Ф. А. СТЕПУН

Литературные заметки: И. А. Бунин (по поводу «Митиной любви»)

1

Читатели и критики всегда относились к Бунину с большим уважением. За ним всегда признавали: хороший русский язык, мастерство в описании природы, благородный тембр художественного дарования, зоркость, точность. Одновременно его всегда считали писателем холодным, а потому в последнем счете более совершенным, чем глубоким.

Мне лично положение о бунинской холодности кажется весьма сомнительным, и даже больше: для меня несомненно, что Бунин — один из наиболее страстных наших писателей. То, что принимают в нем за холодность, — не холодность, а сдержанность. Человек, спокойно говорящий с руками, заложенными за спину, естественно должен казаться менее страстным, чем человек громогласный и выразительно жестикулирующий. Но достаточно внимательно заглянуть в глаза обоим, чтобы сразу понять, насколько в сдержанности больше страстности, чем в распущенности.

Я слышал как-то весьма поучительный рассказ Нелидова (директора Императорских театров) об исполнении Томазо Сальвини роли Отелло. Дело было в Москве, Южин репетировал с Сальвини роль Яго. Нелидов присутствовал при репетициях. В одной сцене взбешенный Отелло-Сальвини внезапно ударяет Дездемону в лицо своим носовым платком. После этого, страшного, стыдного поступка измученного ревностью и сомнениями человека раздается его отчаянный, душу раздирающий крик... По окончании сцены Нелидов с Южиным подошли к Сальвини и в один голос начали хвалить этот никогда ими не слышанный, непере-

даваемый и отныне незабвенный крик. Выслушав их восторги, старый трагик улыбнулся и сказал: «Вы ошибаетесь, друзья, я в этом месте молчу». Сцена была повторена; Нелидов и Южин снова были потрясены «душу раздирающим» криком и только в третий раз, после того, как самозабвенно играющий Сальвини не забыл, подходя к кульминационному моменту сцены, подмигнуть «друзьям», они с изумлением увидели, что, ударив Дездемону, Сальвини отвертывается от нее, с искаженным гневною скорбью лицом, открывает рот, как будто бы для громкого, протяжного крика, но издает лишь совсем тихий, еле слышный стон. «Того крика, который, за меня, исторгает из своей души зал, я никогда бы не смог исторгнуть из своей груди», — в этих заключительных словах Сальвини, которыми закончил свой рассказ Нелидов, заключается очень большая мудрость очень зрелого мастерства.

Художественный стиль Сальвини совсем, конечно, иной, чем художественный стиль Бунина. Сальвини — весь от классического романского идеализма. Бунин — весь от русского реализма. Еще недавно мне пришлось говорить о Бунине с «классиком» и большим поклонником Сальвини. Ему очень понравился в «Розе иерихонской» маленький рассказ «Пост», но очень не понравилось встречающееся там слово «корсет». «Корсет – c'est trop, — сказал он мне, морщась, — Тургенев, наверное, написал бы стан, и это было бы много красивее». Да, Бунин, конечно, не только реалист, но во многом и натуралист. Он с Толстым связан гораздо крепче, чем с Тургеневым. «Корсет» — далеко не самое страшное из его прегрешений против канона отвлеченно-возвышенного идеализма. И все же, несмотря на все эти оговорки, в Бунине, и почти только в нем одном среди писателей его поколения, есть нечто от «еле слышного стона» Сальвини, раскатывающегося по душе «душу раздираюшим» криком, т. е. та скупость художественных средств, та сдержанность жеста и темперамента, тот мудрый отказ от всякого forte, которые всегда являются вернейшим признаком благородного стиля в искусстве.

Чтобы сказать последнее, никогда не надо говорить до конца; в бессознательном следовании этому правилу — связь Бунина-реалиста с заветами классицизма: некоторое его пушкинианство. Было бы легко подтвердить эти голословные утверждения тщательным разбором бунинского творчества, но сделать это в журнальной статье невозможно. Хотелось бы лишь мимоходом указать на один очень интересный формальный прием, которым Бунин часто пользуется в своих рассказах и который весьма убедительно подтверждает мою мысль об его художественной ску-

пости. Дело в том, что целый ряд бунинских рассказов («Петлистые уши», «Преображение», «Чаша жизни» и т. д.) построен по одному и тому же принципу: в рассказе, действительно, рассказаны лишь начало и конец; середина же, словно лощина меж двух холмов, скрыта от читательского глаза. Благодаря такому расположению сюжетно-эмоционального центра рассказа Бунин достигает, во-первых, очень большой емкости своих, в общем, очень коротких, вещей, а, во-вторых, освещения их плоскостей и линий каким-то своеобразно иррациональным светом, льющимся из укрытого от читательских глаз источника.

Аналогичный эффект получается у Бунина и от другого, тоже часто встречающегося у него, и на первое ощущение как будто рискованного, приема; я говорю о введении в рассказ в самую последнюю минуту новых лиц. Так появляется в рассказе «Легкое дыхание» классная дама на могиле Оли Мещерской, так в рассказе «Клаша» — Модест Страхов в семье старика Нефедова. Получается очень странное впечатление: рассказ перед самым, уже предчувствуемым читателем, концом вдруг раздвигается внезапно вводимою в него новою жизнью; но эта жизнь тут же и пресекается опускающимся занавесом рассказа. Благодаря такому ракурсированному появлению и исчезновению новых фигур, создается иллюзия очень большого движения в рассказе; говорю иллюзия потому, что на самом деле не движение вводится в рассказ, а скорее наоборот, рассказ в движение жизни, благодаря чему и получается впечатление, что рассказы Бунина — не в себе законченные миниатюры, а художественно выломанные фрагменты из какой-то одной очень большой вещи. Мне кажется, что в этом фрагментарном и одновременно антиминиатюристическом характере таится особое очарование бунинских рассказов.

Во всем этом важна еще одна, уже затронутая мною, в связи с рассказом о Сальвини, проблема. Как мастерство итальянского трагика, так и мастерство Бунина рассчитано (пусть совершенно бессознательно) на большую творческую активность читателя. Я не знаю, согласился ли бы сам Бунин со словами Ю. И. Айхенвальда, что искусство не факт, а акт; его искусство на правду этих слов, во всяком случае, определенно полагается.

И в этом оно, конечно, глубоко право, ибо, в отличие от всякого ремесленного мастерства, предлагающего нам на предмет удовлетворения наших потребностей уже вполне законченные вещи, искусство, хотя бы самое разнатуралистическое, всегда таит в себе некоторую незавершенность, рассчитанную на творческую природу акта его понимания, на встречу. Отсюда, думается мне, понятно, почему читателям, а отчасти и критикам, не способным

на творческое чтение (чтение искусства само очень большое искусство), всегда сдержанный, мало занимательный, никогда не развлекающий читателя и всегда обременяющий его требованием собственного творчества, Бунин нередко кажется писателем суховатым и холодным. Усиливает это впечатление и еще одна черта Бунина: его аристократизм. Бунин никогда не навязывает себя своим читателям, никогда не выдвигается на авансцену своих вещей, иногда даже и совсем как будто в них не присутствует. У него не найти ни одной вещи, в которой он, в качестве гида, растолковывал бы читателям своих героев, или, еще того хуже, сам забегал бы к своей соблазнительной героине перед тем, как пустить к ней героя, — печальный оборот вещей, владеющий иногда эмоцией Куприна.

2

До войны Бунина очень ценили, но читали сравнительно мало; думаю, много, например, меньше, чем М. Горького и Л. Андреева. Объясняется это, безусловно, тем, что Бунин как писатель никогда не был занят теми «проклятыми вопросами», которые волновали русскую интеллигенцию, никогда не был направленчески заштампован ни в общественном, ни даже в эстетико-каноническом смысле. У Горького была своя большая тема: пролетариат, и своя заветная теория: марксизм. Леонида Андреева постоянно мучила какая-то миросозерцательная изжога от жадно поглощаемых им метафизических проблем. Горький поучал, Андреев погружал, а Бунин ничего такого не делал: он всего только описывал окружающую его природу и жизнь, оставаясь при этом как будто бы даже на поверхности: никаких невиданных типов, никаких психологических бездн у него нет. Читая его поэмы и рассказы, книгу за книгой, чувствуешь, будто ты то в поезде, то в тарантасе, иной раз пешком, иной раз на заокеанском пароходе кружишь по белому свету. И как все описано, с какою предельною четкостью, с какою почти научно-дескриптивной объективностью и одновременно с каким полным отсутствием организующих идей! Кажется, что все описанное — совсем не описанное, а просто-напросто существующее. Поистине, бунинская проза — Священное Писание самой жизни, не только не искаженное никакими тенденциозными прописями, но как будто бы даже и не преображенное характерностью писательского почерка. Впечатление это настолько сильно и определенно, что я себе вполне представляю, как уже давно брошенное кем-то из

критиков слово, будто среди большого количества наших талантливых описателей очень мало настоящих писателей, могло в свое время сорваться над лучшими страницами бунинской «Деревни» или «Суходола».

Но вот, времена изменились и, изменившись, изменили все. Мировые проблемы Леонида Андреева явно обнаружили свой несколько провинциальный, заштатно интеллигентский характер; в босяках Горького также проступили наносные элементы своеобразной романтики и ницшеанской афористики; зато «Деревня» и «Суходол», нежданно-негаданно превратились из поэм, как они названы автором, в очень ценные по своей глубине и зоркости исследования. Именно такой, какой ее рисовал Бунин, обнаружилась русская деревня в революцию: жестокой, темной, страстной, бесшабашной, циничной и все же исполненной острой тоски по чистой жизни, какой-то смрадной маеты по Богу. Очень интересно подмечено Буниным и другое: черта большой нервности, тонкого артистизма, переходящего в мечтательность и позу, черта какой-то неприкаянной, разлагающей жизнь талантливости, свойственная мрачной и дикой деревне.

В «Суходоле» Буниным сделана, между прочим, интересная попытка осветить проблему этого, как будто непонятного, сочетания. Тема кровной связи барского двора и крепостной деревни, тема дворянски-праздной, разгульной барской крови в жилах мужиков, зачинщиков противопомещичьих бунтов, очень остро возникает со страниц «Суходола», наводя на ряд сложных и даже новых психологических и социологических проблем.

Своим художественным анализом русской деревни Бунин как нельзя лучше снова доказал старую истину, что точное видение фактов подлинным художественным дарованием неизбежно углубляется до созерцания проблем, что ум художника живет прежде всего в глазах и что всякое созерцание мира умными глазами всегда таит в себе вполне определенное миросозерцание.

Наряду с «Деревней» и «Суходолом» это положение убедительнее всего доказывает одна из самых сильных вещей Бунина — «Господин из Сан-Франциско». В нем, как известно, рассказано всего только о путешествии некого безымянного американского миллиардера в Европу и о возвращении гроба с его останками на том же пароходе в Америку; и все же Бунину удалось своим скупым повествованием с потрясающей убедительностью вскрыть весь ужас, всю метафизическую пустоту европейски-американской цивилизации с ее полною неспособностью на любовь (в любовь на пароходе играет наемная пара актеров) и с ее животным страхом перед смертью. Если совсем отвлечься от художествен-

ных достоинств «Господина из Сан-Франциско», если подойти к нему не как к художественному произведению, а как к философскому исследованию, то надо будет все же признать, что среди все нарастающей литературы о кризисе европейской цивилизации немногим написанным Буниным по этому вопросу страницам бесспорно принадлежит весьма почетное место.

3

Но, как бы интересен в Бунине ни был внимательный и скептический исследователь русской деревни и европейской цивилизации, значительнее всего он, все же как природописец.

В чем сила и особенность бунинских описаний природы, уловить и определить нелегко. Мне кажется, что они таятся не только в мастерстве самого описания, но и в совершенно своеобразном взаимоотношении, в которое Бунин ставит природу и человека. Это отношение совсем не похоже на то, наиболее распространенное в русской литературе, классические образцы которого даны в романах Тургенева. У Тургенева люди и природа относятся друг к другу совершенно так же, как действующие лица драм к сценическим декорациям. Людские судьбы протекают у Тургенева в природе, природа аккомпанирует человеческим переживаниям. Она аккомпанирует так тонко, чутко, словно она не природа, а душа; иногда ее аккомпанемент построен на консонансах (гроза в душе и на небе), иногда на диссонансах (душевная гроза под синим небом), но при всех вариантах природа у Тургенева все же всегда остается как бы на втором плане, никогда не превращается из аккомпанемента в мелодию, из декорации в действующее лицо. Нет сомнения, Тургенев один из самых замечательных наших пейзажистов (временами, впрочем, еле проскальзывающий мимо опасного снижения красоты и сладостности своего письма до почти олеографической красивости и слащавости), и все же в том, что он в первую очередь пейзажист, живописец, таится некоторая недостаточность его проникновения в природу.

Полную противоположность Тургеневу представляет собою Достоевский. Он, в сущности, занят всегда только человеком и всеми средствами пишет только человека, душу человека. Конечно, есть у него замечательно написанная природа, но написанная Достоевским природа — никогда не описанный пейзаж. Кусты в сцене убийства Шатова, земля, которую целует Алеша, ночь, в которую Лиза уходит из Скворешников, озеро (какое-то

иконописное), о котором рассказывает Хромоножка, все это ни в какой мере и степени не пейзажи, все это все та же человеческая душа в природных обличьях.

Как природописец Бунин, конечно, много ближе к Тургеневу, чем к Достоевскому. У него не природа живет в человеке, как у Достоевского, но человек в природе.

Как и у Тургенева, она занимает в его произведениях очень большое и вполне самостоятельное место. Отличает Бунина от Тургенева лишь то, что в природописи Бунина гораздо меньше внешней живописности. В отличие от тургеневских, бунинские описания — совсем не картины, не декорации для глаз; и воспринимаются они не только глазами, быть может, даже и не в первую очередь глазами, но всеми пятью чувствами. Бунин как художник гораздо чувственнее Тургенева; эта чувственность определенно роднит его с Толстым. Бунинский мартовский вечер не только стоит перед глазами, но проливается в легкие; его весну чувствуешь на зубу, как клейкую почку. У Тургенева есть остаток непреодоленного номинализма; Ирина скачет верхом по Лихтентальской аллее; Паншин въезжает верхом на двор Калитинской усадьбы, в «Вешних водах» — опять верховые лошади. Во всех трех случаях мы представляем себе прекрасных лошадей, но лошадей вообще. У Бунина таких лошадей вообще нет. Лошади в «При дороге», лошади в «Деревне», лошадь в «Звезде любви» — все совсем разные, до конца конкретные лошади. И это относится, конечно, не только к лошадям, а ко всему, что описывает Бунин.

Но если Бунин как природописец ближе к Тургеневу (с той существенной поправкой на Толстого, о которой была речь), чем к Достоевскому, то в вопросе отношения человека к природе дело обстоит гораздо сложнее. С одной стороны, у Бунина безусловно нет тургеневского человека на фоне природы, то есть, нет человека в первую, и природы во вторую очередь, но, с другой стороны, нет у него и той очеловеченной и даже обожествленной природы, лицо которой у Достоевского временами до конца сливается с человеческим ликом. Как у Достоевского, так и у Бунина (в противоположность Тургеневу) человек и природа до конца слиты в нечто целое и единое, но в отличие от Достоевского и даже в противоположность ему, это слияние достигается Буниным не на путях очеловечения природы, но скорее, наоборот, на путях растворения человека в природе. Если все, что написано Достоевским, написано о человеке, то почти все написанное Буниным, написано о природе; его человек прежде всего природный человек. Как для древнего мира все было полно богов, среди которых,

однако, не было Бога, так и у Бунина природа полна людей, среди которых все же нет Человека.

Характерно, что все, написанное Буниным, не связывается в нашем представлении ни с какими именами собственными. Тургенев — это: Лиза, Ирина, Рудин, Базаров и т. д.; Толстой — это: Анна, Кити, Левин, Вронский, Безухов и т. д. Достоевский — это: Раскольников, Карамазовы, Зосима, Идиот и т. д. С Чеховым дело, обстоит, конечно, менее характерно и точно; но все же и Чехов — это: доктор Астров, дядя Ваня, Сергей Иванович, Панауров, Лаптев и т. д. С Буниным — совсем не то. Произнесение его имени не вызывает в нашей памяти никаких имен, и его герои никак не располагаются вокруг портрета их создателя на старомодно-юбилейный лад.

Попытка объяснить это явление тем, что Бунин писал в большинстве случаев очень короткие вещи, в которых исчерпывающее изображение человека невозможно, и не назвал ни одной из своих больших вещей по имени героя, легко уничтожается встречным вопросом, — а почему же Бунин писал так много мелких вещей и почему большие не названы именами собственными?

Нет, человека с большой буквы у Бунина нет потому, что Бунин (до «Митиной любви») никогда не подходил к описанию человека иначе, чем к описанию всего остального: скота, стройки, природы; никогда не менял он при переходе от природописи к изображению человека творческой установки души, глаз, руки; никогда не переставал ощущать человека как одну из своих художественных моделей.

Этим, вероятно, и объясняется то, почему, читая Бунина, мы не чувствуем, что всякий человек живет не только в природе, в среде, в быту, но и в Человеке, в абсолютном Я. Думаю, что в этом характерном для большинства бунинских вещей растворении человека в природно-космическом бытии таится, по крайней мере отчасти, то совершенно особое очарование, которым дышат его описания природы.

В «Митиной любви» космически природная сущность человека впервые превратилась под пером Бунина в трагедию человеческого духа, и в этом превращении, как мне кажется, и заключается то совсем новое, что дал нам Бунин своим последним романом.

4

Не меняя внешних приемов творчества, или, вернее, оставаясь верным своей художественной природе, Бунин подошел к

описанию любви и гибели своего Мити существенно иначе, чем подходил к своим темам раньше. Перед тем, как вскрыть новое, остановимся мимоходом на старом.

Милый, угловатый, немного долговязый, провинциально-застенчивый Митя; студийка Катя: изломанная, кокетливая, поверхностная; Катина мать «всегда курящая, всегда нарумяненная дама, с малиновыми волосами, милая, добрая женщина»; Митин товарищ Протасов — ни одним словом не описанный, и все же с последнею четкостью возникающий перед читателем из слов своей назидательной речи, которою он напутствует Митю; деревенский староста — хам, раб, ерник и все же только человек, как человек; целая стайка мимоходом нарисованных деревенских девок, однотипных и все же разнохарактерных, говорящих изумительно метким, чеканным, ухватистым, на пословицах настоенным языком; милая весенняя Москва; грустный Митин переезд из Москвы к себе, в деревню, и непередаваемое очарование русской природы, русской усадьбы, — все это описано поистине изумительно; с той резкою стереоскопическою точностью и одновременно с той увлажненностью «лирическим волнением», в сочетании которых, как мне кажется, и кроется, прежде всего, совершенно особая магия бунинского письма.

Фабула очень проста: Митя любит Катю. Катя любит атмосферу (театральную) и Митю. Директор театральных курсов любит всех своих учениц и в очередном порядке приглядывает себе Катю. Митя ревнует Катю к атмосфере и к директору, мучает себя и Катю. Наконец, они решают расстаться, чтобы «выяснить свои отношения».

Из деревни Митя пишет Кате, а Катя не отвечает. Ревность переходит в отчаяние, отчаяние в уныние, подчас озлобление и безволие. Воспоминания о «страшных близостях» с Катей, не превратившихся в «последнюю близость», не только мучают душу, но и распаляют плоть.

А староста хлопочет, подсовывает девок. Происходит «падение» Мити; на следующий день выстрелом в рот он кончает с собой.

Напиши Бунин все это так, как он писал раньше, получилась бы бесспорно прекрасная повесть, по своей теме во многом близкая замечательному рассказу «При дороге», написанному в 1913 году.

В «При дороге» Буниным рассказано, как в душе и крови деревенской девочки Парашки сначала дремно-растительно, нежно («ночным перепелиным трюканьем»), потом острее и томительнее («тоскою горизонтов, дорог, видом и песнею цыганского та-

бора») постепенно нарастает любовь: как эта безликая любовь постепенно распаляет душу и, слепая, мечется во все стороны, охлестывая задумчивое и страстно мечтательное сердце Парашки глухими, грешными порывами то к собственному отцу, то к городскому мещанину, то к глупому и страшному работнику Володе; как, наконец, эта любовь — такая прекрасная в природе и в предчувствии и такая оскорбительная и смрадно-душная между людьми, доводит ни в чем не повинную Парашку до преступления и безумия.

Тема, как видно с первого взгляда, очень близкая к теме «Митиной любви»; написано «При дороге», в смысле мастерства, так же хорошо, как и «Митина любовь», и все же «Митина любовь» вещь, быть может, менее совершенная («При дороге», — бесспорна, о «Митиной любви» много спорят), но зато вне всяких сомнений и бесконечно более значительная.

В чем же сущность этой новой для нас в Бунине значительности его последнего романа?

Думаю, что она заключается в том, что бунинский подход к Мите во многом иной, чем к Парашке и ко всем другим им созданным типам. Быть может, Митя первый и пока единственный из бунинских героев, который для автора гораздо больше, чем модель, объект изображения. Чем больше читаешь «Митину любовь», тем определеннее чувствуешь, что за двумя ее внешними планами — природно-бытовым и индивидуально-психологическим — существует еще и третий — метафизический; что несчастье Митиной любви совсем не только его, Митино, несчастье, но гораздо больше: трагедия всякой человеческой любви, проистекающая из космического положения человека как существа, поставленного между двумя мирами. Нет сомнения, что главное в «Митиной любви» — не изображение того, что бывает, но художественно, до конца слитое с этим изображением исследование трагической несбыточности во всех бываниях нашей любви ее подлинного Бытия.

Если что ставит «Митину любовь» (конечно, только в одном, определенном направлении) выше всех других вещей Бунина, то это то, что в ней впервые затронута та тема о человеке, к которой его прежнее искусство казалось почти равнодушным.

Постараемся же вскрыть эту тематическую проблематику повести.

«Еще в младенчестве дивно и таинственно шевельнулось в нем (в Мите) незыразимое на человеческом языке ощущение. Когда-то и где-то, должно быть, тоже весной, в саду, возле кустов сирени, — запомнился острый запах шпанских мух, — он совсем

маленький стоял с какой-то молодой женщиной, вероятно, со своей нянькой, — и вдруг что-то точно озарилось перед ним небесным светом, не то лицо ее, не то сарафан на теплой груди, — и что-то горячей волной прошло, взыграло в нем, истинно, как дитя во чреве матери».

Так глухо, древне, дремно, глубоко под порогом сознания пробуждается в ребенке пол. Ребенок растет, текут годы детства, отрочества, гимназические годы, и душа все время вспыхивает ни на что не похожим восхищением то одной, то другой из тех девочек, которые приезжали со своими матерями на его детские праздники. На мгновение все эти девочки как будто бы собираются в одну гимназисточку, что часто появляется по вечерам на деревне за забором соседнего сада, но это первое предчувствие любимого лица скоро снова поглощается безликою стихией пола. В четвертом классе эта стихия как будто бы снова оборачивается лицом: внезапною влюбленностью в высокую, чернобровую шестиклассницу. Первый раз в жизни коснулся Митя однажды ее нежной, девичьей щеки губами и испытал «такой неземной, подобный первому причастию, трепет, равного которому он потом уже никогда не испытывал». Однако и этот «первый роман» скоро обрывается, забывается и оставляет по себе «одни томления в теле, в сердце же только какие-то предчувствия ожидания».

Уже отроком Митя заболевает. Его здоровье возвращается к нему вместе с надвигающейся на мир весной. Под звуки весны в его крепнущем организме как бы сама себя запевает томная, безликая, но своего лица уже ждущая и требующая любовь. Весна после болезни была Митиной первой, настоящей любовью, днями сплошной влюбленности в кого-то и во что-то, когда он любил всех гимназисток и всех девочек в мире.

Этот весенний разлив безликой стихии пола последний, который переживает Митя перед встречей с Катей. Его силе и напряженности соответствует страстность, с которою он отдает свое сердце Кате. «Сном или скорее воспоминанием о каком-то чудном сне была тогда его беспредметная, бесплотная любовь. Теперь же в мире была Катя, была душа, этот мир воплотившая и надо всем над ним торжествующая».

Оличение пола дает сразу же какую-то совершенно особую легкость Мите. Морозный, погожий декабрь, когда он только что встретился с Катей, проходит в незабвенном чувстве интереса друг к другу, бесконечных разговоров с утра до вечера; какого-то парения в сказочном мире любви, которого Митя втайне ждал с детства, с отрочества. Январь и февраль кружат Митю в вихре

непрерывного счастья, уже осуществленного, или, по крайней мере, вот-вот готового осуществиться.

Но этот подъем счастья как будто бы несет в себе и какой-то трагический крен, а может быть, и срыв. Все чаще и чаще стало что-то смущать Митю, «и (хоть) свидания их, как и прежде, почти сплошь протекали в тяжком дурмане поцелуев... Мите упорно казалось, что внезапно началось что-то страшное, что что-то изменилось, стало меняться в Кате, в ее отношении к нему».

Что в Кате меняется — ясно. Очевидно, Митя не совсем впустую ревнует Катю к директору театральной школы. За сближение между Катей и директором говорит то, что Катина страсть к Мите, становясь скорее сильнее, чем слабее, становится одновременно безличной, бездушной и деловитой: их свидания становятся все короче и короче, разговоры исчезают совсем.

И все же Катино отношение к директору есть, если и главная, но во всяком случае не единственная и не первая причина Митиных предчувствий того, что «внезапно началось нечто страшное»... Эти предчувствия появляются у Мити как будто бы раньше.

Роман Бунина, на первый взгляд простой и бесхитростный, на самом деле психологически очень сложен, ибо художественно очень точен в расположении углубляющих проблему неясностей. Из этих неясностей у читателя вырастает однако вполне определенное ощущение, что первопричина Митиной ревности — не в директоре, а во все нарастающей между ним и Катей от декабря к февралю и все «темнеющей» страстности. Безликий в своем космическом первоисточнике пол как бы плавит лицо их любви, отдает его на растерзание безликой чувственности, мучает Митю подозрением и ревностью; и это ясно: ведь моим может быть только лицо; безликое в любимом лице, естественно, принадлежит всем. Распаляя себя и Катю безликою чувственностью, «тяжким дурманом» того «слишком многого», что они позволяли себе, Митя предает Катю безликому демону любовно-театральной атмосферы, все сгущающейся и восстающей, наконец, на него в образе директора школы.

Не понимая, почему они мучаются, но чувствуя, что мука их тем нестерпимее, что на нее «нет никаких причин», Митя с Катей решают расстаться, чтобы «выяснить отношения». Решение это возвращает им счастье: «Катя опять нежна и страстна уже без всякого притворства». Она даже плачет при мысли о разлуке, и это делает ее «страшно родною» Мите и даже вызывает в нем чувство «какой-то вины перед нею».

Психологически картина как будто ясна. Вероятно, предлагая Мите разлуку, чтобы выяснить отношения, Катя инстинктивно уже чувствовала, что она расстается с ним навсегда, что она уедет на лето с директором. Из этого чувства вины перед Митей проистекает и ее грусть, и ее нежность, и ее страсть. Ну а Митя твердо верит, что они расстаются на короткое время; не понимает, о чем она плачет и, не прозревая ее вины перед ним, чувствует себя виноватым перед ней.

Все это так, или почти так — не важно. Но разве это все? Разве разлука или хотя бы предчувствие ее не возвращает любви к ее подлинной сущности, не освобождает из удушений и дурмана поцелуев — лица любимого существа? И разве совсем нет инстинктивного предчувствия всего этого в решении Мити и Кати расстаться в их внезапном, предразлучном счастье?

Думаю, что есть. Но доказать правильность этого своего понимания бунинского романа, конечно, не могу.

Для этого он слишком хорошо написан: всякое совершенное художественное произведение только потому и освещает нам тайну мира, что само непроницаемо, как мир.

Вся вторая часть повести (Митя в деревне) как будто поддерживает правильность моего чтения первой. Чем дальше развертывается роман, тем яснее становится, что его тема — не первая любовь и не ревность, а неизбывная тяжесть безликого пола, тяготеюшая над лицом человеческой любви.

Кто-то из критиков упрекал Бунина в том, что он в «Митиной любви» злоупотребил своим мастерством описания природы. Мне кажется этот упрек несправедливым потому, что в «Митиной любви» природа уж никак не фон (она вообще, как мы видели, не бывает у Бунина фоном), на котором происходит митина драма, а главное и наиболее активное действующее лицо романа.

С первых же строк, описывающих митин приезд в деревню, Бунин отчетливо ставит все свои описания природы под знак космического эроса — пола. «И пошел теплый, сладостный, душистый дождь. Митя подумал о девках, о молодых бабах, спящих в этих избах, обо всем том женском, к чему он приблизился за зиму с Катей, и все сказочно слилось в одно — Катя, девки, ночь, весна, запах дождя, запах распаханной, готовой к оплодотворению земли, запах лошадиного пота и воспоминание о запахе лайковой перчатки... Митя откинулся в задок тарантаса и сквозь слезы дрожащими руками стал закуривать».

Странно диссонируя с этим вступительным описанием природы звучит непосредственно следующее за ним второе: «Митя отсыпался, приходил в себя, привыкал к новизне с детства зна-

комых впечатлений родного дома, деревни, деревенской весны, весенней наготы и пустоты мира, опять чисто и молодо готового к рассвету. Да, даже и в эти дни Катя была во всем и за всем, как когда-то (девять лет тому назад и тоже весной, когда умер отец) долго была во всем и за всем смерть».

Через несколько страниц, на которых описаны первые темные искушения Мити и его тяжелая ревность к Кате, быть может свершающей с кем-нибудь свою отвратительную, «животную любовь», Бунин снова возвращается к Митиным воспоминаниям о смерти, заканчивая их словами: «такое же (как в весну отцовской смерти) наваждение, — только совсем другого порядка, — испытывал Митя и теперь».

Несмотря на оговорку «только совсем другого порядка», основное «такое же» звучит у Бунина очень странно и страшно, ибо завершает жуткое описание покойника, «страшный, мерзкий, сладковатый запах» которого долго не покидал «вымытого и много раз проветренного дома». Так связаны у Бунина любовь и смерть, связаны не в нетленности, а в тленности, объединены не Воскресением, а смертью, не ликом, а безликостью. И это страшное объединение метафизически глубоко верно: ведь Бунин соединяет в Митиной памяти и Митиной муке совсем не любовь и смерть, но пол и смерть. Половое же вожделение есть, конечно, знак нашего рабства у смерти.

Я знаю, что ставлю ударение над такими местами и мотивами бунинского романа, над которыми оно самим автором как будто бы не ставится, но против правильности моего толкования это решительно ничего не говорит, так как правда всякого большого произведения искусства в том только и состоит, что оно многосмысленно и многомерно, как жизнь.

Пол, вожделение не могли бы, конечно, таить в себе смерти, если бы они не таили в себе зла, если бы не были связаны со грехом. С невероятною, потрясающею силою раскрыта Буниным жуткая, зловещая, враждебная человеку, дьявольская стихия пола. Десятая глава «Митиной любви», в которой Бунин рассказывает, как Митя «поздно вечером, возбужденный сладострастными мечтами о Кате», слушает «в темной, враждебно сторожащей его аллее» потрясающий душу вой, лай, визг свершаюшего свою любовь сыча-дьявола; как он (Митя) в холодном поту, в мучительном наслаждении ждет возобновления этого предсмертно-истомного вопля, «этого любовного ужаса» — принадлежит бесспорно к самым потрясаюшим и жутким страницам из всего написанного о том несказуемом, что именуется полом и над чем так редко одерживает победу любовь.

Но пол не только страшен и зловещ, он, кроме того, а может быть, прежде всего, сладостен, певуч, прекрасен. Он не только зловещий ночной хохот и вопль сыча-дьявола, он и «цветущий сад», и томное цоканье соловьев вдали и вблизи, и немолчное, сладострастно-дремотное жужжание несметных пчел, и медвяный, теплый воздух, и простое ощущение земли под стопою, и гулкое «ку-ку, ку-ку», как будто бы «разверзающее лоно всего весеннего мира».

Чтобы дать почувствовать ту горячую, нежную, в дрожи замирающую страстность, с которой Бунин передает всюду разлитую в весенней природе тоску и сладость пола, надо было бы выписать не одну страницу «Митиной любви», а потому я этого делать не буду. Мне важнее указать на другое, на то изумительно тонкое мастерство, с которым Бунину удалось внушить читателю острое и волнующее чувство того, что все живые существа мира как бы объединены между собою космическою темою пола и не только объединены ею, но обречены ей, обречены круговой поруке предсмертно-исступленного вопля.

«Утреннее солнце блестело ее молодостью... свежесть сада — была ее свежестью... все то веселое и игривое, что было в трезвоне колоколов, играло ее красотой, изяществом ее образа; дедовские обои требовали, чтобы она разделила всю ту родную, деревенскую старину, ту жизнь, в которой жили — и умирали здесь; вся прелесть, вся грация, все то неизъяснимое, сияющее и зовущее, что есть в девичьем, женском существующем в мире, все было в этой (Катиной) немного змеиной головке, в ее прическе, в ее чуть вызывающем и вместе с тем невнятном взоре». «Едучи по селу с почты, в каждой идущей впереди девке небольшого роста, в движении ее бедер он с испугом ловил что-то Катино. В поле он встретил чью-то тройку, — в тарантасе, который шибко несла она, мелькнули две шляпки, одна девичья, и чуть он не воскликнул: Катя!»

И все это совсем не ассоциации, не дробные мигания перекликающегося сходства, а совершенно непосредственное, инстинктивное ощущение действительного единства всех существ, вечно несущихся в весеннем потоке тяжких и страстных желаний.

Но если и солнце, и сад, и колокольный перезвон, и старые обои, и шляпка в тарантасе, и движение бедер прохожей девки, — все это Катя, то почему же не Катя и мимолетное Митино вожделение к голым ногам моющей окно девки, и более сложное вожделение к Соньке, влюбленной в него и тем самым отчасти и близкой ему, почему же не Катя Аленка, при виде которой его «как

молнией поразило нежданно и резко ударившее ему в глаза общее, что было, или только почудилось ему, — в ней с Катей».

Это общее, конечно, не в том, что она «тоже не велика, подвижна», а в том, что и в ней слышно Мите то же самое «страшное, дивное, женское», что «так жадно влечет его в Кате».

В своей очень интересной статье «О любви» З. Н. Гиппиус, разбирая наряду с другими вещами «Митину любовь», высказала, между прочим, мнение, что Бунин «король изобразительности», «король данного», не осилив в своем романе «преображения действительности», изобразил ее ухудшенной; написал то, чего не бывает. По мнению З. Гиппиус, «влюбленный юноша, впервые ощутивший» веяние нездешней радости, «непременно делается целомудренным, до дикости, страстно целомудренным». А потому и Митя должен был бы сразу отскочить от старосты, соблазняющего его «покупкой девки», должен был бы бежать от лесника, зажав руками уши: до «шалаша» он, пожалуй, докатиться бы еще мог, но в последнюю минуту ему должна была бы изменить «физиологическая воля».

В каждом действует свой опыт, и у каждого потому своя действительность. Мне совершенно ясно, что З. Н. Гиппиус не права, а Бунин прав до конца, но доказывать это, конечно, не приходится. Хотелось бы только, в целях выяснения собственной мысли, отметить, что, обвиняя Бунина в огрублении действительности, З. Н. Гиппиус сама огрубляет очень сложный, очень тонкий бунинский рисунок. Влюбленный юноша целомудренным, конечно, становится, и своей Кати на «девку вообще» по уговору старосты, конечно, не сменит. Но разве Митя действительно уж так циничен, разве он, действительно, ходит «высматривать» девку, разве он только с «неловкостью» говорит о деньгах и разве он не делает попытки бежать от лесника, заткнув уши? На мой слух, по крайней мере, бунинский рассказ о Митином падении звучит совершенно иначе, чем критический пересказ этого рассказа у З. Н. Гиппиус.

Когда староста впервые предлагает Мите свести его с «девкой», он «не отказывается и опускает глаза к книге», когда староста повторяет свое предложение, он называет его про себя «вполне идиотом»; принимая из его рук почту, среди которой нет письма от Кати, Митя твердо решает: «застрелюсь». В избе у лесничего Митя чувствует себя отвратительно, и на замечание старосты: «Молчите, наша будет, верное слово», он отталкивает его, выходит из сеней, останавливается на пороге и не знает, что делать: «подождать-ли еще немного, или уехать одному, а не то просто уйти пешком?». Нет, Митя соглашается на Аленку, конечно, не

по старостиному уговору. Рисунок Бунина на этом переходе гораздо сложнее и нежнее; «в десяти шагах от него (от Мити, остановившегося на пороге) стоял густой, зеленый лес, уже в вечерней тени, и оттого более свежий, чистый и прекрасный. Чистое, погожее солнце заходило за его вершины, сквозь них лучисто сыпалось его червонное золото. И вдруг гулко раздался и раскатился в глубине леса, где-то, как показалось, далеко на той стороне, за оврагами женский, певучий голос, и так призывно, так очаровательно, как звучит он только в лесу по летней вечерней заре...»

Все это, после пьяной избы вдруг увиденное, вдруг услышанное, вдруг чистотой, красотой и томлением за сердце схватившее, было для Мити, конечно, не Аленкою, а Катею. Соскочив с порога и побежав по цветам и травам в лес, на голос, на чей-то безликий, протяжный, страстный призыв, Митя, конечно, бежал навстречу Кате, и, спрашивая, «задыхаясь», внезапно представшую ему Аленку, что она делает, он болью и восторгом своего сердцебиения горел, конечно, о Кате.

Остаток дня он, правда, все время упорно думал только о том, что будет завтра вечером, но ночью, во сне, он видит себя не с Аленкой, а «висящим над огромной слабоосвещенной пропастью, которая все светлеет и светлеет, становится все многолюднее, радостней и наполняется отдаленной медлительной музыкой». Трепеща от умиления, Митя поворачивается на другой бок и опять засыпает.

Этим сном (а ведь сон так показателен для содержания истекшего дня) Бунин вторично как бы омывает Митину душу от старостиного цинизма.

Да, конечно, пол — смерть, пол — грех, он же и музыка, и Бунин с большой изощренностью показывает, как музыка пола приводит Митю ко греху и смерти.

Конечно, наряду с этой метафизической линией «король данности» тщательно выписывает и другую — бытовую. Митя поддакивает старосте, старается развязно, но неумело, подделаться под его циничный тон, куражится перед ним и как барчук, и как хозяин, но и стесняется его, как мальчишка и гимназист. Но все это в Мите поверхностно и совсем не цинизм, не бесстыжесть. Говоря со старостой о любви и девках его, старостиными, словами, Митя чувствует и любовь, и девок совсем, конечно, иначе. В его предчувствии Аленки звучит такая мучительно-восхищенная напряженность чувственности, такая собранность всего бытия в одну точку, что нам становится до конца понятным, как в этом средоточии Аленка нераздельно сливается с Катей. Метафизически это слияние страшный грех, за который Митя и расплачи-

вается, но психологически оно в юноше, именно в юноше, вполне правильно и понятно.

И все же эта чувственность, владея Митиным телом, не захватывает его души; «страшная сила желания не переходит в желание душевное, в блаженство». Митя подымается «совершенно пораженный разочарованием».

Весь следующий день он страшно, неутешно плачет, неприкаянно бродит без единой кровинки в лице, с заплаканными, безумными глазами. Он чувствует, что все навек кончено (и не только потому, что Катя написала, что уезжает, но и потому, что было это страшное и смертоносное с Аленкой), и нет предела его отчаянному бессилию любви и нежности к единственной Кате, но и отвращения к ней (к ней, решившейся бежать с «ним», но и к ней, обернувшейся в его вожделении Аленкой и так жестоко разочаровавшей его душу, убившей ее).

В «шалаше» сразу же оборвалась сладостная, ворожащая музыка пола, единая по весне во всех живых существах, та же в Кате, Соньке, Аленке и потому влекущая Митю, влюбленного в Катю, и к Аленке, и к Соньке, к Кате в Аленке и Соньке!

Остался один грех, смертный грех предательства лица любимого человека, предательства лица любви безликому полу — смерти.

Конец романа со слов: «и стало быстро темнеть» — написан с потрясающей силой. Душевная боль Мити, переходящая в болезнь, в жар, в летаргическое оцепенение, раздвоение времени на два времени, дома на два дома и Мити на душу и тело, — все это при чтении переживаешь как-то совершенно особенно, всем составом своего существа: фантазией, душевною болью и телесным ознобом.

Митин дух в страшной тоске, но тело полно физиологической памяти о «шалаше». В полусне, полубреду, он чувствует, что идет «по какому-то чужому залу вслед за уходящей от него молоденькой нянькой» (к своей няньке было первое, детское, Митино вожделение), которое, не воплощаясь до конца в Аленку, вдруг оборачивается женщиной — не Катей ли? — с припудренным личиком и обнаженными плечами, в шелковой желтой юбке, в туфельках на высоких каблуках, в черных ажурных чулках.

Бодро и жутко оглядываясь, входит бритый господин в смокинге, развязный, наглый, обнимает (ну, конечно же, Катю!) за талию; она, зная, что будет, робея и стыдясь, охватывает его шею, всем телом прижимается к нему и... и Митя, всею душою чувствуя чудовищную противоестественность соития, все же как будто бы разделяет его с бритым, ненавистным господином.

В этом конце есть очень большая и изумительно неподчеркнуто данная тонкость. В каком-то сверхновеллистическом, по своему стилю уже трагедийном, ощущении великой справедливости слепой судьбы, сливает Бунин Митю (как бы в отмщение за то, что Митя сам слил в своем вожделении любимую Катю с купленной Аленкой) с образом ненавистного ему бритого господина; в страшном кошмаре своего ночного раздвоения Митя как бы берет Катю, но берет ее не в своем собственном образе, а в образе своего соперника.

В этом гнусном слиянии воедино не только двух женщин, но себя и своего соперника в отношении к одной и той же, да еще подлинно любимой, женщине, смертоносная стихия безликого пола окончательно торжествует над ликом Митиной любви. Это торжество и уводит Митю из жизни. Нет, значение «Митиной любви» совсем не только в том, что в ней мастерски рассказана несчастная любовь запутавшегося в своих чувствах гимназиста, но в том, что проблема Митиного несчастия включена Буниным в трагическую проблематику Человека.

5

В заключение хотелось бы хоть мельком коснуться еще одного вопроса.

Существует мнение, что такие вещи, как «Митина любовь», сейчас не ко двору, не своевременны.

Подробного опровержения это мнение, очевидно, не заслуживает. То, что мучает Митю, мучило человечество сотни лет тому назад и, вероятно, никогда не перестанет мучить. «Митина любовь» не о временном, а о вечном; о борьбе человека с самим собою за себя самого. Вещь, уходящая своими корнями в такие глубины, не может быть несвоевременной, так как вечность присутствует во всех временах. Если есть времена и люди, не понимающие этого, то тем хуже для них.

Критерий своевременности, вообще говоря, весьма сомнителен и эстетически бесполезен. Если он имеет какой-нибудь смысл, то исключительно в применении к художественным произведениям, посвященным современности. Говорить о несвоевременности «Митиной любви» эстетически явно бессмысленно, но о своевременности «Несрочной весны» в известном смысле, пожалуй, и можно.

Искусство всегда больше, чем воспроизведение действительности, оно всегда и постижение ее, основанное на отождествле-

нии с ней. Так как бессмыслица, как таковая, принципиально непостижима, а постижим всегда только себе самому тождественный смысл, то ясно, что невозможно никакое искусство, направленное на обессмысливание и поношение своего предмета.

Бунин весь — плоть от плоти и кость от кости отошедшей России. С нею крепко-накрепко, неотделимо сращен как весь его душевно-духовный состав, так и вся стилистика его творчества.

Болшевистская революция — сплошное и огульное отрицание бунинской России. Отсюда психологически понятно, что задача изображения современности должна быть для Бунина весьма чревата соблазнами отрицания за ней всякого смысла, а тем самым — и опасностью художественного срыва в ее изображении. Бессмыслица неизобразима, изобразим только смысл отдельных смыслоборческих актов истории.

Тот художественный такт, с которым Бунин подошел в «Несрочной весне» к изображению революции, как нельзя лучше свидетельствует о том, что талант Бунина инстинктивно чувствовал, до чего трудно и опасно именно Бунину касаться современности и революции.

Если из этого прикосновения родилась не только такая прекрасная, но и такая своевременная вещь, как «Несрочная весна», то это произошло, прежде всего, конечно, потому, что в правильном чувстве своей темы Бунин дал нам революционное настоящее в образе прошлого и защитил это прошлое тем единственным способом, каким оно вообще защитимо, защитил его, как отошедшую вечность, как «летейскую тень». Нет сомнения, что в направлении «Несрочной весны» Бунин может дать еще очень многое.

Но как много он в этом направлении ни дал бы, — современность требует от искусства сейчас еще и другого: кроме оправдания отошедшей вечности, она требует оправдания и вечности грядущей; лишь пересечение этих обеих правд может подлинно осмыслить трагедию наших дней, которая без осмысливания неизобразима.

Я знаю, — не дело критика указывать художнику путь его творчества; но я и не указываю Бунину никаких обязательных для него путей. Я лишь исследую уже пройденные им пути, и, исследуя их, вижу: Бунин годами изображал жестокую, смердящую, исступленную и все же к свету рвущуюся русскую деревню; Бунин со страшною силою разоблачил в «Господине из Сан-Франциско» ту бездушную капиталистическую цивилизацию, которая с последнею точностью сформулировала себя в марксизме; Бунин прорвался в «Митиной любви» к глубокому метафи-

зическому ощущению трагической природы человека. На всех трех путях он вплотную подошел к возможности углубленного постижения, исследования и художественного запечатления трагического смысла наших дней; ведь русская революция прежде всего — трагедия столкновения мрака русской деревни с последним и самым жестоким словом европейской цивилизации.

Пойдет ли Иван Алексеевич Бунин по тем путям, которые как будто бы предуказаны ему как самою большою задачей, стоящей перед всеми русскими писателями, так и его единственным талантом, — покажет будущее.