

*Prof. Simon Frank
Berlin. Halensee
Nestorstr. 11¹*

Иван Бунин – современный классик русской литературы

Проф. С. Франк (Берлин)

Когда Ивану Бунину в этом году была присуждена Нобелевская премия по литературе, многие нерусские, наверняка, услышали это имя впервые. Если масштабом для присуждения Нобелевской премии считать мировую славу, то больше прав на нее среди русских писателей, несомненно, имеют Горький или Мережковский, чем Бунин. Но, несмотря на это, нобелевский комитет можно лишь поздравить с его решением, потому что среди всех живущих русских писателей Бунин является как наиболее значимым творцом в смысле чистого художника (ни Горький, ни Мережковский – каждый исходя из совершенно разных оснований – в качестве таковых *не*² учитываются), так и единственным живущим классиком, последним в наследии великой русской литературы XIX в.

Уже как личность, благодаря своему происхождению и воспитанию, Бунин совершенно особым образом укоренен в традиции русской духовной культуры. Он не литератор в привычном смысле этого слова. Он – выходец из одного из самых старинных дворянских родов, принадлежащего к той ветви русского дворянства, чье блестящее положение при дворе и обладание большими богатствами не сделали его обособленной кастой. Напротив, на протяжении ряда поколений на их плечи благодаря государственной и военной службе, а также благодаря управлению земельными хозяйствами легла основная ноша русского государственного и культурного развития. Примечательным образом почти все творцы и великие представители русской литературы и русской духовной жизни XIX в. происходили из схожих дворянских родов. Род Бунина также тесно связан с русской духовной

¹ *Дописано чернилами.*

² *Дописано чернилами.*

культурой XIX в.: зачинатель великой русской литературы, романтический поэт Жуковский, был внебрачным сыном Бунина – прямого предка нашего поэта. Через Жуковского, или его отца, Бунин был в тесном родстве с первым русским философом Киреевским, основателем национальной традиции русской философии. Таким образом, в крови Бунина как бы воплощается наследственное образование в сфере духа и в то же время привязанность к земле, к русскому крестьянству, вблизи которого в своих поместьях жили его предки. И сам Бунин также вырос на земле и провел свое детство и юность в деревнях или маленьких провинциальных городах. Подобная исконная связанность с русской национальной субстанцией в лице ее двух основных носителей – образованного поместного дворянства и крестьянства – многое объясняет в художественно-духовной сущности Бунина. В первую очередь из нее проистекает его языковое мастерство. Он, среди очень немногих, владеет русским языком одновременно в двух его ответвлениях: языком русской литературы и образования, созданного Пушкиным и его последователями, во всем богатстве его содержания, пластичности и способности к выражению духовных и душевных реальностей; а также совершенно своеобразным, точным, еще более богатым по содержанию языком крестьянства – причем не только во всей его полноте непонятных горожанину специальных выражений, необходимых для крестьянского хозяйства и стиля жизни, но и его своеобразным способом построения предложений, в котором отражается запутанность, инстинктивная иррациональность крестьянской души.

Но при этом настоящее мастерство владения языком пребывает у Бунина в тесной связи с общим мастерством художественной формы. В отличие от большинства других – даже и самых одаренных – современных русских писателей, которые предлагают читателю свои художественные образы жизни в форме непосредственной интуиции, наподобие бесформенных, случайным рывком вырванных из жизни неотшлифованных фрагментов, Бунин обладает большим умением обработать их, придать им художественную форму, и именно в этом смысле он является «классиком».

Эта черта Бунина часто порождает мнение, что Бунин является «классиком» в дурном смысле слова – духовно холодным мастером чистой «бессодержательной» формы, безучастно-объективным рассказчиком, чья поэтическая интуиция не укоренена в глубине личностных душевных переживаний, в глубине самой души. Некоторые

ранние работы Бунина, в особенности его холодные и отточенные лирические стихи, дают повод для высказывания подобного мнения. Однако если рассматривать его лучшие сочинения, особенно последнего периода, то подобное понимание окажется совершенно ложным. Сам Бунин однажды выразил свое художественное призвание в следующих словах: «Девять десятых писателей, даже самых славных, только рассказчики, то есть, в сущности, не имеют ничего общего с тем, что может достойно называться искусством. А что такое искусство? Молитва, музыка, песня человеческой души»³. На самом деле, как мы увидим далее, Бунин по своей истинной природе является лириком с философским уклоном, исповедальным творцом (*Bekennnisdichter*). Что этого не видно с первого взгляда, связано с тем, что Бунин в большинстве случаев знает, как спрятать свое лирическое настроение за трезво-объективным изображением – а это указывает на его большое художественное мастерство. Потребность и способность отражать и выражать субъективность, интимно-внутреннее существо личности в деловито-всеобщих картинах и в осознаниях объективного бытия есть основная черта истинного художника. Бунин опознает себя в выражении своего старого друга, новеллиста Чехова: «садиться писать нужно только тогда, когда чувствуешь себя холодным как лед»⁴. В этом он является настоящим последователем величайшего русского творца Пушкина, который подчеркивал сущностное различие между холодным, деловым, творческим вдохновением и субъективным возбуждением и обладал несравненной гениальной способностью дать зазвучать трагизму и религиозной мудрости великой души в некоторой и веселой, и трезвой форме «эха мира»⁵, верно передающей все звуки жизни.

Ближе всего к поэтической манере Бунина – выдающийся дар поэтизации (*Dichtung*) величайшего русского писателя романиста Толстого (тогда как в Достоевском свойства религиозного борца и мыслителя намного перевешивают свойства чистого художника). Толстой, будучи религиозной личностью, постоянно страдал от мира; в старости он начал прямо-таки титаническую борьбу против всего мироустройства, что проистекало из личностных потребностей в

³ При переводе использовано: *Бунин И.А.* Неизвестному другу // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 321.

⁴ При переводе использовано: *Бунин И.А.* Чехов // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 9. С. 58.

⁵ См. стихотворение А.С. Пушкина «Эхо».

исцелении. Но в качестве художника Толстой – полубог, обладающий магическо-ясновидящим даром, способностью создавать художественную картину мира, которая, благодаря своему горизонту, неисчерпаемому богатству и в особенности необманчиво-отчетливому вчувствованию (*Einfühlen*) в реальность, вызывает ощущение чуть ли не второго сотворения мира. Разумеется, художественная сила Бунина, так сказать, в количественном отношении не такая как у Толстого: у Бунина мы никогда не сможем окинуть взором весь мир в его бесконечной пестроте, во взаимовлиянии и пересечении судеб его образов, в широком, динамичном течении его событий. То, что дает Бунин – это отдельные фрагменты мира и в большинстве своем недвижимые, единичные портреты и *образы ландшафтов*⁶. Бунин не является мастером изображения захватывающего действия, драматического жизнеописания: в его новеллах либо вообще нет никакого действия – или оно играет вторичную роль средства, которое призвано объяснить неподвижный гештальт⁷ (почему Бунин и позволяет большинству своих типизированных образов (*Gestalten*) самим повествовать о своих переживаниях). Однако если отвлечься от этого (в художественном плане, впрочем, очень существенного) различия, то искусство Бунина предстанет как отмеченное двумя главными чертами. А они по преимуществу существенны и для гениальной манеры Толстого: это *неумолимо-трезвый реализм*, остротой своей обнажающий подлинную действительность; и вместе с тем изначально дополняющая и углубляющая этот реализм *мистика природы*.

Реализм русской литературы как таковой, который благодаря своей пронизательной остроте и глубине взгляда стал примером для всей европейской литературы, в целом есть нечто большее, чем чисто эстетическое направление. Он неким образом согласуется с глубочайшей религиозно-этической потребностью русского духа и характерен для русского своеобразия. Несмотря на всю склонность к мистике,

⁶ *Дописано вместо зачеркнутого*: единичные образы.

⁷ Гештальт (нем. *Gestalt*) – одно из ключевых понятий в «Феноменологии духа» Г.В.Ф. Гегеля. В русскоязычном переводе, сделанном Г.Г. Шпетом, это понятие передается словосочетанием «формообразование сознания». Гегелевские гештальты, как указывает Н.В. Мотрошилова, «как бы имеют вид „выступающих на сцену духа“ устойчивых данностей». См.: *Мотрошилова Н.В.* Путь Гегеля к «Науке логики». Формирование принципов системности и историзма. М.: Наука, 1984. С. 128. Понятие гештальт значимо также для философии и психологии первой половины XX в.

мечтательности и фантазированию, которые в первую очередь бросаются в глаза западноевропейскому человеку в русской сущности, русский дух отличается также и трезвой рассудительностью в познании действительности; да, к существу русского духа напрямую относится страстное стремление отбросить все неистинное, кажущееся, конвенциональное, сорвать с реальности все ее покровы для того, чтобы не схватывать и не утверждать ничего иного, кроме *нагой правды*. Пушкин возвысил до принципа своего творчества тезис: понять «прелесть нагой правды»⁸. Пафос Толстого – как в искусстве, так и в морали – был выражен им словами: «ничто не является возвышенным, если не обладает свойствами простоты и правдивости»⁹. Однако подобный принцип определенной правды может вести к¹⁰ различным результатам, – соответственно измерению той реальности, которую *ухватывает*¹¹ познание. Достоевский, отчужденный от всего эмпирически-предметного мира, направляющий свой взгляд в самые скрытые метафизические глубины духа, ищет «правды» и говорит о себе, что он является лишь реалистом, потому что схватывает *саму* правду, которая сокрыта от большинства людей и представляется им «невероятной». Но для Толстого, как художника, правда заключена в чувственно-природном существе мира и человеческой жизни. Зорким глазом он схватывает мельчайшие нюансы в видимых, чувственных образах и красках мира, чует дремлющие в подсознании, скрытые под обманчивым покровом конвенционального мира идеи чувственно-инстинктивные, животнo-природные порывы человеческой души. Толстой, как художник, является человеком природы, язычником, который знает, – как во внешнем, так и во внутреннем – лишь силы природы и чувствует себя в них как дома. Реализм его искусства есть эстетическое выражение ненасытной, чувственной жажды жиз-

⁸ Возможно, подразумевается выражение А.С. Пушкина «очарование нагой простоты». См.: Неизданный Пушкин. Собрание А.Ф. Онегина. Труды Пушкинского дома при Российской Академии наук. Пг.: Изд-во «Атеней», 1922. С. 180–181.

⁹ Видоизмененная цитата из письма Л.Н. Толстого Д.А. Хилкову от 29 июля 1895 г., в котором Толстой говорит о невозможности публикации рассказа Хилкова: «Рассказ этот написан очень дурно, и дурно не потому, что в нем нет литературных достоинств, напротив, в нем нет простоты, точности, определенности и правдивости». См.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Худ. лит., 1954. Т. 62. С. 131–132.

¹⁰ *Дописано чернилами.*

¹¹ *Дописано чернилами вместо: достигает.*

ни, с которой он познает природу, приобщается к ней и вбирает ее в себя. И именно поэтому максимально трезвый реализм изображения чувственной действительности у него сочетается с *мистическим чувством природы*. Природа не только созерцается, с ней соприкасаются не только лишь внешне, но природу *чувствуют* в ее темной изначальной основе, благодаря внутреннему сущностному родству с ней языческого сердца, его укорененности в ней. Все видимые образы и краски мира, все запахи и тактильные ощущения, все черты лиц, жесты и выражения людей являются для Толстого символами и откровениями внутренней космической жизни, в которую он страстно погружается для того, чтобы благодаря художественному вхождению в космическое всеединство утолить свою ненасытную жажду жизни, свою титанически-безграничную витальность.

Мы должны были описать художественное своеобразие творчества Толстого несколько подробнее по той причине, что оно по преимуществу явилось определяющим для искусства Бунина. В подобном сочетании таланта острого, трезвого наблюдения и мистики природы Бунин является верным последователем Толстого и близок ему по самому существу. Правда, Бунин, как уже было упомянуто, не достигает бесконечной, всеохватывающей широты взгляда Толстого; в особенности ему недостает той магической способности Толстого, благодаря которой тому удавалось разглядеть темные основания чужих, совершенно различных человеческих сердец. Все, что касается человеческого сердца, Бунин, практически без исключений, описывает как нечто происходящее внутри его самого. Но при этом он обладает способностью Толстого, через максимально точное чувственно-пластическое описание внешнего облика человека создавать выразительный образ его существа; в своем точном, с пугающей достоверностью схватывающем все нюансы, описании природы он достигает – вероятно, тут он единственный из всех русских писателей – ни с чем не сравнимой толстовской остроты виденья. У него так же, как и у Толстого, эта острота виденья связана с мистическим чувством полноты природы. И он, так же, как Толстой, *является*¹² человеком природы, можно даже сказать – великим человеческим зверем, который схватывает, достигает, чувствует в природе все то, что недоступно глухим чувствам обычного человека; и для него также существует подобная инстинкту полная тайны взаимосвязь, внутренне

¹² *Дописано чернилами.*

сущностное родство между темными порывами человеческого сердца и видимо-непроницаемой загадочной сущностью природы.

Эта двойственность непреклонного, верного правде, трезвого реализма и мистического чувства природы у Бунина известным образом дифференцируется на две главные темы в его творчестве: первая тема, которая по времени приходится преимущественно на первые годы его творчества, – тема *сущности русского крестьянина*; вторая тема, доминирующая в его поздних работах, – *мистика космических сил* – связана также с лирическим самосозерцанием. Внутренняя связь подобных столь различных тем далее будет прояснена, исходя из нее самой. Однако вначале нам бы хотелось рассмотреть каждую из этих двух тем по отдельности.

Что касается первой темы, то у Бунина вновь обнаруживается тесная связь не только с русской литературой, но и со всей русской духовной историей XIX в. Уже сотню лет, по меньшей мере, русский крестьянин – центральная, над всем господствующая и в то же время наиболее болезненная проблема русской духовной жизни. Собственно, крестьянин для образованного русского, как это однажды точно заметил Тургенев, есть египетский Сфинкс, который обращается к нему с требованием: «отгадай мою загадку, иначе я проглочу тебя»¹³. Все это находит свое объяснение в социальной и культурной структуре «петербургской» России, а именно в глубоком, непреодолимом разрыве между малочисленным образованным слоем, посвященным во все тонкости западноевропейской культуры, и неисчислимой массой русского крестьянства, плененного древними, темными представлениями и жизненными нравами. Словно одинокий маленький остров поднимается из необъятного океана крестьянства русское образованное сословие, носитель осознанной духовной жизни. Оно само чувствует себя известным образом изолированным, оторванным от исконной *национальной*¹⁴ почвы и потому ощущает себя внутренне неустойчивым. Наряду с утопическими мечтаниями, которые должны заменить ему потерянную почвенную укорененность, возникает стремление вновь приблизиться к простейшей народности и даже вовсе целиком раствориться в ней. *Однако*¹⁵ это требует ответа на за-

¹³ Имеется в виду стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Сфинкс». См.: *Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 157–158.*

¹⁴ *Дописано чернилами.*

¹⁵ *Дописано чернилами.*

гадку Сфинкса, и подобный ответ приобретает форму *идеализации* крестьянства. Вероятно, именно из чувства неуверенности, неустойчивости образованного русского, а точнее из желания вытеснить это чувство, возникает идеальный образ сущности крестьянина: он – носитель идеалов в той исконной, укорененной, субстанциональной форме, на которую четко пытается опереться образованный русский в своей оторванности от корней. Так возникает «народничество», поклонение крестьянину и его обожествление как образа народа, на *который*¹⁶ опирается образованный человек и у которого он должен пройти школу – странное и типичное, охватывающее всю русскую духовную жизнь течение. Консерваторы и радикалы соревнуются в уважении к крестьянину и в добровольном самоподчинении его мнимому образцовому существу. Для консерваторов крестьянин в своей покорности и терпении выступает как носитель исконно-христианских добродетелей – бастион борьбы против заносчивых и разрушительных просветительских устремлений интеллектуалов; для революционеров крестьянин – органическое проявление социалистического жизненного идеала. И великие, глубокомысленные знатоки человеческих душ, как Толстой и Достоевский, и холодные, лишённые предрассудков мыслители, такие как Александр Герцен, были подчинены этому идеальному образу, этой для новейшей истории России прямо-таки роковой иллюзии.

В этом идеальном образе русский дух изменил своей лучшей добродетели – рассудительной правдивости. Лишь отдельно и незамеченно прозвучали предупреждающие голоса: холодный и умный западник Тургенев предрек, что русский крестьянин проявит себя наихудшим образом, потому что окажется нравственно необразованным вариантом западноевропейского мещанина. Тургенев противопоставлял веру в ценность европейского образования суеверному преклонению перед крестьянским овечьим тулупом¹⁷. Тонко чувст-

¹⁶ *Дописано чернилами.*

¹⁷ См. письмо И.С. Тургенева к А.И. Герцену от 27 октября 1862 г.: «Враг мистицизма и абсолютизма, ты мистически преклоняешься перед русским тулупом и в нем-то видишь – великую благодать и новизну и оригинальность будущих общественных форм – das Absolute, одним словом – то самое Absolute – над которым ты так смеешься в философии. Все твои идолы разбиты – а без идола жить нельзя – так давай воздвигать алтарь этому новому неведомому богу, благо о нем почти ничего не известно – и опять можно молиться, и верить, и ждать» (*Тургенев И.С. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1988. С. 170*).

вующий знаток обычаев крестьянства Глеб Успенский также высказывал, несмотря на свою самоотверженную любовь к крестьянину, множество еретических взглядов по отношению к господствующей догме¹⁸. Лишь в 90-е гг. XIX в. возникло духовное течение противостоящего «народничеству» западного социализма, и в это же время Чехов покончил с идеальным образом крестьянина в своей реалистической повести «Мужики».

Здесь и начинается работа Бунина. Бунин окончательно порывает с традиционным идеализированием крестьянина, с сентиментально-мечтательным, проистекающим из сострадания и чувства социальной вины, отношением интеллигентов к крестьянам. Его представление полностью трезво-реалистично. В Буinine впервые проявляет себя настоящая правдивость русского реализма и в этой области. Хотя, конечно, его творчество принадлежит уже другой эпохе. Перед Буниным предстал не тихий, вечно молчащий океан крестьянства, в глубине которого кто-то надеялся отыскать прекраснейшие жемчужины, но реально проявил себя взбаламученный штормом аграрных волнений и бунтов 1905 г. темный элемент крестьянства. В ряде новелл он описывает мрачное, бессмысленное, ужасное, нечеловеческое в сущности крестьянина. Первым впечатлением было: крестьянин представлен здесь вовсе не как человек (и уже нет речи о его святой и добродетельной природе), но как ужасный зверь. Некоторые обвинили Бунина в клевете. Однако о клевете здесь не могло быть и речи, потому что Бунин – чистая художественная натура – свободен от сколь-нибудь сознательной тенденциозности: он не доказывает тезисы, не выдвигает обвинение, он лишь довольствуется чистым изображением реальности. Да, в известном смысле, изображение крестьянина, сделанное Буниным, также относится к традиции русского умунастроения в этой области. И для него крестьянин является «Сфинксом» – просто-таки непонятым, загадочным для образованного человека существом – однако Бунин как раз отказывается и от беспомощных, ведущих в тупик «советов», как разгадать с помощью идеальных образов загадку этого Сфинкса, и заменяет загадку изображением самого Сфинкса. Темные, путанные мысли, привычкой укорененные или обусловленные инстинктами, свободные от логики и осознанной морали, наполняют крестьянскую душу. Подобно

¹⁸ См., например, очерки Г.И. Успенского «Из деревенского дневника» (1879) и «Крестьянин и крестьянский труд» (1880).

вросшему в землю сорняку душа эта пребывает по ту сторону разума и морального суждения, по ту сторону логического и морального осознания ответственности. Крестьянин обладает путанными, протекающими из долгой традиции религиозными представлениями, но он не обладает осознанным, подлинным, религиозным чувством. Вместе с тем он привык воспринимать жизнь и также переживать ее как нечто бессмысленное. Он не в состоянии подняться над этим темным потоком как ответственное, разумное существо и определить свое поведение посредством разумных оснований, идеальных оценок. Он привык терпеть величайшие ужасы, возмутительную несправедливость, а также самому их учинять. Его безграничная покорность судьбе обусловлена не столько религиозным смирением, сколько тупой пассивностью духа. Но в то же время он, словно хитрый зверь, – бессердечный циник, у которого инстинктивное, само собой разумеющееся стремление к материальным благам вытесняет все идеальные ценности.

Такова мрачная картина, которую рисует Бунин. Но действительно пугающим является не его обвинение, выдвинутое, как принято считать, против крестьян, а изображение иррационального, для человеческого рассудка и духа непонятого, природного, и в *этом* смысле *звериного*¹⁹ существа крестьянина. Для бунинского образа крестьянина существенным является не то, что он до сих пор, не испытывая чувства раскаяния, может быть бесчеловечно-ужасным, а то, что он – в принципе ведомое темными, космическими порывами явление природы, которое с самого начала находится по ту сторону элемента морали и разума – существо, чья суть как во зле, так и в добре подпадает под господство иррациональных, космических сил. Но подчас Бунин пытается также понять космическую сущность крестьянина и с ее светлой, возвышенной стороны. В прекрасной поздней новелле «Божье древо» он дополняет свое понимание крестьянина важной корректировкой. Здесь изображен образ крестьянина, чья сущность находится как раз посередине между двумя классическими типами крестьянской души, представленными у Толстого – между привязанной к природе, языческой мудростью старого охотника Ерошки в «Казаках» и возвышенной, христианско-смирненной мудростью народа Платона Каратаева (в «Войне и мире»): всегда безмятежная и спокойная, всем радостям мира открытая и в то же время в прочном, воз-

¹⁹ *Дописано вместо зачеркнутого: животного.*

вышнем, неизменном повторении все переносящая душа мудрого старого крестьянина, который сам называет себя «Божьим деревом». Если все это интерпретировать философски, можно сказать: поскольку космическое является не только чем-то иррациональным, пугающим, но также – благодаря своему отношению к Творцу – обладает внутренней прочностью, онтологической непосредственностью и является чем-то возвышенным, становясь для колеблющегося, страдающего, внутренне расколотого человеческого самосознания вечным прообразом – постольку связанная с космосом крестьянская душа может развить способность, которая благодаря своей близости к Богу в состоянии подействовать на нас волнующе и утешающе. Отсюда остается лишь шаг до уяснения христианско-религиозного ядра души русского народа. Сжатый с двух сторон набросок образа русского крестьянского святого у Бунина воплощается в словах: «Только один Господь ведает меру неизреченной красоты русской души!»²⁰

Таким образом, мы видим, что тема «крестьянина» у Бунина является лишь эмпирически единичным приложением к общей теме *мистики космических сил*. В этой общей теме, которая, как было сказано, разворачивается в работах позднего периода, художественное дарование Бунина раскрывается как истинное мастерство. В целом для творческой силы Бунина характерно то, что его искусство нашло свое высшее проявление именно в последние 15 лет, в эмиграции, вдали от непосредственного соприкосновения с родной землей. Здесь мы имеем дело в первую очередь с классическими новеллами, которые посвящены старой как мир проблеме *эротической любви*. Умение отыскать в этом коренном явлении человеческой жизни, которое столетиями облачалось в искусстве в многообразии форм (*Gestaltungen*), новые стороны, известным образом может служить безошибочной мерой истинной оригинальности творца. Обладание этим умением в полной мере может быть отнесено к Бунину. Любовь для него по существу является чувственной страстью, которая, однако, захватывает ядро человеческой души и подчиняет его своей могучей, неумолимо-ужасной и вместе с тем возвышенной, космической силе. Именно поэтому его изображение в равной мере далеко как от пуританского морализма или сентиментальной идеализации любви, так и от фривольности или эпикурейской тяги к наслаждениям: бунинское описа-

²⁰ При переводе использовано: *Бунин И.А. Святитель* // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 232.

ние в высшей степени чувственно-реалистично и в то же время, в силу его метафизически-человеческой глубины, чисто и трагично-возвышенно. К изображению любви у Бунина применимы слова Достоевского о смысле эротической красоты: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей»²¹. Подобно тому, как эстетически-светлая, источающая аромат, радующая сердце весна переходит в насыщенный ужасными силами грозы летний зной, так и чувственно-духовное возбуждение первых любовных волнений незаметно превращается в неумолимо-ужасную, темную, демоническую силу, которая причиняет человеческому сердцу непередаваемые страдания и, в конце концов, убивает его («Митина любовь», где эти параллели проведены с художественным мастерством; поворотный момент повествования создается посредством мерзкого ночного воя и смеха совы, в нем открывается чудовищная, дьявольская сущность сексуальности в качестве космической силы, которая из-за любви охватила человеческую душу). Но вместе с тем любовь как космическая сила обладает своим светом и возвышающей силой. Она может явиться человеку в качестве откровения религиозной значимости, внутренней красоты и глубины жизни, которое из-за инертности человеческого сердца вспыхивает лишь на одно мгновение («Ида»), или – как сила, внезапно, неожиданно и непостижимо поражающая человека, подобная солнечному удару и сотрясающая всю его жизнь – освещает ее и одновременно с этим неизлечимо ранит («Солнечный удар»).

Еще ближе к центру творчества Бунина подводит другое основное явление ужасной и возвышенной мистики космических сил в человеческой жизни – *смерть*. В своей поэтической автобиографии «Жизнь Арсеньева» Бунин сам признает, что в своем существе он обладает совершенно особым отношением к смерти. Он связывает это отношение с превосходящей силой своей жажды жизни, своей ненасытности в схватывании и поглощении всех жизненных впечатлений. В этом отношении люди, как говорит Бунин, наделены различными склонностями: чем больше какое-либо существо чувствует свою внутреннюю, неразрывную связь с природой и жизнью, тем глубже и болезненнее оно предчувствует величие смерти – но не *через*²² внешний опыт, а²³

²¹ При переводе использовано издание: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 100.

²² *Дописано чернилами.*

²³ *Дописано чернилами.*

через таинственное, интуитивное, кровно унаследованное знание. Как известно, Шопенгауэр называл смерть истинным «мусагетом» философии²⁴. И есть также творцы, для которых смерть как раз и является таким мусагетом – к ним и относится Бунин. Первый том его творческих сочинений, упомянутая художественная автобиография «Жизнь Арсеньева» (недавно вышедшая в немецком переводе в издательстве Бруно Кассирера под заголовком «Im Anbruch der Tage»²⁵), поэтически обрамлен двумя изображениями смерти. Первая встреча со смертью в раннем детстве и – после того, как автор совершает своего рода прыжок через всю свою протекшую жизнь – впечатление от похоронной процессии умершего на юге Франции русского великого князя Николая Николаевича. Середина произведения также отмечена развернутым описанием смерти. Но не умирание как субъективное явление изображается Буниным (как это имеет место у Толстого, который ясновидящим взором созерцает тайну смертельной агонии), а сама смерть в качестве явления внешнего мира и в качестве откровения ужасной мистической праосновы бытия. Типологизированный образ (Gestalt) мертвеца в могиле, мрачно-благоговейная тишина вокруг него, мерзкий запах разложения, перемешанный с запахом ладана, печально-жалобное похоронное пение во время погребения – все становится символом сокрытой в природе ужасной древней силы, которая владеет всей жизнью, каким-то образом относится к ее изначальной сущности. Тогда, внезапно, смерть становится видимой не только в одном единственном месте, но во всех проявлениях природы; целая реальность в ее многообразии дает почувствовать свое всеприсутствие – так же, как ощутима и эротическая любовь в качестве везде наличествующего элемента природы. Посредством смерти впервые в чувственном образе мира проявляется истинная внутренняя сущность реальности и переживания Бога, предчувствие глубочайшей и наиболее возвышенной праосновы бытия связано с интуи-

²⁴ Имеется в виду высказывание Артура Шопенгауэра: «Смерть – поистине гений-вдохновитель, или мусагет философии». См.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 2 / Пер. с нем. Мн.: ООО «Попурри», 1999. С. 3.

²⁵ См.: *Bunin I.* Im Anbruch der Tage (Arssenjews Leben) / Übers. von J. Steinberg, R. Candreia. Berlin: Bruno Cassirer, 1934. Подразумевается первая часть романа Бунина под заголовком «Юность». В немецком переводе этот заголовок был передан как «Начало дней», при этом слово «Anbruch» отсылает читателя также к такому возможному прочтению этого слова, как «прорыв», и прочим смыслам, присутствующим в смысловом поле немецкого глагола *anbrechen*.

цией смерти. Тайна жизни заключается как раз в том, что она стоит под сенью крыла ангела смерти, окутана и наполнена смертью. В лучшей и существенной для художественного развития Бунина повести «Господин из Сан-Франциско» внезапная смерть современного американца взята в качестве поворотного момента, в котором жестко различены видимость и онтологическая действительность – конвенциональный, внутренне пустой и обманчивый мнимый мир цивилизации и ужасная, неизменно близкая к смерти *серьезность*²⁶ истинного, правдивого бытия природы и человеческой жизни.

Однако смерть есть, так сказать, лишь наиболее видимый, явно бросающийся в глаза показатель всеобщей черты бытия, принадлежащей к его изначальной сущности – *конечности* (*Vergänglichkeit*). Всякий языческо-чувственный, природный пантеизм овеян ее неизлечимым трагизмом. По этой причине человеческое сердце все время страдает от ужасных, непонятных фактов универсальной конечности. Все, к чему привязано наше сердце, проходит, исчезает, невосполнимо отнимается у нас. Бунин – поэт конечности как таковой. Всезнающие критики из лагеря русского марксизма объясняют сущность творчества Бунина тем, что он принадлежит к отмирающему дворянскому сословию и чувствует себя связанным с обреченным на исчезновение жизненным укладом²⁷. Мы позволим себе здесь не вступать в дискуссию по существу дела с этой, в любом случае не слишком глубокой точкой зрения. Мы даже можем спокойно признать ту правду, которая в ней содержится. Без сомнения, душа Бунина неразрывно связана со своеобразным, несмотря на всю жесткость, несправедливость и недостатки, без слов интригующим, великодушным, погруженным в жизнь природы старым русским укладом. И его художественное понимание мира пронизано меланхолией впечатления от отмирающего, крошащегося, утопающего жизненного стиля. «Жизнь Арсеньева» не является классическим шедевром, в котором лирическое, исповедальное творчество (*Bekennnisdichtung*) сочетается с изображением нравов (эта работа стоит в одном ряду вместе с двумя ранними произведениями русской литературы подобного ро-

²⁶ *Дописано чернилами.*

²⁷ См.: «Он говорит *свое* слово и *последнее* слово о прошлом, об отходящем и отошедшем, он договаривает, что случилось с деревней, “где скучал Онегин”... Он не воспел дворянскую усадьбу, а отпел...» (*Львов-Розгачевский В.Л.* Поэма запустения (И.А. Бунин) // Современный мир. 1910. № 1. Отд. 2. С. 23).

да – «Семейной хроникой» Аксакова и «Детством» и «Отрочеством» Толстого; в немецкой литературе можно было бы провести сравнение с «Зеленым Генрихом» Готфрида Келлера²⁸). Пробуждение и расцвет юной человеческой души изображены на фоне безоговорочно прекрасного ландшафта, идиллически-дразнящего жизненного уклада; музыкальные, звуковые оттенки, однако, определяются меланхолическим диссонансом между личностным, душевным расцветом и окружающем его всеобщим увяданием, постепенным, но непрерывным рассыпанием внешних оснований жизни. В этой работе так же, как и во многих других, Бунин увековечил закат прекрасного, налаженного и при этом великолепного, связанного интимными человеческими ценностями жизненного стиля; ценностное суждение об этом творении для каждого сознания, не ослепленного бездушными догматическими предрассудками, на самом деле не должно зависеть от того, что этот жизненный стиль принадлежит прошлому, а не будущему.

Но все же мотив конечности в творчестве Бунина по своему существу имеет всеобщий, совершенно не зависящий от временных событий русской истории метафизически-религиозный смысл. В конце концов, конечность является господствующей чертой всей человеческой жизни; и как таковая жизнь страдает от трагического раскола между личностным, стремящимся вперед развитием и неизбежным ускользанием прочь в темную бездну прошлого от всего того, что любимо нами и связано с нашей душой. Это есть величайшая жизненная проблема, под знаком которой пребывает художественное творчество Бунина. Здесь вновь открывается его сущностное родство с Толстым, но и отличие от него. Над духовным творчеством и борением Толстого – как мы знаем это из его текстов-исповедей – господствуют впечатления от конечности всего земного; его титанический дух пылает негодованием применительно к вытекающей отсюда бессмысленности всего мира и человеческой жизни, насколько она вплетена в мир; в глубокой, подавленной злобе он отгораживается от целого мира, чье чувственное великолепие он так выразительно представил в своем искусстве, он отрицает все, что подпадает под власть

²⁸ Келлер Готфрид (нем. Gottfried Keller, 1819–1890) – классик швейцарской литературы, писавший на немецком языке. Роман «Зеленый Генрих» (нем. Der grüne Heinrich) первоначально был опубликован в четырех томах в 1854–1855 гг. После этого автор, недовольный формой романа, переработал текст, и в 1879–1880 гг. было выпущено второе издание этого произведения.

конечности – государство и право, культуру, любовь, красоту, свое собственное великое искусство – для того, чтобы в пустынной, отчужденной от мира религиозности найти спасение от трагедии конечности. Бунин не является титаном духа, он не затевает борьбу с мировыми силами; он безнадежно-меланхолически остается верен значимости этого конечного мира. Однако его искусство также есть духовная борьба с конечностью, которая ведет к своеобразному успеху, правда, на компромиссном пути, как раз потому, что мир и жизнь именно из-за этой конечности дороги Бунину. Отсюда и берет свое начало его искусство, которое является для Бунина увековечиванием, или даже больше того, воскрешением – разумеется, лишь в границах эстетическо-невидимого мира человеческого духа – самой конечности. Его душа в отчаянии цепляется за конечность; и так как этот мир во всем его прекрасном разнообразии, во всей подвижной, живой полноте нельзя спасти, то отсюда возникает страстная потребность воскресить его духовным образом в новой преображенной жизни. Так возникает потерявшая надежду страстная воля к жизни в художественном творчестве. Творчество Бунина по своему существу есть преисполненное любви воспоминание, которому благодаря его магической силе удастся достичь действительного духовного пробуждения прошлого. И поэтому в форме воспоминания о жизни, в «Жизни Арсеньева», Бунин достигает наивысшей точки своего мастерства и творит истинно бессмертное произведение искусства. Сам он отдает себе отчет в этом в Предисловии к собранию новелл «Роза Иерихона» (1924)²⁹, где он из воспоминания о своем путешествии на Восток формирует новые гештальты:

«В знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых, клали на Востоке в древности Розу Иерихона в гроба, в могилы. Странно, что назвали розой да еще Розой Иерихона этот клубок сухих, колючих стеблей... эту пустынную жесткую поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мертвого моря, в безлюдных синайских предгорьях... Ибо он, этот волчек, воистину чудесен. Сорванный и унесенный странником за тысячи верст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мертвым. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет. И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то... Роза Иерихо-

²⁹ См.: Бунин И. Роза Иерихона. Берлин: Слово, 1924. 310 с.

на. В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого – и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный знак»³⁰.

Это чудесное явление – не внешнее воспоминание о прошедшем, но истинное *воскресение* уже ушедшего в духе художника – предполагает, однако, что вещи мира, несмотря на то, что их чувственно-видимая телесность обречена на смерть, напротив, именно в самой смерти существенно родственны человеческому духу, потому что сами являются выражением и откровением духовной изначальной реальности. Художественное творчество Бунина, в особенности в своем правдивом, мастерском описании природы, далеко от догматически неопределенной, обыденной набожности верующих, но *подчинено*³¹ ярко выраженному, глубоко художественному религиозному миропониманию. Он достигает как раз того, обо что титанический дух Толстого раскололся на две отделенные друг от друга, безнадежно враждующие части: его космическое сознание, родство его души с жизнью природы непосредственно приводит его к религиозному сознанию – за созданием, гештальтом он благоговейно чувствует непостижимого Создателя и Творца. Этим настроением овеян в особенности один из его шедевров – изображение путешествия на Восток. Он путешествует по Святой земле, видит гору Синай, с которой человечеству были озвучены вечные заповеди Бога, идет по Палестине по следам древних патриархов, *апостолов*³² и Иисуса Христа. И без какого-либо внутреннего принуждения, без сознания долга обрести веру, ему удастся – на основании его художественного переживания – достичь того, что для многих верующих и богословов стало камнем преткновения: местность и образы прошлого, о которых говорит священная история, возникают в его воображении в их полной реалистической жизненности, близкой к действительности, не теряя ничего из своей сверхчеловеческой, охватывающей человеческое сердце религиозной значимости. Космическое, телесное не прячется от него, но открывает ему божественное как раз потому, что сама чувственная реальность для него настолько глубоко значима, словно является непосредственным откровением извечной тайны, перед которой благо-

³⁰ При переводе использовано: Бунин И.А. Роза Иерихона // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 63–64.

³¹ *Дописано чернилами вместо зачеркнутого*: определена.

³² *Дописано чернилами вместо зачеркнутого*: пророков.

говейно трепещет наше сердце. То, что люди называют разумом, для него является чем-то малозначимым и бедным в сравнении с космической значимостью реальности, которая открывается художественному чувству. С меланхолической иронией он однажды сообщает о печальной, слишком человеческой судьбе «богини разума» – маленькой французской актрисе, которая во времена конвента на пару дней была возвышена до «богини разума», чтобы вскоре умереть в нужде и забвении. Эта «богиня разума» была ничем иным, как бедным, отдаленным безжалостным силам судьбы человеческим ребенком, о котором, как и о прочих людях, можно сказать лишь: «Что мы знаем, что мы понимаем, что мы можем!»³³

Бунин страдает от непосредственного, непреодолимого противоречия между пантеистически понятой иррациональной праосновой космических сил и неискоренимой потребностью человеческого сердца в излечении; этим страданием определяется истинно русская меланхолия его искусства. Но одновременно он предчувствует глубочайшую, религиозную, изначальную реальность, которая охватывает и то и другое в своем непостижимом единстве. Подобно этому он чувствует в природе не только элементарные силы, но и близкого к человеку Творца. Благодаря этому он изредка может созерцать Бога в глубине человеческого сердца. Также и здесь существенным для него является возможность почувствовать за человеческим, слишком человеческим исполненное тайны сверхчеловеческое, возвышенное в смирении, так как именно тут оно открывается как Чистое, Священное, Утешающее (ср. прекрасное произведение «Notre-Dame de la Garde»³⁴). Таким образом, Бунин является удивительно верным представителем русского духовного типа, в котором сочетается связанное с природой метафизическое чувство с интимным, христианским, религиозным смыслом.

Говоря в целом, Бунин – великий, кровно и духовно связанный с субстанцией русского народа и именно потому общечеловечески значимый писатель. Хотя он в ряду великих русских писателей и поэтов и является лишь эпигоном, но в то же время его творчество есть по-

³³ При переводе использовано: *Бунин И.А.* Богиня разума // Бунин И.А. Полн. собр. соч. В 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 333.

³⁴ Имеется в виду рассказ И.А. Бунина «Notre-Dame de la Garde» (1925). См.: *Бунин И.А.* Notre-Dame de la Garde // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 10. С. 178–183.

следний меланхолически звучащий аккорд великой симфонии русского литературного творчества XIX в. Но, если взять и оценить его самого по себе, вне сравнения с другими художниками, он предстанет как на свой лад прекрасное и крайне значимое явление русского духа, в котором высочайшее художественное мастерство соответствует истинному религиозному жизненному чувству.

Перевод с немецкого:

А.С. Цыганков под ред. Н.В. Мотрошиловой.

Комментарии:

А.А. Гапоненков, А.С. Цыганков.