



**В. В. ВЕЙДЛЕ**

## **На смерть Бунина**

Когда писатель умирает в том возрасте, в каком умер Бунин, становится резче ощутимой та особая пустота, что постепенно образовывалась вокруг него. Сверстников, да и многих младших современников его давно уже нет, и весь этот мир, в котором он приближался к гробу и теперь лежит в гробу, слишком непохож на тот, с которым он некогда сроднился и который сделал его тем, чем он стал и чем остался навсегда. Так бывает и со всяким, дожившим до старости человеком, но еще пустыней пустота вокруг писателя, пережившего смену трех или четырех писательских поколений и распад того сложного, никогда не повторяющегося сплетения бытовых предпосылок и духовных устремлений, в которое он врос, когда начал жить, и которым питалось его творчество. Слава против этого бессильна, особенно, если она приобретена давно. Незаметно, с годами, она стала славой имени, плохо скрывающей отчужденность самого писателя и его писаний от тех, кто уже не участвует в создании этой славы, а принимает ее на веру, не настолько интересуясь ею, чтобы ее оспаривать. Пусть в широком кругу писателя еще читают, даже и с восхищением, но литература возникает, меняется, живет в узком, а не в широком кругу, в том узком, горячем кругу, где писатель когда-то вырос и созрел, где разгорался от чужих искр его собственный своевольный огонь, так что не очень ему и нужно было тогда это издали веющее, слабое тепло, которым в зябкие свои годы пытался он подчас согреться. Так и некрологические славословия, давно уже хранившиеся в редакциях газет, не в силах предотвратить того молчания, той холодности, которые воцарятся теперь надолго: до тех пор, пока образ умершего и совокупность или хотя бы часть его писаний совсем по-новому не предстанут перед новым поколением читателей.

Так бывает почти всегда. Но судьба Бунина сложилась иначе. Не говоря уже о том, что нормальная смена литературных поколений у нас нарушена, что русской литературы, еще существовавшей тридцать лет тому назад, теперь, как целого, больше нет, место, которое Бунин в ней занимал, с самого начала было необычным, необычно отъединенным. Пустота, окружавшая его старость, не старостью была создана, а та же самая была пустота, что расстилается в наше время вокруг всякого русского писателя, достойного этого имени, все равно старого или молодого, внутри страны или за рубежом. Зато в те ранние свои годы был он одинок, как никто, литературно обособлен, как никакой другой литературный мастер; так что, когда, вдали от России и при все ясней обозначившемся духовном оскудении ее, он писал лучшие свои вещи, старое одиночество, сливаясь с новым, не более ранящим, делало это новое, а, напротив, позволяло легче сладить с ним. Те, кто теперь читал Бунина или писал о нем, вообще никакой отъединенности его не ощущали, потому что старая литературная перспектива быстро улетучивалась из их сознания. В эмиграции произошло смешение литературных поколений, направлений и даже простейших ориентировок на тот или иной (скорее «средний» или скорей «высокий») культурный уровень читателей. Романы Сирина и романы Осоргина печатались в том же журнале и нередко награждались одинаковыми похвалами, терявшими вследствие этого всякое значение. Цветаева и Тэффи стали уместаться рядом на книжной полке, словно на единой грядке орхидея и герань, а один весьма ученый и талантливый критик обнаружил даже нечто общее между Тэффи и Сервантесом. Славе Бунина все это не повредило, но повредило оценке его своеобразия и точному учету сделанного им дела. Одних разговоров о том, что он «давно стал классиком», что он «не меньше, а быть может, и крупнее писатель, чем Тургенев» (с чем я лично совершенно согласен), тут недостаточно. Чтобы понять, куда он пришел, надо вспомнить прежде всего, откуда он вышел.

\* \* \*

Одинок он был, в первую половину жизни, не внешне, а только внутренне. Внешнюю опору он довольно рано себе нашел в кругу писателей, занимавших, если не в политическом, то в литературном отношении, позиции, которые в ту пору считались отнюдь не передовыми, а скорее тыловыми. Литературный лагерь, к которому он тогда принадлежал, был лагерем «знаньев-

цев» или «бытовиков», тех самых, о которых «символисты», то есть люди, создавшие эпоху, называемую нами теперь серебряным веком нашей поэзии, пренебрежительно говорили, что они «консерватории не кончили». Бунин сам приводит это выражение в главе своих «Воспоминаний», посвященной Куприну, и при этом защищает Куприна, который, по его словам, «консерваторию проходил, это уже другое дело, какую именно». Однако консерваторией он тут, очевидно, называет известный опыт, известный запас наблюдений, нужных писателю для его работы, тогда как «символисты» этим шуточным словом обозначали совсем иное: прежде всего некоторую степень гуманитарного образования, а затем некоторую сумму литературных (а не житейских) знаний, не любых, а тех, которыми они обладали сами, и, на основе этих знаний, некоторое воспитание вкуса, некоторое обострение разборчивости не только в литературных, но и других художественных оценках. В такую «консерваторию» Куприн даже и не поступал, и очень характерно, что не кончил ее и Бунин. Ту литературную осведомленность, которая ему лично как писателю была нужна, он постепенно приобрел, но школа, им пройденная, была не та, которая считалась обязательной с тех пор, как ее прошли, при всех отличиях в объеме и характере приобретенных знаний, и Мережковский, и Анненский, и Гиппиус, и Сологуб, и Вячеслав Иванов, и Брюсов, и Белый, и Блок, и все, кто следовал их примеру. Весьма показательны в этом отношении его (стихотворные) переводы, т. е. самый выбор вещей, которые он переводил. Лонгфелло уже тогда был признан поэтом незначительным, Теннисона читать перестали, у Байрона не находили той лирической насыщенности слова, которую отождествляли с самой поэзией. Ведь даже и сейчас, если Байрона и Теннисона снова читают в Англии, то читают «Дон Жуана», «Чайльд Гарольда», а не «Каина» и «Манфреда», и не «Леди Годиву», а «In Memoriam». Что же касается тех западных поэтов и писателей, которых тогда любили и переводили, то Бунин их не знал или не любил, как не любил он и тех, кто их переводил и почитал, — справедливо или несправедливо прославленных современников и соотечественников своих. Ведь недаром до конца своих дней, даже и Блока считал он не одним из лучших русских поэтов, а гениальничавшим ничтожеством. Все, или почти все, что у нас или на Западе причислялось к «модернизму» или превозносилось, как созвучное ему, Буниным либо осуждалось, либо просто для него не существовало.

В «передовом», в задававшем тон литературном лагере ему платили, как водится, той же монетой. Его, пожалуй, готовы

были признать, после «Деревни» и «Суходола», самым одаренным среди «бытовиков», но это значило только, что его считали первым из писателей второго сорта. Избрание в Академию, по разряду изящной словесности, хорошей службы его репутации не сослужило: этой чести удостаивались едва ли не одни бездарности. Ценить его по заслугам, не в широком, а в узком кругу — литературно активном, а не пассивном — начали только после «Господина из Сан-Франциско», рассказа вне-бытового и как бы оповещающего об этом уже самой своей не-русской темой. Но вскоре после этого все перепуталось, смешалось, и настоящее взаимоотношение между искусством Бунина, которое в изгнании окрепло, как никогда, расширилось, усложнилось, и искусством его недругов и их учеников так с полной ясностью и не определилось. Новые писания его были приветствуемы всеми и повсюду, но одними с полной наивностью, просто как «хорошая литература» (как будто живая литература когда-либо рождалась в качестве просто хорошей и похожей на любую другую хорошую литературу), а другими — с не совсем чистой совестью, как нечто, хоть и замечательное, да неизвестно откуда взявшееся, точно упавшее с луны во всем своем непрошенном совершенстве. Нет сомнения при этом, что если бы некоторые поздние рассказы, а особенно «Жизнь Арсеньева», были написаны, скажем, в 1912 году, так бы к ним не отнеслись: сразу почувствовали бы их небывалость, их острую, и вместе с тем нужную новизну, и автора их, даже против его воли, зачислили бы во враждебный ему до тех пор литературный лагерь. Но если этого не случилось, то, конечно, потому, что этого случиться не могло. Бунин созревал медленно, как это часто бывает с людьми большого и сложного дарования, и к зрелой своей манере он пришел не столько в силу отказа писать так, как писали до него, сколько в результате непреднамеренного развития, которое, в рамках его творчества, постепенно привело к некоему перерождению русской прозы.

Проза серебряного века была прозой поэтов, либо не отказывавшихся и в ней от стихотворного ритма, как Андрей Белый, либо, как он и почти все другие, включавших в самый ее замысел и структуру черты, бывшие до тех пор принадлежностью лирической поэзии. От самой широкой и бьющей в глаза из сравнительно скудных традиций нашей прозы, от традиции бытового, т. е. более или менее описательного и документального романа, они отвернулись, воспользовавшись в ней очень немногим и не пытаясь истолковать ее по-своему, перестроить ее на новый лад. Такое отношение к ней было, разумеется, их правом: когда вспыхивают новь, соседнее поле может и отдохнуть. Вправе они были

и глядеть свысока на тех, кто под предлогом «верности заветам», как раз и обесмысливал эти заветы, предаваясь бесплодному «описательству», согласно придуманному Зинаидой Гиппиус меткому словцу. Однако в духовном мире преодолевается лишь то, что заменено и что незримо продолжает жить в этом заменившем его новом. Традицию, о которой идет речь, наши символисты или модернисты не столько заменили, сколько отменили. Зато среди бытовиков, среди знаньевцев нашлись такие, которые исподволь, сами того не замечая, сумели ее переосмыслить и которые, тем самым, больше, чем поэты серебряного века, содействовали тому, чтобы то прошлое, которое она собою представляла, и в самом деле отошло в прошлое. Таким писателем был в некоторой мере Горький, который дописался-таки до своих автобиографических книг, одинаково зачеркивающих и раннее его сусально-романтическое бытописание, и скучнейшие романы и драмы последних его лет. Но в полной мере был или стал таким писателем один Бунин, уже в ранних вещах которого, даже и до «Деревни», мы усматриваем теперь то, чего пятьдесят или сорок лет тому назад никто усмотреть не мог: зачатки творческих побуждений и отвечающих им приемов письма, совершенно противоположные всему тому, что могло нравиться читателям сборников «Знание» и что сам автор, как им казалось, ставил своей ближайшей целью.

Еще в «Деревне», еще и в «Суходоле», на первом плане — быт, указующий перст: «вот как люди живут», и при том не без обличительства (потому что живут они прескверно). Этой-то указке в свое время и подчинились; только этот фасад и видели. Не замечали поразительной бессюжетности этих вещей, особенно «Деревни», повести довольно длинной, где почти ничего не происходит, а могло бы и совсем ничего не происходить, и где вместе с тем бытописание не довлеет себе, как и сейчас еще может показаться на первый взгляд, а существует ради прикрытой, приглушенной им, и от этого окрашенной еще мрачней, тайной и скорбной музыки. Да и повсюду в этой ранней бунинской прозе наблюдается странная мозаичность формы, раздробленность повествования, знаменующая отказ от тех давно пущенных в ход и чересчур готовых к услугам приемов романа и рассказа, которыми так бойко пользовались тогда, да пользуются и теперь, все верные заветам и не забывающие о тираже «беллетристы». От романа Бунин так и воздержался: «Жизнь Арсеньева» — не роман, а то, чем он заменил роман. Что же касается классической техники рассказа (или, вернее, новеллы), то он стал ее с таким исключительным искусством применять лишь после того, как

научился относить драматическую напряженность, создаваемую ею, не к поступкам действующих лиц, не к событиям, а к некоему их субстрату, лирически пережитому, к некоей судороге чувства и мысли, в которой весь смысл рассказа и заключен. Оттого-то и есть у Бунина рассказы крошечного размера — вполне достаточного, однако, чтобы вызвать такого рода судорогу. Но и в сравнительно длинных вещах, в «Деле корнета Елагина», «Митиной любви» — и с какой очевидностью в «Иде», в «Солнечном ударе», в рассказах «Темных аллей»! — этот лирический субстрат, это созерцание неподвижного внутреннего зрелища, не выразимого иначе, чем в лицах и событиях, но все же не исчерпывающегося ими, играет решающую роль; а в «Жизни Арсеньева» лирическая стихия пронизывает от начала до конца повествование, растворяет в себе все вещественное содержание его, делая темой книги не жизнь, а созерцание жизни, не молодость Бунина-Арсеньева, а созерцание и переживание этой молодости вне-временным авторским я, не как прошлого только, но и как настоящего, как совокупности памятных мгновений, за которыми кроется темный, несказанный и, однако, неподвижно присутствующий в них смысл. Эта двойная субъективность (свой, а не общий для всех мир, и с ударением не на нем самом, а на том, как он увиден) приближает книгу, при всем различии опыта, письма и чувства жизни, к «Поискам потерянного времени». Да и вся эта субъективизация повествовательных форм, к которой Бунин пришел во второй половине жизни, ставит его в непосредственное соседство с такими западными современниками его, как прежде всего Пруст, а затем Свево, Музиль, Вирджиния Вульф, отчасти и Джойс. По намерениям он несравненно консервативнее их, но по результатам он к ним ближе, чем какой-либо из поэтов, писавших прозу, в лагере ему враждебном, за исключением Андрея Белого. «Описательство» было только началом, и как удивились бы в «Весах» или «Аполлоне», если бы кто-нибудь высказал догадку о том, куда оно может привести!

\* \* \*

«Я опять стал кое-что писать, — теперь больше в прозе, — и опять стал печатать написанное. Но я думал не о том, что я писал и печатал. Я мучился желанием писать что-то совсем другое, совсем не то, что я мог писать и писал: что-то, чего не мог. Образовать в себе из даваемого жизнью нечто истинно достойное писания — какое это редкое счастье — и какой душевный труд!»

Эти слова о своей молодости мог бы написать и Пруст. «Жизнь Арсеньева», откуда они взяты, на его книгу похожа еще и тем, что она — пронизанное воображением воспоминание не только о жизни, но и о претворении ее в словесную, образную ткань. Юного Марселя мучит та же потребность и та же недостижимость выражения, что и сверстника его Арсеньева, и он мог бы повторить за ним: «Выйдя на балкон, я каждый раз снова, до недоумения, даже до некоторой муки, дивился на красоту ночи: что же это такое и что с этим делать!» Разве это не похоже на знаменитое «zut! zut! zut! zut!» Пруста, на его незнание, как выразить то, что он чувствует при виде мартэнвильской колокольни, на такое же его недоумение перед нетронутой, сияющей пеленою мира, за которой таится что-то, чего нельзя уловить иначе, чем в творческом акте, создающем художественное произведение. «Я чувствовал, — читаем мы у него, — что еще не дохожу до самой глубины моего впечатления, что есть что-то за этим движением, за этим светом, что-то, что как будто и заключается в них и прячется за ними». Разве это не родственно тому, что Арсеньев говорит Лике: «Есть чувства, которым я совершенно не могу противиться: иногда какое-нибудь мое представление о чем-нибудь вызывает во мне такое мучительное стремление туда, где мне что-нибудь представилось, то есть, к чему-то тому, что за этим представлением, — понимаешь: за! — что не могу тебе выразить!» Внимание одного писателя направлено не на ту же сторону мира, что внимание другого, но свою писательскую задачу они понимают одинаково, и с одинаковой неизбежностью, хоть и совсем по-разному, подчиняют ей свою живую жизнь. Ведь трагический разлад, в результате которого гибнет Лика и незаживающая рана открывается в душе Арсеньева, вызван не чем иным, как именно жадностью творчества, рождающей в свою очередь такую жадность к жизни, которая неизбежно переплескивается за пределы всякого отдельного жизненного содержания. Как ни подлинна любовь Арсеньева, Лика не может быть ее единственным предметом, не столько потому, что *рядом* с ней есть другие предметы, то есть весь мир, сколько потому, что она бессильна задержать на себе его любовь, которая, как бы *сквозь* нее, обращается ко всему в мире. Грех его по отношению к Лике проистекает на всех своих ступенях не из распыленности его внимания или чувственности, а из поглощенности всего его существа той самой, раз навсегда заданной ему художественной задачей.

Но как же он думает ее разрешить? Сперва (и даже в течение долгого времени), в отличие от Пруста, самым простым и едва ли не слегка простодушным способом. «Озаренный луной Хрущев

стоит над нею (снежной кучей) и, засунув руки в карманы куртки, глядит на блестящую крышу. Он наклоняет к плечу свое бледное лицо с черной бородой, свою оленью шапку, стараясь уловить и запомнить оттенок блеска. Вот бы вернуться в кабинет и просто, просто записать все то, что только что чувствовал и видел». Это из коротенького рассказа «Снежный бык», написанного в 1911 году. А вот заключение другого, столь же краткого, но с более зрелым мастерством написанного отрывка, «Книга», помеченного 1924-м годом, но отражающего, несомненно, воспоминание более ранних лет. Рассказчик лежит с книгой на гумне в омете. «Все читаете, все книжки выдумываете?» — вспоминает он слова проходившего мимо мужика. «А зачем выдумывать? Зачем герои и героини? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? 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!» Об отрицании сюжетных построений и вымышленных лиц, о стремлении к прямой передаче живого впечатления говорится не раз и в «Жизни Арсеньева». Некоторые главы второй части почти целиком посвящены рассказу о поисках предельно выразительной краткой зарисовки. «Это тоже надо записать: у селедки перламутровые щеки». Или: у собачки уши — как завязанный бант. «И опять, точно молния, радость: ах, не забыть — настоящий бант». Нос нищего состоит как бы «из трех крупных, бугристых и пористых клубник... Ах, как опять мучительно-радостно: тройной клубничный нос!» Или еще: «На Московской я заходил в извожничью чайную, сидел в ее говоре, тесноте и парном тепле, смотрел на мясистые алые лица, на рыжие бороды, на ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мною два белых чайника с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибаетесь — только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!»

Недаром Арсеньев говорит Лике: «Лучше всего у Гоголя его записная книжка». Но в те годы, да еще и долгое время спустя, этот литературный метод, слегка напоминающий Жюлья Ренара или итальянских «фрагментистов», полноценных результатов не давал. Отчасти потому, что сам по себе не мог их дать, отчасти же потому, что бунинскому словесному мастерству еще далеко было тогда до той высоты, на которую оно поднялось, когда писались только что цитированные строки. Рядом с его зрелой манерой, письмо «Деревни», «Суходола», «Хорошей жизни», «Веселого



двора», кажется чересчур вещественным и плотным, хоть именно этими свойствами оно весьма выгодно и отличалось от рыхлого и вялого письма его тогдашних товарищей по перу. Слишком вещественным, слишком буквально-изобразительным бывал нередко и самый замысел этих ранних произведений. То, что в них так отчетливо и выпукло живописалось, не всегда было в достаточной мере дематериализировано, одухотворено; бытописание, об избавлении от которого автор их, как мы видели, и тогда уже мечтал, все-таки над ними тяготело. Одной бессюжетностью, одной мозаикой наблюдений нельзя было избавиться от него. Избавление пришло не отсюда: ему помогло лирическое начало, которое Бунину было дано, как поэту, и которое в его прозе гораздо сильнее проявилось, чем в его стихах. Еще о совсем детском стремлении своем, повествуя об Арсеньеве, он вспоминает: «Мне хочется понять и выразить что-то происходящее во мне». Во мне, а не вне меня. Или он мог бы сказать точнее: выразить происходящее во мне посредством изображения того, что происходит во внешнем мире. Юноша Арсеньев задумывается о том, не начать ли просто «повесть о самом себе». И он же, предполагая писать о помещичьем разорении, говорит: «я хотел бы выразить только его поэтичность». Из этих-то импульсов и родилось преодоление всего, что так долго стесняло бунинский дар, преодоление, в силу которого и самые точные записи перестали быть описанием, прониклись лиризмом, превратились в нечто близкое к метафоре, так что и клубничный нос нищего и перламутровые щеки селедки стали выражением «чего-то происходящего во мне», да и весь опыт молодой жизни, через много лет перелился в «повесть о самом себе», где и в самом деле выражена только поэтичность или, лучше сказать, поэзия этого опыта.

Поэзия победила. В «Жизни Арсеньева» ею преображены даже гнев, презрение, сарказм, даже оперный Сусанин гробно и блаженно закатывающий глаза к небу и выводящий с перекатами: «Ты взойдешь, моя заря»; или провинциальный актер, выступающий в «Записках сумасшедшего», который, «сидя на больничной койке, в халате, с неумеренно-небритым бабьим лицом, долго, мучительно-долго молчит, замирая в каком-то идиотски-радостном и все растущем удивлении, потом тихо, тихо подымает палец и, наконец, с невероятной медленностью, с нестерпимой выразительностью, зверски выворачивая челюсть, начинает слог за слогом: “Се-го-дня-шнего дня...”». Здесь, как у Боратынского, в таких стихотворениях, как «Филида, с каждою зимою...» или «Всегда и в пурпуре и в злате...», сатира переплескивается за свои обычные пределы и великолепным водометом возносит-

ся в лирические небеса. Казалось бы, приподнятая, лирически-взволнованная речь уместна скорей в пределах нескольких страниц, чем на протяжении долгого повествования, а между тем именно ему она дала и несравненную насыщенность и безупречное единство. «Жизнь Арсеньева» написана целиком в тоне восклицательном, как величественная, полная ужаса и восторга, воспевающая и прославляющая ода.

«Все казалось царственным, пышным, торжественно восхищало душу». Это сказано о богослужении в начале книги, но от начала до конца это приложимо к ней самой. «— Ты это часто говоришь — восхищает, восхищение. — Жизнь и должна быть восхищением...» Так отвечает Арсеньев Лике. И можно добавить: восхищением, но и страхом и трепетом вместе с ним, а если трепетом прежде всего, то никогда не отделенным вполне от восхищенья. В восклицательных фразах, которые как ударения расставлены по всей книге, то и другое неразрывно соединено. Как характерны такие, например, строки: «Воздавая ему “последнее целование”, я коснулся венчика губами — и, Боже, каким холодом и смрадом пахнуло на меня и, как потрясла меня своей ледяной твердостью темно-лимонная кость лба под этим венчиком, в непостижимую противоположность тому живому, весеннему, теплomu, чем так сладко и просто веяло в решетчатые окна церкви!» Или, близко к концу: «И, вспомнив все это, вспомнив, что с тех пор я прожил без нее полжизни, видел весь мир и вот все еще живу и вижу, меж тем как ее в этом мире нет уже целую вечность, я, с похолодевшей головою, сбросил ноги с дивана, вышел и точно по воздуху пошел по аллее уксусных деревьев к обрыву, глядя в ее пролет на купоросно-зеленый кусок моря, вдруг представший мне страшным и дивным, первоначально новым...»

Из таких интонаций складывается все движение речи, определяющее, в свою очередь, весь внутренний строй книги: она — не воспоминания, не автобиография, не исповедь, но хвала, трагическая хвала всему существу, и своему, в его лоне, бытию. Недаром любимые слова Бунина в этой книге и во всех поздних писаниях его, вот именно эти: «страшный и дивный», «радостный и грозный» или, еще характерней наречия «дивно» и «грозно», ибо наречиями пользуется он с особым, несравненным искусством (как всего ярче сказалось в описании витебского костела, все в той же книге, или пожара, в рассказе «Поздний час»). Даже лошади «с крупными лиловыми глазами», в конюшне, куда заглядывает маленький Арсеньев, «грозно и дивно косили». В «Митиной любви» старинные любовные стихи, которые в томлении своем перечитывает Митя, звучат для него «порою почти гроз-

но», а в рассказе «Благосклонное участие» старая безголосая певица выступает на гимназическом концерте, где ей все же обеспечен жалкий, но единственно возможный для нее успех, и рассказ кончается так: «Ее без конца вызывали и заставляли бисировать — особенно чуткая молодежь, стоявшая в проходах, кричавшая даже грозно, и бившая в сложенные ковшиком ладони с страшной гулкостью». Благодаря этому «грозно», благодаря «страшной» гулкости, ироническая эта концовка, как приведенные выше сарказмы о театре, перерастает свою непосредственную цель и дает всему рассказу новый смысл, связывающий его с основной внутренней темой позднего бунинского творчества, с той потрясенностью грозными и дивными образами мира, что внушила ему столько ни с чем не сравнимых страниц, посвященных ливням, непогодам, очищающим летним грозам, и нигде не выразилась с такой полнотой и совершенством, как в этом словословии миру, юности и точно вырванному у самого Творца позволению творить, которое названо «Жизнью Арсеньева».

Двойным волнением волнует эта книга: картиной непрестанных, непрощающих, ранящих творческих усилий и зрелищем осуществленного творчества. Благословение завоевано борьбой, продолжавшейся всю жизнь. В ранних вещах образы природы, образы людей уже даны сплошь и рядом с исключительной силой, но они не сплавлены воедино такую целостной мелодией, как здесь. То, о чем мечталось написать, теперь написано; написаны и самые мечты; выражена (как у Пруста) и самая потребность выражения, самая работа выражения. Все исполнено, все сотворено. Точно из первозданной глины вылеплены навек и толстая спина офицера «во всей его воинской сбруе», и «непорочно-праздничное платье» Лики на балу, ее «озябшие, ставшие от рочески сиреневыми руки», и пугающий бедного Костеньку старухин мопс, «раскормленный до жирных складок на загривке, с вылупленными стеклянно-крыжовенными глазами, с развратно-переломленным носом, с чванной, презрительно выдвинутой нижней челюстью и прикушенным между двумя клыками жабьим языком». Все доделано до последней запятой, все досказано до конца, и музыка все же не убита. Резкие, точные зарисовки, выжженные каленым железом припечатывающие слова чередуются со страницами почти страшного в своей не то скорби, не то радости органного, нарастающего ликования, а вслед за надгробным рыданием последних глав идет самая последняя — точно дыханья не хватило — три кратких записи и голос упал: конец.

От первой до последней строчки это так написано, что девяносто девяти сотых того, что считается литературой в России и в эмиграции, рядом с этим точно и не бывало.

\* \* \*

Искусство есть сочетание противоположностей. Его неподчиненность закону противоречия сказывается уже в том, что как раз на вершинах его мы постоянно находим сверхрассудочное соединение самого личного с самым общим, неповторимого с вечно повторяемым. Одного своеобразия мало (хоть без него и не обойтись); нужно, чтобы в единственном и своем отпечатлелся очерк мира, образ человека, нечто столь же неисчерпаемо простое, как ночной сумрак, ветер или смерть. Живописцы, поэты испытывают нередко безотчетное влечение к определенному времени года или дня, к природной или человеческой стихии, как бы именно от них ждущей воплощения. Творчество Бунина связано в своей тайной глубине с образом сияющего полдня. Не то чтобы оно не знало утр, ночей и вечеров, но стремится оно, словно к своей вершине, к пределу, к воплощению того духовного опыта, к которому в разной мере причастны бываем и все мы в полдневный час, в расплавленном летнем мире, когда кажется, что все остановилось, кроме тяжело струящегося воздуха, когда все пронизано солнцем, как в «Солнечном ударе», да и во всем бунинском искусстве, в его манере писать, в выборе слов, в самой ткани его повествования. И чем больше искусство это с годами углубляется в свою единственность, тем и это воплощение становится полней. Трагическое нарастание лета, так неотрывно сплетенное с основной темой «Митиной любви», превзойти было трудно, но в «Жизни Арсеньева» оно превзойдено тем раздирающим душу и каждый раз новым выражением, которое чуть ли не на каждой странице получает здесь все то же дивное и грозное полуденное чувство. Оно родственно паническому ужасу. Оно пронзает собой все ливни и грозы. Оно, как в «*Selige Sehnsucht*» Гете, и зачатие, и смерть, и снова жизнь. Торжествуя над обветшанием, над тлением, оно возвращает нам полдень: зрелость, полноту и равновесие всех сил.

Полдневная зрелость — ею определяется и само искусство Бунина, и место, принадлежащее ему в истории русской прозы. Поздние книги его — не увядание, а цветение; они сильней и свежее ранних; и в нашей литературе они не сумерки, а полуденный яркий свет. Всего отчетливей это сказывается в их языке и стиле. Бунин не принадлежит ни к преемственности Гоголя—

Лескова—Ремизова, ни к той, конечно, что соединяет Белого с Достоевским. Его пленяет не словесный узор, крутящийся вокруг узора мысли, и не уносящая мысль в свой водоворот стремительная, захлебывающаяся речь, а уверенная полновесность твердо поставленной на свое место и вонзенной в свою мысль фразы. Пристальность его к слову для русской прозы совершенно исключительна и до него достигалась у нас только в стихах (но не в его стихах). Ею он превосходит тех, с кем всего естественней его сравнивать: Тургенева, Толстого. Выбор слов у Тургенева четок и приволен, но иногда немного бледен и нередко впадает в несколько салонное изящество. У Толстого стенобитная сила фразы не нуждается в особой гибкости членений и даже предпочитает обходиться без нее, а вкрадчивую образность и звучность слова он всегда готов принести в жертву его верности и наготе. Бунин видит слово вблизи, так же вблизи, как его видел Гоголь; но он меньше поддается соблазну им играть. Он в равной мере внимателен к его звуку и к его смыслу, к его месту в предложении или цепи предложений и к обособленной его выпуклости и силе. В «Жизни Арсеньева» упомянута «та изумительная изобразительность, словесная чувственность, которой так славна русская литература». Но кто же до Бунина «изображал» у нас в прозе, как он, не просто движением речи, представлениями и чувствами, заключенными в словах, а еще и самой плотью слов? Один Гоголь, но в совсем особой области изображения. «Словесной чувственностью» Бунин превосходит всех своих предшественников (оттого так и теряет в переводе), уступая величайшим из них в широте захвата, в духовной мощи, и едва ли не всем — в создании живых людей. Но создание людей, а не всего лишь правдоподобных образчиков той или иной человеческой породы, дано не всем временам, и литература нашего времени этим даром похвастать не может. Искусство Бунина было бы лишено своеобразия и новизны, если бы он хотел или умел (слова эти в данном случае значат одно и то же) писать так, как писали до него или как пишут и сейчас эпигоны толстовской или чеховской манеры. Как поэт он принадлежит девятнадцатому веку, но как прозаик он старший из писателей, открывающих в нашей литературе двадцатый век. Свои самые молодые книги он написал в старости, но от этого он не перестает быть зачинателем новой нашей прозы, уже не той, которую он, первый, решительно отодвинул в прошлое. И самое естественное для прозаиков нашего века было бы учиться своему ремеслу именно у него.

Беда только в том, что писания его — университет, а не начальное училище. Беда в том, что когда нынешнее производство

макулатуры прекратится, нам придется зубрить прописи, начинать с азов. Можно верить, что в царстве духа ничего не умирает. Но сейчас стоит гроб посреди огромной русской пустыни и лежит в нем писатель, гордость России, которого даже оплакать некому.

