

ПУТЬ БУНИНА-ХУДОЖНИКА

Статья О. Н. Михайлова

Изучение художественного наследия Бунина только начинается. Хотя уже издано девятитомное Собрание его сочинений, впервые представившее столь полно бунинскую поэзию, прозу, критику, воспоминания, хотя появилось несколько монографий, посвященных его жизни и творчеству, хотя часто публикуются все новые статьи и мемуары — тем не менее всестороннее исследование всего, что создано этим выдающимся русским писателем нашего века, — впереди. И сегодня можно подвести лишь общие итоги и наметить только некоторые черты своеобразия творческого пути Бунина, безостановочно развивавшего и совершенствовавшего свое мастерство на протяжении долгой, почти семидесятилетней творческой жизни.

В эти семь десятилетий родина Бунина пережила события огромного, всемирно-исторического значения. Общественно-демократический подъем 1890-х годов и первая русская революция, мировая война, Февральская, а затем Октябрьская революция, преобразовавшая Российскую империю в Союз Советских Социалистических Республик и оказавшая гигантское воздействие на судьбы всего человечества, наконец, Отечественная война 1941—1945 гг. — таковы крупнейшие события, современником которых оказался Бунин.

Для русской литературы этот исторически короткий отрезок времени оказался необычайно насыщенным и богатым. Он включает в себя и творчество последних титанов критического реализма прошлого столетия — Толстого и Чехова; и борьбу реалистической литературы с декадентством; и произведения талантливых прозаиков-«знаевцев»; и формирование нового метода социалистического реализма, основоположником которого явился Горький, метода, широко раскрывшего свои возможности в творчестве советских писателей.

Какое место занимает творчество Бунина в этой огромной панораме? Такова первая и важнейшая проблема, требующая своего осмысления. Характеристика Бунина-художника невозможна вне установления его литературной генеалогии, его места в ряду как предшественников — великих писателей XIX в., так и современников — прозаиков и поэтов начала нового столетия, а кроме того, тех, кто позднее сам испытал воздействие Бунина. В сплаве воздействия эпохи, насыщенной революционными потрясениями, жизненного опыта писателя, социальных и эстетических традиций, своеобразия таланта выявляются основные тенденции бунинского творчества, при всем его устойчивом характере заметно менявшегося от 1890-х годов к началу 1900-х и далее — в 1910-х годах. Проследить эти тенденции, определить эту проблематику значит в конечном итоге оценить роль Бунина, его вклад как русского художника в развитие нашей национальной культуры — прежде всего культуры пред-революционной поры.

В предреволюционные годы Бунин занимает видное место в литературе как крупный писатель-реалист, творчески воспринявший заветы великих мастеров прошлого. В таких значительных произведениях, как повести «Деревня» и «Суходол», «крестьянские» и «дворянские» рассказы, произведения обличительно-философского плана — «Господин из Сан-Франциско», «Братья», он откликнулся на важнейшие события своего времени; оставил образцы классически ясной пейзажной и интимной лирики; в поэзии и прозе глубоко затронул «вечные», «первородные» проблемы.

Характеристика пути Бунина-художника осложняется, однако, тем, что он принадлежит не только к периоду, ограниченному узкими хронологическими рамками — с 1890-х годов до 1917 г. В условиях эмиграции, в продолжение тридцати с лишним лет Бунин оставался крупнейшей и совершенно особой фигурой в литературе русского зарубежья. Его реалистический метод, его художественный стиль, его проблематика продолжали меняться в совершенно новой обстановке, что также требует своего осмысления и объективной оценки. Лучшие бунинские произведения эмигрантской поры — роман «Жизнь Арсеньева», рассказы «Митина любовь», «Солнечный удар», «Косцы», книга прозы «Темные аллеи», мемуарно-философский трактат «Освобождение Толстого» — также принадлежат русской литературе и неотделимы от нее.

1

В течение довольно длительного времени, вплоть до «Деревни» (1910) и «Суходола» (1911), творчество Бунина не было в центре внимания читающей публики и критики. Его поэзия, вопреки декадентской моде продолжавшая традиции А. Фета, А. Майкова, Я. Полонского, оценивалась в начале нашего века значительно выше его прозы. Как прозаик, Бунин виделся критике всего лишь «даровитым учеником талантливых учителей»¹. Только очень зоркие современники — и среди них Чехов и Горький — сумели разглядеть в творчестве молодого Бунина нечто иное, большее. Правда, и это пришло не сразу и не вдруг. Поначалу и они отводили Бунину довольно скромное место в текущей литературе. Но если Чехов оставил лишь мимоходом сделанные замечания (скажем, отдав предпочтение Куприну при сопоставлении его рассказа с бунинским²), то Горький довольно последовательно считал в самом начале 1900-х годов художественные возможности Бунина ограниченными. Так, в письме к Пятницкому (сер. октября 1901 г.) он заявлял, что хотя Бунин как художник и «несравненно выше» Чирикова, но у того «есть лицо, а у Бунина — туман на этом месте»; в другом письме к нему же (2—3 июля 1902 г.) Горький иронизирует над теми из читателей, кто ставит Бунина «выше Андреева и Скитальца»³. Отсюда еще дистанция огромного размера до позднейшего утверждения того же Горького: «я считаю И. А. Бунина именно писателем не менее талантливым, чем Чехов, и более культурным, чем последний»⁴.

Для весьма сдержанных оценок творчества Бунина конца 1890-х и начала 1900-х годов были свои, очень веские основания. Усвоив в русском реализме лишь его «спокойные» традиции, бунинская проза и поэзия на фоне литературы тех бурных лет, отмеченных нарастающим революционных потрясений, закономерно выглядели общественно индифферентными, за редким исключением не несли в себе непосредственного отклика на события, будоражившие и волновавшие страну в пору нового, революционного подъема. На фоне наиболее злободневных, социально-острых произведений демократической литературы, таких, как «Молох» Куприна, где впервые запечатлен протестующий пролетариат, как пронизанные пафосом революционного бунтарства «Песня о Соколе», «Фома Гордеев», «Мещане», «На дне» Горького, как агитационно-политическая лирика Скитальца и т. д., — творчество Бунина тех же лет кажется выключенным из общественной проблематики.

Впрочем, точнее было бы сказать, что к общественной проблематике в широком смысле слова Бунин шел, но шел своим, последовательным и «непрямым» путем: через попытки отыскать смысл бытия, через углубленное самопознание, через стремление выявить «вечные», устойчивые и характеристические черты русского человека, русского крестьянина. Сравнивая бунинские произведения разных лет, скажем, ранний рассказ о больной побиружке, изгнанной родичами помирать в поле, под осенним дождем («Федосевна», 1891), с новеллой о кротком караульщике-отшельнике, готовом «лечь „под святые“ когда угодно» («Мелитон», 1900), и далее — с «крестьянскими рассказами» 1910-х годов («Худая трава», «Веселый двор», «Древний человек» и т. д.), обнаруживаешь на удивление последовательное развертывание единой проблематики, только все более заостряющейся, обретающей глубину и масштабность.

Одновременно с «крестьянской» в прозе и поэзии Бунина развивается другая, если можно так выразиться, — «усадебно-элегическая» тема. Он обращается к героям, находящимся у последней черты жизни, — одинокому пожилому «фантазеру» Капитону Ивановичу («На хуторе», 1892) или жалкому и трогательному «степняку» Якову Петровичу, доживающему свой век бобылем, изредка вспоминающему прошлое, когда оживает под гитару старинный романс («В поле», 1895). Поэтическим комментарием к этим рассказам могут служить многие стихи Бунина тех же лет:

Свечи нагорели, долог зимний вечер...
Сел ты на лежанку, поднял тихий взгляд —
И звучит гитара удалью печальной
Песне беззаботной, старой песне в лад.

«Где ты закатилось, счастье золотое?
Кто тебя развеял по чистым полям?
Не взойти над степью солнышку с заката,
Нет пути-дороги к невозвратным дням!»⁵

Стихотворение, звучавшее жалобой на то, что «не воротить жизни прожитой назад», называется «На хуторе», как и рассказ, где одинокий Капитон Иванович бес- сильно сетует: «Как же это так? <...> Будет все по-прежнему, будет садиться солнце, будут мужики с перевернутыми сохами ехать с поля... будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу — меня совсем не будет! И хоть тысяча лет пройдет — я никогда не приду и не сяду на этом бугре! Где же я буду?» (2, 34). Уже в этих размышлениях молодого писателя предвосхищены позднейшие лирические отступления «Жизни Арсеньева» и «Освобождения Толстого».

Изображение обнищавшего мелкопоместного дворянства в середине 1890-х и начале 1900-х годов смягчено созерцательно-элегическим настроением автора. Если произведения 1910-х годов на ту же тему («Суходол», «Последний день», «Последнее свидание» и др.), напоминающие, по выражению Горького, «отходную», понуждают вспомнить о суровых традициях М. Е. Салтыкова-Щедрина, то предшествовавшие им элегии в прозе ближе тургеневской традиции, отмеченной музыкальностью, внутренней ритмичностью, богатством в передаче красок и ароматов русской природы.

Уже в «Антоновских яблоках» (1900), этой «поэме запустения», проза Бунина обретает особенный лаконизм и сгущенность слова. Как и другие лучшие произведения той поры («Сосны», «Новая дорога», «Золотое дно»), «Антоновские яблоки» поражают меткостью деталей, смелостью уподоблений, художественной концентрированностью, музыкальностью.

Бунинская проза подчинилась внутренней мелодике, причем характерно, что сам писатель видел в своих исканиях ритма прозы как бы продолжение стихотворчества. В дневнике Н. А. Пущешникова занесено признание Бунина: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. Тургенев тоже был стихотворец прежде всего... Для него главное в рассказе был звук, а все остальное — это так. Для меня главное — это найти звук. Как только я его нашел — все остальное дается само собой»⁶. Обращение к Тургеневу тут не случайно. Тайное, внутреннее очарование его лирической прозы (вспомним хотя бы «Свидание») предвещало возможности качественного развития этих, еще смутных для XIX в. тенденций. Бунин вопреки другим своим, резко отрицательным высказываниям о Тургеневе и его реалистической школе, был многим обязан ему. Тургенев-прозаик (равно как и драматург, создатель театра, почти лишенного внешнего действия, погружающего движение в подтекст) оказал определенное влияние также и на новаторское творчество Чехова.

Однако в своих исканиях Чехов и Бунин, оба разрабатывавшие «малые» жанры прозы, шли совершенно разными путями. Чехов как бы «демократизировал» прозу, добившись в итоге предельной простоты и общедоступности ее восприятия, того, что А. Твардовский удачно охарактеризовал как «магию доходчивости»⁷. Самая форма рассказа, в сравнении с романом, представлялась Чехову более демократическим жанром (полшутя он говорил А. Н. Сереброву-Тихонову: «Романы умели писать только дворяне. Нашему брату — мещанам, разнолюду — роман уже не под

силу...»⁸). Бунин же, напротив, «аристократизировал» прозу, сознательно стремясь в рассказе к мерной торжественности интонации и высокой степени эстетизации действительности.

На особенностях Бунина как художника в значительной степени сказались его социальная родословная, воспоминания о былом величии «столбового рода». В романе «Жизнь Арсеньева», во многом автобиографическом, писатель замечал: «Ни лицейских садов, ни царскосельских озер и лебедей, ничего этого мне, потому что „протоптавшихся отцов“, в удел уже не досталось <...> Но как пленительно, как родственно звучали для меня тогда пушкинские строки о них!» (6, 93). Он чувствовал дух дворянской культуры, своеобразия уклада целого социального пласта, безвозвратно смытого временем в «летейски воды». Об этом напоминали «дедовские книги в толстых кожаных переплетах, с золотыми звездочками на сафьянных корешках» («Антоновские яблоки» — 2, 189). И снова приходит мысль о цельности и последовательности творчества Бунина. Между «Антоновскими яблоками» и «Жизнью Арсеньева», где тем же книгам из дедовской библиотеки посвящено столько поэтических строк, пролегло не только три десятилетия, их разделяют величайшие социальные потрясения, переменявшие уклад всей России. Но разве не черновой главой, дальним подступом к «Жизни Арсеньева» (разумеется, с учетом изменения масштабности) выглядит в историко-литературной перспективе рассказ «Антоновские яблоки»?

Характерно, что и Чехов, и Горький, и Куприн единодушно подчеркивали в своих откликах на произведения Бунина начала века роль и значение его социальной родословной. «Мы похожи с вами, как борзая на гончую <...>, — говорил Бунину Чехов. — Вы же дворянин, последний из „ста русских литераторов“, а я мещанин — „и горжусь этим“...»⁹. Конечно, не следует буквально понимать слова Чехова: бунинское творчество даже тех лет никак не могло быть сведено к некоему «дворянскому началу». Скорее, как мы увидим, следует говорить об определенной социальной двойственности Бунина, который испытывал и тяготение к дворянским традициям, и отталкивание от них. К тому же воздействие «дворянской косточки», столь заметное в произведениях начала 1900-х годов, не только придавало цельность, но и сильно ограничивало поле зрения Бунина-художника, подчас вызывая у читателя тех лет ощущение определенного анахронизма. Это провидательно подметил в своей известной пародии на «Антоновские яблоки» Куприн¹⁰.

Чтобы объяснить, хотя бы в самых общих чертах, место Бунина в литературе начала века, следует вернуться к истокам его творчества. Именно там заложены предпосылки — и замедлившие его выдвижение в первые ряды русской литературы, и в то же время способствовавшие этому позднему выдвижению.

2

Бунинский талант сформировался в обстановке провинциальной усадьбы, на Орловщине, испытывая, как уже говорилось, сильное воздействие дворянско-сословных традиций. Одновременно на него оказала сильное и благоприятное воздействие близость к природе, деревенской жизни. Покинув девятнадцатилетним юношей обширшее родовое гнездо, по словам матери, «с одним крестом на груди», он козлет по России, меняя одну жалкую должность на другую и считая себя «„вольнодумцем“, вполне равнодушным не только к своей голубой крови, но и к полной утрате того, что было связано с нею» (9, 254). Его самые ранние произведения — очерки и рассказы, художественно еще не совершенные («Нефедка», «Судоржний», «День за день», «Помещик Воргольский», «„Шаман“ и Мотька», «Мелкопоместные»), проникнуты демократическими настроениями¹¹.

Не следует, впрочем, преувеличивать самостоятельного значения этих ученических опытов юного Бунина. Что представляют собой хотя бы его «Мелкопоместные» (1891)? Это непритязательные бытовые зарисовки, с иронией описывающие хорошо знакомую Бунину среду провинциального небогатого дворянства. Капитан Николаевич Шахов и его супруга Софья Ивановна, их приятель — елецкий чиновник Иван Иванович, родственник Шаховых Яков Савельевич Матвеев, руина «старого доброго времени» — соседка Мария Львовна Кубекова, отставной улан Нил Лукьянович

БУНИН

Фотооткрытка, изд. К. А. Фишера.

Москва, 1900-е годы

С автографической подписью

Бунина

Мемориальный кабинет

Н. Д. Телешева, Москва



Бебутов, наконец, «настоящий» помещик Алексей Михайлович Каратаев, «картавый», как называли таких мелкопоместные, — все это картинки с натуры, написанные к тому же «очень отрывочно»¹².

В «Мелкопоместных», равно как и в откровенно святочном рассказе «Нефедка», в очерках «Помещик Воргольский», «„Шаман“ и Мотыка», «День за день» и т. д., хотя и обнаруживаются наблюдательность, живость, литературная одаренность автора, — все же трудно предугадать того зрелого мастера, почерк которого замечен уже в произведениях 1900—1901 гг. Недаром Бунин вспоминал позднее в «Автобиографической заметке» (1915): «Сам чувствуя свой рост и в силу многих душевных переломов, уничтожал я тогда то небольшое, что писал прозой, беспощадно» (9, 262).

Но отмечая ограниченность, художественную незрелость ранних рассказов и очерков (или юношеских стихов, таких, например, как написанный «под Никитина» «Деревенский нищий»), было бы ошибкой отрицать благотворность самого воздействия демократических идей, гражданственных и критических традиций русской литературы, в частности, Гоголя и Щедрина, на молодого Бунина.

Особенно важным и плодотворным для него было влияние старшего брата Юлия Алексеевича Бунина. Прекрасно образованный, с большим жизненным опытом, он в семье противостоял воспитанию сословной гордости в юном Бунине. В молодости он был народовольцем, подвергался репрессиям (позднее его революционные убеждения, правда, поблекли и он стал умеренным деятелем народнического толка). Всю жизнь старший брат оставался наиболее близким человеком, которому И. Бунин исповедовался в самом потаенном и интимном. Нет сомнения в том, что Ю. Бунин заметно воздействовал на брата, стремясь развить в нем гражданские и вольнолюбивые устремления.

Новой была уже та среда, куда Бунина ввел Юлий (в Харькове, например, они общались с кружками «самых завзятых „радикалов“» — 9, 260). Однако, как показывает дальнейшее развитие его творчества и позднейшие самопризнания, внутренне, по самому характеру своей личности, он оставался в известной мере одиноким даже

в то время, когда много и упорно искал ответа на мучившие его вопросы — в попытке опрощения среди толстовцев, в обществе народников, под влиянием старшего брата и т. д. «Я тогда жил, — говорит он сам, — несмотря на свою внешнюю общительность, вне всякого общества» (9, 361).

Наибольшее воздействие на «жизненный состав» писателя оказали те демократические традиции русской литературы и общественной мысли, которые были близки его индивидуальному, живому опыту. С юности он испытал, наряду с культом «чистых», «дворянских» лириков, сильнейшее тяготение к писателям из самой народной гущи. Характерен отбор имен в его ранних критических опытах — поэт-самоучка Е. Назаров (1888), Н. Успенский (1889, 1890 и 1892), Т. Шевченко (1891), И. Никитин (1894) и т. д. Примечательно и то, под каким углом оценивает их роль молодой Бунин. Связь с народом, с природой, с «землей» — вот что, по его мнению, является главной предпосылкой в развитии всякого истинного литературного дарования, ибо все это «люди, крепко связанные с своей почвой, с своею землею, получающие от нее свою мощь и крепость. Так был связан с нею и Никитин, и от нее был силен в жизни и творчестве» (9, 506). И когда позднее Бунин не без гордости заявляет. «Все предки мои всегда были связаны с народом и с землей...» (9, 267), — он почти дословно повторяет слова своей юношеской статьи о «сильном человеке» Никитине.

В такой оценке отразилась живая, не книжная связь нищего «барчука» Бунина с деревенским бытом, трудом, досугом, с крестьянской эстетикой. По сути, он был ближе к крестьянству и лучше понимал его, чем многие народнические интеллигенты, один из которых, Скабичевский, так возмутил Бунина своим равнодушным признанием, что «за всю свою жизнь не видал, как растет рожь, и ни с одним мужиком не разговаривал» (9, 223).

Сам Бунин не только «видел», как растет рожь, — он рос вместе с нею, проведя детство «в глубочайшей полевой тишине», «среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам» (9, 254). Близость к природе, сопричастность деревенской жизни, ее трудовым интересам, ее эстетике не могли не отразиться и на формировании литературных вкусов и пристрастий Бунина, на его позднейшем «противостоянии» модным городским «измам».

Однако, восхищаясь в молодости писателями-самоучками, просвещенными «безнаук природою» (порадившая его безграмотная надпись на могиле А. В. Кольцова в Воронеже), сам Бунин не был похож на них, хотя и остался «недорослем», с четырьмя неполными классами гимназии. На его душе оставила свой чекан высокая культура, органически, кровно усвоенные в юности Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Гоголь, Тургенев, Толстой, Полонский, Фет. Он штудировал Шекспира, Гете, Байрона и так глубоко изучает английский язык, что в 25 лет создает свой знаменитый перевод поэмы Лонгфелло «Песнь о Гайавате». Бунин основательно знакомится с украинской литературой и фольклором, интересуется польской поэзией, прежде всего творчеством Мицкевича¹³. Под влиянием старшего брата он обращается к философии, социологии, истории, публицистике, хотя и читает бессистемно, все подряд — Куно Фишера, Л. Берне, Г. Спенсера, Н. К. Михайловского и т. д.

При всем раннем самоопределении Бунина, устойчивом круге интересов, его взгляды — как некая цельная система — сложились окончательно лишь где-то в середине 1910-х годов. В раннем творчестве Бунина мы обнаруживаем известные демократические тенденции, которые продолжают и далее, в рассказах 1890-х годов — «На чужой стороне», «Вести с родины», «На край света». Разумеется, эти тенденции, а также критические и даже сатирические нотки в изображении хорошо знакомого ему поместного дворянства, появившиеся в творчестве молодого Бунина под воздействием Гоголя, Щедрина, Н. Успенского, — все это не могло не быть важным и плодотворным. Однако последующее развитие Бунина-художника шло в ином русле. Сатира, публицистическое обличение, разящий смех — все это лежало за пределами бунинского таланта. Вот почему вряд ли следует искать в ученических опытах Бунина «славные сатирические традиции гоголевских „Мертвых душ“»¹⁴.

Бунин нашел в Гоголе близкое себе, содержанию своего таланта, — в преимущественно внешней изобразительности, в биении ритма, в оригинальности, неожжи-

данности запоминающихся метафор и сравнений, в красочности и блеске «парчевого» языка. «У Гоголя, — вспоминал он, — необыкновенное впечатление произвели на меня „Старосветские помещики“ и „Страшная месть“. Какие незабвенные строки! Как дивно звучат они для меня и до сих пор, с детства войдя в меня без возврата, тоже оказавшись в числе того самого важного, из чего образовался мой, как выражался Гоголь, „жизненный состав“» (6, 38). Характерно, что в «Страшной мести» его «необыкновенно» волновал «самый ритм» произведения (9, 259).

Воздействие гоголевской традиции заметно уже в рассказах конца 1890-х и рубежа 1900-х годов. Читая лирическую, бессюжетную прозу Бунина этой поры, ощущаешь преемственность, восходящую к тургеневским стихотворениям в прозе и авторским отступлениям из «Мертвых душ». Речь идет, разумеется, не о механическом копировании стилистического рисунка Гоголя, но об исключительном чувстве ритма, точности предметных сравнений, общей атмосфере взволнованности, эмоциональной приподнятости. Условно говоря, «Сосны» или «Новая дорога» — это как бы лирические отступления, выделившиеся в самостоятельный жанр.

На пересечении изобразительных традиций Гоголя, Тургенева, а позднее, как мы увидим, и Толстого, Бунин находит свое, оригинальное продолжение, испытывая одновременно и воздействие Чехова. Чехов как-то сказал Бунину: «Вам хорошо теперь писать рассказы, все к этому привыкли, а это я пробил дорогу к маленькому рассказу...» (9, 208). И не только «пробил дорогу», но и надолго вперед предопределил развитие самого жанра рассказа. Влияние Чехова на Бунина сказалось не в проблематике (ранний рассказ «Учитель», по-чеховски трактующий тему засасывающей интеллигента-разночинца среды, растянут и вял), не в стилистике, а лишь в направлении общих поисков. Что же касается художественного метода Чехова и Бунина, то тут скорее следует говорить о своеобразной эстетической «несовместимости» писательских индивидуальностей*. Чехов сказал, как известно, о «Соснах»: «только слишком компактно, вроде сгущенного бульона»¹⁵. Здесь «только» подчеркивает чужое, не чеховское. В свой черед Бунин, благоговешный перед Чеховым, отметит потом, что тот «пишет бегло и жидко». У Чехова поражает его волшебство как бы «из ничего»; Бунин, напротив, стремится ко все большему уплотнению, сгущению прозы. Прочитав «Деревню», Горький повторит упрек Чехова, указав, что видит «лишь один» недостаток в ней — «густо!»¹⁶. Но тот же недостаток был и достоинством, свидетельством своеобразия, самобытности Бунина-художника.

К концу 1890-х годов в основном завершается путь Бунина к самому себе, достигает зрелости его дарование, поражающее внешней изобразительностью, феноменальной наблюдательностью и цепкостью памяти писателя. Настойчиво, сознательно, непрестанно он тренировал в себе наблюдательность, способность угадывать с единого взгляда характер человека, его положение, профессию. «Я, как сыщик, преследовал то одного, то другого прохожего (<...>), стараясь что-то понять, поймать в нем, войти в него», — скажет в «Жизни Арсеньева» Бунин (6, 233). А если добавить к этому, что всю свою долгую творческую жизнь он был и оставался художником-подвижником, кропотливо, мучительно шлифовавшим каждую фразу, станет ясно, что и качества его таланта соединились на редкость гармонично и счастливо.

3

Однако, как ни парадоксально, но именно это гармоничное, счастливое сочетание качеств бунинского таланта обусловило не только художественную чистоту и совершенство, но и известную ограниченность его творчества 1890-х и начала 1900-х годов, сосредоточенного на нравственно-эстетических, подчас — чисто эстетических задачах. «Писать! — запальчиво вспоминал он об этой поре. — Вот о крышах, о ка-

* Вопрос о взаимоотношении творческого метода Чехова и Бунина остается еще спорным (см. в настоящ. томе, кн. 2, статью Э. А. Полоцкой «Чехов в художественном развитии Бунина»). — *Ред.*

лошах, о спинах надо писать, а вовсе не за тем, чтобы „бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений!” (6, 233). И в другом месте: «Я написал и напечатал два рассказа, но в них все фальшиво и неприятно: один о голодающих мужиках, которых я не видел и, в сущности, не жалею, другой на пошлую тему о помещичьем разорении и тоже с выдумкой, между тем как мне хотелось написать только про громадный серебристый тополь, который растет перед домом бедного помещика Р., и еще про неподвижное чучело ястреба, которое стоит у него в кабинете на шкапе <...> Если писать о разорении, то я хотел бы выразить только его поэтичность» (6, 243). При всей полемичности этих позднейших признаний в них есть немалая доля истины. Бунин, если можно так выразиться, был долгое время «слишком писателем», а его произведения — «слишком литературой», чтобы реагировать на все то, чем жила и болела в ту пору огромная Россия.

Действительность уже поставила перед искусством новые задачи, что было связано с нарастанием общественных противоречий, поисками выхода из круга отмирающей идеологии, наконец, близящейся революцией. Жизнь несла в себе новые черты, новые конфликты, выдвигала новых героев. «Настало время нужды в героическом», заявлял молодой Горький в письме к Чехову (Горький и др., т. 28, стр. 113). Творческая практика самого Горького и была ответом на запросы эпохи.

Используя издательство «Знание» как трибуну для объединения демократических литературных сил, Горький привлекает и Бунина, но неоднократно говорит о его общественной индифферентности¹⁷. Сам Бунин среди «знаниевцев» выглядит «попутчиком», хотя много и охотно печатается в этом издательстве. Фигура Бунина в эту пору, на грани нового века, выглядит достаточно одинокой. Редкие для него попытки откликнуться на «злобу дня» малоудачны, отдают холодноватой риторикой¹⁸. Само призвание художника временами воспринимается им как служение «избранника» красоте:

На высоте, на снеговой вершине,
Я вырезал стальным клинком сонет.
Проходят дни. Быть может, и доныне
Снега хранят мой одинокий след.

На высоте, где небеса так сини,
Где радостно сияет зимний свет,
Глядело только солнце, как стилет
Чертил мой стих на изумрудной льдине.

И весело мне думать, что поэт
Меня поймет. Пусть никогда в долине
Его толпы не радуется привет!

На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в полдневный час сонет
Лишь для того, кто на вершине.

(1, 141—142)

И некоторые прозаические произведения этой поры («Перевал», «Костер», «В августе», «На Донце», «Осень», «Свидание» и т. д.) в равной степени эстетизируют одиночество, замкнутость переживаний. Это дает повод иным исследователям сблизить позиции Бунина в начале века с русским декадентством¹⁹.

На деле у Бунина, одного из непрременных членов, можно сказать, одного из основателей демократического объединения «Среда», и идейно-творческие, и человеческие связи с группой «Знание» были куда крепче, чем с символистами. Русский декаданс целиком и полностью был порожден капиталистическим городом; Бунин накрепко привязан к старой деревне и в те годы города вообще не касался как феномена, ему незнакомого и чуждого. Символизм, как хорошо сказал Б. К. Зайцев, «коренился в московском Сити», т. е. поддерживался, а подчас и прямо финансировался толстосумами из «третьего сословия»; в бунинской генеалогии важное место занимает начало противоположное, дворянско-патриархальное. Наконец, русские символисты, порывавшие с заветами «старой» литературы, стремились обновить искус-

«НА КРАЙ СВЕТА» (СПб., 1897)
Первый сборник рассказов Бунина
Обложка



ство; Бунин столь явно был связан с литературой XIX в., что казался многим даже чересчур архаичным. Эта внутренняя чуждость и враждебность символизму особенно очевидна в бунинской поэзии тех лет.

Сердцевину, стержень бунинской поэзии 1890-х и начала 1900-х годов составляло то, чего символисты почти не касались, не знали и не любили: русская природа. «Они сознательно уходят от своего народа, от природы, от солнца. Но природа жестоко мстит за это», — писал о декадентах двадцатичетырехлетней Бунина (9, 506). И хотя книга «Листопад» появилась в символистском «Скорпионе», кроме марки издательства ее ничто не связывало с декадентским лагерем. Посвященная Горькому, поэма, по которой был назван сборник, воскрешала жизнь леса, таинственную и поэтичную:

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.

Березы желтою резьбой
Блещат в лазури голубой,
Как вышки, елочки темнеют,
А между кленами синеют
То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца.
Лес пахнет дубом и сосной,
За лето высох он от солнца,
И Осень тихою вдовой
Вступает в пестрый терем свой...

(1, 120)

«Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — писал А. Блок, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко и красочные и слуховые его впечатления богаты»²⁰. Но даже отдавая должное бунинским стихам, поэты-

символисты не раз подчеркивали их чужеродность «новому» искусству, их «контрсимволизм». Символистам, с их стремлением к формальной новизне и изощренности в поэзии, стих Бунина казался архаичным, старомодным, «ветхозаветным»²¹.

В самом деле, на рубеже XX в., когда уже пробивались первые ростки пролетарской литературы и одновременно крепло «новое» символистское направление в поэзии, бунинские стихи могли бы показаться живым анахронизмом. Самый их эстетический строй предполагает в авторе как будто не современника Горького и Блока, а скорее ровесника Полонского и Майкова. Недаром иные стихи Бунина заставляют вспомнить малых и больших, но всегда старых поэтов.

Приверженность к классическим традициям уберегла стихи Бунина от модных болезней времени и одновременно сократила приток в его поэзию впечатлений живой повседневности. На месте зыбких впечатлений и декоративных пейзажей символистов, на месте «куртин красоты», «прозрачных киосков», «замерзших сказок» — точные лаконичные эскизы, но в пределах уже великолепно разработанной системы стиха. В них нет брюсовского произвола в создании фантастических миров, но нет и мощных кованых строф, дыхания городской улицы, которое принес Брюсов в поэзию, предваряя Маяковского. В них нет эмоционального солипсизма молодого Блока, но нет и кровотокающей правды, которая заставляет поэта немедленно вмешаться в жизнь, попытаться бороться с неустроенностью жизни, даже если эта попытка заведомо обречена на неудачу.

Бунин остался в основном во власти «старой» образной системы и ритмики. Ему приходилось поэтому внешне банальными средствами добиваться небанального. Путь слова от круга общеупотребляемых стертых сочетаний к своему новому гнезду — уже как метафоры — необыкновенно короток. Поэт вскрывает неизведанные возможности, заложенные в традиционном стихе. Он уверенно выбирает такие сочетания слов, которые, при всей своей простоте, порождают у читателя ответную волну ассоциаций. Только острое чувство живой связи с природой помогло поэту избежать эшгонства, хотя он шел по путям, по которым шли до него Полонский, А. К. Толстой, Фет. Лишь говоря с природой на ее языке, недоступном горожанину, можно было, например, подметить такое:

Усадьба по-осеннему молчала.
Весь дом был мертв в полночной тишине,
И, как ребенок брошенный, кричала
Ушастая пустушка на гумне.

(1, 184)

В противовес равнодушному отношению к природе поэтов-восьмидесятников (вспомним, как раздражали Бунина надсоновские стихи, где болотная осока растет «над прудом и даже склоняется над ним „зелеными ветвями“» — 6, 122) или демонстративному отъединению от нее декадентов, Бунин реалистически точно воспроизводит ее мир. Всякая поэтическая условность, переступающая границы реально-возможного, воспринимается им как недопустимая вольность относительно к жанру (так, он с откровенной прямолинейностью возражал против того, что в горьковской «Песне о Соколе» выведены сокол и уж, «почему-то» очутившиеся в горах). И когда сам он изображает крылатого хищника, в стихотворении передается живой опыт деревенского человека:

В полях, далеко от усадьбы,
Зимует просяной омет.
Там табуняются волчьи свадьбы,
Там клочья шерсти и помет.

Воловьёв ребра у дороги
Торчат в снегу — и спал на них
Сапсан, стервятник космогоний,
Готовый взвиться каждый миг.

(1, 207—208)

Однако было бы ошибкой рассматривать поэзию Бунина как нечто раз и навсегда сложившееся, неизменяющееся, пассивно-самоцельное и созерцательное. Внешне он

как будто остался холоден и бесстрастен по отношению к громовым событиям начала века, событиям первой русской революции. В то время как другие мелкобуржуазные, демократические писатели брались за самые насущные темы, он неторопливо шлифовал свои произведения об угасающих дворянских гнездах, путешествовал по Ближнему Востоку, Египту, по Европе. Мы не найдем в его стихах города, городской жизни, отзвуков общественной борьбы. Он спешит увести читателя в поле, в лес, или спокойно любит морским прибоем, или размышляет о суете жизни.

И все же появление в дальнейшем таких «тузовых» (выражение Горького) вещей, как «Деревня», «Суходол», «Господин из Сан-Франциско», доказывает, какая огромная невидимая работа должна была им предшествовать. Если на рубеже века для бунинской поэзии наиболее характерна пейзажная или интимная лирика в ясных классических традициях, то в пору первой русской революции и последовавшей затем общественной реакции Бунин все более обращается к лирике философской, продолжающей тютчевскую проблематику. Не легкость и туманная импрессионистичность Фета, не напевность Полонского, но строгость — даже чопорность, своего рода «неоклассицизм» ощутим в его стихах, обретающую космическую масштабность.

И меркнет тень, и двинулась луна,
В свой бледный свет, как в дым, погружена,
И кажется, вот-вот и я пойму
Незримое — идущее в дыму
От тех земель, от тех предвечных стран,
Где гробовой чернеет океан,
Где, наступив на ледяную Ось,
Превыше звезд восстал Великий Лось —
И отражают бледные снега
Стоцветные горящие рога.

(1, 343)

Жизнь для Бунина — путешествие в воспоминаниях, причем не только биографических, но и в воспоминаниях рода, класса, человечества. Ему свойственно пантеистическое восприятие мира и своего рода метафизическое исследование глубинных основ характера русского народа. На бунинском циферблате истории нет стрелок. Да и не стрелки важны ему, а те полустертые загадочные знаки, которые показывают всегда одно и то же «время». Он стремится прочесть и разгадать потаенные законы нации, человечества, по его мнению, незыблемые, вечные.

В 1910-е годы, в пору расцвета творчества Бунина, в его лирику особенно широко вторгается стихия крестьянского фольклора, устной народной поэзии. Легенды, предания, притчи, сказания, частушки, лирические сельские песни, «страдания», прибаутки и присказки — россыпи мудрости народной заполняют страницы рассказов и повестей, преобразованные, становятся стихами («Два голоса», «Святогор», «Мачеха», «Отрава», «Невеста», «Святогор и Илья», «Князь Всеслав», «Мне вечер молодой...», «Аленушка» и др.).

Поэзия Бунина окончательно утверждается как поэзия глубоко национальная. И тут снова обнажается глубокая межа, резко отделяющая Бунина от декадентского лагеря, в частности, от «старших символистов». Национальное, русское дело в общем-то, если не чуждым, то второстепенным, скажем, «латинянину» Вячеславу Иванову, ученику Моммзена, филологу и археологу, человеку феноменальных, энциклопедических знаний, — как и другим: кабинетному богоискателю и публицисту-метафизику Мережковскому или книжному эрудиту Брюсову. Скорее можно найти точки соприкосновения у Бунина с «младшими символистами» и прежде всего со столь нелюбимым им Блоком, но Блоком; уже преодолевшим туманно-мистические дали своего «первого тома», Блоком — автором «Родины» и «На поле Куликовом». Этот поворот к национальному происходит в творчестве Блока в те же самые годы, что и появление бунинских произведений, широко запечатлевших русскую деревню, Русь.

Достоинно упоминания и то, что проза Блока, хотя и оставшаяся неразвернутой, фрагментарной, позволяет, однако, и тут наметить любопытную перекличку. Забегая вперед, отметим, что проза эта, вспаханная плугом поэта, обнаруживает неко

торые черты, принципиально близкие бунинской эстетической — и даже шире — исторической концепции. В 1921 г. написаны «Жосцы» Бунина и элегия Блока «Ни сны, ни явь», отпевающие старую Россию. Поразивший Блока эпизод становится отправной точкой для широких лирических размышлений о судьбе страны: «Мы сидели на закате всем семейством под липами и пили чай. За сиренями из оврага уже поднимался туман. Стало слышно, как точат косы. Соседние мужики вышли косить купеческий луг <...> Вдруг один из них завел песню. Без усилия полился и сразу наполнил и овраг, и рощу, и сад сильный серебряный тенор <...> Я не знаю, не разбираю слов; а песня все растет. Соседние мужики никогда еще так не пели. Мне неловко сидеть, щекочет в горле, хочется плакать...» и т. д.²²

Правда, у Блока лишь намечено то, что Бунин превращает в звучащую и поэтическую картину, да и слова песни Бунин, в отличие от Блока, не только «разбирает» — он знает их сызмальства: «Мы шли по большой дороге, а они косили в молодом березовом лесу поблизости от нее — и пели <...> Они косили и пели, и весь березовый лес, еще не утративший густоты и свежести, еще полный цветов и запахов, звучно откликался им <...> Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой — или благословенной — богом стране. И они шли и пели среди ее вечной полевой тишины, простоты и первобытности с какой-то блынной свободой и безаветностью. И березовый лес принимал и подхватывал их песню так же свободно и вольно, как они пели...» (5, 68—69).

Песня косцов берется в обоих случаях как некая высшая точка, как некий символ всего светлого и чистого, что есть в русской душе, как нечто *идеальное*, что позволяет резче противопоставить этому идеальному трагически-страшным для Бунина и трагически-безобразным для Блока черты реальности: «настал предел божьему прощению» («Жосцы»); «все пошло прахом» («Ни сны, ни явь»). Мотивы *конца* завершают оба эти произведения, выявляя их безусловную пессимистическую тональность. Как видно, и тот и другой писатель проявили здесь неприятие нового, пришедшего на смену старой России. У Блока, после его поэтического взлета 1918 г., давшего «Двенадцать» и «Скифов», явно наступила пора разочарования и усталости; Бунин, резко отрицательно относившийся к Октябрю, не уставал нападать на него в первые годы эмигрантской жизни. Но дело, конечно, не в эпизодическом сближении их взглядов. Не оценив по заслугам один другого, Бунин и Блок дали как бы дополняющие друг друга панорамы старой России, художественное исследование русского национального характера.

Блок и Бунин, возможно, чаще, чем кто-либо другой в литературе XX в., пытались, пусть с очень далеких позиций, заглянув в зеркало прошлого Руси, найти там разгадку ее будущего.

Многokrатно подступая к мучившей его проблеме, Блок в 1900-е годы пророчествовал о неизбежности столкновения народа и оторвавшейся от него интеллигенции: «Что, если тройка, вокруг которой „гремит и становится ветром разорванный воздух“, — *летит прямо на нас?* Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройки, на верную гибель <...> Можно уже представить себе, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта»²³. Чувствуя «ветер истории», поэт предвещал в стихах, и в статьях приближение великой социальной катастрофы, пытаясь предугадать ее характер.

В отличие от Блока, для которого неизбежность грядущего народного выступления была как бы «поэтическим актом предчувствия», своеобразным предсказанием «юродивого двадцатого века», Бунин, с его рационализмом мышления и душевным здоровьем, занимался художественным исследованием сугубо конкретных исторических категорий национального — крестьянства, мелкопоместного дворянства, мещанства и т. д. Это сочеталось с заметным усилением в его творчестве тяги к стародавнему, к архаике. Встречавшемуся с ним в Одессе в 1918—1919 гг. В. Катаеву открылся в Буinine «как бы выходец из потустороннего древнерусского мира — жестокого, фантастического, ни на что не похожего и вместе с тем глубоко родного, национально-го,— мира наших пращуров, создававших Русь по своему образу и подобию...»²⁴.

Действительно, многие стихи 1910-х годов — «Сон епископа Игнатия Ростовского», «Михаил», «Святой Прокопий» и др. являют нам реставрацию древней старины, глупинного, «прарусского» начала:

Бысть некая зима
 Всех зим иных лютейша паче.
 Бысть нестерпимый мраз и бурный ветр,
 И снег спаде на землю превеликий,
 И храмины засыща, и не токмо
 В путех, но и во граде померзаху
 Скоты и человецы без числа,
 И птицы мертвы падаху на кровли.

Однако разве одна седая история возникает за литыми, звучными строками бунинского стихотворения? Не скрывает ли лексический «плюсквамперфект» некоего второго, злободневного звучания?

Бысть в оны дни:
 Святый своим наготствующим телом
 От той зимы безмерно пострада.
 Единожды он пощию прииде
 Ко храминам убогих и хоте
 Согреться у них; но, ощутивше
 Приход его, инии затворяху
 Дверь перед ним, инии же его
 Бяху и кричаще:— Прочь отсюду,
 Отыде прочь, Юроде! — Он в угле
 Псов обрете на снеге и соломе,
 И ляже посреди их, но бегоша
 Те пси его. И возвратися паки
 Святый в притвор церковный и седе,
 Согнуся и трясыйся и отчаяв
 Спасение себе.— Благословенно
 Господне имя! Псы и человецы —
 Единое в свирепстве и уме.

(1, 387)

Видя вокруг себя обилие социального зла, невежества, жестокости, темноты, насилия, став свидетелем непрекращающейся кровавой бойни на полях мировой войны, Бунин в то же время со скорбью и страхом ожидает развала, падения «великой державы российской». «Святой Прокопий», как и написанное в том же 1916 г. стихотворение «Сон епископа Игнатия Ростовского», полны смутных и тяжелых предчувствий. Взгляд Бунина на Россию как на страну крестьянскую, таящую в себе взрывчатую силу «бунтов» и, одновременно, смиренную (или Сергей Радонежский, или Емелька Пугачев), окончательно сложился к 1909—1910 гг., после остро воспринятых им событий первой русской революции. В эту пору и появляются произведения, «резко рисовавшие русскую душу, ее своеобразные сплетения, ее светлые и темные, но почти всегда трагические основы» (9, 268). Эти произведения выдвинули Бунина в ряд крупнейших писателей России нового века.

4

Особенности Бунина-художника, своеобразие его места среди современников и шире — в русском реализме XIX—XX вв., иными словами, то новое, что внес писатель в литературу, — все это наиболее явственно и глубоко раскрывается в произведениях 1910-х годов, в которых, по словам самого Бунина, его занимала «душа русского человека в глубоком смысле, изображение черт психики славянина» (9, 536). И это не было преувеличением. В повестях «Деревня» и «Суходол», в рассказах «Древний человек», «Хорошая жизнь», «Ночной разговор», «Веселый двор», «Игнат», «Захар Воробьев», «Князь во князях», «Последнее свидание», «Иоани Рыдалец», «Я все молчу», «Худая трава», «Чаша жизни», «Аглая» и т. д. Бунин сознательно ставит обширную задачу — отобразить, в перекличке и полемике с круп-

нейшими писателями-современниками (и прежде всего — с Горьким), главные, по его мнению, слои русского народа: крестьянство и мещанство («Деревня»), мелкопоместное дворянство («Суходол») — и тем самым наметить общую историческую перспективу в жизни всей огромной страны, только что пережившей революционные потрясения 1905—1907 гг.

Выдвижение Бунина в первый ряд художников России, помимо значимости его творческих достижений этой поры, было связано и с серьезными изменениями, произошедшими в самой литературе на перепадах первой русской революции и последовавшей затем реакции. В этих испытаниях произошло — хотя бы и с серьезными, неизбежными потерями — своего рода отделение семян от плевел, истинно нового от преходящей и броской моды. В конечном счете, как всегда, новое только выиграло. Прежде всего, к 1910-м годам обмелел символизм как литературное течение, что только подчеркнуло, резко обозначило истинную величину дарования Блока, крупнейшего поэта XX века, в то время как другие поэты-символисты — Бальмонт, Сологуб, Гиппиус, Минский, недавние кумиры читающей публики — переживали явный и неуклонный спад.

С другой стороны, не выдержали резкой перемены общественного климата и многие из прежних «знамьцев» — Гусев-Оренбургский, Чириков, Айзман, Юшкевич, Найденов, Скиталец и прочие «разгребатели грязи», бичевавшие пороки старой России. Именно отсутствие чувства историзма, которым в такой степени было наделено творчество великого пролетарского художника Горького, поставило их перед опасностью в изменившихся общественно-политических условиях «захлебнуться» в сиюминутном, поддаться унынию и растерянности. По словам Горького, остро переживавшего смену общественных настроений, оказалось, что в литературе этой поры «только Бунин верен себе, все же остальные пришли в какой-то дикий раж и, видимо, не отдают себе отчета в делах своих»²⁵. Даже такие писатели-реалисты начала века, как Куприн и Л. Андреев, испытывали в эти годы заметный кризис, смену творческих взлетов и падений, воздействие упадочнических настроений и модных поветрий.

Если говорить о реалистической прозе, то «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «По Руси» Горького и «Деревня», «Суходол», «крестьянские» рассказы Бунина не имеют ничего себе равного в литературе 1910-х годов, явно выделяются на общем фоне богатством проблематики, значительностью художественных открытий, попыткой исторического осознания русской действительности. Не случайно, что как раз на 1910-е годы падает период наибольшей близости Горького и Бунина. Задумав написать «Деревню» и «по-новому изобразить мужиков» еще в 1908 г., Бунин, несомненно, много и подробно говорил на эту тему с Горьким на Капри, куда он приехал 12 марта 1909 г. и где жил, «почти не разлучаясь с милым домом Горького»²⁶. Оба художника, словно соревнуясь друг с другом, стремятся в эти годы запечатлеть образ России, взятой обобщенно, крупным планом.

С произведениями «окуровского» цикла сближает «Деревню» жесточайшая критика «свинцовых мерзостей» русской жизни, подчас даже переходящая у Бунина в безотрадную и горькую «отходную» старой деревне — помещицей и мужицкой. В бунинской повести главное — Дурновка, село, его дикий и темный быт. Есть в ней и уездный город — Черная Слобода, — изображенный, не в пример деревне, бегло. Однако подчас в этих эпизодах можно уследить полемике с горьковским «Городком Окуровым», который появился как раз в разгар писания Буниным «Деревни»²⁷. В этом смысле некоторые страницы обоих произведений представляют собой как бы спор Бунина с Горьким о «Руси и ее истории». Предметом спора для Бунина служит немаловажный вопрос, что за государство Россия и какое сословие определяет исторически ее лицо?

В «Окурове» кривой Яков Захаров Тиунов, «первая голова Заречья», учит слободских: «Что ж — Россия? Государство она, бесспорно, уездное. Губернских-то городов — считай десятка четыре, а уездных — тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия»²⁸. — «Да она вся — деревня, на носу варуби себе это! — спорит с ним базарный вольнодумец Балашкин у Бунина. — Глянь кругом-то: город это, по-твоему? Стадо каж-



ОРЕЛ. ДОМ, ГДЕ В 1891—1892 гг. ЖИЛ БУНИН

Ул. Гагарина, 3 (б. Воскресенский пер., дом Пономаревой). Вид с Рыночного переулка 22 октября 1970 г. на стене этого дома со стороны ул. Гагарина установлена мемориальная доска
Фотография А. Н. Дубовикова, 1970

ный вечер по улицам прет — от пыли соседа не видеть... А ты — „город“!» (3, 70). Бунин усиливает нажим, выделяя слова курсивом. Он даже не обращает внимания на то, что в тексте «Деревни» собеседник Балашкина Кузьма Красов и не думает возражать ему и вовсе не упоминает про «город». Слово и впрямь этот старик, гармонист и книжник, отвечает через голову Кузьмы кому-то другому. И долго занимавший Бунина замысел — написать продолжение «Деревни» — повесть «Город» с Кузьмой Красовым в качестве главного героя²⁹, имел, очевидно, подоплекой дальнейшую полемическую переключку, художественную параллель «окуровскому» циклу Горького.

Разделяя мнение своего свирепо-добродушного «фарисея» Балашкина о том, что не город, а деревня — помещичье-крестьянское большинство — составляет национальную основу страны и предопределяет ее развитие, Бунин оставался как будто бы во власти безысходного пессимизма. Его «Деревня», не говоря уже о многих «крестьянских» рассказах («Ночной разговор», «Веселый двор», «Будни», «Игнат» и др.), дает богатый материал для вывода, что темная «первооснова» страны способна извратить любые демократические преобразования, что косная крестьянская среда не может выдвинуть носителей передовой жизни, что неотвратимо идущая на смену старине буржуазная «новь» лишь разлагает, окончательно губит последние оазисы патриархальности.

Недаром критика противопоставила суровые произведения Бунина о деревне слащаво-народническому изображению «мужика». Да что там народники! Сам автор «Записок охотника» выглядел чуть ли не иконописцем вблизи таких образов, как Дениска, Серый, Тихон Красов («Деревня»), шалый пустоболт и сквернослов Егор Минаев («Веселый двор») или мелкопоместные персонажи «Суходола». «Какой поразительный контраст с той идеализацией русского мужика, которую находим в „Записках охотника“ Тургенева! — отмечал рецензент журнала „Вестник Европы“. — Быть может, историческая закономерность сказалась на этих двух полюсах: реалистиче-

ская реакция против идеализации доброго старого времени должна была дойти до своего завершения, увлечение светлыми тонами должно было быть искупленным меньшим увлечением черными пятнами. Если это так, то Бунин довел этот процесс до предела»³⁰. Даже беспощадного к косности и невежеству российского «оврага» Чехова критики противопоставляли Бунину и его «Деревне»: «О вырождении деревни вопиет каждая строчка этой повести еще более, чем о злобе и подлости мужиков. Но бунинская деревня совершенно не знает Липы, не знает Хрыминых и Кострюковых, призывавших обывателей чеховского „оврага“ „под светлые знамена труда и справедливости на земле“»³¹.

Как же увязать тогда с такой явной односторонностью бунинского взгляда на русскую действительность возможность исторического подхода к деревне? А ведь именно об историзме Бунина говорилось во многих откликах на его «Деревню» и «Суходол», начиная с известного горьковского: «так глубоко, так исторически деревню никто не брал»³². По-видимому, следует исходить не из того, что Бунин не увидел, не понял, просмотрел, а из того, что же он открыл для читателя, впервые ввел в литературу. Только тогда удастся разрешить несомненное противоречие, возникающее при попытке оценить его творчество 1910-х годов: Бунин якобы чуть не до искажения сгустил мрачные краски в изображении деревни и в то же время сумел отобразить ее глубоко исторически. На этой основе возникла и некоторая инерция, сказавшаяся в оценке Бунина и продолжающая существовать по сей день: его или хвалили или порицали, но за одно и то же — за «обличение» русской деревни, за обилие тяжелых и мрачных картин. Так что давнее обвинение писателя в «опачкивании народа»³³ отличается от современного упрека Бунину, что он «оказался на ложном, далеком от подлинно реалистического изображения жизни пути, когда попытался злое, озорное и даже преступное начало объявить чуть ли не основным свойством души русского крестьянина»³⁴, скорей формой изложения, нежели своей сущностью. Главное внимание и в хвалебных отзывах обращалось на обличительство «идиотизма деревенской жизни». В обоих случаях критика была мимо цели, мимо главного. Не потому ли, прочитав некоторые отзывы о «Деревне», Бунин признавался в письме к Горькому: «И хвалы и хулы показались так бездарны и плоски, что хоть плачь»³⁵.

Но так ли уж «обличительны» бунинские произведения в отношении к деревне и крестьянству? Не будет ли справедливее сказать: в изображении самых темных сторон русской действительности Бунин, во-первых, не делал различия между «мужиком» и мелкопоместным, а во-вторых, сам воспринимал эти темные стороны с болью и состраданием, с гневом и жалостью, потому что видел все это в родном, отчем, «своем»...

Казалось бы, что может быть мрачнее и беспросветнее крестьянской жизни, запечатленной писателем в рассказе «Веселый двор». Жутка насмешка соседей, окрестивших нищий, полузаброшенный двор Минаевых «веселым»; нелеп и уродлив печник Егор, закончивший свою жизнь под колесами поезда; никому не нужна, позабывта богом, людьми и собственным сыном его мать Анисья, прозванная за голодную худобу Ухватом. Но что это — обличение крестьянской косности и дикости? Враждебное и скептическое отношение к русской деревне? Приведем тонкую характеристику одного из важнейших эпизодов рассказа, сделанную А. Твардовским: «Когда Анисья Минаева <...>, покинув пустую избу, в полубомороке от истощения бредет в жаркий, цветущий летний день за двадцать верст к сыну, <...> она для нас как бы не литературный персонаж, а именно та, живая Анисья, каким-то чудом из горькой, мученической своей и безгласной, безвестной жизни занесенная на страницы книги. Ее материнская печаль и материнская нежность к беспутному сыну, оставившему мать без крошки хлеба, ее страдания вызывают у нас прежде всего не восхищение мастерски написанным портретом, а просто душевный порыв, страстное желание помочь этой бедной женщине, накормить, приютить ее старость»³⁶. Анисья человечески близка и понятна Бунину, как близок ему мелкопоместный Хрущев из «Суходола», как близок и мещанин Кузьма Красов. Твардовский анализирует читательское впечатление, производимое рассказом и обуслов-

ленное, в конечном счете, авторским отношением к изображаемому. Одновременно, он говорит и об обобщающем, символическом смысле образа Анисьи: «... эта женщина, бредущая проселками и полями, шатающаяся от слабости, жующая какие-то травинки („Горох еще не наливался. Кабы налился, наелась бы досыта — и не увидал бы никто“) предстает нам и как образ всей нищей, „оголодавшей“ деревенской Руси, бредущей среди своих плодородных полей, плутающей по межам и стежкам»³⁷. Тема Руси, России растет и ширится в произведениях 1910-х годов, являя нам ряд национальных типов, чисто русских характеров, таких, как красавица Молодая, древний годами Иванушка, грамотей и книгочий Балашкин, братья Тихон и Кузьма Красовы («Деревня»), батрак Аверкий («Худая трава»), лютующий над собой исполин Захар Воробьев (одноименный рассказ), соединивший в себе трагическое и скоморошье начала нищий Шаша («Я все молчу») и т. д.

Если определить кратко отношение писателя к деревенской России, крестьянской и дворянской, то это будет сложное чувство «любви-ненависти». Конечно, Бунину не под силу осмысление происходящего с точки зрения передовых идей своего времени. Но, поэтизируя старую Русь, он одновременно заявляет о своей ненависти к темному и дикому и о любви к родному, издревле идущему, прорывающемуся через все социальные невзгоды. Не мысль ли автора высказывает Кузьма Красов, потрясенный видом черниговских мужиков, искусанных бешеным волком и безропотно переносящих издевательства над ними «начальства»: «О временах Владимира, о давней жизни, боровой, древне-мужицкой, напомнили эти люди, испытавшие рукопашную схватку с бешеным зверем <...> Он задохнулся от злобы и на жандарма, и на этих покорных скотов в свитках. Тупые, дикие, будь они прокляты... Но — Русь, древняя Русь! И слезы пьяной радости и силы, искажающей всякую картину до противоестественных размеров, застилали глаза Кузьмы» (3, 74). Противоречивые чувства героя (и автора) соединены в тугой и нерасплетаемый узел. За современными Бунину горькими картинами жизни крестьянской России он все время видит ее глубинную, многовековую историю, за темными и искалеченными судьбами — огромные, неразбуженные и здоровые силы, талящиеся в русском человеке.

Что такое Захар Воробьев (одноименный рассказ), добродушный русобородый гигант, как не пример национального характера, с его удалью, размахом, великодушием, соединением исполинской силы и кротости. Да это какой-то добрый молодец, прямой потомок былиных богатырей! Беда Захара Воробьева, однако, в том, что жизнь не давала ему ни малейшей возможности проявить себя, раскрыть хотя бы малую толику богатырской своей души. Ну, пронес на руках «верст пять» нищую, убогую старуху, — эка диво! И он погибает, сваленный «не большой горой, а соломицкой», — выпив на спор с мелкими и корыстными людешками непомерное количество водки.

Как известно, по свидетельству Горького, об этом рассказе Иван Вольнов отзывался так: «Это — на сто лет! — говорил он. — Революцию сделаем, республика будет, а рассказ этот не выдохнется, в школах будут читать, чтоб дети знали, до чего просто при царях хорошие мужики погибали»³⁸. Именно в крестьянской, простонародной среде, посреди всей тьмы, социального убожества и лишений находит Бунин истинно положительные характеры. Под внешней «беспощадностью», «объективностью» скрыты его любовь, восхищение русским человеком. «Если бы я эту „икону“, эту Русь не любил, не видал, не скажет он позднее, живя на чужбине, — из-за чего бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так непрерывно, так люто?»

Бунин не только не увидел и не изобразил рабочий класс, — он воспринял пролетария всего лишь как крестьянина, «испорченного», «развращенного» городом. В этом сказалось социальное заблуждение большого писателя. На огромном бунинском полотне, так широко запечатлевшем предреволюционную Россию, рабочему не нашлось места ни в одном из произведений 1910-х годов. словно он избегал изображать рабочих, сторонился их. Однако, говоря в эти годы о России как о преимущественно «деревенской» стране, Бунин не заблуждался (напомним, что по переписи 1913 г. в сельской местности проживало 82% всего населения). От того, какую роль сыграл именно крестьянское большинство в историческом развитии страны, за кем

оно пойдет, — во многом зависел будущий путь России. Недаром вопрос о крестьянстве как о союзнике пролетариата В. И. Ленин считал основным в условиях предреволюционной и революционной России, решительно расходясь в этом с меньшевиками, а затем троцкистами, как известно, недооценивавшими роль крестьянства в социалистической революции.

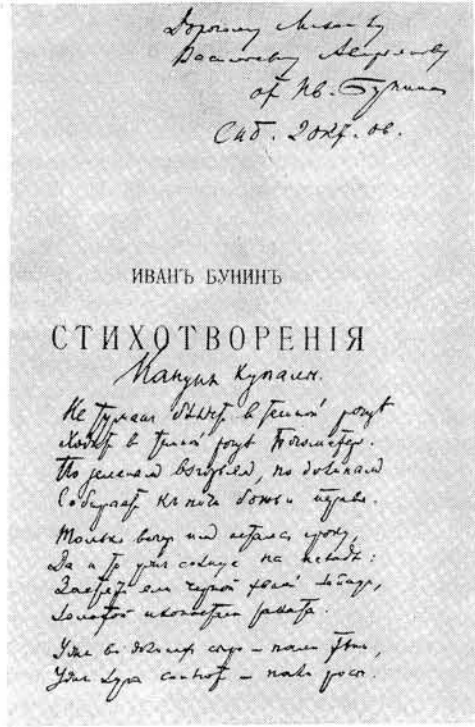
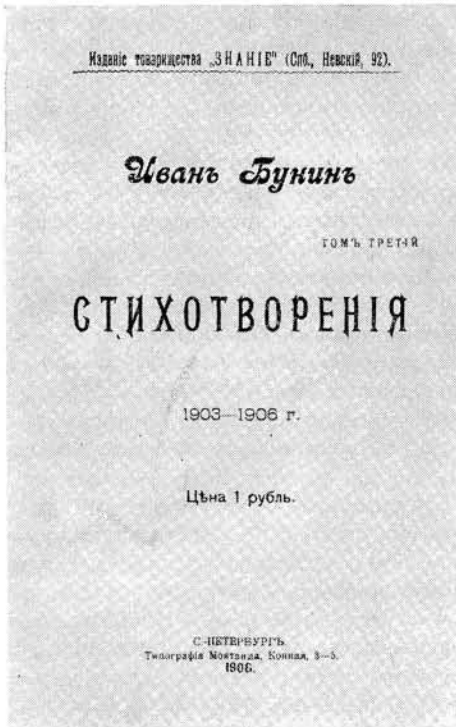
Сам Бунин оставался далеким и чуждым марксизму, хотя и заявил в интервью 1912 г., что «теперь» тяготеет «больше всего к социал-демократам» (9, 541). Но в творчестве Бунина этих лет проявились исключительная глубина художественного проникновения в хорошо известную ему жизнь русской деревни, понимание социального расслоения крестьянства, новых, принадлежащих XX в. черт кулачества («Деревня», «Князь во князьях»), и разорения милого его сердцу усадебного дворянства. Снова вспомним полемическую тираду Балашкина о России: «Да она вся — деревня, на носу заруби себе это!»

В течение 1910-х годов Бунин продолжал осваивать новые обширные социальные пласты, под углом той же, исторически взятой темы России. Беседуя с корреспондентом газеты «Московская весть» в сентябре 1911 г., писатель сказал: «В моем новом произведении „Суходол“ рисуется картина жизни следующего (после мужиков и мещан „Деревни“) представителя русского народа — дворянства»³⁹. Как и группирующиеся вокруг этой «поэмы» стихи («Пустошь») и рассказы («Последнее свидание», «Последний день», «Грамматика любви» и т. д.), «Суходол» показывает «выморочную» судьбу мелкопоместной массы дворянства — не культурных «верхов», не «усадеб Лариных и Лаврецких», а наимизших, близких деревне и мужику.

Завершающая «дворянские элегии» начала века повесть-поэма «Суходол» по-новому распределяет свет и тени в эпизодах отошедшего бытия. Жизнь предков сохраняет былое очарование и влечет к себе Бунина, но иные, жесткие черты проступают на лицах фамильных портретов, до тех пор «кротко» глядевших на него со стены («Антоновские яблоки» — 2, 190). Как отмечал рецензент «Вестника Европы», «только что вышедший сборник Бунина „Суходол“ подтверждает безотрадную характеристику русской деревни. К этому прибавляется еще окончательное отречение автора от всяческого „обольщения стариною“ дворянского крепостного быта»⁴⁰. Многие критики уловили прямую связь между суровым изображением деревни крестьянской в первой повести и той же деревни в «Суходоле», лишь взятой с дворянского конца. В суходольских жителях, помещиках и дворовых, Бунин стремится выявить прежде всего исконно русские, «общедеревенские», мужицкие черты, обусловленные всем их уходящим в многовековую давность бытием.

То новое, что открыл для литературы Бунин, определялось в «Суходоле» уже новизной жизненного материала. Сам писатель сказал об этом: «Книга о русском дворянстве, как это ни странно, далеко не дописана, работа исследования этой среды не вполне закончена. Мы знаем дворян Тургенева, Толстого. По ним нельзя судить о русском дворянстве в массе, так как и Тургенев и Толстой изображают верхний слой, редкие оазисы культуры. Мне думается, что жизнь большинства дворян России была гораздо проще, и душа их была более типична для русского, чем ее описывают Толстой и Тургенев <...> Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия. Нигде в иной стране жизнь дворян и мужиков так тесно, так близко не связана, как у нас. Душа у тех и других, я считаю, одинаково русская» (9, 536—537).

Говоря столь категорически о пробеле в изображении дворянства русской литературой, Бунин был, конечно, не вполне справедлив. И Гоголь, и Салтыков-Щедрин, и Тургенев, и Лесков (не говоря уже о Пушкине, авторе «Капитанской дочки» и «Повестей Белкина») оставили нам художественное исследование среднего и мелкопоместного дворянства. Однако на своем «главном направлении» русская литература XIX в. явила читателю длинный ряд других героев, составлявших как бы духовную элиту страны того времени. Предметом изображения была прежде всего богатая интеллектуальная жизнь всех этих прекрасно образованных, родовитых и снедаемых



СБОРНИК «СТИХОТВОРЕНИЯ 1903—1906 г.» (СПб., 1906) С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ АВТОРА:

«Дорогому Михаилу Васильевичу Аверьянову от Ив. Бунина. СПб., 2 окт. 06». Ниже автограф стихотворения «Накунд Купалин»

Обложка и шмуцтитул

Институт русской литературы АН СССР, Ленинград

бездеятельностью «лишних людей первого призыва». Не скромный Гринев, не Максим Максимыч, не дядюшка Ростовых, не капитан Тушин в своей «частной» жизни, но прежде всего Чацкие, Онегины, Печорины занимали авансцену литературы. Когда же Толстой обратился к проблеме взаимоотношения своих героев с народом, оказалось, что для Безухова, Левина или Нехлюдова попытки сблизиться с крестьянами, проникнуться их нуждами, понять их представляют мучительный духовный процесс.

Для «простых» господ — бунинских Хрущевых — такой проблемы и возникнуть не могло. Рассказчику в «Суходоле» даже трудно определить, где кончается «народ» и начинаются «господа», так тесно — не только бытом и психологией, но и кровным родством — связаны Хрущевы со своей дворней: «Правда, столбовые мы, Хрущевы, в шестую книгу вписанные, и много было среди наших легендарных предков знатных людей вековой литовской крови да татарских князьков. Но ведь кровь Хрущевых мешалась с кровью дворни и деревни спокон веку (...) Давно, давно пора Хрущевым посчитаться родней с своей дворней и деревней!» (3, 136).

Контрасты, свойственные, по мысли Бунина, крестьянской душе, в характере мелкопоместных еще более укрупнены, резко обозначены. Жалостливость и бесчеловечность, сословная спесь и патриархальный демократизм, свирепое самодурство и поэзия грубым, контрастным узором переплелись в обычаях и психологии хозяев Суходола. С дворовыми целовались в губы, любили игру на балалайке и «простые» песни, а за стол садились с арапниками. Все они словно тронуты уже глением вырождения. И любовь и ненависть их необычны: сходит с ума дедушка Петр Кириллович

«от любовной тоски после смерти красавицы бабушки»; сходит с ума Тонечка Хрущева, влюбившись в приезжего офицера; и даже их дворовая Наталья впадает в помешательство, сжигаемая неразделенным чувством к барину Петру Петровичу — «и счастья, и разума, и облика человеческого» лишает Суходол его обитателей.

Собственное ощущение от Суходола — «смотреть новыми глазами на старое» — рассказчик именует «жутким» (3, 172). Если в повести «Деревня» Бунин дает развернутую панораму жизни современного ему крестьянства, лишь изредка обращаясь к древним, первобытным, «языческим» истокам, то в «поэме» об уездном, мелкопоместном дворянстве он непрестанно погружается в «старое», называет свою повесть «летописью», стремится обнаружить первобытные корни суходольского бытия. Его трезвый и жесткий взгляд, его суровое отношение к «своим» понуждает вспомнить о «Пошехонской старине» Салтыкова-Щедрина. Но отсюда вовсе не следует, что Бунин не симпатизирует «выморочному» помещицкому сословию.

Снова повторим: имя тому чувству, какое обуревают автора при взгляде на деревенскую Россию, Русь, — «любовь-ненависть». И матерью и мачехой одновременно выглядит по отношению к своим детям суходольская родина. В героине повести, «сказительнице» Наталье, «в ее крестьянской простоте, во всей ее прекрасной и жалкой душе» вышукло отразились суходольские контрасты. «Мы ли не чувствовали, — замечает рассказчик, — что Наталья, полвека своего прожившая с нашим отцом почти одинаковой жизнью, — истинно родная нам, столбовым господам Хрущевым! И вот оказывается, что господа загнали отца ее в солдаты, а мать в такой трепет, что у нее сердце разорвалось при виде погибших индюшат!» (3, 134). Сама Наталья в «навозной телеге» была сослана в далекий степной хутор, а потом, вернувшись в усадьбу, немало натерпелась от капризной своей барышни.

Продолжая и развивая наблюдения, отображенные в произведениях 1890-х и начала 1900-х годов («Федосевна», «Кастрюк», «В поле», «Мелитон», «Сосны»), Бунин стремится разгадать «вечные», «неподвижные» приметы русского человека, исследуя изломы его души. За своими героями — разбогатевшим мещанином из крестьян или нищим юродивым — он видит как бы сонмы их предков, уходящую, обратную перспективу поколений. Его особенное внимание в 1910-е годы не случайно привлекают люди, выбитые из привычной колеи, пережившие внутренний перелом, катастрофу, вплоть до отказа от своего «я», — странники, юродивые, «божьи люди», которые позволяют, как ему кажется, глубже заглянуть, точно в бездонный колодезь, в прошлое Руси: «Ужасные люди в две шеренги стояли во время обедни в церковной ограде, на пути к паперти! В жажде самоистязания, отворачивая к узде, к труду, к быту, в страсти ко всяким личинам, — и трагическим, и скomorошеским, — Русь издревле и без конца родит этих людей. И что за лица, что за головы! Точно на киевских церковных картинах, да (на киевских лубках, живописующих и дьяволов, и подвижников мати-пустыни!» 4, 229).

Подобно другому крупнейшему мастеру — художнику Нестерову, как раз в 1910-е годы работавшему над огромным полотном «Душа народа» («На Руси»), Бунин стремится крупно, масштабно запечатлеть *душу народа*, специфическое в ней, хотя его итоговая картина отличается от нестеровской резким совмещением темных и светлых тонов, мучительными поисками «праведной жизни». Опять-таки было бы неверно думать, что его внимание привлекали прежде всего «недостатки», «темные пятна» русской души. Он пишет и своего рода «жития святых», ибо как иначе назвать жизнеописание кроткого батрака Аверкия («Худая трава»), нищей Анисьи («Веселый двор»), преданного слуги Арсения («Святые») или пятнадцатилетней отроковицы, в миру звавшейся Анной («Аглая»).

В характере русского человека Бунин видит не только темноту и лень, он любит богатством сил, огромными возможностями, одаренностью народа, хотя тут же подчеркивает и присущий ему скрытый трагизм. «Странно, неожиданно проявляются таланты на Руси и чудеса делают они при счастливых жребиях!» (4, 399). Слова эти сказаны о брянском мужике Зотове, недавнем мальчишке на побегушках у богатого купца, сделавшемся, словно по чужьему велению, крупным коммерсантом

трезвой, европейской хватки («Соотечественник»). Да есть ли слабости у этого, на вид не то шведа, не то англичанина, где-то близ экватора ворочающего делами, быстро и толково дающего указания в сухом треске «ремингтонов»? Автор, действительно, не находит в Зотове слабостей, но обнаруживает полную запутанность дел, мыслей, чувств, ведущую «благополучного» героя краем скрытой для других пропасти («Ну, да из всего есть выход. Дернул собачку револьвера, поглубже всунув его в рот, все эти дела, мысли и чувства разлетятся к чертовой матери!» — 4, 405). Немцкой аккуратной душе, какому-нибудь педантичному Отто Штейну (одноименный рассказ), *такое* никогда не придет в голову. Но что это — «привилегия» русской души или отражение общей бессмыслицы бытия?

Решить этот вопрос Бунин пытается прежде всего в сфере нравственно-философской. Его влечет тема катастрофичности, воздействующей и на общее предназначение человека и на возможность счастья и любви. Закономерно, что в бунинском творчестве 1910-х годов все более явственно ощущается одна крепнущая преемственность, одна «генеральная» литературная традиция. Она связана с именем писателя, который был для Бунина любимейшим художником и мыслителем, — с именем Толстого.

5

Для русских писателей начала века это была совершенно особенная фигура, несоизмеримая ни с кем. Чехов, Короленко, Горький, Розанов, Куприн, Андреев, Блок, Брюсов, Бальмонт — писатели полярных направлений и тенденций — с единоклассным восхищением и удивлением обращались к Толстому, «единственному гению, живущему теперь в Европе»⁴¹. И все же, пожалуй, ни у кого из них, в их жизни и творчестве, Толстой не занимал такого исключительного места, как это было у Бунина. Тут соединилось все: и непогрешимый авторитет Толстого-художника, и его «учение», подвигнувшее юношу-Бунина на попытку «опроститься», и близость к народу, крестьянству, и нравственная высота, и его происхождение, и, конечно, философия — взгляды на назначение человека, на жизнь и на смерть. Он с детства слышал о Толстом в семье: всемирно известный писатель и земляк, «сосед», да еще и знакомый Буниных (с ним встречался отец, участвовавший «охотником» в Крымской кампании). Толстой так сильно занимал воображение мальчика, что однажды тот «закатился» верхом в сторону Ясной Поляны, до которой было около сотни верст. Отзыв юного Бунина о толстовском творчестве выдержан в восторженном тоне: «Великое мастерство! Просто благоговение какое-то чувствую к Толстому!»⁴².

Пережив увлечение идеями опрощения, переболев толстовством, Бунин с годами осознал все больше и больше, что значил Толстой для России, ее литературы, ее духовного движения. Подобно Чехову, подобно Блоку, он видит залог успешного преодоления русской культурой всех трудностей и нездоровых уклонений в самом факте, что вот где-то рядом живет Толстой, при котором не может быть совершенно непоправимых ошибок. Кончину его Бунин воспринял как величайшее личное несчастье и как утрату, последствия которой скажутся на всей общественной жизни страны. И чем дальше, тем глубже было воздействие на него Толстого, толстовских эстетических и нравственно-религиозных принципов.

Это внутреннее, творческое «движение к Толстому» оказалось, однако, процессом длительным и сложным, так как оно предполагало значительный личный жизненный и духовный опыт, выношенность взглядов, сложившееся мировоззрение. Межой и тут может служить «Деревня» или, чуть раньше, цикл очерков 1907—1911 гг. «Тень птицы», с их религиозно-философскими исканиями, острым чувством сопричастности к жизни всего человечества, устремленностью писателя «познать тоску всех стран и всех времен» (1, 319). В короткий же, но чрезвычайно плодотворный период 1910—1916 гг., когда на первом месте в его творчестве окончательно оказывается, по собственному признанию Бунина, «душа мужицкая — русская, славянская» (4, 450), весь нравственно-художественный комплекс идей Толстого становится для него особенно важным.

Что до техники, литературного мастерства, то явные следы воздействия Толстого художника, так далеко двинувшего вперед основы реалистической изобразительности, заметны еще в бунинских рассказах 1890-х и начала 1900-х годов. Но именно отсутствие ясной авторской оценки, нравственного обобщения при наличии обобщения художественного вызвало неодобрительный отзыв Толстого о бунинском рассказе 1902 г. «Заря всю ночь» (ранние заглавия — «Свидание» и «Счастье»): «Как обыкновенно, когда не о чем говорить, говорят о погоде, так и писатели: когда писать нечего, о погоде пишут, а это пора оставить. Ну шел дождик, мог бы и не идти с таким же успехом. Я думаю, что все это в литературе должно кончиться. Ведь просто читать больше невозможно»⁴³, — хотя силу бунинского описания природы Толстой оценил высоко («так написано, что и Тургенев не написал бы так, а уж обо мне и говорить нечего»).

Десятилетие, отделившее рассказ «Заря всю ночь» от таких произведений, как «Худая трава», «Чаша жизни», «Весенний вечер», «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», не только отражает стремительность восхождения писательской звезды Бунина, но и подтверждает глубокое, подлинно органичное усвоение им важнейших принципов Толстого. Это отмечалось уже современной Бунину критикой. Так, откликаясь на появление сборника «Чаша жизни» (1915), Ф. Д. Батюшков, рассмотрев рассказы «Весенний вечер» и «Братья», писал: «Бунин подошел к философии Толстого. Он вновь в мужике и человека обрел (<...> Бунин все более утверждает на пути стать не только наблюдателем жизни, но и мыслителем о жизни...»⁴⁴

Как далеко мог, однако, уйти Бунин по этому плодотворному и ответственному пути «мыслителя о жизни»? Вспоминается точная фраза из статьи А. Б. Дермана о «Господине из Сан-Франциско»: «... если бы он не был столь похож на некоторые вещи Толстого, перед нами, несомненно, было бы подлинно гениальное произведение»⁴⁵. Хотя Бунин и резко отличался от многих современников, собравшись по перу (беззаботных по части «умствования»), тяготением к загадкам бытия, обнаруживая порой поразительные прозрения, он не обладал «генерализующей» и отнесенной способностью мысли, как это было у любимого им Толстого и нелюбимого Достоевского, и нуждался постоянно в путеводном, идущем извне обобщении.

Бунин был слишком земным, слишком «посюсторонним» человеком, он с горечью называл «постыдными словами» чью-то крылатую фразу: «я жил лишь затем, чтобы писать» (9, 364). Он, можно сказать, жил для того, чтобы жить. Характерна в этом смысле запись Г. Н. Кузнецовой в ее дневнике 2 октября 1932 г.: «После обеда разговаривали в кабинете о Будде, ученье которого И. А. читал мне перед тем. От Будды перешли к жизни вообще и к тому, нужно ли вообще жить и из каких существ состоит человек. И. А. говорил, что дивное уже в том, что человек знает, что он не знает... и что мысли эти в нем давно и что жаль ему, что он не положил всю свою жизнь „на костер труда“, а отдал ее дьяволу жизненного соблазна. „Если бы я сделал так — я был бы одним из тех, имя которых помнят“. Но... Ананде было сказано Буддой: „Истинно, истинно говорю тебе, ты еще много раз отречешься от меня в эту ночь земных рождений...»⁴⁶.

Скорбя о том, что он не положил всю свою жизнь «на костер труда», Бунин противопоставляет собственной судьбе иные — судьбы пророков, философов, «учителей жизни». Можно подумать, что речь идет о некоем аскетизме мыслителя, о героическом отказе от всего суетного и мирского во имя идеальной цели. Не совсем так. Недаром в трактате «Освобождение Толстого» Бунин славит жизнь любимого писателя и философа, воспринимая ее как безмерное *расширение* личности, приведшее Толстого к закономерному преодолению своекорыстного и эгоистического, к необычайному обострению чувства сострадания, способности болезненно чутко откликаться на горести человечества. Тем самым Толстой оказывается уже в ряду пророков и мудрецов; его фигура, по Бунину, сопоставима разве что с мифическими создателями религий — с Буддой или Христом.

Вот почему перед нами не просто пример влияния гениального писателя на своего младшего современника, не одна близость чисто художественных приемов изображения (что тоже несомненно). Для Бунина Толстой — один из немногих во всей истории



ОСНОВНЫЕ УЧАСТНИКИ «СРЕДЫ»

Слева направо сидят: А. М. Горький, И. А. Бунин, Ф. И. Шалапин, С. Г. Петров-Скиталец, Н. Д. Телешов; стоят: Л. Н. Андреев, Е. Н. Чириков.

Фотография К. А. Фишера, Москва, декабрь 1902 г.

На полях — автографы изображенных лиц

Литературный музей, Москва

человечества, кто задумался над тем, над чем большинство людей не умеет или не успевает подумать: над смыслом жизни. И не просто «задумался», а подчинил выношенным философско-нравственным идеям все свое существование: «Во всем и всегда удивительный, удивителен он был и той настойчивостью, с которой он начал говорить „об этом“ с самых ранних лет, а впоследствии говорил с той одержимостью однообразия, которую можно видеть или в житиях святых, или в историях душевнобольных (...) Однообразие, с которым говорил Толстой одно и то же во всех своих последних писаниях и записях, подобно тому однообразию, которое свойственно древним священным книгам Индии, книгам иудейских пророков, поучениям Будды, сурам Корана...» (9, 33—34).

Сам Бунин, как уже говорилось, не имел в себе такой силы — силы пророка, был гораздо более «обычным» и, мучаясь загадками бытия, стремился решать их в сфере «слова», а не «дела». Его прекрасные произведения, поражающие необычайной силой внешней образительности, были в гораздо большей степени «литературой», чем поздние творения Толстого, стремившегося вмешаться в жизнь, поучать людей, преобразовать мир. Быть может, нарочито преувеличивая, утрируя действительную

разницу в творчестве и в самих масштабах их личностей, Б. К. Зайцев писал автору этих строк 17 апреля 1959 г.: «Настаивая на связи Бунина с Толстым, вы правы, связь есть, конечно, даже в самом складе описания, но есть и огромная разница, о которой вы не упоминаете: духовный мир — совесть, человеколюбие, сочувствие обездоленным, сострадание, чувство греха и ответственности перед богом — этого у Бунина почти нет, а у Толстого, в его душе, как раз и занимало громадное место (...) Поэтому Толстого и раздражал бунинский „дождик“. Мы еще вернемся к этому отзыву, чтобы вблизи художественного материала «скорректировать» его, хотя «нерв», «болевую точку» проблемы Б. К. Зайцев затронул верно, проводя грань между Буниным и Толстым.

В определенном смысле Бунин не только не мог, но и не хотел идти за Толстым «до конца». Как верно отметил один из современных исследователей, «Бунин принимал „воскресение“ Левина и не принял „воскресения“ Нехлюдова»⁴⁷. Иными словами, в отличие от самого Толстого, он не претерпел радикальной ломки воззрений. Наследуя реалистические достижения Толстого, Бунин одерживал убедительные художественные победы в пределах уже созданной до него нравственно-философской системы, что не исключало, как мы увидим, и полемики с Толстым. Дорогие Бунину религиозно-моральные постулаты «прорастали» через новые, открытые им характеры, через привлеченный в литературу, неизвестный ей дотоле материал. Вынесенные же в отдельную книгу и наложенные на биографию любимого писателя и мыслителя, они составили затем трактат «Освобождение Толстого».

Из художественных заветов Толстого, воспринятых Буниным, следует отметить принцип «текучести» человеческого характера. Изображение человека, не как единожды промеренного и исчерпанного, но многолинейного, противоречивого, «негого», как сказал бы Толстой, перенесено Буниным на «простонародный» материал. Кулак Тихон и «русский анархист» Кузьма из «Деревни», бесшабашный Егор и его кроткая мать («Веселый двор»), мягкий, безвольный Игнат и хищная Любка («Игнат»), богатый Захар Воробьев (из одноименного рассказа) и безропотный страдалец Аверкий («Худая трава»), — все они, помимо неповторимости своего индивидуального склада, живут, не исключая мироеда Тихона, сложной, «текучей» внутренней жизнью.

Пожалуй, еще важнее для Бунина оказалось усвоение им библейски-торжественного описания, какое вошло в русскую литературу вместе с поздними произведениями Толстого. Мерно и величаво развертывается действие: «Вдали, среди открытой площади, горела белизной большая мраморная женщина, гордая, с двойным подбородком, в порфире и короне, восседавшая на высоком мраморном пьедестале. И оттуда толпой шли только что прибывшие из Европы. На подъезд отеля высказывали сизые и черные слуги, кланяясь, выхватывая из рук у них трости, мелкие вещи, и поклонами, сдержанными, изысканными, встречал их на пороге человек, блестящий напомаженным пробором, глазами, зубами, запонками, крахмальным бельем, пикейным смокингом, пикейными панталонами и белой обувью. „Люди постоянно идут на пиршества, на прогулки, на забавы, — сказал Возвышенный, некогда посетивший этот райский приют первых людей, познавших желания. — Вид, звуки, вкус, запахи оьяняют их, — сказал он, — желание обвивает их, как ползучее растение, зеленое, красивое и смертоносное, обвивает дерево Шала“» («Братья» — 4, 265—266).

Подобно Толстому, Бунин направляет на обыденность огни «вечных» маяков, судит людей, их тягу к наслаждениям, их несправедливое общественное устройство с точки зрения «вечных» законов, управляющих человечеством. В самых его социально острых, резко обличительных произведениях 1910-х годов («Братья» или «Господин из Сан-Франциско») содержание отнюдь не исчерпывается жестокой критикой колониализма или американского капитализма — скорее для писателя это лишь частная, «временная» форма проявления «всеобщего» или, лучше сказать, космического зла. С позиций философского пантеизма Бунин отвергает буржуазную цивилизацию, противопоставляя ей простую и мудрую жизнь вблизи природы. Сходным образом Толстой в «Воскресении» обрушивался на неразумное общественное устройство, на людей, которые, заковав землю в камень и задымив воздух углем и нефтью, «не переставали обманывать и мучать себя и друг друга».

Однако в приведенном отрывке из «Братьев» мы сразу улавливаем и отличие от позднего, «строного» Толстого, то свое, что внес писатель в живую традицию: даже в минуту скорбного обличения он нисколько не жертвует своей феноменальной наблюдательностью, его стереоскопические «цветные сны» не становятся менее яркими. Это чисто бунинская способность. Напор внешней изобразительности в его зрелой прозе был столь могучим, что порою начинал «забывать» основную, «генерализующую» мысль произведения. И тогда уже приходилось «ампутировать» превосходные эпитеты, уподобления, образы. От редакции к редакции рассказ не насыщается новыми красочными деталями, а пресыщенный, теряет их: так исчезает из рукописей «зыбь, рассыпавшаяся гелиотроповой пеной» («Братья»); известный испанский писатель, «*похожий на кабана*»; картина Неаполя, надвигающегося «своими каменными сотами»; «*липкая* набережная»; «*большая, тяжелая* и уже совсем наряженная к обеду жена» («Господин из Сан-Франциско») и т. д.

Несхожа с толстовской и самая структура фразы, подчиненная опять-таки не непосредственному обличению, как у автора «Воскресения», во имя этой устремленности мощно громоздившему свои знаменитые «который» и «что», «что» и «который», но согласующаяся с обязательной внутренней архитектурной, прозрачностью и чистотой волшебного ритма. Если брать стиль позднего Толстого и Бунина — не как две соизмеримые величины, а как два различных начала, две противоположных стихии, — то на ум приходит аналогия: Бетховен и Моцарт. Условность такого сближения очевидна, но оно позволяет, мне кажется, уловить, хотя бы в первом приближении, отличие клокочущей, как магма, прозы позднего Толстого от выверенной по законам красоты словесной архитектуры Бунина.

Содержание творчества позднего Толстого подчиняется образному воплощению выстраданной им мысли, что вся жизнь с ее неравенством, безумной роскошью на одном полюсе и предельной нищетой на другом — представляет собой единый грандиозный контраст, поражающий до боли, до ужаса, до невозможности думать о «приемах», о «литературе».

Подобного накала ярости и гнева не знает проза Бунина. И здесь снова уместно напомнить приведенные выше слова Б. К. Зайцева о резком принципиальном отличии Бунина от Толстого. Но, не обладая толстовской, почти нечеловеческой, светоносной и карающей силой — силой пророка, гениальностью первооткрывателя новых путей в искусстве, оригинальностью философа, — Бунин, однако, именно на пути, продолжаящем, наследующем реалистические традиции Толстого, создавал такие произведения, которые отмечены и человеколюбием, и чувством духовной и нравственной ответственности, и высоким художественным совершенством.

«Более десяти лет отделяет нас от конца творчества Чехова, — писал А. Дерман, — и за этот срок, если исключить то, что было обнародовано после смерти Л. Н. Толстого, не появлялось на русском языке художественного произведения, равного по силе и значению рассказу „Господин из Сан-Франциско“ (...) В чем же эволюционировал художник? В масштабе своего чувства. Его нелюбовь к американцу не заключает в себе ни тени раздражения, и она необычайно (и плодотворно) раздвинута. С какой-то торжественной и праведной печалью художник нарисовал крупный образ громадного зла, — образ греха, в котором протекает жизнь современного гордого человека со старым сердцем...»⁴⁸ Обнажая паразитизм «пар чистых», населяющих громадную «Атлантиду», этот цивилизованный ковчег, Бунин словно исполняет замысел Толстого, собиравшегося «написать книгу *Жранные*. Валтасаров пир (...) Люди думают, что заняты разными важными делами, они заняты только жраньем»⁴⁹.

Как и другой рассказ — «Братья», «Господин из Сан-Франциско» пронизан мыслью о неотвратимой гибели всего этого, кажущегося столь устойчивым общественного устройства. Она заложена уже в эпитафии из Апокалипсиса (снятом Буниным лишь в последней редакции 1951 г.): «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» — и ее библейский смысл вновь напоминает нам о Валтасаровом пире накануне падения Халдейского царства. Как чуткий художник, Бунин ощущал приближение великих социальных катастроф.

Обличительная устремленность «Господина из Сан-Франциско» в целом невольно заставляет вспомнить сграницы Толстого. В еще большей степени это относится к главному герою рассказа, к бесцельно прожитой им жизни, респектабельной внешне, внутренне же пустой и ничтожной. Как и судьба чиновника Головина («Смерть Ивана Ильича»), история господина из Сан-Франциско, исполненная трагизма бездуховности, «была самая обыкновенная и самая ужасная». Более того. В отличие от автора «Смерти Ивана Ильича», Бунин отказывает своему герою даже в просветлении перед смертью. Правда, в черновом варианте в описании умирающего миллионера упоминается о том, что черты его лица стали утончаться, светлеть «красотой, уже давно добавшей ему»⁵⁶. Но Бунин отказался от такого конца.

Уже на этом примере видно, как, работая над рассказом, писатель и приближался к Толстому, и «уходил» от него, отказываясь от заимствований и реминисценций. Следы подражания Толстому сохранились в ранних редакциях рассказа. Борясь с его прямолинейным влиянием, Бунин исключил из окончательного текста развернутое публицистическое отступление «от автора», совершенно в духе позднего Толстого увещивающее и стыдящее господина из Сан-Франциско, который жил, «не думая, что именно ужасно. Может быть, именно то, что вот он, уже старик, опять наряжается, и мучается, и делает так изо дня в день, изо дня в день, и не один, а несколько раз в сутки <...>? Или ужасно это объединение, которому с утра до вечера предается он так же спокойно, как и все люди его круга, предающиеся чуть ли не ежечасно этому никем не осужденному разврату? Или ужасен вообще тот мир, в котором он живет? Но, конечно, ничего подобного и в голову не приходило господину из Сан-Франциско. Ведь это, как сказано во всех учебниках, только в древности „развращались и погибали“ не только отдельные люди, но и целые народы в пирах, в роскоши, в пурпуре, без меры владея рабами, конями и колесницами. Теперь этого нет и не может быть. А что до рабов, до всей этой несметности служилой черни, которой и была, и есть, и во веки веков будет переполнена земля, до всех этих углекопов, кочегаров, матросов, грузчиков, извозчиков, носильщиков, портье, лакеев, поваров, коридорных...» (4, 485—486; на этом текст обрывается).

Таким образом, даже в близости Толстому Бунин сохраняет свое лицо крупного, оригинального художника, к тому же принадлежащего уже новому, двадцатому веку. Это видно и на приемах типизации. Стремясь превратить частный эпизод — смерть богатого янки — в обобщение о смысле эгоистической жизни, Бунин, подобно творцу «Крейцеровой сонаты» и «Смерти Ивана Ильича», убирает те индивидуальные признаки, которые, по его мнению, могут заслонить основную идею, и раздвигает рамки характера до предельно насыщенных типических ситуаций. Однако в этом направлении Бунин идет гораздо дальше Толстого, — мы не знаем даже имени господина из Сан-Франциско, показанного художником как «обезличенная личность».

Подчиняя художественные средства нравственно-религиозной и социально-этической проблематике, Бунин открывает в этом, близком Толстому, принципе новые качества. Общая идея произведения (в данном случае мысль о неотвратимой гибели несправедливого мира) раскрывается не только с помощью всей массы типических подробностей, как у реалистов XIX в.: она не только растворена в обыденности, но и выступает, так сказать, в непосредственно материализованном виде. Когда «Атлантида» с веселящимися господами и мертвым янки возвращается в Америку, на Гибралтарских скалах появляется Дьявол как воплощение зла старого мира. Это не просто символ, но скорее некий условный, близкий символизму прием, с помощью которого Бунин вскрывает в явлении скрытую за ним трагическую бездну. Метод Бунина, таким образом, обогащается новыми для него чертами. Писатель использует и чисто условные приемы в реалистической ткани повествования. Отсюда некий «второй план» рассказа, который вбирает в себя символические картины и фигуры, тема смерти, не перестающая звучать громким предостережением для живых, например, «узнание» господином из Сан-Франциско в незнакомом ему хозяине каприйской гостиницы, где американцу суждено умереть, человека, виденного им прошлой ночью во сне.

Катастрофичность человеческого бытия, иной раз уже в силу его бессмысленности, по мнению Бунина, неизбежна. Она подстерегает самую деловую и благополуч-

ную натуру, вроде брянского мужика и коммерсанта Зотова («Соотечественник»); молодых, полных сил и надежд чиновника Селихова и семинариста Иорданского, вся жизнь которых суетно и нелепо ушла на соперничество и состязание друг с другом в достижении известности и почета («Чаша жизни»); и сына богача Шашу, низвергнутого неким внутренним зовом в пропасть унижений, нищеты, физической убогости («Я все молчу»). Бунин напряженно размышляет над смыслом бытия, ищет причин внезапного отказа своих героев от жизненных благ, от физических наслаждений, пытается найти объяснение этому в буддизме, в философии Толстого.

Отсюда, с высоты «абсолютных» нравственных категорий рассматривает Бунин «обыденные» судьбы, пути людей, следовавших закону «земных рождений». Опять-таки он стремится не просто рассказать о тщетности «посюстороннего», земного счастья, о бремени страстей, о тленности всего человеческого — славы, богатства, власти, красоты, силы. В зрелом творчестве Бунина довольно легко выделить последовательную концепцию жизни, своего рода *иерархию* бытия, жесткую и где-то даже жестокою по отношению к человеку.

«В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», — повторяем мы известный афоризм Чехова, точнее, его героя — трогательного и несколько прекрасодушного Астрова. Но Бунину ближе записанные им чеховские слова, жестокие и горькие: «В природе из мерзкой гусеницы выходит прелестная бабочка, а вот у людей наоборот: из прелестной бабочки выходит мерзкая гусеница...» (9, 220).

Счастье, по Бунину, достояние немногих, своего рода монополия избранных, у которых «порода» проявилась как физическая и духовная красота и сила. Это не обязательно «высокорожденные», о нет: все прекрасно в «простом» мужике Захаре Воробьеве, столько в нем телесного и душевного здоровья, нравственной чистоты и силы. Он прекрасен даже тогда, когда пьян, т. е. когда должен быть безобразен. И тут принципиальным, программным для Бунина может служить его поздний рассказ «Молодость и старость» (1936).

Притча о сотворении человека и определении сроков его жизни, которую рассказывает старый царственный курд глупому красавцу, керченскому греку, вновь возвращает нас к основным постулатам «Освобождения Толстого». К тридцати годам, дарованным ему богом, человек выпросил еще пятнадцать от осла, пятнадцать от собаки и пятнадцать от обезьяны. И вот: «Человек свои собственные тридцать лет прожил по-человечьи — ел, пил, на войне бился, танцевал на свадьбах, любил молодых баб и девок. А пятнадцать лет ослиных работал, наживал богатство. А пятнадцать собачьих берег свое богатство, все брехал и злился, не спал ночи. А потом стал такой гадкий, старый, как та обезьяна. И все головами качали и на его старость смеялись. Вот все это и с тобой будет, — насмешливо сказал старик красавцу, катая в зубах мундштук кальяна.

— А с тобой отчего ж этого нету? — спросил красавец (...)

— Таких, как я, мало, — сказал старик твердо. — Не был я ишаком, не был собакой, — за что ж мне быть обезьяной? За что мне быть старым?» (7, 295).

Таким образом, в отличие от «обыденной» судьбы («человек» — «собака» — «осел» — «обезьяна»), курдский вождь прошел свой путь, минуя, казалось бы, неизбежные этапы. В пределах «земной» иерархии он занимает высшую ступеньку, счастливо избавленный от необходимости стяжательства, корысти, счастливо наделенный телесным здоровьем, красотой, храбростью, родовитостью, положением в своем мире. Он как родился, так и остается, сверх положенных тридцати лет, *человеком*.

Человек и Захар Воробьев, а вот кулак Тихон Красов («Деревня»), всю жизнь потративший на бессмысленное стяжательство, — *осел*. В редкостную для него минуту размышлений, наедине с собой, он итожит: «Страм сказать!.. В Москве сроду не бывал! Да, не бывал. А почему? Кабаны не велят! То торгашество не пускало, то постоялый двор, то кабаки. Теперь вот не пускают жеребец, кабаны. Да что — Москва! В березовый лесишко, что за шоссе, и то десять лет напрасно прособирался (...). Как вода меж пальцев, скользят дни, опомниться не успел — пятьдесят стукнуло, вот-вот и конец всему...» (3, 47—48). *Ослам* и *собакой* был и господин из Сан-Франциско, так и не захотевший стать *человеком*.

Сдвигая все сильнее, все контрастнее — жизнь и смерть, радость и ужас, надежду и отчаяние, Бунин в своих произведениях 1910-х годов являет нам не просто пессимизм, как то может показаться. «Обостренное чувство смерти», которое находит он у себя, прямо связывается им со «столь же обостренным чувством жизни» (6, 26). Он мог бы повторить слова позднего Толстого: «Нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем»⁵¹. И Бунин, действительно, повторял ту же мысль, повторял по-новому, с исключительной художественной силой слава красоту, богатство, неисчерпаемость природы. Недаром даже в скорбном по тону рассказе «Господин из Сан-Франциско» возникает контраст между скудостью, нищетой жизни миллионера, который провел ее в неустанной жажде накопления, и солнечным счастьем и светом этого мира, открытыми всем и каждому: «А по обрывам Монте-Соляро, по древней финикийской дороге, вырубленной в скалах, по ее каменным ступенькам, спускались от Анакапри два абруцских горца <...> Шли они — и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и каменистые горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь все выше и выше, и туманно-лазурные, еще по-утреннему зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово» (4, 326).

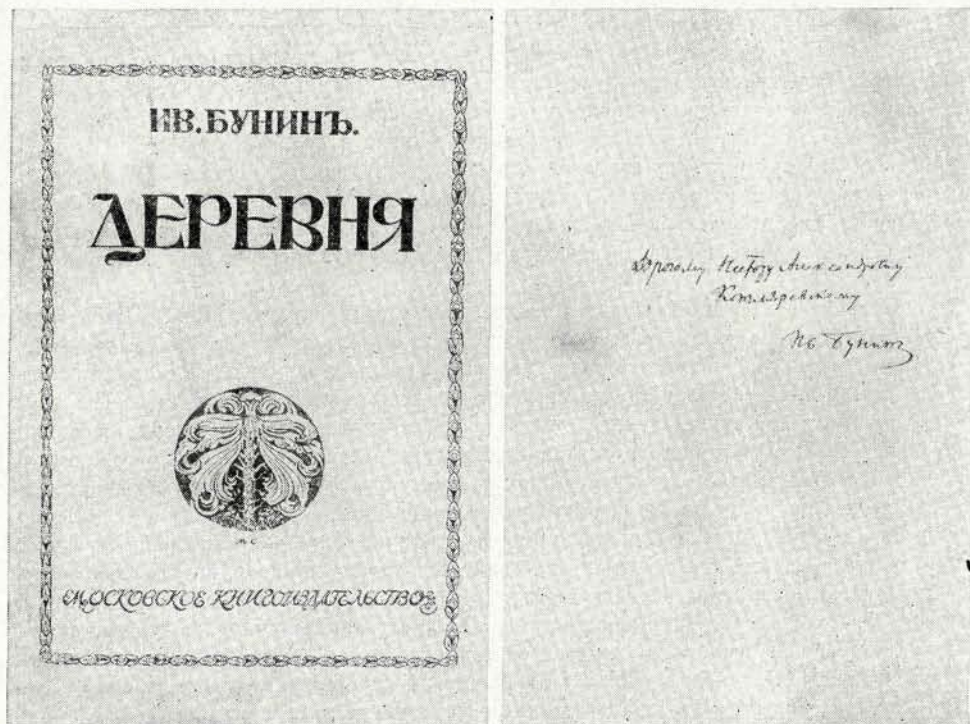
Бунин охотно обращается к точке зрения «простого», «наивного» человека (вспомним, к примеру, как пародийно «комментирует» жизнь и смерть господина из Сан-Франциско слуга в гостинице, весельчак Луиджи). Однако, даже в предельной близости к толстовским традициям, Бунин не делает такую точку зрения «своей», лично выстраданной, и «наивность» восприятия остается в его произведениях как литературный прием.

Так, в рассказе «Старуха» (1916) праздно веселящийся посреди народного горя и нужды «господский» мир показан как бы пропущенным через фильтр наивного, народного восприятия. Картины сытой и праздной жизни бар переданы так, как если бы они были увидены обиженной господами кухаркой. В разряд господских «соблазнов» попадает и искусство, с которым Бунин расправляется совершенно по-толстовски. Остраненный пересказ «Анатэмы» или «Князя Игоря» прямо переключается с описанием театральных представлений в трактате «Что такое искусство?» и даже раньше — в романе «Война и мир».

В обычное описание театрального представления вдруг вторгаются разоблачительные детали, словно подсмотренные из-за кулис, — все эти «больные тучностью» актеры, притворяющиеся «давным давно умершими замоскворецкими купцами», фальшивый князь в «бумажных» латах, получающий свои две тысячи за пятнадцать минут пения, «некто с совершенно голым черепом», лезущий по «картонным гранитам» у Бунина; актер «с белыми, слабыми, нерабочими руками», который «должен изображать могучего карлика», шествие с «фольговыми алебардами на плечах», «дыра в полотне, изображающая луну» у Толстого⁵².

Бунинские произведения 1910-х годов дают наиболее богатый материал для выявления в его творчестве высоких традиций Толстого. Эти традиции ощущаются и в особенностях психологического анализа, в экономном, строго подчиненном моральной цели построении характера героя, и в суровом, торжественном тоне обличения, и в самой литературной технике, средствах образительности, усвоенных Буниным.

Толстой был «темой жизни» Бунина. Воздействие его — его личности, его художественного метода, его философии — продолжается и в зарубежную пору бунинской жизни, хотя и не являет нам более таких непосредственных результатов, какие мы видим в рассказах «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Старуха». Вспомним близкую «Дьяволу» «Митину любовь», «жестокие» рассказы о смерти («Огонь пожирающий», «В нечном море») или, наконец, книгу «Освобождение Толстого».



ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ ПОВЕСТИ «ДЕРЕВНЯ» (М., 1910) С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ АВТОРА:

«Дорогому Нестору Александровичу Котляревскому. Ив. Бунинъ»

Обложка и форзац

Институт русской литературы АН СССР, Ленинград

6

Последние тридцать три года своей жизни Бунин провел во Франции, вдали от родины и своего читателя. Хотя в эмиграции и оказалось немало знаменитостей, место и значение Бунина в литературе русского зарубежья исключительны, а его фигура несоизмерима с какой-либо другой — ни Куприн, ни Ремизов, ни Шмелев, ни тем более Мережковский не идут ни в какое сравнение с Буниным. Он оказался единственным русским писателем-эмигрантом, который хотя и понес творческий урон, но, преодолев кризис, продолжал в необычных, чрезвычайно неблагоприятных для любого писателя условиях — оторванности от родины — развивать и совершенствовать свой художественный метод. Его реализм, даже оказавшись в суженных, стесненных берегах, открыл в себе новые возможности, результатом чего явились такие значительные произведения, как «Митина любовь», «Солнечный удар», роман «Жизнь Арсеньева», книга рассказов «Темные аллеи», философско-публицистическая книга «Освобождение Толстого».

В первые годы, совершенно ослепленный враждой к Советской России, он не устает нападать на все, что было связано с молодым пролетарским государством (свидетельством тому его дневник 1917—1918 гг. — «Окаянные дни», публиковавшийся в 1925 г.). Само его художественное творчество не могло остаться свободным от политических предрассудков, хотя, за единичными исключениями, это не было следствием привнесения в произведение грубой публицистической тенденции. Отрицание советской современности у Бунина шло не в результате резкой переоценки, переосмысления общественной жизни России, отказа от прежних демократических идеалов (как это было у Амфитеатрова, Шмелева или Гусева-Оренбургского). Ценности лишь постепен-

но передвигались в плоскость «вневременных» категорий, что было для Бунина не изменой прежним заветам, а лишь обострением уже существовавших в его творчестве тенденций. Обращенные вспять симпатии, некогда расплывчатые, неопределенные, имевшие цель эстетическую, обрели теперь четкую социальную установку. Бронзовым и мраморным мавзолеем, высящимся посреди хлябей и бед, кажется Бунину чудом уцелевший в пору «такого великого и быстрого крушения Державы Российской» дворец екатерининских времен. Не принимая новой действительности, которая «царит уже крепко, входит уже в колею, будни», герой рассказа «Несрочная весна» целиком чувствует себя в мире мертвых, «навсегда и блаженно утвердившихся в своей неземной обители».

Смерть оказывается в бунинских произведениях этой поры не только разрешительницей всех противоречий, но и (если действие хоть как-то соотносится с современностью) источником очищающей силы. Умерла ничтожная зажившаяся старуха («Преображение»), и вот ее младший сын Гаврило, всю ночь читавший над покойницей псалтырь, с изумлением чувствует, что «это она встанет сейчас судить весь мир, весь презренный в своей животности и бренности мир живых!» Таким образом внутренняя тенденциозность незаметно, но прочно пропитывает иные бунинские произведения. Но воздействие эмиграции на творчество Бунина было более глубоким и опосредствованным. Он и прежде много и напряженно писал на те же темы — о кончине деревенской старухи или о полной драгоценных реликвий усадьбе посреди дворянского запустения. Однако все это было «до», а следовательно, не несло в себе такой личной, «от автора» идущей безысходности. Бунинские рассказы 1920-х годов пронизывает чувство одиночества, полнейшей изоляции человека от ему подобных («Алексей Алексеевич», «Огонь пожирающий», «Далекое» и др.). Как и прежде, Бунин сдвигает жизнь и смерть, радость и ужас, надежду и отчаяние. Но никогда ранее не выступало в его произведениях с такой обостренностью ощущение бренности всего сущего—женской красоты, счастья, славы, могущества («Темир-Аксак-Хан»). Созерцая ток времени, гибель далеких цивилизаций, исчезновение царств («Город Царя Царей»), Бунин словно испытывает болезненное успокоение, временное утолнение своего горя.

Но философские и исторические экскурсы (как и тенденциозные параллели из времен французской революции — «Богиня Разума») не спасали. Бунин не мог отделаться от мысли о России, которая была, как бы далеко он ни жил, неотторжима от него. В ответ на боль и сомнение стало яснее проступать в образе отодвинутой России то русское, что не могло исчезнуть и должно было идти из прошлого дальше. Особенности бунинского таланта, его известная узость, его принадлежность к сфере собственно «литературы», отчужденность от публицистического начала и, одновременно, крепость, изначальная верность себе, независимость от «моды», «улицы» — все это обусловило стойкость и жизнеспособность творчества Бунина в труднейших условиях, когда он оказался за бортом родины.

В этом-то, очевидно, и состояло его отличие от большинства писателей-эмигрантов. Упорно твердя себе о «конце» России, он не просто воспевал «давнопрошедшее»: то, что он думал об этом сейчас, и то, что он видел, запомнил раньше, встретилось. Времена сместились и охватили этот большой образ с разных концов. «Была когда-то Россия, — стал писать он теперь с мрачной убежденностью, что, вот, мол, и нет ее, — был снежный уездный городишко, была масленица — и был гимназистик Саша...» («Подснежник» — 5, 376). Или: «Давным-давно, тысячу лет тому назад, жил да был вместе со мною на Арбате...» («Далекое» — 5, 84). И начинал рассказывать, что же было. И вдруг тысяча лет превращалась в два часа или пропадала совсем, потому что читатель убеждался: то прекрасное, что Бунину удалось вскрыть под житейским течением в прошлом, не прервалось, не закончилось — оно было знакомо, только не в тех формах, какие Бунин мог знать.

В эмиграции, за некоторыми, пусть и существенными исключениями, обозначились два типа писателей: одни (и их было большинство) в огромной степени зависели от притока свежих, родных впечатлений и вдалеке от России сами ощущали своего рода кислородное голодание, не слыша родного языка, не ощущая русской жизненной плоти. «Славный народ, — заметил Куприн о французах, — но не говорит по-русски, в ла-

вочке и в пивной — всюду не по-нашему... А значит это вот что — поживешь, поживешь, да и писать перестанешь. Есть, конечно, писатели такие, что их хоть на Мадагаскар посылай на вечное поселение — они и там будут писать роман за романом. А мне все надо родное, всякое — хорошее, плохое — только родное»⁵³. Говоря о писателях, которые не утратят плодовитости и на Мадагаскаре, Куприн скорее всего имел в виду Алданова, автора многочисленных исторических романов. Вместе с кабинетным, сугубо книжным Мережковским, Алданов явил второй тип литераторов-эмигрантов, уже не связанный с Россией, космополитический. Такой тип окончательно оформился в лице писателей-«амфибий», двуязычных, наподобие Набокова (перешедшего в 1940 г. целиком на английский язык) или А. Труайя (Тарасова), пишущего по-французски.

Свято храня в душе родину, Бунин не мог не оставаться художником глубоко национальным, отличным от большинства писателей русского зарубежья, только тосковавших об утраченном или сменявших поэтическое стило на жало тенденциозного публициста. Ища надежды и опоры в далекой России, он со временем стал видеть в ней даже больше непрерывного и растущего, чем раньше, когда это казалось само собой разумеющимся и не нуждалось в особом утверждении. Теперь, как бы освобожденные разлукой от застенчивости, у него вырвались слова, которых он раньше не произносил, держал про себя. Трудно, например, представить себе что-нибудь столь просветленное, как его рассказ 1921 г. «Косцы», где в одном схваченном моменте Бунину удалось разглядеть безмерное и далекое, со всей Россией связанное. Тем резко ложится траурная черта, повторяющая уже знакомые нам мотивы «конца», гибели России.

Разные темы, которые поочередно занимали Бунина в это время, связывались в некое общее стремление. Бунинский талант искал чего-то объемлющего, целого. Это началось сразу же после того, как прошел у него первый порыв злости и раздражения и написались все выступления, речи и полурассказы-полустатьи, которыми он отозвался на великие события, занесшие его к иным берегам. Чем чаще стал возвращаться в его короткие рассказы образ России, которую он знал и теперь снова передумывал, тем больше была заметна их близость, тяготение друг к другу. Порой это были целые серии, состоявшие из рассказов-зарисовок, законченных, казалось бы, и в то же время открытых, указывающих куда-то дальше («Русак», «В саду», «Подснежник» и т. д.), — как эскизные листы из одного и того же альбома; иногда что-нибудь покрупнее, уже как готовый фрагмент, какой-то угол картины, которую предстоит написать («Далекое»), но так или иначе это целое все настойчивее напрашивалось, обозначалось. Где-то внутри его уже готовилась и выступала вперед «Жизнь Арсеньева» — широкое полотно, запечатлевшее образы старой России⁵⁴.

Почти все русские писатели, оказавшись в эмиграции, обращались — с большей или меньшей широтой типизации — к художественным мемуарам, к воспоминаниям о родине. А. Н. Толстой пишет в 1919—1920 гг. в Париже «Детство Никиты», Куприн создает «Юнкеров» (1928—1932), Шмелев — «Богомолье» (1931) и «Лето господне» (1933—1948), Зайцев — «Путешествие Глеба» (1937). Однако бунинский роман и входит в этот список, и резко отличается от перечисленных в нем произведений. Автобиографическая основа «Жизни Арсеньева» несомненна. Только мысленно, только в творческом «сне» мог вернуться Бунин к родным берегам. В известном смысле бунинский роман, вместе с «Детством Никиты» Толстого, замыкает цикл художественных автобиографий из жизни русского помещика дворянства, включающий в себя такие классические произведения, как «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого, «Пошехонская старина» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Но перед нами, собственно, не воспоминания, а произведение, в котором давние события и факты преобразованы, переосмыслены. Как метко сказал В. Ходасевич, рецензируя «Жизнь Арсеньева», это «вымышленная автобиография», «автобиография вымышленного лица». Первые детские впечатления и впечатления отрочества, жизнь в усадьбе и учение в гимназии, картины русской природы и быт нищающего дворянства — служат лишь канвой для философской, религиозной и этической концепции Бунина. Автобиографический материал преобразен писателем столь сильно,

что книга эта смыкается с рассказами зарубежного цикла, в которых художественно осмысляются «вечные» проблемы — жизнь, любовь, смерть.

Некогда «вполне равнодушный» к своей голубой крови» (9, 254), Бунин теперь с особой, почти болезненной пристрастностью реставрирует подробности, говорящие о былом величии столбового рода. Однако то, что выглядело естественно и закономерно в условиях патриархально-усадебной «гармонии», окружавшей Багрова-внука или даже толстовского Иргеньева, у Алексея Арсеньева кажется уже явным анахронизмом. А если вспомнить, что писался бунинский роман в 1920-х и 1930-х годах, за гребнем громовых революционных потрясений, в эмигрантском «далеке», станет ясным демонстративный, а порой — воинственный характер этого анахронизма. Размышляя о национальной, великодержавной гордости, по мысли Бунина, будто бы от века присущей русскому человеку, он вопрошает: «Куда она девалась позже, когда Россия гибла? Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским, в силе и правде чего мы, казалось, были так уверены?» (6, 63). От «вечных», метафизических характеристик нации он доходит, таким образом, до сугубо злободневных, прямых выпадов против революции, скорбя о «навсегда погибшей России», «погибшей на наших глазах в такой волшебной краткий срок». Нельзя согласиться с эмигрантской критикой, видевшей в «Жизни Арсеньева» только «трагическую хвалу всему сущему и своему, в его лоне, бытию» (Ф. А. Степун). На самом деле, не одна «вечная» проблематика в ее неповторимо индивидуальном, лирическом преломлении волновала Бунина.

Тенденциозность в романе, однако, словно верхний слой краски, сквозь которую ясно проступает огромная картина отошедшей, старой России, исполненная поэзии и блеска, громада страны, «великий пролет по всей карте России». «Жизнь Арсеньева» — единственное у позднего Бунина произведение по своему географическому, пространственному размаху. Усадьба, полевое раздолье, уездный городок, гимназия, постоянные дворы, трактиры, цирк, городской сад, Крым, Харьков, Орел, Полтава, Москва, — из множества миниатюр складывается мозаичная картина старой России, воспетой Буниным. Любовь к родной стране, преклонение перед ее громадностью и мощью звучит и в словах Александра Сергеевича Арсеньева (отца героя), и в переживаниях Ростовцева, перекупщика скота и хлеба, который, слушая стихи Никитина «Под большим шатром голубых небес...», только «сжимал челюсти и бледнел». А какие пейзажи возникают на страницах «Жизни Арсеньева», как чувствует и откликается писатель на малейшие движения в жизни природы! По Бунину, эта черта тоже национальная: «первобытно подвержен русский человек природным влияниям» (6, 77). Описания природы в романе пленяют звучностью и благородством языка.

«Жизнь Арсеньева» посвящена *путешествию души* юного героя, необыкновенно свежо и остро воспринимающего мир. Главное в романе — расцвет человеческой личности, расширение ее до тех пределов, пока она не оказывается способной вобрать в себя огромное количество впечатлений. Перед нами исповедь большого художника, воссоздание им с величайшей подробностью той обстановки, где впервые проявились его самые ранние творческие импульсы. Эта особенность романа снова выводит его далеко за пределы проблематики остальной бунинской прозы последних десятилетий, герои которой заботливо изолированы от всего, что не связано непосредственно с «первородной» тематикой: любовью-страстью и смертью. В «Жизни Арсеньева» поражают именно многообразие вскрытых писателем связей личности с действительностью.

Произведение новаторское, «Жизнь Арсеньева» явила стремление автора как можно полнее выразить, самоутвердить себя в слове, передать, как сказал сам Бунин по другому поводу, «что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах» (5, 179). Страх забвения, исчезновения, помимо бунинского обостренного чувства смерти, питался ощущением эмигрантского одиночества, порвавшихся связей с родиной и народом. В ранних, подготовительных набросках к роману Бунин писал: «Жизнь, может быть, дается единственно для состязания со смертью, человек даже из-за гроба борется с ней: она отнимает от него имя — он пишет его на кресте, на камне, она хочет тьмой покрыть пережитое им, а он пытается одушевить его в слове»⁵⁵.



НА ОРЛОВЩИНЕ

Фотографии В. С. Молчанова, 1965

Новое в «Жизни Арсеньева» проявляется уже в самом жанре произведения, которое строится как свободный лирико-философский монолог, где нет привычных героев, где даже невозможно выделить литературный сюжет в обычном понимании этого слова. Здесь сказалось давнее желание писателя миновать, преодолеть устоявшиеся каноны, все с той же целью преодоления конца и смерти (в чем опять-таки отразилась внутренняя, быть может, неосознанная полемика с собственными представлениями о «конце»). «Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? — вопрошал Бунин в небольшом очерке „Книжка“. — Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!» (5, 180). Высвободившись из-под власти лирики в 1910-е годы («Деревня», «Суходол», «крестьянские» рассказы), проза теперь вновь смыкается с ней, заставляя вспомнить скорее не о суходольской «поэме», а об «Антоновских яблоках», «Соснах», «Новой дороге».

Путешествуя в «мысленном сне» вспять, к истокам собственного детства, отрочества, юности, автор, однако, не совмещает себя с героем полностью, создавая как бы «двойную субъективность», что, по свидетельству ряда рецензентов, сближает «при всем различии опыта, письма и чувства жизни» бунинский роман с эпопеей М. Пруста «В поисках утраченного времени». Сам Бунин признавался: «...когда на что-нибудь мода, я „назло“ отвертываюсь от модного. Так было с Прустом. Только недавно прочел его и даже испугался: да ведь в „Жизни Арсеньева“ <...> немало мест совсем прустовских! Поди, доказывай, что я и в глаза не видал Пруста...»⁵⁶.

В самом деле, «авангардистский» роман Пруста и «Жизнь Арсеньева» «консерватора» Бунина имеют, если внимательно присмотреться, некоторые приметные общие черты. У обоих писателей принципиальное совпадение героя и автора (что не мешает «Жизни Арсеньева» оставаться «автобиографией вымышленного лица»); у обоих — поток воспоминаний, где трудно вычленишь сюжет в обычном его понимании; тема старения, утрат, смерти; идеализация аристократического, дворянского начала; предельная степень эстетизации, когда знакомые явления предстают не просто преобразенными, но загадочно прекрасными; общая Бунину и Прусту явная ироничность, что всегда является следствием разочарования, утраты веры в каких-то давних кумиров.

Зато если Пруст описывает механизм человеческого восприятия, то для Бунина главным остается выражение самой чувственности бытия. В отличие от Пруста, русский писатель находится «по эту» сторону реализма. Он эмоциональнее, если угодно, импрессионистичнее, — он стремится передать души вещей и явлений, с могучей силой изобразительности воссоздавая их внешнюю оболочку.

Одна межа особенно резко разделяет оба произведения: эпопея Пруста, благодаря особенному духовному миру, благодаря перенасыщенности фактами культуры разных эпох и народов, наконец, благодаря изощренному, «элитарному», как сказали бы мы сегодня, стилю, соответствующему по сложности материалу изображения, — интернациональна, космополитична. Роман Бунина — прежде всего — творение национальное, русское, близкое и понятное прежде всего русскому человеку.

В ряду эмигрантских произведений Бунина «Жизнь Арсеньева» выделяется не только масштабом изображения, но и чувством конечного торжества любви над смертью. В рассказах 1920-х годов Бунин, все более охотно отдаваясь изображению любви-страсти, неизбежно пессимистичен. Одни и те же, давние переживания — юношеское чувство Бунина к В. В. Пашенко — легли в основу рассказа «В ночном море» (1923) и последней, пятой книги «Жизни Арсеньева» («Лица»). Но какая разница! В рассказе время уничтожило все — страсть, любовь, ревность, соперничество. «Жизнь Арсеньева» опровергает этот взгляд: время бессильно убить подлинное чувство. Смерть и забвение отступают перед силой любви, обостренным чувством героя и автора к жизни.

Хотя тема любви занимала воображение Бунина и раньше и не будет преувеличением сказать, что основные мотивы позднейшего творчества наметились уже в 1900-е годы (так, рассказ 1909 г. «Маленький роман» принципиально близок позднейшему

«Солнечному удару», в «Последнем свидании» мы встретим как бы развитие темы будущей «Митиной любви», а «Сын» прямо предвосхищает трагическую коллизию «Дела корнета Елагина»), именно в эмиграции писатель отобразил любовь в новых, никому еще не дававшихся подробностях. Внешне холодновато-сдержанный и самолюбиво-чопорный, он, пожалуй, впервые заговорил о своем глубоко интимном. Перечитывая любимого Мопассана, он заметил в дневнике 3 августа 1917 г.: «Он единственный, посмеявшийся без конца говорить, что жизнь человеческая вся под властью жажды женщины»⁵⁷. Натура эмоциональная, страстная, Бунин пережил за свою долгую жизнь несколько глубоких и подлинно драматических потрясений. Тайное тайных самого художника, то, что он не решался высказать раньше, сделать достоянием *той* литературы, теперь вышло, обнаружилось, обретя и новые формы выражения.

«Всякая любовь — великое счастье, даже если она не разделена», — эти слова из книги «Темные аллеи» могли бы повторить все «герои-любовники» у Бунина. При огромном разнообразии индивидуальностей, психологии, характеров, социального положения и т. п. — они живут в ожидании любви, ищут ее и, чаще всего, опаленные ею, гибнут. Такая концепция сформировалась в творчестве Бунина еще в предреволюционное десятилетие. Любовь-страсть приводит человека на опасную черту, независимо от того, кто перед нами — эlegantный, в белоснежном костюме и накрахмаленном белье капитан из «Снов Чанга», легко цитирующий индусских мудрецов, или корявый мужичонка Игнат, не имеющий даже добрых сапог; слышавший когда-то в уезде «за редкого умницу» помещик Хвоцинский, помешавшийся на любви к своей горничной Лушке, которая умерла в молодости, или девятнадцатилетний Эмиль Дю-Бюи, поэт «несуществующей» парижской школы, игравший в декадентство и сам ставший жертвой вызванных им неведомых сил.

В нашей отечественной литературе до Бунина, пожалуй, не было писателя, в творчестве которого мотивы любви, страсти, чувства — во всех его оттенках и переходах — играли бы столь значительную роль. Занятая разрешением философско-нравственных проблем, русская литература как бы стыдилась долгое время уделять исключительное внимание любви или даже (как это было у позднего Толстого) вообще отвергала ее как недостойный «соблазн». Бунин не знает, кажется, себе равных в этой таинственной области. Причем любовь ровная, тихое горение, безбурное счастье, равно как и драма рассредоточенная, растворенная в обыденности (пример — «Дама с собачкой»), — все это высокомерно отвергается героями и автором. Любовь — «легкое дыхание», посетившее сей мир и готовое в любой миг исчезнуть, — она является лишь «в минуты роковые». Писатель отказывает ей в способности длиться — в семье, в браке, в буднях. Короткая, ослепительная вспышка, до дна озаряющая души влюбленных, приводит их к критической грани, за которой — гибель, самоубийство, небытие:

Союз их кровный, не случайный,
И только в роковые дни
Своей неразрешимой тайной
Обворожают нас они.

И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений —
Самоубийство и Любовь!

(Ф. И. Тютчев. «Близнецы»)

Как и у Тютчева, позднему Бунину близость любви и смерти, их сопряженность представлялась частным проявлением общей катастрофичности бытия, непрочности самого существования. Все эти издавна близкие ему темы (вспомним «Всходы новые», «Чашу жизни», «Легкое дыхание» и т. п.) наполнились новым, грозным содержанием после великих социальных катаклизмов, потрясших Россию и весь мир. «Любовь прекрасна» и «любовь обречена» — эти понятия окончательно совместились и сопали, неся в глубине, в зерне каждого произведения личное горе Бунина-эмигранта. В произведениях, далеких от него по времени действия, писавшихся, однако,

в 1930-е и 1940-е годы, когда уже не было и в помине ни розовых волжских пароходов, ни бравых гусарских поручиков, ни ветшающих дворянских усадеб, проступает непосредственный отклик на эмигрантские условия, горечь утраченной России.

Жизнь эмиграции почти не отразилась в бунинских произведениях, между тем приток свежих впечатлений о русской действительности прекратился вовсе. Способность Бунина-художника «выдумывать», выросшая некогда на реальной почве, отделилась от нее, и теперь сама узурпировала действительность. Силой своего творческого воображения писатель пытается воссоздать утраченный для него мир. Для него достаточно вспомнить усадьбу в лунный зимний вечер, принадлежавшую некогда матери, а затем помещику Логофету, чтобы «вдруг пришел в голову и сюжет „Музы“ — как и почему, совершенно не понимаю, — признается сам Бунин, — тут тоже все сплошь выдуманно, — кроме того, что я когда-то часто и подолгу жил в Москве на Арбате в номерах „Столица“...» (9, 372).

Однако здесь домысел, при всей его творческой мощности, несет на себе печать обреченности, опустошенности жизни в изгнании. Он не дополняет, как прежде, увиденное, а строит свой, независимый мир. Мир этот преобразован по роковым законам страсти и смерти. Размеренно и обыденно живут бунинские герои, пока не наталкиваются на некоторое «вдруг». Собственно, Бунин теперь несколько не интересуется их прежняя, их заурядная жизнь. Он опускает подробности их профессии, социального положения и оставляет малую толику типических примет лишь для сохранения иллюзии правдоподобия. На смену щедрости, обилию подробностей (вспомним еще раз упрек Горького бунинской «Деревне» — «слишком густо») приходит строгий рационализм отбора, подчас (например, в ряде новелл из цикла «Темные аллеи») превращающий скудную деталь в своего рода условный знак, «иероглиф» события.

В рассказах 1930-х и 1940-х годов мы встретим «офицеров», «студентов», «художников», «писателей», «купцов», «генералов», но ничего, что указывало бы на их занятия, обязанности, деловые и творческие интересы, мы не отыщем. Они делают «что-то», «откуда-то» приезжают, «чем-то» заняты — это мало трогает автора. Их социальная принадлежность, равно как их имена — условны, случайны, не обязательны: поручик или композитор, «он» или «я», Алексей Алексеевич или Петр Петрович. Это любовники по преимуществу, люди огромного эмоционального и чувственного накала. Совершенно внезапно для них самих жизнь освещается роковым огнем страсти и смерти. «А зачем он себя застрелил?» — разговаривают дети в рассказе «Часовня». — «Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют в себя...» (7, 252).

Вот здесь, в пределах «роковой любви», ведет автор своих героев, пока его гипертрофированный вымысел не вынуждает их «ловким» выстрелом свести счеты с жизнью. Он ищет примеры вулканического извержения страсти, трагического подчинения человека своим слепым силам, и готов следовать за такими сюжетами, чего бы при прочих условиях не допустил его строгий вкус, как, например, в «Деле корнета Елагина». «„Великим инквизитором“ жизненных положений» назвал послереволюционного Бунина советский критик Д. А. Горбов⁵⁸. В самом деле, тяжелой, категорической безысходностью веет от тех ситуаций, какие избирает писатель для своих персонажей, ставя, словно экспериментатор-психолог, все более изощренные задачи.

Однако если ограничиться лишь пессимистической схемой, просвечивающей в поздних произведениях Бунина, представление о его зарубежной прозе будет слишком обедненным и заставит вернуться к утверждениям о вторичности, эпигонстве его эмигрантского творчества. Таков смысл отзыва Горького: «Бунин переписывает „Крейцерову сонату“ под титулом „Митина любовь“»⁵⁹, с чем невозможно согласиться; так же неприемлемо и мнение В. Шкловского, нашедшего, будто в той же «Митиной любви» Бунин «омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского»⁶⁰.

В рассказах 1920-х — 1940-х годов по разным поводам Бунин, действительно, вступал порой в своего рода художественную полемику или полемику идейную с крупнейшими представителями русского реализма. Но это не было использованием чужих приемов или несамостоятельным следованием за известным сюжетом. Если говорить о внутренних, чаще всего полемических аналогиях, к которым столь охотно



БУНИН

Фотография, Париж, 1922

На обороте помета Бунина: «1922 г. Paris»

Парижский архив Бунина

прибегал Бунин, то в случае с «Митиной любовью» придется вспомнить другое имя: Чехов.

Гибель целомудренного юноши, разрубившего все жизненные узлы выстрелом из револьвера, — как раз такую задачу предложил в свое время молодому Чехову Григорович. «Самоубийство 17-летнего мальчика — тема очень благодарная и заманчивая, но ведь за нее страшно браться! <...> — отвечал Григоровичу Чехов. — Ваш мальчик — натура чистенькая, милая, ищущая бога, любящая, чуткая сердцем и глубоко оскорбленная. Чтобы овладеть таким лицом, надо самому уметь страдать, современные же певцы умеют только ныть и хныкать»⁶¹. Позднее Чехов написал такой рассказ — «Володя». Его семнадцатилетний герой, слабый и жалкий, погибает, раздавленный нестерпимой пошлостью, нашедшей воплощение в облике вздорной и пустой женщины. Не то Митя у Бунина. Он гибнет не от слабости, а от силы, цельности своей натуры и своего чувства. Это человек высокого склада, трагического темперамента, чувствующий себя обокраденным, опустошенным в мире, где любовь всего-навсего предмет купли-продажи, где она является либо по-деревенски откровенной (за пятерку на поросят), либо утонченной, «одухотворенной» служением искусству. Так проступает в «Митиной любви» идущая «вторым слоем» проблематика социальная, решительное отрицание «нового», буржуазного мира, воплощением которого является «господин в смокинге, с бескровным бритым лицом».

Необычайная сила и искренность чувства свойственна героям бунинских рассказов о любви. Она предстает в ореоле исключительности и красоты, одухотворяющей человека. Такое отношение к любви неожиданно придает трезвому, «беспощадному» бунинскому таланту романтический отсвет. Впрочем, эта неожиданность кажущаяся. Ничего не прощавший своим героям — ни малейшей пошлости, слабости, даже физического несовершенства, — Бунин уже силой внутренней логики должен был выйти к рубежам «идеального» чувства, достояния немногих. А остальные? «Беспощаден кто-то к человеку!» — восклицает он, с убийственным хладнокровием рассказывая о трагикомическом свидании горбуна с горбуней («Роман горбуна» — 5, 411).

Будничность в понимании Бунина — та же горбатость, уродливость, антикрасота. Не Филемон и Бавкида, не толстовская Наташа с пеленкой в руках, радующаяся жел-

тому пятну вместо зеленого, а Ромео и Джульетта, чувство которых невозможно представить себе в обыденности, бли же всего Бушину. Его герои мучаются и страдают там, где для «обычного» человека еще не достигнут самый порог чувствования. Рыцарский романтизм, изысканность, культ любовного чувства, — все это отделяет Бунина не только от декадентства, с его влечением к болезненному, темному, уродливому, но и от насквозь «плотского» творчества Мопассана.

Центральным событием в творчестве Бунина последних лет явился цикл рассказов, составивших книгу «Темные аллеи» (1943), единственную в своем роде в русской литературе, где все — о любви. Тридцать восемь новелл этого сборника дают великое разнообразие незабываемых женских типов — Руся, Антигона, Тая, Галя Ганская, Поля («Мадрид»), героиня «Чистого понедельника». По сравнению с ними мужские характеры менее разработаны, подчас лишь намечены и, как правило, статичны. Они характеризуются скорее *косвенно*, отраженно — в связи с физическим и психическим обликом женщины, которую любят и которая занимает в рассказе самодовлеющее место. Даже когда «действует» только «он», например, влюбленный офицер, застреливший вздорную красивую бабенку («Пароход „Саратов“»), все равно в памяти остается «она» — «длинная, волнистая», и ее «голое колено в разрезе капота».

В «Темных аллеях» мы встретим и грубую чувственность («Барышня Клара»), и просто мастерски рассказанный игривый анекдот («Сто рупий»), но сквозным лучом проходит через книгу тема чистой и прекрасной любви. Дорожное приключение или дачный роман перерастают в редкостную и [благородную] ошеломленность души, потрясение, которое силой слова передается читателю. Правда, взятые сами по себе, шные эпизоды «Темных аллей» могли дать повод для упрека автора в излишнем «эротизме». (Предвидя это, Бунин, передавая рукопись в американское издательство, сказал: «Есть в этой книге несколько очень откровенных страниц. Что же, бог с ними, если нужно — вычеркните...»⁶²).

Однако на самом деле все обстоит гораздо сложнее. В чистом пламени высокой любви не просто поэтизируются самые «стыдные» подробности — без них сокращено, урезано путешествие души, громадность ее взлета. Именно естественный сплав *откровенно чувственного и идеального* создает художественное впечатление: дух проникает в плоть и облагораживает ее. Любовь делает жизнь бунинских героев значительной. Но не оттого только, что наполняет ее радостью и счастьем, а прежде всего — от неизбежности собственной гибели, что придает трагическую значительность и ценность последующим переживаниям.

Перипетии любви, ее приливы и отливы, ее неожиданности и капризы — таков один мотив в рассказах из цикла «Темные аллеи», но за ним (как основа) находится еще и другой, существующий независимо от любовной фабулы. Он-то и определяет конечную тональность повествования. Героиня «Чистого понедельника» ушла в монастырь, на «великий постриг», но она могла покончить с собой (как Галя Ганская) или быть застреленной возлюбленным (как в рассказе «Пароход „Саратов“»). Нечто внешнее, что даже не требует объяснений, готово вторгнуться и пресечь происходящее, если сама любовь не в силах исчерпать себя. Это не просто рок (наподобие античного), написанный «на роду» героям, — гибель и крушение не вытекают из любви, вторгаются извне и независимо от нее.

Так отражается бунинское представление об общей катастрофичности бытия, непрочности всего того, что доселе казалось утвердившимся, незбылемым и, в конечном счете, — звучит отраженно и опосредствованно, как эхо великих социальных потрясений, которые принес человечеству двадцатый век. Общественные катаклизмы ломают судьбы героев столь же неожиданно, как и смерть от родов Натали («Натали») или кончина старого генерала в метро («В Париже»). Написанные в эмигрантском «далеке», бунинские рассказы не могли иметь «счастливые» завершения.

Как пишет критик М. Иофев, «рассказы, помеченные 30-ми и 40-ми годами, в то время как действие их относится чуть ли не к началу века, все же кажутся не мемуарными, а современными»⁶³. «Современность», «немемуарность» бунинских рассказов, справедливо считает критик, — отдаленное и не прямое следствие тех потрясений, через которые прошел писатель, оказавшись оторгнутым от любимой России.

Эта немемуарность проявилась в форме своеобразного преодоления времени, смещения временных пластов, образующих единый «поток сознания», в котором, погружаясь в разновозрастные воспоминания, путешествует рассказчик.

Болезненно восприимчивый к текучести времени, его загадочной необратимости, Бунин стремится найти в нем «окно», возможность прорыва в причинно-следственной цепи событий. Героиня «Холодной осени» (1944), проводив на германскую войну, на скорую гибель своего жениха, много потом мыкала горя: торговала в восемнадцатом подержанными вещами на Смоленском рынке, зимой двадцать первого отплыла в ураган из Новороссийска в Турцию, побывала в Болгарии, Сербии, Чехии, Бельгии, Париже, Ницце. Но она убеждена, что вся дальнейшая карусель событий, безостановочный «бег» — это лишь дурной сон, от которого нужно проснуться к «настоящему», к встрече с погибшим женихом. Рассказами-снами, рассказами-видениями, разрушающими структуру времени, выглядят иные зарубежные бунинские произведения.

Когда происходит действие рассказа «Поздний час», быть может, одного из самых показательных в этом смысле? «Ах, как давно я не был там, сказал я себе. С девятнадцати лет (<...> И шли и проходили годы, десятилетия. И вот уже нельзя больше откладывать: или теперь, или никогда. Надо пользоваться единственным и последним случаем, благо час поздний и никто не встретит меня» (7, 37). У рассказа точная дата: «19 октября 1938». Именно тогда, из далекого Грасса, отправляется «он» в свое странное путешествие. Однако разве это только путешествие в прошлое, в «пятьдесят лет назад»? В июльской ночи все кажется знакомым, прежним — «одно было странно, одно указывало, что все-таки кое-что изменилось на свете с тех пор, когда я был мальчиком, юношей: прежде река была несудоходная, а теперь ее, верно, углубили, расчистили...» (7, 37). Сон наяву продолжается. Неземным холодом веет от призрачного города, где уже умерли все — отец, мать, брат любимой, пережившие ее, но дождавшиеся своего срока, все родные, приятели и друзья самого рассказчика. А он продолжает идти мертвым городом, выходит к кладбищу, к «ее» могиле, на которую «дивным самоцветом» глядит «неввысокая зеленая звезда».

Время остановилось. Сюжет развивается «в пустоте», произвольно переходя из одной временной плоскости в другую, разворачиваясь как бы в «неевклидовом» пространстве. Убеденный отрицатель всяких «новых» веяний, Бунин неожиданно сближается с «крайними» представителями западного реализма XX в., продолжавшими заветы своих учителей и уже изменявшими им в направлении модернизма.

В чрезвычайно трудных условиях эмиграции бунинский талант не заостренел в отчаянии и тоске, но стесненный, отрезанный от родины, продолжал поиски нового. Можно даже сказать, что именно в зарубежье личное, идущее непосредственно от Бунина, стало прорываться в его произведениях сильнее и явственнее, чем прежде. За годы одиночества, воспоминаний, медленного, но, как могло казаться тогда, надолго окружившего его забвения, в бунинском творчестве произошла концентрация внимания на нескольких коренных проблемах — любви, смерти, памяти о России.

Но русский язык, тот самый, который поддерживал «в дни тяжелых сомнений о судьбах родины» и Тургенева, остался при нем и продолжал быть лучшим проявлением его таланта.

7

В пору эмиграции, длившуюся более трех десятков лет, Бунин, несомненно, страдал — и чем далее, тем все более глубоко, тяжело — от чувства одиночества, оторванности от родины. Даже Нобелевская премия, присужденная Бунину в 1933 г., не доставила ему полного удовлетворения. Как жаждал он этого признания и как — совершенно внезапно для себя — почувствовал внутреннюю пустоту, даже равнодушие, когда оно пришло, свершилось: «Нобелевская премия ваша!» И сколько грусти в его записи об этих днях: «...все новые и новые приветственные телеграммы чуть не из всех стран мира, — отовсюду, кроме России!» (9, 324).

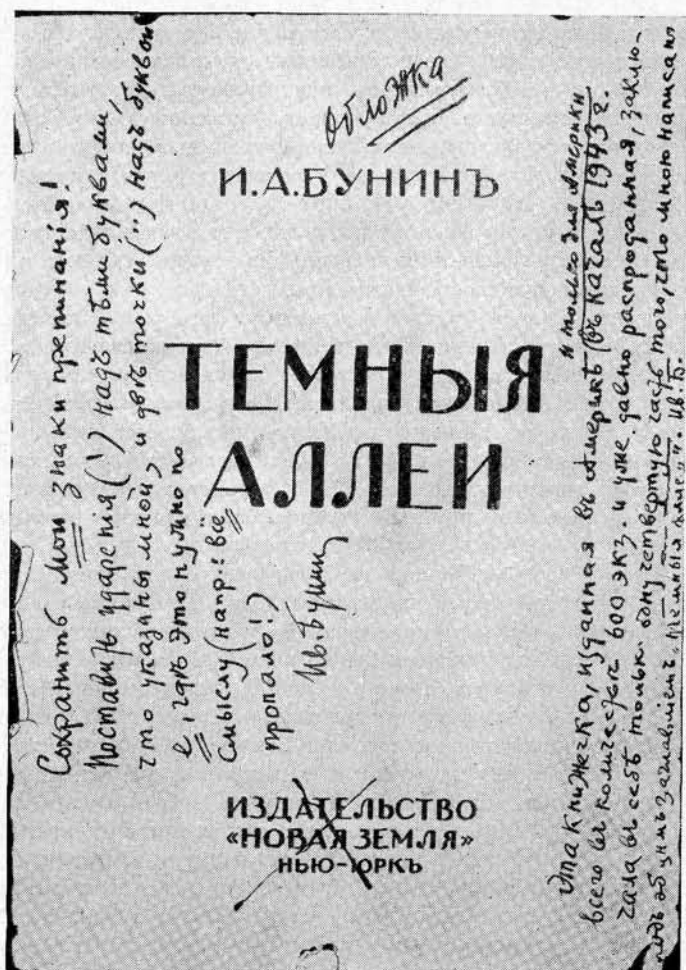
Это чувство одиночества только обострялось с наступлением старости, болезней, а вместе с ними — большой нужды. Тоска по родине, по своему большому дому резко

усилилась в обстановке эмигрантской неприкаянности, в чужих стенах, «мертвым языком говорящих о чьих-то неизвестных, инобытных жизнях, прожитых в них» (9, 366). Бунин, так обостренно воспринимавший собственную связь с прошлым, с предками, с родовым стволом, оказался отрезанным от всего, что уходило в прошлое, а следовательно, что могло длиться, продолжаться в настоящем. «Да зачем мне нужны и кем и когда прибиты эти разветвленные, подобные окаменевшему морскому растению, олени рога цвета пемзы над дверью прихожей с кирпичными голыми полами? — почти в отчаянии восклицал он. — Кому служила до меня эта холодная столовая с широко зияющим камином, внутри почерневшим от дыма каких-то неведомых мне зимних вечеров? Какие гости сидели на диване в шелковой вишневой обивке, кое-где уже продольно треснувшей, в этом безмолвном салоне с неподвижными портретами каких-то старомодно наряженных женщин и мужчин французской провинции? В кабинете какого-то бывшего хозяина стоит стопудовый секретер со множеством ящичков и ящичков, закапанных чернилами в прошлом или позапрошлом столетии. В спальнях — альковы, в которых под костяными распятиями умирали какие-то французские деды и отцы, бабушки и матери» (9, 366—367). Атмосфера бездомности, нужды, скитаний, — теперь вынужденных, — придала особый оттенок страданиям старого художника. Вспомним его известные стихи 1922 г.: «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»

Но было еще и чувство одиночества особого рода. Бунин знал себе цену. Он был в действительности глубоко самобытным, выдающимся русским писателем и в эмиграции напряженно искал себе преемника, продолжателя тех классических традиций, которые пронес с таким достоинством, вопреки всем и вся. Беда, однако, заключалась в том, что такого преемника старый писатель не находил, да и по всей очевидности найти не мог. Художник, почти не знавший поражений, труженик и даже подвижник словесного ремесла, он с течением времени все более выявлялся как фигура единственная в своем роде, а оттого еще более одинокая в литературе русского зарубежья. «Старики»-реалисты (Куприн, Шмелев, Тэффи) постепенно уходили, продолжатели иных направлений (Ремизов, Ходасевич, Георгий Иванов) и прежде всего — молодые «левые» (М. Цветаева, Б. Поплавский) воспринимались Буниным как безусловные наследники ненавидимого им декадентства, с которым он и в эмиграции не прекращал борьбы.

Абсолютной ценностью, безусловным художественным эталоном оставалась для него до конца дней русская классика. Понятно, исход за рубеж, резкая перемена обстановки, неприятие новой России, — все это сказалось раньше и сильнее всего как раз на общественно-литературных оценках Бунина, ожесточило его перо, привнесло особенную демонстративную пристрастность в подходе к современности и к истории. Однако почти в каждом случае это была преувеличенно выраженная или просто очищенная прежняя тенденция. И если «отжать» прямолинейные и несправедливо враждебные выпады Бунина против рабоче-крестьянского государства и советской культуры, то и в основе всех его позднейших высказываний и мемуарно-критического наследия мы обнаружим те же, что и прежде, требования к литературе, сохраняющие свое значение и по сей час. На протяжении всей жизни Бунина они, конечно, приобретали новые оттенки и даже акценты, но были себе верны в главном: в безоговорочной поддержке здорового, реалистического искусства, в непрекращающейся полемике с модернизмом.

Уже в пору отрочества ему страстно захотелось стать не кем-нибудь, а «вторым Пушкиным и Лермонтовым». Он чувствовал в себе как бы особое «право» на них. В эмиграции, в далеком от России Грассе, с юношеской горячностью восклицал: «Это я должен был бы написать „роман“ о Пушкине! Разве кто-нибудь другой может так почувствовать? Вот это наше, мое, родное, вот это, когда Александр Сергеевич, рыжеватый, быстрый, соскакивает с коня, на котором он ездил к Смирновым или к Вульффу, входит в сени, где спит на ларе какой-нибудь Сенька, и где такая вонь, что вздохнуть трудно, проходит в свою комнату, распахивает окно, за которым золотистая луна среди облаков, и сразу переходит в какое-нибудь испанское настроение... Но ведь этим надо жить, родиться в этом!»⁶⁴. Пушкин — как и позднее Лев Толстой — для него часть России, живая и от нее не отделимая. Отвечая на вопрос, каково было воздействие на него Пушкина, Бунин размышлял: «Когда он вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда



СБОРНИК «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» (НЬЮ-ЙОРК, 1943). ЭКЗЕМПЛЯР С АВТОРСКОЙ ПРАВКОЙ

В декабре 1945 г. был послан Буниным в Иностранную комиссию СП СССР для возможного издания в Советском Союзе. В 1947 г. по просьбе Бунина передан Н. Д. Телешову Обложка с рабочими указаниями и пометой автора: «Эта книжечка, изданная в Америке (...), заключала в себе только одну четвертую часть того, что мною написано под общим заглавием „Темные аллеи“. Ив. Б.»

Мемориальный кабинет Н. Д. Телешова, Москва

я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так особенно — с самого начала моей жизни» (9, 456).

Среди тех, кто назывался непосредственно за Пушкиным, шел Толстой, который, по признанию самого Бунина, был для него «богом»⁶⁵. О Толстом он принимался писать не раз. Однако только в 1937 г., в Париже, им была выпущена книга, обобщившая размышления многих лет. «Освобождение Толстого» — это одновременно и религиозно-моралистический трактат о Толстом, и подведение итогов собственной жизни, и художественное произведение нового, не определенного еще жанра, своего рода ре-квием, с незаурядной силой выразивший трагедию стареющего на чужбине художника.

Бунину не интересно общественное значение творчества Толстого, подвергнувшего беспощадной критике все социальные институты царской России. Он проходит мимо «кричащих противоречий» писателя, которые были вскрыты в ленинских статьях.

Марксистская точка зрения отвергается им мимоходом, бездоказательно и безоговорочно. Мысль Бунина течет в ином — внеисторическом, внесоциальном русле, в контексте «общечеловеческом», даже космическом, — подкрепляемая постулатами индийской философии, суждениями христианских пророков, записями самого Толстого. Бунин пытается при этом вывести законы единой человеческой цепи, ничтожно малой частью которой предстает отдельная личность в мириадах бывших, сущих и будущих людей.

В литературной жизни имя Толстого оставалось для Бунина прежде всего той высшей ценностью, которая позволяет безошибочно определить, как согласуется с заветами Толстого «новое» искусство, а следовательно, чего оно стоит. Свое программное выступление на юбилее газеты «Русские ведомости» в октябре 1913 г., где Бунин дает бой уродливым и болезненным явлениям современной ему литературы, он начинает и заканчивает ссылками на Толстого, на его оценки и прогнозы⁶⁶. Через полтора десятилетия в споре с Г. Адамовичем, заявившим, что традиционные реалистические средства устарели, Бунин решительно возражал: «Пора бросить идти по следам Толстого? А по чьим же следам надо идти? <...> Кроме того: неужто уж так беден Толстой и насчет этого самого мира внутреннего?» (9, 451). Толстой был и оставался для него единственным: даже любимый им Чехов вызывал иные чувства — нежность и нечто вроде соперничества.

Оно и понятно. Чехов для Бунина не только последний классик, но и первый писатель «нового» времени, у которого можно многим восхищаться, но что-то очень существенное (скажем, театр) и не принимать. Толстой же никакой критике не подлежал. Личность Чехова раскрывается бережно и подробно в мемуарно-публицистической книге Бунина, вышедшей уже посмертно, в 1955 г. Размышляя о Чехове, он подытоживал: «Это был человек редкого душевного благородства, воспитанности и изящества в самом лучшем значении этих слов, мягкости и деликатности при необыкновенной искренности и простоте, чуткости и нежности при редкой правдивости» (9, 187). Эта естественность во всем и чувство личной свободы были особенно дороги Бунину, столь чуткому к фальши, позерству, двоедушию и изломанности.

Размышляя о судьбах русской литературы после смерти Чехова и Толстого, Бунин стремится защитить позиции реализма в ту пору, когда декаданс широкой волной надвинулся на искусство. Самый строй жизни, облик героя, отношение к нравственным ценностям, к чувству любви, к природе — буквально все, что проповедовала и как изображала «новая» литература, было ему глубоко враждебно. Речь шла, стало быть, не только об эстетике.

Однако Бунин неправомерно распространяет свое отрицание и на таких крупных писателей XX в., как Блок, Брюсов, молодой Маяковский, творчество которых так или иначе было связано с модернизмом. Верный своему изначала сложившемуся взгляду на литературу, ее задачи и назначение, он не понимает и не принимает их. У Бунина и у «новых» писателей разные «группы крови». Признавая их литературную одаренность, он отказывает им в естественности и духовном здоровье. «Они сознательно уходят от своего народа, от природы, от солнца», — эти слова молодого Бунина (9, 506) раз и навсегда определили его отношение к модернизму. Так проявляется на редкость цельная, до прямолинейности, натура Бунина, безжалостно отвергавшего все, что казалось ему надуманным, «книжным», «городским».

Политические пристрастия Бунина-эмигранта, жизнь вдали от родины, от широкой читательской аудитории только усилили это отрицание, сделали его уже сплошь беспросветным, а потому резко тенденциозным. В своих последних, итоговых книгах («Освобождение Толстого», «Воспоминания», «О Чехове») он огульно чернит современную ему литературу и в разряд декадентов готов зачислить теперь и Горького. Одним из главных критериев в оценке того или иного писателя становится для Бунина его отношение к Октябрьской революции. Отвергая самый строй новой, советской жизни, он тем самым переносит свое отрицание и на литературу, занявшую место «по ту сторону» баррикад. Бунин и ранее не принимал Маяковского, Блока, Есенина. Но после «Мистерии-буфф», «Двенадцати», «Ионии» и «Сорокоуста» он нападает на них с яростной враждебностью.

За всеми бунинскими оценками чувствуется, однако, глубоко затаенная личная горечь автора, проигравшего в тяжбе со временем. «Слишком поздно родился я, — сетует он. — Родись я раньше, не таковы были бы мои писательские воспоминания...» Враждебный революции и новой, советской России, он до конца своих дней остается верен себе, своим привязанностям и симпатиям. Правда, события второй мировой войны, фашистская оккупация Франции и победоносное завершение войны Советским Союзом вызывают у Бунина прилив патриотических чувств и нечто принципиально новое в отношении к стране и ее литературе. Он, ревниво и зорко следивший за «чистой знаменитостью» писателей-эмигрантов, преследовавший самую мысль о каком-нибудь компромиссе, «смене вех», с негодованием относившийся к произведениям советских писателей, по крупницам доходившим до Парижа, восхищенно отзывается о Твардовском, Паустовском, В. Катаеве. Как будто бы в сознании Бунина возникает и длится некий процесс переоценки ценностей. Но это была дань любви и восхищения родиной без признания произошедших на ее земле общественных перемен. И тем не менее нельзя подходить к оценке общественно-эстетических взглядов Бунина-эмигранта однозначно.

За рубежом, возможно, впервые Бунин перестал быть «только» писателем, ощутив острую, безотлагательную необходимость дать непосредственный исход «личному» — как в тенденциозных крайностях, так и в своем горе от разлуки с родиной и в признании в любви к ней. Тем более тяжело воздействовало на него чувство «вакуума», пустоты в эмиграции. После завершения книги «Освобождение Толстого», в которую Бунин вложил особенно много сокровенного, выношенного, «тайного», он с горечью айсал: «... кому нужно то, что в ней говорится? Равнодушному ко всему на свете Адамовичу? На все на свете кисло взвращающему Ходасевичу? Всему на свете едко улыбающемуся внутренне Алданову?»⁶⁷ Но одиночество требовало выхода, и Бунин искал продолжателей, учеников, следил за появлением новых имен, много внимания отдавал молодым прозаикам и поэтам.

В конце 1920-х годов Бунина, как и всю читающую эмиграцию, привлекла стремительно взошедшая звезда Сирина (В. В. Набокова). «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня», — заявил Бунин, прочитав его первые произведения⁶⁸. Можно подумать, что болезненно самолюбивый художник втайне ждал этого, памятуя о жестоком, но непреложном законе смены поколений. Ведь он сам назвал «замечательными» чьи-то слова: «В литературе существует тот же обычай, что у жителей Огненной Земли: молодые, подрастая, убивают и съедают стариков» (9, 271).

По крайней мере его желание как-то сблизиться с Сириним и понять его было продиктовано этой вот заботой о завтрашнем дне русской литературы, воспринимавшейся Буниным тогда как литературы исключительно эмигрантской. В свойственной ему блестяще-холодной, иронической манере Набоков (уже отбросивший свой псевдоним) вспоминал об их встрече: «Бунин был озадачен моим равнодушием к рябчику и раздражен моим отказом распахнуть душу. К концу обеда нам уже было невыносимо скучно друг с другом. „Вы умрете в страшных мучениях и совершенном одиночестве“, — сказал он мне, когда мы направлялись к вешалкам <...> Я хотел помочь стройному старику надеть пальто, но он остановил меня движением ладони. Продолжая учтиво бороться — он теперь старался помочь мне, — мы медленно выплыли в бледную пасмурность зимнего дня <...> В дальнейшем мы встречались на людях довольно часто, и почему-то завелся между нами какой-то удручающе-шутливый тон, — и в общем до искусства мы с ним никогда и не договорились...»⁶⁹.

Удивительно описана эта встреча — как свидание русского с принятым за соотечественника иностранцем, когда оба лишь постепенно узнают правду друг о друге: меру удаленности, а точнее — полярность, антиподство. Дело, очевидно, не в том, что Набоков, по замечанию Твардовского, был «бунинским эпигоном»⁷⁰. Нет, в «Других берегах», равно как и в своих романах, Набоков предстает едва ли не самым выдающимся представителем совершенно иного, чуждого Бунину и русской литературе, как мы бы сказали теперь, *элитарного* и денационализованного искусства.

Не мастерство, не степень таланта, а нечто иное отделяло Набокова, этого Петера Шлемиля литературной эмиграции, потерявшего даже тень связи с родиной, от остальных, пусть менее одаренных писателей. Наделенный тем, что дается немногим избранным, он одновременно был лишен того, что наследуется всеми. По словам Зайцева, в натуре Набокова-художника с самого начала ощущался «дух тления и разложения». Бунин, как человек здорового склада, с трудом выносил его. На меня его облик наводит „метафизическую грусть“: больших размеров бесплодная смоковница⁷¹. В этом резком отзыве, единодушно разделявшемся другими эмигрантами-«стариками», — немало справедливого.

Наследников и преемников Бунина-художника, очевидно, можно было искать и встретить только на родине, в России.

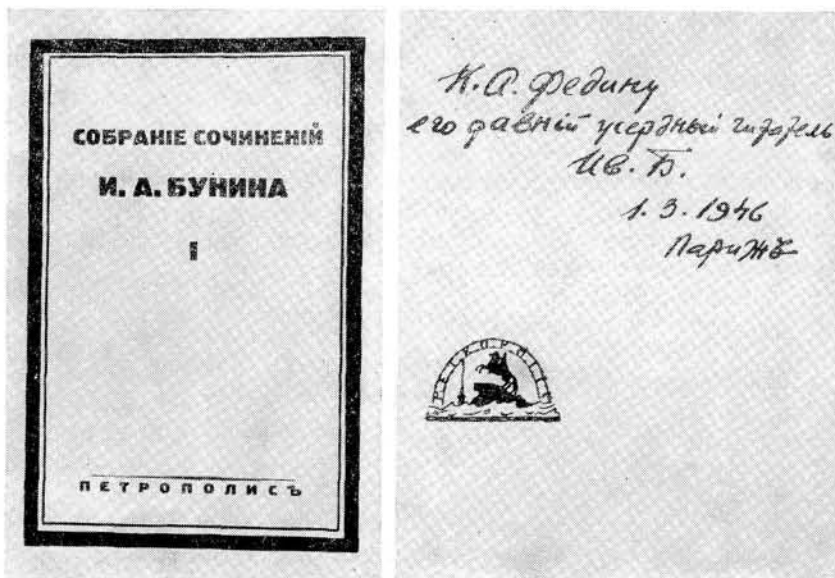
При своей жизни Бунин никогда не принадлежал к числу законодателей мод, наподобие Леонида Андреева или даже Игоря Северянина, в определенную пору вызвавших волну подражателей. С другой стороны, в положении «только писателя» Бунин не мог претендовать и на широкий общественный резонанс у всероссийской аудитории. Его художественные заветы принимались (многими безоговорочно), но справедливее сказать, что русской литературе перед Октябрем было просто не до Бунина. Мы встретим лишь отдельные примеры воздействия его на современников — на Шмелева (для которого в 1910-е годы характерно движение от «сказа» «Человека из ресторана» к изобразительности и спокойной четкости «Пугливой тишины» и «Леса»), на А. М. Федорова или членов содружества «Молодая Среда» (Б. Пильняк, В. Лидин, Ю. Соболев, Н. Никандров и др.), у которых, впрочем, мы легко обнаружим прямолинейное стремление перенять бунинскую мелодику и метафоричность прозы («Снега», «Лесная дача», «Год их жизни», «Смертельное манит» и другие ранние рассказы Б. Пильняка; «Воронье кони», «Трын-трава», «Полая вода», «Последнее плавание» В. Лидина).

1920-е годы в советской литературе были порой, когда выявили себя силы, стремившиеся изобразить дело так, будто новой России по пути лишь с литературным авангардизмом, в то время как все, что связано со «старыми» традициями, должно быть оставлено «по ту сторону» и забыто как архаичное, если не вредное. Лишь немногие в ту пору, а среди них — Горький, не уставали повторять, как важна учеба у классиков. Горький постоянно называл в ряду великих и Бунина. Однако и тогда, и позже связь Бунина с русской литературой не прерывалась, напоминая о себе по разным поводам в произведениях И. С. Соколова-Микитова, Б. Пильняка, И. Вольнова, В. Катаева, К. Паустовского, Н. Смирнова и т. д.

Она проявлялась даже через негативное — в спорах с Буниным и в отталкивании от него (некоторые рассказы 1920-х годов В. Катаева, в том числе прямо направленный против него рассказ «Золотое перо»). Враждебные Бунину традиции не могли, однако, с ним не считаться и просто его обходить: он был и оставался неотъемлемой частью русской культуры. *Один* Бунин, как и один Рахманинов, один Шаляпин, один Алехин и т. д. значили для России достаточно много. Более того. Авторитет «старомодного» Бунина использовался в непрекращавшемся споре для «объективной», читай — оправдательной оценки русского модернизма. Попытка «повенчать» реализм с модерном, с апелляцией к «единому» искусству, чрезвычайно характерна и для многих позднейших оценок Бунина-художника. Едва ли не самым здесь показательным может служить сравнительно недавний пример — «Трава забвенья» В. Катаева (1967).

Познакомившись с Буниным в июле 1914 г., Катаев с тех пор боготворил его как художника. И в «Траве забвенья» он настойчиво называет его учителем: «В решительных сжатых челюстях и напряженно собранном лице своего учителя...»; «со сладким ужасом слушал я слова своего учителя...»; «Я приносил учителю все новые и новые стихи и рассказы»⁷². И впрямь художественная продукция Катаева той уже далекой поры 1918—1919 гг. являет его удивительную способность к имитации, подражанию.

Зато последующее, зрелое творчество Катаева не соотносимо с традицией Бунина и лежит, как известно, в створе иной манеры, так называемой «южнорусской школы» (Ю. Олеша, И. Бабель, И. Ильф и Е. Петров и др.). Лишь поздние, «вспоминательные» книги — «Святой колодец» и «Трава забвенья» — как будто бы позволяют вновь



ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ К. А. ФЕДИНУ НА ПЕРВОМ ТОМЕ «СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И. А. БУНИНА» (БЕРЛИН, 1934):

«К. А. Федину его давний усердный читатель Ив. Б. 1.3.1946. Париж»

Обложка и форзац

Собрание К. А. Федина, Москва

сблизить их имена. Но хотя Катаев и называет себя там учеником Бунина, виртуозная его изобразительность далека по-прежнему от бунинской традиции. Тяга к эффектности («мир неопикуемых сновидений»; «волшебнo-обольстительные глаза»; «красный буддийский цвет, золотой джаз жертвоприношений»), к броским определениям, к целым кустам метафор, опознание далекого, экзотического через новое удаление («бригоголовые ламы, похожие на римских сенаторов») — все это обнаруживает безусловную верность автора все той же «южнорусской школе».

Катаев при этом упрекает Бунина в эмпиризме, который под конец жизни якобы окончательно «поглотил» его учителя: «Он и меня учил этому. „Опишите воробья. Опишите девочку“. Но что же получилось? Я описал девочку, а она оказалась „девушкой из совпартшколы“, героиней Революции. А Революции меня учил Маяковский»⁷³. Несомненно, и революционным содержанием, и своей поэтикой Маяковский оказался ближе Катаеву, чем Бунин. Но это ли свидетельство эмпиризма последнего? Нет, конечно, не «воробей», не «девочка» в их конкретной малости занимали Бунина-художника. У него была своя, цельная концепция мира, было соучастие всему сущему:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет — господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленям припав.

(8,8)

Похоже, что в книге «ученика» Бунина приписывается *свое*, катаевское, когда художественно воссозданный мир рассыпается на множество великолепно подмеченных частных деталей. Не так ли и Ю. Олеша, утверждающий, что «от искусства для веч-

ности остается только метафора», отказывает Бунину в иной, внеэстетической цельности мировосприятия: «У Бунина нет никакой веры <...> Его рассуждения о душе, сливающейся с бесконечностью, или в этом роде, кажутся иногда просто глупыми. Пресловутый „Господин из Сан-Франциско“ — беспросветен, краски в нем нагромождены до тошноты», и т. д.⁷⁴ Между тем разорванность восприятия характерна именно для Олеси-художника (равно как и для Катаева). «Мне кажется, что я только называтель вещей,— сокрушенно говорит о себе Олеса.— Даже не художник, а просто какой-то аптекарь, завертыватель порошков, скатыватель пилюль»⁷⁵. Ему вторит Катаев: «Сонмы неназванных предметов терзаются вокруг меня <...> Не имеющие имен вещи и понятия стоят в стеклянных шкафах вечности, как новенькие, золоченые фигуры еще не воплотившихся будд в темных притворах храма...»⁷⁶. Аптека и храм — это лишь метафоры разной «табели о рангах», но смысл, самая сущность в понимании искусства возвращает нас к принципу *элитарности*, ориентации на «немногих», «избранных», допущенных в «храм».

Но есть еще одна важная межа, отделяющая прозу Катаева и Олеси от русской классической, в том числе и бунинской, традиции. Как писал, откликаясь на появление «Святого колодца» В. Дудинцев, «в искусстве не одна, а две магии. Об одной здесь уже сказано — это дар художника видеть точно и страстно вещи, жесты, тончайшие движения человеческой души <...> Вторая магия почти совмещается с душевными качествами любого настоящего человека, не только художника. Это способность испытывать боль. Сочувствовать горестям и радостям людей, способность броситься в чужую драку на чьей-то стороне. Способность, которая становится для художника источником вдохновения и может слегка отодвинуть частные интересы <...> Вот эта вторая магия в „Святом колодце“ почти отсутствует»⁷⁷. Те же слова мы вправе повторить и о «Траве забвенья», созданной художником с зоркими глазами и холодным сердцем. Вот автор приезжает в Париж и в осиротевшей квартире на «рю Жак Оффенбах» встречается с В. Н. Муромцевой-Бунинной. В то время как она предается горестным воспоминаниям недавней утраты, опытного писателя мучат другие эмоции: «... а я смотрел на нее с тем же тревожным вниманием, с каким некогда молодой Бунин смотрел на луну, желая возможно точнее определить, какая она? Стеариновая? Мне кажется, я нашел определение того белого цвета, который доминировал во всем облике Веры Николаевны. Цвет белой мыши с розовыми глазами»⁷⁸. Какая неуместная наблюдательность!

Говоря о бунинских традициях в современной советской литературе, не следует выделять самоцельное «мастерство» как некую сумму художественных приемов, а нужно исходить из нравственно-эстетических уроков творчества Бунина. В сегодняшнем литературном процессе бунинский опыт, реалистические принципы, художественные открытия в поэзии и прозе продолжают участвовать, воздействуя на разновеликих по таланту писателей. Как отмечает А. Твардовский, «опыт этот не прошел даром для многих наших мастеров, отмеченных — каждый по-своему — верностью классическим традициям русского реализма. Разумеется, ни Шолохов, ни Федин, ни Паустовский, ни Соколов-Микитов, осваивая в своей литературной молодости, вкупе со всем богатством классического наследия, опыт Бунина и высоко оценивая искусство этого мастера, не могли разделять его идейных взглядов, его известных пессимистических настроений».

То же можно сказать и о более молодом поколении советских писателей, прежде всего о Ю. Казакове, на чьих рассказах влияние бунинского письма сказывалось, пожалуй, в наиболее очевидной степени. Из совсем молодых, начинающих прозаиков, нащупывающих свою дорогу не без помощи Бунина, назову В. Белова и В. Лихоносова. Но круг писателей и поэтов, чье творчество так или иначе отмечено родством с бунинскими эстетическими заветами, конечно, значительно шире. В моей собственной работе я многим обязан И. А. Бунину, который был одним из самых сильных увлечений моей юности»⁷⁹.

Четырнадцатилетним деревенским подростком Твардовский прочел стихи Бунина, восхитился ими и послал автору письмо, которое, конечно, в ту пору Бунина не нашло. Начинающего поэта, воспитанного на безусловном преклонении перед Пушки-



ПРОСПЕКТ ИЗДАНИЯ ДЕВЯТИТОМНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ БУНИНА
(М., «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1965—1967)

Обложка и первая страница

Мемориальный кабинет Н. Д. Телешова, Москва

ным, Лермонтовым, Некрасовым, Никитиным, не могли не увлечь классически ясные произведения Бунина, созданные в традициях «простого стиха» и далекие от самоцельных формалистических исканий. Надо сказать, что в 1920-е годы традиция эта была почти прервана, так что некий учитель, прочитав поэтические опыты юного Твардовского, не шутя объяснил ему, «что так теперь писать не годится: все у меня до слова понятно, а нужно, чтобы ни с какого конца нельзя было понять, что и про что в стихах написано, — таковы современные литературные требования»⁸⁰. Твардовский остался органическим противником усложненной формы и видел в стихах как бы продолжение естественной, органической жизни русского языка. Много позднее он пожелал единственной участи своему творчеству:

Пусть читатель вероятный
Скажет с книжкой в руке:
— Вот стихи, а все понятно,
Все на русском языке...

(«Василий Теркин»)

Таким образом, в общей перспективе движения русской поэзии в ее «спокойных», устойчивых формах немалое связывало Твардовского с Буниным-поэтом. И потому, если разобраться, нет особого чуда в том, что ответ Бунина на неполученное им письмо все же пришел. 10 сентября 1947 г. он писал Телешову: «Я только что прочитал книгу А. Твардовского („Василий Теркин“) и не могу удержаться — прошу тебя, если ты знаешь и встречаешься с ним, передать ему при случае, что я (читатель, как ты знаешь, придирчивый, требовательный) совершенно восхищен его талантом — это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный народный, солдатский язык — ни сучка,

ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова!»⁸¹.

Мимо бунинской традиции не прошло и молодое, послевоенное поколение советских поэтов, стремящихся сохранить в своем творчестве верность классическим заветам — В. Соколов, А. Передреев, О. Чухонцев, В. Сидоров, Н. Рубцов и другие. Можно даже сказать, что именно в последние годы, вкупе с общим оживлением интереса к национальному прошлому, отечественной классике, роль и значение опыта Бунина-художника для наших писателей заметно возросли.

В числе тех, кто многим обязан непосредственно Бунину-художнику следует назвать упомянутого Твардовским прозаика Ю. Казакова. Рассказы этого одаренного писателя показывают, что их автор внимательно читал прозу Бунина и — добавим еще — Чехова. В его рассказах «Легкая жизнь», «Некрасивая», «Поморка», «Арктур, гончий пес» и т. д. привлекает обостренный интерес писателя к «первородным» проблемам, чуткое внимание к внутренней жизни героев, вкус к слову и звучанию фразы. Однако, говоря это, нельзя забывать и о том, что Казаков подчас как бы вносит в свои произведения устойчивые бунинские и чеховские приемы, перенимая самый ритм, интонацию старых писателей. Лучшие рассказы Казакова как раз те, в которых он «уходит» от высоких образцов Бунина и Чехова, создавая свой художественный мир.

Как создатель резко индивидуальной манеры, к тому же с установкой на *внешнюю* изобразительность, Бунин словно вызывает на подражание, приглашает следовать за ним. Однако заманчивая успешность и легкость такого пути — кажущиеся, а копирование бунинского рисунка всякий раз приводит к чисто внешним результатам и может явить разве что способного эпигона. Можно даже сказать, что чем дальше от его манеры окажется произведение писателя, высоко чтящего Бунина-художника, тем скорей такой писатель приблизится к нему, сумеет продолжить его традиции.

Наша советская литература, верная своему времени, великой эпохе коммунизма и его идеалам, решает важные задачи, поставленные перед нею новой действительностью, стремится отобразить подлинного героя современности. Но все это не исключает, а, напротив, предполагает усиление внимания к преемственности, освоению национальных культурных традиций. В живом литературном процессе сегодняшнего дня наследие Бунина играет свою важную и плодотворную роль. Его реалистическое творчество, творчество младшего современника Толстого и Чехова, ровесника Горького и Куприна, старшего современника А. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Твардовского, К. Федина, является как бы мостом между классической литературой XIX в. и русской советской литературой.

Это творчество являет нам пример подлинной требовательности и взыскательности к себе большого художника, пример подвижнической работы над словом, поисков самых выразительных средств, пример следования реалистическим заветам. В этом, самом широком смысле слова, опыт Бунина, его открытия в литературе восприняты большим кругом советских писателей разных поколений. В их числе можно назвать не только писателей «столичных», живущих в Москве и чуть не с юности впитавших в себя его образный строй, стилистику, ритм, но и «по всей Руси великой» советские писатели, особенно молодые, не прошли, да и не могли пройти мимо опыта Бунина-художника. В их числе можно назвать вологжан Ф. Абрамова, В. Белова, Н. Рубцова, пермяка В. Астафьева, курян Е. Носова и К. Воробьева, сибиряков В. Распутина и В. Кольхалова, краснодарца В. Лихоносова и многих других, кто сохраняет неразрывную связь с родным краем, первоисточником художественных впечатлений, и стремится обогатить свой опыт великим культурным наследием, найти новые пути в продолжении благородных классических и национальных традиций.

Исполнившееся в 1970 г. столетие со дня рождения Бунина — срок немалый, который позволяет уже с уверенностью сказать, что бунинские произведения прочно вошли в духовный мир советского человека, что они живут, волнуют, тревожат, обогащая нравственно и эстетически многомиллионную читательскую аудиторию. Лучшие произведения Бунина вошли в наше сознание в русскую классику.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 А. Измайлов. И. А. Бунин и Н. Н. Златовратский.— «Русское слово», 1909, № 252, 3 ноября.
- 2 Письмо к О. Л. Книшпер 31 января 1902 г.— А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIX. М., 1950, стр. 234.
- 3 «Архив Горького», т. IV, стр. 42 и 92.
- 4 «М. Горький. Материалы и исследования», т. I. Л., 1934, стр. 329.
- 5 Собр. соч. 1965—1967, т. 1., стр. 106. Далее при ссылках на произведения Бунина том и страница этого издания указываются в тексте статьи.
- 6 «В большой семье», стр. 246.
- 7 А. Твардовский. О Буине.— Бунин. Собр. соч. 1965—1967, т. 1, стр. 49.
- 8 Александр Сергеевич (А. Н. Тихонов). Время и люди. М., 1955, стр. 219.
- 9 «Чехов в воспоминаниях современников». М., 1954, стр. 490.
- 10 А. И. Куприн. Полн. собр. соч., т. 7. СПб., 1912, стр. 5—6.
- 11 Ряд ранних очерков и рассказов Бунина публикуется в настоящей книге.
- 12 Письмо Бунина к В. В. Пащенко 5 января 1892 г.— ИМЛИ, ф. 3, оп. 3, ед. хр. 13.
- 13 Об отношении Бунина к поэзии Мицкевича см. настоящ. книгу, стр. 223—224.
- 14 Л. Усенко. «Собрание сочинений Бунина: отбор, комментарии». — «Литературная газета», 1968, № 23, 5 июня.
- 15 Письмо к И. А. Бунину 15 января 1902 г.— А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIX, стр. 222.
- 16 «Горьковские чтения 1958—1959», стр. 50.
- 17 См. об этом в статье А. А. Нинова «Бунин и Горький» (настоящ. том, кн. 2).
- 18 Например, стихотворение «За морями всходит алый свет...» (настоящ. кн., стр. 180—181).
- 19 См. Н. Кучеровский. О концепции жизни в лирической прозе И. А. Бунина.— Сб. «Русская литература XX века. (Дооктябрьский период)». Калуга, 1968, стр. 89.
- 20 Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М.— Л., 1962, стр. 141.
- 21 В. Брюсов. Далекие и близкие. М., «Скорпион», 1912, стр. 155.
- 22 Александр Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 169.
- 23 Там же, т. 5, стр. 328.
- 24 В. Катаев. Святой колодец. Трава забвенья. М., 1969, стр. 165.
- 25 Горький, т. 29, стр. 17.
- 26 Из письма к А. Е. Грузинскому 21 марта/3 апреля 1909 г.— «Материалы», стр. 129—130.
- 27 «Городок Окуров». — Сб. «Знание», кн. 28, 29 (СПб., 1909, 1910).
- 28 Горький, т. 9, стр. 17.
- 29 См. настоящ. кн., стр. 367 и 371.
- 30 С. Адрианов. Критические наброски.— «Вестник Европы», 1912, № 11, стр. 349.
- 31 «Киевская мысль», 1910, № 328, 27 ноября.
- 32 «Горьковские чтения 1958—1959», стр. 52.
- 33 «Новое время», 1912, № 12928, 9 марта.
- 34 В. Н. Афанасьев. И. А. Бунин. Очерк творчества. М., 1966, стр. 122.
- 35 «Горьковские чтения 1958—1959», стр. 60.
- 36 А. Твардовский. О Буине.— Бунин. Собр. соч. 1965—1967, т. 1, стр. 15—16.
- 37 Там же, стр. 16.
- 38 Горький, т. 17, стр. 324.
- 39 «Московская весть», 1911, № 3, 12 сентября (см. также — т. 9, стр. 536).
- 40 С. Адрианов. Критические наброски.— «Вестник Европы», 1912, № 11, стр. 348.
- 41 Александр Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 170.
- 42 Письмо к Ю. А. Бунину 22 июля 1890 г.— «Литературный Смоленск», стр. 288.
- 43 А. Б. Гольдштейн. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 89.
- 44 «Русская литература XX века», т. II. Ред. С. А. Венгерова. СПб., 1915, стр. 89.
- 45 А. Б. Дерман. Победа художника.— «Русская мысль», 1916, № 5, отд. «В России и за границей», стр. 24.
- 46 См. настоящ. том, кн. 2.
- 47 Н. Кучеровский. О концепции жизни в лирической прозе И. А. Бунина.— Сб. «Русская литература XX века. (Дооктябрьский период)», стр. 87.
- 48 А. Дерман. Указ. статья, стр. 23, 27.
- 49 Запись в дневнике 25 июня 1890 г.— Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 53.
- 50 ГБЛ, ф. 429. 1.5.
- 51 Запись в дневнике 14 июня 1894 г.— Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 52, стр. 120—121.

- ⁵² «Что такое искусство?» — Там же, т. 30, стр. 133, 29; «Война и мир» — там же, т. 10, стр. 327.
- ⁵³ Н. Рощин. Мой Куприн. — Газ. «Возрождение» (Париж), 1938, № 4149, 16 сентября.
- ⁵⁴ См. записи Бунина «Книга моей жизни» (1921 г.) в настоящ. книге, стр. 382—386.
- ⁵⁵ И. А. Бунин. Повести, рассказы, воспоминания. М., 1961, стр. 616.
- ⁵⁶ Письмо к П. М. Бицилли 5 апреля 1936 г. — «Русская литература», 1961, № 4, стр. 154.
- ⁵⁷ Дневник Бунина (2 августа 1917 г. — май 1918 г.). — «Новый мир», 1965, № 10, стр. 216; цитируется по рукописи (ГБЛ, ф. 429) с исправлением неточностей, допущенных в публикации.
- ⁵⁸ Д. А. Горбов. 10 лет литературы за рубежом. — «Печать и революция», 1927, кн. 8, стр. 16.
- ⁵⁹ Письмо к К. А. Федину 3 июня 1925 г. — Горький, т. 29, стр. 431.
- ⁶⁰ В. Шкловский. Гамбургский счет. М., 1928, стр. 23.
- ⁶¹ Письмо Д. В. Григоровичу 12 января 1888 г. — А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., 1949, стр. 15.
- ⁶² «Материалы», стр. 230.
- ⁶³ М. Иофьев. Профили искусства. М., 1965, стр. 288.
- ⁶⁴ Галина Кузнецова. Грасский дневник. — См. настоящ. том, кн. 2.
- ⁶⁵ «Одесские новости», 1914, № 9693, 2 июня.
- ⁶⁶ См. настоящ. кн., стр. 316 и 322.
- ⁶⁷ Письмо к П. М. Бицилли 16 августа 1937 г. — «Русская литература», 1961, № 4, стр. 156.
- ⁶⁸ Лев Любимов. На чужбине. — «Новый мир», 1957, № 3, стр. 167.
- ⁶⁹ Владимир Набоков. Другие берега. Нью-Йорк, 1954, стр. 244.
- ⁷⁰ А. Твардовский. Указ. статья, стр. 30.
- ⁷¹ Б. К. Зайцев. Письмо автору настоящей статьи 1 марта 1962 г.
- ⁷² В. Катаев. Святой колодец. Трава забвенья, стр. 158, 215, 160.
- ⁷³ Там же, стр. 326.
- ⁷⁴ Юрий Олеша. Ни дня без строчки. М., 1965, стр. 257, 246.
- ⁷⁵ Там же, стр. 257.
- ⁷⁶ В. Катаев. Святой колодец. Трава забвенья, стр. 145.
- ⁷⁷ В. Дудинцев. Две магии искусства. — «Литературная газета», 1966, № 950, 13 августа.
- ⁷⁸ В. Катаев. Святой колодец. Трава забвенья, стр. 330—331.
- ⁷⁹ А. Твардовский. Указ. статья, стр. 10.
- ⁸⁰ А. Твардовский. Собр. соч., т. 1. М., 1959, стр. 9—10.
- ⁸¹ См. настоящ. кн., стр. 637.