

И. А. БУНИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Не в первый раз доводится мнѣ писать об Иванѣ Алексѣевичѣ Бунинѣ. Писал я и о его стихах, в которых с наибольшей глубиной раскрывается его міросозерцаніе; писал и о “Митиной любви”, пытаюсь расшифровать “метафизику любви” Бунина.

В обстоятельной статьѣ, написанной по поводу полученія И. А. Нобелевской преміи, я стремился дать нѣчто вродѣ “умопостигаемаго портрета” бунинскаго дарованія в цѣлом. Ко всему этому мнѣ почти нечего прибавить, кромѣ развѣ того, что Бунин принадлежит к тѣм немногим избранникам судьбы, что, долго живя, не переживают, а все только по новому раскрывают себя. С каким волненіем и наслажденіем читал я “Темныя аллеи”, читал и думал: откуда эта сила и страстность, эта правда и подлинность. Почему всего этого почти нѣтъ в современной европейской литературѣ. Ея лучшіе авторы дарят утонченныя наслажденія духа, радуют совершенством и новизной форм, тонкостью психологическаго анализа и философскаго раздумья, но они (А. Жид, Комюс, Сартр, Торнтон Уальдер, Бергенгрюн) не потрясают тебя, не дарят самозабвенія, не обжигают души, не ускоряют бѣнія сердца. В чем дѣло? Вряд ли в субстанціональной разницѣ между Россіей и Европой. Бергер Гете, поэмы Байрона, романы Диккенса, Бальзака, Флобера, Келлера и даже импрессиониста Якобсена и понынѣ производят впечатлѣніе, качественно отличное от того, что получаешь от современных авторов. Думаю, что чувствуемая в современной европейской литературѣ “убыль души” объясняется тѣм, что Европа послѣдних десятилѣтій перешла в тот интеллектуалистическій, науковѣрческій и технократическій період исторіи, которому Россія Бунина была еще чужда.

В Россіи, по крайней мѣрѣ до японской войны, вѣрнѣе до революціи 1905-го года литература играла главенствующую роль. На ея территоріи сталкивались и так или иначе разрѣшались и социальные и политическіе, и моральные, и даже религиозные вопросы. Она была одновременно и предпарламентом и как бы церковью русской интеллигенціи. Не в примѣръ западной русская литература никогда не была искусством для искусства. Даже и наиболѣе значительныя созданія русской литературы никогда не были чистым искусством в смыслѣ «l'art pour l'art». Ученіе Шиллера будто бы искусство родилось из игры (“Человѣкъ вполнѣ человѣкъ только тогда, когда он играет”) к

русскому искусству не примѣнимо. Формула Канта, что сущность искусства в “безцѣльной цѣлесообразности”, то есть во внутренней цѣлесообразности, не направленной ни на какую цѣль, также не примѣнима. Русская литература никогда безцѣльно не рѣзвилась. Всю свою жизнь она трудилась, часто в потѣ лица своего; иные ея представители боролись за социальное улучшение жизни народа, иные пеклись о преобразженіи народной души и царской власти. Очень часто она заглушала свою художественную совѣсть громыханьем нацѣпленных на себя публицистических вериг; иногда, отчаявшись в возможности спасенія міра красотой, принимала схиму (Гоголь, Толстой, поэт-Добролюбов).

Оспаривать, что в русской литературѣ было много безвкуснаго, варварскаго и бездарнаго, чего не встрѣтишь в писаніях современных европейских литераторов, трудно, но нельзя и не видѣть, что почти все в ней было серьезно и подлинно.

Отход от этой “столбовой дороги” русской литературы начался у нас лишь наканунѣ первой міровой войны: “Огненный ангел” и “Земная ось” Брюсова, почти вся проза Кузьмина, “Навыи чары” Сологуба, “Эгерія” Муратова, большинство романов Сирина-Набокова — все это уже ново-европейская обочина: высококачественное, виртуозное мастерство, которое приковывает к себе вниманіе читателя, но нигде не стремится его души и не переполняет сердце.

На ново-европейскую обочину свернула однако лишь очень небольшое количество авторов, больше поэтов, чѣм беллетристов. Самое значительное и в двадцатом вѣкѣ было создано писателями оставшимися вѣрными русской традиціи. Присматриваясь ближе к этой традиціи, мы явно различаем в ней два стиля и двѣ темы. Одна идет от Пушкина через Гоголя, Достоевскаго к Владиміру Соловьеву, Ремизову, Блоку и Бѣлому, обрываясь в совѣтской литературѣ ранними вещами (до “Вора” включительно) Леонида Леонова. Вторая тема идет от того же Пушкина через Тургенева, Гончарова, Толстого, отчасти и Лѣскова к Эртелю, Чехову, Бунину, Куприну, Зайцеву, “честному” Алексѣю Толстому и к лучшим вещам Горькаго, в которых он не ощущается на слѣдником Чернышевскаго и уязвленным Ницше марксистом.

Наиболѣе значительными представителями первой темы являются безспорно Бѣлый и Блок, пѣвцы революціоннаго хаоса, замороженные музыкой разрушенія. К ним обоим примѣнимо слово сказанное В. Розановым о Достоевском: “Достоевскій относится к Европѣ, как революція к старому порядку”.

Бунину стихія революціоннаго символизма была всегда не только чужда, но и враждебна, об этом свидѣтельствуют его изумительныя по наблюдательности и портретной мѣткости “Воспоминанія”, гдѣ он говорит о Блокѣ вещи, которыя не могут не повергнуть не только в недоумѣнную растерянность, но и глубокую скорбь многих почитателей несчастнаго поэта. Отмѣчая это, я не виню Бунина, лишь характеризую его, так как признаю экстерриториальность, то есть неподсудность не только за дипломатами, но и за всѣми большими творцами. Отчасти бунинское непониманіе трагедіи Блока связано с тѣм, что тайна бунинскаго дарованія не в пророчествѣ (знаю, что у Бунина есть пророческія стихотворенія), а в памяти, не в хлябях, а в тверди, не в отрицаніи Россіи (“Неужели же вы не знаете, что Россіи не будет так

же, как не стало Рима, не в пятый вѣкъ послѣ Рождества Христова, а в первый год первого вѣка". — Из писем А. Блока к З. Н. Гиппиус), а в ея утверждѣніи, лишенном притом всякаго приукрашиванія прошлаго, всякаго налета эмигрантской тоски по ней. Быть может, Бунин единственный зарубежный писатель, в искусствѣ котораго не чувствуешь эмигранта, как оно напримѣр чувствуется в бытковой перегушенности шмелевскаго православія, или в нѣжно-задумчивых зайцевских воздыханіях: "Да, Россія". Быть может, в Бунина и утробно и душевно так крѣпка Россія, что ему невозможно, да и не нужно, тянуться к ней. Вѣдь мечты, вздох — это уже с берега на берег, через раздѣляющую рѣку.

Бунин начал писать в эпоху начавшагося расхожденія между реалистами и символистами. Найти свое мѣсто между обоими направленіями молодому писателю было в тѣ годы не легко. С одной стороны царствовали: анонимный заказ социалистической общестственности, а с другой: мистическая соловьевщина, сверхчеловѣчность Ницше, Ибсен, Стринберг, французскіе символисты и "новое религиозное сознаніе".

По началу поэт Бунин присоединился к новаторам. Его "Листопад" вышел в "Скорпионѣ". Первые небольшіе рассказы в — "Сѣверных цвѣтах". Но вскорѣ Бунина потянуло к реалистам. В новых рассказах, появившихся между 1904 и 1910 годом, у него уже звучат социальныя темы, но раскрываются онѣ поэтом в лично-лирическом планѣ.

На свою настоящую дорогу Бунин выходит лишь в "Деревнѣ", гдѣ он на фонѣ пореволюціоннаго перехода земельной собственности из помѣщичьих рук в крестьянскія рисует братьев Красновых: бездѣльнаго Кузьму и дѣльнаго строителя Тихона. Кузьма — самодум, самоучка, которому, однако, мысли не помогают жить, а скорѣе мѣшают. С горя он начинает выпивать, от неустроенности души паломничать по святым мѣстам. Вернувшись домой, к нечестно разбогатѣвшему брату, он застает и его в такой же тоскѣ, которая гложет его самого. Мучает брата не то, чтобы совѣсть, а какая-то безмыслица его мужицкой жизни. Над романом свинцом тяготѣет мрак. Тяжесть в том, что Бунин не вѣрит, что этот мрак — наслѣдіе крѣпостного строя, что он от капиталистическаго зажима мужицкаго хозяйства, от помѣщика и урядника; ему кажется, что этот мрак от чего-то гораздо болѣе глубокаго, коренящагося в самой природѣ русской души, быть может, в мѣшанной русской крови, которую не разжижишь, не облегчишь.

Если сравнить "Деревню" с рядом почти одновременно вышедших произведеній Горькаго, Андреева, Вересаева и Юшкевича, и даже Шмелева и Куприна, то нельзя не увидѣть, что отличіе Бунина ото всѣх его собратьев по перу заключается в том, что в его искусствѣ созерцаніе міра нигдѣ и ни в чем не умаляется предвзятостями міросозерцанія, что его изумительно зоркіе глаза безкомпромиссно враждебны всяким точкам зрѣнія. В отличіе от своих ближайших литературных соратников Горькаго и Андреева, Бунин никогда ни во что не ридился ни вѣщине, ни внутренне. О том, до чего ему с его прямою и честностью был непереносим всякій наряд, он и сам пишет в своих "Воспоминаніях", влагая, как мнѣ по крайней мѣрѣ кажется, прежде всего свои собственныя мысли в уста "ловкача Алешки Толстого": "да кто теперь не мошеничает... Одни, видите ли, символисты, другіе — марксисты,

третьи — футуристы, четвертые будто бы босяки. И всѣ наряжены: Маяковский носит желтую женскую кофту, Андреев и Шалапин — поддевки и русскія рубахи навыпуск, Блок — бархатную блузу... Всѣ мошеничают, дорогой мой".

Что всѣ просто мошеничали, конечно, невѣрно. Если бы оно было так, то вся исторія русской культуры двадцатаго вѣка, сорвавшаяся в "пролеткульт" и "діамат", была бы только мошеничеством. Думаю, что этим легким словом страшнаго омраченія русской культуры не объяснишь. Но если оставаться в узких предѣлах литературно-вѣдѣнія и не вдаваться в социологию революціи, то нельзя не видѣть тѣх жутких безвкусиц, что всевозможные интеллигентскіе "измы" натворили в русской литературѣ. Достаточно назвать "Мать" Горькаго, этот дешевый марксистскій плакат (непонятно, как автор прекраснаго "Дѣтства" мог написать такую вещь), "Царь голод" Леонида Андреева, в котором талантливый автор оборачивается каким то царевкокшайским Метерлинком, или бездарно варварскіе стихи утонченнаго эстета и страстнаго библіофила Валерія Брюсова:

"В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен дѣтей свободных крикъ,
Как будет весело громить остаток статуї
И складывать костер из безконечных книг".

Конечно, не всѣ русскіе писатели падали так низко, но все же мало кто не отдал в той или другой степени дани всевозможным идеологическим вѣрованіям и міросозерцательным вѣяніям. Бунин же прошел мимо всѣх этих искушеній с подлинно царственной свободой, не отрываясь при этом от художественнаго анализа проблем, что требовали своего разрѣшенія, то есть не превращаясь в оторваннаго от жизни литератора. Если Бунин в "Деревнѣ" и "Суходолѣ" дал почти жестокой по своей правдивости художественный анализ перерождающейся в своей социальной структурѣ и мающейся о правдѣ жизни деревни, то в своей, особо стоящей повѣсти "Господин из Сан-Франциско" он опять таки без малѣйшаго идеологическаго нажима нарисовал рѣдкую по полнотѣ, краткости и внутренней глубинѣ картину европейски-американской капиталистической цивилизаціи с ея похотливою жаждою жизни, метафизически-эротической пустошой и животным страхом перед смертью. Этот рассказ не искусство ради искусства: в своей социологической зоркости он стоит тысячи страниц иных изслѣдованій по вопросу о кризисѣ западно-европейской культуры.

Я сказал, что стихія бунинскаго творчества в памяти. Ни одна вещь Бунина не подтверждает этого мнѣнія так полно, как его изумительныя "Странствія". Содержанія этих коротких отрывков не передашь, производимаго ими впечатлѣнія не опишешь. В них вѣет какой-то лѣтошисный, пименовскій дух: "не даром столько лѣтъ свидѣтелем Господь меня поставил". Читая их, по новому понимаешь бунинское опредѣленіе поэзіи:

"Поэзія... в моем наслѣдствѣ.
Чѣм я богаче им, тѣм больше я поэт".

Один за другим возникают лики России — монастыри: Данилов — в Москвѣ, Макарьевскій — на Волгѣ, монастырь Саввы с собором пятнадцатаго вѣка — Троицкая лавра; старинныя помѣстья: — Измайловская вотчина Алексѣя Михайловича, Троицкое-Румянцево, Остафьево, гдѣ в кабинетѣ Карамзина под стеклом лежат вещи Пушкина и другія, не столь знаменитыя, но столь же дорогія памятливому русскому сердцу мѣста. “Странствія” — это нѣкая литературная панихида, скорбная и утѣшительная одновременно.

В планѣ “Странствій” надо, как мнѣ кажется, читать и “Жизнь Арсеньева”. Это произведение не автобиографическій роман, в классическом смыслѣ слова, а своеобразное сращеніе философской поэмы с симфонической картиной. Вещь глубоко музыкальная. Особенность “Жизни Арсеньева” в том, что в ней встрѣтились и слились воедино двѣ большія темы: гибель царской Россіи и высвѣтленіе бунинских воспоминаній в “летейскую тѣнь” в вѣчную память искусству:

“Ты память муз родиншая, свята
Безсмертія залог, вѣнец сознанья,
Нетлѣннаго в истлѣвшем красота
Тебя зову, но не воспоминанья”.

В “Жизни Арсеньева” нѣтъ никаких преукрашеній прошлаго и плача о нем, никаких реставраціонно-дворянских тенденцій и, главное, нѣтъ уже и проклятій революціи. Все это, по скольку оно иной раз звучало у Бунина, отошло на задній план, перегорѣло. “Жизнь Арсеньева” — это громадное полотно, очень сложный “показ” Россіи, основанный на принципѣ дифференціального исчисления и сдѣланный с тонким расчетом на безконечно большое значеніе безконечно малых величин. Заснята Россія в “Арсеньевѣ” исключительно чувствительною фотокамерой. Засняты всѣ области Россіи: сѣвер, юг, запад и восток, ея пейзажи, веси и города, губернскіе соборы, дворянскія усадьбы, вокзалы, деревни, дальше мельче — редакціи провинціальных газет, присутственныя мѣста, красныя коврики под начальственными штиблетами в церкви, мѣщанскіе рукомойники и т. д., и т. д. Всѣ эти бытовья мелочи уходящей Россіи, оживая под пером Бунина, как бы перерастают самих себя и дают очень сложную и очень правдивую картину Россіи.

Как во всѣх произведеніях Бунина, так и в “Жизни Арсеньева”, все как будто бы совсѣм внѣшне и все же это внѣшнее одновременно и глубоко сокровенное. Бунин любит и цѣнит Гете. Быть может, извѣстныя гетевскія слова являются лучшим опредѣленіем бунинскаго творчества: “высшая форма изображенія та, что способна на успѣшное соревнованіе с дѣйствительностью, то есть на такое одухотвореніе вещей, которое дѣлает их для всѣх нас абсолютно живыми. *На своих высших вершинах искусство всегда кажется совершенно внѣшним.* Чѣм больше оно погружается во внутрь, тѣм оно ближе к паденію”. Изумительные и изумительно вѣрныя о Бунинѣ слова.

Россія, ея прошлое и гибель этого прошлаго не самая значительная тема Бунина. Как художник, Бунин не только бытописатель социолог, но и поэт метафизик. Подобно высокому небу над землей, возвышается в его произведеніях над темою Россіи, тема любви и смерти. Восторг любви и смертная печаль свѣтятся во всѣх его стихах, озаряют и его прозу.

Наиболѣе глубоко проблема любви была поставлена Буниным в “Митиной любви”. Эта повѣсть гораздо больше, чѣм психологически-бытовой этюд о том, как влюбленный юноша, которому любимая им Катя перестала отвѣчать на письма, с отчаянія наскоро и неопратно сходитя с деревенской дѣвкой, послѣ чего кончает самоубійством. В это повѣствованіе Бунин внес черты подлинно трагедійнаго анализа сложных взаимоотношеній между любовью и полом. Для Бунина пол и любовь так же до конца не сліяны друг с другом, как они и не отдѣлимы друг от друга. Пол безлик, он стихійно сливает воедино всѣ женскіе лики: “И пошел теплый, сладостный и душистый дождь. Митя подумал о дѣвках, о молодых бабах, спящих в этих избах, обо всем том женском к чему он приблизился за зиму с Катей, и все сказочно слилось в одно — Катя, дѣвка, ночь, весна, запах дождя, запах распаханной, готовой к оплодотворенію земли, запах лошадиного пота и воспоминаніе о запахах лайковой (катиной) перчатки... Митя откинулся в задок тарантаса и сквозь слезы дрожащими руками стал закуривать”.

О той же стихіи пола говорит в “Темных аллеях” и “грѣшный раб Божій”, странник в рясѣ и скуфьѣ: “Нѣсть ни единой силы в мірѣ сильнѣе похоти — что у человѣка, что у гада, у звѣря, у птицы, пуще же всего у медвѣдя и у лѣшаго”.

Этой стихіи безликаго пола в душѣ человѣка противостоит любовь, такой же пол, но пол, исповѣдующій великое значеніе личности для всѣх отношеній между людьми. Оличенный пол не знает похоти, он вѣдает лишь огненную страсть.

В “Митиной любви” драма борьбы между любовью и полом, лицом и безликостью раскрывается с исключительной тонкостью психологическаго рисунка. Драма “Митиной любви” только потому и ощущается нами трагедіей, что борьба между полом и любовью не есть для Бунина борьба между ложью и правдой, грѣхом и святыней, а есть борьба между двумя правдами и двумя святынями. Тут глубокое отличіе бунинской эротики от толстовской.

До чего глубоко погруженность Бунина-художника в стихію пола, до чего страстно ощущается им и правда пола и его безответственность, т. е. его сверхчеловѣческая святость, ни в одной из бунинских книг не раскрывается с такой полнотой, как в послѣднем сборникѣ его рассказов, вышедших в 1946-м году под заглавіем “Темныя аллеи”. Через всѣ рассказы этого сборника и подпочвенно и поднебесно струится подлинно космическая музыка пола. С невѣроятною силою и неожиданно сильно врывается она в людскія души, мужскія и женскія: гасит их сознаніе, надламывает волю, убивает совѣсть, возносит души на вершины неизрѣчимаго блаженства, а затѣм опадающей волною бросает их в отчаяніе и смерть, в ночные омуты, под поѣзда на рельсы. В книгѣ много жестокости и восторга, но много также жалости и нѣжности.

Противотема любви раскрыта в книгѣ много приглушеннѣе, чѣм

тема пола, что отчасти объясняется формой небольшого рассказа. Любовь — субстанция судьбы. Судьба — целостность и единство человеческой жизни, от рождения до смерти. Раскрытие судьбоносной любви возможно потому лишь в широко задуманном романе. В “Темных аллеях” люди показываются с невзрачной, стереоскопической пластичностью, но все же не в биографическом плане, как Татьяна Пушкина, Лиза Калитина Тургенева и Наташа Ростова Толстого, а лишь в мгновенно-ситуационном.

И тем не менее любовь, самая настоящая любовь, в “Темных аллеях” присутствует, но только отраженно. Она присутствует, как боль неосуществимости для человека полного блаженства в природно-космическом порядке, как тоска безликого пола по лицу и как разложение лица в стихии пола.

Вся эта подчеркиваемая мною философия любви раскрывается Буниным, как оно само собою разумеется, в чисто художественном и тем самым абсолютно конкретном порядке. В “Темных аллеях” нет и двух строк отвлеченного философствования. В них даны только природа и люди. Если я подчеркиваю мросозерпательную глубину бунинских рассказов, то делаю это в опровержение распространенного мифа, что “Темных аллея” какая то коллекция эротических ситуаций. С этим упреком Бунину часто связывается и другой, в чрезмерной точности и детальности любовных описаний.

В последнем упреке, быть может, есть некоторая доля правды.

Не может быть спора о том, что художник имеет право описывать все, что раскрывается его созерцающему взору, но весьма возможен спор о разнице между художественным созерцанием и любопытствующим разглядыванием.

Быть может, для дифферанческой темы “Темных аллея” в них есть некоторый избыток разматывания женских прельстительностей. Эстетическая сущность этой проблемы сводится в конце концов к взаимоотношению музыки и пластики в словесном искусстве. Поясню это на примере.

Читая “Темная аллея”, я вспомнил и тут же перечел потрясающий конец пятнадцатой главы второй части “Арсеньева”: “В нашем городе бушевал пьяный азовский вѣтер”. “Я запер дверь на ключ, ледяными руками опустил на окна шторы, — вѣтер качал за ними черно-весеннее дерево, на котором кричал и мотался грач”. Замечательно. Вместо страсти Бунин описывает вѣтер и грача, но, читая это описание, чувствуешь перебой в сердце. Короче и точнее о налетности и космичности страсти, о ее мотающей душу силе сказать невозможно.

Если бы на ряду с пьяным азовским вѣтром и мотающимся грачем появились “спадающие чулки” и “маленькие грудки”, то космическая музыка сейчас же бы оборвалась. Говорю это лишь мимоходом, дабы меня не упрекнули в предельной слепоте по отношению к великому для меня искусству Бунина и, говоря, настаиваю, что сущность “Темных аллея” не в описании мимолетных вѣтрѣч, а в раскрытии неизбежной трагедии человека единственного в мире существа, принадлежащего двум мирам: земле и небу, полу и любви.

Чтобы убедиться в правде моего анализа, достаточно после “Темных аллея” раскрыть “Les chemins de la liberte” Сартра.

Русская литература находится сейчас в исключительно тяжелом положении. В послѣвоенной, а, быть может, уже и предвоенной советской России она круче чем в прежние годы пригибается не к земле, а к бетонированному полу советской государственности. Анонимный социальный заказ прежней радикальной интеллигенции, искалчивший талант Горького, уже давно превратился в подписанный коммунистической партией приказ советского правительства. Уйти от этого заказа советскому писателю, кроме как в молчание, некуда. Но вѣдь и молчать не разрешают, спрашивая: “о чем молчите, товарищи?” Благодаря такой перманентной рентгенизации, творческий уход в молчание неизбежно превращается в разлагающую душу выход в тенденциозную ложь. Остаются лишь небольшая надежда, что талантливые новые эмигранты, как Коряков, Максимов, Елагин и целый ряд других, еще не успевших сказать своего слова, сумют в условиях зарубежной свободы творчески раскрыть и художественно оформить свою страшную, но и богатую советскую жизнь. Но если это даже и случится, положение советского писателя все же не изменится.

По иному, но не менее трагично, положение эмигрантского молодняка, дѣтей и внуков старых эмигрантов. России они не знают, своими глазами еще никто из них не видел, писать же без живого созерцания своего предмета художнику трудно. И не только образ России, но и таинственный облик родного языка начинает постепенно исчезать из памяти писателя эмигранта. Даже и те, что хорошо владеют им, говорят уже иначе, чем говорили их выросшие в России отцы и дѣды. Многие все еще пишут по русски, потому что хотят остаться русскими людьми и стать русскими писателями, но сами знают, что язык тѣх стран, в которых они получили и среднее и высшее образование, им уже ближе. Сирин-Набоков совсем перестал писать по-русски.

Из этого положения для всех молодых писателей в эмиграции, как для выросших в западной Европе, так и недавно приѣхавших из России, остается только один выход: длительное и творческое изучение России, ее сложной и трагической истории, ее древних литературных памятников, духа и языка летописей, сказаний, житий и духовных стихов.

Среди живущих писателей Бунин один из немногих в творчестве и главным образом в языке которого наследственно жива древняя Россия. Чтение и изучение его в годы отрыва России от своего вчерашнего дня приобретают потому для всех нас исключительно большое значение.

Ф. Степун.