

## И В. Б У Н И Н

Допустим, что Нобелевская премия присуждена была Бунину самой историей и, допустив это, спросим себя: чем оправдан выбор Бунина, что хотела история сказать нам этим своим решением.

Говорю сразу, дело не в том, что Бунин самый большой талант среди русских писателей. Никакого аппарата для измерения степени талантливости еще не изобретено и, конечно, никогда изобретено и не будет. У всех нас есть в душе некая, унаследованная и личным опытом проверенная, скала оценок; мы чувствуем первоклассное, второсортное, третьестепенное, но законом объективного размещения людей и талантов по этим рубрикам не владеем. Конечно, Бунин принадлежит к немногим, безусловно и безоговорочно первоклассным художникам, живущим и творящим среди нас. Но все же он не единственный. Почему же жребий пал (говорю в плане объективного духа) на него, а не на кого-либо другого. В чем провиденциальность этого избрания.

Если бы мне сказали, что среди современных русских писателей есть люди, превосходящие в том или ином направлении Бунина, я бы не стал спорить. Я согласился бы, что есть умы более широкого охвата, есть искусники упорнее Бунина, ищущие новых и своеобразных путей художественного творчества, есть поэты большей пророческой силы и есть, наконец, кисти более яркие и размашистые. Не согласился бы я лишь с одним, — с тем, что у нас есть таланты равные Бунину по своей внутренней подлинности и по совершенству своих проявлений. В этом смысле Бунин мне, действительно, представляется почти что единственным и в этой своей единственности всем нам, в особенности же поднимающемуся в Европе русскому писательскому молодняку, особенно нужным и ценным мастером.

В современной, в особенности в современной европейской куль-

туре всего много: мыслей, теорий, чувств, страстей, опыта, планов, знаний, умений и т. д., и т. д. Но всем этим своим непомерным богатством современный человек в современной культуре все же не устроен. Скорее наоборот — всем этим он расстроен, замучен, сбит с толку и подведен к пропасти. Исход из лжи и муки этого, разлагающего жизнь, богатства, в котором мысль не отличима от выдумок, воля от желаний, искусство от развлечений, рок от случайностей и нужное от ненужностей, только в обретении дара различения духов, т. е. в возврате к той подлинности и той первичности мыслей и чувств, которыми держится и которым служит искусство Бунина.

На обращаемые ко мне вопросы иностранцев: в чем особая заслуга Бунина перед мировым искусством, оправдано ли то внимание, которое ему уделяют, подлинно ли он талантлив и оригинален, я упорно отвечаю, что талант и оригинальность его, конечно, весьма значительны, но что не это самое главное в нем, а та подлинность, или, еще лучше, первозданность его таланта, которой в мире становится все меньше, хотя сознание, что без нея ни жить, ни творить дальше нельзя, всюду растет. Вот тот смысл, в котором выделение Бунина мне представляется не случайным, а симптоматически-существенным.

Всем нам кажется, что мы очень хорошо знаем, что такое подлинность и что мы подлинное всегда отличим от неподлинного. Такое представление, конечно, — величайший самообман. Если бы мы опытно знали и логически точно осознали грань, отделяющую подлинное от неподлинного, мы бы не ошибались постоянно так страшно и в себе, и в других, как ошибаемся. Раскрыть сущность подлинности — значит раскрыть тайну Бунинского творчества. Сделать это не так легко, как это на первый взгляд кажется. На вопрос о сущности, подлинности, большинство людей ответит, что подлинность это — верность себе. Такой ответ правилен, но недостаточен.

Без верности себе подлинность, конечно, немислима, но немислима, она и без отказа от своего я в случае его столкновения с истиной. Тайна подлинности очень близка тайне личности, т. е. тайне органического единства между человеческой особью и абсолютной истиной. Подлиннен тот человек и, прежде всего, только тот художник, для которого истина не отвлеченно стоящая над ним идея, а кровь и плоть его духовно-душевно-телесного существа. В неподлинность и произвол потому легко соскальзывают или люди,

утверждающие свое я вне связи с истиной, или люди, утверждающие его на чужой истине. Для проблемы духовной жизни и, прежде всего, для проблемы художественного творчества, второй случай важнее первого. Типичный для современной Европы, а, отчасти (пусть в меньшей степени) и для России, как советской, так и эмигрантской, процесс вытеснения первичного искусства умелым писательством, связан прежде всего с тою легкостью, с которой современный образованный человек сливает свое творческое я с любовью, а потому и чужою истиной, с чужой формой, с чужой идеологией, с чужим социальным заказом. Все, что мы ощущаем и называем литературной модой, веянием, направлением, тенденцией, манерой все это, в большинстве случаев, творчество на чужой счет, раздувание своего я мехами чужих, не личным опытом найденных, не своею жизнью возвращенных и оплаченных истин. Все это, говоря банковским языком, сплошная инфляция, т. е. нечто прямо противоположное подлинности.

Неподлинность, инфляционность творчества может быть элементарно-грубой, исходящей из социального заказа власть имущих, но она может быть и гораздо более утонченной. Она может исходить из бессознательного желания придать своему творчеству, на путях его полунасильственного сближения с духом времени, вес и значительность, остроту и занимательность.

На этих путях, при наличии большого таланта, ума, вкуса и образованности возможны очень большие и ценные достижения (Бернард Шоу, Ромэн-Роллан, Андрэ Жид), но не возможно не только большое, но даже, и самое малое подлинное искусство.

Установить справедливое отношение к России кануна революции людям моего поколения не легко. С уверенностью можно сказать лишь то, что время между революцией 1905 г. и войною 1914 г. войдет в историю с одной стороны порою подлинного расцвета и углубления русской культуры, а с другой порою явно несправедливого, исполненного ядовитых соблазнов, утончения русской интеллигентской духовности. Молодому писателю было в ту пору не легко внутренне справиться с богатством наступивших на него идей; еще труднее — отстоять себя от внешнего подчинения им. Слева наступала на него политика: Маркс, пролетарий, община, Пресня, Дума; справа эстетика: Ницше, Соловьев, соборность, Бодлэр, Малармэ, Ибсен, оркестра... Этого столпотворения идей и теорий, проповедей и провозглашений не выдерживал почти никто. Годы, в которые

креп и развивался талант Бунина были поэтому годами более или менее опасных срывов почти всех значительных русских писателей. Годы, в которые Леонид Андреев инстинктом наталкивавшийся на те проклятые вопросы, что ему так и не удалось увидеть при свете разума, безоглядно губил ложными надуманностями свой настоящий талант, в которые, Максим Горький, марксистскою схемою и ницшеанским афоризмом, подстрегивал волжского босяка под европейского пролетария, в которые Арцыбашев, как бы в предчувствии физикультуры, превозносил блуд и Апполона, — Михаил Кузьмин писал свои, стилистически замечательно сделанные, повести, светложурчащие, как струи Версальских фонтанов, и все же отравленные тонким ядом какой-то камерной хлыстовщины, в которые такой подлинный и высоко даровитый поэт, как Сологуб, после замечательного „Мелкого беса“ писал ненужные „Навыи чары“; Андрей Белый чертил мистическую геометрию своей „Эмблематики смысла“, умнейший и ученейший Вячеслав Иванов, творец не только глубокомысленной, но и верной теории религиозного символизма, проповедывал, на поводу у Георгия Чулкова, сумбурную теорию мистического анархизма и даже единственный Александр Блок сливал, в непонятной абберации внутреннего зрения, образ Прекрасной дамы с образом Незнакомки.

Не мне, еще школьником столько читавшему Мережковского, участнику Мусажета, сотруднику Трудов и дней, члену религиозно-философского общества и редактору Логоса, близко знавшему большинство символистов и никогда не бывавшему на реалистических Средах, отмежеваться от мистиков и декадентов начала столетия. Я этим миром был, в свое время, страстно захвачен и от многого из того, что он мне дал, и поныне не отказываюсь. Но эта моя добрая память о прошлом не мешает мне видеть, сколько в нем было неподлинного и какое количество мало самостоятельных людей и талантов было им искажено и извращено. Та свобода и самостоятельность, с которыми Бунин прошел и мимо всех эстетических нарочитостей декадентства и мимо всех политических утробностей общественности, представляются мне потому поистине замечательными. Этой царственной свободе, укорененной в твердом, инстинктивном знании того, что ему т. е. его таланту, потребно и что непотребно, он прежде всего и обязан всем тем, чего он достиг. А достиг он, в известном смысле абсолютного, ибо он достиг, по своему, непреложного. У него, как у всякого писателя, есть вещи сильные и слабые, в нем свыше зачатые и им самим задуманные, но у

него нет ни одной внутренне живой или пустой страницы. Все, что Буниным написано, — серьезно, точно, предметно. Все, что Бунин описывает, он знает так же хорошо, как свою комнату, как свое лицо в зеркале. Как ни вслушивайся в Бунина, в его повествованиях никогда не услышишь полого звука. Даже в самых сжатых его миниатюрах есть благородная тяжесть; все они на вес так же солидны, как на глаз. В этом чувствуется высокая проба какой-то человеческой честности. С этой честностью связано и целомудрие Бунина: боязнь красоты, риторики, умствования. Его бесконечно музыкальное и искусное писательство ни в какой мере и степени не орнаментальная проза. В его образах и мыслях никогда не слышно фальцета, того горлового звука, которым безголосые тенора берут верхи. У Бунина все верхи грудные; все мысли изжитые, своею жизнью проверенные, своею кровью оплаченные. У него, как у смерти в одном из его рассказов, все свое, особое. Один из самых подлинных и, в Шиллеровском смысле этого слова, наивных художников, никогда не говорящий о вещах, но заставляющий вещи говорить с нами, Бунин, естественным образом, не разглядывает в своих произведениях мировых задач, не разворачивает в них психологических бездн, не решает социальных вопросов. Упрекать его художественную подлинность в некоторой теоретической бедности при желании поэтому можно, но не видеть громадного ума Бунина зрячему человеку нельзя. Не надо забывать, что греческое слово теория означает не мышление, а созерцание. Талант Бунина это помнит. Бунин думает глазами и лучшие страницы его наиболее глубоких вещей являются живым доказательством того, что созерцание мира умными глазами стоит любой миросозерцательной глубины. У Бунина же зрение предельно обострено; ему отпущены не только орлиные глаза для дня, но и совиные для ночи. Поистине он все видит. И все-же, ни его талант, ни его умные глаза, не создали бы Арсеньева, если бы у Бунина, кроме таланта, не было бы еще какого-то, совсем не моралистического, чувства ответственности за свой талант, чувства бережения его. Бунин не написал ни одной вещи, в которой чувствовалось бы, что он поставил своему таланту, непосильную для него задачу, чтобы он занес над ним по каким либо посторонним побуждениям кнут насильствующей воли или искажающей идеи. В отличие от очень многих из своих собратьев по перу Бунин, всю жизнь служа своему таланту, никогда не заставлял свой талант служить себе, не пытался при его помощи выйти в люди. Он, думается, всегда знал цену

себе и своему дарованию, но он никогда, даже и подсознательно, не выставлял своей кандидатуры на роль духовного вождя, властителя дум, общественной совести или даже просто любимца публики. За всем этим Бунин никогда не гнался, вероятно потому, что инстинктивно чувствовал, что и так идет впереди. В его творческом облике всегда гармонически сочетались вера в свой творческий путь с полным отсутствием мелкой самоуверенности. Лишь эту веру в правду своего пути объяснимы многие из известных Бунинских оценок инопородных ему явлений (Достоевского, Блока и т. д.). Один из самых зорких людей среди всех, с кем мне довелось повстречаться на своем жизненном пути, Бунин способен на столь несправедливые высказывания, как мало кто. За эту несправедливость его часто бессмысленно зло корят, но часто и слишком благожелательно оправдывают, ссылаясь на то, что священный огонь исключительного дарования не электричество, приспособленное к равномерно-резвому освещению любых явлений жизни. Не думаю, чтобы это сравнение было очень убедительным, но оставим его в стороне, как и всю проблемму вины. Спросим себя лучше, в чем собственно дело; почему зоркий Бунин становится иногда слепым. Думаю, что вопрос сложнее, чем кажется, и что в гневных вспышках Бунина, наряду с очевидной слепотью, есть и своя прозорливость. Когда Бунин видит, как анполоиническое Пушкинское упоение в бою и бездны мрачной на краю превращается под влиянием Достоевского в обывательскую толчею у мистической бездны, он кричит на Достоевского, что тот сует Христа в свои бульварные романы. Когда он слышит, как трагический срыв Блока: скитание Прекрасной Дамы до Незнакомки становится модою дня и как по салонам и кабакам начинается какая-то мистика под гитару, он обрушивается на Блока и доказывает, что это изолгавшийся Апполон Григорьев и только. Что говорить — по отношению к Достоевскому и Блоку все его обвинения несправедливы и неверны, — думается, Бунин это и сам лучше всех нас подчас знает, — но по отношению к той угрозе духовной трезвости и подлинности, что таят в себе не Достоевский и Блок, а блок-достоевщина, страстные Бунинские запальчивости, от которых не спрячешься и мимо которых не пройдешь, не только верны, но и справедливы. Во всяком случае они не беспредметны. Нельзя не видеть, что когда Бунин, повидимому совершенно бессмысленно, спичку называет чертом, он правильно чувствует, что в аду пахнет серой. В этом смысле его будто-бы слепые злостности, все зоркие предостережения.

Созерцание мира умными глазами стоит любой мирозерцательной глубины. В чем же ум Буниных глаз и в чем глубина его мирозерцания? Ответить на эти вопросы не легко, так как искусство Бунина лишено, как было уже сказано выше, всякой проблематики. Известное замечание, что среди писателей больше всего описателей, кажется как нельзя более применимым к Бунину. И, действительно, все его вещи прежде всего описания: мира, людей, событий; медленные, подробные, тщательные, бесконечно совершенные, но на первый взгляд как будто бы внешние. Этою внешностью Бунина, в особенности в прежние годы, часто корили; за нее упрекали его в холодности, в жесткой справедливости. Ходячая характеристика эта всегда связывалась с расточением похвал по адресу замечательного языка, которым пишет Бунин. Помню, как Иван Алексеевич однажды шутил по этому поводу: какой такой особый у меня язык; пишу русским языком, язык, конечно, замечательный, но я то тут причем. Эта шутка больше чем шутка: в ней слышится упрек тем, что считают его, Бунина, (мнение это было, к слову сказать, только что повторено в руководящем литературно-критическом органе Германии), блистательным, но, в сущности, лишь формальным дарованием, в совершенстве отражающем мир, но не имеющим ничего сказать миру в целях его совершенствования.

Такое представление о Буине, конечно, глубоко неверно. Верно лишь то, что он не учит мир совершенству, а усовершенствует его своим искусством, не наставляет его на путь истинный, а воистину преображает его. Причем преобразование это совершается Буниным, как настоящим художником совсем незаметно, легким положением рук на вещи, без всякого насильнического вмешательства в мир, без самовольного разгрома его форм, без самовольного переформления. Во всех писаниях Бунина перед нами мир до конца всем знакомый и все же неузнаваемый; совершенно внешний и все же бесконечно глубокий. Бунин любит и ценит чуть ли не выше всех Гете Слова первого отдела Гетевских „Максим и рефлексий“ являются лучшим определением Буниного творчества: Художник всегда изобразитель. Высшая форма изображения та, что способна на успешное соревнование с действительностью, т. е. на такое одухотворение вещей, которое делает их для всех нас абсолютно живыми. На своих высших вершинах искусство всегда кажется совершенно внешним. Чем больше оно погружается во внутрь, тем оно ближе к падению. Изумительные и изумительно верные слова. А потому не будем снижать как будто - бы совершенно внешнего

искусства Бунина глубокомысленными размышлениями над его мирозерцанием. Все, что может сделать критик — это указать на главные мотивы душевного раздумья художника над сущностью мира и жизни. Раздумье Бунина, — в стихах это, пожалуй, виднее, чем в рассказах и повестях, — замороженно вращается все в том же скорбновосторженном кругу, к которому уже не раз приходили искренние и глубокие умы и сердца.

Страстная жажда жизни:

Снова накануне. И с годами  
Сердце не считается. Иду  
Молодыми, легкими шагами  
И опять, опять чего-то жду —

Затем срыв, скорбь, смерть:

Познал я...  
Ненужную для мира боль и муку  
И эти одинокие часы  
Безмолвного, полуночного бденья,  
Презрения к земле и отчужденья  
От всей земной бессмысленной красоты.

И тут-же упоение красотой скорби, восторг о бессмертии смерти, а тем самым уже и обретение смысла в бессмысленном.

Зачем пленяет старая могила  
Блаженными мечтами о былом.  
Зачем зеленым клонится челом  
Та ива, что могилу осенила.  
Так горестно, так нежно и светло  
Как будто все, что было и прошло,  
Уже познало радость воскресенья  
И в лоне всепрощенья и забвенья  
Небесными цветами поросло.

Я не случайно назвал круг Буниного мироощущения трагичным. Он трагичен потому, что Бог Бунина, под взором которого вращается мир, — немой, не отвечающий на наши вопросы Бог.

Весь мир молчит — затем,  
Что в мире Бог, а Бог от века нем.

Этот немой Бог Буниной мистики отличается от Бога-Слова христианской догматики тем, что в нем бессмысленность мира в сущности не преодолевается, но лишь обретает ту предельную глубину, которую Бунин ощущает то древним ужасом, то вечной кра-

сотою. Нерасторжимое единство ужасности и прекрасности мира Бунин острее всего чувствует в смерти. Казалось-бы, что после Толстого ничего нового о смерти сказать нельзя. Однако Бунин нашел слова и образы, не сказанные и не найденные в Толстом. С одной стороны смерть ощущается и изображается Буниним еще физиологичнее, еще тлетворнее, чем Толстым, но с другой — в его словах о ней (см. „К роду отцов своих“) слышится такая таинственность, мистичность и даже, огражденная от церковного обряда, литургичность, которых нет у Толстого. У Толстого смерть, несмотря на „Три смерти“, прежде всего процесс, происходящий в душе человека; у Бунина она космическое событие, свершающееся в недрах Бытия. Касаясь темы смерти, Толстой всегда превращается в психолога и мыслителя; в Бунине та же тема пробуждает поэта. Как ни страшна в изображении Бунина смерть, она все же является душою и музыкой его искусства. Об этом хочется сказать несколько более подробных и более точных слов.

Есть, в сущности, две смерти. Смерть, как подкрадывающийся извне, конец нашей жизни — „Мы все сойдем под вечны своды и чей нибудь уж близок час“ — и смерть, как неустанно происходящее в нас умирание нашего прошлого и настоящего. По отношению к этой, второй, смерти мы сами те вечные своды, под которыми годы-могильщики хоронят и то, что зачалось и быть могло, но стать не могло, и то, что, ставши, отошло и умерло.

Над первую смертью мы не вольны. Вне благодатной веры она сплошной ужас и трепетанье твари. Над второю смертью у нас есть власть. Имя этой власти — искусство. Магический жест этого искусства — память. Конечно, не та вечная память, о сотворении которой молится церковь на отпевании умершего, но все же таинственно связанная с нею. В сущности, каждый подлинный художник творец вечной памяти и заклинатель смерти; а великое подлинное искусство праобраз и предвосхищение в земных условиях последней мистерии, обещанной нам, мистерии воскресения наших, неустанно во времени умирающих дней к вечной жизни в преображенной плоти.

Оба облика и оба переживания смерти всегда тесно связаны между собою. Формы этой связи у разных людей различны, но для всех нас одинаково определительны и показательны.

Для творчества Бунина характерно сочетание какого-то предельного, кальвинистически-мрачного отчаянья и трепетания твари перед крышкою гроба с редкою силою творческого преображения

земных обликов и свершений нашей брэнной жизни. Сочетание это неслучайно. Бунин сам прекрасно и глубоко вскрывает его религиозный смысл, объясняя свое стремление к словесному ремеслу страхом перед гробом беспамятства.

Тема памяти одна из самых глубоких тем мистической и религиозной литературы. Ее, столь важная для проникновения в сущность искусства, постановка невозможна без строгого разграничения памяти и воспоминаний. В своем прекрасном прологе к поэме „Дереья“ Вячеслав Иванов строго делит и даже противопоставляет друг другу оба начала:

Ты, память, муз родившая, свята —  
Бессмертия залог, венец созданья,  
Нетленного в истлевшем красота  
Тебя зову — не воспоминанья.

Сущность памяти, как то прекрасно выражает подчеркнутая третья строка Ивановской строфы, в спасении образов жизни от власти времени. Несбереженное памятью прошлое проходит во времени, — сбереженное — обретает вечную жизнь. В отличие от воспоминаний, всегда стремящихся вернуть невозвратимое, память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует. Для нее в ее последней глубине не важно умирает-ли нечто во времени или нет, потому что в ней все восстает из мертвых. Возвышаясь над временем, она естественно возвышается и над всеми измерениями его, над прошлым, настоящим и будущим, почему в ней легко совмещаются во времени несовместимые явления. Память эта — тишина и мир.

Связь памяти и вечности Бунин глубоко постиг и прекрасно выразил еще в 1916 году.

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет  
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.  
Чем я богаче им, тем больше я поэт.  
Я говорю себе, почувяв темный след  
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:  
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет.

После окаянных дней революции творчество Бунина не сразу пришло в память. Но начиная с „Несрочной Весны“, свет ее все сильнее и одухотвореннее озаряет писания Бунина. Тема Баратынского, тема призрачных, но бессмертных летийских теней, торжествующих над тяжестью утрат и горестей, тема неземной обители, в которой

утверждаются или, быть может, точнее возрождаются к вечной жизни умершие на земле образы, становится главной темой Бунинского творчества.

Зарубежная литература очень богата произведениями, посвященными отошедшей России. И это вполне понятно: тоска о прошлом — нерв нашей эмигрантской жизни. Но в отличие от Бунина большинство наших писателей зовет не память, а воспоминанья, всегда свои, всегда очень личные, каждому милые, но болезненные и больные. Отсюда нервность, сентиментальность, развинченность и взвинченность многих эмигрантских произведений; их белоствольные березки, кустарные петушки и росяные слезы.

У Бунина всего этого нет. Строй его последних созданий высок, прозаичен и спокоен. Многие страницы по своему настроению напоминают Пушкинскую осень.

Есть люди, — и их немало, — которым этот строй не под силу, которых Бунинское изображение до-революционной России, в котором ничто не рыдает и не надрывается, оставляет холодными и неудовлетворенными, которым более близки другие писатели, которые не служат, подобно Бунину, строгой панихиды по дорогой их сердцу России, а просто по человечеству воют и убиваются по ней. Предпочтение это вполне понятно: проникновение в Бунина требует духовности и обостренного художественного зрения, а не только искренней душевности и повышенной нервности, которых в мире гораздо больше чем духа и дара.

Бунин не сразу поднялся на высоту своих последних вещей. Своим путем художника, путем прояснения материи (Адамович) он шел медленно и осмотрительно. Раньше всего ему открылся сокровенный лик природы. О Бунинском изображении природы я уже писал в статье о Митиной любви. Потому скажу лишь кратко, что природа Бунина при всей реалистической точности его письма все же совершенно иная, чем у двух величайших наших реалистов — у Толстого и Тургенева. Природа Бунина зыблее, музыкальнее, психичнее и, быть может, даже мистичнее природы Толстого и Тургенева. Разница эта объясняется не столько тем, что Бунин — поэт, сколько иным, чем у Толстого и Тургенева, отношением между природой и человеком. Тургенев и Толстой прежде всего заняты людьми, их душами и судьбами. У Бунина же, в сущности, нет ни одной вещи, в которой человеку было-бы указано совершенно особое место

в мире, в котором он был бы показан как существо принципиально несоизмеримое со всеми другими существами. Всякий метафизический антропологизм, в котором сила Достоевского, глубоко чужд Бунину. Человек в творчестве Бунина, конечно, присутствует; меткость и сила его портретного мастерства изумительна, но человек присутствует в художественном мире Бунина, как бы в растворенном виде; не как сверхприродная вершина, а как природная глыба. И оттого, что в Бунинской природе растворен человек, — она так тонченко человечна.

В Митиной любви Бунин впервые выдвинул человека, как имя собственное. Но этим, новым для себя путем, в дальнейшем не пошел. В последних вещах на первом плане снова природа, история, память, люди, но не отдельные лица и их индивидуальные судьбы.

Странствия — один за другим возникают лики России — монастыри: Данилов — в Москве, Макарьевский — на Волге, монастырь Саввы с собором XIV века, Троицкая Лавра; старинные поместья: — Измайловское, вотчина Алексея Михайловича, Троицкое Румянцевца, Астафьево, где в кабинете Карамзина под стеклом лежат вещи Пушкина и другие, не столь знаменитые, но столь же дорогие памятливому сердцу места. Так возникает в странствиях незапятнанная, нерушимая Русь и над нею вопрос, — а что если разрушится нерушимое и забудется незапамятное.

Арсеньев — это, конечно, не роман в традиционном смысле этого слова (он ведь так и не назван автором), а нечто совершенно особое. Что, — сказать трудно. Отчасти философская поэма, а отчасти симфоническая картина. Но названия, в конце концов, безразличны. Сила и сущность Арсеньева в том, что в нем встретились и воедино слились две темы: метафизически - психологическая тема высветления Бунинских воспоминаний в вечную память и исторически-бытовая тема гибели царской России. Только такая встреча, вошедшего в полноту своих сил художника с роковой для него темой, могла породить такую вещь как Арсеньев.

Действующие лица Арсеньева не отдельные люди. Ни сам Арсеньев, ни его близкие не знают первого плана. На первом плане стоят вещи и дела человеческие, которым посвящены недоумения и раздумья Арсеньева-Бунина. Картины этой философской поэмы развертываются в нескольких планах в природном, социальном, историческом и метафизическом. Очень сильно чувствуется природный круговорот: — весна, лето, осень, зима; очень сильно прочерчи-

ваются географический крест: — север, юг, восток и запад; очень живы в быту и психологии отдельные сословия — дворяне, купцы, крестьяне, мещане; также отдельные народности и полосы России, ее города и дали. Крепко остаются в памяти (начало Истока), как бы из космического тумана возникшие первоосновы жизни — базар, тюрьма, собор. За этими, как бы вечными, столпами всякого человеческого бытия выступают менее существенные, но не менее характерные для России детали: перила и колонки провинциальных дворянских гостиниц, красные ковры под начальственными ногами у всенощной; двуносые мещанские рукомытники, табачные дымки в канцеляриях, присутствиях и провинциальных редакциях, поезда и вокзалы, тарантасы, большаки и т. д. и т. д. Всего этого очень много, конечно, и во всех других романах. Но в Арсеньеве все это существует по иному и по особому. Очевидно потому, что города и веси, вещи и обличья, изображаемые Буниным в Арсеньеве, отнюдь не случайности, попадающиеся на глаза его герою, но предметно и формально необходимые факторы всего повествования. При всей странности и интуитивности Бунинского письма в Арсеньеве есть нечто почти что исследовательское, есть какой то свой, Бунинским глазом за всю его жизнь собранный и на страницах Арсеньева прекрасно размещенный, краеведческий и этнографический музей, в котором каждая вещь поставлена и повернута так, что, раз увидав, ее никогда не забудешь. Этот элемент художественного познания представляется мне, особенно важным и ценным в Бунинском изобразительстве. Без него Арсеньев не мог бы превратиться в ту симфоническую картину России, которую он собою представляет.

Осуществление этой картины оказалось Бунину под силу исключительно благодаря тому мастерству, с которым он владеет главным даром художника: умением выбора между необходимым и, пусть столь же прекрасным, но излишним. Гетевское слово о самоограничении, как о высшем мастерстве художника, ни к кому из русских писателей не применимо с такою безоговорочностью, как к Бунину. О Смоленске и Витебске — одна страница; но на ней, благодаря выбору образов, запад России дан с исчерпывающе полнотой. Мерзлый кабак, местечковые евреи, желтый костел и железный рыцарь на нем. Так же дана и весенняя Москва: вначале как бы случайно слово о восточном излишестве торговли, а в заключение подробное описание картины в трактире Егорова, изображающей китайцев, пьющих чай. Как будто-бы пустяк, а между тем Москва

этим пустяком сразу зрительно сдвинута на восток. Этим приемом замены сложных и длинных описаний точнейшим изображением нескольких символически репрезентативных предметов Бунин пользуется очень часто и с большим мастерством. Совершенно изумителен конец XV-й главы второй части. Страсть так часто описывали, что, приближаясь к ее описанию, невольно начинаешь бояться за автора. Бунин сразу успокаивает. Вместо страсти он описывает ветер и грача, но, читая его описание, чувствуешь перебой в сердце. В нашем городе бушевал пьяный азовский ветер, — так начинается страница, а затем просто: „я запер дверь на ключ, ледяными руками опустил на окнах шторы, — ветер качал за ними черно-весеннее дерево, на котором кричал и мотался грач“... Замечательно. Короче и точнее о налетности и космичности страсти, о ее мотающей душу силе сказать ничего нельзя.

В заключение одно слово к читателю. Признаемся, что мы все развращены ловкостью, острословием, занятностью и интересностью современного писательства; что мы читаем невнимательно, неряшливо и приближительно, не погружаясь в отдельные слова, а лишь скользя по ним, т. е. читаем вовсе не то, что написано, а нечто лишь отдаленно на написанное похожее. Незначительные писатели, больше литераторы, чем художники, такое чтение переносят. Так как они сами творят сполрук, то их можно сполрук и читать. Бунин такого чтения не переносит. При приближительном чтении от него почти ничего не остается; это видно по переводам его вещей. Он почти непереволим. Потому добрый совет всем тем, которые сейчас снова, а, быть может, и впервые, возьмутся за книги Бунина, читать медленно и погружено, всматриваясь в каждый образ и вслушиваясь в каждый ритм, памятуя о знаменитых словах Шопенгауэра: „искусство суровый властитель: подчас надо долго ждать, пока оно соизволит заговорить с тобою“.

ФЕДОР СТЕПУН