая свое думаю, свое вспоминаю, как меня хоронили". (М. VII. 333).

К этим странным, полубессознательным, но таким глу-

боким моментам бытия относится и погружение в стихию музыки (да и всякого подлинно большого искусства вообще — "творческие сны"). Вот в горном селении под "чарующие и странные" звуки роговой дудки танцуют два подростка, "пристально глядя в глаза друг другу, положив руки друг другу на плечи". Как зачарованные. "Куда, в какую райскую пропасть устремлен их напряженный, радостный, остановившийся взгляд?" (М. V. 420). И сам сон есть тоже творческий акт: "Как можно видеть во сне того, кого никогда не видел в жизни? Ведь только Бог творит из ничего." (М. V. 97).

Сегодня одним из приемов преодоления условности искусства стало изображение "театра в театре", "кино в кино". Бунин дает нам "рассказ в рассказе". Герой рассказа "В некотором царстве", прочтя чью-то телеграмму, воображает себе чужую жизнь, сочиняет целый рассказ. В черновике эта фантазия носила эротический характер. Там все разрешается "восторгом последней любовной близости. Только для этой секунды создало во сне мое воображение всю эту зимнюю русскую дорогу, тройку, сани, снега /.../"³⁰. Затем Бунин убрал этот фрейдистский мотив, как обеднявший замысел и уводящий в сторону. Главное здесь другое: утверждение, что фантазия часто реальнее самой жизни. ("Где грань между моей действительностью и моим воображением, которое есть ведь тоже действительность, нечто несомненно существующее?" — эту мысль Бунин повторяет неустанно, см. например, М. VI. 305 или М. V. 305.) Влюбленность Ивлева в выдуманную им племянницу "во сто крат острее даже всего того, что он когда-либо испытывал в пору самой ранней молодости" (М. V. 110). И поскольку острота этого чувства есть несомненная реальность, "никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой племянницы" (М. V. 110). Это же чувство испытывает и читатель, когда читает рассказ Бунина "Поздний час". Бунин совершает там воображаемое путешествие в Россию, в места своей молодости. И эта его фантазия, материализованная силой искусства, становится для нас неопровержимой реальностью, совер-

шившимся фактом, не менее достоверным, чем любое действительное событие.

Таким образом обычные представления о "субъекте" и о "реальности" оказываются недействительными в применении к бунинскому творчеству, Бунин знает иную реальность, более глубокую, или во всяком случае, более интересную, и иную субъективность.

Сон ощущается как бесспорная реальность, а сама реальность — как сон, полный таинственности. В рассказе "Зимний сон" переход от яви ко сну дан так незаметно, что читатель должен сам установить, в какой именно момент кончается реальность и начинается сон. А кто не очень догадлив, поймет это лишь из самой последней фразы рассказа, уже явно фантастической: "Теперь они неслись в Гренландию".

Чем острее сознание человека, тем непонятнее и загадочнее представляется ему сон жизни. Чем ниже ступень сознательности, чем ближе существо к природе, тем счастливее и безмятежнее сон жизни. О мужике в одном из рассказов говорится: "Он счастлив. Чем? Только тем, что живет на свете, то есть совершает *нечто самое непостижимое в мире*" (М. V. 180, курсив мой. — Ю. М.). На одной из самых низших (или самых высших — с какой стороны смотреть) ступеней природы находятся так занимавшие всегда Бунина циклады, их существование есть как бы овеществленный сон — их "хрустальный звон" подобен "звнящему сну, замороженному самим собой"³¹ (вспомним пастернаковское "в себя влюбленное пространство"). "Они в раю, в *блаженном сне жизни*, а я уже проснулся и бодрствую. Мир в них и они в нем, а я уже как бы со стороны гляжу на него /.../. Я *кощунственно* бодрствую в нем" (курсив мой. — Ю. М.)³².

Снова возвращаемся мы к дилемме: живая жизнь или осознание жизни, — дилемме, вставшей перед Буниным уже в ранней юности ("пока живешь — не чувствуешь жизни"). Закон живой жизни повелевает: "Будь в делании и не прерывай его для осознания себя, своего места и своей цели, ибо ты раб жизни и дано тебе в ней известное назначение, звание, имя"³³. Но человек, уже выпавший из "рая,

блаженного сна жизни”, не в состоянии отказаться от стремления осознать себя, понять свое назначение и дать всему имя. И вот, оказывается, есть такая область, где противоречие снимается, где жизнь и осознание жизни сливаются, где время и пространство преодолеваются, где далекое и близкое, давнее и недавнее соединяются — это память. Память (субстракт искусства) и само искусство — преобразование памяти (“сон прошлого” и “творческие сны”). Только им дано соединить несоединимое, разрешить неразрешимое противоречие. Отличие памяти (“сна прошлого”) и искусства (“творческого сна”) от “сна жизни” как раз в том, что в них происходит не только воскрешение жизни, но одновременно и ее осмысление. В акте воссоздания (памятью и искусством) воспроизводится акт творца и, следовательно, также и его (творца) понимание, или скорее, знание, ибо знание это интуитивно, а не рационально. Осознание жизни, в сущности, всегда совершается лишь в памяти, даже если это осознание отделено от осознаваемого всего лишь несколькими минутами или мгновеньями (“пока живешь — не чувствуешь жизни”). Лишь память (и творчество) придают жизни смысл, без памяти жизнь бесследно и бессмысленно рассеивается, как пыль (излюбленный образ Бунина).

Это с особой ясностью выражено Буниным в рассказе “В ночном море”, одном из самых мрачных у него. Здесь мы буквально ощущаем ледяное дыхание, исходящее из “гроба беспамятства”. Рассказ этот — об увядании человеческих чувств, о страшной разрушительной силе времени. И если нет того единственного, что противостоит энтропии времени — живой памяти (ибо память тоже может быть как живой, так и мертвой, то есть формально-механической), то тщета жизни вырастает во всем своем непобедимом ужасе. Даже самое сильное жизненное переживание героя этого рассказа — страдание от измены возлюбленной, оказывается лишь бледной тенью. “Говорят: прошлое, прошлое! А все вздор. Никакого прошлого у людей, строго говоря, нет. Так только, слабый отзвук какой-то всего того, чем жил когда-то...” — сетует герой этого рассказа (М. V. 105). И у него, как и у его собеседника, действи-

тельно нет никакого прошлого, ибо нет памяти. Это живой труп, жизнь его призрачна и иллюзорна.

И вот получается, что память и ее закрепление в искусстве, есть не только действительность, но действительность гораздо более подлинная, чем просто прожитая, действительность, приобретающая цену и смысл и преображенная для бессмертия.

Этот общий для всей поэтики Бунина постулат обретает особое значение, когда речь заходит о памяти исторической. Тема исторической памяти — одна из центральных в творчестве Бунина этих лет, ей посвящен особый цикл миниатюр "Странствия" ("Под серпом и молотом") и прилегающие к нему тематически такие рассказы как "Несрочная весна", "Косцы", "Русь", "Святитель", "Благосклонное участие", "Божье древо", "Марья", "Ловчий" и другие.

В "Странствиях" Бунин совершает паломничество (памятью) к духовным истокам русской нации и русской культуры, посещает древние монастыри, церкви, дворцы, усадьбы (Вяземского, Толстого и др.)*. Эти очаги русской духовности показаны Буниным в удивительной гармонии и единстве с вечной русской природой, из дивного единства вырастает ослепительный образ "незапамятной и нерушимой Руси". Впечатляющим символом традиционной Руси, не России Серого и Егора Минаева, оторвавшихся от корней и ставших движущей силой революции, а исконной святой Руси — с твердыми устоями и духовной крепостью, не принявшей большевизма — предстает старуха в рассказе "Русь".

Рассказ "Косцы", один из первых, написанных Буниным в эмиграции (ноябрь 1921 г.) — это восторженный гимн бывлой России, ее богатырской мощи и удали, ее прошлой славе и богатству, ее красоте, поэзии ее древней души, но это и плач о ее гибели.

Эту гибель в "Странствиях" Бунин изображает немно-

* Подобные же паломничества совершает сегодня и новая русская молодежь, но только не в воображении, как Бунин, а в действительности.

гими лаконичными деталями, рисующими советскую жизнь (новая жизнь, как мы уже замечали, показывается "от противного"). Первый очерк напоминает своим антуражем знаменитую "Пещеру" Замятина, а в восьмом очерке "Странствий" Бунин дает образ нового "гомо советикуса"³⁴. И контрастом к нему — последние редкие представители уже уходящей в прошлое породы, как например, два рослых монаха, "один здоровый мужик в гимнастерке" [...], другой в рясе — круглолицый красавец Алеша Попович с шелковистой каштановой бородкой [...]. Все еще Русь, Русь. Но уже не исходе, на исходе"³⁵.

Революция, самая радикальная и самая разрушительная в истории, уничтожила не только старый общественный строй, но даже самую ткань жизни как таковую. "Такого крушения, такой перемены лица земли за какие-нибудь пять лет в истории не бывало", — говорит Бунин в "Несрочной весне"³⁶. Вместе с разрушением всех устоев уходит из жизни и красота, которая всегда была для Бунина выражением самой сути жизни, свидетельством подлинности, и отсутствие красоты в его глазах есть самый первый признак безжизненности.

Эту же тоску по разрушенной красоте мы находим и в книгах, писавшихся в те же годы в самой России (например, в "Красном дереве" Пильняка или в романе Пантелеймона Романова "Товарищ Кисляков", обе книги были сразу же запрещены советской цензурой. У Романова о типе новых людей, новых хозяев жизни, говорится: "Он совершенно не понимал красоты и не считал ее социально нужным элементом"³⁷). И в Бунина читаем о "красном генерале": "Боже мой, есть же люди, вроде моего неумолчного собеседника, хозяина этой погибшей усадьбы, которые даже и не подозревают, среди какой красоты и радости они живут!"³⁸

Ушедшее прошлое представляется более живым, нежели текущее настоящее, в прошлом больше "живой жизни". "Ухожу в "элизей минувшего", как бы в некий сон, блистающий подобием той яркой и разительно *живой жизни* [...]. Нет, прежний мир, к которому был причастен я некогда, не есть для меня мир мертвых, он для меня воскресает

все более, становится единственной и все более радостной, уже никому недоступной обителью моей души!"³⁹

Живое прошлое – мертвое настоящее, на этом контрасте строятся бунинские рассказы.

Бунин воскрешает в них уют, благообразие, красоту и поэзию старой Москвы, яркий колорит прежнего быта – купеческого, дворянского, крестьянского, – изобилие и богатство базаров, торговых рядов, магазинов (одна из многих причин, почему Бунина сегодня читают с такой жадностью в России: ведь спрятаны в спецхран, как опаснейшая литература, даже каталоги Елисеевского магазина!). Бунин с любовью отдается этому художественному воскрешению, видя в нем свою историческую миссию.

В 1919 году, еще в России, он записывает в дневнике: "Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию, в которой мы когда-то (то есть вчера) жили, которую мы не ценили, не понимали, – всю эту мощь, сложность, богатство, счастье..."^{40*}

В эмиграции Бунин снова возвращается к проблеме русской души и русской истории, и опять дает оба контрастных типа русского мужика ("Русь и Чудь"). Первый – в рассказах "Косцы", "Святитель", "Лапти", "Сказки", "Божье древо", "Марья", "Русь", "Паломница", "Ловчий". Второй – в сказке "О дураке Емеле" ("Моя думка одна – себя не трудить, а на свете послаже пожить"), в рассказах "Обуза", "Журавли", "Летний день" и особенно в рассказе "Илюшка" (Илюшка "без малейшего хвастовства, совершенно простосердечно сознается, что за сто целковых мог бы кого угодно удавить /.../ только со своей деревни не стал бы давить. Своего, понятно, жалко..."⁴¹.)

"Русь" с недоверием и тревогой смотрит на приближающуюся революцию: "У нашего (мужика) в голове мухи кипят, и настроить его на всякий скандал трынки не сто-

* И все-таки, несмотря ни на что, внуки это представляют – подтверждение тому бурный рост неославянофильства, а бунинское любованье прошлым можно встретить сегодня даже в романах самых послушнейших советских писателей).

ит" (М. V. 347) — замечает один из дельных мужиков. А когда революция пришла, "Русь" встречает ее с негодованием: "Что с дурацкой головы не выдумают! Какое это распоряжение? Это что ж — чтоб птица плавала, а рыба летала? Это, значит, притеснять? Нет, тут хорошего никогда не будет. Они сволочи, измываться хотят" (М. V. 311). Крестьянских послереволюционных восстаний против советской власти Бунин не видел. Он показывает нам лишь, что "праздник" миновал, разгул и своеволие революции сменились опять ненавистными буднями, еще более тоскливыми, чем прежние, в которых томится несбывшимися мечтами "чудь".

В этих новых крестьянских рассказах сильнее, чем раньше проявляется удивительное знание народной речи и чутье к ней. Богатство и выразительность народного говора для Бунина есть свидетельство таланливости самого народа. Оторванность от стихии родного языка заставляет Бунина острее почувствовать поливалентность русского слова, постигнуть его "таинственную жизнь". (Это же чувство испытывают сегодня многие наши писатели новой эмиграции⁴².) Именно в этот период Бунин достигает небывалой языковой виртуозности. В диалогах и монологах, которые становятся основой некоторых рассказов, представляющих собой как бы сценические миниатюры, персонажи даны через их слово. Академик Виноградов отмечает, например, что в миниатюре "Письмо" образ солдата, пишущего письмо, выступает не только "в формах словесного выражения мыслей и событий, но и связи их, композиционного движения"⁴³. В монологах и диалогах крестьян проявляется не только их манера говорить, абсурдная логика их речи, но и через нее — эту манеру — сам строй мышления, чувствования и даже сам духовный облик нации. Прав был Ходасевич, когда замечал, что "путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию"⁴⁴.

Авторская речь тоже необыкновенно обогащается и утончается у Бунина в этот период. Большой лаконичности, емкости и выразительности он добивается употре-

блением смещенных прилагательных* (то есть с нарушенной связью обозначающего и обозначаемого, с перенесением качества с субъекта на объект и т. п.) вроде: "невнимательная улыбка", "изумленные очки", "музыкальное счастье", "невидящее лицо", "радостная зелень", "милосердные колени" и т. д., и смещенных наречий ("невнимательно говорила", "недоступно села", "собака пустынно лает" и т. д.). Той же цели служат и очень точные и яркие определения: "плясал молча, свирепо и восторженно", "глаза, сиявшие, точно черные солнца", "с торжественной театральностью сумасшедшего пошел по лестнице", "город, звучащий автомобилями", "старческая тишина няньки", "звончеюшая ночь", "тяжко чернеет дворец", "закат над бальной площадью Согласия" и т. д. Последние два примера показывают особенно ясно — насколько сознателен был Бунин в своих языковых новаторствах, диктовавшихся вполне четкими конструктивными принципами. "Бальная площадь" — это принцип замены развернутого сравнения или сопоставления одним эпитетом, в черновике рассказа ("Зимний закат", в Парижском архиве) определение было развернутым: "над самой прекрасной в мире площадью, в которой есть что-то бальное". В окончательном печатном варианте ("Un petit accident") оно смело заменено одним экстравагантно ("отстраненно") звучащим прилагательным. "Тяжко чернеет дворец" — принцип емкого наречия, заменяющего собой сразу две части речи (прилагательное и глагол одновременно). В черновике (тот же рассказ) было: "Чернеет тяжкий дворец" — традиционная структура, состоящая из глагола и существительного с прилагательным. В окончательном варианте Бунин заменяет прилагательное более емким и "отстраненным" наречием, перенося акцент с качества предмета на образ действия, коим предмет воздействует на наши чувства и коим нами воспринимается (феноменологический принцип).

Авторская речь в этот период отличается небывалой интенсивностью чувства, но никогда не впадает ни в гром-

* Прием, берущий свое начало от пушкинского "задумчивого лорнета".

кую патетичность, ни в пошлую сентиментальность. Сочетание сдержанности и страстности, внешней классической уравновешенности и внутреннего эмоционального вихря составляет удивительный секрет поздней прозы Бунина. Множество модальных частиц, разговорные интонации (начало фраз с союзов "А", "И" и т. д.), авторская речь-обращение в настоящем времени — все эти элементы бытового плана искусно переплетаются с высокой лексикой, с приемами ораторского искусства и поэтической речи (инверсии, анафоры, ритмизация, синтаксические параллелизмы, риторические вопросы, метафоры и обилие сенситивных эпитетов и т. п.), создавая удивительный и уникальный стилевой комплекс.

Еще большего мастерства достигает Бунин в эти годы в музыкализации своей прозы. В "Косцах" музыка становится и содержанием (пение косцов) и формой одновременно, эта двойная музыкальность (музыкально о музыке) придает этому рассказу волшебное очарование. Но ритмизация, аллитерации и ассонансы у Бунина всегда органичны, они идут не от заданности формы (как часто у Белого), а из внутренней необходимости выражения. Когда, например, он пишет: "И колокол уже звал, звал", — и как рефрен повторяет эту фразу⁴⁵, чувствуется, что эта имитация одновременно и звука колокола (звонкое "з", губное "в" и долгое "а") и ритма его ударов — диктуется самой структурой рассказа.

Вейдль замечает, что поздние книги Бунина "сильней и свежее ранних /.../. Всего отчетливее это сказывается в их языке и стиле /.../. Пристальность его к слову для русской прозы совершенно исключительна и до него достигалась у нас только в стихах. Ею он превосходит тех, с кем всего естественней его сравнивать: Тургенева, Толстого. Выбор слов у Тургенева четок и приволен, но иногда немного бледен и нередко впадает в несколько салонное изящество. У Толстого стенобитная сила фразы не нуждается в особой гибкости членений и даже предпочитает обходиться без нее /.../. Бунин видит слово вблизи /.../, кто же до Бунина "изображал" у нас в прозе, как он, не просто движением

речи, представлениями и чувствами, заключенными в словах, а еще и самой плотью слов?"⁴⁶

Постепенно все большее место в творчестве Бунина этих лет начинает занимать тема, которая была уже намечена в рассказах "Игнат" и "При дороге" и которая затем станет основной в его последней книге "Темные аллеи" — тема любви. Загадка этого сильнейшего из земных обольщений все больше волнует Бунина. И все сильнее поражает его странная связь любви и смерти. Он усматривает в них даже некоторое физиологическое родство. Физиологи говорят об эрекции в момент смерти, а у Бунина читаем: "Он чувствует то самое, от чего так слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в смертной истоме на пол, и что однако разрешается через секунду (совсем как будто иначе) не смертью, а восторгом последней любовной близости"⁴⁷. Агония смерти и оргазм любви сливаются в некоем таинственном единстве.

Взаимосвязь и взаимопритяжение любви и смерти мы видим в обеих больших повестях Бунина этих лет — "Дело корнета Елагина" и "Митина любовь". В основу первой положен реальный факт уголовной хроники — убийство в 1890 году в Варшаве поручиком Бартеневым артистки Марии Висновской (как и у Тургенева самоубийство Евлалии Кадминой легло в основу повести "Клара Милич", схожей с бунинской). Однако вопреки его первоначальным намерениям, у Бунина получилась вовсе не детективная "желтая" повесть, а нечто совершенно иное. Уголовный сюжет очень скоро потерял в глазах Бунина всякий интерес, интригу он оттеснил на задний план, повесть начинается прямо с развязки — с убийства — и дальше движется в обратном направлении ретроспективно, чем подчеркивается ее смысл, то есть интерес не к самим событиям, а к тому, что стоит за ними, к тому, в чем самая "суть дела": "Но, что важнее всего, так это то, что "все не так" в самой сути дела..."⁴⁸

Бунин шаг за шагом разрушает все поверхностные (но кажущиеся наиболее правдоподобными и вероятными) суждения о мотивах убийства и о характерах Елагина и его возлюбленной Сосновской. (Интересно, отметить, что люди

знавшие лично прототип Сосновской актрису Висновскую, которой Бунин никогда не видел, говорят, что писателю удалось воссоздать ее образ с поразительной точностью⁴⁹.)

Но Бунин, как всегда, конечно, не объясняет нам словами в чем состоит "суть дела", а лишь позволяет это почувствовать. Он даже намеренно устраняет возможность прямолинейного рационального объяснения: он дает целый ряд логически вытекающих друг из друга объяснений, каждое из которых упирается в новый вопрос — "отчего", и последнее "отчего" демонстративно оставляет без ответа: "Все было у нее: красота, молодость, слава, деньги, сотни поклонников, и всем этим она пользовалась со страстью и упоением. И однако жизнь ее была сплошным томлением, непрестанной жаждой уйти прочь от постылого земного мира, где все всегда не то и не то. В силу чего? В силу того, что она все это наиграла себе. Но отчего же она наиграла именно это, а не что-либо другое? Оттого, что все это столь обычно среди женщин, посвятивших себя, как они выражаются, искусству. Но отчего же это столь обычно? Отчего?"⁵⁰

Повисший в воздухе вопрос показывает недостаточность обычных ответов. "Изумительно убожество человеческих суждений!"⁵¹

Этой же цели — уходу в темную глубину — служит и намеренное множество мотивов, которые намечает Бунин и каждый из которых, как кажется, мог бы дать объяснение. Но объяснение ускользает, ибо каждый из этих мотивов сразу же осложняется другим мотивом, теряет свою определенность и никуда не ведет. Это и принадлежность Елагина к "тому страшно сложному и глубоко интересному атавистическому типу"⁵², которому свойственно обостренно чувственное мироощущение; и его "резко выраженная наследственность", несущая в себе нечто "страшно сложное и трагическое"⁵³, и его "дегенеративная сила"⁵⁴, и его постоянная мечтательность и ожидание "чего-то настоящего и необыкновенного". Это и его возраст: "возраст, роковой, время страшное, определяющее человека на все его будущее. Обычно переживает человек в это время то, что медицински называется зрелостью пола, а в жизни — первой

любовью, которая рассматривается почти всегда только поэтически и в общем весьма легкомысленно /.../ как раз в это время переживают люди нечто гораздо более глубокое, сложное, чем волнения, страдания /.../, переживают, сами того не ведая, жуткий расцвет, мучительное раскрытие, первую мессу пола⁵⁵.

У Сосновской Бунин отмечает не только разочарованность миром, где "все всегда не то", не только постоянное томление по возвышенным (или кажущимся ей возвышенными) идеалам "всеобъемлющей любви", небывалых ощущений, неземной красоты и т. п., но и жажду страдания и скорби (постоянную игру в страдание и упоение им). Острота жизни состоит не только в чувстве наслаждения, но и в чувстве страдания. Эту странную особенность человека Бунин всегда помнил, когда думал и говорил о "живой жизни". Бунин видел, что темное и светлое, радостное и мучительное представляют собой необходимые и неразделимые антиномические компоненты жизни, ни один из которых не может быть устранен. Поэтому полнота жизни для него понятие более сложное и противоречивое, нежели та одноцветная "живая жизнь", которую проповедовали Мечников и Вересаев. У Бунина мы читаем: "Все молчат, все покорены песней. Но странно: та отчаянная скорбь, та горькая укоризна кому-то, которой так надрывается она, слаще самой высокой, самой страстной радости" (М. V. 35—36).

И Сосновская все время ищет этой сладкой скорби. Эти ее поиски, конечно же, игра, но игра эта с огнем, ибо слишком могучие силы она затрагивает (силы пола, любви и смерти). Она, как бабочка, порхает у огня и в конце концов сгорает в нем.

В "Митиной любви" это взаимоотношение любви и смерти дано в совершенно ином плане. Митя вообще редкий у Бунина персонаж (это не "бунинский" тип), и несчастная любовь, разрываемая противоречием между идеалом и действительностью, тоже редка у Бунина. В любви Бунина привлекает обычно та сила страсти, которая бывает лишь у органичных натур, натур первобытно цельных. У Мити этой "первобытности" уже нет. Все его отношение

к Кате (идеализация ее, постоянное ощущение, что есть "две Кати": Катя воображаемая, им придуманная, и Катя реальная) — есть продукт культуры, причем культуры уже не органичной, а клонящейся к закату, вырождающейся. Именно эта вырождающаяся культура определяет, или во всяком случае усиливает, его слабость, женскую безвольность и чувствительность. Женские типы мужчин рядом с сильными мужскими типами женщин мы встречаем во многих рассказах Бунина ("Чистый понедельник", "Муза", "Волки", "Лита", "Зойка и Валерия", "Антигона" и др.). О Мите сказано, что "он был из той породы людей /.../, у которых почти не растут даже в зрелые годы ни усы, ни борода"⁵⁶.

Теория андрогинизма, намеченная Платоном и оригинально переосмысленная потом популярным в России Отто Вейнингером, находит свое подтверждение (скорее всего ненамеренное, а получившееся интуитивно) также и в произведениях Бунина. Очень важно в этом смысле признание Бунина, сделанное им Галине Кузнецовой: "Не знаю, сумею ли тебе объяснить... Поймешь ли ты меня. Дело в том, что с годами, а теперь особенно, я все больше начинаю чувствовать в себе какой-то Петраркизм и Лаурность... то есть какое-то воплощение всего прекрасного, женского, во что-то одно во мне..."⁵⁷. Об этом "петраркизме" он пишет в рассказе "Прекраснейшая солнца".

Отсутствие двуполярного (двуполого) напряжения свойственно лишь райскому (ангельскому) состоянию. Интересна характеристика героя в рассказе "Лев": "Гимназист первоклассник, — чистое, нежное отрочество, вся прелесть, вся телесная и душевная новизна его, ангельский цвет личика, как бы девичьяго, красота той поры, когда еще нет различия полов" (цитирую по рукописи, Парижский архив. — Ю. М.)*. Биполярность снимается также в любовном слиянии, том райском состоянии, которое дано испытать человеку на земле лишь в краткие моменты любви.

В Кате есть тоже нечто ангельское (райское), но эта ангелоподобность обманчива. Она — "типичнейшее женское

* В опубликованном тексте рассказа ("Новый журнал", № 70) в этой фразе ошибка.

естество", при всей ее юности и невинности, в ней — "тайная порочная опытность" и та "смесь ангельской чистоты и порочности", которая отличает именно наиболее желанный для мужчин и наиболее женственный тип. Она должна быть покорена сильным и властным мужским началом, а не таким слабым и нервным, романтически экзальтированным существом, как Митя.

Слабость Мити еще усиливается его юностью, неопытностью и несознательностью. "Он не знал, за что любил, не мог точно сказать, чего хотел... Что это значит вообще — любить? Ответить на это было тем более невозможно, что ни в том, что слышал Митя о любви, ни в том, что читал он о ней, не было ни одного точно определяющего ее слова"⁵⁸. Неорганичная и неестественная современная культура, утратившая связь с тайной пола, не может дать тут Мите твердую опору.

В этой незрелости Мити — Рильке, очень высоко оценивший эту повесть, увидел основу трагедии — трагедии нетерпения: "Малейшая доля любопытства [...] могла бы еще спасти его"⁵⁹.

Митя не настолько органичен, чтобы иметь "бессознательно-знающий взгляд животного", но и не настолько сознателен, чтобы противостоять страшному для него напору стихийных сил. В этой половинчатости его гибель. Совершенно не права была Зинаида Гиппиус, увидевшая в "Митиной любви" лишь "гримасничающее Вожделение с белыми глазами"⁶⁰ (понятно, почему статья эта так возмутила Бунина. — Ю. М.). Если бы это было так, то трагедии бы не произошло. А меж тем сама Гиппиус признает, что Митя "живой до иллюзии: именно такие бывают"⁶¹, и его самоубийство закономерно венчает всю эту историю. Оно гораздо более логично, чем, например, самоубийство Вертера (на искусственность концовки Вертера указывали некоторые критики, например, Сен-Бев), ибо Вертер наделен гораздо большим самосознанием и волей.

Страдания Мити идут вовсе не от "вожделения". Как сама же Гиппиус замечает, для размножения — любовь с "веянием нездешней радости есть излишняя роскошь". И Митина любовь с его "жаждой сверхчеловеческого сча-

ствя”, с его ”дивными видениями” – тоже. Оставаясь в рамках шопенгауэровской концепции, тут ничего не понять. Сам Шопенгауэр, чтобы объяснить индивидуализацию страсти у человека, прибегает к такому неубедительному объяснению как то, что жизненная воля стремится якобы к произведению наиболее совершенных экземпляров рода.

Очень точно определяет суть митиной трагедии Федор Степун в своей замечательной статье об этой повести: ”Бунин вскрывает трагедию всякой человеческой любви, притекающую из космического положения человека, как существа, поставленного между двумя мирами”⁶². В своем романе ”Митина любовь”, говорит Степун, Бунин дает ”исследование трагической несбыточности во всех бываниях нашей любви, ея подлинного Бытия /.../, его тема не первая любовь и не ревность, а неизбывная тяжесть безликого пола, тяготеющая над лицом человеческой любви”⁶³.

Или еще более обобщенно можно сказать, что это трагедия недостижимости идеала, его неосуществимости в жизни. То есть трагедия жизни человека как существа тоскующего и стремящегося к трансцендентному.

Бунин с поразительной силой изображает, как постепенно и все сильнее наваливается на Митю жуткая сила пола, этот ”любовный ужас”⁶⁴, и как он, все более ”чувствуя себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей”⁶⁵, счастливо и мучительно млеет в ”каком-то предсмертном блаженстве”⁶⁶ любви. Весеннее пробуждение природы и пробуждение пола у Мити даются в параллельном и слитном нарастании. Митя все более теряет ”лицо” и становится былинкой, захваченной могучим потоком стихийных сил, которые наполняют воздух весенним пением птиц, ароматами расцветающих цветов и размягченной дождями земли, ждущей оплодотворения. Эта мистерия пробуждающейся природы и пробуждающегося пола, это синхронное и в то же время трагически контрастное нарастание природных модуляций и человеческих чувств есть нечто уникальное и не знающее себе равного во всей русской литературе.

Откровенно подчеркнута дается эта синхронность в начале XIII главы двумя короткими абзацами:

Дни шли, но желанного письма не было.
Сад разнообразно одевался⁶⁷.

... Образ Кати в воображении Мити все более теряет конкретность и все более сливается с женским началом как таковым. Интересно, что первым напоминанием ("зловещим" напоминанием) о Кате в деревне было вовсе не поэтичное и традиционное пение соловьев, а взвизгивания, дикое гиканье и "предсмертно-истомные вопли" сыча, совершающего свою любовь и клекочущего "с мучительным наслаждением". От этих сладострастных и жутких звуков Митя замирает и дрожит. Постепенно надо всем, что окружает Митю, начинается тяготеть "власть Кати, ее тайное присутствие" (пробуждение пола и природы индивидуализируется в Кате). Даже луна напоминала ему Катю: "Чем, в самом деле, могла напомнить ему Катю луна, а ведь напомнила же, напомнила чем-то и, что всего удивительнее, даже чем-то зрительным!"⁶⁸ "Утреннее солнце блистало ее молодостью, свежесть сада была ее свежестью, все то веселое, игривое, что было в трезвоне колоколов, тоже играло красотой, изяществом ее образа /.../"⁶⁹.

Происходит двойное смещение: безликий космический зов пола сосредоточивается на одной лишь Кате, а образ отсутствующей (но владеющей воображением) Кати накладывается на "все предметы и все желания. Митя ищет спасения от Кати, то есть от мучительных требований пола и от неудовлетворенности мечтаний об идеальной любви одновременно. Его свидание с Аленкой есть именно это двойное бегство: от Кати и к Кате. В Аленке он видит Катю, думает обладать Катей в образе Аленки ("его как молния, поразило неожиданно и резко ударившее ему в глаза что-то общее, что было, — или только почудилось ему, — в Аленке с Катей"⁷⁰) и в то же время освободиться таким образом от Кати, найдя ей эквивалентный заменитель ("К чорту! — подумал он с раздражением. — К чорту весь этот поэтический трагизм любви!"⁷¹.)

Результат близости с Аленкой — великое разочарование ("Митя поднялся, совершенно пораженный разочарованием"⁷²). Двойное бегство оказалось двойным обманом.

Рухнула попытка найти индивидуальное в родовом, духовное в физическом. Необыкновенное внутреннее напряжение повести, все время создававшееся ощущением тайны, вдруг улетучивается, как газ из лопнувшего шара. Оно сменяется внешним драматизмом (с быстротой следует развязка: известие об измене Кати, страшный сон, самоубийство). Буйство расцветающей природы и душевные бури сменяются монотонным дождем и черным отчаянием.

В последнем сне Катя уже не двоится (как в Аленке), а троится: та, что снится ему — это одновременно (как это возможно только во сне) и Катя, и Аленка, и та молодая нянька, с образом которой у Мити связано первое пробуждение полового чувства. Таким образом, он переживает во сне свою собственную измену Кате⁷³, подмену любви совокуплением и "его охватывает все растущий ужас, смешанный однако с вожделением"⁷⁴. Но одновременно он переживает и измену Кати, и что особенно "противоестественно и омерзительно" в этом ее совокуплении с соперником как будто Митя и "сам как-то участвует". Это жуткое и сладострастное слияние с соперником в едином теле — не то сладостное слияние со Всеединным в оргиастическом экстазе, о котором мы говорили раньше, а ужасная для дуалистического сознания утеря своей физической самости. Катино же тело, то, что казалось чем-то необъяснимо божественным и исполненным неповторимого очарования и небесной прелести (так что даже запах ее перчатки доводил до восторга) оказывается вдруг лишь анонимной принимающей мужское семя материей. И это тем более жутко и противоестественно, что противоречит самой природе красоты (и женской красоты, в частности), ибо тайна красоты заключается именно в ее индивидуальности: красивое незаменимо и не сравнимо, оно прекрасно, потому что уникально.

Митя содрогается перед "*чудовищной противоестественностью человеческого соития*" (курсив мой. — Ю. М.) и перед "грубостью жизни"⁷⁵. Небеса закрываются, человек-животное остается один на голой земле, очень мало напоминающей теперь рай. Почувствовав невозможность "спасти свою прекрасную любовь в том прекраснейшем весеннем

мире, который еще так недавно был подобен раю"⁷⁶, Митя кончает самоубийством.

В этой повести Бунин демонстрирует нам совершенно новый психологизм, который скорее можно было бы назвать "психизмом". Бунин не дает внутренних монологов героя и подробного авторского анализа внутреннего состояния и его эволюции — об этих состояниях Бунин сообщает лишь короткими фразами. Но в то же время — это уже не то объективное повествование предреволюционного периода, когда о внутренней жизни героя мы могли лишь догадываться по внешним ее проявлениям. Здесь Бунин, не прибегая к традиционным приемам психологического романа, мастерским использованием иных повествовательных элементов (значимой деталью, динамизмом и музыкальностью словесной фактуры, символическим углублением события, параллелизмом разных уровней, намеком и иносказанием поэтически расширяющим текст и т. д.) — дает небывалую по силе и оригинальности картину внутренней жизни персонажа, смены его состояний, бури его страстей, его отчаяния.

Другие рассказы о любви этого периода предваряют тематику последней книги Бунина "Темные аллеи": это "Ида", "Неизвестный друг", "Старый порт", "Готами", "Метеор", "Мордовский сарафан" и особенно великолепный рассказ "Солнечный удар". В этом последнем замечательно передана трагедия все того же запоздалого осознания ("пока живешь — не чувствуешь жизни"⁷⁷). Молодой поручик, проведя ночь со случайной попутчицей, легко расстается с ней и лишь после этого со все нарастающей болью начинает понимать, какое счастье он упустил навсегда. Это нарастание чувства и постепенно все более проявляющееся осознание прелести незнакомки, необычности пережитого с нею и ужаса невозвратимости — дается с такой магической (или телепатической) силой, что читатель по прочтении рассказа получает не просто впечатление, а некий совершенно новый для него жизненный опыт.

Остается лишь поражаться слепоте советских критиков, сравнивающих этот рассказ с чеховской "Дамой с собачкой", с которой у него нет ничего общего, кроме самых

внешних фабульных контуров (так же несостоятельны и сопоставления "Митиной любви" с "Крейцеровой сонатой" Толстого, исполненной презрения к плоти, старческого аскетизма и рационализма).

В 1937 году Бунин издает в Париже свою книгу о Толстом — "Освобождение Толстого" — которая до сего дня остается одной из лучших и проникновеннейших книг о великом писателе. Отметая как крайний идиотизм марксистское толкование Толстого и, в частности, ленинское⁷⁸ (Ленин в своей статье о Толстом презрительно именуется русского интеллигента "истасканным истерическим хлюпиком", а религию "одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете" — слова эти Бунин выделяет курсивом⁷⁹), Бунин останавливает свой взгляд на самом, по его мнению, важном в Толстом (и именно на том, что особенно роднит самого Бунина с Толстым и потому так сильно им чувствуется) — на его страхе смерти, поисках смысла жизни и спасения ("освобождения") от смерти. "Невыносима всякая человеческая жизнь — пока не найден смысл ее, спасение от смерти"⁸⁰ (курсив мой. — Ю. М.).

Но самая замечательная книга Бунина в эмиграции — это, конечно, его роман "Жизнь Арсеньева".

Х

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН

Над романом "Жизнь Арсеньева" Бунин работал, с перерывами, с 1927 по 1939 год (первые четыре главы написаны в 1927–29 годах, после трехлетнего перерыва Бунин приступил к писанию 5-й части, которая в 1939 году была издана отдельно в Брюсселе под названием "Лица"). Но первые наброски к роману написаны уже в 1921 году ("Безымянные записки", "Книга моей жизни" и проч.), а философски-религиозные "мечтания" (этим словом Ильин определил¹ новый жанр, созданный Буниным) – "Цикады" (1926 г.) – тоже фактически являются подступом к роману.

Первые четыре части романа скрупулезно воскрешают детство и юность самого Бунина (хотя он очень не любил, когда этот роман называли его автобиографией). В пятой же части – Бунин хотя и воссоздает в общих чертах историю своей любви к Варваре Пашенко, но сильно видоизменяет и окружающую обстановку (дом семейства Лики это не дом Пашенко, он скорее своей атмосферой и некоторыми деталями напоминает дом первой жены Бунина – Цакни) и сам образ Пашенко: вначале Лица почти целиком совпадает с Пашенко и характер ее отношений с Арсеньевым соответствует отношениям Вари и Бунина, но затем (во время совместной жизни в Полтаве) Лица все более

становится такой, какой сам Бунин мечтал видеть Варю — слабой, покорной, любящей, преданной, преклоняющейся перед его талантом, и эта неожиданная метаморфоза делает образ Лики менее убедительным и противоречивым. Это, пожалуй, единственная слабость в почти совершенном создании Бунина. Сам Бунин оправдывал эту противоречивость желанием создать некий неуловимый, лишь смутно намеченный, а не очерченный с реалистической определенностью женский образ. "Образ ее неясен? А мне казалось, что он ясно вышел — в смысле общеженского молодого, в его переменчивости, порождаемой изменением ее чувств к "герою", кончившимся преданностью ему навеки, — читаем в письме Бунина М. В. Карамзиной. — Я только это и хотел написать, — не резко реальный образ, — резкость уменьшила бы его тайную прелесть и трогательность"².

"Жизнь Арсеньева" — уникальная книга в русской литературе, она, быть может, занимает в ней такое же место, как "В поисках утраченного времени" Пруста в литературе французской. Непосредственного влияния она — по множеству причин — на русскую литературу сразу не оказала...

Лишь гораздо позже — другой столь же одиноко стоящий в русской литературе роман Пастернака "Доктор Живаго" повторит многие черты, привнесенные впервые Буниным.

Бунин говорит, что он прочел Пруста лишь после того, как написал первые части своего романа, и сам удивился схожести. И действительно, "Жизнь Арсеньева" это вовсе не автобиографическое произведение вроде трилогии Толстого или повести Аксакова, где пересказывается собственная жизнь, рассматриваемая на некоторой поэтической дистанции, где повествующее "я" не становится персонажем, а эпическое прошлое остается "абсолютным прошлым" (по терминологии Бахтина³), не связанным и не взаимодействующим с настоящим.

Как и у Пруста, у Бунина мы находим не воспоминания, а память — то есть некую совершенно особую духовную сущность, понимаемую художником как суть искус-

ства и даже жизни (Пруст писал, что память — это не момент прошлого, а нечто общее и прошлому и настоящему, и гораздо существеннее их обоих, и что память, в отличие от воспоминания, дает не фотографическое воспроизведение прошлого, а его суть, и потому несет такую радость и дает такую уверенность, что делает безразличной смерть; все это мог бы повторить и Бунин). Именно поиском этой сути, высветлением эстетического в повседневном, отысканием ценности пережитого момента или присвоением ему ценности (что по сути одно и то же) занят Бунин в своей книге.

Жизнь предстает здесь не в своих разрозненных моментах, а во вневременном единстве, расширяющемся до вечности, здесь мы находим не маленький мирок замкнутого в себе (и своей биографии) человека, а лучезарный космос, полный гармонии, блеска, красоты и тайны. Здесь с особой силой проявляется то свойство бунинских образов, которое можно было бы назвать некой их "абсолютизацией", то есть стремлением схватить в образе абсолют, а не только явление, овладеть всей полнотой жизни, а не какой-то частичкой истины, как это делает столь чуждая Бунину наука.

Поэтому называть романом эту книгу неверно. Сам Бунин взял в кавычки слово "роман", начертанное на папке с рукописью, указав тем, что это вовсе не роман в традиционном понимании (традиционно в нем одно лишь заглавие) — ему гораздо больше подошло бы то название, которое мы находим в набросках — "Книга моей жизни". Оно, давая некое смещение понятий, говорит о жизни, читаемой как книга, и о книге, пишущейся и переживаемой в процессе писания как жизнь, и намекает также на давнюю мечту Бунина написать "книгу ни о чем", "сделать что-то новое, давным давно желанное /.../, начать книгу, о которой мечтал Флобер, "Книгу ни о чем", без всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь, то что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть", — читаем в его дневниковой записи от 27 октября—9 ноября 1921 года⁴ (то есть как раз в тот период, когда, как мы уже сказали, началась внутренняя

работа в этом направлении и подготовка к созданию романа)⁵.

"Жизнь Арсеньева" — это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия (то есть новое "восприятие восприятия"). Жизнь сама по себе как таковая вне ее апперцепции и переживания не существует, объект и субъект слиты неразрывно в одном едином контексте, поэтому я и осмеливаюсь назвать "Жизнь Арсеньева" первым русским феноменологическим романом ("ego cogito cogitata qua cogitata").

Здесь память, как и у Пруста, есть очень трудный и напряженный процесс, ибо она устраняет фиктивное, шаблонно установившееся у нас представление о прошлом и воссоздает его подлинный образ. Прошлое заново переживается в момент писания, и потому в "романе" Бунина мы находим не мертвое "повествовательное время" традиционных романов, а живое время повествователя, схваченное и зафиксированное (и оживающее каждый раз снова перед читателем) — во всей своей неотразимой непосредственности.

Естественно, что время здесь, как и у Пруста, становится главным героем или, вернее, главным врагом, которого хотят побороть. Постоянно присутствующая диахронность — то есть время, о котором повествуется, и время, когда повествуется (и частая переброска из одного времени в другое, нарушение временной последовательности), иногда заменяется трех-хронностью, как например, в конце четвертой книги, где приезд великого князя в Орел в далекий весенний день юности Арсеньева (в конце прошлого века) сменяется похоронами великого князя на юге Франции несколькими десятилетиями спустя и описываемыми в настоящем времени. "Неужели это солнце, что так ослепительно блещет *сейчас* [...], это то же самое солнце, что светило нам с ним некогда?" (М. VI. 187, курсив мой. — Ю. М.). Это "сейчас" — есть грамматическое выражение отмены времени и его преодоления, это настоящее время есть одновременно и настоящее время последней встречи с князем и настоящее время того момента, когда пишутся эти страницы и когда заново переживаются обе встречи,

разделенные десятилетиями и соединенные в ином — третьем — измерении. Такую же треххронность находим, например, и в таком эпизоде: "Сколько раз в жизни вспоминал я эти слезы! Вот *вспоминаю*, как *вспомнил* однажды лет через двадцать после той ночи. Это было на приморской бессарабской даче..."⁶ (курсив мой. — Ю. М.).

Память охватывает одновременно два момента прошлого (событие и последующее воспоминание-переживание этого события) и соединяет их с настоящим воспоминанием об этих двух моментах прошлого глаголом настоящего времени "вспоминаю". Такое же воспоминание о воспоминании находим в других главах: "Я устроился со своим чемоданчиком в углу возле двери, сидел и *вспоминал*, как /.../. Ночь до Харькова... И та, другая, ночь — от Харькова, *два года тому назад* /.../" (курсив мой. — Ю. М.)⁷. Собственно говоря, этой треххронностью даются не три момента времени, а время раскрывается одно внутри другого до бесконечности, ибо совершенно очевидно, что воспоминание о воспоминании становится воспоминанием о воспоминании о воспоминании о воспоминании... и т. д. при каждом последующем обращении к нему, и это "два года тому назад" собственно не относится ни к какому моменту. Или наоборот — к любому, ибо время реальное исчезает и заменяется временем внутренним. Или еще точнее: так называемое, "реальное время" — оказывается лишь некой "необязательной" последовательностью, а подлинным измерением времени является внутреннее восприятие, переживание момента в определенном состоянии, который, будучи воскрешаем памятью — повторяется ("это совсем, совсем *не воспоминание*: нет, просто я опять прежний, совершенно прежний. Я опять в том же самом отношении к этим полям, к этому полевому воздуху, к этому русскому небу, в том же самом восприятии всего мира...")⁸.

Этим бунинский хромотип отличается от того — что сегодняшняя критика называет "рельефностью времени": у Бунина не "рельеф", а полное стирание граней и различий, выход в иное вневременное измерение. Интересно отметить в этой связи употребление Буниным будущего в

прошлом (совершившегося будущего), то есть такого времени, которое по отношению к рассказываемому моменту является будущим, а в отношении рассказывающего — прошедшим. Например, при появлении в летнем ресторане "высокого офицера с продолговатым матово-смуглым лицом" упоминается о том, какую роль сыграет этот человек впоследствии в жизни Арсеньева⁹.

Уже и раньше Бунин в своем творчестве очень часто прибегал к антиципаниям (многозначным деталям, намекающим на долженствующее произойти и подготавливающим его). Теперь же принцип антиципаций обретает новое значение и служит общей задаче — преодолению времени.

Сам Бунин довольно четко сознавал совершенно новый характер своего хронотипа. Об этом свидетельствует, например, его разговор с Кузнецовой: "Говорили о романе, как /.../ писать его новым приемом, пытаюсь изобразить то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том и в другом одновременно"¹⁰.

Исчезновение "реального" времени и реальной последовательности времени в "Жизни Арсеньева" есть также результат того приема, который мы отмечали уже в "Суходеле" и который здесь, в "романе" — получает новое развитие, его можно было бы определить как — синтез памяти*.

Конкретные воспоминания, очищенные от второстепенного, сливаются в некий единый синтетический образ памяти. Например, десятая глава первой книги (надо помнить, что писался текст без разбивки на главы единым потоком и единым дыханием — поток памяти, а не следование ходу реальных событий прошлого — и лишь впоследствии Бунин сделал разделение на главки для удобства читателей) начинается так: "А еще *помню* я много серых и жестких зимних дней, много темных и грязных оттепелей, когда *становится*

* Это нечто вроде "мифического аористона" (по терминологии структуралистов), который определяется как "чисто глагольный акт, свободный от жизненных корней опыта" (Ролан Барт) и как "прошлое, отрезанное от настоящего и уже более не отдаляющееся" (Бютор).

особенно тягостна русская уездная жизнь, когда лица у всех *делались* скучны, недоброжелательны, — первобытно *подвержен* русский человек природным влияниям! — и все на свете, равно как и собственное существование, *томило* своей ненужностью... *Помню*, как иногда по целым неделям *несло* непроглядными, азиатскими метелями... Помню крещенские морозы, *наводившие* мысль на глубокую древнюю Русь, на те стужи, от которых "земля на сажень трескалась": тогда над белоснежным городом, совершенно потонувшим в сугробах, по ночам грозно горело на черновороненом небе белое созвездие Ориона, а утром зеркально, зловеще блистало два тусклых солнца, и в тугой и звонкой неподвижности жгучего воздуха весь город медленно и дико дымился алыми дымами из труб и весь скрипел и визжал от шагов прохожих и санных полозьев /.../" (курсив мой. — Ю. М.)¹¹.

Здесь "помню" в настоящем времени дает нам момент воспоминания и его записи, и настоящее же время "становится" — подчеркивает синтезированный характер образа (вневременное настоящее); а затем сразу же — переход к прошедшему времени — "делались", — чтобы перенести нас в прошлое, о котором повествуется. Но это прошлое снова перебивается настоящим временем — "подвержен", в его синтезирующей функции. После чего снова возвращается прошлое время — "томило". Следующий период снова начинается настоящим временем ("помню"), сменяющимся прошедшим ("несло"), а причастие "наводившие" переводит уже из плана памяти в план воображения ("древняя Русь"). Воображение же помещается вообще вне времени как образ, принадлежащий одновременно и прошлому воображению и нынешнему. Следующий за этой фразой отрывок, при всей поразительной живописности и конкретности также оказывается вне времени, ибо относится одновременно и к древней Руси, и к тем "иногда" в прошлом, о которых вспоминается, и к воображению (нынешнему, то есть в момент писания, в том числе). Граница времен размывается.

Такой переход от синтезированного образа памяти к конкретному описанию, которое тем не менее, не теряя

своей конкретности и яркости, уже утрачивает связь с реальной временной последовательностью и переносится в иное, внутреннее, временное измерение, — мы наблюдаем на протяжении всего романа.

“А не по мне было в этом кругу (народническом, — Ю. М.) тоже многое. По мере того как я привыкал и присматривался к нему, я все чаще возмущался в нем то тем, то другим /.../, клеймят “ренегатом” всякого, кто хоть мало мальски усумнился в чем-нибудь ими узаконенном /.../, на вечеринках поют даже бородатые: “Вихри враждебные веют над нами” — а я чувствую такую ложь этих “вихрей”, такую неискренность выдуманных на всю жизнь чувств и мыслей, что не знаю куда глаза девать, и меня спрашивают: — А вы, Алеша, опять кривите свои поэтические губы? Это спрашивает жена Богданова /.../” (курсив мой. — Ю. М.)¹².

Здесь первое “спрашивают” — в настоящем времени синтезированном (обычно спрашивают), а второе “спрашивает” неожиданно перебрасывает нас в конкретный момент прошлого, на конкретную вечеринку. Но эта конкретность момента лишь чувственно-воспринимаемая: она зрительная, слуховая, осязаемая и т. д., но не временная. Она вне реального времени (“мифический аористон”).

“Случалось, я шел на вокзал. За триумфальными воротами начиналась темнота /.../. Кидаюсь на извозчика и мчусь в город, в редакцию. Как хорошо всегда это смешение — сердечная боль и быстрота! /.../ В прихожей наталкиваюсь на удивленную Авилову: “Ах, как кстати! Едем на концерт!”¹³

Этим приемом Бунин добивается удивительного эффекта: вневременные образы обретают небывалую особую четкость и выпуклость, какое-то яркое и особое освещение (как в “волшебном фонаре”), и в то же время мы особенно сильно чувствуем их поэтичность и как бы налет вечности на них. Это само вечное Бытие проявляется в укрупненном бывании.

Часто движение идет в обратном направлении: от конкретного образа к синтезу. “По случаю заносов, целых два часа я сидел, ждал на вокзале, наконец дождался... Ах, эти

заносы, Россия, ночь, метель и железная дорога! Какое это счастье — этот весь убеленный снежной пылью поезд, это жаркое вагонное тепло, уют /.../”¹⁴. В данном случае целая развернутая картина, следующая за нашим многоочием, ведет от конкретного образа к синтезированному.

Но часто всего одно восклицание или слово выводит эпизод из его временной одномерности. “Из Орла я увозил одну мечту /.../. Перед станцией одиноко стоит товарный вагон. Поезд обходит его, и я еще на ходу соскакиваю /.../. В сумраке лошаденка мужика-извозчика /.../ Мелькают в тучках, в низком *русском* небе, редкие звезды... Опять перепела, весна, земля — и моя прежняя, глухая, бедная молодость!” (курсив мой. — Ю. М.)¹⁵. Здесь лишь слово “русское” (синтезирующее) да восклицание — выводят на более широкий простор памяти временную конкретность.

Отметим в связи с этим один эпизод романа. Описывая сцену, которой сам Арсеньев видеть не мог, Бунин тем не менее дает ее в конкретных штрихах, сопровождая описание словами “должно быть”, “верно” и т. п. “Она, верно, долго полулежала на тахте в нашей спальне, поджав под себя, по своей *привычке*, ноги, много курила /.../, все смотрела, должно быть, перед собой потом вдруг встала, без помарок написала мне на клочке несколько строк /.../ (курсив мой. — Ю. М.)¹⁶. Та особенность, которую можно определить как “конкретно-синтетическое изображение” — здесь предстает особенно наглядно.

Любопытно отметить в этой связи также и то, что при работе над “романом” Бунин постепенно и настойчиво устранял все, что позволяло воспринимать тот или иной образ лишь как воспоминание, и переводил его в план памяти. Он тщательно исключает из текста (из первых вариантов) такие выражения: “Сужу я так, потому что хорошо помню как”, “я, конечно, не мог тогда понимать всего, но я точно знаю, что”, “из того, что составляло и образовывало дальнейшую юношескую жизнь — жизнь того времени, я конечно, помню опять только кое-что, только то, что запомнила душа”, “с великой грустью вспоминаю теперь этот бесконечно далекий осенний вечер”, “где-то она теперь?

До сих пор вижу ее все такой же, какой она была в тот вечер, полвека тому назад” и т. п.

Столь же последовательно он устраняет все пугающее в описаниях смерти, убирает такие, например, фразы при описании отпевания покойника: “Все это показалось мне теперь, в этот последний для покойника вечер столь зловещим, что у меня похолодели руки, ноги, что у меня земля поплыла под ногами и я уже глаз не мог поднять на то, что было впереди, на это страшное существо”¹⁷. Убирает такие эпитеты как “страшный”, “зловещий” и т. п. — в отношении сопутствующих смерти деталей. Снимает и такое, например, замечание о болезни: “Болезнь есть на самом деле незавершенная смерть, безумное и никогда даром не проходящее путешествие в некие потусторонние пределы”. И такие замечания о жизни: “Что вызвало на мои глаза эти горячие и возвышенные слезы? /.../ Может быть, больше всего некое скорбное прозрение, тайно в те минуты осенявшее меня: прозрение не только всей моей собственной будущей судьбы, но и всякой судьбы земной”, или: “страшна, непостижима жизнь”. Одним словом, удаляет все то, что снижает тон повествования и уводит его от поэтической высоты и разомкнутой в бесконечность перспективы.

Ему хотелось, чтоб его книга стала хвалой миру и человеку, стремящемуся раскрыть в себе силы природы и слиться с замыслом Вселенной.

Память, как мы видели, у Бунина категория духовная. Память всегда трансцендентна, ибо в ней проявляется наше надвременное естество. Как и у Пруста, именно в памяти прожитое обретает подлинную жизнь, наконец, открытую и названную. И эта подлинная жизнь бессмертна. В черновике романа читаем: “Жизнь, может быть, дается нам единственно для состязания со смертью, человек даже из-за гроба борется с нею: она отнимает у него имя, — он пишет его на кресте, на камне, она хочет тьмой покрыть его, пережитое им, а он пытается одушевить его в слове”. Память есть такая же характеристика человека, его духовного облика, как и его талант или его вкусы. “Ничто не определяет нас так, как род нашей памяти”, — этой фразой в одном из ранних вариантов начинался роман.

...Однако наши частые ссылки на Пруста не должны вводить в заблуждение: очень многое отличает Бунина от Пруста. Пруст рационален, Бунин — чувственен. Пруст анализирует свои ощущения, Бунин нас заражает ими, дает их нам пережить непосредственно. Как и у Пруста, мы находим у Бунина преодоление материи и времени, интенциональная логика создает новые собственные отношения вещей и событий и переводит их в иной, более высокий телеологический порядок: как и у Пруста, у Бунина часто не сюжетно-временная последовательность служит основой этого порядка, а некая деталь, обретая сильную эмоциональную окраску, оказывается связующим звеном между вещами и событиями совершенно далекими и ничем, кроме авторского восприятия, не связанными. Оба, и Пруст, и Бунин, следуют — один сознательно, другой бессознательно, бергсоновской концепции "творческой эволюции", но у Бунина преобладает именно интуитивный элемент и элемент метафизической тайны, тогда как у Пруста, интуитивное и подсознательное оказывается объектом сознательного исследования и — теоретизирования, уводящего в сторону от живой жизни. Но именно поэтому память Пруста обладает большим самосознанием. Пруст более тонок в различении разных видов памяти и сознает, что память может обманывать, тогда как Бунин целиком доверяется памяти как некоему удивительному и непостижимому чуду. Но поэтому же чтение Пруста часто становится тяжелым и утомительным, тогда как Бунин своей "ворожкой" опьяняет, чтение тут действует почти как наркотик, затягивая нас в свои сладкие сети, гипнотизирует и очаровывает.

В русской литературе спутником Бунина в этих попытках победить время оказывается, как ни странно прозвучит здесь это имя, Велимир Хлебников. При всей несоместимости их эстетических программ и при всем различии их творческой продукции, они оба тем не менее руководствовались схожими идеями и устремлениями. "Король времени" (так называл себя Хлебников) тоже считал, что время надо покорять так же, как и пространство. Он тоже разрушал одностороннее движение времени и "плавал по

эпохам”, и для него именно сознание есть то, что соединяет время, и его “одновременная всевременность” — понятие чисто бунинское. (Любопытно также отметить, что у Бунина мы встречаем подобные хлебниковским “арха-неологизмы”, например, в “Сказке про солдата” или в “Сказке о том, как Емеля на печи к царю ездил”).

Весь этот необычный и новый характер бунинского “романа” в значительной степени связан с тем, что мы определили уже раньше как феноменологический принцип. Это качество мы отмечали в рассказах Бунина начала века, и затем оно все более настойчиво и сознательно проступало во всех его дореволюционных произведениях. Сначала главным образом в описаниях, сопутствовавших состоянию или действию персонажа. Например, в эпизоде, когда Игнат перед убийством стоит под окном Любки, сказано: “И в мире настала такая тишина, что осталось в нем только биение сердца Игната” (Пг. V. 338). Или когда Игнат просыпается перед вечером в саду, где заснул пьяный: “Небо из-под горы казалось необъятно-огромным и новым” (Пг. V. 323). А о возвращении Наташки в Суходол, в старую усадьбу, говорится: “Казалось, — все старое, что окружало ее, помолодело, как всегда бывает это в домах после покойника” (Пг. V. 179). Или, например, Авдей (“Забота”) подойдя вечером к железной дороге видит, что: “Неприятно-рано, по осеннему, зажгли огонь в будке” (Пг. VI. 124). Все эти замечания даются нейтрально: не сказано, что “Игнату казалось” или “Наташка чувствовала”. Замечания эти можно понять как восприятие персонажа, но поскольку и лексический строй и тонкость наблюдений не соответствуют характеру персонажей, а принадлежат субъекту гораздо более развитому и сознательному, то становится ясно, что это именно автор догадывается, что мог бы почувствовать и подумать персонаж, если бы обладал большей силой суждения и восприятия. Но ясно также, что это вовсе не авторская “субъективность” (в том отрицательном смысле, который придает этому слову “реализм”), а напротив, сама объективность универсального субъекта. И Бунин все чаще начинает вводить подобные определения в авторскую речь, придавая им откровенно

феноменологический характер. Например, рассказ "Будни" начинается так: "Казалось, что вечно будут стоять по горизонтам эти бледно-синеющие тучки, под которыми серели соломенные крыши, зеленели лозины и пестрели разноцветные клетки окрестных полей. Июльский день без солнца был особенно долог" (Пг. VI. 99, курсив мой. — Ю. М.). Автор в рассказе не персонифицируется, и начальное "казалось" так и остается откровенно безличным. И уже во второй фразе гипотетическое "казалось" сменяется утверждающим "был".

То же видим и в начале рассказа "Преступление", ведущегося в объективно-безличном повествовании: "Над горизонтом висит сумрачная полоса тумана, а под нею залегает синеватая полоса леса. Но *кажется* она далекой — как все зимой" (Пг. VI. 65, курсив мой. — Ю. М.).

Но особенно интересен в этом смысле рассказ "Господин из Сан-Франциско". Первая редакция рассказа изобилует такими выражениями как "казалось", "какой-то", "как бы", "точно" и т. п. В последующих редакциях (Берлинское собрание сочинений и сборник "Петлистые уши") все эти словечки и выражения устраняются Буниным, что свидетельствует о его возросшем художественном самосознании.

Еще более сознательное следование феноменологическому принципу мы находим в его творчестве эмигрантского периода. Смело и уверенно он пишет: "И мужики, рабочие в вагоне, женщина, которая ведет в отхожее место своего безобразного ребенка, тусклые свечи в дребезжащих фонарях, сумерки в весенних пустых полях — все любовь, все душа и все мука и все несказанная радость"¹⁸. Или: "Паровоз расходился все шибче, все беспощаднее, наглым, угрожающим ревом требуя путей /.../"¹⁹. Или вот описание зимнего раннего утра в "Иде": "Показалось из-за крыш ледяное красное солнце и с колокольни сорвался первый, самый как будто тяжкий и великолепный удар, потрясший всю морозную Москву /.../"²⁰. И даже самый лаконичный пейзаж (летние сумерки) дается так: "Тепло, тихо, грустно ..." (курсив мой. — Ю. М.²¹). Три определения: осязательное, слуховое, феноменологическое.

Неуверенное "казалось" сменяется уверенным "всегда": "За дверью было тихо и только чувствовалась та грусть, что *всегда бывает* в комнате спящего человека" (курсив мой. — Ю. М.)²². Все увереннее и смелее становится употребление феноменологических эпитетов: "ждушая тишина", "спокойное и кроткое солнце", "радостная зелень кустов", "пестрая, радостная сеть света и тени" (под деревьями), "сырой скрип", "просительное нытье комаров", "вершины Альп, серебряные, страшные", "сонные огни", "тугой гром", "сад тих и счастлив" и т. д.

Но особо сложное и многообразное развитие феноменологический принцип получает в "Жизни Арсеньева", где восприятие жизни юношей и восприятие этого восприятия зрелым Арсеньевым, вспоминающим свою жизнь, становится основой произведения. То контрапунктическое столкновение двух восприятий, то расширение восприятия в восприятии и возведение его в иную степень: от мимолетного впечатления к универсальному и вечному чувству — находит здесь свое многогранное преломление в феноменологическом методе.

Этот метод позволил Бунину дать удивительные картины-апперцепции, где изображаемое и ощущение от изображаемого сливаются в одно целое. И эти картины-апперцепции придают его "роману" необыкновенный колорит и небывалое очарование. Можно было бы проследить всю их сложную гамму: от мимолетного, мельком брошенного феноменологического образа, дающегося, однако, с запоминающейся рельефностью, как например, замечание о старых стенных часах, которые стучали "с такими оттяжками, точно само время было на исходе"²³, до глубокого, вызываемого видом неба, солнца, простора, общего чувства жизни — чувства, что "все в мире бесцельно"²⁴. От своеобразнейшего, субъективнейшего, но в то же время понятного каждому сюрреалистического видения, как например, уже цитировавшийся нами сон об одиночестве в мире, или поразительная картина-апперцепция, скачки на санях по полю зимой, когда стремительная езда странным образом сочетается с неподвижностью и самого седока (Арсеньева), "застывшего в этой скачке", и всего вокруг, когда сам

Арсеньев одновременно и участвует в этом бешеном движении и в то же время цепенеет в ожидании, глядя в какое-то воспоминание, когда грезы и явь так странно и так понятно переплетаются²⁵, — и до картины-ощущения столь общей, что она перерастает в устоявшийся универсальный мифологический образ (как например, картина безобразных бредовых видений во время болезни, "как бы сосредоточивших в себе всю телесную грубость мира, которая, в распадае, в яростном борении с самой собой, гибнет среди чего-то горячего, пламенного, несомненно послужившего для человеческих представлений об адских муках")²⁶.

От мимолетно брошенного, феноменологического эпитета, дающего тем не менее сразу иную окраску всему (как например, при описании погребения Писарева, когда в свежую могилу сыпется "первобытная земля на фиолетовый бархат, на крест из белого позумента"²⁷ курсив мой. — Ю. М.; этим эпитетом тоскливая и удручающая обыденность выводится из мизерной повседневности на более великий и грозный простор) — и до поэтичнейшей и неповторимой в своей атмосфере ночной прогулки, когда во всем мире была такая тишина, что юноша Арсеньев просыпался, казалось, "от чрезмерности этой тишины" и "до недоумения, до муки дивился на красоту ночи"²⁸.

Чарующая поэзия "романа" объясняется именно его феноменологической основой. Мельчайшие детали, мимолетные видения — все озаряется редкой поэзией именно благодаря своеобразно и глубоко воспринимающему их субъекту. "Во всем непонятная прелесть: и в этом временном цепенении и молчании, и в паровозной сипящей выжидательности, и в том, что /.../ по домашнему ходит и поклевывает курица /.../, совсем не интересующаяся тем, куда и зачем едешь ты, со всеми своими мечтами и чувствами, вечная и высокая радость которых связывается с вещами внешне столь ничтожными и обыденными..."²⁹ (курсив мой. — Ю. М.).

Загадочно прекрасные, преображенные предметы населяют эту книгу.

С феноменологической "объективной субъективностью" связано и то новое понимание психологии, о котором мы

уже говорили. В первые годы эмиграции, как и перед революцией, в творчестве Бунина психология чаще всего дается только на уровне проявления, но постепенно он начинает прибегать к показу психологии изнутри, но это "внутри", как мы уже замечали, очень не похоже на традиционный психологизм. Неуловимость, иррациональность и многослойность внутреннего эмоционально-интеллектуального процесса находят свое выражение в туманных, не до конца расшифровываемых и не до конца понятных движениях души. "Он не думал о вопросе, — только чувствовал его" (Пг. V. 313), "думал, что попало, ждал" (Пг. V. 301), "думала свое, что попало /.../, думала то о муке какой-то, у кого-то когда-то занятой да так и не отданной, то о том, что вчера у соседки теленок сжевал весь подол рубахи /.../, то о своей близкой смерти. Эта мысль, столь поразившая ее вчера, и теперь еще была нова и страшна, но не пугала — перебивали ее другие мысли" (Пг. V. 290)", лезли в голову кощунственные мысли /.../, это было не умно, но он уже давно заметил, что есть в нем еще кто-то — глупей его (Пг. V. 8, курсив мой. — Ю. М.).

Такие констатации в послереволюционный период все чаще сменяются обобщениями, сводящими эти внутренние душевные процессы к единому неиндивидуализированному процессу универсального субъекта. "Он зашагал /.../, объятый тем блаженным страхом, с которым *всегда* предвкушаем мы счастье"³⁰. "Именно трезвости-то и не бывает у человека в наиболее роковые минуты жизни. Человек в эти минуты спасительно тупеет"³¹. "Митя чувствовал и обостренную близость к Кате, — как *всегда* это чувствуешь в толпе к тому, кого любишь"³². "Он наконец /.../ тронулся и тотчас же почувствовал то особое, что *охватывает* при отъезде /.../" (курсив мой. — Ю. М.)³³.

Универсальный психический процесс не только общ для всех, но одинаково непонятен каждому, ибо его основа лежит в глубокой и неведомой нам области некоего мирового духа. "Знает ли человек, чего он хочет? Уверен ли в том, что он думает?"³⁴ И в "Жизни Арсеньева" Бунин цитирует слова Гете: "Я сам себя не знаю, и избави меня, Боже, знать себя!"³⁵

В рукописи рассказа "Schöne Aussicht" (позднее опубликованной под названием "Надписи") эта универсальность душевного процесса даже теоретизируется гораздо с большей определенностью, нежели в окончательном варианте. Совершенно отрицается особенность "исключительных личностей", нет принципиальной разницы между гением и любым маленьким человеком. "Все слезы одинаковы, все они капли одной и той же влаги! Да и не так уж отличен человек от человека, дорогая моя! /.../. А в иной час мне черт с ним, что он коммивояжер. Я даже рад, что он коммивояжер, раз этот иной час есть час самый что ни на есть настоящий, равняющий его с Вертером /.../. И посему да здравствуют во веки веков и Андромаха и Прасковья, и Вертер, и Фриц, и Гоголь /.../"³⁶.

Эту же универсализацию мы находим и в "Жизни Арсеньева". Арсеньев то и дело свои ощущения сопровождает обобщающими замечаниями. "Известны те неопределенные, сладко волнующие чувства, что испытываешь вечером в незнакомом большом городе, в полном одиночестве"³⁷. "Откуда-нибудь возвращаясь, *всегда думаешь*, что в твое отсутствие что-нибудь случилось, получено какое-нибудь особенное письмо, известие"³⁸. "Я вышел с той особенной мужской бодростью, с которой *всегда* выходишь из парикмахерской" (курсив мой. — Ю. М.)³⁹.

С этим пониманием психологии связан также взгляд на самого себя, как на нечто прерывистое; множественность "я" внутри нас, каждое из которых, тем не менее, может быть подлинным. Уже сам процесс записи своих воспоминаний вызывает дробление нашего "я". Как замечал Барт, тот, кто говорит в рассказе, совсем не тот, кто пишет этот рассказ в жизни, а кто пишет — не тот, кто есть на самом деле. Но Барт видел в этом лишь фикцию формы. Сам бег времени постоянно вызывает дробление нашего "я". Определенные состояния, миновав, отделяются от нас как некие самостоятельные единицы. "Я видел, чувствовал там даже свое собственное отсутствие, видел свою опустевшую комнату, как бы хранившую в своем почти набожном молчании нечто уже навеки завершенное — меня прежнего"⁴⁰. Или: "Какие далекие дни! Я теперь уже с усилием чувствую

их своими собственными при всей той близости их мне, с которой я все думаю о них за этими записями и все зачем-то пытаюсь воскресить чей-то далекий юный образ. *Чей это образ?* Он как бы некое подобие моего *вымышленного* младшего брата, уже давно исчезнувшего из мира вместе со всем своим бесконечно далеким временем"⁴¹ (курсив мой. — Ю. М.).

Таким образом попытка преодолеть время и сблизить дистанции еще больше усиливает ощущение призрачности жизни, "сна жизни", в котором собственное прошлое путается с вымыслом, свое собственное "я" воспринимается как чужое, а чужие жизни (см. например, удивительный эпизод с разглядыванием чужих старых фотографий или эпизод путешествия Арсеньева "в молодость отца", в Крым) переживаются как своя собственная. И в этой диалектике дробление нашего "я" неожиданно порождает универсализацию нашего сознания и само одновременно порождается ею.

Бывшее и воображенное, сознательное и подсознательное, память и прапамять ("Разве могли бы мы любить мир так, как любим его, если бы он уж совсем был нов для нас"⁴²), разнородные мысли, представления, чувства, ощущения — все сливается в удивительном всеединстве, в том огромном, непонятном и таинственном, но ошеломительно прекрасном, что есть жизнь. Жизнь — неформулируемая, эзотерическая по сути, и в то же время, такая нам близкая и все же неисчерпаемая, а главное, постоянно томящая нас загадкой некоего скрытого от нас, но постоянно ощущаемого нами смысла. "В те дни я часто как бы останавливался и с резким удивлением молодости спрашивал себя: все-таки что же такое моя жизнь в этом непонятном, вечном и огромном мире, окружающем меня, в беспредельности прошлого и будущего /.../. И видел, что жизнь (моя и всякая) есть смена дней и ночей /.../, удовольствий и неприятностей, иногда называемых событиями /.../, есть непрестанное, ни на единый миг нас не оставляющее течение несвязных чувств и мыслей, беспорядочных воспоминаний о прошлом и смутных гаданий о будущем; а еще — нечто такое в чем как будто и заключается некая суть ее, некий

смысл и цель, что-то главное, чего уже никак нельзя уловить и выразить /.../”⁴³ (курсив мой. — Ю. М.).

Все это — не философия жизни и, конечно же, не исследование человеческого восприятия (любопытно, что Бунин в ходе работы над “романом” тщательно устранил все философские и научные термины, которыми в первых набросках “роман” изобиловал), а нечто гораздо более сложное, что можно было бы очень приблизительно определить (за неимением терминов) как — глубинная интуиция жизни. Благодаря этому “Жизнь Арсеньева” — уникальное произведение в русской литературе, развивавшейся до Бунина, в основном, в русле толстовско-достоевского рационализма и психологизма. Бунин же, с его мощным подсознанием, тончайшей чувственностью и почти ясновидческой интуицией, которой бывают одарены скорее религиозные мистики, чем художники, сумел передать как раз то, что, по его словам, “никак нельзя уловить и выразить”.

Невозможно выразить философские и эстетические взгляды Бунина (заключенные в этом “романе”, как впрочем, и в других его произведениях) в рациональных категориях. Едва мы пытаемся сделать это (или пытается он сам в своих рассуждениях)⁴⁴ как сразу все опускается на порядок ниже и теряет ту иррациональную и невыразимую логически глубину, которая составляет магическую тайну этой книги.

Будворд в своей книге о Буине, замечая, что роман “Жизнь Арсеньева” имеет по сути музыкальную структуру, строящуюся на вариациях шести музыкальных тем (природа, любовь, смерть, искусство, душа России и биологическая наследственность), приходит к выводу, что результат неудовлетворителен, потому что этой музыкальности все-таки недостаточно, чтобы держать интерес читателя (какого читателя? — вот вопрос) и придать книге нужный динамизм. Но ловко построенная конструкция вовсе не есть необходимое качество великого произведения (ею как раз довольно часто обладают книги весьма посредственные). Такой недостаток (если только это признать недостатком) компенсируется у Бунина иными качествами, структурным анализом неуловимыми. Это бла-

городство тона, сила чувства, тонкость наблюдения, богатство и выразительность словесной ткани, суггестивность слова, гипнотизм атмосферы, напряжение, возникающее не столько благодаря сюжетному динамизму, сколько — характеру речи и постоянному ощущению тайны, непрерывность развития, порождаемая не логикой мысли, а логикой поэзии, глубокая интуиция жизни и особая, излучаемая книгой аура, дающая ощущение бесконечной полноты и поэзии, понимаемой, разумеется, не как стиль или жанр, а как — мироощущение.

XI

"СИЛЬНА КАК СМЕРТЬ"

Последний период жизни Бунина исполнен трагизма. Тоска от кажущегося все более безнадежным положения в России и в мире, нищета, тяжелые болезни, непрестанные думы о приближающемся неизбежном конце.

Накануне Второй мировой войны Бунин тяжело переживает наступление на весь мир тоталитаризма: советского коммунизма и немецкого национализма. Что такое советский коммунизм он знал очень хорошо, с немецким же национал-социализмом он имел случай столкнуться в октябре 1936 года: на обратном пути из Праги (где он выступал с чтением своих произведений) во Францию Бунин был задержан в Линдау немецкими пограничниками, раздет при обыске догола, подвергнут унижительному допросу и беспричинному задержанию. А в ноябре того же года он знакомится и с итальянским фашизмом: в Риме, во Флоренции и в Пизе за ним так навязчиво следят тайные агенты, что он даже посылает телеграмму Муссолини с просьбой освободить его от такой трогательной заботы.

В конце декабря 1939 года Бунин вместе с другими выдающимися деятелями русской культуры (Рахманиновым, Набоковым, Бердяевым, Ремизовым, Мережковским и

др.) подписывает протест против нападения Советского Союза на крошечную Финляндию¹. Позже он тяжело переживает капитуляцию Финляндии. "Вчера страшная весть — финны сдались, — записывает он в дневнике 14 марта 1940 года, — согласились на тяжкий и позорный мир. Даже ночью, сквозь сон, все мучился /.../"².

Еще более тяжкое впечатление произвела на него оккупация Советским Союзом Эстонии, Латвии и Литвы. Незадолго до того, весной 1938 года, Бунин совершил турне по этим прибалтийским республикам и видел своими глазами их благополучие и свободу. "Давно ли я видел их со всей их национальной гордостью, их президентами, их процветанием и т. д.!"³ Все это сменилось массовыми арестами, расстрелами, пытками и депортациями в Сибирь.

О падении Парижа Бунин узнает в Грассе, где он и остается жить до конца войны на вилле Жанет. Сталин поздравляет Гитлера со "славной победой". Молотов похвастается совместным советско-немецким разгромом и разделом несчастной Польши и презрительно издевается над западными демократиями, которые ведут войну с нацистской Германией в защиту якобы "буржуазных свобод". Бунин с испугом следит теперь за судьбой Англии. "Томительное ожидание разрешения судьбы Англии. По утрам боюсь раскрыть газету"⁴. Немецкие самолеты, бомбившие Англию, заправлялись советским горючим, а летчики прошли в свое время стажировку на советских аэродромах.

Наконец, нарушив тайный договор со Сталиным о разделе мира и официальный пакт о ненападении, Гитлер в роковом для него, но спасительном для человечества безумии направляет удар на своего союзника. Кремлевский тиран, ошеломленный этой неожиданностью, вступает в войну совершенно неподготовленным, и русский народ платит за эту неподготовленность в первые месяцы войны сотнями тысяч жизней.

Бунин, как многие русские, испытывает противоречивые чувства⁵. С одной стороны, он понимает, что военное поражение Сталина — единственная надежда на перемены в России, с другой — уж очень омерзителен враг, и при из-

вестиях о взятии немцами русских городов у него сжималось сердце.

Жизнь на вилле Жанет становится все более тяжелой. На завтрак — капустные листья, вареные в воде, на обед — "тошнотворные супы из белой репы"; за письменным столом в своем кабинете Бунин сидит в теплых перчатках, "пальцы в трещинах от холода, не искупаться, не вымыть ног"⁶.

Несмотря на такое бедственное положение, Бунин дает у себя в доме приют нуждающимся: долгое время живут у него литератор А. Бахрах, писатель Л. Зуров и Е. Жирова с маленькой дочкой. Подвергая себя серьезному риску, Бунин в течение нескольких дней прячет еврея пианиста А. Либермана и его жену (им грозил арест и депортация).

И вот среди всего этого ужаса Бунин пишет одну из самых замечательных своих книг, книгу о любви — сборник рассказов "Темные аллеи". Позднее, поднося в дар эту книгу Зинаиде Шаховской, Бунин написал на титульном листе: " „Декамерон” написан был во время чумы. „Темные аллеи” в годы Гитлера и Сталина — когда они старались пожрать один другого"⁷.

Сам Бунин считал эту книгу самым совершенным своим созданием, такого же мнения придерживаются и многие критики. Но еще более, чем мастерство, поражает в этой последней книге Бунина ее свежесть и молодая сила чувств. Уже, кажется, отмечалось, что поздние рассказы Бунина гораздо свежее его ранних произведений. Георгий Адамович, например, писал: "Характерно для Бунина, что тревожно-недоуменная восторженность охватила его так поздно, во второй половине творческой жизни. Недоумевает и спрашивает большей частью юноша /.../. Бунин же молодеет к зрелости /.../. Вероятно сыграла роль революция, — помимо причин личных и неуловимых, конечно. Революция была для всех страшной встряской"⁸. Бунин на полях рядом с этой фразой написал: "Вздор, не революция. Энтелехия Высшая"⁹. Об этой же энтелехии он говорит и в своей книге о Толстом, отмечая у этого последнего — необычайный прилив сил в старости и цитируя слова Гете о том, что гении переживают две молодости: "„Если энтелехия

принадлежит к низшему разбору, то она во время своего телесного затмения (в земной жизни) подчиняется господству тела и, когда тело начинает стареть, не в силах препятствовать его старости. Если же энтелехия могущественна, то она, в то время, когда проникает тело, не только укрепляет и облагораживает его, но и придает ему ту вечную юность, которой обладает сама. Вот почему у людей особенно одаренных мы наблюдаем эпохи особой продуктивности: у них вновь наступает пора молодения, вторая молодость..." Как могущественна была энтелехия Толстого!" (М. IX. 117). То же говорит стих Бунина "Радуга":

Лишь избранный Творцом,
Исполненный Господней благодати, —
Как радуга, что блещет лишь в закате, —
Зажжется пред концом.

(М. VIII. 12)

Что же касается "недоумения и восторженности", то и они вовсе не принадлежность юности (сколько есть юношей ничему не удивляющихся), а свидетельство определенного отношения к жизни — ощущение чуда жизни. Бунин не раз повторял слова Толстого: "Чтобы жизнь имела смысл, надо, чтобы цель ее выходила за пределы постижимого умом человеческим". Он считал, что наши самые глубокие и драгоценные представления о жизни кроются где-то в иррациональной глубине сознания, ибо основные достоверности жизни не выводимы логическим путем, полагал, что лишь очень глупые люди имеют обо всем ясные понятия (здесь одна из причин его отвращения к марксистам).

Взволнованно-восторженный строй этой последней книги Бунина обусловлен ее необыкновенным лиризмом. Формально почти все эти поздние рассказы написаны в объективной манере. Повествующий субъект здесь не становится персонажем-повествователем, но присутствие автора ощущается постоянно в атмосфере рассказа, в построении фразы и в связующих, переходных пассажах. Лирический герой и авторское "я" отсутствуют, но мы постоянно ощущаем, что автор думает и чувствует, ощущаем, что пере-

живания персонажей — это его переживания, авторский глаз — это тот фильтр, через который проходит все и которым все окрашено. Авторское поэтическое "я" не идентифицируется ни с кем в отдельности, и в то же время со всем и со всеми. Приоткрываясь к этой черте бунинских новелл, Алиция Романович замечает, что "внутренний опыт автора является первичной материей" текста и именно повествователь есть главное действующее лицо, а протагонист занимает лишь формально центральное место в повествовании. Фактически именно повествователь, говорит Романович, остается всегда "главным субъектом высказывания", и хотя этот уровень не имманентен рассказу, только он оказывается "уровнем бытия", тогда как все остальное остается лишь на "уровне явления" и служит лишь "стимулом, толчком к мысли и к душевному переживанию повествующего субъекта". Внешнее действие оказывается лишь некой "словесной тенью психического субъекта", "структурное напряжение повествовательной ткани бунинского рассказа рождается именно из подвижной динамики душевных состояний героя-повествователя", "душевное состояние приобретает значение "elan vital" художественного произведения, оно предстает как стилистически автономная и семантически самодостаточная сущность"¹⁰.

Все это отражает некую правду о творчестве Бунина, но лишь отчасти. Только феноменологический метод анализа, соответствующий феноменологическому творческому методу самого Бунина, позволяет понять до конца, с какого рода субъективностью мы здесь имеем дело. В этих лирических новеллах Бунин, как и любой писатель "объективного" жанра, выражает свой личный опыт (и в этом нет ничего нового), но этот опыт представляется ему универсальным и проявляется таковым на самом деле благодаря силе художественного выражения; тем самым, Бунинский персонаж, сохраняя всю свою неповторимую индивидуальность, в то же время предстает именно как отражение чего-то иного, более огромного универсального, чем он сам (а не просто авторского "душевного состояния").

Новое представление о внутренней жизни человека и его личности, о котором мы говорили уже не раз, в этих рассказах получает еще более ясное выражение. Очень характерно для этого периода такое, например, рассуждение в рассказе "На извозчике" (до сих пор не опубликованом¹¹): "Кто это я? То, что есть мое подлинное я, не есть, конечно, мое тело. Да что такое мое тело? Я и тела своего не понимаю. И близко ли оно мне как следует, по-настоящему? /.../ Так что же такое "я"? И чем оно, в свою очередь, отлично от других? И есть ли у меня подлинная власть над этим я? Ведь что во мне происходит всю жизнь? Какая-то всегда разрозненная разнообразная чепуха мыслей и чувств, живущая какой-то совершенно самостоятельной, своей собственной и совершенно непонятной мне жизнью! И потом: какая, вообще, раздвоенность проявлений этого моего я? Вот я говорю и то и другое с тем или другим человеком, но разве всем моим я? Все время есть во мне что-то совсем другое, что, наряду с тем, все время живет совсем по-другому, думает и чувствует другое".

Здесь яснее, чем раньше, Бунин выражает представление о многослойности нашего "я", а главное, о его некой посторонности и неподвластности нам. Мы, собственно, никогда не являемся субъектами нашей душевной жизни, а скорее чем-то (кем-то?) претерпевающим ее. Субъект, таким образом, вне нас, единственный и подлинный субъект лишь частично проявляется в нас. На разных уровнях нашего "я" и по-разному — постоянно проявляется некая универсальная и высшая, нам непонятная сила. А само наше понимание этого непонимания есть для Бунина самое удивительное свидетельство присутствия в нас некоего высшего сознания, наблюдающего наше собственное "я" как бы со стороны.

Именно этим ощущением нашего "я" как самим нам чего-то постороннего, чего-то, что не является свободным субъектом-агентом собственной душевной жизни, а лишь чем-то пассивно ее переживающим — и объясняется тот странный, почти призрачный характер многих бунинских персонажей этого последнего периода, натолкнувший не-

которых исследователей на вышеизложенные соображения.

Не просто свои воспоминания и переживания изображает Бунин в лице персонажей, оказывающихся лишь как бы бледными тенями, как бы неким формальным прикрытием его субъективного монолога, ведомого, однако, в третьем лице, а скорее наоборот: с персонажем идентифицируется не только "я" самого повествователя, но и всякое "я" вообще (читательское в том числе). Отсюда и та странная диалектика частного-общего, которую мы находим в этих рассказах: все изображаемые ситуации в высшей степени индивидуальны и в то же время широко универсальны. Неповторимо-индивидуальна ситуация в рассказах "Руся", "Качели", "Иволга", но выраженный в них опыт первой любви вплоть до мельчайших нюансов чувства — универсален. Как универсален (при всей неповторимости некоторых деталей) опыт первого соития юноши с женщиной в рассказе "На постоялом дворе" (до сих пор не опубликован)¹². Особенно ярко эта диалектика частного-общего проявляется там, где Бунин передает ощущения очень тонкие, часто странные, неопределенные и неопределимые, но в то же время общезначимые и общепонятные. Как например, то странное чувство, которое испытывает герой рассказа "Речной трактир" при встрече с незнакомой девушкой на улице, побуждающее его последовать за ней, и затем столь же странное чувство, побуждающее его пойти в речной трактир. Или необъяснимое побуждение, заставляющее героя рассказа "Чистый понедельник" войти в церковь Марфо-Маринской обители. Подобных же странных ощущений полон рассказ "Руся": "Все было странно в то удивительное лето /.../". Странны журавли, к которым ходит Руся, странны ночи на озере, со "странными бессонными стрекозами" и "молча тлеющими светляками" в прибрежном лесу, где "все казалось, что кто-то есть в темноте — стоит и слушает"¹³. Странен и черный с металлически-зеленым отливом петух, вдруг вбежавший из сада во время дождя (антиципирующая деталь) в комнату и испугавший влюбленных. Странен тот непонятный темный клубок, который с бешеной быстротой пронесся ночью по кладбищу и так испугал героя в рассказе "Поздний час". И странна

летучая мышь с "ушастой, курносой, похожей на смерть, хищной мордочкой", метнувшаяся так близко к лицу героя в рассказе "Натали" и связанное с этим ощущение недоброго предзнаменования (снова антиципация).

Все эти неизъяснимые чувства, странные образы и впечатления (метод "отстранения" обретает здесь своеобразную глубину) — характеризуются почти уникальной неповторимостью и в то же время узнаются нами как знакомые по личному опыту.

Надивидуальная субъективность определенно проявляется и в тех рассказах, где изображаемый объект слишком далек от повествующего субъекта, чтоб их можно было идентифицировать, но сама подача материала предполагает в читателе то же самое понимание изображаемого и идентичность внутреннего опыта. Эти четко вылепленные образы освещены очень сильным светом общезначимой субъективности. Таков портрет странницы Машеньки в рассказе "Баллада", или описанное с огромным лирическим участием горе мальчика в рассказе "Красавица", или сцена обольщения сельским учителем простодушной деревенской бабы в рассказе "Дурочка" (еще не опубликован)¹⁴, или образы натурщицы в рассказе "Второй кофейник", цыганки в рассказе "Кибитка" (еще не опубликован¹⁵), кокотки в рассказе "Отель на Антибском мысу" (вариант рассказа "Ривьера", еще не опубликован¹⁶), восточной блудницы в рассказе "Сто рупий", портрет вульгарной и развратной актрисы, играющей роли королев в рассказе "Мария Стюарт" (еще не опубликован¹⁷), или камаргианки в рассказе "Камарг" и т. д. Все тонкости этих великолепных картин ориентированы на интуитивное понимание читателя, наделенного лично-универсальным опытом.

Повествовательная техника Бунина в его поздних рассказах еще больше изощряется и утончается. Он смелее, чем раньше прибегает к экстравагантным, но ярким словосочетаниям, и модерность словесного рисунка воспринимается сегодня как вполне современное письмо: "спрашивает всем черным раскрытием глаз и ресниц", "отдыхает от тайной внимательности к тому, как мы говорим, переглядываемся", "они затворились в образовавшейся

тесноте купе”, ”цыган с голой, как чугунный шар, головой” (одним эпитетом дается тяжесть и форма), ”с низким лбом под дегтярной челкой” (одним эпитетом цвет, густота и маслянистость волос) и т. д.

Современная смелость и выразительность сочетаются со столь же современным лаконизмом. Все (или почти все) поздние рассказы начинаются безо всяких предваряющих объяснений ”in medias res”, заставляя читателя догадываться и домысливать. В некоторых рассказах (например, ”Смарагд”) так и остается необъясненным до конца, кто такие герои (”он” и ”она”), где и когда происходит действие — все это отбрасывается как несущественное по отношению к художественной задаче данного рассказа.

Смелы переходы от прямой речи и первого лица к нейтральному третьему лицу — безо всяких пояснительных ”он подумал”, ”она почувствовала” и т. п.: ”Был ли когда-нибудь в жизни у нее столь счастливый вечер! Он сам приехал за мной, а я из города, я наряжена и так хороша, как он и представить себе не мог /.../. Я в новом гарусном коричневом платье под суконной жакеткой, на мне белые бумажные чулки и новые полсапожки с медными подковками! Вся внутренно дрожа, она заговорила с ним таким тоном, каким говорят в гостях /.../”¹⁸ (курсив мой. — Ю. М.).

Необыкновенной виртуозности достигает Бунин в синтаксическом построении и в ритмической организации этих рассказов. Как он сам говорил, каждый из них написан своим особым ритмом. Но не только каждый рассказ, а даже каждый эпизод и каждый абзац. Смена ритмов точно соответствует смене чувств, более того, именно сам ритмический рисунок и музыка фраз выражают эти чувства. Композиционное построение тоже несет в себе огромную смысловую нагрузку. Быстротечность жизни и бессилие человека перед судьбой подчеркивается фрагментарной отрывочностью сюжетного начертания, набросанного как бы пунктиром.

Особенно резко бросается в глаза оригинальность сюжетного построения в таких рассказах, как например, ”Натали” или ”Кавказ”. Этот последний состоит из крат-

ких (от нескольких строк до полутора страниц) главок. Сменой ритмов, переброской через пропускаемые временные отрезки, контрастным столкновением фраз (завершающих один эпизод и начинающих следующий за ним) Бунин добивается такого эффекта, что этот коротенький (пятистраничный) рассказ воспринимается как обстоятельное и развернутое повествование о мучительной и долгой любовной истории. Неожиданный конец этой новеллы, когда палач оказывается жертвой, подчеркивает условность наших представлений о жизни. В "Натали" пропуски временных отрезков, наполненных угадываемыми нами трагическими переживаниями героя, придают повествованию особую напряженность — эффект подобен тому, какой имеет пауза в кульминационном моменте музыкального произведения.

Так же выразительны ритмические перебивы в рассказе "Таня", они как бы переводят нас в иное пространственно-временное измерение. Иногда драматизм создается не стремительным ритмом, а наоборот, контрастом драматичной ситуации с намеренной затяжкой ритма (контраст реального времени со временем повествовательным), как например, в эпизоде, когда герой рассказа "Натали" подъезжает к усадьбе Натали после известия о смерти ее мужа: чувство страстного нетерпения, которое испытывает герой, как бы наталкивается на замедленное описание усадьбы и въезда в нее.

И еще чаще, чем раньше, в этих рассказах Бунин прибегает к неожиданной концовке-эпилу: одной краткой фразой как бы отрезается все предыдущее, переворачивается или приобретает иную окраску его смысл. "В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах ("Натали")¹⁹. "Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни" ("Таня")²⁰.

Ритмическому и композиционному совершенству этих рассказов соответствует и совершенство пластического рисунка. Иногда даже трудно понять, чем более всего объясняется яркость изображения: пластикой ли образов, музыкальностью звучания, силой ли чувства или магией ритма — настолько все слито.

Единство и слитность разных уровней повествования придает поздним новеллам Бунина характер редкой целостности. Деталь или даже отдельное слово обретают вдруг невероятную выразительность именно благодаря этому слитному контексту, как бы высвечивающему все изнутри.

"Темные аллеи" можно назвать энциклопедией любви. Здесь, а также в других рассказах этого периода, не вошедших в сборник, Бунин дал богатейшие вариации на эту тему, занимавшую его уже давно. Разнообразные оттенки любви и причудливейшие ее разновидности яркой панорамой проходят тут перед нами.

Тут и животная любовь-функция ("Гость", "Кума"), и продажная "любовь" проститутки ("Барышня Клара"), тут и возвышенное чувство обожания, чуждое плотского влечения ("Натали") и притворная любовь-игра ("Ривьера"), тут и любовь-сделка (как, например в первом неопубликованном варианте рассказа "Ривьера", озаглавленном "Отель на Антибском мысу", где героиня, дорогая содержанка, смотрит на все вообще, на дорогой отель, на его парк, на сияющее под солнцем море, "на дымно-голубой далекий Эстрель", только как на обстановку для себя, для своих нарядов, завтраков, обедов)²¹. Тут и любовь-вражда ("Пароход "Саратов" — где плотское влечение друг к другу сочетается с соперничеством характеров и взаимной душевной неприязнью), тут и любовь-близость, родственная и дружеская (как, например, в неопубликованной миниатюре "Спят в одной комнате брат и сестра": сестра плачет и жалуется брату на свои беды, он стал утешать ее дружески и нежно, лег рядом, "и все произошло само собой, с горячей, порывистой нежностью, счастьем и жалостью, горем. Самая прекрасная за всю жизнь любовь"²²). Тут и любовь снисходительно-покровительственная ("Лизок") и любовь-отчаяние ("Памятный бал", "Зойка и Валерия", "Письма" — этот рассказ тоже еще не опубликован²³), тут и любовь-колдовство ("Железная шерсть"), и любовь как радостное опьянение ("Качели", "В такую ночь"), и любовь-самозабвение ("Холодная осень", "Иволга"), и любовь-жалость, неотделимая от нежности и состра-

дания ("Таня", "Кавказ", "Руся", "Мадрид", "Три рубля") и т. д.

Иногда две разновидности любви вдруг смешиваются одновременно, перебивая друг друга и переплетаясь в сложном контрапункте ("отчего нельзя любить двух? /.../. За что так наказал меня Бог, за что дал сразу две любви, такие разные и такие страстные, такую мучительную красоту обожания Натали и такое телесное упоение Соней. /.../ В том-то и была высшая радость, что я даже помыслить не смел о возможности поцеловать ее с теми же чувствами, с какими целовал вчера Соню!"²⁴). Этот контраст двух разновидностей любви и конфликт с общепринятой моралью ведет к трагедии.

Но и сами разновидности чувства в свою очередь дробятся на еще более тонкие оттенки. Так, например, любовь-жалость в рассказе "Визитные карточки" странным (но понятным) образом сочетается с бесстыдством сладострастия, а нежность с "ненавистью страсти и любви"²⁵.

В этом последнем рассказе (как и в цитировавшейся выше миниатюре "Спят в одной комнате") особенно ясно видно, что чем подробнее разрабатываются нюансы, тем больше становится разрыв с общепринятой моралью и тем понятнее "преступность" любви (преступление нормы, выход за рамки обыденности, о котором мы уже говорили в свое время). Эта аморальность для Бунина даже, можно сказать, есть некий признак подлинности, ибо обычная мораль оказывается, как и все установленное людьми, условной схемой, в которую не укладывается стихия естественной жизни ("живой жизни"). Интересно заметить, что чувство стыда и греха почти не встречается в рассказах Бунина (за редкими исключениями, как например, в рассказе "На постоялом дворе" — стыд юноши при первом соитии; через стыд здесь дается контраст романтической воображаемой любви и ее физиологической реальности).

Некая имморальность, а также некоторые недопустимые в русской литературе подробности — были причиной того, что многие из рассказов этого периода Бунин оставил неопубликованными²⁶.

Впрочем, не только это было причиной. Сам Бунин, как

мы уже указывали, был недоволен этими своими эротическими рассказами. Уменьше писать об этом пришло лишь гораздо позже в нашу литературу...

Здесь можно было бы даже сформулировать некую закономерность: чем рискованнее описываемые подробности, тем бесстрастнее и "техничнее", как в научных книгах по медицине, должно быть описание, чтобы не перейти хрупкую грань, отделяющую искусство от порнографии. У Бунина же при этом слишком много волнения — до спазм в горле, до страстной дрожи. Именно художественная неудовлетворенность заставила Бунина прекратить эти свои опыты, а конечно же, не их "неприличие". Он возмущался "институтскими нравами" русской эмигрантской публики того времени, которой даже многие рассказы, включенные Буниным в сборник "Темные аллеи" показались рискованными (впоследствии советская цензура оказалась еще целомудреннее²⁷). Бунин считал, что как и для химика, для писателя не может быть ничего "нечистого", и что писатель имеет такое право на свободное изображение человеческого тела, какое всегда имели художники.

Пристальное внимание Бунина-художника привлекал коитус (см. прим. 26). "В любовном акте есть что-то божественное, таинственное и жуткое, а мы не ценим, — говорил он. — Надо дожить до моих лет, чтобы до конца ощутить всю несказанную мистическую прелесть любви"²⁸. И записывает в дневнике: "Коитус — восторг чего? Самозарождения? Напряжения жизни? Убийства смерти?"²⁹ Эротическая природа творчества, о которой столько говорил Вячеслав Иванов, находит здесь свое неожиданное выражение, неожиданное, ибо Бунина занимает не столько Платоново эротическое восхождение, сколько Дионисов жертвенный и страстный воплощенный путь снисхождения.

Возмутительные для публики того времени "рискованные" детали при описании тела и его физиологических функций (этой телесностью наполнены рассказы той поры) Бунин считал необходимыми в художественной ткани произведения. В письме Б. Зайцеву (3. 12. 1934) Бунин

недоумевает, почему про то, как "Иван Иванович шумно высморкался в клетчатый платок" писать можно, а о менструации нельзя, первое, на его взгляд, гораздо более неэстетично³⁰. Для Бунина все, что связано с полом, чисто и значительно. Все это овеяно тайной и даже святостью. Особенно это заметно, когда он пишет о беременности, вызывающей у некоторых его героев сильное влечение к женщине, влечение, в котором похоть смешивается с умилением. Мужчину влечет "та особенная, нежная, *непорочная* милость, что бывает у беременных, — лицо как в жару, глаза светят тихим, *святым* блеском"³¹ (курсив мой. — Ю. М.). (Впервые это промелькнуло уже в "Мордовском сарафане": "какая-то особая красота беременности". М. V. 256).

Тут Бунин снова сходится с Розановым. Для Розанова тоже пол лишен греха, пол — это Бог в его миротворческой функции, в поле — загадка мирового бытия. Розанов говорит о метафизике половых органов и о их святости, и для него тоже стыд здесь — ложное чувство. И для Розанова, как и для Бунина, совокупление — это праобраз рая. Очищенный от стыда и пошлости, религиозно освященный пол как бы возвращает нас в райское состояние, в бытность до грехопадения. Этот мотив мимолетного возвращения к утраченному раю в момент любви очень характерен для Бунина. Трагизм состоит именно в мимолетности этого состояния, в его несовместимости с нашими земными буднями.

Заканчивая работу над сборником "Темные аллеи", Бунин писал Н. Тэффи, что у этих рассказов "содержание вовсе не фривольное, а трагическое. Есть несколько слов и строк в двух-трех из этих рассказов действительно слишком резких, но я их для печати уже вычеркнул, а все прочее я готов защищать до последней капли крови, — это все прочее совершенно необходимо в своем "натурализме", то есть вещественности, без которой (т. е. абстрактно) никак нельзя сказать ничего не только "трагического", но просто не стоит огород городить /.../"³².

Кстати о "трагичности". Многие критики совершенно неправильно понимают заглавие сборника "Темные аллеи" —

"темные" здесь вовсе не значит "тенистые", это темные, мрачные и жуткие, запутанные лабиринты любви, сам Бунин говорит: "Все рассказы этой книги только о любви, о ее "темных" и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях"³³.

Странная связь любви и смерти снова настойчиво подчеркивается в этих рассказах. Герой рассказа "Руся" "смертной истомой содрогается при мысли о ее смуглом теле"³⁴. В рассказе "Таня" любовники соединяются "в самой тайной и блаженно смертельной близости"³⁵, а Степа ("Степа") восклицает "ах" в "сладком, как бы предсмертном отчаянии"³⁶. В рассказе "На извозчике" говорится о странной "жажде смерти в минуты сильной любви" и о "желании жертвовать собой". Любовь, как и смерть, дает освобождение от пут индивидуальности. Любовный акт в некоторых рассказах предстает в образе жертвенного заклания. В рассказе "Замужество" невеста предстает как "юная мученица с иконы". И глядя на жениха, она думает: "Вот он жрец, вот оно, заклание меня!", а в момент соития у новобрачного "с мукой стиснулись в рыжей бороде оскаленные зубы, исказилось лицо, глаза помертвели, закатились как у зарезанного..."³⁷. И в рассказе "На постоялом дворе" момент соития сопрягается со смертью и с жертвоприношением: "И ни с чем в мире не сравнима была та блаженная смерть, которую дали мне через мгновение нежные и горячие недра этого священного животного /.../"³⁸.

Это — жертвоприношение индивидуальности, жертва, которую платит личность роду (которая так ужаснула Митю в "Митиной любви") и за которую природа платит нам ни с чем не сравнимым наслаждением. Самопожертвование парадоксальным образом соединяется с необыкновенным оживлением и обострением чувств, но и сами эти чувства, связанные с любовным переживанием, необычайно антиномичны и взаимообратимы — счастье становится страданием и наоборот. Любовники молчат "от *нестерпимого* счастья"³⁹ (нестерпимым бывает страдание), сидят обнявшись "в недоумении счастья"⁴⁰, испытывают необходимость "передохнуть от счастья"⁴¹. А в финале рассказа "Иволга" герой говорит: "Это горе я помню теперь как

великое счастье. В этом горе было, может быть, еще больше счастья, чем в те "счастливые дни" ⁴².

Любовное переживание связано с необычайным взлетом всего нашего существа, с выходом в иное (не будничное) измерение, где все необычно, где счастье переживается как необычная тяжесть, а само любовное горе вспоминается потом как счастье.

Все критики отмечали краткость любовного счастья в рассказах Бунина, с неизбежно следующей за ним катастрофой. Краткость, впрочем, тут не точный термин, ибо в любви время останавливается, она вся — в ином, вневременном измерении. В любви совершается выход из будней в подлинное существование, в то, чем должна была бы быть жизнь человека. "Какой радостью могло бы быть все!" — восклицает герой рассказа "Натали" ⁴³. Но состояние высшего счастья и напряжения не может длиться в условиях земных будней. Как писал Достоевский, состояние высшей гармонии может длиться лишь секунды, человек в земном виде не может его перенести, он должен перемениться физически или умереть. Краткое счастье любви у Бунина сменяется катастрофой именно потому, что катастрофичность заключена в несовместимости любви с земными буднями. Всевозможные трагические коллизии бунинских рассказов есть лишь выражение этой катастрофичности, внешней (сюжетной) катастрофы могло бы и не быть, и тогда обнаружился бы трагизм самой жизни. Пытающиеся продлить любовь счастливые любовники превращаются в несчастных, томящихся совместной жизнью супругов. Таковы супруги в рассказах "Когда я впервые", "Крем Леодор" или "Алупка". В "Деле корнета Елагина" есть такое замечание: "Свойство всякой сильной любви избегать брака". Гармония недостижима в антиномичном мире. Бунин любил повторять слова Байрона: "Легче умереть за женщину, чем жить с ней".

В любви, таким образом, человеку дается на миг заглянуть в инобытие, причем дважды: выйти из индивидуальности во Всеединство и из земного бытия в метафизическое подлинное бытие. Плотская чувственная любовь служит мостиком в иные миры.

Лишь немногим дан путь вверх без этого мостика, путь более краткий и более прямой. У Бунина мы находим это лишь в одном рассказе позднего периода — "Чистый понедельник" (примыкающем к "Аглае" и "Преображению"). Героиня этого рассказа, совершив в последнюю ночь, как жертвенный обряд, любовное соединение (причем как нечто ей совсем не нужное, как подарок влюбленному в нее, — о ней сказано: "похоже было на то, что ей ничего не нужно: ни цветы, ни книги, ни театры, ни ужины за городом"⁴⁴) — уходит в монастырь, "выходит из цепи", в тот высший мир, лишь бледным отражением которого является земная плотская любовь.

Л. Долгополов дает⁴⁵ остроумную, но малоубедительную интерпретацию этого рассказа. По его мнению, героиня "Чистого понедельника" есть символ Руси (не России, а исконной, допетровской подлинной древней Руси), в своих национальных глубинах чуждой революционному хаосу, сочетающей в себе страстность Востока с классической ясностью Запада. Здесь Бунин якобы выражает свою новую концепцию России и ее иного пути, бывшего возможной альтернативой революции и, быть может, еще не окончательно потерянного для России.

Но символы у Бунина никогда не поддаются прямой расшифровке, они помещаются совсем на другом неинтерпретируемом уровне. Прямолинейная их расшифровка всегда надуманна, ибо чужда самой поэтике Бунина. В этом рассказе, действительно, явно ощущается многозначительность образа, но он непрозрачен в своей глубине, как сама жизнь. Еще раз напомним аналогию с эстетикой Хайдеггера: образ не открывает, а скрывает, он есть обнаружение тайны, он неисчерпаем и необъясним рационально, но постижим в своей целостности переживанием таинственного. К этой позиции близок также и Л. Выготский: "Тайну надо принять как тайну. Разгадывание — дело профанов. Невидимое — вовсе, не синоним непостижимого: оно имеет другие ходы к душе. Невыразимое, иррациональное воспринимается не разгаданными доселе чувствилищами души. Таинственное постигается не отгадыванием, а ощущением, переживанием таинственного"⁴⁶.

Эта книга Бунина проникнута той же поэзией памяти и таким же поэтическим преображением действительности, как и роман "Жизнь Арсеньева". При выходе "Темных аллей" по-английски лондонский "Таймс" писал: "Как основные моменты, так и житейские детали прошлого он дает с такими остротой и мастерством, что порой, окружающая ныне жизнь кажется, в сравнении с им описываемым, ужасающе невыразительной. /.../ Автор умеет внести благородство, широту видения и непреходящую значимость в то, что иначе бы выглядело всего лишь обыкновенной любовной историей"⁴⁷.

Трагизм жизни, получающий в катастрофичности любви свое яркое выражение, присутствует и в других, не любовных, рассказах Бунина этого периода. Мы находим у него мотивы безнадежного одиночества человека и его "некоммуникабельности" ("Алексей Алексеевич"), непоправимой экзистенциальной обреченности личной жизни человека, о которую бессильно разбиваются любые оптимистические и прогрессистские теории с их утешающими абстракциями.

В последние годы Бунин все острее ощущает оба полюса жизненной антиномии: ужас жизни и красоту жизни ("две правды" в "Снах Чанга"). Чем сильнее этот ужас, тем пленительнее противостоящая ему красота, и чем сильнее очарование красотой, тем невыносимее представляется неизбежный конец. "Все думаю о краткости и ужасах жизни, — записывает он в дневнике 18 декабря 1943 года. — До чего несчастны люди! И никто еще до сих пор не написал этого как следует!"⁴⁸ А в письме М. Алданову 2 сентября 1947 года пишет: "А чем я живу теперь "в высшем смысле слова"— об этом очень трудно говорить. Больше всего, кажется, чувствами и мыслями о том, чему как-то ни за что не верится, что кажется чудовищно-неправдоподобным, изумительным, невозможным, а между тем дьявольски-непреложным, — о том, что я живу как какой-нибудь тот, к которому вот-вот войдут в 4 ч. 45 м. утра и скажут: "Мужайтесь, час ваш настал" "⁴⁹. (То же и в дневнике от 22. X. 1944 г.: "Холодная ночь, блеск синего

Ориона. И скоро я никогда уже не буду этого видеть. Приговоренный к казни”⁵⁰.

Эту невозможность примириться со смертью мы находим уже и у раннего Бунина, она сопутствовала ему всегда. ”И неужели в некий день все это, мне уже столь близкое, привычное, дорогое, будет сразу у меня отнято? /.../ Как этому поверить, как с этим примириться? Как постигнуть всю потрясающую жестокость и нелепость этого?” (”Воды многие”)⁵¹. В его записях находим и такую фразу: ”Никто и никогда в мире не признавал смерть чем-то законным!”⁵² Но относительно ”никто” Бунин ошибается. Он сам в августе 1917 года, в минуту возвышенного просветления писал в стихе ”Где ты, угасшее светило”:

/.../ Приемлю указанье
Покорным быть земной судьбе.

И даже в том рассказе, который он заново отредактировал за несколько месяцев до смерти читаем: ”Мы должны знать, что все в этом непостижимом для нас мире непременно должно иметь какой-то смысл, какое-то высокое Божье намерение, направленное к тому, чтобы все в этом мире ”было хорошо” и что усердное исполнение этого Божьего намерения есть всегда наша заслуга перед Ним, а посему и радость, гордость” (”Бернар”)⁵³.

В этом контексте ”должны знать”, ”должно иметь смысл” звучат более утвердительно, чем предположительно, но не есть ли все это лишь художественная стилизация? Как глубоко жило в Бунине это чувство предназначения и высшего смысла рядом с противоположным ему чувством страха и отчаяния? На этот вопрос ответить трудно. Он и сам не мог бы ответить на него, обычным его состоянием было горькое ”эпохе” сомнения.

Эти привычные для него мысли о смерти мы находим в рассказе ”На извозчике”, являющемся как бы запоздалым постскриптумом к рассказу ”Господин из Сан-Франциско”. Тут Бунин вступает в прямую полемику с толстовской ”Смертью Ивана Ильича”: ”„Смерть Ивана Ильича” ... Неплохо написано, а в итоге все-таки ерунда. Ивану Ильичу

ужасно было умирать, видите ли, потому что он как-то не так прожил жизнь. Нет, Лев Николаевич, как ее ни проживи, смерть все равно несказанный ужас”, — рассуждает героиня рассказа⁵⁴ и рассуждения эти почти дословно совпадают с дневниковыми записями самого Бунина. Толстовскому утешению Бунин противопоставляет здесь полное ничто, окончательное уничтожение: “Вот и опять нет на свете никакого Карцева (Карцев — скончавшийся накануне приятель героя рассказа. — Ю. М.). Ни в Петербурге и нигде /.../, побыл на свете тридцать восемь лет и опять исчез, опять не существует, как не существовал и до этих тридцати восьми лет”. И всякие утешения представляются здесь как “одурачивающая поэтика”, как “обман душевного умиления и умственной расслабленности”. Героине остается лишь “сжимающая сердце тоска” и “поэзия безнадёжности и укора кому-то”.

Героиня этот, конечно, не есть двойник Бунина, а лишь одна из его ипостасей. Этому героине были бы недоступны настроения “Бернара” или уже упоминавшегося нами раньше “Поста”. Неким смутным синтезом этих антиномичных состояний можно назвать формулу Бунина, в которой, несомненно, выразилось его самое глубокое убеждение: “Жизнь есть некое воплощение чего-то нам неведомого”⁵⁵.

Неспособность примириться со смертью послужила одним из мотивов разногласия Бунина с А. Жидом. Жид признавался, что именно Бунин своей книгой “Освобождение Толстого” открыл ему многое в Толстом, “его бунт против своей природы”, его “борьбу с собственной судьбой”. Но именно этим и Толстой и Бунин были ему чужды. “Я люблю только людей смиренных и скромных”, — говорил он⁵⁶.

Бунт Бунина был еще более трагичен и безнадежен, чем бунт Толстого, в конце концов создавшего себе свою собственную веру и свое собственное понимание бессмертия. Бунин в своей книге приводит толстовские записи о бессмертии (М. IX. 132). Но если для Толстого было достаточно, что “огонь погаснувший здесь, появится в новом виде не здесь” и если его не ужасало, что “бессмертие только в

безличности” (М. IX. 160), то для Бунина этого недостаточно. Бунин, как и Толстой, верил в бессмертие духа, в бессмертие того высшего, что проявляется в нашем сознании (вспомним рассказ “Музыка” или “Цикады”), но это его не утешало. “Верить в загробную жизнь я, как ты знаешь, никогда не мог, — пишет он Зайцеву 17 мая 1943 года, — да если бы и верил, разве утешило бы это меня в близкой разлуке с землей!”⁵⁷ (курсив мой. — Ю. М.). Его всегда очаровывала жизнь именно своей вещественностью, плотью (плотское и идеальное в его творчестве, как мы уже говорили, неразрывно слито), то есть как раз тем, что со смертью исчезает безвозвратно.

Все рассказы Бунина последнего периода озарены как бы неким закатным светом — светом печали прощания с землей. От этого опьянение жизнью становится еще более экзотичным, чем прежде. Эта черта проявляется с особой наглядностью в рассказе, написанном несколько раньше — “К роду отцов своих” (1929 г.). Соседство смерти здесь буквальное, и радость живущих усиливается этим отсветом смерти. Черничка, приехавшая на похороны хозяина усадьбы, чувствует “несказанную сладость жизни”, войдя в дом, она “с радостью отогревалась, с наслаждением пила и ела”⁵⁸. От соседства с покойником все, живущие в усадьбе, особенно ярко чувствуют “привычную сладость земных дел и забот”. И их восприятием дается острая прелесть всего окружающего: “В розовом саду квохчут сытые дрозды, стоит блаженная тишина, тепло, *кротость*, медленно падают легкие листья. На дворе сладко дремлют борзые. /.../ Над людской избой буднично и *спокойно* тянется к бледно-голубому небу серый дымок /.../, слышны голоса и смех праздных работников /.../. А на деревне ровно гудят молотилки, *обещая* жизнь долгую, мирную, благоденствующую”⁵⁹ (курсив мой. Ю. М.).

В других рассказах смерть остается за кулисами, но, как и здесь, на всем лежит ее отсвет. Но и сама смерть все чаще становится предметом изображения. Никто в русской литературе так не писал о смерти и так не изображал ее, как Бунин (и это начиная уже с его раннего удивительного рассказа “Сосны”). Отталкивающая, трупная реальность

(“смертный позор”, как сказано у него в одном месте⁶⁰), изображается им с впечатляющей выразительностью. Похоже, что Бунина, с его чувственным восприятием страшила в смерти именно ее жуткая вещественность. Он не раз говорил, что ему хотелось бы быть похороненным в Египте, в сухом горячем песке, где нет могильной сырости и червей. В последние годы он часто представлял себе самого себя мертвым, даже демонстрировал друзьям, как он будет лежать в гробу и какое у него при этом будет лицо. В своем завещании он просил, чтобы сразу же после смерти его лицо накрыли простыней, чтобы никто не видел его “смертного безобразия”. Просил ни фотографий, ни маски, ни слепка руки не делать и похоронить в цинковом гробу (боялся, что змея заползет ему в череп)⁶¹.

Но рядом с этой отталкивающей материальностью смерти есть в его рассказах и мистика смерти и даже ее величие. Мертвец всегда изображается им как некое страшное и таинственное существо, принадлежащее уже иному, грозному и величественному миру, нам неизвестному. Его всегда восхищала и волновала зауспокойная служба, дивные православные песнопения и молитвы, их прекрасные, высокие и глубокомысленные слова. В последние годы он написал немало рассказов, проникнутых поэзией христианской веры. Православие теперь, когда оно так преследовалось на родине, осознавалось им как неотделимая часть России, ее культуры, ее истории и ее национальной сути. Свое отношение к вере он выразил яснее всего в рассказе “Notre — Dame de la Garde”: “Да, да, ну пусть их нет, — Jesus Christ, Pere celeste, Sainte Marie... Ведь все равно были, есть и во веки будут чувства, коими эти литании созданы. Есть неистребимая и сладостная потребность покорности и даже унижения перед тем высшим, что мы имеем в себе самих, совокупностью чего наделяем мы смертного или Божество и чему мы поклоняемся, возвышая самих себя, поклоняясь всему тому высшему, что есть в нас. Есть в нас некий Дух, неизменно и отлично от плоти чувствуемый нами — Saint Esprit qui est Dieu, нечто такое, что для нас непостижимо, что нам, смертным, кажется бессмертным, вечным. И есть, несомненно есть в нашем

порочном, человеческом непорочность как бы нечеловеческая, неизменно нас трогающая, восхищающая — так как же может не восхищать Образ этой непорочности чистейший и совершеннейший, пусть даже опять-таки самими нами в силу нашей горячей потребности созданный?"⁶²

Угасание веры в современном мире Бунин воспринимал как свидетельство угасания прекраснейших и возвышеннейших качеств самой человеческой души. Регресс и вырождение, характерные для новой цивилизации, выражаются, по его мнению, среди прочего также и в том, что смерть оказалась лишенной тайны и величия и предстала в отталкивающей наготе и бездушности. "Тот, кто умер за 2000—3000 лет до нас, — читаем в одной из его записей, — и подобия не имеет того, кто умер и погребен полвека тому назад в нашем мерзком гробу, в сюртуке или мундире и в покойничьих туфлях"⁶³. Об этой профанации смерти в современном мире написаны им два рассказа. Первый из них — "Огонь пожирающий", где современный крематорий предстает как некая новейшая фабрика смерти (праобраз крематориев Бухенвальда и Освинцима — конечного пути безбожия): "На широкой площади /.../ высилось нечто вроде храма или, вернее, капища с круглым куполом, две высоких заводских трубы, — именно заводских, голых, кирпичных, — поднимались в небо по сторонам этого купола — и из одной черными клубами валил дым. /.../ Этот страшный, молчаливый дым, такой особенный, такой непохожий ни на один дым в мире!" (М. V. 114). Здесь начисто отрицался даже сам намек на вечную жизнь или воскресенье, на возвышенную небесную жизнь, "в которую сердце невольно и наивно верит или жаждет верить". "Бога здесь не было, и существование и символы его здесь отрицались /.../. Траур занавеса говорил только о смерти" (М. V. 115). Здесь в бесстыдстве и бессердечии показывается то, "чего никому в мире не должно видеть". Второй рассказ это — "Un petit accident" ("Зимний закат"). В центре европейской столицы, среди шума и суеты, в которой "так беззаботно при всей своей озабоченности" живет современный человек, спешит и бежит куда-то, вдруг "смерть замедляет этот бег"⁶⁴. Но уже сама смерть оказывается тут лишь

„мелким случаем”, она даже мало меняет вид язычески-безбожного современного варвара (погибшего в автомобильной катастрофе) и просто надевается как некая маска на его „пошрое античное лицо”⁶⁵.

Приближение самого Бунина к этому неизбежному концу было страшным. В конце войны, едва Грасс был освобожден от немцев, англичане — хозяева виллы Жанет, потребовали, чтобы Бунин ее освободил. В начале мая 1945 года Бунины переехали в Париж. Все страшнее начинают терзать Бунина болезни — он задыхается (эмфизема легких, сердечная астма — пророчеством оказался его ранний рассказ „Астма”), ночами не может спать от одышки. Болезни уязвляют его мужское достоинство — простатит, геморрой. После перенесенной операции ему становится трудно ходить, он совсем не выходит из дома, а потом даже с трудом перебирается от кровати к столу. Он стыдится своей немощи и старческого уродства. Старость (как и смерть) воспринимается им как нечто противоестественное, незаконное и абсурдное. Долго и мучительно длится умирание: сначала это умирание есть все большее постепенное сужение возможностей (он констатирует отпадание одной за другой жизненных возможностей: никогда я уже больше не поеду в Венецию или на Капри, никогда так и не увижу многих далеких стран), жизнь ограничивается сначала Парижем (он тяжело переживает невозможность, как бывало, проводить лето вне города на природе, теперь для этого нет средств), потом еще более маленьким пространством — квартирой, в которой уже на всем лежит печать запущенности и нищеты („Тут мне просто мука: тесная квартирка, загроможденная чемоданами, крик и плач детей в грязном дворе, весь день ревящее над головой радио /.../”⁶⁶). Потом — комнатой (с тяжелым запахом лекарств, спертым воздухом и полумраком; с посетителями он разговаривал через дверь, стыдясь своего жалкого вида), и наконец — кроватью. Затем умирание становится физической мукой. Смерть как бы злорадно показывает ему все свои ужасы, то тихое и благостное умирание, которое он описывал не раз („Худая трава” и пр.)

ему не было дано; то — для несознательных, погруженных бездумно в блаженный сон жизни.

“Опять хрипы в легких, опять пенициллин. Очень ослабел, задыхается. Сегодня утром плакал, что не успел сделать, что надо /.../ Плакала и я”, — записывает Вера Николаевна в дневнике⁶⁷.

Но физические мучения ослабляют остроту ужаса перед смертью. Тускнеют чувства. “Я только тупо, умом *стараюсь* изумиться, утрашиться!” — это последняя запись сделанная Буниным перед смертью⁶⁸. За несколько дней до смерти, в одну из его бессонных ночей Вера Николаевна читала ему вслух его рассказ “Темир-Аксан-Хан” и когда дошла до слов: “Выньте мою душу, ибо нет в ней больше даже желания желать!” — Бунин заплакал.

Физические страдания сопровождались страданиями от нищеты. В первые послевоенные годы Бунин еще изредка выступал с публичными чтениями своих произведений, но выступать ему становилось все тяжелее да и денег эти выступления давали все меньше. Последние несколько лет жизни он существовал фактически лишь на те жалкие подачки, которые давали ему далеко не щедрые меценаты. Подачки эти глубоко уязвляли его гордость и доставляли немало душевных мук. Драматическое свидетельство тому мы находим, например, в его трех письмах к Андрею Седых в Америку. 5 декабря 1948 года Бунин пишет ему: “Я *так нищ*, что совершенно не знаю, как и чем буду существовать. И вот, от совершенного отчаяния, прошу Вас, — сделайте ради Бога что-нибудь для меня — попросите, напр., Кусевичского и добрых людей, знакомых его, помочь мне немного”. Затем 19 декабря пишет: “Я написал Вам о моей нищете старости в минуту горячего отчаяния и теперь очень раскаиваюсь /.../, и говорю Вам истинно от всего сердца: не просите ради Бога ничего ни у кого больше”. И на следующий же день вдогонку шлет другое письмо: “Спешу Вас просить считать мое ночное письмо к Вам как бы несуществующим (в той части его, где говорится о сборе для меня денег). Вы, конечно, хорошо понимаете, как тяжело переживаю я *вообще* то, что приходится прибегать к этим сборам /.../. Мне стало до боли стыдно и

ударила в голову мысль, в какое, значит, тягостное положение попали Вы с этим сбором. /.../ Надеюсь, дорогой мой, что Вы поймете меня и извините мою ночную горячность /.../” 69.

Такие же муки испытывала и Вера Николаевна. Читаем в ее дневнике: “Как сначала было трудно взять и носить чужое платье. А потом понемногу смирилась”⁷⁰.

И вот в эти последние годы нищеты и болезни Бунин приходит еще раз в столкновение с советским режимом. Сильно активизировавшаяся после войны в Западной Европе сталинская агентура прилагает много усилий, чтобы заманить Бунина в Советский Союз или хотя бы сделать его сговорчивым и пригодным для пропагандистских манипуляций. Попытки предпринимаются в двух направлениях: с одной стороны, стараются обмануть Бунина и внушить ему розовое представление о новой советской жизни, с другой — соблазнить выгодными материальными предложениями. Обмануть Бунина было трудно⁷¹, он до самых последних дней, несмотря на болезни и немощь, не терял остроты ума и наблюдательности. Его представления о Советском Союзе были довольно точными и отношение к коммунистическому режиму четким и неизменным. С особой ясностью оно выражено им в письме одной русской эмигрантской организации, где о деятельности советского режима он говорит: “Я лично совершенно убежден, что низменной, лживей, злей и деспотичней этой деятельности еще не было в человеческой истории даже в самые подлые и кровавые времена”⁷².

Упорные попытки советских критиков во что бы то ни стало представить дело так, будто Бунин в последние годы изменил свое отношение к советскому режиму и “мечтал” вернуться на родину, не находят подтверждения в фактах⁷³. Бунин действительно мечтал вернуться (и возвращался постоянно памятью), но вернуться в Россию, а не в Советский Союз. Он хорошо понимал, что жизнь в Советском Союзе для него была бы связана с неизбежным и полным отказом от собственной личности, от своих взглядов и идеалов, от своей чести и собственного достоинства.

Что же касается соблазнительных предложений — то есть

публикаций в Советском Союзе большими тиражами, которые могли принести огромные материальные выгоды и дать доступ к самой широкой русской аудитории, — то тут режим, конечно, нащупал самое больное место писателя. Последние десятилетия жизни Бунин вынужден был работать в очень неблагоприятных условиях — крошечные тиражи, ограниченный круг читателей, равнодушие большой прессы (и, конечно же, ничтожные гонорары). Остается только удивляться, как в таких условиях он не потерял продуктивности и смог даже сильно вырасти, достигнув в своем искусстве невиданных высот. Для этого нужна была большая сила духа и страстная вера в свое призвание.

Но несмотря на всю заманчивость советских предложений, близящийся к смерти, больной и нищий писатель не пошел ни на какие уступки, не принял никаких компромиссов (даже тех обычных и само собой разумеющихся для всякого советского писателя компромиссов, которые совиздательства вовсе и не считали компромиссами со стороны писателя, а рассматривали как нормальные правила). Эти взаимоотношения могущественного сталинского режима с еще живым последним классиком русской литературы, еще хранившим старые понятия о чести и о писательском достоинстве, являют одну из самых захватывающих психологических ситуаций в литературной жизни нашего времени. Напомним, что в то время, как велась режимом эта циничная игра, Варлам Шаламов отбывал новый лагерный срок за то, что осмелился назвать Бунина великим писателем.

Игра закончилась духовной победой Бунина и его материальным поражением. В Москве уже собирались издать том избранных произведений Бунина. Но его возмутило то, что с ним обращались как бы с "полной собственностью Москвы во всех смыслах" (письмо Н. Телешову 30 января 1946 г.)⁷⁴, всю переписку с Союзом Писателей Бунин вел через этого своего старого друга, обращаться лично к советским чиновникам он считал для себя невозможным и унижительным, и это тоже очень характерно). Беспокоило Бунина и то, что многие его произведения,

вероятно, были бы искажены советской цензурой (при посмертных изданиях Бунина в Советском Союзе именно это и произошло). 12 марта 1946 года Бунин пишет Алданову: "Ведь все-таки не в деньгах дело, а в том, что выберут и как будут сокращать, выкидывать им неподходящее!"⁷⁵

Поняв, что советские власти не собираются считаться с его волей и правами, Бунин потребовал, чтобы набор уже готовой к выходу книги был рассыпан, и пригрозил, что обратится за помощью в Международный Пэн-клуб. (Позже в минуту отчаяния Бунин еще раз написал Телешову, прося чтоб ему заплатили хоть что-то за прежние издания его книг или переиздали что-нибудь из его старых произведений, но советские власти даже не ответили на эту просьбу: они уже поняли, что Бунин не из тех, кем можно манипулировать и на ком можно нажить политический капитал, и утратили к нему интерес).

По поводу всех этих событий Тэффи писала Бунину: "Понимает ли она (М. С. Цетлина), что Вы потеряли, отказавшись ехать? Что швырнули в рожу советчикам? Миллионы, славу, все блага жизни. И площадь была бы названа Вашим именем, и статуя. Станция метро, отделанная малахитом, и дача в Крыму, и автомобиль, и слуги. Подумать только! Писатель академик, Нобелевская премия — бум на весь мир... И все швырнули в рожу. Не знаю другого, способного на такой жест, не вижу (разве я сама, да мне что-то не предлагают, то есть не столько пышности и богатства)"⁷⁶.

В большую ярость привел советское посольство в Париже вечер Бунина, на котором он читал свои литературные воспоминания (октябрь 1948 г.). Впрочем недовольны остались и многие из слушателей. Эти мемуары Бунина, вышедшие отдельной книгой в 1950 году в Париже (последняя вышедшая при жизни Бунина его книга), до сих пор вызывает некий шок кое у кого из читателей. Книга эта очень своеобразна (пожалуй, даже для жанра мемуаристики вообще уникальна). Она отличается редким бесстрашием, независимостью суждений и, как все у Бунина, исполнена искренности и глубокой убежденности. Проникнута она, в

общем-то, тем же самым пафосом, что и знаменитая его речь на юбилее "Русских ведомостей", встреченная в свое время такими овациями. Теперь же аналогичный пафос показался публике оскорбительным и кощунственным. Не потому ли, что изменилась сама публика? И что те же критерии душевного здоровья и моральной чистоты и то же представление о литературе как о важном жизненном деле, в котором писание неотделимо от облика и от поступков автора — казались теперь неприемлемыми?

Кроме того, многие при суждении об этих мемуарах совершают ошибку, впрочем, вполне понятную: отмечают свидетельства Бунина как неверные только потому, что они не совпадают с устоявшимся и общепринятым образом того или иного знаменитого и почитаемого писателя. Если рассматривать эти очерки как исчерпывающую оценку некоторых русских писателей, то тогда, конечно, они должны восприниматься несправедливыми. Но это лишь частные суждения и наблюдения, и как таковые — неоспоримы. Сам Бунин говорил, что написал лишь то немного, что казалось ему очевидным. Недоумения и споры возникают тогда, когда мы от фактов и наблюдений переходим к выводам. Бунину с его страстностью, непримиримостью и цельностью было достаточно одного маленького диссонанса, одной слабости или одного фальшивого слова (к любой фальши он был особенно непримирим), чтобы отвергнуть целиком любую знаменитость. Он сам всю жизнь был недоволен собой, беспощаден к себе, всю жизнь стремился к совершенству и того же требовал от других. Жажда совершенства в нем была столь же сильна, как и жажда вечности, невозможность того и другого доставляла ему большое страдание.

В последние месяцы своей жизни Бунин работал над книгой о Чехове. Эта книга — лучшее из всего, что до сегодняшнего дня написано о Чехове — осталась незаконченной и вышла после смерти Бунина в Нью-Йорке.

Над нею он работал и в последний день 7 ноября 1953 года, за несколько часов до смерти.

В 12 часов ночи, утомившись, он заснул. В. Катаев в своей книге "Трава забвения" дает очень эффектное, но не соот-

ветствующее действительности описание смерти Бунина. Быть может, оно есть не что иное, как реминисценция, скорее всего бессознательная, стиха фета "Ничтожество"⁷⁷.

В два часа ночи Бунин внезапно проснулся, как от толчка, и сел на кровати. Ему не дано было умереть во сне (несчастье бодрствующих, о котором он столько писал). Та, о которой он не переставал думать всю жизнь, разбудила его, чтоб он увидел ее лицо... Затем он склонил голову на плечо и тихо угас. Вера Николаевна, поддерживая его, продолжала с ним говорить, с мертвым, и утешать его. Потом, когда поняла, кинулась звонить врачу (русскому врачу В. М. Зернову), который сразу же приехал и констатировал смерть. Вера Николаевна до утра пролежала в ногах у усопшего супруга и плакала (после этого она навсегда потеряла способность плакать).

Тело Бунина (из-за праздника) было оставлено лишний день дома. Эти четыре дня в возглавии его стояла та самая древняя родовая иконка в серебряной почерневшей ризе — трапеза трех странников у Авраама — которой мать благословила некогда его, юношу, в жизнь и с которой он никогда не расставался.

Похоронен он на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. На похороны весь русский Париж пришел с ним проститься. Художник А. Н. Бенуа сделал эскиз надгробия — подобие тех обетных каменных крестов, что стояли на местах боев с тевтонскими и ливонскими рыцарями. Бунин очень любил эти кресты, говорившие ему о легендарной древней Руси.

Он не дожил всего лишь нескольких лет до времени, когда вдруг прорвалось наружу то, что давно уже зрело в глубине — новая Россия. Не узнал об этом новом поколении русских, о внуках тех, кто делал революцию, с отвращением и ужасом отвернувшись от дел и идей своих дедов и вдохновляющихся теми же идеалами, которым был неизменно верен Бунин. Не увидел он и своего триумфа: массового переиздания своих книг и огромной популярности, равной популярности обожаемых им Пушкина и Толстого.

Ничего этого он не узнал. Его конец был страшен. И

все же, думается, что если бы он сам выбирал себе эпитафию, то, возможно, выбрал бы свое замечательное стихотворение, написанное им в тревожное лето 1918 года:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет – Господь сына блудного спросит:
"Был ли счастлив ты в жизни земной?"

И забуду я все – вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав –
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленам припав.

ПРИМЕЧАНИЯ

Предисловие

1. См., например, В. Лакшин. Чехов и Бунин — последняя встреча. "Вопросы литературы" 1978, № 10, с. 188.
2. Там же, сс. 185—186.

I. Память

1. Рукопись хранится в Парижском архиве Бунина (сохраняем здесь общепринятое наименование этого архива, находящегося ныне в Англии, но именуемого так по прежнему месту его пребывания). Данная рукопись, датированная ноябрем 1921 года и легшая впоследствии (в 1925 г.) в основу рассказа "Цикады", была частично опубликована Л. Зуровым в "Новом журнале" № 84 (сс. 50—55) и в таком же неполном виде была перепечатана в "Литературном наследстве" (т. 84, кн. I, сс. 382—386). Но для нашего анализа важны как раз те места рукописи, которые еще не опубликованы.

2. Там же.

3. Ричардс называет это "внутренней памятью". См. D. I. Richards. *Memory und time past: a theme in the works of J. Bunin*, "Forum for Modern Language Studies", 1971, vol. 7 p. 2.

4. Цит. выше рукопись.

5. Там же.

6. "...Всемирное тело есть цельность реально-идеальная, психо-физическая, или прямо (согласно мысли Ньютона о *sensorium Dei*) оно есть тело мистическое". В. Соловьев. Собр. соч., С.-Петербург, т. 7, с. 54.

7. Вот первая встреча со смертью мальчика Арсеньева в автобиографическом романе "Жизнь Арсеньева": "Помню страшные слова: надо немедленно дать знать становому, послать стеречь "мертвое тело" ... Почему так страшны были они, эти совершенно для меня новые слова? Значит, я их уже знал когда-то?" И. А. Бунин. Собр. соч., "Петрополис", Берлин 1935, т. XI, с. 34. В дальнейшем ссылки на это издание будут обозначаться так: Б. XI. 34.

Интересно отметить, что в первой журнальной редакции за словами "Значит я их уже знал когда-то?", следовала фраза: "А если так, откуда же было мое великое недоумение?" "Современные записки", XXXIV, с. 32.

8. Н. П. Смирнов-Сокольский. Последняя находка. "Новый мир", 1965, № 10, с. 217.

9. Цит. выше рукопись.

10. Там же.

11. Там же.

12. И. Бунин. "Цикады", "Современные записки", XXVI, с. 88.

13. В. Соловьев, цит. произв. сс. 53, 56.

14. И. Бунин. Записи. "Новый журнал" № 82, с. 120.

15. И. Бунин. "Тень птицы". Полное собр. соч., Изд. Товарищества А. Ф. Маркс, Петроград 1915, т. IV, с. 104. В дальнейшем ссылки на это издание будут обозначаться так: Пг. IV. 104.

16. "Ощущение времени, условное деление и название его". Цит. рукопись.

17. И. Бунин. Записи. "Новый журнал", № 82, с. 121.

18. Цит. выше рукопись.

19. И. Бунин. "Жизнь Арсеньева", Изд. им. Чехова, Нью-Йорк 1952, с. 8. В дальнейшем все ссылки на это издание.

20. И. А. Бунин. Собр. соч., Изд. Художественная литература. Москва 1966, т. V, с. 146. В дальнейшем ссылки на это издание будут обозначаться так: М. V. 146.

21. И. Бунин "Цикады", "Современные записки", XXIV, с. 87.

21-а. "Вопросы литературы" 1969 № 9, с. 166.

22. В. Н. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина. 1870–1906, Париж 1958, с. 103.

23. И. А. Бунин. Воспоминания. Книгоизд. "Возрождение", Париж 1950, стр. 141, 143.

24. И. Бунин. "Цикады", "Современные записки", XXVI, с. 93.

25. Интересно в этой связи вспомнить, что сам Толстой, перед которым Бунин не переставал преклоняться всю жизнь, писал о прапамяти и метампсихозе: "Мы, вероятно, существовали прежде этой жизни, хотя и потеряли о том воспоминание" ("Юность"). И слушая сонату Бетховена: "Чувство это было похоже на воспоминание"

нения /.../, казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было" ("Юность"). А Наташа Ростова говорит: "Знаешь, я думаю, что когда так вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того до-вспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете...". Л. Н. Толстой "Война и мир", том 2, часть 4, гл. X.

26. Отметим мимоходом эпитет "жуткие", казалось бы, тут неуместный, как и эпитет "страшный" ("страшным чувством своей связанности со всем многообразием" – в приводившейся выше цитате, прим. 4). Вот наглядное свидетельство неразрешенности противоречия: отъединенность "я" означает гибель, но слияние со Всебытием, то есть утрата этого "я" – страшит.

27. "Новый журнал" № 69, с. 17. "Ян (Бунин. – Ю. М.) находит, что ее лицевой костяк похож на маску Пушкина", отмечает Муромцева-Бунина в дневнике. "Устами Буниных". "Посев", Франкфурт-на-Майне 1982, т. 3, с. 52. А в дневнике самого Бунина читаем: "Лицо, его костяк, овал – что-то напоминающее пушкинскую посмертную маску". Там же, с. 54.

28. И. Бунин. Воспоминания, сс. 40–42, 242.

29. Г. Кузнецова. Грасский дневник. Издание Русского Книжного дела в США, Виктор Камкин, Вашингтон 1967, с. 213: "Длинность – я несколько раз упоминаю ее – сложения Аглаи, эта длиннорукость... Ее сестра – обычная, а сама она уже вот какая, синеглазая белоликая, тихая, длиннорукая, – это уже вырождение".

30. "Устами Буниных", т. 1, с. 130.

31. Муромцева-Бунина, цит. произв., с. 98.

32. "Современные записки" XXVI, с. 91.

33. James B. Woodward. Ivan Bunin. A Study of His Fiction. The University of North Carolina Press, Chapell Hill 1980.

34. Муромцева-Бунина, цит. произв. с. 122.

35. Ю. Д. Гончаров. Предки И. А. Бунина, "Подъем" 1971, № 1, сс. 124–148. То же в книге Гончарова "Воспоминания Паустовского. Предки Бунина", Воронеж 1972.

36. "Я решила называть его Яном /.../. Он очень гордился, что его род происходит от литовца, приехавшего в Россию, ему это наименование нравилось". Муромцева-Бунина В. Н. "Беседы с памятью", "Новый журнал" № 59, с. 149.

37. Александр Бахрах. Бунин в халате. Товарищество Зарубежных Писателей, Bayville 1979, с. 60.

38. Очень характерна в этом смысле его дневниковая запись от 6. IV. 1922 года. После двух лет эмиграции, увидев вдруг на одном литературно-музыкальном вечере в Париже во множестве русские лица, он замечает: "Меня поразил хор, глаз отвык от Рос-

си, еще раз с ужасом убедился, какая мы Азия, какие монголы!" "Устами Буниных" т. 2, с. 84.

39. В одной из дневниковых записей Муромцева упоминает как что-то известное именно бунинскую "теорию о воспоминаниях, о наследственности, об органичности в поэзии". "Устами Буниных" т. 2, с. 107. Любопытно также отметить упоминаемые Берберовой бунинские разговоры о "дворянских родинках", "дворянских ушах" (форма ушей, по мнению Бунина, говорит о многом, см. рассказ "Петлистые уши") и т. п. — Н. Берберова. Курсив мой. Мюнхен 1972, с. 289.

40. Муромцева-Бунина, цит. произ. с. 10.

41. А. Бабореко. Поэзия и правда Бунина. Дневник. Воспоминания и письма современников. "Подъем" 1980, № 1, с. 132.

42. "Мой отец ненавидел всякую ложь и особенно корыстную, прибыльную, говорил брезгливо: Лгут только лакеи! И я был кровно в отца с детства, с отрочества был правдив до глупости (Слова, начиная с "кровно" подчеркнуты красным — М. Г.)". Милица Грин. Бунин о себе и своем творчестве, "Новый журнал", № 107, с. 166.

43. Бахрах. Бунин в халате, с. 43 и 92.

44. "Возрождение", 1926, 10 июня.

45. Муромцева-Бунина, цит. произ. с. 122.

46. И. А. Бунин. Петлистые уши и другие рассказы. Изд. им. Чехова, Нью-Йорк 1954, сс. 359—360.

47. Там же, с. 337—338.

II. Состав души

1. И. Одоевцева. Встречи с Буниным. "Русская мысль" 1970, 22 октября, с. 6.

2. "Устами Буниных", т. 1, с. 164.

3. А. Бабореко. Бунин на Капри в кн. В большой семье, Смоленск 1960, с. 240.

4. К. Чуковский. Ранний Бунин, "Вопросы литературы" 1968, № 5, с. 83.

5. "Жизнь Арсеньева" с. 239.

6. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Москва 1937, т. 47, с. 42.

7. О. В. Сливицкая. Фабула-композиция-деталь бунинской новеллы. Бунинский сборник (Материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И. А. Бунина). Орел 1974, сс. 97—98.

8. "Жизнь Арсеньева" с. 10—11.

9. Там же с. 10.

10. Там же, с. 10.
11. Там же, сс. 26–27.
12. Там же, с. 36.
13. Там же, с. 34.
14. Там же, с. 46.
15. И. Бунин. Жизнь Арсеньева, Париж, Изд. Современные записки 1930, с. 80.

В дальнейшем все цитаты из романа снова по нью-йоркскому изданию.

16. "Жизнь Арсеньева", с. 34.
17. Там же, с. 60.
18. К. Зайцев. И. А. Бунин. Жизнь и творчество, Изд. "Парабола" Берлин (1934 г. (?), дата в книге не указана).
19. И. А. Ильин. Творчество И. А. Бунина в кн. "О тьме и просветлении", Мюнхен 1959, сс. 27–31.
20. Бунин. Петлистые уши и др. рассказы, с. 333.
21. "Жизнь Арсеньева", с. 199.
22. Там же, с. 101.
23. Там же, с. 164.
24. И. Бунин. Записи. "Новый журнал" № 75, с. 5. Интересна в этом смысле также дневниковая запись Муромцевой-Буниной: "Он верит в божественное начало в нас, а Бога вне нас не признает еще". "Устами Буниных", т. 3, с. 28.
25. "Устами Буниных", т. 3, с. 96.
26. Кузнецова. Грасский дневник, с. 102.
27. Изгоняет также и скептически-безбожное определение искушения Иисуса как "земной легенды" (Пг. IV. 204).
28. В. Соловьев. Собр. соч. С.-Петербург, т. V, сс. 61–64.
29. "Жизнь Арсеньева", с. 40.
30. Там же, с. 43.
31. А. Бабореко. Юношеский роман И. А. Бунина (по неопубликованным письмам). Литературный Смоленск, альманах № 15, 1966, с. 276.
32. Т. Манн. Собр. соч. в 10-ти томах, Москва 1960, т. 5, с. 77.
33. Интересно отметить в этой связи, как описывает Бунин свое впечатление от впервые увиденной им в жизни тюрьмы и лица заключенного в зарешеченном окне, лица, "на котором выражалось нечто такое сложное и тяжкое, чего я еще отроду не видывал на человеческих лицах: смешение глубочайшей тоски, скорби, тупой покорности и вместе с тем какой-то страстной и мрачной мечты". Бунин комментирует: "Для тех чувств, которые возбудили во мне решетка и лицо этого человека, родительских объяснений было слишком мало: я сам почувствовал, сам угадал, при помощи сво-

его собственного знания, особенную, жуткую душу его". "Жизнь Арсеньева", с. 15.

34. "Жизнь Арсеньева", с. 47.

35. Там же, с. 150.

36. Берберова, Курсив мой, с. 291.

37. Ср. с этим в описании Буниным своего детства (когда он однажды вдруг увидел себя в зеркале): "Я внезапно увидел, что я уже не ребенок, смутно почувствовал, что в жизни моей наступил какой-то перелом и, может быть, к худшему..." "Жизнь Арсеньева", с. 39.

38. Ср.: "Ведь как только я узнал из книжечки какого-то протонерея Рудакова, что был некогда "рай или прекрасный сад", и увидел на картинке "древо познания добра и зла", с которого кольцами свивается на длинноволосую, нагую Еву искунитель, я тотчас же вообразил, почувствовал, да так и остался на весь век с чувством, что я был в этом "прекрасном" саду. И. Бунин. Отрывок. "Россия", 1927, 24 декабря.

39. "Жизнь Арсеньева", с. 76.

III. Смутность

1. "Жизнь Арсеньева", с. 311.

2. И. Бунин. Записи. "Новый журнал", № 76, с. 76.

3. Бахрах. Бунин в халате, сс. 17–18. Роман в стихах под таким названием до нас не дошел, но в Музее Тургенева в Орле хранится первая часть большой поэмы "Петр Рогачев", помеченная 1887 г. Возможно, за давностью лет Бунин забыл точное название и время написания.

4. Роман не опубликован, рукопись хранится в музее Тургенева в Орле.

5. Л. Левитов (1836–1877) - бродяга и пьяница, погибший от белой горячки. Благодетелю, который его одел, обул, дал ему прекрасную комнату и карманные деньги он, помочившись на кресла в гостиной, сказал: "Вот вам; полюбуйте, благодетель, на свою мешанскую роскошь!", и ушел опять бродяжничать. Ник. Успенский (1837–1888) точно так же отреагировал на попытки Тургенева спасти его: отверг предложенное ему именьице, пошел бродяжничать, обесчестил дочь, приютившей его попадьи, а прижитую с ней девочку увел с собой и потешал кушцов и мужиков на ярмарках игрой на гармонике и тем, что заставлял своего несчастного ребенка плясать и приговаривать похабщину; умер в Москве на улице, перерезав себе горло бритвой.

6. Муромцева-Бунина, цит. произв. с. 31.
7. Там же, с. 28.
8. Там же, сс. 27–28.
9. К счастью Бунин будет возвращаться в своем творчестве всю жизнь: "Первая любовь" (1890), "В деревне" (1898), "Над городом" (1902), "Далекое" ("Сон Обломова внука" – 1904 г.), "У истока дней" ("Зеркало" 1907 г.), "Подснежник" (1927), "Восемь лет" (1937), "Жизнь Арсеньева" (1927–1939).
10. Письмо хранится в отделе рукописей ИМЛИ в Москве. То же и в письме к Пашенко 4 сент. 1890: "Ведь вот я тебя страшно люблю /.../, но когда я тебя не вижу, после отъезда, например, ты мне вдесятеро становишься дороже и в тысячу раз сильнее я люблю тебя /.../. Или в самом деле жизнь, пока живешь, не чувствуешь так сильно, т. е. живешь больше всего прошедшим?" "На родной земле", Орел 1958, с. 287.
11. И. Бунин. Записи. "Новый журнал" № 82, с. 121.
12. Кузнецова. Грасский дневник, с. 77.
13. Уже в 1896 г. у него можно встретить такую фразу "Нынче по тому случаю, что мне "стукнуло" 26 лет, хожу как повешенный" (письмо А. Федорову от 10 окт. 1896 г.).
14. Петлистые уши и др. рассказы, сс. 351–352.
15. "На свете счастья нет, но есть покой и воля" (А. Пушкин "Пора, мой друг, пора").
16. Ф. Батюшков "И. А. Бунин" в кн. "Русская литература XX века". Москва 1915, т. 2, ч. 1 (окончание) с. 356.
17. И. А. Бунин. Е. А. Баратынский. По поводу столетия со дня рождения, "Вестник воспитания" 1900, № 6.
18. Из переписки И. А. Бунина (публикация А. Бабореко), "Новый мир" 1956, № 10, с. 197.
19. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. т. 67, с. 48.
20. И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.
21. "Устами Буниных", т. 1, с. 71.
22. Как мы увидим в дальнейшем еще не раз, статьи "прогрессивных" дореволюционных публицистов мало чем отличаются от статей сегодняшних официальных советских критиков. Разница лишь в том, что сегодня право голоса имеют только они одни.
23. "Современные записки", XI, с. 55. Всю вторую половину фразы Бунин затем уберет из окончательной редакции.
24. "Жизнь Арсеньева", с. 263.
25. "Устами Буниных", с. 181.

26. Письма И. А. Бунина (публикация А. Бабореко). "Литературный Смоленск", Альманах № 15, 1956, с. 288.
27. Письма И. А. Бунина (публикация А. Бабореко). На родной земле, Орел 1958, сс. 281–283.
28. Там же, с. 298.
29. А. Бабореко. Неопубликованные письма И. А. Бунина, в сб. Весна пришла, Смоленск 1959, с. 227.
30. На родной земле, с. 298.
31. И. Бунин. Записи. "Новый журнал", № 76, сс. 76–77.
32. Нереализуемость полноты любви мучила также и Льва Толстого. Вспомним его письма к невесте, в которых он говорил о невозможности их союза, потому что она никогда не сможет его любить с такой же силой, с какой он любит ее.
33. А. Бабореко. Юношеский роман И. А. Бунина, с. 283.
34. А. Бабореко. И. А. Бунин. Материалы для биографии, Изд. Художеств. Литер. Москва 1967, с. 56.
35. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина, с. 54.
36. Бахрах. Бунин в халате, сс. 73–75.
37. S. Kryzyski. The works of Ivan Bunin, Mouton, The Hague-Paris 1971 p. 66.
38. Кузнецова. Грасский дневник, с. 205.
39. Письмо к Тэффи 9 августа 1943, "Подъем", (Воронеж), 1978, № 3.
40. Письмо И. Белоусову от 5 февр. 1894 г., "Вопросы литературы" 1969, № 7, с. 176.
41. "Вопросы литературы" 1969, № 7, с. 187.
42. Читаем у Т. Бонами: "Смутные демократические устремления молодой автор облекал в яркие поэтические формы" (курсив мой. — Ю. М.). Т. М. Бонами. Художественная проза И. А. Бунина (1887–1904) Владимирское книжное издательство, 1962, с. 14.
43. Например, чтобы доказать, что Бунин придерживался "прогрессивных" взглядов в духе "революционных демократов" и призывал "служить демократическим идеалам", выхватываются отдельные строки из его стихотворения "Варваре Владимировне Пашенко" 1890 г. (см. напр. О. Михайлов. И. А. Бунин. Очерк творчества, Изд. Наука, Москва 1967, сс. 27–28, или М. VI. 319) и игнорируется вся центральная часть стихотворения (выделенная курсивом, кстати говоря, самим Буниным), где как раз и раскрывается прямо противоположный утверждаемому, антинароднический, смысл всего стихотворения:

Служение ближним — не в жертвах одних,
Не только в одном отреченьи

От личных надежд и стремлений.
Лишь надо быть с чуткою, доброй душой,
Чтоб были вокруг вас счастливы,
А путь не один, не идите с толпой,
Отдайтесь юным порывам.

Становится понятен и смысл тех строк, которые цитирует Михайлов и другие советские критики:

Бесцельной забавою, делом пустым
Искусство нигде быть не может.

Смысл их не в том, что, как утверждают советские критики, искусство должно быть не забавою, а служением демократическим идеалам и идеологическим целям, а напротив, в том, что искусство само по себе не есть забава, и те радости, которые оно доставляет способным его ценить, важнее и нужнее людям, чем "героические" жертвы. Это становится тем более очевидным, если вспомнить о жизненном контексте: Пашенко собиралась посвятить себя артистической карьере, то есть вместо того, чтобы "идти в народ", хотела заниматься такими, с точки зрения народнического революционного нигилизма, пустяками как театр.

Такой же фальшивой является интерпретация сказки "Праздник", написанной якобы в духе поэзии революционного народничества и воспевающей, как и горьковский "Буревестник", бурю-революцию. Эта буря описана Буниным в мрачных красках: "Казалось, что снова все слилось в первобытном хаосе мироздания. Перелетные птицы слышали человеческие крики на погибающем корабле /.../ и ужас обнимал их разбившуюся стаю. /.../ И когда забрезжил бледный день /.../ мокрые трупы перелетных птиц качались в прибое, а на песке лежал мертвый бледный юнга". Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 161. Если это "революция", то вид ее отвратителен. Здесь нет ничего общего с романтическим ее восхвалением.

Точно так же не соответствуют действительности утверждения, что Бунин якобы оставил редакцию "Орловского вестника" из-за идейных разногласий с реакционером-редактором. Редактор газеты Б. И. Шелихов состоял под надзором полиции как политически неблагонадежный и был гораздо левее Бунина по взглядам. Его враждебность к Бунину объяснялась не какими-то идейными соображениями, а самой обыкновенной ревностью — он ревновал Н. Семенову к Бунину. Был он устранен из редакции самой Семеновой раньше, чем Бунин прекратил там свою работу из-за болезни (Семенова ввиду отсутствия Бунина взяла на его место другого помощника). Но и после этого Бунин продолжал сотрудничать в "Орловском вестнике" и печатал там свои произведения.

44. "Бунин, не вооруженный передовым мировоззрением, не в силах был разобраться в острых социальных проблемах" (В. Афанасьев И. А. Бунин. Очерк творчества, Изд. Просвещение, Москва 1966, с. 43). "Возникли бы манящие горизонты творчества, когда бы он познал счастье марксистского отношения к миру". ("Вопросы литературы" 1974, № 3, с. 243). "Уменье увидеть и передать увиденное другим не соединялось в нем с возможностью обнадежить человечество". (В. Каверин. Идея призвания, "Вопросы литературы", 1969, № 6, с. 125). "Перспективы будущего развития человечества были неясны ему". (В. Афанасьев "И. А. Бунин" в кн. И. Бунин. Рассказы. Изд. Детской литературы, Москва 1971, с. 16). "Бунину было не под силу исторически верное осмысление событий". (О. Михайлов. И. А. Бунин. Очерк творчества, Изд. Наука, Москва 1967, с. 88) и так далее.

45. И. Бунин. Поэт-самоучка. Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 290.

46. Литературное наследство, т. 84, кн. 2, с. 469.

47. В одной из немногих сохранившихся до наших дней эпиграмм. Берберову поразила необычайно смелая, как у Маяковского, рифма: см. Н. Берберова. Курсив мой. сс. 630 и 642.

48. "Нестор Александрович Котляревский /.../, слушая, как Иван Алексеевич изображает кого-нибудь из деревенских обитателей или общих знакомых, все повторял: — У вас необыкновенный юмористический талант. Вам необходимо написать комедию вроде "Сна в летнюю ночь", почему вы не попробуете?" В. Муромцева-Бунина. Беседы с памятью, "Новый журнал", № 63, с. 198.

49. На этот факт первым обратил внимание Вудворд: J. V. Woodward. Ivan Bunin. A Study of His Fiction, Univers. N. C., Chapel Hill 1980, p. 47.

50. Л. Толстой. Полн. собр. соч. т. 4, с. 359.

51. Уже в очерке "Мелкопоместные" можно увидеть первые намеки на чувствительность юного Бунина к этой проблеме. Мы читаем там: "Прежние сочинители, желая познакомить читателя с героями и обстановкой своих рассказов, прибегали к очень нехитрому приему: написавши одну или две главы, они или укладывали своего героя спать, или заставляли его погрузиться в думы, или просто сажали обедать и обращались к читателю: "пока мой герой предается этому занятию, познакомимся с ним поподробнее" ". Но сам пока что не может найти ничего лучшего, чем воскликнуть: "Увы! на этот раз приходится и мне прибегнуть к такому же приему /.../". (М. П. 368).

52. Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 167.

IV. Перелом

1. Б. 1. 394
2. "Новый журнал", № 80, с. 127.
3. Там же, с. 128.
4. Как отметил Кучеровский, даже в этом рассказе, при всей его актуальности, "злободневная тема выводилась за пределы социальной, конкретно исторической детерминированности в запретельную вечность человеческого горя, о святости которого знают "одни звезды" ". Н. М. Кучеровский. И. Бунин и его проза (1887–1917), Приокское книжное издат. Тула 1980, с. 46.
5. "Новости" 1895, 26 октября.
6. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина, с. 98.
7. Весна пришла, Смоленск 1959, с. 229.
8. Бабореко. Материалы для биографии, с. 69.
9. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина, с. 109.
10. Бахрах. Бунин в халате, сс. 80, 101.
11. Иногда эти утверждения приобретают шаржевый характер. Читаем, например: "Дружески твердая рука Горького направляла его (Бунина) в минуты колебаний /.../. Идеино-творческое вмешательство Горького в художественную деятельность Бунина было весьма значительным" и т. п. С. Касторский. Горький и Бунин. Из идейно-творческих взаимоотношений. "Звезда", 1956, № 3, сс. 147–148.
12. Одна из характерных записей Бунина в дневнике: "Пробовал читать Горького, "Вареньку Олесову", которую читал лет 40 тому назад с отвращением (с таким же отвращением Горького читал и Лев Толстой, Горький отталкивал его нарочитостью и неправдоподобием – Ю. М.). Теперь осилил только страниц 30 – нестерпимо, так пошло и бездарно, несмотря на все притворство автора быть "художником" ". "Устами Буниных", т. 3, с. 127. И еще: "Пора сорвать маску, что он великий художник. У него, правда, был талант, но он потонул во лжи, в фальши". "Устами Буниных", т. 1, с. 191. Претенциозную напыщенность языка Горького Бунин называл "словесной демагогией" – см. Бахрах, Бунин в халате, с. 141. Примерно то же говорил о Горьком и Чехов: "Его "Песня о соколе" – это не литература, а набор громких слов".
13. А. Серебров. Время и люди. Москва 1955, с. 144.
14. Архив А. М. Горького, Москва 1962, т. 7, с. 103.
15. М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, Москва 1955, т. 29, с. 228.
16. Горьковские чтения 1958–1959, Изд. АН СССР, Москва 1961, с. 88.

17. В доказательство того, что Бунин якобы "полагаясь на вкус" Горького, доверял ему редактирование собственных произведений советские критики (см., например, О. Михайлов. И. А. Бунин. Изд. Наука, Москва 1967, с. 50, или он же в М. IX. 589, или В. Афанасьев. И. А. Бунин. Очерк творчества Изд. Просвещение, Москва 1966, с. 63) приводят цитату из письма Бунина Горькому от 21 июля 1905 г. при посылке якобы "рукописи" стихов для сборника: "Изменяйте, дополняйте, сокращайте — я вполне полагаюсь на Вас". Даже не зная в чем тут дело, можно усомниться: правдоподобно ли, чтобы Бунин, блестящий стилист, так ревниво относившийся к каждому слову в своих сочинениях, вдруг доверил такому совершенно чуждому ему по духу писателю и к тому же посредственному стилисту, как Горький, правку своих стихов? Дело же в том, что речь тут идет о сборнике "для народа", в "Дешевой библиотеке товарищества Знание", и именно для нужд этого особого издания Бунин позволял Горькому распоряжаться своими уже ранее опубликованными в других местах стихами. Это видно и из самого цитируемого письма, где несколькими строками выше тех выхватываемых из контекста слов говорится: "Посылаю Вам книгу "стихотворений" и тетрадь с некоторыми из новых (уже напечатанных в журналах) стихов, где знаком NB помечены те вещи, из которых можно составить сборник для дешевого издания /.../, мне кажется порою, что некоторые из отмеченных мною стихотворений (и "Сапсан" в том числе) сомнительны в своей пригодности для широкой публики. Кроме того, может быть, я отметил слишком много? Изменяйте (состав стихов, а не текст! — Ю. М.), дополняйте, сокращайте /.../". Горьковские чтения 1958—1959. Изд. АН СССР, Москва 1961, с. 38.

18. "Русское богатство" 1904, № 8, отд. II, с. 130.

19. Если какое-нибудь советское издательство — в Петрозаводске или в Ленинграде, в Ярославле или в Минске, Челябинске, в Саранске, в Казане, в Волгограде, Риге, Чебоксарах, Кемерово, Куйбышеве, Южно-Сахалинске, Иркутске, Новосибирске, Калининграде и т. д. — хочет поправить свои пошатнувшиеся финансовые дела, оно переиздает Бунина и книга, каким бы большим тиражом она ни выходила, раскупается за несколько дней.

20. "Русское богатство", 1895, № 5.

21. "Московские ведомости", 1901, 1 сентября.

22. "Новый мир", 1965, № 10, с. 218.

23. "Современные записки" XXVI, с. 88. Любопытно отметить, что подобные наблюдения (о тягостности счастья) мы встречаем у юноши Лермонтова:

Моло о счастье, бывало...
Дождался наконец –
И тягостно мне счастье стало,
Как для царя венец.

и у Фета:

Над сердцем счастье тяготело...

24. Все эти фразы тщательно устранены из советского собрания сочинений Бунина (Москва 1965–1967). Почти все рассказы этого периода там публикуются по тексту Полного собрания соч. 1915 года, а этот рассказ – по сокращенной газетной публикации ("Последние новости" 1930, 15 марта) и в разночтениях этот отрывок не указывается.

25. И этот кусок тоже тщательно устранен из советского собрания сочинений Бунина.

26. Г. Кузнецова. Грасс-Париж-Стокгольм, "Воздушные пути" (Нью-Йорк), 1965, № 4, с. 84.

27. "Жизнь Арсеньева", с. 115.

28. См., например, Л. Назарова. Бунин и Тургенев, в кн. Бунинский сборник, Орел 1974.

29. См., например, Г. Чулков. Покрывало Изиды, Москва 1909, с. 136; В. Севский. Внук Тургенева. "Приазовский край" (Ростов-на-Дону) 1912, 28 октября; Л. Клод. Певцу листопада. "Саратовский вестник" 1912, 28 октября.

30. Прочитав в 1947 году в статье М. Слонима (Литературные заметки, "Новоселье" 1947, № 31–32, с. 94–100), что "Бунин – наследник Тургенева", Бунин пометил крупно на полях: "О, идиот!" Текст статьи с бунинской пометкой хранится в Парижском архиве. Точно так же и на статье А. Амфитеатрова "Мессалины сердца", "Возрождение" №382, 1926, 19 июня, рядом с фразой: "Бунин по натуре "тургеневец" ... " – рукой Бунина написано: "глупо". А в письме к Петру Мих. Бицилли 5 апр. 1936 Бунин пишет: "Не раз слышал: "от Тургенева что-то" ... Но это уж никогда. Йоты похожей, то есть "родственной", нет!", "Русская литература" 1961, № 4, с. 153.

31. О. В. Сливицкая. Бунин и Тургенев ("Грамматика любви" и "Бригадир". Опыт сравнительного анализа) в кн. Проблемы реализма, Вып. VII, Вологда 1980, с. 83.

32. Там же с. 83.

33. Баскакову Бунин придал многие черты своего отца.

34. Волшебное сравнение в стихе "Я к ней вошел" (1898 г.), соединяющее в себе одновременно и метафору и наглядность, есть предвосхищение того мастерства, которого Бунин достигнет впоследствии:

И тихо, как вода в сосуде,
Стояла жизнь ее во сне.

35. Со свойственным ему двоедушием в отношении Бунина Горький в письме Бунину выражал свой восторг, восхищаясь его талантом и его аристократизмом: "Тут Иван Бунин, как молодой бог, спел. Красиво, сочно, задушевно. Нет, хорошо, когда природа создает человека дворянином, хорошо!" (Горьковские чтения 1958–1959, Москва 1961, с. 16), и в то же время в письме Пятницкому (официальному директору-распорядителю издательства "Знание"), выражая недовольство этим самым аристократизмом, сомневался, стоит ли издательству публиковать Бунина: "Следует ли "Знанию" ставить свою марку на произведениях индифферентных людей? Хорошо пахнут "Антоновские яблоки" – да! Но – они пахнут отнюдь не демократично /.../". Архив Горького, т. 4, с. 53. (Над двусмысленностью и нелепостью этой фразы Бунин любил впоследствии издеваться.) Замечательное чутье оказалось у мецената Саввы Морозова, он, прочитав "Антоновские яблоки", писал Горькому: "Этот будет классиком! Он сильнее всех вас, знаньевцев". М. Горький в эпоху революции 1905–1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования, Москва 1957, с. 19.

36. "Жупел", 1906, № 3.

37. Утверждение в советском собрании сочинений (М. II. 512), будто Бунин исключил эти фразы из Собр. соч. 1915 года не соответствует действительности. Бунин исключил только слова "я, русский интеллигент-пролетарий", потому что они имели привкус противной ему марксистской терминологии.

38. Перед смертью Чехов значительно удалился от этого принципа. И Бунину нравились именно последние рассказы Чехова, особенно "Архиерей", где Чехов перешел уже к новому импрессионистскому стилю.

39. А. П. Чехов. Собр. соч. Москва 1964, т. 12, с. 428.

40. И. А. Бунин. О Чехове. Изд. им. Чехова, Нью-Йорк 1955, с. 70.

41. Например, читаем у А. Измайлова: "О Буине нельзя говорить, не беспокоя прекрасной тени Чехова. Бунин больше, чем "его школа". Он плоть от плоти и кровь от крови чеховского поколения, чеховского настроения, чеховских симпатий...". А. А. Измайлов. Юбилей И. А. Бунина, "Биржевые ведомости", вечерний выпуск 1912, 27 октября. Или еще раньше: "Как рассказчик он /.../ только один из многих, замороженных, зачарованных, увлеченных Чеховым". "Русское слово" 1909, 3 ноября. А. Н. Мешков называет основным в творчестве Бунина "влияние Чехова – в смысле передачи неопределенно пессимистического настроения /.../, растерян-

ности и оторванности от родной природы и народа" ("Путь" 1912, № 7, с. 165).

42. "Нет, настоящего никогда не напишешь, не выразишь" (письмо к Н. Тэффи от 21 марта 1945, "Новый журнал" № 117, с. 153).

43. "Я как сыщик, преследовал то одного, то другого прохожего, глядя на его спину, на его калоши, стараясь что-то понять, поймать в нем /.../", "Жизнь Арсеньева", с. 314.

44. "Россия", 1900, 10 ноября.

45. "Русское богатство" 1901, № 12. Непонятым, впрочем, оказался даже такой чудесный, полный новой экспрессии образ: "Вечер реет над головой неслышною тенью, завораживает сонным звоном в лампе, похожим на замирающее нытье комара, и таинственно дрожит и *убегает на одном месте* темным волнистым кругом, кинутым на потолок лампой" (курсив мой. — Ю. М., Пг. II. 197).

46. Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. Книгоиздательство "Слово", Берлин 1923, кн. 3, сс. 200–201.

Разумеется, и этот, пожалуй, первый бунинский шедевр вызвал нарекания "прогрессивных" критиков за "отсутствие столь обильных прежде социальных чувств", нарекания даже своим языком и словесными штампами напоминающие худшие образцы официальной советской критики: "Прежний Бунин представлялся по преимуществу писателем обиженных и угнетенных, занимался общественными явлениями и течениями /.../. Теперь у писателя на первом плане только его настроение". И. Джонсон. Красивое дарование, "Образование" 1902, № 12, с. 56.

47. Ю. Олеша. Ни дня без строчки. Изд. Советская Россия, Москва 1965, с. 247.

48. Несколько более убедительны утверждения Кучеровского о толстовстве самых ранних рассказов Бунина, таких как "Танька", "Кукушка", "Кастрюк", "Федосеевна" и др. Но и тут квалификация их как "толстовских" все же звучит некоторой натяжкой, особенно в отношении "Федосеевны". См. Н. Кучеровский. "Мундир" толстовства (молодой И. А. Бунин и толстовство) в кн. Из истории русской литературы XIX века. Калуга 1966.

49. "Южное слово", 1919, 12 ноября.

50. "Жизнь Арсеньева" с. 58.

51. См., например, у О. Михайлова: "Редкие для него попытки откликнуться на "злобу дня" малоудачны, отдают холодноватой риторикой". О. Михайлов. Путь Бунина-художника, в кн. Литературное наследство т. 84, кн. 1, с. 14.

52. М. Куплетский, например, писал: "Пасквиль на сельского

учителя из семинаристов, неутомимого бедного труженика..." и т. д. "Сын отечества", 1896, 2 мая.

53. "Московская газета", 1912, 22 октября.

54. А. Блок. "О лирике", в его Собр. соч. в 8-ми томах, ГИХЛ, Москва-Ленинград 1962, т. 5, с. 144.

V. "Модерность"

1. Письмо к Бицилли, "Русская литература" 1961, № 4, с. 153.

2. "Назвать меня реалистом значить не знать меня как художника. "Реалист" Бунин очень и очень приемлет многое в подлинной символической мировой литературе", — писал Бунин Л. Ржевскому, см. Проблемы реализма, Вып. VII, Вологда 1980, с. 167. А в уже упомянутом письме к Бицилли Бунин сам говорит о своей "модерности", "Русская литература" 1961, № 4, с. 153.

3. В. Брюсов. Дневники, Изд. М. и С. Сабашниковых, Москва 1927, с. 74. Очень интересна и другая дневниковая запись Брюсова о Бунине: "Он гораздо глубже, чем кажется. Иные размышления его о человечестве, о древних египтянах, о пошлости всего современного и позоре нашей науки — даже сильны, производят впечатление" (Там же, с. 80). Особенно характерен здесь этот "позор науки", бессилие разума и рационального знания перед основными вопросами человеческого существования, их неспособность разрешить загадку жизни.

4. "Литературная Россия", 1963, № 51, 20 декабря, с. 18.

5. Например, В. Кораблев увидел в "Листопаде" Бунина "чрезмерное увлечение уродливым символизмом" ("Литературный вестник" 1901, т. 2, кн. 5), обозреватель "Русского богатства" (1902, № 7) в новых стихах Бунина заметил "влияние модного декаденства" и упрекнул Бунина в том, что он "рядится в плащ сверхчеловека и равнодушен к горечам простых смертных", а в прозе Бунина увидел "вялое отношение к действительности, которое /.../ роднит музу г. Бунина с декаденством" (там же). В. Брюсов (под псевдонимом Аврелий) упрекает Бунина за то, что он "перенимает темы парнасцев и первых декадентов" и "подмечает у действительно новых поэтов красивые приемы, красивые образы, красивые чувства — и воспроизводит их /.../". "Новый путь" 1903, № 1, с. 194. В. Л. Львов-Рогачевский писал о прозе Бунина в статье "Символисты и наследники их" ("Современник" 1913, № 7, с. 307): "Здесь чувствуются зачатки нового реализма, который использует огромную работу поэтов-символистов", а академик А. А. Голенищев-Кутузов в отзыве на произведения Бунина пишет, что "в выборе

эпитетов и оборотов речи" и в некоторых стихах "чувствуются без сомнения отзвуки декадентского направления" (Пятнадцатое при- суждение премий им. А. С. Пушкина 1903 года, С.-Петербург 1904, с. 60).

6. В. Шулятиков, например, писал в статье "О культуре природы в современной лирике" ("Курьер" 1901, 16 апреля), что Бунин принадлежит "к числу немногих истинных поэтов, которые не заразились горячкой декадентства". Н. Гумилев утверждал, что "стихи Бунина, как и других эпигонов натурализма, надо считать подделками /.../" ("Аполлон" 1910, № 10, с. 25-26), а Куприн писал, что Бунин "не утратил подобно "жрецам" "новой красоты" связи с заветами наших великих мастеров слова". ("Журнал для всех" 1902, № 2); С. Глаголь утверждал, что Бунин "принадлежит столько же к старым, сколько к новым поэтам. Ему дорога красота и музыка старого стиха, но он ищет новых более свободных звуков и сочетаний, и в то же время эстетическое чутье не позволяет ему никакого кривлянья" (С. Глаголь. Поэт русского пейзажа, "Курьер" 1901, 14 ноября).

7. В. Вейдле. Собр. соч. И. Бунина, "Современные записки" L VII, с. 464.

8. "Просмотрел я яркий талант беллетриста Бунина (он же был враг)". А. Белый. Между двух революций, Изд. Писателей в Ленинграде 1934, с. 217.

9. И. А. Ильин. О тьме и просветлении, Мюнхен 1959, с. 36.

10. Л. Толстой. Полн. собр. соч. т. 66, с. 366.

11. Там же, т. 52, с. 93.

12. Там же, т. 57, с. 9.

13. Литературное наследство т. 84, кн. 1, с. 493.

14. "Литературный архив", вып. 5, изд. АН СССР, Москва-Ленинград 1960, с. 132.

15. В большой семье, Смоленск 1960, с. 246.

16. Там же, с. 217.

17. В Парижском архиве Бунина хранятся рукописные черновые наброски рассказа "Клаша", в которых более подробно разработаны характеры Клаши и Нефедова, но ничто не указывает на то, что Бунин предполагал развить дальше сюжет рассказа.

18. "Новый журнал", № 142, с. 6.

19. "Новый журнал", № 72, с. 5.

20. "Новый журнал", № 71, с. 6.

21. James B. Woodward, Structure and subjectivity in the early "philosophical" tales of Bunin, "Canadian Slavic Studies" 1971 vol. 5, n. 4 p. 509.

22. James Woodward. Narrative tempo in the later stories of Bunin. "Die Welt der Slaven", 1971, Jg 16, H 4.

23. И. А. Фигуровский. О синтаксисе прозы Бунина. Синтаксическая доминанта "Темных аллей". "Русская речь" 1970, № 5, с. 63.
24. "Новый журнал", № 142, с. 6.
25. Некоторые советские литературоведы, чтобы смягчить абсурдность претензии марксистской эстетики на "научную объективность", прибегают к надуманному и фиктивному разграничению между "субъективизмом" и "субъективностью". См., например, у М. Храпченко: "Те грани, где субъективность превращается в субъективизм [...], обычно трудно ощутимы для самого художника, но они реально существуют в художественных произведениях [...]" М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Москва 1970, с. 86.
26. Письмо хранится в ИМЛИ.
27. "Россия" 1927, № 18, 24 декабря.
28. "Мир Божий" 1902, № 1, с. 157.
29. Д. Мережковский. Полн. собр. соч. Спб. 1914, т. 15.
30. 21 марта 1916 г. Бунин записывает в дневнике: "Говорили об Андрееве. Все-таки это единственный из современных писателей, к кому меня влечет, чью всякую новую вещь я тотчас же читаю. В жизни бывает порой очень приятен [...]. Все схватывает с полуслова, ловит малейшую шутку – полная противоположность Горькому". "Устами Буниных", т. 1, сс. 149–150.
31. Например, С. Венгеров писал: "Бунин, в рассказе "Без роду-племени" правдиво очертил ту психологию неврастенического эгоизма, на почве которой развилось наше доморощенное декадентство". С. Венгеров. "Бунин". Энциклопедический словарь изд. Ф. Брокгауз и И. Ефрон, Спб. 1905, т. I. Дополнение.
32. А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5, с. 116.
33. "Жизнь Арсеньева" с. 352.
34. Там же, с. 181.
35. "Устами Буниных" т. 1, с. 165.
36. Очень интересно сравнить с этим более позднюю запись в дневнике о разговоре с мужиком в деревне, отцом трагически погибшей дочери: "Жалко дочь-то? – Нет. Смеется. И потом: "Я через нее чуть не ослеп, все плакал об ней". "Устами Буниных" т. 1, с. 145.
37. Ф. Д. Батюшков. "И. А. Бунин" в кн. "Русская литература XX века", ч. II, т. 2, с. 363.
38. James B. Woodward. Ivan Bunin. A Study of His Fiction, The Univers. of North Carolina Press, Chapel Hill 1980, pp. 99–100.
39. Георг. Адамович. Бунин. "Воспоминания", "Новый журнал" № 105, с. 124.
40. "Идея многообразия, комплексности индивидуума, в чем

бы он ни выражался (в мировоззрении, в мечте, в упражнениях моральной действительности) стала естественным приращением к теме символа /.../, никакое "я" по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою "роль" /.../, последовательность поведения не в прямолинейном усилении впереть индивидуум в личность: следствие такого "вперения" – разрыв личности; и не в отрезе себя, одной личности, от градации их, данной в "я" (элементарное представление о верности себе), а в гармонизации течения "личностей" в круге /.../. А. Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Ардис, Анн Арбор 1982, с. 11.

Отметим также, что к похожей мысли пришел уже и Лев Толстой в конце века (дневник 1898 г.): "Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо". Л. Толстой. Полн. собр. соч. т. 53, с. 187.

41. "Новый журнал", № 82, с. 120.
42. Там же с. 119.
43. A. Gide. *Les faux monnayeurs*, Gallimard, Paris 1925, p. 89.
44. А. Белый. "Искусство есть искусство жить", в его кн. "Арабески". Москва 1911, с. 219.
45. Кузнецова. Грасский дневник, с. 189.
46. "Устами Буниных", т. 1, с. 218.
47. Там же, т. 2, с. 185.
48. Бахрах. Бунин в халате, с. 60.
49. Цитирую по записи В. Муромцевой-Буниной, хранящейся в Парижском архиве.
50. Бахрах. Бунин в халате, с. 79.
51. "Устами Буниных", т. 1, с. 149.
52. "Жизнь Арсеньева", с. 73.
53. "Россия", 1927, № 18, 24 декабря.
54. Федор Степун. Литературные заметки (По поводу "Митиной любви"), "Современные записки", XXVII, с. 342.
55. Thomas G. Marullo. Bunin's "Dry Valley": the russian novel in transition from realism to modernism, "Forum for modern language studies", vol: 1V, n. 3, july 1978, pp. 195, 196, 205.
56. А. Бабореко. Новое о Бунине в кн. Проблемы реализма, Вып. VII, Вологда, 1980, с. 156.
57. "Устами Буниных", т. 3, с. 113.
58. "Жизнь Арсеньева", с. 319.

59. М. Бахтин. Эпос и роман (о методологии исследования романа), "Вопросы литературы", 1970, № 1, с. 115.
60. О. Мандельштам. Конец романа. Собр. соч. в 3-х томах. Международное Литературное Сотрудничество. Нью-Йорк, т. 2, с. 269.
61. Любопытно отметить, что в советском издании в заглавии "Белый Олень" устранена большая буква, что совершенно исказило смысл стихотворения (М. I. 563, М. I. 590 и М. VIII. 437), а в стихе "Великий Лось" вовсе изъято заглавие, в примечании же опять-таки заменена большая буква на маленькую (М. I. 563).
62. П. Бицилли. Бунин и его место в русской литературе, "Россия и славянство" 1931, 27 июня.
63. Вячеслав Иванов. Собр. соч. Брюссель 1974, т. 2, с. 569.
64. Там же, с. 538.
65. Там же, с. 539.
66. Там же, с. 571.
67. А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5, сс. 427, 426.
68. Н. Гумилев. Собр. соч. в 4-ех томах. Изд. Виктор Камкин, Вашингтон 1968, т. 4, с. 174. Впрочем, Гумилев идет еще дальше, он не только не страдает от этой непознаваемости, а напротив, окazujeет предпочтение "детски-мудрому, сладкому незнанию", с. 175. Для Бунина же, напротив, незнание, "всепроницающая власть тайны, власть чаще всего злая, враждебная нам" (Пг. IV. 47), "власть чаще всего темная, жуткая" (М. VI. 298).
69. Вяч. Иванов. По звездам, Петербург, Изд. "Оры" 1909, с. 39.
70. R. Poggioli. The Art of Ivan Bunin, Harvard Slavic Studies, 1953, vol. I, p. 276.
71. Цитирую по машинописному тексту, хранящемуся в Парижском архиве: Владимир Ходасевич. "Иван Бунин" (без даты, по-видимому 1933 г.) сс. 4-5.
72. F. M. Borrás. A common theme in Tolstoy, Andreyev and Bunin, "Slavonic and East European Review", 1953, n. 32.
73. W. E. Harkins. Bunin, in Dictionary of Russian Literature, Columbia University, N. Y. 1959.
74. "Новый журнал", № 57, с. 10.
75. Ильин. О тьме и просветлении, с. 58.
76. Рукопись в Парижском архиве.
77. См., например, С. Яблоновский. Симфония "Цикады", "Слово" 1926, 22 февраля, или А. Левинсон. Великорусская рапсодия ("Косцы" Бунина), "Звено" 1923, 7 мая.
78. Thomas Winner. Some remarks about the style of Bunin's early prose, in American contributions to the sixth International Congress of Slavists, voll. II, Mouton, 1968, p. 374.

79. Интересно отметить, что такой тончайший стилист как Ремизов признавал у Бунина наличие абсолютного слуха. В своем дневнике он записывает о впечатлении Бунина от чтения его (Ремизова) произведения: "Единственный И. А. Бунин — недаром славился абсолютным слухом — обратил внимание не на слова, а на слог — связь слов". (Литературное наследство, т. 84, кн. 2, с. 345). В своих поздних произведениях Бунин вводит свою собственную пунктуацию и очень ревниво следит за ее соблюдением.

80. Бахрах. Бунин в халате, с. 98.

81. Как рассказывает Муромцева-Бунина, еще в юности его поразил романс Рубинштейна "Полюбив, мы умираем" ("Азра") и 22 года спустя он вставил его в повесть "Митина любовь". Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина, с. 76.

82. А. Белый. Арабески, Москва 1911, с. 243.

83. Петлистые уши и др. рассказы сс. 68—70. Муромцева-Бунина, вспоминая посещение Буниным ярмарки, говорит: "Я видела, как вдруг начинали блестеть его глаза при виде особенного, отталкивающего уродства" (рукопись в ЦГАЛИ).

84. Напомним в этой связи такое, например, высказывание Блока, остро переживавшего крушение гуманизма: "Лицо Шиллера — последнее спокойное, уравновешенное лицо [...], гораздо более лиц сытых, самодовольных, но это уже не старая добрая сытость, на этих лоснящихся лицах мы всегда замечали бегающие злые глаза". А Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, с. 100.

85. Это тот же пафос, что одушевлял борьбу Ницше против "метафизического насилия", стремящегося заключить в узкие рамки категорий дионисийский поток жизни; позже это же неприятие узких определений и рациональных схем, неспособных охватить море бытия, мы найдем и у Хайдегера, во многом близкого феноменологии (и бунинской эстетике также).

86. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5, сс. 429—430.

87. Любопытно отметить, что Бунин и в своей личной жизни не признавал никаких игр: он никогда не играл ни в карты, ни в шахматы, ни в одну из игр вообще. Его занимало всегда только подлинное. Этим же объясняется и его нелюбовь к театру.

88. "Новый журнал", № 82, с. 119.

89. Кузнецова. Грасский дневник, с. 275.

90. D. I. Richards. Bunin's conception of the meaning of life, "The Slavonic and East European Review," vol. 50 n. 119.

91. "Устами Буниных", т. 2, с. 96. С удовлетворением отметил впоследствии Бунин в статье Ходасевича о Блоке признание этого последнего, что многих своих ранних стихов он больше сам не понимает.

VI. Загадки русской души

1. "Устами Буниных", т. 1, сс. 46–47. В советской публикации этих дневниковых записей (А. Бабореко. Материалы для биографии, с. 99), слова о даровании всех свобод и о чувстве великого события устранены.

2. "Голос Москвы", 1912, 24 октября.

3. Архив А. М. Горького. МГИХЛ-Гослитиздат – Изд. АН СССР "Наука" 1939–1971, т. 5, с. 148.

4. "Устами Буниных", т. 1, с. 51.

5. Там же, с. 50.

6. Читаем в его дневнике: "Я пишу только сотую долю того, что следовало бы написать, но чего не вытерпит ни одна бумага в мире" ("Устами Буниных", т. 1, с. 84). Приведу лишь некоторые из наблюдений, занесенных Буниным в дневник: "Он (мужик – Ю. М.) потребовал, чтобы она, его любовница, привела ему Настьку, – "а не то брошу тебя" /.../. Один бывший солдат застрелил другого (с мыслью сказать, что тот сам застрелился). Холод, поздняя осень. Он перемыл в пруде рубашки, портки, снятые с убитого, надел их" (там же, сс. 123–124). "Мужицкий бессмысленный и грубый разврат с женами, следствие которого невероятное количество детей" (там же, с. 84). "Новосельский мужик привязывал свою жену, всю голую, за косу к перемету и драл ее вожжами до потери сознания" (там же, с. 84). "Разговаривал с Илюшкой о казнях. Говорил, что за сто рублей кого угодно удавит, "только не из своей деревни" (там же, с. 124). "Григорий сдержан в ответах. Очень вообще скрытны, хитры мужики" (там же, с. 125), "Рагулин рассказывал, как их бил Гришка Соловьев. Один из них схватил черпак и ударил Гришкину беременную мать по животу, хотя она-то была совсем ни при чем. Скинула" (там же, с. 128). "Изба крохотная и мерзость в ней неопишная – на лавке разбитые, гнилые лапти и заношенные до черноты, залубяневшие онучи, на полу мелкая гниющая солома, зола, на окне позеленевший самовар их" (там же, с. 128). "На крыльце у Александра Пальчикова. Богат, а возле избы проходу нет от грязи и навозу" (там же, с. 153).

7. К. Зайцев. Бунии, сс. 102–103.

8. Горьковские чтения, 1958–1959, с. 53.

9. М. Горький. О русском крестьянстве. Изд. Ладъжников, Берлин 1922. Эти очерки можно считать итогом размышлений Горького о русском народе после опыта большевистской революции. Надо помнить, однако, о противоречивости и непоследовательности Горького: до революции он, при всем его отказе идеализировать народ, тем не менее написал повесть "Исповедь" (1908), где пропо-

ведовал идею народа-богостроителя, но при этом признавался: "Я плохо верю в разум масс вообще, в разум же крестьянской массы — в особенности" (М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, Москва 1952, т. 17, с. 25), а после революции написал немало конформистских очерков и статей в угоду советской власти.

10. См. В. Г. Короленко. Турчин и мы (из впечатлений в Добрудже). Полное собр. соч. Изд. Товарищ. А. Маркса, Спб. 1914, т. 6, сс. 100—124.

11. "Одесские новости", 1916, 26 апреля.

12. Этот социологический подход иногда приводит советских критиков к абсурду, например, М. Сурпин усматривает в натуралистическом описании изуродованного поездом трупа Егора в финале рассказа "Веселый двор" не более не менее как "обличение" царского строя (М. Л. Сурпин. Возрождение реализма (Горький и Бунин. Рассказы о народе 10-ых годов), в кн. Проблемы русской литературы, Ярославль 1966, сс. 217—218).

13. У академика И. А. Бунина (беседа), "Московская весть", 1911, 12 сентября.

14. "Русское слово", 1913, 14 апреля. Позже первый рассказ получил название "Лирник Родион".

15. И. Бунин. Окаянные дни, Изд. "Заря", Лондон/Канада, 1973, сс. 66—67.

16. "Устами Буниных", т. 1, с. 117.

17. Ло Гатто, например, дает это слово в транскрипции, без перевода: "Эта таинственная болезнь души у русских, именуемая "тоской" ". Ettore Lo Gatto. I miei incontri con la Russia, Mursia, Milano 1976, p. 179.

18. Какое значение придавал сам Бунин этому образу можно видеть из того, что в первоначальном журнальном тексте была такая фраза: "Егор Минаев русский, до дна души своей русский". "Заветы", 1912, № 1, с. 58. Впоследствии Бунин убрал эту фразу из-за ее слишком навязчивой и прямолинейной оценочности.

Таким же русским типом считал Бунин и Красова в "Деревне", а вовсе не типом "кулака", как это принято считать в советской критике. В интервью газете "Одесский листок" 12 марта 1910 г. Бунин говорил: "Красов — типичный русский человек /.../".

19. В. О. Ключевский. Письма, дневники, афоризмы и мысли об истории. Изд. Наука, Москва 1968, с. 335.

20. Запись 29 июля 1911 г., в рукописи, — в печатном тексте "Устами Буниных" отсутствует.

21. Ильин. О тьме и просветлении, с. 67.

22. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5, с. 323.

Блоку, впрочем, в отличие от Бунина была свойственна мисти-

ческая идеализация этой стихийной темноты и мути, в которой он видел здоровую и свежую варварскую силу, способную вернуть Россию к изначальной, неиспорченной природе, в его пророчествах об уничтожении интеллигенции есть одновременно и боль и некий мазохизм.

22-а. Анненский И. Ф. Книга отражений. С.-Петербург 1909, с. 40.

23. Петлистые уши и др. рассказы, с. 61.

24. Там же, с. 63.

25. Там же, с. 66.

26. Там же, с. 69.

27. Там же, с. 63.

28. И. Бунин. Деревня, Москва 1910, с. 186.

29. Бунин. Воспоминания, с. 182. В советском издании эта фраза изъята цензурой: М. IX. 422.

30. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, кн. 3, с. 202.

31. Г. Адамович. Одиночество и свобода, Изд. им. Чехова, Нью-Йорк 1955, с. 93.

32. Анна Ахматова. Стихи, переписка, воспоминания, иконография, Ардис, Анн Арбор 1977, с. 88.

33. "Новый журнал", № 60, с. 8.

34. Цитирую по рукописи.

35. Петлистые уши и др. рассказы, с. 266. Этот рассказ до сих пор запрещен к публикации в СССР как содержащий "религиозную пропаганду".

36. Рассказ "Отто Штейн" – это лишь отрывок из неоконченной повести с предположительным названием "Жизнь". В опубликованном Буниным отрывке, действительно, бросается в глаза ирония по поводу немецкого самодовольства и надменности, но внимательное чтение черновиков, хранящихся в Парижском архиве, показывает, что эту самодовольную ограниченность Бунин относит не столько к немецкой нации, сколько к тому определенному мировоззрению, носителем которого является Отто Штейн, то есть к позитивизму. Отто Штейн – ученик и восторженный почитатель Геккеля, биологический материализм которого был отвратителен Бунину (и популярная книга которого "Мировые загадки" должна была казаться Бунину продиктованной отталкивающей ограниченностью всезнайки). Столь же иронично Бунин описывает и преклонение Отто Штейна перед дельцом и строителем Суэцкого канала Лессепсем, сооружение которого Штейн считает "величайшим переворотом в судьбах человечества". Путешествие Отто Штейна на Цейлон и его столкновение с древней культурой и с ошеломляющей природой этой прародины человечества, "с теми истоками бытия, где смешивается младенчество и смерть, начало и конец", вызывает у немца,

как можно видеть из черновиков, глубокий душевный кризис. В нем просыпается прапамять: "Я в тропиках, в Эдеме, в мире древнего человечества, моих праотцов, то есть опять-таки моей родины, прародины, которую я смутно вспоминаю и которой я уже боюсь, как-то темно, по особенному тоскую, ибо слишком уже отвык я от нее, от этого утраченного Эдема, и вот снова возвратился к нему" (цитирую по рукописи, хранящейся в Парижском архиве, курсив Бунина. — Ю. М.). Его стройное мировоззрение рушится, и во всей своей непостижимости разверзаются перед ним загадки жизни и смерти.

37. Благополучие, мужицкое богатство мы встречаем уже в таких рассказах как "Кастрюк", "Антоновские яблоки", "Хороших кровей", "Забота", "Последняя весна", "Аглая", "Подторжье" и многих других. Особенно характерен пример рассказа "Подторжье": это не что иное, как отрывок из повести "Деревня", не включенный автором в окончательный текст и опубликованный лишь гораздо позже в виде отдельного рассказа, именно потому что он не гармонировал с общим тоном повести, в которой у автора художественная задача была совсем иной.

38. Поскольку дореволюционные издания Бунина большинству читателей сегодня недоступны, привожу это письмо здесь: "Деня получил 40 рублей деняг патом собрал вещи... Пашел Деня на станцию Тула и как раз ево обабрали вытащили Все докопеки детца некуда и Взяла ево тоска... Патом соскучился как ехоть домой доже отец грозен... Пайдю в дремучай лес выбрать повыше ель и взять от сахарной головы бечевычку определится на ней навечную жизнь вновых брюках но безсапох... Патом пойдет сильный ветер синее облаки и собралась туча полил спорый крупный дождичек вышла солнышко из за лесу веревычка перегнивать перегнивать и удург оборвалась а Деня пал на земь поползывают мурашки по нем начинают работать а там еж ползет и гадока и рак зяленый..." (Пг. V. 59). Да ведь это Андрей Платонов в миниатюре!

39. Отношение Бунина к своей повести "Деревня" очень сильно менялось со временем. Вначале он был ею очень доволен и совершенно справедливо замечал в своем дневнике: "А "Деревня" вещь все-таки необыкновенная. Но доступна только знающим Россию" (Окаянные дни, с. 15). Затем, в эмиграции, перейдя к другим темам, другим художественным принципам и задачам, он очень невзлюбил "Деревню" и беспощадно ее сокращал и правил при новом переиздании. "Деревня" даже послужила поводом к некоторому охлаждению Бунина к А. Жигу, который восторгался этой повестью и считал ее бунинским шедевром. Советские критики (см., например, Л. Крутикова "Из творческой истории "Деревни" И. А. Бунина",

"Русская литература" 1959, № 4) подчеркивают политическую тенденцию в правке Бунина: устранение им наиболее критических в отношении царского правительства мест, — и это отчасти верно, но и понятно: увидев ужасы большевистской диктатуры, по сравнению с которыми дореволюционное время представлялось периодом свободы и благополучия, Бунин счел некоторые свои прежние инвективы уже несвоевременными. Но правка Буниным повести в целом носит характер гораздо более сложный. В конце жизни Бунин, перечитав "Деревню", снова сам удивился ее силе и пожалел, что так не ценил ее долгие годы: "Поражен "Деревней" — совсем было возненавидел ее (и сто лет не перечитывал) — теперь вдруг увидел, что она на редкость сильна, жестока, своеобразна") — Rosa Fedoulova *Lettres d'Ivan Bunin a Marc Aldanov*, "Cahiers du Monde russe et sovietique", XXII (4), 1981, p. 486.

40. "Устами Буниных", т. 1, сс. 151, 154.

41. "Окаянные дни", сс. 66–67.

42. R. Poggioli. *L'arte di Ivan Bunin*, in *Pietra di paragone*, Ed. Parenti, Firenze 1939, p. 101. В более поздней переработке этой статьи Поджоли убрал эти замечания.

43. Борис Эйхенбаум. Литература. Теория, критика, полемика. Чикаго, Иллинойс 1969, сс. 247–248.

44. Это самосознание Бунин отмечал и у Чехова, который сказал ему однажды: "Садиться писать нужно тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед, — но, конечно, это была совсем особая холодность", — добавляет Бунин (Пр. VI. 299).

45. Письмо Черемному 30 мая 1912 г. Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 642.

46. См. И. Бунин. Избранное, Москва 1970, с. 23.

47. В. Муромцева-Бунина. Беседы с памятью. "Грани" № 52, с. 236.

48. Горьковские чтения 1958–1959, с. 48.

49. Там же, с. 48.

50. Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 652.

51. "Устами Буниных", т. 3, с. 204.

52. "Окаянные дни", с. 66.

53. Горьковские чтения, 1964–1965, с. 48.

54. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, кн. 3, с. 202.

55. N. Koulmann. *Ivan Bunin, son activite litteraire en France*. Librairie Felix Alcan, Paris 1929, p. 13.

56. См., например, В. Гейдеко. А. Чехов и Ив. Бунин. Советский писатель. Москва 1976, сс. 118–140.

57. Александр Зиновьев. Зияющие высоты. Лозанна, L'Age d'Homme, 1976, сс. 88–89.

58. Бунин. Воспоминания, с. 181.
59. "Окаянные дни", с. 69. Одну из подобных народных сказок с идеалом "по шучьему по велению" Бунин затем обработал ("О дураке Емеле, какой вышел всех умнее").
60. "Новый мир", 1965 № 10, с. 219.
61. "Новое время", 1911, 11 февраля.
62. А. В. Амфитеатров. Литературные впечатления. "Современник", 1911, № 2, сс. 283, 282.
63. "Современное слово", 1912, 25 апреля.
64. "Киевская мысль", 1912, 30 апреля.
65. "Киевская мысль", 1912, 31 июля.
66. "Современник", 1913, № 3.
67. "Русская мысль", 1914, кн. 6.
68. "Киевская мысль", 1910, 27 ноября.
69. "Одесские новости", 1910, 13 октября.
70. "Новое время", 1912, 9 марта.
71. "Вестник Европы", 1911, кн. 11 (февраль).
72. "Русское богатство", 1912, № 4.
73. "Запросы жизни", 1912, № 15.
74. "Заветы", 1912, № 7.
75. "Живое слово", 1911, 9 и 16 мая.
76. "Путь", 1912, № 7.
77. "Устами Буниных", т. 1, с. 205.
78. У академика И. А. Бунина (беседа), "Московская весть" 1911, 12 сентября.
79. R. Poggioli "Suchodol", "Rivista di Letterature slave", 1931, fasc. I—III, p. 172.
80. Хотя повествование в "Деревне" ведется от неперсонифицированного рассказчика, изображаемые картины даются как бы представленные то восприятием Тихона, то Кузьмы. "Они (богомолки) отвечивали Тихону Ильичу низкие, смиренные поклоны, но поклоны эти казались ему жульническими" (Пг. V. 16). "Да, в городе, в вагонах, по деревням, по селам, — всюду чувствовалось что-то необычное, отзвуки какого-то большого праздника /.../. Но уже в слободе понял Кузьма, что чем дальше в эти безпредельные поля, под холодное сумрачное небо, тем все глуше, нелепее и тоскливее становятся эти отзвуки. Вот отъехали — и опять стали жалкими крики в толпе у кабака" (Пг. V. 80), и т. д.
81. R. Poggioli. The Art of Ivan Bunin, Harvard Slavic Studies, vol I, 1953, p. 214.
82. Эта необычность привела к тому, что критики, пытавшиеся истолковать это произведение в традиционных социологических схемах, пришли к неразрешимому противоречию: дореволюцион-

ные критики видели в "Суходоле" резкое обличение дворянства и сословного строя, а советские критики, напротив, видят в "Суходоле" идеализацию усадебной дворянской жизни и старины (на это противоречие указывает также Л. Крутикова в статье: "Суходол", повесть-поэма И. Бунина, "Русская литература", 1966, № 2, с. 48). Свою роль, впрочем, тут сыграл и другой факт: то, что для дореволюционного интеллигента представлялось плохим, для советского человека — заманчиво.

83. "Устами Буниных", т. 1, с. 131.

84. С. Крыжицкий в своей книге дает перечень литераторов и критиков, которые видели величие Бунина в его поэзии, а не в прозе: В. Kryzyski. *The Works of Ivan Bunin*, Mouton, The Hague-Paris 1971, p. 264.

85. Бесстрастным поэтом и "парнасцем" назвал Бунина уже В. Брюсов в рецензии на бунинский сборник "Стихотворений" 1902 года, напечатанной в журнале "Новый путь", 1903, № 1 (под псевдонимом Аврелий) и в статье о стихотворениях Бунина 1903—1906 годов в журнале "Весы", 1907, № 1; об архаичности Бунина-поэта и его "неоклассицизме" говорит, например, О. Михайлов (И. А. Бунин. Очерк творчества, Наука, Москва 1967), "неоклассицизм", как у Гумилева и Кузьмина, находит у Бунина и Р. Поджоли: R. Poggioli. *The Art of Ivan Bunin*, Harvard Slavic Studies, vol. I. Cambridge Massachussets 1953.

VII. Живая жизнь

1. М. О. Гершензон. Творческое самосознание. "Вехи". Сборник статей о русской интеллигенции. Москва 1909, сс. 91—93.

2. А. Блок. Крушение гуманизма. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, с. 105.

3. В. Вересаев. Живая жизнь (О Достоевском и Льве Толстом). Изд. "Недра", Москва 1928, с. 100.

4. Там же, сс. 104, 107.

5. См. Иванов-Разумник. О смысле жизни. С.-Петербург 1910.

6. Elie Metchnikoff. *Essais optimistes*. Maloine edit., Paris 1907, p. 419.

7. Там же, с. 410.

8. Прочитав "Essais optimistes" Толстой сказал Вересаеву: "Мечников хочет исправлять природу! Он лучше природы знает, что нам нужно и что не нужно! /.../ Когда мы научимся уважению к жизни" (В. Вересаев, цит. произ. с. 184).

9. Уже в рассказе "Надежда" при первой его публикации в 1902 году были такие слова: "Или прав внутренний голос, который не умолкая говорит нам, что жизнь дана для жизни, и что нужно только одно — непрестанно облагораживать и возвышать это "искусство для искусства".

10. Кузнецова. Грасский дневник, с. 239.

11. Черновик хранится в ЦГАЛИ.

12. Woodward James. Ivan Bunin A Study of His Fiction. Chapel Hill, N. C. 1980, p. 116.

13. См. Л. В. Крутикова. "Чаша жизни" И. Бунина и споры о смысле человеческого бытия в начале XX века, в кн. От Грибоедова до Горького (Из истории русской литературы; межвузовский сборник). Изд. ЛГУ, Ленинград 1979.

14. Р. Спивак. "Живая жизнь" И. Бунина и Л. Толстого (некоторые стороны эстетики Бунина в свете традиций Л. Толстого). Ученые записки Пермского Гос. Университета, 1967, № 155.

15. Характерны также записи в дневнике: "Нет забвенности, все думы об уходящей жизни" ("Устами Буниных", т. 1, с. 147); "Я именно из тех, которые, видя колыбель, не могут не вспомнить о могиле. Поминутно думаю: что за странная и страшная вещь наше существование — каждую секунду висишь на волоске!" ("Устами Буниных", т. 1, с. 98); "Как несказанно страшна жизнь! А мы все живем — и ничего себе!" ("Устами Буниных", т. 1, с. 149).

15-а. Ю. Лотман. Истоки "толстовского направления" в русской литературе 1830-х годов". Труды по русской и славянской филологии V, Ученые записки Тартуского Гос. Унив., вып. 119, Тарту 1962.

16. "Устами Буниных", т. 2, с. 117.

17. Вспомним его стих: Не верю, что умру, устану,

Что навсегда в земле усну (М. I. 119).

Или рассуждение в дневнике ("Воды многие"): "Неужели в некий день все это /.../ будет сразу у меня отнято? /.../ Как этому поверить, как с этим примириться? /.../ Ни единая душа, невзирая ни на что, втайне не верит этому" (Петлистые уши и др. рассказы, сс. 343—344). Или в рассказе "Скарабей": "Человеческое сердце в те легендарные дни так же твердо, как и в наши, отказывалось верить в смерть, а верило только в жизнь. Все пройдет — не пройдет только эта вера!" (И. Бунина. Весной в Иудее. Изд. им. Чехова, Нью-Йорк 1952, с. 102.

18. D. Richards. Bunin's conception of the meaning of life, "The Slavonic and East European Rev." 1972, vol. 50, n. 119, p. 161.

19. Петлистые уши и др. рассказы, сс. 307—308.

20. Там же, с. 308.

21. "Устами Буниных", т. 1, с. 129.

22. Там же, с. 113.
23. Там же, с. 110.
24. Там же, с. 147.
25. Там же, т. 2, с. 80.
26. "Жизнь Арсеньева", с. 315.
27. "Он (Толстой) такой громадный, такой требовательный к человеку. Смотрит на него и будто чего-то требует. И в каждом слове у него заметна эта давящая сторона характера", — читаем в интервью Бунина ("Одесские новости" 1902, 28 декабря).
28. Такое представление близко и русским экзистенциалистам, например, Л. Шестову, у которого читаем: "Истина не выносит общего владения — и обращается в невидимку при первой попытке извлечь из нее пользу, включив ее в 'общий для всех мир' ". Л. Шестов. На весах Иова. Изд. Современные записки, Париж 1929, с. 120.
29. Петлистые уши и др. рассказы, с. 288.
30. "Устами Буниных", т. 2, с. 223.
31. Там же, с. 239.
32. Петлистые уши и др. рассказы, с. 347.
33. Там же, с. 349.
34. И. Одоевцева. На берегах Сены. "Русский альманах", Париж 1981, с. 406.
35. Там же, с. 406.
36. См. например, М. Kowalevsky. Studien zur Psychologie des Pessimismus. Wiesbaden 1904.
37. "Новый мир", 1965, № 10, с. 218.
38. Бунин. Цикады. "Современные записки", XXVI, с. 101.
39. М. Крепс. Элементы модернизма в рассказах Бунина о любви. "Новый журнал", № 137, с. 65.
40. Уже о ранней своей юности он записывает: "О, какой грозный час, какое дивное и страшное таинство любви!" Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина, с. 51.
41. "Северные записки", 1916, № 3, с. 9.
42. А. Белый. Кубок метелей, Четвертая симфония, "Скорпион", Москва 1908, с. 48.
43. См., например, письма Бунина Варваре Пашенко 1891 года (Из переписки И. А. Бунина, публик. А. Бабореко, "Новый мир", 1956, № 10, с. 206).
44. Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 110.
45. Бабореко. Материалы для биографии, с. 202.
46. Первоначальный вариант рассказа, рукопись хранится в ЦГАЛИ.
47. Переписка И. А. Бунина с М. Алдановым. "Новый журнал", № 152, с. 182.

48. Кузнецова. Грасский дневник, с. 213.
49. Цитирую по рукописи, хранящейся в Парижском архиве.
50. Аргус. У И. А. Бунина. "Одесские новости", 1916, 26 апреля.
51. Воззвание напечатано одновременно в "Русских ведомостях" и в "Русском слове" 28 сентября 1914 года и перепечатано многими другими газетами.

52. В. И. Ленин. Полн. собр. соч. т. 49, с. 24.

53. "Устами Буниных", т. 1, сс. 146–147.

54. Там же, с. 155.

55. Бабореко. Материалы для биографии, с. 211.

56. "Устами Буниных", т. 1, с. 157.

57. Там же, с. 167.

58. Там же, с. 147.

59. "А какая мука найти звук, мелодию рассказа, звук, который определяет все последующее. Пока я не найду этот звук, я не могу писать". В большой семье, с. 248.

60. Интересно отметить, что и Телешов в своих воспоминаниях говорит о недовольстве Бунина своим рассказом и ощущении его некой чуждости собственному творчеству: "Он не решался отдать мне (рассказ "Господин из Сан-Франциско"), когда я составлял очередной сборник "Слово", он считал рассказ достойным не более как фельетона одесской газеты". Н. Телешов. Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом, "Московский рабочий", 1980, с. 35.

61. А. Дерман. Победа художника, "Русская мысль", 1916, кн. 5, сс. 24–26: "Социальная несправедливость проявляется нравственной тупостью, а нравственная тупость ведет с неизбежностью к бессмысленной гибели арелигиозного существования, — характерная для толстовского миропонимания схема"; "более чем сходство чисто художественных приемов изображения (с Толстым. — Ю. М.), здесь проявил он сходство взглядов на смысл жизни перед лицом неминуемой смерти человека"; "если бы он (рассказ) не был столь похож на некоторые вещи Толстого, перед нами несомненно, было бы подлинно гениальное произведение!"; "Силой Толстого и нравственным смыслом его художественных творений веет /.../ от замечательного рассказа Бунина".

62. Для Герцена идея "прогресса" — тоже одна из иллюзий нашего времени. Понятие цели в социологии, отрицающей божественную целесообразность исторического процесса, нелогично. "Цель исторического процесса не будущее, а настоящее, каждый текущий момент. Цель жизни — жизнь" (Дневник, 28 июня 1842 г.). "Каждый исторический миг полон, замкнут по-своему, имеет свою индивидуальность" ("С того берега"). "Если прогресс — цель,

то для кого мы работаем? Кто этот Молох?" ("Буддизм в науке").

63. Рукопись хранится в Рукописном отделе Гос. библиотеки им. Ленина.

64. " /.../ Когда в мире опять воцарится власть какого-нибудь нового Тира, Сидона, нового Рима, английского или немецкого, повторится, непременно повторится и то, что предрекли Сидону, возмнившему себя, по слову Библии, Богом, иудейские пророки, Риму – Апокалипсис, а Индии, арийским племенам, поработившим ее – Будда /.../". Пг. VI. 220.

65. Кузнецова. Грасский дневник, с. 290.

66. "Новый журнал", № 136, с. 130.

67. Е. Ф. Никитина. Русская литература от символизма до наших дней. Кооп. изд. писателей "Никитинские субботники", Москва 1926, с. 192.

68. "Устами Буниных", т. 1, с. 81.

69. Ф. Достоевский. Полн. собр. соч. С.-Петербург 1883, т. 12, с. 233.

70. "Окаянные дни", с. 144.

71. " /.../ Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких нравственных потрясений... те, которые замышляют у нас переворот, или молоды, или не знают нашего народа, или уже люди жестокосердые, которым и своя шейка-копейка и чужая головушка-полушка /.../". "Устами Буниных", т. 2, с. 33.

72. Там же, с. 192.

73. См., например, дневниковую запись Муромцевой-Буниной от 13 декабря 1919 года, "Устами Буниных", т. 1, с. 325.

74. Н. М. Кучеровский. И. Бунин и его проза, с. 318.

75. Бабореко. Материалы для биографии, с. 206.

76. Там же, с. 208.

77. О. В. Сливичская. Рассказ И. А. Бунина "Петлистые уши" (Бунин и Достоевский), в кн. Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сборник третий, Калуга 1971, с. 163.

78. "Лежа в темноте, я думал: с какой первобытной дерзостью сочетали древние поселенцы этих берегов оргии жизни – и смерти!" ("Храм Солнца", Пг. IV. 189).

VIII. Окаянные дни

1. "Окаянные дни", с. 67.

2. Неопубликованная рукопись этого очерка хранится в Парижском архиве.

3. "Устами Буниных", т. 1, с. 156.
4. Там же, с. 160.
5. Письмо хранится в ЦГАЛИ.
6. Горьковские чтения 1958–1959, с. 91.
7. "Устами Буниных", т. 1, с. 167.
8. Н. Смирнов-Сокольский. Последняя находка, "Новый мир", 1965, № 10, с. 220.
9. "Окаянные дни", сс. 175–176.
10. "Новая жизнь", № 174. 7 (20) ноября 1917..
11. Там же, № 175, 8 (21) ноября 1917.
12. Там же.
13. Там же, № 177, 10 (23) ноября 1917.
14. Там же, № 175, 8 (21) ноября 1917.
15. Там же, № 13, 19 января (1 февр.) 1918.
16. Там же.
17. Там же, 16 марта 1918.
18. Там же, 26 марта 1918.
19. Там же.
20. Там же.
21. Там же, 21 января (3 февраля) 1918.
22. Там же, 24 декабря 1917.
23. Там же, 9 января 1918.
24. Там же, 17 марта 1918.
25. Там же, 17 марта 1918.
26. Там же, 21 января (3 февр.) 1918.
27. Там же, 3 мая 1918.
28. Там же.
29. Там же, 14 мая 1918.
30. Там же, 17 января 1918.
31. Загадочная смерть Горького совпадает с началом новой волны сталинского террора. Люди, близко знавшие писателя, свидетельствуют, что в последние месяцы жизни он находился в подавленном состоянии, принимал известия о новых арестах с истерическим плачем. Сталин имел все основания опасаться, что в разгар террора "писатель-гуманист" не выдержит и решится на какой-нибудь отчаянный скандальный поступок.
32. "Новая жизнь", 28 марта 1918.
33. Там же, 16 марта 1918.
34. Влад. Короленко. Письма к Луначарскому, "Задруга", Париж 1922, с. 24.
35. Там же, с. 13.
36. Там же, сс. 23–24.
37. Там же, с. 25.
38. Там же, с. 24.

39. Там же, сс. 47–48.
40. Там же, сс. 14–15.
41. Там же, с. 45.
42. Там же, с. 46.
43. Там же, с. 56.
44. Постановление Президиума Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета, "Известия" 15 апреля 1919 г.
45. Короленко. Письма к Луначарскому, сс. 46–47.
46. Там же, с. 43.
47. "Знамя труда", 1917, 27 октября.
48. Короленко. Письма к Луначарскому, сс. 33, 37.
49. Там же, с. 31.
50. Там же, с. 16.
51. Там же, с. 58.
52. См. Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах 1917–1937. Руссика, Нью-Йорк 1979, т. 1, сс. 60–61.
53. "Окаянные дни", с. 170.
54. "Устами Буниных", т. 1, с. 325.
55. "Окаянные дни", с. 56.
56. "Устами Буниных", т. 1, с. 170.
57. Там же, сс. 170–171.
58. Там же, с. 171.
59. Бунин. Воспоминания, с. 223.
60. Там же, с. 223.
61. "Устами Буниных", т. 1, с. 175.
62. "Окаянные дни", с. 60.
63. В. Катаев. Трава забвения. "Новый мир" 1967, № 3, сс. 44–45.
64. "Устами Буниных", т. 1, с. 225.
65. "Окаянные дни", с. 94.
66. "Устами Буниных", т. 1, с. 307.
67. Там же, с. 309.
68. Там же, с. 308.
69. "Окаянные дни", с. 169.
70. Там же, с. 169.
71. "Устами Буниных", т. 1, с. 286.
72. Поразительно также почти буквальное совпадение с некоторыми сценами романа Набокова "Приглашение на казнь", хотя эти дневниковые записи опубликованы лишь теперь в недавнем издании "Устами Буниных", впрочем, Набоков мог услышать об этих случаях от очевидцев.
73. "Устами Буниных", т. 1, с. 280.
74. Там же, с. 286.

75. И. Бунин. Под серпом и молотом. Изд. "Заря", Лондон, Канада 1975, с. 57.

76. "Окаянные дни", сс. 131, 153–156.

77. Бунин. Под серпом и молотом, с. 54.

78. "Устами Буниных", т. 1, с. 315.

79. См. мою публикацию в "Континенте" № 37, сс. 337–360.

80. И. Бунин. Заметки, "Русское слово", 7 (20) ноября 1919 г.

81. Само это разрушение Бунин, подобно Эртелю, считает кошунством: "В каждом революционном разрушении есть грубое разрушение не материального только, а святость жизни... Да и что такое материальное? Истребление "вишневых садов" озверелой толпой возмутительно, как убийство... Ведь еще Герцен сказал, что иные вещи несравненно более жалко терять, нежели иных людей". Бунин. Воспоминания, с. 182.

82. Бунин. Воспоминания, с. 34.

83. "Устами Буниных", т. 1, с. 207.

84. Там же, с. 207.

85. "Окаянные дни", с. 120.

86. Утверждение советских комментаторов собрания сочинений (М. V. 518), что Бунин при переиздании рассказа "Красный генерал" ("Сосед") якобы убрал конец, не соответствует действительности. Попытки советских критиков отрицать очевидный смысл рассказа тоже несостоятельны, это становится тем более ясно при анализе черновиков рассказа, где основные идеи выражены с большей прямолинейностью. Там мы читаем, например, о лошади Тамаре: "Она редкой красоты и такого ясного ума, что истинно дивисься, почему она не говорит. За ней долгая жизнь – прелестная горячая молодость, годы нежного материнства, женственности, силы и годы ревностного служения своему долгу под седлом /.../. Она все видит, все замечает, угадывает не только каждое слово, но, кажется, даже каждую мысль мою. Какое несметное количество людей мне известных, не достойно даже сравнения с нею!" (Парижский архив).

87. "Окаянные дни", с. 116.

88. Там же, с. 77.

89. Там же, с. 52.

90. Там же, с. 161. За год до этого Бунин написал пророческий стих:

Возьмет Господь у вас ученых и мудрейших,
Художников и искушенных в слове.
В начальники над городом поставит
Он отроков, и дети ваши будут
Главенствовать над вами.

/.../ дабы каждый
Был нищ и угнетаем. И над старцем
Глумиться будет юноша...
Народ мой! На погибель
Вели тебя твои поводыри!

91. "Окаянные дни", с. 147.
92. Там же, с. 116.
93. Там же, с. 94.
94. "Устами Буниных", т. 1, с. 226.
95. "Окаянные дни", с. 30.
96. Там же, с. 103.
97. Там же, с. 103.
98. Там же, с. 39.
99. Там же, с. 102.
100. Там же, с. 159.
101. Там же, с. 105.
102. Н. Бердяев. Самопознание. ИМКА-Пресс, Париж 1983, сс. 275–276.
103. "Окаянные дни", с. 78.
104. Там же, с. 39.
105. Бердяев. Самопознание, сс. 266–284.
106. "Окаянные дни", с. 62.
107. Там же, с. 96.
108. Там же, с. 74.
109. "Устами Буниных", т. 1, с. 225.
110. Муромцева-Бунина называет пароход "Спартой", "Устами Буниных", т. 1, с. 341.
111. И. Бунин. Весной в Иудее, с. 226. В советском издании в этом рассказе ("Конец") цензурой сделана купюра.

IX. Элизий памяти

1. "Устами Буниных", т. 2, с. 29.
2. "Общее дело", 1920, 24–25 ноября. См. также мою публикацию в "Континенте" № 37, сс. 343–347.
3. "Общее дело", 1920, 24–25 ноября.
4. Текст этого письма воспроизведен в кн. "Устами Буниных", т. 2, сс. 57–58.
5. "Возрождение", 1927, 17 июля. Обращение появилось также в газете "Последние новости", 1927, 10 июля.
6. "Возрождение", 1927, 17 июля.
7. М. Горький. Из дневника. "Огонек", 1926, № 31, с. 6. Бунин ответил на это в "Записной книжке". "Возрождение", 1927, 26 мая.

8. Н. С. Маскарад мертвецов. "Правда", 1924, 16 марта.
9. В. Шкловский. "Митина любовь" Ивана Бунина, "Новый Леф", 1927, № 4, сс. 43–45.
10. На этой своей ошибке Шкловский настаивает и в более поздних работах, см., например: В. Шкловский. Повести о прозе. Изд. Худ. Лит. Москва 1966, т. 1, с. 31: "Бунинские пейзажи бес-предметно-бесцельны".
11. И. Бунин. Российская человечина. "Возрождение", 1925, 7 ноября.
12. Особенно поражает его один мальчик. "Мальчик из России у Третьяковых. Никогда не видел масла, не знает слова фрукты", — записывает он в дневнике ("Устами Буниных", т. 2, с. 73). Поражает и рассказ приехавшего в Берлин Андрея Белого о том новом явлении ("стукачестве"), которое стало с самого начала характернейшей чертой советского общества: "Если собрались 5–6 человек родных, близких, страшно все осторожны — всегда может оказаться предателем кто-нибудь" ("Устами Буниных", т. 2, с. 78).
13. С великой скорбью узнают Бунин и его жена из этих писем о том, как от голода, лишений и страданий один за другим умирают их родственники: у Бунина — оба брата, сестра и племянник, другой племянник — Николай Пушешников пишет: "Лысею. Ведь от холода почти четыре года не снимаю шапки, даже сплю в ней" (Бунин. Воспоминания, с. 254), у Веры Николаевны — мать, отец, брат, другой брат кончает самоубийством. С печалью узнает Бунин и о том, что дом в Васильевском, в котором он написал столько своих произведений, как и все соседние усадьбы, снесен с лица земли, что уничтожена даже липовая аллея, столетние березы на валах и его любимый старый клен.
14. "Устами Буниных", т. 2, с. 34.
15. И. Бунин. Итоги, "Утро", 1922, 6 января.
16. "Устами Буниных", т. 2, с. 172.
17. Федор Степун. Встречи. Товарищество Зарубежных Писателей, Нью-Йорк, 1968, с. 7.
18. "Слушая и глядя на него, я думала, что и правда относительно существование вещей, лиц и времени. Он так погружен в восстановление своей юности, что глаза его не видят нас и часто отвечает на вопросы одним только механическим внешним существом. Он сидит по 12 часов в день за своим столом и если не все время пишет, то все время живет где-то там... Глядя на него, я думаю об отшельниках, о мистиках /.../. Кузнецова. Грасский дневник, с. 279.
19. См., например, письмо М. Карамзиной в Литературном наследстве, т. 84, кн. 1, с. 671.

20. "Устами Буниных", т. 2, с. 210.
21. Бунин. Воспоминания, сс. 271–272.
22. "Устами Буниных", т. 3, с. 19.
23. З. Шаховская. Отражения. Имка-Пресс. Париж 1975, с. 136.
24. Ф. Степун. Ив. Бунин – Божье древо. "Современные записки", XLVI, сс. 487, 489.
25. Кузнецова. Грасский дневник, с. 176.
26. Метко заметил в свое время Вересаев, оставаясь, впрочем, сторонником прозрачного искусства: "В текущих альманахах и журналах время от времени появляются рассказы И. Бунина, и каждый из них вызывает бурный восторг критики и именуется шедевром. И верно – истинный шедевр. Но вот что странно: говорить об этих шедеврах решительно нечего". В. Вересаев. Собр. соч. Москва 1961, т. 5, с. 484.
27. И. Бунин. Слова, видения, "Последние новости", 1937, 10 октября.
28. В Литературном наследстве т. 84, кн. 1, с. 104 неверно указана первая публикация этого рассказа, так же, как и первая публикация рассказа "Русь града зыскующая" (с. 103): оба эти рассказа впервые опубликованы в газете "Последние новости" 10 октября 1937 года.
29. Парижский архив.
30. Там же.
31. "Современные записки", XXVI, с. 85.
32. Там же, 89.
33. Там же, с. 89.
34. Бунин. Под серпом и молотом, сс. 26–28. В советской публикации "Странствий" (Литературное наследство, т. 84, кн. 1) этот очерк изъят цензурой.
35. Бунин. Под серпом и молотом, с. 35. В советской публикации последняя фраза устранена (Лит. насл. т. 84, кн. 1, с. 94).
36. Петлистые уши и др. рассказы, с. 256.
37. Пантелеймон Романов. Товарищ Кисляков. Изд. им. Чехова, Нью-Йорк 1952, с. 252. Сам же Кисляков, капитулировавший интеллигент (вроде капитулировавших интеллигентов в повестях К. Вагинова и Ю. Олеси), уставший от "классовой жестокости человека к человеку", сомневается: "А что если вся эта эпоха является только временным и ошибочным эпизодом истории? И он, оставивший известную линию общечеловеческой правды, с таким наивным и глупым энтузиазмом вкладывает себя целиком всегонавсего в ошибочный эпизод?" А друг его Аркадий выражается еще определеннее: "Я верю, что скоро-скоро человек почувствует

великую тоску от ничтожества внешних дел и вернется к своей забытой душе". Там же, с. 242.

38. Первая редакция рассказа "Красный генерал", хранящаяся в Парижском архиве. В окончательной редакции это дается менее прямолинейно: "Вдали стонет пастушка, — стонет грустно, нежно, и звонко, — хорошо ей в свежести и тишине апрельской ночи в этом старом фруктовом саду, выходящем прямо в поле! А хозяин говорит, говорит /.../". Бунин. Под серпом и молотом, с. 73.

39. Петлистые уши и др. рассказы, сс. 256—257.

40. "Окаянные дни", с. 48.

41. Бунин. Под серпом и молотом, с. 88.

42. Например, Н. Горбаневская говорит: "Шум чужой языковой стихии первое время заглушает то слово, которое нам следует услышать /.../. От этого шума либо глухнешь, либо, наоборот, ухо твое, стремясь расслышать, изощряется и начинает слышать такие повороты, такие тонкости и завихрения, каких не слышало раньше. Честно говоря, я думаю, что глухнет только то ухо, которое и раньше не любило прислушиваться /.../. Столкновение с чужой языковой стихией вызывает сознательное, активное отношение к словесным поискам". Н. Горбаневская. Языковые проблемы поэта в изгнании. "Русская мысль", 1983, 9 июня.

43. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. Гос. Изд. Худ. Лит., Москва 1961, с. 11.

44. В. Ходасевич. И. Бунин. "Божье древо". "Возрождение", 1931, 30 апреля.

45. Петлистые уши и др. рассказы, с. 78.

46. В. Вейдле. На смерть Бунина. "Опыты", 1954, кн. 3, с. 92.

47. Рукопись "Племянница" (вариант рассказа "В некотором царстве"), Парижский архив.

48. Петлистые уши и др. рассказы, с. 156.

49. А. Амфитратов. Мессалины сердца. "Возрождение", 1926, 18 июня.

50. Петлистые уши, с. 190. Или еще: "Это природы с резко выраженным и неутоленным, неудовлетворенным полом, который и не может быть утолен. Вследствие чего? Но разве я знаю, вследствие чего?" Там же, с. 189.

51. Петлистые уши и др. рассказы, с. 186.

52. Там же, с. 189.

53. Там же, с. 169.

54. Там же, с. 170.

55. Там же, с. 168.

56. И. Бунин. Митина любовь. Солнечный удар. Изд. им. Чехова 1953, с. 191.

57. Кузнецова. Грасский дневник, с. 291.
58. Митина любовь, с. 153.
59. Р.-М. Рильке по поводу "Митиной любви". "Русская мысль", 1927, кн. 1, с. 55.
60. З. Гиппиус. О любви. II. Любовь и красота. "Последние новости", 1925, 2 июля.
61. З. Гиппиус. О любви. II. Любовь и красота. "Последние новости", 1925, 25 июня.
62. Ф. Степун. Встречи, с. 113.
63. Ф. Степун. Литературные заметки. "Современные записки", XXVII, сс. 333, 336.
64. Митина любовь, с. 167.
65. Там же, с. 200.
66. Там же, с. 153.
67. Там же, с. 171. В советском издании первый абзац устранил, М. V. 203.
68. Там же, с. 182.
69. Там же, с. 187.
70. Там же, с. 192.
71. Там же, с. 205.
72. Там же, с. 209.
73. В первом варианте повести был эпизод, выделенный затем в самостоятельный рассказ "Апрель", где Митя устывает перед первым соблазном измены, красота перебивает похоть: "Он стал целовать ее (горничную Глашу. — Ю. М.) в шею в телесном тепле из-под одеяла и уже дунул было на свечу. Но за окном вдруг встал такой чистый, прекрасный мир лунной ночи, что он вскопчил и ушел с бьющимся сердцем". М. VII. 302.
74. Митина любовь, с. 212.
75. Там же, с. 213.
76. Там же, с. 213.
77. Сам Бунин считал одним из величайших упущений своей молодости бывшую возможной, но не состоявшуюся, любовную связь с молодой издательницей "Орловского вестника" Н. Семеновой: лишь много лет спустя он осознал, как очаровательна была эта женщина, как она была к нему равнодушна и какую возможность он потерял.
78. Все эти страницы, говорящие о марксистской критике и о Ленине (И. Бунин. Освобождение Толстого. Имка-Пресс, Париж 1937, сс. 188—192), разумеется, устранены цензурой из советского издания (М. IX. 125).
79. На экземпляре книги "Освобождение Толстого" (первого

парижского издания), хранящемся в Парижском архиве, рукой Бунина сделано на полях указание: "Курсив!"

80. И. Бунин. Освобождение Толстого. Имка-Пресс, Париж 1937, сс. 192–193.

Х. Феноменологический роман

1. Ильин. О тьме и просветлении, с. 36.
2. Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 680.
3. М. Бахтин. Эпос и роман (О методологии исследования романа). "Вопросы литературы", 1970, № 1, сс. 103–106.
4. "Устами Буниных", т. 2, сс. 66–67.
5. В. Н. Муромцева-Бунина говорит, что Бунин в первый раз сказал ей, "что он хочет написать о жизни, в день своего рождения, когда ему минуло 50 лет, — это 23 (10) октября 1920 года" ("Москва", 1961, № 7, с. 146).
6. "Жизнь Арсеньева", с. 359.
7. Там же, с. 383.
8. "Современные записки", XXVI, с. 94.
9. "Жизнь Арсеньева", сс. 262–263.
10. А. Бабореко. Новые материалы об И. А. Бунине. Вопросы литературы и фольклора. Воронеж 1972, с. 187.
11. "Жизнь Арсеньева", с. 104.
12. Там же, сс. 229–230.
13. Там же, сс. 316–317.
14. Там же, с. 132.
15. Там же, сс. 265–266.
16. Там же, с. 379.
17. Рукопись в ЦГАЛИ.
18. Митина любовь, с. 160.
19. Там же, с. 159.
20. Там же, с. 25.
21. Весной в Иудее, с. 205.
22. Там же, с. 152.
23. "Жизнь Арсеньева", с. 337.
24. Там же, с. 45.
25. Там же, с. 282.
26. Там же, с. 57.
27. Там же, с. 150.
28. Там же, сс. 162–163.
29. Там же, с. 220.
30. Весной в Иудее, с. 136.

31. Там же, с. 221.
32. Митина любовь, с. 152.
33. Там же, с. 158.
34. Петлистые уши и др. рассказы, с. 175.
35. "Жизнь Арсеньева", с. 276.
36. Рукопись в Парижском архиве.
37. "Жизнь Арсеньева", с. 246.
38. Там же, с. 241.
39. Там же, с. 260.
40. Там же, с. 219.
41. Там же, с. 199.
42. Там же, с. 205.
43. Там же, с. 206.
44. Характерен спор Бунина с Ф. Степуном о Толстом. Степуну, утверждавшему, что философия Толстого неполноценна, Бунин возражал, что "образное мышление Толстого — это высшая мудрость". Кузнецова. Грасский дневник, с. 281.

XI. "Сильна как смерть"

1. "Последние новости" 1939, 31 декабря.
2. "Устами Буниных", т. 3, с. 39.
3. Там же, с. 67.
4. Там же, с. 56.
5. См., например, дневниковые записи 2 июля 1941 или 9 октября 1941. "Устами Буниных", т. 3, сс. 101 и 114.
6. Там же, с. 124.
7. Шаховская. Отражения, с. 158.
8. Г. Адамович. Перечитывая Бунина. "Последние новости", 1934, 15 ноября.
9. Газетная вырезка хранится в Парижском архиве.
10. Alizia Romanovic. La tarda novella di Bunin "Viali oscuri", in "Quaderni dell'Universita degli Studi di Lecce", Istituto di lingue e letterature straniere, 1980 n. 2, pp. 218—219, 223, 232.
11. Рукопись в Парижском архиве.
12. Рукопись в Парижском архиве.
13. И. Бунин. Темные аллеи. О. Зелук изд. Париж 1946, с. 65.
14. Рукопись в Парижском архиве.
15. Рукопись в Парижском архиве.
16. Рукопись в Парижском архиве.
17. Рукопись в Парижском архиве.

18. Темные аллеи, сс. 124–125.
19. Там же, с. 216.
20. Там же, с. 139.
21. Рукопись в Парижском архиве.
22. Рукопись в Парижском архиве.
23. Рукопись в Парижском архиве.
24. Темные аллеи, сс. 188, 193, 191.
25. Там же, с. 97.
26. В рассказе "На постоялом дворе" описывается, как юноша-девственник, ужасаясь своей "порочности", впервые соединяется с женщиной; рассказ "Ривьера" заканчивался описанием совокупления: этот конец в рукописи перечеркнут накрест кем-то, по-видимому, все же не самим Буниным, ибо он вычеркивания делал иначе – заштриховываниями (рассказ опубликован в "Новом журнале" № 68 без конца); в рассказе "Замужество" описывается первая брачная ночь; в рассказе "Княжна Сайтанова" – соитие молодого человека (родственника хозяйки усадьбы) с гостящей в усадьбе княжной; в рассказе "Спальня была в угловой комнате" (без названия) описание страстной ночи любовников; рассказ "Его записки" ("Записки художника") – записи с описаниями женского тела и с воспоминаниями о любовных встречах и т. д. Тем не менее, несмотря на яркость многих из этих сцен и точную передачу ощущений, Бунин был, видимо, многими из этих рассказов недоволен и оставил некоторые незавершенными. В его дневнике мы читаем: "То дивное, несказанно-прекрасное, нечто совершенно особенное во всем земном, что есть тело женщины, никогда не написано никем. Да и не только тело. Надо, надо попытаться. Пытался – выходит гадость, пошлость. Надо найти какие-то другие слова". "Устами Буниных", т. 3, с. 81.
27. Три рассказа сборника ("Гость", "Барышня Клара" и "Железная шерсть") были исключены из советского издания (М. VII), а в последующей публикации рассказа "Железная шерсть" в Литературном наследстве (т. 84, кн. 1, с. 128) цензура вычеркнула 5 строк. Некоторые выражения вычеркнуты также в рассказах, опубликованных в 7-ом томе собрания сочинений (например, в рассказах "Галя Ганская", "Генрих" и других).
28. А. Бахрах. По памяти, по записям, "Новый журнал" № 131, сс. 132–133.
29. "Устами Буниных", т. 2, с. 290.
30. "Новый журнал", № 137, с. 128.
31. "Новый журнал", № 142, с. 6.
32. "Новый журнал", № 117, с. 149.
33. Там же, с. 150.

34. Темные аллеи, с. 66.
35. Там же, с. 121.
36. Там же, с. 34.
37. Рукопись в Парижском архиве.
38. Рукопись в Парижском архиве.
39. Темные аллеи, с. 63.
40. Там же, с. 48.
41. "Крым", рукопись в Парижском архиве.
42. Рукопись в Парижском архиве.
43. Темные аллеи, с. 195.
44. Там же, сс. 308, 309.
45. Л. К. Долгополов. О некоторых особенностях реализма позднего Бунина (опыт комментария к рассказу "Чистый понедельник"). "Русская литература", 1973, № 2, сс. 93–109.
46. Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. "Искусство", Москва 1968, с. 371.
47. The Times: Literary Supplement, 2466, May 1949.
48. "Устами Буниных", т. 3, сс. 158–159.
49. "Новый журнал", № 152, с. 186.
50. "Устами Буниных", т. 3, с. 173.
51. Петлистые уши и др. рассказы, сс. 343–344.
52. "Новый журнал", № 57, с. 11.
53. Весной в Иудее, с. 96.
54. Цитирую по рукописи, Парижский архив.
55. "Современные записки" XXVI, с. 86.
56. А. Бахрах. По памяти, по записям. Андре Жид, "Континент" № 8, с. 357.
57. "Новый журнал", № 136, с. 136.
58. Петлистые уши и др. рассказы, сс. 74–75.
59. Там же, с. 76.
60. Там же, с. 78.
61. Андрей Седых. Далекие, близкие. Изд. "Новое Русское Слово", Нью-Йорк, 1979, с. 247.
62. Петлистые уши и др. рассказы, сс. 262–263.
63. "Новый журнал", № 82, с. 120.
64. Цитирую по рукописи, Парижский архив.
65. Весной в Иудее, с. 21.
66. "Новый журнал", № 150, с. 175.
67. "Устами Буниных", т. 3, сс. 204–205.
68. Там же, с. 208.
69. Сельх. Далекие, близкие, сс. 212–225.
70. "Устами Буниных", т. 3, с. 192.
71. Любопытны в этом смысле свидетельства о встречах Бунина

со сталинским эмиссаром К. Симоновым в Париже сразу же после войны. Приехав из страны, где люди умирали с голода и где каждый десятый мужчина сидел в лагере, К. Симонов угощал Бунина доставленным по его "заказу" из СССР "московским ужином": семгой, икрой и т. п., а жена Симонова, потчует Бунина этими яствами, изо всех сил старалась убедить его, что никаких арестов в Советском Союзе не было. В своем доме Бунин смолчал, но в другой раз, на другом вечере, не выдержал и стал спрашивать у Симонова о судьбе некоторых наиболее известных русских писателей и деятелей культуры: Бабеля, Пильняка, Мейерхольда и других. Симонов сидел бледный, опустив голову, и молчал.

72. Письмо И. А. Бунина Правлению Российского Общественного Комитета, "Под русским стягом". Издание Российского Общественного Комитета в Польше, Варшава 1934. Письмо перепечатано также в "Новом Русском Слове" 27 марта 1973 года.

73. Вот некоторые выдержки из его дневников: "Слушали московское радио — как всегда хвастовство всяческим счастьем и трудолюбием "Советского Союза" (эти слова Бунин берет в кавычки, потому что само это название он считал демагогической ложью, в их "советах" советуется друг с другом лишь одни чекисты, говорил он. — Ю. М.) — 1 января 1941 г.; "Зуров слушает русское радио. Слушал начало и я. Какой-то "народный певец" живет в каком-то "чудном уголке" и поет "Слово Сталина в народе золотой течет струей...". Ехать в такую подлую, изолгавшуюся страну!" (16 мая 1941 г.). "Хотят, чтобы я любил Россию, столица которой — Ленинград, Нижний — Горький, Тверь — Калинин, — по имени ничтожеств /.../". (30 декабря 1941 г.). "Нынче и вчера читал рассказы Зощенко /.../. Только одно выносишь — мысль до чего мелка и пошла там жизнь. И недаром всегда пишет он столь убогим, полудикарским языком — это язык его несметных героев, той России, которой она стала" (7 января 1944 г.).

С этой новой Россией он встречался и в Грассе — с русскими пленными, молодыми людьми нового поколения ("томо советикусами"), в которых его больше всего поражает невежество и страшная узость индоктринированного сознания: "Подумайте — о Христе, например, настолько смутное представление, что того и гляди (и без всякого интереса) спросит: а кто собственно был этот Христос"? — пишет Бунин Зайцеву 23 ноября 1944 года ("Новый журнал", № 138). И когда советские эмиссары предлагают Бунину (май 1946 г.) поездку в Москву на две недели "с обратной визой", он отказывается. А в письме Марку Алданову Бунин пишет 15 сентября 1947 года: "Нынче письмо от Телешова /.../, пишет между прочим: "Тебя так ждали здесь, ты мог бы быть и сыт по горло, и богат, и

в таком большом почете!", прочитав это, я целый час рвал на себе волосы. А потом сразу успокоился, вспомнив, что могло бы быть мне вместо сытости, богатства и почета от Жданова и Фадеева, который, кажется, не меньший мерзавец, чем Жданов" ("Новый журнал", № 152, с. 188).

А за шесть месяцев до смерти (20 апреля 1953 года) в письме к Марку Алданову пишет: "Позовет ли меня опять в Москву Телешов не знаю, но хоть бы сто раз туда меня позвали и была бы в Москве во всех отношениях полнейшая свобода, а я мог бы двигаться, все равно никогда не поехал бы я в город, где на Красной площади лежат в студне два гнусных трупа" ("Новый журнал", № 156, с. 155).

Не имея никаких фактических подтверждений своей версии о якобы изменившемся отношении Бунина к советскому режиму, советские литературоведы прибегают к натяжкам: цитируют интервью Бунина, появившееся одновременно в просоветской парижской газете "Советский патриот" и в газете "Русские новости" (28 июня 1946 г.), но замалчивается опровержение Буниным этого интервью, опубликованное в том же "Советском патриоте" 5 июля 1946 года. В письме М. Алданову, датированном, видимо, ошибочно 27 июня 1946 г. ("Новый журнал", № 152, сс. 166–169), Бунин объясняет историю этого интервью, возмущается выдуманными и приписанными редакцией Бунину заявлениями и, в частности, теми фразами о "великодушной мере советского правительства" (Указ о восстановлении в гражданстве СССР эмигрантов) и о том, что "советское правительство поступило мудро и благородно", которые так старательно цитируют советские критики. Даже не зная бунинского опровержения и всей подоплеки этого интервью, можно было понять, что Бунин никак не мог произнести таких фраз: и по лексике и по духу это совсем не бунинские фразы.

Такой же фальшью проникнуты и советские сообщения о посещении Буниным советского посольства. Не он ездил туда, а его туда возили (из деликатности он не умел отказаться), а по возвращении из посольства с большим сарказмом говорил об этом опыте и о советском после Богомолове.

74. Литературное наследство, т. 84, кн. 1, с. 628.

75. "Новый журнал", № 152, с. 161.

76. "Устами Буниных", т. 3, сс. 186–187.

77. А между тем, когда б в смятении великом

Срываясь, силой я хоть детской обладал,

Я встретил бы твой край тем самым резким криком,

С каким я некогда твой берег покидал!

(А. Фет "Ничтожество")

БИБЛИОГРАФИЯ

Книги Бунина*

- Стихотворения 1887–1891. Орел 1891.
"На край света" и другие рассказы. С.-Петербург 1897.
Под открытым небом. Стихотворения. М. 1898.
Стихи и рассказы. М. 1900.
Полевые цветы. Сб. стихов и рассказов для юношества. М. 1901.
Листопад. Стихотворения. М. 1901.
Новые стихотворения. М. 1902.
Собрание сочинений, тт. 1–5, С.-Петербург 1902–1909.
т. 6-й. Стихотворения и рассказы 1907–1909. Спб 1910.
Стихотворения 1903–1906. С.-Петербург 1906.
Деревня. М. 1910.
Деревня. М. 1912.
Перевал. Рассказы 1892–1902. М. 1912 и М. 1913.
Рассказы и стихотворения 1907–1910. М. 1912.
Стихотворения. М. 1912.
Суходол. Повести и рассказы 1911–1912. М. 1912.
Иоанн Рыдалец. Рассказы и стихи 1912–1913. М. 1913.
Избранные рассказы. М. 1914.
Золотое дно. Рассказы 1903–1907. М. 1914.
Полное собрание сочинений, тт. 1–6. Петроград 1915.
Чаша жизни. Рассказы 1913–1914. М. 1915 и М. 1917.
Господин из Сан-Франциско. Произведения 1915–1916. М. 1916.
Храм солнца. Петроград 1917.
Господин из Сан-Франциско и другие рассказы. Пятая книга стихов.
Петроград 1918.
Избранные стихи, Париж 1920.

* Данные по 1982 г. В 1983–1987 гг. вышло несколько книг (стихи и проза) Бунина в центральных и провинциальных советских издательствах. В ближайшее время в Москве выходит шеститомное собрание избранных его сочинений. Бунин издается ныне в СССР с частотой русских классиков, хотя до полного собрания его сочинений конечно же еще далеко...

Господин из Сан-Франциско. Париж 1921.
Деревня. Париж 1921.
Крик. Берлин 1921.
Начальная любовь. Прага 1921.
Чаша жизни. Париж 1922.
Роза Иерихона. Берлин 1924.
Митина любовь. Париж 1925.
Митина любовь. Ленинград 1926.
Последнее свидание. Париж 1927.
Дело корнета Елагина. Харьков 1927.
Сны Чанга. Избранные рассказы. М.-Л. 1927 и 1928.
Солнечный удар. Париж 1927.
Худая трава. М.-Л. 1928.
Грамматика любви. Избранные рассказы. Белград 1929.
Избранные стихи 1900–1925. Париж 1929.
Жизнь Арсеньева. Истоки дней. Париж 1930.
Божье древо. Париж 1931.
Тень птицы. Париж 1931.
Собрание сочинений тт. 1–11. Берлин 1934–1936.
Освобождение Толстого. Париж 1937.
Жизнь Арсеньева, роман II. Лика (Собр. соч. т. 12-й). Брюссель
1939.
Темные аллеи. Нью-Йорк 1943.
Речной трактор. Нью-Йорк 1945.
Темные аллеи. Париж 1946.
Воспоминания. Париж 1950.
Жизнь Арсеньева, юность. Нью-Йорк 1952.
Митина любовь. Солнечный удар. Нью-Йорк 1953.
Весной, в Иудее. Роза Иерихона, Нью-Йорк 1953.
Петлистые уши и другие рассказы. Нью-Йорк 1954.
О Чехове. Незаконченная рукопись. Нью-Йорк 1955.
Рассказы. М. 1955.
Избранные произведения. М. 1956.
Рассказы. Куйбышев 1956.
Собрание сочинений, тт. 1–5. М. 1956.
Стихотворения. Ленинград 1956.
Рассказы. М. 1957.
Господин из Сан-Франциско. М. 1959.
Антоновские яблоки. Алма-Ата 1960.
Повести. Рассказы. Воспоминания. М. 1961.
Стихотворения. Ленинград 1961.
Рассказы. Лондон 1962.
Избранные произведения 1892–1944. Челябинск 1963.

- Собрание сочинений, тт. 1–9. М. 1965–1967.
Избранное. М. 1970.
Рассказы. М. 1971.
Повести, рассказы. Петрозаводск 1973.
Окаянные дни. Лондон, Канада 1973.
Стихотворения. Рассказы. Повести. М.-Л. 1973.
Избранное. Кишинев 1973.
Избранные произведения. Ярославль 1974.
Пахнет черемухой. М. 1974.
Антоновские яблоки. М. 1975.
Под серпом и молотом. Сборник рассказов, воспоминаний, стихотворений. Лондон, Канада 1975.
Избранное. Челябинск 1976.
Листопад. М. 1976.
Рассказы. М. 1976.
Стихотворения. М. 1976.
Антоновские яблоки. Повести и рассказы. Казань 1977.
Деревня. Повести и рассказы. Саранск 1977.
Деревня. Митина любовь. Повести. Волгоград 1977.
Избранное. Стихотворения, переводы. М. 1977.
Повести и рассказы. Чебоксары 1977.
Избранное. Рига 1978.
Избранные стихотворения. Кемерово 1978.
Рассказы. М. 1978.
Повести и рассказы. Баку 1978.
Последнее свидание. Избранное. Минск 1978.
Стихотворения. Петрозаводск 1978.
Суходол. Жизнь Арсеньева. Рассказы. Воронеж 1978.
Антоновские яблоки. Рассказы и повести. М. 1979.
Антоновские яблоки. Повести и рассказы. Краснодар 1979.
Митина любовь. Южно-Сахалинск 1979.
Повести и рассказы. Куйбышев 1979.
Темные аллеи. Новосибирск 1979.
Антоновские яблоки. Иркутск 1980.
Господин из Сан-Франциско. Калининград 1980.
Господин из Сан-Франциско. М. 1980.
Избранное. Фрунзе 1980.
Рассказы. Саратов 1980.
Избранное. М. 1980.
Стихотворения. Избранные стихотворения 1886–1952, М. 1981.
Антоновские яблоки. Повести и рассказы. М. 1981.
Сочинения в трех томах. М. 1982.
Жизнь Арсеньева. Юность. М. 1982.

- Адамович Г. Бунин. Воспоминания. "Новый журнал", № 105.
- Алексинская Т. Разбирая архив И. А. Бунина. "Грани", № 18.
- Андреев Н. Бунин о Л. Андрееве. "Новый журнал", № 131.
- Антонов В. И. А. Бунин во Франции в годы войны. "Иностранная литература", 1956, № 9.
- Ар. А. У И. А. Бунина. "Одесские новости", 1910, 16 мая.
- Аргус. У И. А. Бунина. "Одесские новости", 1916, 26 апреля.
- Афонин Л. Письма Качалова Бунину. "Театр", 1961, № 5.
- Бабореко А. И. А. Бунин, неопубликованные письма, в кн. На родной земле. Орел 1956.
- " " Юношеский роман И. А. Бунина, по неопубликованным письмам. "Литературный Смоленск", № 15. Смоленск 1956.
- " " Из переписки И. А. Бунина. "Новый мир", 1956, № 10.
- " " Бунин о Никитине. "Подъем", 1957, № 1.
- " " Письма И. А. Бунина, в кн. На родной земле. Орел 1958.
- " " Гимназические годы И. А. Бунина. "Орловская правда", 1958, 17 июня.
- " " Биография И. Бунина. "Вопросы литературы", 1959, № 8.
- " " Неопубликованные письма И. А. Бунина, в кн. Весна пришла. Смоленск 1959.
- " " Бунин о Толстом. Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й. Тула 1960.
- " " Бунин на Капри (По неопубликованным материалам) в кн. В большой семье. Проза, стихи, литературная критика. Смоленск 1960.
- " " Чехов и Бунин. Литературное наследство т. 68.
- " " Типы и прототипы (неизвестные материалы о И. А. Бунине). "Вопросы литературы", 1960, № 6.
- " " Бунин и Эртель. "Русская литература", 1961, № 4.
- " " Чехов в переписке и записях Бунина (новые материалы) в кн. А. П. Чехов. Сб. статей и материалов. Симферополь, 1962.
- " " Бунин о Твардовском. Приднепровье. Смоленск, 1962.
- " " Из неопубликованной переписки Бунина. Альманах "Время". Смоленск, 1962.
- " " (вместе с А. Телешовым) Письма И. А. Бунина Н. Д. Телешову (1941-1947). "Исторический архив", 1962, № 2.
- " " Неопубликованные письма И. А. Бунина. "Русская литература", 1963, № 2.

- Бабореко А. И. А. Бунин о поэтах-декадентах. "Вопросы литературы", 1963, № 11.
- " " Знакомство Бунина с Рахманиновым. "Вопросы литературы", 1964, № 5.
- " " Последние годы И. А. Бунина (новые материалы). "Вопросы литературы", 1965, № 3.
- " " Неопубликованное письмо Романа Роллана (О творчестве И. Бунина). "Вопросы литературы", 1965, № 6.
- " " И. А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917 г.) Москва 1967, изд. второе доп. Москва 1983.
- " " Новые материалы о Бунине, в кн. Вопросы литературы и фольклора. Воронеж 1972.
- " " И. А. Бунин. Письма Д. Гальникову. "Русская литература", 1974, № 1.
- " " Бунин и И. Никитин в кн. "Я Руси сын!" Воронеж 1974.
- " " Неизвестные письма Бунина. "Подъем", 1977, № 1.
- " " Бунин в начале войны (1939–1941) в кн. Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж 1978.
- " " Из переписки Бунина с Тэффи. "Подъем", 1978, № 3.
- " " Бунин о Шолохове, в кн. Проблемы реализма. Вологда 1979.
- " " И. А. Бунин о Л. Н. Толстом, в кн. Проблемы реализма, вып. 6. Вологда 1979.
- " " Знакомство Бунина с Джером Джерором. "Вопросы литературы", 1979, № 1.
- " " Письма Бунина Нилусу. "Русская литература", 1979, № 2.
- " " Дневники Бунина. "Подъем", 1979, № 1.
- " " Поэзия и правда Бунина: дневники, воспоминания и письма современников. "Подъем", 1980, № 1.
- " " Новое о Бунине, в кн. Проблемы реализма. Вологда 1980, вып. 7.
- " " Бунин во время войны 1943–1944. "Даугава", 1980, № 10.
- " " Бунин о музыке и живописи. "Вопросы литературы", 1981, № 7.
- Бахрах А. По памяти, по запискам. "Мосты", 1966, № 12.
- " " Разговоры с Буниным. "Новый журнал", №№ 130, 131, 133.
- " " Бунин в халате. По памяти, по записям. Vauville 1979.
- " " По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж 1980.
- Белый А. Начало века. М.-Л. 1933.
- " " Между двух революций. Л. 1934.

- Берберова Н. Курсив мой. Мюнхен 1972.
- Б. З. Бунин и анекдот о Гоголе. "Вопросы литературы, 1972, № 1.
- Блюм А. Цензура о раннем Бунине. "Русская литература", 1970, № 3.
- " " И. А. Бунин и "Северное утро". "Север", 1970, № 10.
- " " Бунин и Сибирь. "Сибирские огни", 1970, № 10.
- Богау Г. Источники "Песни о Гоце" И. А. Бунина. "Кадры", 1969, № 4.
- Борисов Л. Встреча с Буниным. "Дон", 1957, № 2.
- Брюсов В. Далекie и близкие. М. 1912.
- " " Дневники 1891—1910. М. 1927.
- Бунин И. А. Автобиография в кн. Фидлер Ф. Первые литературные шаги. М. 1911.
- " " Автобиографическая заметка в кн. Русская литература XX века, т. 2. Москва 1915.
- " " Заметки. "Южное слово", 1919, 12 сентября.
- " " Заметки. "Южное слово", 1919, 20 октября.
- " " Заметки. "Южное слово", 1919, 7 ноября.
- " " Заметки. "Южное слово", 1919, 12 ноября.
- " " Красный гимн. "Общее дело", 1920, 24 октября.
- " " Пресловутая свинья. "Общее дело", 1920, 30 октября.
- " " Записная книжка. "Общее дело", 1920, 30 октября.
- " " Многогранность. "Общее дело", 1920, 5 ноября.
- " " Несколько слов английскому писателю. "Общее дело", 1920, 24—25 ноября.
- " " Записная книжка. "Общее дело", 1920, 5 декабря.
- " " Записная книжка. "Руль", 1921, 23 (10) января.
- " " Записная книжка. "Общее дело", 1921, 20 (7) июня.
- " " Страна неограниченных возможностей. "Огни", 1921, 8 августа.
- " " Итоги. "Утро", 1922, 6 января.
- " " Великая потеря. "Общее дело", 1922, 7 апреля.
- " " Голубь мира. "Слово", 1922, 31 июня.
- " " Литературные заметки. "Слово", 1922, 28 августа.
- " " Российская человечина. "Возрождение", 1925, 7 ноября.
- " " Думаю о Пушкине. "Возрождение", 1926, 10 июня.
- " " Записная книжка. "Возрождение", 1927, 26 мая.
- " " Большие пузыри. "Возрождение", 1927, 6 июня.
- " " Безграмотная ерунда. "Возрождение", 1927, 11 июня.
- " " К писателям мира. "Возрождение", 1927, 17 июля.
- " " Самородки. "Возрождение", 1927, 11 августа.
- " " Писатель академик (ответ на анкету). "Сегодня", 1927, 6 ноября.

- Бунин И. А. Заметки. "Россия", 1927, 12 ноября
- " " Заметки. "Россия", 1928, 7 января.
- " " На поучение молодым писателям. "Последние новости", 1928, 20 декабря.
- " " (ответ на анкету) Писатели о своих книгах). "Сегодня", 1929, 1 января.
- " " (ответ на литературную анкету). "Числа", 1930, № 2-3.
- " " (ответ на новогоднюю анкету). "Наша речь", 1930, 28 декабря.
- " " Письмо Правлению Российского Общественного Комитета. "Под русским стягом". Варшава 1934.
- " " Письмо. "Россия", 1934, 17 сентября.
- " " Записи. "Иллюстрированная Россия", 1936, 4 апреля.
- " " Письмо. "Последние новости", 1936, 27 ноября.
- " " Октябрь. "Последние новости", 1937, 3 декабря.
- " " Письмо в редакцию. "Советский патриот", 1946, 5 июля.
- " " Письмо. "Новое Русское Слово", 1947, 26 октября.
- " " Автобиографические заметки. "Новое Русское Слово", 1948, 26-28 декабря.
- " " Письмо. "Новое Русское Слово", 1950, 29 октября.
- " " Мы не позволим. "Новое Русское Слово", 1951, 8 апреля.
- " " К моим воспоминаниям. "Новое Русское Слово", 1953, 17 мая.
- " " Происхождение моих рассказов. "Новый журнал", № 53.
- " " Записи. "Новый журнал", №№ 57, 61, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 84, 88.
- " " Литературное завещание. "Новый журнал", № 66.
- " " Из записной книжки. "Новый журнал", № 79.
- " " Безымянные записки. "Новый журнал", № 84.
- " " Наброски. "Вопросы русской литературы", 1971, № 2.
- Вальбе Б. Из литературного прошлого. "Звезда", 1965, № 1.
- Вишняк М. "Современные записки". Воспоминания редактора. Блумингтон 1957.
- Вольнская Н. С. В. Рахманинов и И. А. Бунин. "Север", 1972 № 3.
- Газер И. Неопубликованные письма Бунина. "Проблемы реализма и художественной правды". Львов 1961, вып. 1.
- " " Письма Л. Андреева и И. Бунина. "Вопросы литературы", 1969, № 7.
- Гончаров Ю. Предки И. А. Бунина. "Подъем", 1971, № 1.
- Горьковские чтения 1958-1959. М. 1961.
- Грин М. И. дневников И. Бунина. "Новый журнал", №№ 108, 109-116.
- " " Бунин о себе и своем творчестве. "Новый журнал", № 107.

- Грин М. Неопубликованные рассказы И. А. Бунина. "Новый журнал", № 142.
- Даронян С. И. А Бунин и Кавказ. "Связи армянской литературы с литературой народов СССР", 1975, № 1.
- Динесман Т. Неизвестное произведение И. А. Бунина "Свет жизни". Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1970, № 229, 5.
- Зайцев Б. Молодость – "И. Бунин", "Юлий Бунин", "Флобер в Москве", в его кн. Москва, Мюнхен 1960.
- " " Памяти Ивана и Веры Буниных, в его кн. Далекое. Вашингтон 1965.
- " " Повесть о Вере. "Русская мысль", 1967, 14 января.
- Зензинов В. И. А. Бунин. "Новый журнал", № 3.
- " " Записи. Беседы с И. А. Буниным. "Новый журнал", № 81.
- Зуров Л. Воспоминания. "Новый журнал", № 69.
- " " Письма Н. Телешова к И. Бунину. "Новый журнал", № 85.
- " " Бунины в канун эмиграции. "Новый журнал", № 107.
- " " И. А. и В. Н. Бунины в канун эмиграции. Из дневника В. Н. Буниной, в кн. Русская литература в эмиграции. Сб. статей. Питтсбург 1972.
- Игнатов И. Эртель и Бунин. "Дон", 1971, № 1.
- Из архива И. А. Бунина (Л. Зуров). "Новый журнал", № 69.
- Из писем И. Бунина М. Хандамирову и С. Агрелу (С. Крыжицкий), "Новый журнал", № 124.
- Инцидент на банкете. "Речь", 1913, 8 октября.
- Катаев В. Трава забвения. "Новый мир", 1967, № 3.
- Корсакас К. Бунин в Каунасе. "Советская Литва", 1963, № 9.
- Кузнецова Г. Образ Бунина. "Новое Русское Слово", 1954, 19 декабря.
- " " Грасс-Париж-Стокгольм. "Воздушные пути", 1964, вып. 4.
- " " Грасский дневник. Вашингтон 1967.
- Кулябко Е. И. А. Бунин в Академии наук. "Русская литература", 1967, № 4.
- Кулябко Е. Из архива АН СССР, И. Бунин и Академия Наук. "Русская литература", 1967, № 4.
- Кучеровский Н. Автограф неизвестного стихотворения И. А. Бунина. Ученые записки Калужского педагогического института 1963, вып. 11.
- Ладинский А. Последние годы И. Бунина. "Литературная газета", 1955, 22 окт.
- Литературное наследство, т. 84, кн. 1-2. М. 1973.
- Львов Л. У И. А. Бунина. "Россия и славянство", 1929, 2 марта.

- Мальцев Ю. Забытые публикации Бунина. "Континент", № 37.
- Мещерский А. Неизвестные письма И. Бунина. "Русская литература", 1961, № 4.
- Миокин М. Переписка И. А. Бунина. "Орловская правда", 1956, 7 декабря.
- Муратова К. И. Бунин, письма к В. С. Миролубову. "Литературный архив", 1960, № 5.
- Муромцева-Бунина В. Первые впечатления от Васильевского. "Новое Русское Слово", 1955, 7 августа.
- " " Бунин в Васильевском. "Новое Русское Слово", 1955, 8 августа.
- " " Жизнь Бунина 1870—1906. Париж 1958.
- " " Беседы с памятью. "Новый журнал", №№ 53, 59—67.
- " " Беседы с памятью. "Грани" №№ 47, 48, 52, 53, 100.
- " " Из литературного наследства И. А. Бунина. "Новый журнал", №№ 58, 59, 61, 62.
- " " То, что я запомнила о Нобелевской премии. "Новый журнал", № 67.
- " " Бунин и Чехов. "Новый мир", 1970, № 10.
- Неизвестные стихи И. Бунина (Л. Зуров). "Новый журнал", №№ 89, 91.
- Никулин М. Л. Иван Бунин и Федор Шалапин. "Дон", 1957, № 10.
- " " О чем говорят рукописи Бунина. "Москва", 1959, № 7.
- " " Три интервью Бунина. "Огонек", 1964, 22 марта.
- Нинев А. К автобиографии И. Бунина. "Новый мир", 1965, № 10.
- Одоевцева И. Далекое, близкое. "Русская мысль", 1962, 9 июня.
- " " Встречи с Буниным. "Русская мысль", 1970, 22 октября.
- " " На берегах Сены (О И. А. Бунине). Русский альманах. Париж 1981.
- Описание материалов Гос. Музея Тургенева II, И. А. Бунина. Орел 1979.
- Открытые письма И. А. Бунина и к И. А. Бунину. "Русская мысль", 1949, 6 мая.
- Переписка Бунина. "Литературная Россия", 1963, 20 декабря.
- Письма М. Алданова к И. Бунину. "Новый журнал", №№ 80—81.
- Письма И. Бунина к Л. Зурову. "Новый журнал", № 105.
- Письма И. Бунина к Г. Адамовичу (А. Зверс). "Новый журнал", 110.
- Письма И. Бунина к Н. А. Тэффи (А. Зверс). "Новый журнал", № 117.
- Письма И. Бунина к Ф. Степуну. "Новый журнал", № 118.
- Письма И. Бунина к А. Г. Блоку. "Новый журнал", № 120.
- Письма И. А. Бунина (А. Зверс). "Новый журнал", № 132.

- Письма И. Бунина к М. Е. Вейнбауму. "Новый журнал", № 133.
- Письма И. Бунина к Б. К. и В. А. Зайцевым. "Новый журнал", №№ 134, 136, 137.
- Письма В. Муромцевой-Буниной (М. Грин). "Новый журнал", № 128.
- Письма И. Бунина к В. С. Миролубову. "Литературный архив", 1960, 5.
- Письма И. Бунина шведскому профессору Сигурду Агреллу. 1923–1933. "Arzbok", 1965–66, n. 10.
- Письма Буниных к художнице Т. Логиновой-Муравьевой (1936–1961). Париж 1982.
- Письмо И. А. Бунина. "Новое Русское Слово", 1948, 30 декабря.
- Переписка Бунина с ребенком (А. Величковский). "Новый журнал", № 76.
- Переписка И. Бунина с М. А. Алдановым (А. Зверс). "Новый журнал", №№ 150, 152–155.
- Подъячев С. Моя жизнь. М. 1934.
- Ржевский Л. Памяти И. А. Бунина. "Грани", № 20.
- Рошин Н. Литературный уголок (вилла Бельведер). "Сегодня", 1929, 1 января.
- " " У Бунина. "Возрождение", 1933, 15 ноября.
- Русские писатели о "представительстве Бунина и Куприна". "Вечерняя Москва", 1925, 4–6 июня.
- Седых А. Как Бунин получил Нобелевскую премию. "Новое Русское Слово", 1963, 12 мая.
- " " И. А. Бунин. "Новый журнал", № 65.
- " " Далекие, близкие. Нью-Йорк 1979.
- Смирнов-Сокольский Н. П. Последняя находка. "Новый мир", 1965, № 10.
- " " Письма В. Н. Буниной. "Новый мир", 1969, № 3.
- Струве Г. К истории получения И. Буниным Нобелевской премии. Записки русской академической группы в США, Нью-Йорк 1967, т. 1.
- " " Переписка И. Бунина и П. Струве 1920–1943. Записки русской академической группы в США, Нью-Йорк, 1968, т. 2.
- " " Из переписки с И. Буниным. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sez. Slava XI. Napoli* 1968.
- Телешов Н. Записки писателя. М. 1848.
- Толстая-Крандиевская Н. Я вспоминаю. Л. 1959.
- У академика И. А. Бунина (беседа). "Московская весть", 1911, 12 сентября.
- Устами Буниных, тт. 1–3. Франкфурт-на-Майне 1977–1982.
- Французы об И. А. Буние. "Слово", 1922, 24 июня.

- Черников А. И. С. Шмелев и И. А. Бунин (по материалам переписки). "Русская литература", 1980, № 1.
- Чехова М. П. Из далекого прошлого. Москва 1960.
- Чуковский К. Наши гости. "Одесские новости", 1902, 28 декабря.
- Шаховская З. О Бунине. "Возрождение", 1963, № 143.
- " " О Бунине. "Русская мысль", 1970, 22 октября.
- " " Отражения. Париж 1975.
- Ширмаков П. Рукописи и переписка И. Бунина. Бюллетень Рукописного Отдела Института Русской Литературы АН СССР. 1959, № 8.
- " " Письма И. Бунина к В. Миролбову. "Литературный архив", 1960, № 5.
- Шумаков Ю. Иван Бунин в Тарту. "Москва", 1964, № 11.
- Ю. С. У И. А. Бунина. "Рампа и жизнь", 1912, № 44.
- Jaugelis G. Корреспонденция русских писателей с лундскими славистами (20 писем И. Бунина). *Slavica Lundensia*, 1973, n. 1.
- Fedoulova R. Lettres d'Ivan Bunin a M. Aldanov. "Cahiers du Monde russe et sovietique", 1981, n. 4.

К Р И Т И К А

А. П о - р у с с к и

- А. Б. (Богданович) Критические заметки. "Мир Божий", 1897, № 2, отд. II.
- А. Б. " " И. Бунин, рассказы. "Мир Божий", 1902, № 5 отд. 2.
"Новые стихотворения" И. Бунина. "Мир Божий", 1902, № 7.
- Аберянова А. Из наблюдений над языком и стилем И. А. Бунина. Вестник ЛГУ 1972, т. 2. История, языкознание, литература, вып. 1.
- Абрамович Н. Ив. Бунин. Стихотворения. "Образование", 1906, № 12.
- " " Эстетизм и эротика. "Образование", 1908, № 4.
- " " И. А. Бунин как художник. "Новая жизнь", 1915, № 12.
- Авилова Н. Несрочная весна. "Русская речь", 1970, № 5.
- " " Петухи опевают ночь (метафора в рассказе Бунина "Петухи"). "Русская речь", 1970, № 8.

- Аврелий (Брюсов Б.) И. А. Бунин. Новые стихотворения. "Новый путь", 1903, № 1.
- Ад. Б. (Пинкевич А.) Слово. Сборник ("Господин из Сан-Франциско"). "Летопись", 1916, № 1.
- Адамович Г. Литературные беседы. "Звено", 1924, 10 ноября.
- " " Бунин "Последнее свидание", "Современные записки", XXXII
- " " "Современные записки", XXXVII (о "Жизни Арсеньева"), "Последние новости", 1929, 10 января.
- " " О литературе в эмиграции. "Современные записки" L.
- " " Лица и книги. "Современные записки", LIII.
- " " Перечитывая Бунина. "Последние новости", 1934, 15 ноября.
- " " Несостоявшаяся прогулка. "Современные записки", LIX.
- " " Из мира литературы. "Русские заметки", 1939, № 13.
- " " Бунин. Русский сборник. Париж 1946.
- " " Воспоминания Бунина. "Новое Русское Слово", 1950, 23 октября.
- " " Одиночество и свобода. Нью-Йорк 1955.
- " " Бунин о чеховских пьесах. "Новое Русское Слово", 1956, 19 февраля.
- " " О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника. Париж 1967.
- " " Бунин-обличитель. "Русская мысль", 1970, 22 октября.
- Адрианов С. Критические наброски. "Вестник Европы", 1912, № 11.
- Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Москва 1910.
- " " Литературные наброски (И. Бунин "Суходол", повести и рассказы). "Речь", 1912, 6 ноября.
- " " Ив. Бунин в его кн. Силуэты русских писателей тт. 1-3. Берлин 1923.
- " " Литературные заметки. "Руль", 1925, 22 декабря.
- " " Литературные заметки. "Руль", 1926, 15 января.
- " " Воды многие. "Руль", 1926, 17 ноября.
- " " Литературные заметки. "Руль", 1928, 13 июня.
- А. К. (Куприн) Ив. Бунин "Листопад". Стихотворения. "Журнал для всех", 1902, № 2.
- Аксельрод В. Это не Бунин. "Русская литература", 1974, № 3.
- Александрова В. И. А. Бунин. "Новый журнал", № 12.
- " " Ив. Бунин. Темные аллеи. "Новый журнал", № 15.
- " " Бунин и современность. "Новое Русское Слово", 1951, 1 апреля.
- Алданов М. Ив. Бунин. Жизнь Арсеньева. "Современные записки", XLII.

- Алданов М. Выбор Шведской Академии. "Иллюстрированная Россия, 1933, № 446.
- " " Бунин. Собр. соч. т. 9–10. "Современные записки", LIX.
- " " О положении эмигрантской литературы. "Современные записки", LXI.
- " " Бунин. Освобождение Толстого. "Современные записки", LXIV.
- " " И. Бунин. Лика. "Современные записки", LXIX.
- " " О Бунине. "Новый журнал", № 35.
- " " О Бунине. "Новое Русское Слово", 1951, 1 апреля.
- " " Предисловие в кн. И. Бунин. О Чехове. Нью-Йорк 1955.
- Аминадо Д. Поезд на третьем пути. "Русская мысль", 1970, 22 октября.
- Амфитеатров А. Литературные впечатления. "Современник", 1911, № 2.
- " " Мессалины сердца. "Возрождение", 1926, 18 и 19 июня.
- Анненский И. И. Бунин гг. 1–4. "Журнал Министерства Народного Просвещения", 1910, № 2.
- Антонов В. И. Бунин во Франции в годы войны. "Иностранная литература", 1956, № 9.
- Афанасьев В. Ранний Бунин. "Филологические науки", 1963, № 4.
- " " От "Деревни" к "Господину из Сан-Франциско". Ученые Записки Москов. пединститута им. Ленина, 1964, № 222.
- " " И. Бунин в работе над рассказом "Господин из Сан-Франциско". Известия АН СССР, Отд. литер. и яз. т. 24, вып. 1. М. 1965.
- " " Ив. Бунин и Конрад Гюнтер. Научн. доклады высшей школы. "Филологические науки", 1965, № 4.
- " " И. А. Бунин. Очерк творчества. М. 1966.
- " " Повесть И. Бунина "Митина любовь". Известия АН СССР. Серия лит. и яз., 1966, № 25, вып. 3.
- " " От анекдота к сатирическому рассказу (из творческой лаборатории И. Бунина). "Русская литература", 1967, № 2.
- " " И. Бунин и Н. Ляшко. "Русская литература", 1968, № 1.
- " " И. Бунин и русское декадентство 90-ых годов. "Русская литература", 1968, № 3.
- " " О некоторых чертах поздней лирической прозы Бунина. Известия АН СССР. Отделение литер. и яз., 1970, т. 29, вып. 6.
- " " И. А. Бунин (К столетию со дня рождения). М. 1970.
- Афонин Л. И. Бунин — театральный критик. "Театральная жизнь" 1965, № 23.

- Ачатов А. Деталь в повести И. Бунина "Деревня". Ученые записки Томского Гос. Университета, 1962, вып. 42.
- " " Пейзаж в дореволюционных рассказах И. Бунина. Учен. записки Томского Гос. Унив., 1963, вып. 45.
- " " Работа Бунина над рассказом "Господин из Сан-Франциско" (по материалам рукописей). Учен. зап. Томского Гос. Унив., 1964, вып. 48.
- " " Из творческой лаборатории И. Бунина. Учен. зап. Томского Гос. Унив., 1965, вып. 50.
- " " Из наблюдений над лирической прозой И. Бунина. Учен. зап. Томского Гос. Унив., 1973, вып. 83.
- " " Концепция личности художника в романе Бунина "Жизнь Арсеньева". Труды Томского Гос. Унив., 1974, № 252.
- Ашешов Н. Рассказы И. Бунина. "Вестник и библиотека самообразования", 1903, № 13.
- Бажинов И. Дооктябрьская проза И. Бунина (автореферат). Киев 1963.
- " " Рассказ И. Бунина "Антоновские яблоки". "Вопросы русской литературы", 1970, № 2.
- Баневич М. Против течения. "Эхо", 1938, 13 апреля.
- Барковская А. К вопросу о творческих связях Бунина с Чеховым. Филологический сборник (вопросы литературоведения). Минский Гос. Пединститут. Минск, 1966.
- Батюшков Ф. Новые побеги русской поэзии. "Мир Божий", 1903, № 10.
- " " Ив. Бунин. Стихотворения. "Современный мир", 1906, № 12.
- " " Ив. Бунин в кн. Русская литература XX века. Москва 1915, т. 2, ч. 1.
- Бицилли П. Бунин и его место в русской литературе. "Россия и славянство", 1931, 27 июня.
- " " Ив. Бунин. Божье древо. "Числа", 1931, кн. 5.
- " " Ив. Бунин. Тень птицы. "Современные записки", XLVII.
- " " Бунин. Собр. соч., тт. 4-5. "Современные записки", LVIII.
- " " Заметки о Толстом. Бунин и Толстой. "Современные записки", LX.
- " " Возрождение аллегории. "Современные записки", LXI.
- " " Бунин. Освобождение Толстого. "Русские записки", 1938, № 4.
- Блок А. О лирике. "Золотое руно", 1907, № 6.
- " " Письма о поэзии в его кн. Собр. соч., т. 5. М.-Л. 1962.
- Блюм А. "Грамматика любви". К истории одноименного рассказа Бунина. "Наука и жизнь", 1970, № 9.

- Блюм А. Лишь слову жизнь дана (И. Бунин и старая книга), "Альманах библиофила"; вып. VII, М. 1979.
- Боборыкин П. Молодой юбиляр. "Русское слово", 1912, 27 окт.
- Богданович А. Критические заметки. "Мир Божий", 1897, № 2.
- Бонами Т. И. Бунин и А. Чехов. Учен. зап. Владимирского Педагогического института 1958, вып. 4.
- " " Художественная проза И. Бунина 1887–1904. Владимир 1962.
- Бондарев Ю. О настроении, сюжете и языке. "Вопросы литературы", 1959, 11.
- Борисов Л. Высокая консультация, "Нева" 1957, № 3.
- Брагина А. Антоновские яблоки. "Русская речь", 1980, № 5.
- Брюсов В. Поэты-реалисты в его кн. Далекие и близкие. М. 1912.
- Бунджулова Б. Стилиевые особенности прозы Бунина (автореферат). М. 1972.
- " " К вопросу о стиле ранней прозы Бунина. Годичник на Софийския Университет, факультет по славянски филологии. София 1973.
- И. А. Бунин. Сборник статей. Известия Воронежского Педагогического института № 114. Воронеж 1971.
- Бунинский сборник. Орел 1974.
- Буренин В. Перлы и алмазы стихотворчества-модерн. "Новое время", 1916, 11 марта.
- Бурнакин А. Пасквиль на Россию. "Новое время", 1911, 11 февраля.
- " " Сомнения и надежды. "Новое время", 1912, 9 марта.
- Вальбе Б. Ив. Бунин (произведения 1915–1916). "Одесский листок", 1917, 27 февраля.
- Вайман С. Трагедия "легкого дыхания". "Литературная учеба", 1980, № 5.
- Вальтер Л. Светлый поэт. "Общее дело", 1920, 23 окт.
- В. Б. (Батурицкий) "Деревня", новая повесть И. Бунина. "Утро России" 1910, 2 марта.
- Вантенков И. Художник-новатор (О некоторых особенностях композиции рассказов И. Бунина). Вестник Белорусского Унив. Серия 4, филология, журналистика, педагогика, психология, 1971, № 3.
- " " Внутренний монолог и "поток сознания" в рассказах И. Бунина. Вестник Белорус. Унив. Серия филол., журн. пед. псих., 1972, № 2.
- " " Бунин-повествователь (рассказы 1890–1916). Минск 1974.
- Василевский И. Дворянская гордость в кн. Что они пишут (мемуары бывших людей). Ленинград 1925.

- Васильева Л. Поэма И. Бунина "Листопад". Вестник МГУ, филология, 1979, № 5.
- Вейдле В. Собр. соч. И. Бунина тт. 2-3, 7. "Современные записки" LVII.
- " " Буния "Лица". "Русские записки", 1939, № 18.
- " " На смерть Бунина. "Опыты", 1954, № 3.
- Великанова Р. Изображение пореформенной русской деревни в рассказах И. Бунина 90-х годов. Уч. Зап. Кабардино-Балкарского Универс. 1965, вып. 2.
- " " Поэтический язык И. Бунина. Уч. Зап. Кабардино-Балкарского Унив. 1966, в. 32.
- Вешнев В. Лирика утрат (Последние произведения И. Бунина). "Октябрь" 1927, № 1.
- Владиславлев И. Бунин в кн. Литература великого десятилетия 1917-1927, т. 1. М.-Л. 1928.
- Войтоловский Л. Новая повесть Бунина "Деревня". "Киевская мысль", 1910, 27 ноября.
- Волков А. Бунин в кн. История русской литературы. М.-Л. 1954.
- " " Бунин в кн. Русская литература XX века. М. 1960.
- " " Проза Ивана Бунина. М. 1969.
- Волошин М. Лики творчества ("Стихотворения" Бунина). "Русь", 1907, 5 ян.
- Вольнская Н. Русская деревня в прозе И. Бунина 10-ых годов XX века. Уч. Зап. Шадринского пединститута, 1963, вып. 6.
- " " Проза Бунина периода первой мировой войны. Уч. Зап. Шадринского пединст., 1963, № 6.
- " " Взгляды И. Бунина на художественное мастерство. Уч. Зап. Владимирского пединст., Серия "русская и зарубежная литература". Владимир 1966, вып. 1.
- " " К проблеме героя в романе Бунина "Жизнь Арсеньева", "Филологические науки" 1966, № 1.
- " " Проблематика, идейный смысл и художественное своеобразие рассказа Бунина "Господин из Сан-Франциско". Уч. Зап. Рязанского пединст. 1967, № 39.
- " " Образ автора-повествователя в прозе И. Бунина конца XIX-начала XX в. Уч. Зап. Ленинград. Пединст., 1969, № 367.
- " " Наш дар бессмертный - речь (к 100-летию со дня рождения Бунина). "Русская речь", 1970, № 5.
- " " Диалог в повести Бунина "Деревня". "Филологические науки", 1967, № 6.
- " " Многое в немногих словах (о мастерстве диалогов в прозе Бунина). "Русская речь", 1978, № 3.

- Воровский В. Литературные наброски в его кн. Литературно-критические статьи. М. 1956.
- Воронский А. "Цивилизаторы" ("Братья" И. Бунина), в его кн. Искусство и жизнь. Москва 1924.
- " " Вне жизни и вне времени (Русская зарубежная художественная литература). "Прожектор", 1925, № 13.
- Выгодский Д. Поэзия и поэтика. "Летопись", 1917, № 1.
- Выготский Л. Бунин "Легкое дыхание" в его кн. Психология творчества. М. 1965. Втор. изд. 1986.
- Газер И. А. Чехов и И. Бунин в кн. Литературный музей Чехова в Таганроге (Сб. статей и материалов), вып. 3. Ростов-на-Дону 1963.
- " " К истории борьбы с декадентством в русской литературе. Вестник Львовского Унив. Серия филолог., 1963, № 1.
- " " О некоторых художественных особенностях повести Бунина "Деревня". Висник Львовского Державного Универ., серия филологічна, 1965, № 3.
- " " Бунин и Глеб Успенский. "Вопросы русской литературы", 1966, № 1.
- " " О сюжете и композиции повести Бунина "Деревня". "Вопросы русской литературы", 1967, № 2.
- " " О своеобразии лиризма в новеллах Бунина. "Вопросы русской литературы", 1971, № 1.
- " " Несколько слов к вопросу об искусстве. "Вопросы русской литературы", 1971, № 2.
- Геденова Н. Рассказ И. Бунина "Господин из Сан-Франциско" в кн. И. Бунин, Господин из Сан-Франциско. М.-Л. 1930.
- Гейдеко В. Вопреки "правилам". Заметки о художественном новаторстве Чехова и Бунина. "Молодая гвардия", 1972, № 12.
- " " Проблематика и поэтика рассказов Чехова и Бунина (сравнительный анализ). М. 1973.
- " " Опирайтесь на факты. "Вопросы литературы, 1974, № 3.
- " " А. Чехов и И. Бунин. М. 1976.
- Гиппиус З. В целомудренных одеждах. "Солнце России", 1912, № 42.
- " " Тайна зеркала. "Общее дело" 1921, 16 апреля.
- " " Бесстрашная любовь (Русский народ и Ив. Бунин). "Общее дело", 1921, 23 окт.
- " " О любви I. Любовь и мысль. "Последние новости", 1925, 18 июня.
- " " О любви II. Любовь и красота. "Последние новости", 1925, 25 июня и 2 июля.

- Глаголь С. Поэт русского пейзажа. "Курьер", 1901, 14 нояб.
- Голенищев-Кутузов А. И. Бунин. Листопад, Стихотворения. Сб. Отд. русского языка и словесности, 1905, т. 78, № 1.
- Гольдин С. О литературной деятельности Бунина конца восьмидеся-
тых-начала девяностых годов (забытые и неизвестные
страницы). Уч. Зап. Орехово-Зуевского пединститута,
1958, т. IX, вып. 3.
- " " К вопросу о литературных связях Бунина с Чеховым и
Горьким. Уч. Зап. Орехово-Зуевского пединст., т. IX,
вып. 3., М. 1958.
- " " К вопросу о литературных связях Брюсова и Бунина.
Брюсовские чтения 1962 года, Ереван 1963.
- " " Антиколонизаторская тема в творчестве Бунина. Уч.
Зап. Орехово-Зуевского пединст., кафедра русской и
зарубежной литер., 1964, вып. 4.
- Горбов Д. Мертвая красота и живучее безобразие. "Красная новь",
1926, № 7.
- " " Десять лет литературы за рубежом, в кн. У нас и за рube-
жом. М. 1928.
- Гордость русской литературы. "Россия", 1940, 3 марта.
- Горелов А. Три судьбы. Тютчев, Сухово-Кобылин, Бунин. Ленин-
град 1975.
- Грановская Л. Из наблюдений над языком Бунина (О некоторых
особенностях употребления определений-прилагатель-
ных). Уч. Зап. Азербайджанского пединститута иностран-
ных языков, Серия филологическая, Баку, 1961, вып. 9.
- Гречнев В. Проза Ив. Бунина. "Русская литература", 1970, № 4.
- " " Русский рассказ конца XIX – начала XX века. Ленинград
1979.
- Григорьев Р. Бунин. Суходол и др. рассказы. "Современник", 1919,
№ 3.
- Громов В. Юношеский портрет Бунина. "Нева", 1961, № 1.
- Груздев И. Заметки о прозе Бунина. "Литературная газета", 1958,
31 июля.
- Грузинский А. И. Бунин (по поводу 25-летия поэтической деятель-
ности). "Вестник воспитания", 1912, № 8.
- Гумилев Н. И. Бунин, том шестой, в его Собр. соч. в 4-х томах. Ва-
шингтон 1968, т. 4.
- Гуревич Л. Без мерил. "Русская мысль", 1910, № 5.
- " " Литература и эстетика. М. 1912.
- Деген Е. Бунин. Листопад. Стихотворения. "Мир Божий", 1901, № 5.
- Денисова Э. "Прозаические стихи и "поэтическая" проза. Уч. Зап.
Моск. пединстит., 1972, № 485.

- Дерман А. И. Бунин. "Русская мысль", 1914, № 6.
- " " Победа художника ("Господин из Сан-Франциско"). "Русская мысль", 1916, № 5.
- " " Старое и новое у Бунина. "Речь", 1917, 23 янв.
- Джонсон И. Красивое дарование, "Образование" 1902, № 12.
- Долгополов Л. О. некоторых особенностях реализма позднего Бунина (Опыт комментария к рассказу "Чистый понедельник"). "Русская литература", 1973, № 2.
- " " Судьба Бунина. "Вопросы литературы", 1975, № 1.
- Дроздецкая И. К типологии форм повествования в прозе Бунина, в кн. Проблемы типологии литературного процесса. Пермь 1980.
- Дуденкова А. О. художественном методе рассказов раннего Бунина 1892–1909, До повиди та повидомлення Ужгородського Унив., серія філолог., 1959, № 4.
- Забелин Р. Сюжет и стиль в первых рассказах Бунина. Труды Иркутского Гос. Универс., Серия литературоведения и критики. Иркутск, 1964, т. 33, вып. 4.
- " " Путь к правде. Заметки о творчестве Бунина. "Байкал", 1966, № 5.
- " " Художественный стиль в прозе Бунина (автореферат). Томск 1966.
- Завалишин В. Советская Россия и Ив. Бунин. "Новое Русское Слово", 1952, 15 июня.
- Зайцев Б. Солнечный удар. "Современные записки", XXX.
- " " Бунин. "Возрождение", 1933, 28 нояб.
- Зайцев К. Бунин. "Россия и славянство", 1931, 2 мая.
- " " И. А. Бунин. Жизнь и творчество. Берлин (без года изд.).
- Зензинов В. И. Бунин. "Новый журнал", № 3.
- Золотарев А. Бунин и Горький (публикация А. Астафьева). "Наш современник", 1957, № 7.
- Иваск Ю. Бунин. "Новый журнал", № 99.
- Игнатов И. Литературные отклики. "Русские ведомости", 1913, 6 нояб.
- " " Эртель и Бунин. "Дон", 1974, № 1.
- Измайлов А. Бунин и Н. Златовратский. "Русское слово", 1909, 3 нояб.
- " " Ранняя осень (поэзия и проза Бунина). "Новое слово", 1910, № 10.
- " " Юбилей И. Бунина. "Биржевые ведомости", 1912, 27 окт.
- " " И. Бунин. Ежемесячное литературное и научно-популярное приложение к "Ниве", 1914, № 12.
- Ильин В. Творчество И. Бунина. "ВРСХД" 1934, № 1.

- Ильин И. Творчество Бунина в его кн. О тьме и просветлении. Мюнхен 1959.
- Инбер В. Вдохновение и мастерство. М. 1961.
- Иоаннисян Д. Природа, время, человек у Чехова и Бунина, в кн. Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга 1973.
- Иофьев М. Поздняя новелла Бунина в его кн. Профили искусства. М. 1965.
- Иртель П. И. Бунину, "Новь" 1934, № 6.
- Иссова Л. Жанр стихотворения в прозе у Тургенева и Бунина. Известия Воронежского пединститута. Воронеж 1968, т. 72.
- " " Жанр стихотворений в прозе в русской литературе (Тургенев, Гаршин, Короленко, Бунин) (автореферат). Воронеж 1969.
- " " Некоторые особенности структуры новеллы Бунина "Темные аллеи", в кн. Жанр и композиция литературного произведения 1974, вып. 1.
- " " Пространство и время в рассказах об эмиграции из цикла "Темные аллеи" Бунина, в кн. Жанр и композиция лит. произведения 1976, вып. 3.
- Кадашев В. Трагедия первой любви. "Возрождение", 1925, 3 авг.
- Кадмин Н. Чувство жизни (Бунин и молодые). "Утро России", 1916, 24 сент.
- Казаркин А. Художественная перспектива в романе "Жизнь Арсеньева", в кн. Проблемы метода и жанра 1977, вып. 4.
- Калмановский Е. И. Бунин, эскиз и портреты. "Звезда", 1970, № 10.
- Калмыков Ю. Поэтическое мастерство Бунина. Научн. Ежегодник Саратовского Унив. за 1955 год, филолог. фак. Саратов 1958.
- Касторский С. Горький и Бунин (Из истории идейно-творческих взаимоотношений). "Звезда", 1956, № 3.
- Катона Ю. К вопросу о значении поздних произведений Бунина в контексте его творческого пути, in *Dissertationes slavicae*. Материалы и сообщения по славяноведению XVII, Szeged 1985.
- Качаева Л. Мастер живописной прозы. "Русская речь", 1980, № 5.
- Кашин Н. Клич. Сб. на помощь жертвам войны. "Вестник Европы", 1915, № 3.
- Ковалев В. Бунинские "рисунки пером" (о языке прозы Бунина). "Русская речь", 1972, № 3.
- Коган П. Бунин. в кн. Очерки по истории новейшей русской литературы, т. 3. М. 1910.
- Козловский Л. Певец Суходола. "Русские ведомости", 1912, 27 окт.

- Колтоновская Е. И. Бунин. "Деревня". "Вестник Европы", 1911, № 2.
- " " И. Бунин. "Новый журнал для всех", 1912, № 11.
- " " Интеллигент и деревня в ее кн. Критические этюды, Спб. 1912.
- " " Бунин как художник-повествователь. "Вестник Европы", 1914, № 5.
- " " Гармония контрастов. Новейшие произведения Бунина. "Русская мысль", 1917, № 2.
- Костелянец Б. Ив. Бунин-поэт, в кн. И. Бунин. Стихотворения. Ленинград 1961.
- Котков С. Местный речевой колорит в рассказе Бунина "Антоновские яблоки", в кн. Материалы и исследования по русской диалектологии, т. 1. М. 1959.
- Котляр Л. Художественная проза Бунина 1917–1953 (автореферат). М. 1967.
- Кошут С. Антикапиталистические мотивы в творчестве Бунина. Труды Тбилисского Универ., 1964, № 98.
- Кравченко А. К вопросу о реализме Бунина (Творческая история рассказа "Господин из Сан-Франциско"). Казанское зональное объединение кафедр литературы группы пединститутков. Доклады и сообщения. Казань-Чебоксары, 1963, вып. 1.
- " " Художественное своеобразие рассказа Бунина "Господин из Сан-Франциско". Уч. Зап. Чувашского пединститута. Серия филол. наук, 1965, № 22.
- Крайний А. (Гиппиус З.) Литературный дневник. "Русская мысль", 1911, № 6.
- " " Литературная записка. "Современные записки", XVIII.
- " " Литературные размышления. "Числа", 1930, № 1.
- Кранихфельд В. Литературные отклики. И. А. Бунина. "Современный мир", 1912, № 11.
- " " Бунин. Иоанн Рыдалец. "Современный мир", 1913, № 11.
- Краснянский В. Три редакции одного рассказа. "Русская речь", 1970, № 5.
- " " Повествовательная речь в рассказах Бунина (1915–1916) (Автореферат). М. 1973.
- Крепс М. Элементы модернизма в рассказах Бунина о любви. "Новый журнал", № 137.
- Крук И. И. Бунин в кн. Русская литература XX в. (дооктябрьский период). Киев 1977.
- Крутикова Л. О собр. соч. Бунина. "Русская литература", 1958, № 2.
- " " Из творческой истории "Деревни" Бунина. "Русская литература", 1959, № 4.

- Крутикова Л. "Деревня" Бунина. Уч. Зап. Ленинградского Универс., Серия филолог. наук, 1960, № 295, вып. 58.
- " " "На край света" – первый сборник рассказов Бунина. Вестник ЛГУ, серия истории, языка и литерат., 1961, № 20.
- " " "Суходол". Повесть-поэма Бунина. "Русская литература", 1966, № 2.
- " " Крестьянские рассказы Бунина 1911–1913 годов. Уч. Зап. ЛГУ, 1968, № 339. Серия филолог. наук, вып. 72.
- " " Прочитан ли Бунин? "Русская литература", 1968, № 4.
- " " Верность призванию, в кн. И. Бунин. Избранное. М. 1970.
- " " Проза Бунина начала XX века (1900–1902). Уч. Зап. ЛГУ, 1971, № 355. Серия филол. наук, вып. 76.
- " " Ив. Ал. Бунин, в кн. Русская литература XX века (до-октябрьский период). Киев 1977.
- " " "Чаша жизни" Бунина и споры о смысле человеческого бытия в начале XX века, в кн. От Грибоедова до Горького. Межвузовский сборник ЛГУ, 1979.
- Крыжицкий С. Бунин в Литературном наследстве. "Новый журнал", 114.
- " " Жизнь и творчество Бунина в эмиграции, в кн. Русская литература в эмиграции. Питтсбург 1972.
- " " Бунин и "Окаянные дни", в кн. И. Бунин. Окаянные дни. Лондон/Канада 1973.
- " " Замолчанный Бунин, в кн. Бунин. Под серпом и молотом. Лондон/Канада 1975.
- Кузнецова О. Сюжет и композиция новеллы Бунина "Солнечный удар", в кн. Поэтика литературы и фольклора. Воронеж 1980.
- Кулешов В. Предисловие в кн. Бунин "Антоновские яблоки". Повести и рассказы. М. 1975.
- Кулешов Ф. Заметки о "Путевых поэмах" Бунина. Вестник Белорусского Универ., Серия IV, 1975, № 2.
- Кульман Н. "Цикады" Бунина. "Возрождение", 1925, 17 декаб.
- " " Русская литература за рубежом и в советской России. Белград 1929.
- Кучеровская М. Древняя Русь в творчестве И. Бунина (1894–1905), в кн. Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сборник третий. Калуга 1971.
- Кучеровский Н. Братья Бунины (начало литературной деятельности Бунина), в кн. Из истории русской литературы XX века. Калуга 1966.
- " " Мундир толстовства (Молодой Бунин и толстовство), в кн. Из истории русской литературы XX века. Калуга 1966.

- Кучеровский Н. О концепции жизни в лирической прозе Бунина (Вторая половина 90-х—начало 900-ых годов) в кн. Русская литература XX века (дооктяб. период). Калуга 1968.
- " " Бунин в "Знании" ("Чернозем") в кн. Русск. Лит. XX века (дооктяб. период). Калуга 1968.
- " " Эстетическая сущность философских исканий Бунина (1906—1911). "Филологические науки", 1969, № 6.
- " " История Дурновки и ее "мертвых душ" (Повесть Бунина "Деревня"), в кн. Русск. Литер. XX века (дооктяб. период). Сборник второй. Калуга 1970.
- " " О творческой истории "Деревни" в кн. Историко-литературный сборник. Калуга 1970.
- " " Повесть Бунина "Веселый двор". "Русская литература", 1970, № 4.
- " " Эстетическая концепция жизни в каприйских рассказах Бунина, в кн. Русская литер. XX века (дооктяб. период). Сборник третий. Калуга 1971.
- " " Споры о русском национальном характере и "Деревня" Бунина (Горький и Бунин), в кн. Русск. Литер. XX века (доокт. пер.). Сборник 4-й. Калуга 1973.
- " " Бунин. Рассказы о человеческой "чаше жизни", в кн. Русская литература XX века (доокт. период). Вып. 5. Тула 1974.
- " " Еще об особенностях реализма Бунина (повесть "При дороге"). "Русская литература", 1975, № 3.
- " " И. Бунин и его проза (1887—1917). Тула 1980.
- Лаврентьев А. О творчестве Бунина. "Врата", 1934, № 1.
- Лавров В. Рукой Бунина, "Альманах библиофила", вып. XI, М. 1981.
- " " В мире круга земного. За строкой автографов И. Бунина, "Альманах библиофила", вып. XIX, М. 1985.
- " " Кличут и меня мои воспоминания, по следам парижского архива Бунина, "Прометей", т. 14, М. 1987.
- Лазарев Б. Бунин в кн. Тульские истории. Тула 1977.
- Лакшин В. Чехов и Бунин — последняя встреча. "Вопросы литературы", 1978, № 10.
- Лебедев В. О красных лапках, дедушкиных портретах и голом короле. "Воля России", 1930, № 7—8.
- Левидов М. Бунин. "Новый журнал для всех", 1916, № 426.
- Левинсон А. Великоорусская рапсодия. "Звено", 1923, 7 мая.
- Литературное наследство, т. 84, кн. 1—2. М. 1973.
- Лощинская Н. Бунин в англо-американских исследованиях конца 60—начала 70-х годов. "Русская литература", 1974, № 3.
- Лоэнгрин (Герцо-Виноградский) Юбилей И. Бунина. "Приазовский край", 1912, 28 октября.

- Львов-Рогачевский В. Поэма запустения (И. Бунин), в его кн. Снова накануне. Сборн. критических статей и заметок. М. 1913.
- “ ” Дурновка, в его кн. Снова накануне. М. 1913.
- “ ” Ив. Бунин, в кн. Новейшая русская литература. М. 1927, т. 1.
- Ляцкий Е. Вопросы искусства в современных его отражениях. “Вестник Европы”, 1907, № 3.
- “ ” Перевод и перепев, “Slavia”, 1933–34, п. 12.
- Магазанник Е. От поэтики вещи к ее философии в “Старухе” Бунина. Труды Самаркандского Университета 1973, вып. 238.
- “ ” Поэтический строй рассказа Бунина “Кавказ”. Труды Самаркандского Универ., 1976, № 258.
- “ ” Краткие рассказы И. Бунина: идеи, поэтическая структура. Труды Самаркандского Унив., 1977, № 320.
- “ ” От поэтической структуры к художественным обобщениям в новелле Бунина “Роман горбуна”. Труды Самаркандского Унив. 1977, № 311.
- “ ” Краткие рассказы Бунина в свете поэтики. Труды Самаркандского Унив., 1978, № 361.
- Малахов В. Бунин в “Журнале для всех”. “Подъем”, 1977, № 1.
- “ ” Бунин и Тютчев. “Подъем”, 1979, № 5.
- Малоземцева Е. Ив. Бунин-прозаик. Диссерт. Калифорнийск. Универ. 1938.
- Мандельштам Ю. Новая книга Бунина. “Возрождение”, 1939, 7 июля.
- Маркович Я. Ранняя поэзия Бунина. Вестник общественных наук, 1972, № 1.
- “ ” Эпилог “Онегина” (О стихотворении Бунина “Игроки”), “Литературная учеба”, 1978, № 2.
- М. Г. (М. Гершензон) И. Бунин, т. 4-й. “Вестник Европы”, 1908, № 6.
- Медведский К. Новые лауреаты Академии Наук. “Исторический вестник”, 1904, № 2.
- Мейер Г. У истоков революции. Перечитывая “Окаянные дни” Бунина. “Возрождение”, 1954, № 36.
- Мешков Н. И. Бунин. Перевал. “Путь”, 1912, № 7.
- “ ” Поэзия Ив. Бунина. “Путь”, 1912, № 12.
- Миокин М. Стихотворение Бунина о Салтыкове-Щедрине. “Русская литература”, 1960, № 3.
- Митренина Т. Проблема героя в бунинских рассказах 1900–1909 г. Сбор. трудов молодых ученых Томского Унив., 1974, вып. 3.
- Михайлов О. Проза И. Бунина. “Вопросы литературы”, 1957, № 5.
- “ ” Бунин и Толстой, в кн. Л. Н. Толстой. Сбор. статей о творчестве. МГУ 1959.

- Михайлов О. И. Бунин, в кн. И. Бунин. Господин из Сан-Франциско. М. 1959.
- ” ” Ив. Ал. Бунин. Очерк творчества. М. 1967.
- ” ” Строгий талант. И. Бунин. Жизнь, судьба, творчество. М. 1976.
- Михайловский В. Творчество И. Бунина, в кн. Русская литература XX века. М. 1939.
- Мордвинов А. О Бунине. ”Младоросская искра”, 1934, 2 февраля.
- Назарова Л. ”Записки охотника” Тургенева и крестьянские рассказы Бунина конца 1890—начала 1910-х годов. Третий межвузовский тургеневский сборник. Орел 1971.
- Нарциссов Б. И. Бунин. ”Новь” (Таллин), 1934, № 6.
- ” ” Бунин-поэт. ”Новый журнал”, № 114.
- ” ” Бунин-поэт. ”Грани”, № 24.
- Неизвестный (И. Потапенко) Журнальные заметки. ”Россия”, 1900, 10 нояб.
- Неймирок А. О Бунине. ”Грани”, № 79.
- Нелидов С. Незаконченная рукопись И. Бунина об А. Чехове (К вопросу о литературных связях Бунина с Чеховым и Горьким), в кн. Труды кафедры русского языка Орехово-Зуевского пединститута. М. 1960.
- Никольская Л. Деревня в изображении Бунина. Труды Самаркандского Универ., 1963, вып. 23.
- ” ” Социально-обличительное и философское в поэтике ”Братьев” И. Бунина. Проблемы истории, критики и поэтики реализма, 1976, вып. 1.
- ” ” Эстетические следствия противоречивости мировоззрения Бунина (”Господин из Сан-Франциско”). Проблемы истории, критики и поэтики реализма 1977, вып. 2.
- ” ” Значение ”кратких рассказов” в эволюции творчества И. Бунина. Проблемы истории, критики и поэтики реализма, 1978, вып. 3.
- Никулин Л. Ив. Бунин, в кн. И. Бунин. Соб. соч. тт. 1—5. М. 1956.
- ” ” Куприн и Бунин. ”Октябрь”, 1958, № 7.
- ” ” О чем говорят рукописи Бунина. ”Москва”, 1959, № 7.
- ” ” Чехов, Бунин. Куприн. Литературные портреты. М. 1960.
- Нилус П. Новая повесть И. Бунина. ”Одесские новости”, 1910, 26 марта.
- Нинов А. Бунин в ”Знании”. ”Русская литература”, 1964, № 1.
- ” ” На рубеже века (Горький и Бунин 1899—1903 годы) ”Вопросы литературы”, 1964, № 12.
- ” ” Горький и Бунин на Капри, в кн. Горьковские чтения 1964—1965. М. 1966.

- Нинов А. "Деревня" Бунина и русская литература. "Вопросы литературы", 1970, № 10.
- " " Талантливейший художник русский. К столетию со дня рождения И. Бунина. "Нева", 1970, № 10.
- " " М. Горький и И. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. Ленинград 1973.
- Нович И. О новой повести Бунина. "На литературном посту", 1927, № 2.
- Овсяннико-Куликовский Д. Литературные беседы. "Речь", 1912, 28 апреля.
- Паустовский К. Ив. Бунин, в сб. Тарусские страницы. Калуга 1961.
- " " И. Бунин в кн. И. Бунина. Повести, рассказы, воспоминания. М. 1961.
- " " Близкие и далекие. М. 1967.
- " " И. Бунин, в кн. Наедине с осенью. М. 1967.
- П. К. И. Бунин. Новые стихотворения. "Русский вестник", 1903, № 1.
- Полоцкая Э. Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина. Известия АН СССР. Серия литерат. и языка, 1970, т. 29, № 5.
- Поляков-Литовцев С. Ив. Бунин. "Жар-птица", 1921, № 3.
- Приходько В. Ты, сердце, полное огня и аромата... (о поэзии И. Бунина). "Литературная учеба", 1979, № 2.
- Редько А. Из литературных впечатлений ("Ночной разговор"). "Русское богатство", 1912, № 4.
- Ржевский Л. Памяти И. Бунина. "Грани", № 20.
- Рильке Р.-М. по поводу "Митиной любви". "Русская мысль", 1927, № 1.
- Рыленков Н. Вторая жизнь поэта, в сб. День поэзии. М. 1966.
- Рюриков Ю. Без утрашающего тона. "Вопросы литературы", 1960, № 2.
- Рязанов В. О Бунине-поэте. "Новое Русское Слово", 1953, 27 декаб.
- Садовский Б. И. Бунин. Рассказы. "Весы", 1909, № 5.
- Садыкова Н. И. Бунин и А. Н. Толстой, в кн. Творчество писателя и литературный процесс. Иваново 1979, вып. 6.
- Сазонова Ю. "Жизнь Арсеньева", первое полное издание. "Новый журнал", № 30.
- " " И. Бунин. "Весной в Иудее" и "Митина любовь". "Новый журнал", № 33.
- " " "Жизнь Арсеньева". "Новое Русское Слово", 1952, 23 февр.
- " " Встреча со смертью. "Новое Русское Слово", 1954, 14 ноября.

- Самарин В. Бунин и современность. "Новое Русское Слово", 1959, 5 июля.
- Сапаров К. О повести Бунина "Митина любовь". Вестник Ереванского Универ., Общественные науки, 1963, № 1.
- " " Мастерство Бунина (автореферат). М. 1971.
- Севский В. Внук Тургенева (К 25-летию литературной деятельности И. Бунина). "Приазовский край", 1912, 28 окт.
- Семенов – Тянь-Шанский В. И. Бунин и его творчество. "Журнал содружества", 1933, № 12 и 1934, № 1.
- Сидорец В. Прилагательные в составе субъективного словосочетания-контекста (на материале прозы И. Бунина). Вестник Белорусского Универс., Серия 4, филолог., журналистика, педагогика и психология, 1971, № 2.
- " " В поисках точного слова (о наречиях в прозе И. Бунина). "Русская речь", 1979, № 5.
- " " Пишу русским языком. "Русская речь", 1980, № 5.
- Симонов К. Об И. Бунине. "Литературная Россия", 1966, 22 июля.
- Скобелев В. О некоторых особенностях реалистического метода Бунина. Уч. Зап. Латвийского Университета, 1970, № 125.
- Сливицкая О. Проблема социального и космического зла в творчестве И. Бунина ("Братья" и "Господин из Сан-Франциско"), в кн. Русская литература XX века (дооктябрьск. период). Калуга 1968.
- " " О концепции человека в творчестве И. Бунина (Рассказ "Казимир Станиславович"), в кн. Русская литература XX века (доокт. пер.) Сборник второй. Калуга 1970.
- " " Рассказ Бунина "Петлистые уши" (Бунин и Достоевский), в кн. Русская литература XX века (доокт. пер.), Сборник третий. Калуга 1971.
- " " Бунин и Тургенев ("Грамматика любви" и "Бригадир"). Опыт сравнительного анализа), в кн. Проблемы реализма. Вологда 1980, вып. 7.
- Слоним М. Литературные отклики. "Воля России", 1926, № 8–9.
- " " Литературные заметки. "Новоселье", 1947, № 31–32.
- " " Бунин о Чехове. "Новое Русское Слово", 1956, 1 янв.
- Смирнов Н. Солнце мертвых (Записки об эмигрантской литературе). "Красная новь" 1924, № 3.
- " " На том берегу. "Новый мир", 1926, № 6.
- Соболев Ю. Любовь, смерть и вечность в творчестве Бунина. "Рампа и жизнь", 1912, № 44.
- " " И. Бунин. Иоанн Рыдалец. "Путь", 1914, № 1.
- Соколов Е. Об особенностях становления реализма Бунина (от "Антоновских яблок" до "Чернозема"). Вестник Белорус-

- ского Унив., Серия филология, журналистика, педагогика, психология, 1974, № 1.
- Соколов-Микитов И. Ив. Бунин, в кн. И. Бунин, Собр. соч. в 4-х томах. М.-Л. 1966.
- Соколова Е. О жанровом своеобразии рассказов И. Бунина. Вестник Белорусского Унив., Серия филолог., журналистика, педагогика, психология, 1979, № 2.
- Соловьев С. И. Бунин. Стихотворения. "Золотое руно", 1907, № 1.
- " " И. Бунин. Том 4. "Весы", 1908, № 8.
- Сосина Р. Некоторые особенности простого предложения в прозе И. Бунина. Уч. Зап. Горьковского Унив., 1970, № 114.
- Спивак Р. И. Бунин и Толстой (наблюдения над соотношением художественных стилей (Автореферат). МГУ 1967.
- " " "Живая жизнь" И. Бунина и Л. Толстого (некоторые стороны эстетики Бунина в свете традиций Л. Толстого). Уч. Зап. Пермского Гос. Унив. Пермь, 1967, № 155.
- " " Язык прозы И. Бунина и традиции Л. Толстого. "Филологические науки", 1968, № 3.
- " " Принципы художественной конкретизации в творчестве Л. Толстого и И. Бунина: деталь, Уч. Зап. Пермского Унив., 1968, № 193.
- " " Русская деревня в изображении И. Бунина и Л. Толстого. Вестник МГУ, филология, 1969, № 3.
- " " Художественное время в поздней новелле И. Бунина, в кн. Русская литература XX века (доокт. пер.). Калуга 1973.
- " " Бунин и его зарубежные истолкователи в кн. Русская литература в оценке современной зарубежной критики (против ревизионизма и буржуазных концепций). МГУ 1973.
- Степун Ф. Литературные заметки (И. Бунин. По поводу "Митиной любви"). "Современные записки", XXVII.
- " " Бунин. Избранные стихи. "Современные записки", XXXIX.
- " " Бунин. Божье древо. "Современные записки", XLVI.
- " " Ив. Бунин. "Современные записки" LIV.
- " " Бунин и русская литература. "Возрождение", 1951, 13-я тетрадь.
- " " Встречи. Нью-Йорк 1968.
- Стерлина И. Ив. Бунин. Липецк 1960.
- Струве Г. Бунин, в кн. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк 1956.
- Струве Н. Встречи с писателями. Бунин (к 100-летию со дня рождения). "Вестник РСХД", № 100.

- Струве Н. Встречи с писателями. Бунин (к 100-летию со дня рождения). "Вестник РСХД", № 100.
народе 10-ых годов), в кн. Проблемы русской литературы. Ярославль 1966.
- Талин В. Литератор И. Бунин об остальных. "Числа", 1930, № 2-3.
- Тальников Д. Об И. Бунине. "Одесские новости", 1913, 15 янв.
- " " При свете культуры. "Летопись", 1916, № 1.
- Танин Г. Творчество Бунина. "Еженедельный журнал", 1914, № 2.
- Тарасенков А. О жизни и творчестве И. Бунина, в кн. И. Бунин. Избранные произведения. М. 1956.
- " " Пoesия И. Бунина, в кн. И. Бунин. Стихотворения. Ленинград 1956.
- Тартак И. Бунин в потомстве. "Новое русское слово", 1953, 13 дек.
- Татищев Н. Два облика Бунина. "Новое русское слово", 1955, 20 марта.
- Твардовский А. О. Бунине. "Новый мир", 1965, № 7.
- Творчество И. А. Бунина, в кн. Русская литература XX века (до октяб. период). Сборник четвертый. Калуга 1973.
- Терапиано Ю. Митина любовь. Перечитывая Бунина. "Возрождение", 1953, № 29.
- " " Бунин о Чехове. "Русская мысль", 1955, 31 дек.
- " " О коротких рассказах Бунина. "Современник", 1960, № 1.
- Тимохина Н. Ранние рассказы Бунина в "Русском богатстве" 90-х годов XIX века, Уч. Зап. МГПИ № 213. Москва, 1964.
- " " Тургенев и Бунин (Язык и стиль художественного произведения). Тезисы докладов IX научно-теоретической и методической конференции, организуемой кафедрой русской литер. М. 1966.
- " " Традиции народнической литературы 70-80-х годов в раннем творчестве Бунина. Уч. Зап. МГПИ № 256. М. 1967, № 3.
- " " Бунин и Тургенев (К вопросу об идейных и творческих исканиях Бунина в начале 1900-х годов). Уч. Зап. МГПИ № 288. М. 1968.
- " " Композиция повести Бунина "Деревня". Уч. Зап. МГПИ № 485. М. 1972.
- Толкачева Л. Бунин и жанр сонета в русской поэзии конца XIX-начала XX века, в кн. Творчество писателя и литературный процесс. Иваново 1979.
- Трубецкой Ю. И. Бунин. "Возрождение", 1954, № 36.
- Тхоржевский И. И. Бунин, в его кн. Русская литература. Париж 1946.

- Тэффи Н. По поводу чудесной книги. Избранные стихи Бунина. "Иллюстрированная Россия", 1929, № 216.
- Ульянов Н. После Бунина. "Новый журнал", № 36.
- Умский (Дробыш-Дробышевский) И. Бунин как прозаик. "Нижегородский листок", 1912, 28 окт.
- Усенко Л. Еще о Бунине. "Дон", 1965, № 12.
- Федулова Р. О некоторых особенностях языка И. Бунина ("Темные аллеи"), in "Revue des Etudes Slaves", v. 55, fas. 4, Paris 1983.
- Фигуровский И. О синтаксисе прозы Бунина. Синтаксическая доминанта "Темных аллей". "Русская речь", 1970, № 5.
- Фостер Л. О композиции "Темных аллей" Бунина. "Русская литература", 1975, № 9.
- Фролова Т. Некрасов в восприятии Бунина. Уч. Записки Казанского пединститута, 1972, вып. 107.
- " " Концепция личности героя в автобиографических произведениях Горького и Бунина. Уч. Зап. Казанского пединститута, 1977, вып. 177.
- Ходасевич В. О поэзии Бунина. "Возрождение", 1929, 15 августа.
- " " Книги и люди. "Божье древо". "Возрождение", 1931, 30 апреля.
- " " Книги и люди. О Бунине. "Возрождение", 1933, 16 нояб.
- Чебова М. О некоторых особенностях рассказов Бунина о деревне, в кн. Жанр, эволюция и специфика. Кишинев 1980.
- Цетлин М. И. Бунин. Роза Иерихона. "Современные записки", XXII.
- Черный Саша. О Бунине. "Русская газета", 1924, 29 ноября.
- " " Цикады. "Иллюстрированная Россия", 1926, № 69.
- Чехов и Бунин. "Мосты", 1960, № 4.
- Чуковский К. Смерть, красота и любовь в творчестве И. Бунина. "Нива", 1914, №№ 49-50.
- " " Ранний Бунин. "Вопросы литературы", 1968, № 5.
- Чулков Г. Листопад, в его кн. Покрывало Изиды. Критические очерки. М. 1909.
- Шаламов В. Работа Бунина над переводом "Песни о Гайавате". "Вопросы литературы", 1963, № 1.
- Шаршун С. Хвалебное слово Бунину. "Числа", 1934, № 10.
- Шахов В. Бунин об А. Левитове. XXII Герценовские чтения. Ленинград 1969.
- Ширмаков П. Бунин и реалистическая традиция в русской поэзии конца XIX-начала XX века, в кн. История русской поэзии. Ленинград 1969, т. 2.
- Шкловский В. Митина любовь Ивана Бунина. "Новый Леф", 1927, № 4.

- Шулятиков В. Восстановление разрушенной эстетики, в его кн. Избранные литературно-критические статьи. М.-Л. 1929.
- Эйснер А. Прозаические стихи. "Воля России", 1929, № 12.
- Эрге. Нота бене. "Опыты" 1953, № 1.
- Яблоновский С. Симфония "Цикады". "Слово", 1926, 22 февр.
- " " Бунин. "Иллюстрированная Россия", 1928, 11 августа.
- Яновский Е. Год тому назад мы провожали Бунина. "Возрождение", 1954, № 36.

Б. На других языках

- Adamovic G. La vita e l'opera di Ivan Bunin, in I premi Nobel per la letteratura. Ivan Bunin. Milano 1966.
- Alexandrova V. Ivan Bunin, in A History of Soviet Literature. New York, 1963.
- Antonini G. Ivan Bunin, "Leonardo" 1934 n. 5.
- Baranski Z. Ivan Bunin-tlumacz literatury polskiej, Slavia Orientalis, 1959 n. 4.
- Bedford C. The Fulfilment of Ivan Bunin, "Canadian Slavonic Papers", 1956 n. 1.
- Berzups J. Ivan Bunin and the Soviet Regime, Georgetown Univer. 1976.
- Borras F. Common Theme in Tolstoy, Andreyev and Bunin. "Slavonic and East European Review", 1953, n. 32.
- Chodasiewicz W. Ivan Bunin. "Przegląd współczesny", 1934, n. 49.
- Colin A. Ivan Bunin in Retrospect. "Slavonic and East European Review", 1955-56, vol. 34, n. 82.
- Conolly J. I. Bunin, Boston 1982.
- Croise J. I. Bunin (1870-1953). "Russian Review", 1954, n. 13.
- Cvetanovic N. Description in the prose works of I. Bunin. The Ohio State University 1976.
- Discorso ufficiale di P. Hallstrom per il conferimento del premio Nobel a Bunin, in I premi Nobel per la letteratura. Iv. Bunin. Milano 1966.
- Elbel A. Die Erzählungen I. Bunins 1870-1917. Eine systematische Studie über Form und Gestalt. Giessen 1975.
- Gibian G. The Interval of Freedom. Minneapolis 1961.
- Ginzburg L. Bunin, in Ginzburg. Scritti. Torino 1964.
- Gross S. Nature, Man and God in Bunin's "The Gentleman from San Francisco", "Modern Fiction Studies", 1960, n. 2.
- Grzeniewski L. Swiat Iw. Bunina. "Tworczość", 1957, n. 8.
- " " I. Bunin. Warszawa 1982.

- Harkins W. Bunin, in *Dictionary of Russian Literature*. Columbia Univ. 1959.
- Henry P. Introduction. in I. Bunin. *Selected Stories*. London 1962.
- Jacobs W. Bunin's "The Gentleman from San Francisco". "The Expli-cator", 1948, n. 7.
- Kirchner B. *Die Lebensanschauung I. Bunins nach seinem Prosawerk*. Univ. zu Tutingen, Ludwigsburg 1968.
- Kornilova E. Russia's Love of Longfellow. "Soviet Literature", 1957, n. 2.
- Koulman N. I. Bunin, son activité littéraire en France. "Le Monde Sla-ve", 1928, n. 4.
- Krzyzyski S. *The Works of I. Bunin*. The Hague-Paris 1971.
- Kufferle R. L'arte d'Ivan Bunin, "Ruvista d'Italia", 1928, n. 6.
- Ledre Ch. *Trois romanciers russes: I. Bounine, A. Kouprine, M. Aldanov*. Paris 1930.
- Lo Gatto E. Maestro della novella d'amore. "La Fiera letteraria", 1950, n. 43, 29 ottob.
- " " Bunin, in *Storia della letteratura russa*. Firenze 1964.
- " " Bunin, in *Profili della letteratura russa dalle origini a Sol-zenicyn. Momenti, figure e opere*. Milano 1975.
- " " "IL villaggio" e "Valsecca" di I. Bunin, in *Profili della lette-ratura russa dalle origini a Solzenicyn*. Milano 1975.
- " " I. Bunin, in *I miei incontri con la Russia*. Milano 1976.
- Mandelstamm Iu. Ivan Bounine (prix. Nobel de literature 1933). "Revue de France", 1933, n. 6.
- Marullo T. Bunin's "Dry Valley". *The Russian Novel in Transition from Realism to Modernism*. "Forum for Modern Language Stu-dies", 1978, n. 3.
- Mirsky D. Bunin, in *A History of Russian Literature*. New York 1960.
- Nabokov V. *Conclusive Evidence*. New York 1951.
- Nicolescu T. *Iv. Bunin*. Bucuresti 1971.
- Pachmuss T. I. Bunin through the Eyes of Zinaida Hippus. "Slavonic and East European Review", 1965-66, n. 44.
- Poggioli R. *Introduzione*, in I. Bunin; Campagna. Torino 1930.
- " " "Suchodol". "Rivista di letterature slave", 1931, fasc I-III.
- " " L'arte di I. Bunin, in *Piertra di paragone*. Firenze 1939.
- " " *The Art of I. Bunin*. "Harvard Slavic Studies", 1953, v. I.
- " " *The art of I. Bunin*, in *The Phoenix and the Spider*. Harvard 1957.
- " " I. Bunin, in "I lirici russi 1890-1930". Milano 1964.
- Raffalovich S. I. Bounine, premiercrivain russe laureat du prix Nobel. "Revue de Paris", 1933, n. 6.
- Richards D. *Memory and Time Past: A theme in the Works of I. Bunin*, "Forum for Modern Language Studies", 1971, n. 2.

- Richards D. Bunin's Conception of the Meaning of Life, "Slavonic and East European Review", 1972, v. 50, n. 119.
- " " Comprehending the Beauty of the World: Bunin's Philosophy of Travel, "Slavonic and East European Review", 1974, n. 129.
- Romanovic A. Le tecniche narrative di Bunin (favola e composizione del racconto), Quaderni dell'Università degli Studi di Lecce, facoltà di Magistero, 1979, n. 1.
- Romanovic A. La tarda novella di Bunin "Viali oscuri", Quaderni dell'Università degli Studi di Lecce, facoltà di Magistero, 1980, n. 2.
- Sansome W. I. Bunin: The Harpstring Broken. "London Magazine", 1954, n. 1.
- Slonim M. Modern Russian Literature. From Chekov to the Present. New York 1953.
- Spain M. I. Bunin's prose: the Function of the narrative consciousness, Stanford University 1978.
- Spendel G. Introduzione, in Ivan Bunin. L'amore di Mitja. Mondadori, Milano 1984.
- Stepun F. I. Bunin, in I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo. Milano 1958.
- Strelsky N. Bunin: Eclectic of the Future. "South Atlantic Quarterly", 1936, n. 35.
- Struve G. The Art of I. Bunin. "Slavonic and East European Review", 1932-1933, v. 11, n. 32.
- Twarowski H. Jeszcze o Buninie. "Tworczość", 1962, n. 9.
- Wasiolek E. The Fiction of I. Bunin: A Critical Study. Harvard 1954.
- " " A Classic Maimed: A Translation of Bunin's "The Gentleman from San Francisco" Examined, "College English", 1958, n. 20.
- Winner T. Some Remarks about the Style of Bunin's Early Prose, in American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists, vol. II. Paris 1968.
- Woodward J. Eros and Nirvana in the Art of Bunin. "Modern Language Review", 1970, n. 3.
- " " The Evolution of Bunin's Narrative Technique. "Scando-Slavica", 1970, tomos 16.
- " " Narrative Tempo in the Later Stories of Bunin. "Die Welt der Slaven", 1971, n. 4.
- " " Structure and Subjectivity in the Early "Philosophical" Tales of Bunin. "Canadian Slavic Studies", 1971, n. 4.
- " " The Thematic Unity of Bunin's Peasant Fiction, "Forum for Modern Language Studies", 1974, n. 1.
- " " Ivan Bunin; A Study of His Fiction. Chapel Hill, N. C. 1980.
- Zweers A. The Function of the Theme of Death in the works of I. Bunin, "Russian Literature", 1980, n. VIII.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
I. Прапамять	8
II. Состав души	27
III. Смутность	42
IV. Перелом	66
V. "Модерность"	100
VI. Загадка русской души	152
VII. Живая жизнь	198
VIII. Окаянные дни	238
IX. Элизий памяти	262
X. Феноменологический роман	302
XI. "Сильна как смерть"	322
Примечания	353
Библиография	399

Юрий Мальцев
ИВАН БУНИН

Подписано к печати 26.01.94. Формат 84 x 108 1/32.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27.

Усл. кр.-отт. 20,25. Уч.-изд. л. 21,6.

Заказ № 185. Тираж 30.000

Издательство "Посев" - Филиал в Москве.

127018, Москва, Сушеvский вал, 3/5А-23

Лицензия ЛП № 090031 от 27. 07. 92

выдана Министерством печати и информации России.

Отпечатано в Калужской типографии стандартов.

248006, Калуга, ул. Московская, 256

Юрий Владимирович Мальцев родился в 1932 году в Ростове-на-Дону. Окончил филологический факультет Ленинградского университета в 1955 г. Преподавал итальянский язык на историческом факультете Московского университета, печатал в московских и ленинградских издательствах свои переводы А.Моравия, Эдуардо Де Филиппо, П.Скварцина, Ч.Дзаватини, К.Монтелла и др., а также статьи в разных журналах.

В 60-х годах стал активным участником Демократического движения в защиту прав человека в СССР и был уволен с работы. А после того, как вошел вместе с 15-ю другими наиболее известными диссидентами в Инициативную группу защиты прав человека, был заключен в психиатрическую больницу, однако в результате протестов друзей в Москве и за границей вскоре был освобожден.

В 1974 году после серии долгих допросов в Лефортовской тюрьме КГБ получил, одновременно с рядом других диссидентов, возможность эмигрировать из СССР. Ему удалось тайно вывезти часть своих рукописей. В «Новом журнале», в «Новом русском слове», в «Русской мысли» был опубликован ряд его рассказов и документальный очерк «Репортаж из сумасшедшего дома». Автор журнала «Грани». Поселившись в Италии, начал преподавать русский язык и литературу в университетах Пармы и Перуджи.

В 1976 году издательство «ПОСЕВ» выпустило книгу Юрия Мальцева «Вольная русская литература.1955–1975» — широкий обзор современной бесцензурной литературы, распространеннейшей самиздатом. В этой книге также давался глубокий литературоведческий анализ как отдельных писателей, так и творчества в целом очень большого числа авторов самиздата. Эта работа и до настоящего времени остается единственным наиболее полным серьезным историко-литературоведческим трудом по свободной русской литературе второй половины XX века.

Новая книга Ю.Мальцева «Бунин» — первое наиболее полное систематическое исследование жизни и творчества великого русского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе.