



О. В. СЛИВИЦКАЯ

Основы эстетики Бунина

I

БУНИН И РУССКИЙ КОСМИЗМ

С конца XIX в. в европейской философии оформляется направление, которое получило название космизма, или космического сознания*. Особенно созвучен нашей эпохе и духовно перспективен русский космизм**. Будучи универсальным по своей природе, он имел и эстетический аспект. У В. И. Вернадского есть интересные размышления о том, как искусство отражало кардинальные изменения космологических представлений.

Так, в геоцентрическую эпоху — эллинской и средневековых цивилизаций — «земной шар казался слишком великим по сравнению с окружающими его небесными сферами. Земля отождествлялась с центром Вселенной, и небеса были близки к человеку и жизни». Такое мироощущение отразил Гомер, «для которого земная жизнь представлялась величайшим благом».

* Д. Андреев, воплотивший наиболее полно и ярко космическое сознание, связывает возникновение термина с Уильямом Джеймсом (см.: *Андреев Д.* Роза мира. М., 1991. С. 42), книга которого «Многообразие религиозного опыта» (1902) была достаточно известна в России и до первого русского издания (1910). Джеймс, в свою очередь, ссылается к канадскому психиатру Бэки (см.: *Джеймс В.* Многообразие религиозного опыта. М., 1910. С. 388). Плодотворна мысль определить особенности реализма XX века как «космического реализма» (см.: *Кургинян М. С.* Человек в литературе XX века. М., 1989. С. 13).

** В последнее время проблема стала изучаться пристально и многогранно. См.: Русский космизм и ноосфера. Тезисы докладов всесоюзной конференции. М., 1989. Ч. 1—2; Русский космизм и современность. М., 1990; *Дуденков В. Н.* Русский космизм. Философия надежды и спасения. СПб., 1992; Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993.

В гелиоцентрическую эпоху — до конца XIX в. — господствовало «сознание ничтожества этой жизни, самой по себе в холодном и бесстрастном космосе». Примером служат «Стихотворения в прозе» Тургенева.

Наконец, современная космогония. В ней нет противопоставления Земли и Космоса, ибо во Вселенной нет пустоты: все пронизано многообразными взаимосвязями. В. И. Вернадский не находит этому мироощущению эстетического эквивалента в западном искусстве, но указывает на Восток — на буддийские религиозные построения, которые являются «одной из наиболее высоких форм человеческого достижения» *.

В этом одна из глубоких причин кризиса европоцентризма и движения западной культуры на Восток. На наш взгляд, той третьей фазе космогонических представлений, о которой писал В. И. Вернадский, в высшей степени отвечает искусство Бунина. У него есть и гомеровское упоение земной жизнью, и тургеневский ужас перед заброшенностью человека в космосе. И, главное, есть токи, пронизывающие весь спектр противостояния и составляющие единую художественную плоть. Вовлекаясь в глобальный процесс взаимного влечения и взаимного дополнения Востока и Запада, мыслители и художники не меняют, конечно, свою ориентацию на прямо противоположную. Восточные и западные начала выступают в их творчестве в сложных и только им присущих комбинациях. Так и Бунин остался русским писателем, остался европейцем, но воспринимал мир и как человек Востока. В этом проявилась его чуткость к кардинальным проблемам XX века.

Бунин обладает тем, что индийские теоретики искусства называют словом «раса» **. Приблизительный смысл этого понятия — в том интегральном чувстве, которое остается в воспринимающей душе и которое поддается определению. Это некий фокус, некая,

* *Вернадский В. И.* Живое вещество. М., 1987. С. 28, 31, 44. Подробнее: раздел «Человечество как часть однородного живого вещества» (с. 44—51).

** «Лишенная определенности, конкретно детерминированного чувства, раса и не является чувством в строгом смысле слова, но представляет собой скорее общее переживание, только окрашенное в тона соответствующей эмоции» (*Алиханова Ю. М.* Индия // История эстетической мысли: В 6 т. М., 1985. Т. 2. С. 22); Под прямым воздействием учения о «расах» находится творчество Д. Сэлинджера. См.: *Галинская И. Л.* Философские и эстетические основы поэтики Дж. Сэлинджера. М., 1975. С. 26, 30.

как говорил Розанов о Гоголе, «устойчивая черта» *, которыми обладают не все западные художники нового времени. «Раса» творчества Бунина — это трагический мажор или — что одно и то же — мажорный трагизм. И выражено это с предельной яркостью и наивысшим напряжением. Единство полярных начал и отсутствие промежуточных и нейтральных состояний. Полюса у Бунина — это то, что А. В. Сухово-Кобылин в своем учении о Всемире называл экстремами **. Если искусство, по словам Томаса Манна, — это повышенная жизнь, то искусство Бунина — это повышенная жизнь в превосходной степени.

Основа бунинской биополярности — в том органическом единстве упоения жизнью и ужаса перед нею, которое свойственно нынешней эпохе. Напряжение между полюсами проходит в мире Бунина не по христианской вертикали: у него нет «верха» и «низа», неба и земли, праведности и греха, духа и плоти. Нет и иерархически неравноценных явлений. Ось противоречий иная: жизнь и смерть, наслаждение и мука, восторг и ужас.

Противоречия начинают свое движение в умонепостижимых безднах бытия. Бунин создает ощущение того, что вся сотворенная им эстетическая реальность — это лишь малая освещенная зона и все, что в ней происходит, не имеет причин внутри нее. Она как бы находится под действием работы гигантских мехов, движение которых задано мировой пульсацией. Как говорил Шри Ауробиндо: в начале была Вибрация, а материя — это сгусток вибраций.

Чувство присутствия огромного непостижимого Бытия за пределами эстетической реальности возникает у Бунина из разных источников. Прежде всего укажем на исключительную роль контекста в его творчестве. У разных писателей различна степень зависимости отдельного произведения от всего художественного массива — с его постоянными мотивами, сквозными темами, устойчивыми характерами, стилистическим своеобразием и т. д. Думается, что смысл конкретного текста у Лермонтова в большей степени обогащается контекстом, чем у Пушкина, Достоевского, Толстого, а у Бунина — чем у Тургенева. Поэтому отдельный рассказ может и не содержать определенных философем, но он прочитывается в системе философских координат всего творчества.

* Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 161.

** См.: Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993. С. 52.

Еще раз укажем и на константный характер поэтики Бунина. Содержание рассказов многообразно, проблематика подвижна, а поэтические законы устойчивы и постоянны. Кажется, что у Бунина надо всем господствует некая сферическая оболочка, в которой закодированы те законы Универсума, которые лишь проявляют себя в отдельном рассказе и ведут к пониманию его смысла.

Иными словами, как правило, эстетическая энергия струится от общего к частному и от частного к общему, а встреча дедуктивного и индуктивного потока создает особый художественный эффект. Но если, к примеру, у Толстого с его аналитическим методом острее проявляется себя индукция и рассказанные им истории возвышаются до «срезов общей жизни», то у Бунина обратное: законы восприятия диктует дедукция. Общее, универсальное предсуществует, и заданная им мировая пульсация продолжает свое действие в освещенной зоне рассказа.

Каков характер бунинских противоположностей? Исследователи указывают на три возможные модели: европейскую, китайскую и индийскую. «Можно сказать: белое или черное — европейская модель, белое станет черным — китайская модель, белое и есть черное — индийская модель. Три разные модели развития: предельно динамичная (взрыв структуры в результате столкновения противоположностей и замена ее другой), умеренно динамичная (развитие происходит за счет перехода одной противоположности в другую в пределах одной и той же структуры) и нединамичная или мало динамичная (вернее, внутренне динамичная) индийская модель» *.

Самоочевидно, что модель бунинской биполярности не совпадает с европейской. Ему чужда идея борьбы и порождаемого ею векторного движения. Не борьба, а схождение и расхождение полюсов определяет бунинскую вибрацию. Эти полюса то относятся друг от друга бесконечно далеко, то сближаются. Иногда они выносятся на просторы Вселенной и закрепляются в разных рассказах (написанные в 1916 г. «Петлистые уши» и «Третьи петухи»). Иногда они декларируются как «две правды», и их взаимодействие выступает как обнаженно конструктивный принцип, объясняющий все происходящее («Сны Чанга»). Чаще же они сближаются настолько, что становятся почти неразличимы, но только универсальные онтологические законы их взаимодействия могут прояснить те таинства души и судьбы человека, пред

* Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979. С. 107.

которыми бессильна психология («Легкое дыхание», «Чистый понедельник»). Эти полюса сопрягаются композиционно (вслед за главой о начале любви к Лике следует глава о встрече с Великим князем и его смерти). И постоянно они переплетаются в пределах фразы или коротких фрагментов текста («И во всем была смерть, смерть, смешанная с вечной, милой и бесцельной жизнью»). «Я тотчас же опять встретил тот ужасный, ни на что в мире не похожий запах, который все утро сводил меня с ума у гроба. Но запах этот как-то особенно возбуждающе мешался с сыростью еще темных от воды полов и с весенней свежестью, отовсюду веявшей в дом» (VI, 113). И, наконец, схождение полюсов в одной точке. Этими точками — оксюморонами — усеян весь бунинский текст. Так проявляется биполярность в мельчайших клеточках художественного организма.

Взаимодействие противоположностей конструирует все содержание вечно пульсирующей бунинской вселенной. А человек — как малое ее подобие — то живет в ее ритме, то гибнет под натиском гигантских внеположных ему сил. Очевидна близость Бунина к Востоку. Однако на Востоке утверждают «относительный характер противоположностей», которые в то же время непротивоположности, ибо присутствуют друг в друге» **. Согласно индийской модели, «хорошее не отличается от дурного. Хорошее — это и есть дурное, а дурное — это хорошее». «Наша жизнь и наша смерть — это одно и то же» ***. В дзенской модели «наибольшая полнота светлого начала Ян уже содержит в себе частичку темного начала Инь, а предельно созревшее Инь содержит в себе зародыш Ян. Вещи достигают своего предела — и переходят в свою противоположность» ****. Таким образом, взаимообусловленные противоположности гасят друг друга, и воцаряется великий покой, великое бесстрашие — нирвана.

Именно эта сторона восточного мирозерцания так привлекательна для западных интеллектуалов, измученных цивилизацией, породившей, по словам К. Г. Юнга, человека «прилежного, боязливого, благочестивого, предающегося самоунижению, предприимчивого, жадного, неистового в борьбе за земные бла-

* Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 6. С. 105. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

** Григорьева Т. П. Даосская и буддийская модели мира // Дао и даосизм в Китае. М., 1982. С. 167.

*** Судзуки Д. Т. Наука-Дзен — Ум-Дзен. Киев, 1992. С. 141, 134.

**** Лао-цзы. Книга пути и благодати // Иностранная литература. 1992. № 2. С. 235.

га» *. Можно вспомнить Г. Гессе, художника, неоднократно совершавшего свои «путешествия в страну Востока». В повести «Курортник» герой — подагрик, терзаемый физическими муками, и, находясь среди таких же страждущих, воспринимает жизнь как муку. Но постепенно он обретает новый, более высокий взгляд на мир, в котором страдание — лишь один полюс, а второй полюс — неизбывная радость существования: «Совершенно так же, как я постоянно вынужден сменять еду и пост, сон и бодрствование, совершенно так же вынужден я раскачиваться туда и сюда между природным и духовным, между опытом и платонизмом, между порядком и революцией, католицизмом или духом реформации». «Удивительно, как красота и смерть, радость и тлен необходимы друг другу и друг друга обуславливают» **. Эта истина непреложна и благостна. От нее веет покоем высшей мудрости.

Иное — у Бунина. Не покой, а напряженная страстность. Не приглушенные краски, а их почти нестерпимая яркость. Как ни сближаются, ни смешиваются, ни переплетаются противоположности, они не сливаются настолько, чтобы погасить взаимную энергию. Напротив, они заряжают ею друг друга. Их единство не становится абсолютным, их тождество — полным.

На наш взгляд, природа этого такова. Есть на Востоке понятие Великого предела. Это тот рубеж, когда Инь и Ян достигают своей максимальной полноты и начинают убывать, переходя в противоположность. Это обратное движение — тоже Дао, человек Востока воспринимает его как нечто естественное. А европейскому сознанию смириться с этим трудно. Великий предел воспринимается как Конец. И как реакция на это — либо упрямое стремление идти в одном направлении дальше предела, либо отчаяние от обреченности этих усилий.

В основе этого лежит европейский антропоцентризм сознания. Предел ассоциируется с пределом человеческой жизни и, что особенно важно, жизни прочувствованной, пережитой изнутри как *моей* жизни. Неотвратимость ее конца непостижима и ужасна. Модель бунинского мира в целом не антропоцентрична, а космоцентрична. Обладая космическим сознанием, Бунин постоянно в разных вариациях заявляет: «У меня их нет, — ни начала, ни конца» (V, 300). И действительно, страдая от своей отграниченности, томясь по безмерности, бунинский человек всем своим

* Юнг К. Г. Различие восточного и западного мышления // Философские науки. 1988. № 10. С. 96.

** Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 191, 137.

существом знает: начала у него нет. Отсюда постоянная тема «некрополей мира», мотив Памяти, чувство предсуществования. Но в теме конца Бунин гораздо более драматичен и противоречив. Мотив смерти для него так же постоянен, как мотив одержимости жизнью. Но он не окрашен светлой верой в бесконечность индивидуального существования. Смерть для него — это великая Проблема, смерть — это безмерный ужас, смерть — это абсолютный конец. И не только смерть человека, но и смерть мгновения, конечность всего сущего. Борьба со временем и ее тщетность придают миру Бунина особую трагическую яркость. В этом смысле Бунин европеец. Хотя его модель мира очень близка к восточной, нарушая равновесие концов и начал, он лишает ее внутренней завершенности, внося что-то судорожное и мучительное. Взаимодействие Инь и Ян, жизни и смерти, страдания и наслаждения у него не столь гармоничны, как в классическом Востоке. Неизбежность смерти обостряет чувство жизни, но жизнь и смерть — это не одно и то же. В счастье есть мука, в глубинах страдания есть наслаждение, но счастье и страдание — это не одно и то же. Поэтому ломается Дао, сминается Путь. Бунин знал это. Он говорил в «Снах Чанга» о Тао: «Тут путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее. А ведь мы постоянно противимся ему, поминутно хотим повернуть не только, скажем, душу любимой женщины, но и весь мир по-своему» (IV, 377).

Заметим попутно, что на те же истоки страданий западного человека указывает и Ромен Роллан (объясняя причину разрыва Оливье и Жаклин в «Жан Кристофе»): «Счастье — это лишь одно из биений вселенского ритма, один из полюсов, между которыми качается маятник жизни, — остановить маятник можно, только сломав его» *.

Так европейское сознание Бунина вносит диссонанс в мир, столь близкий восточному. Вибрация его художественной системы входит в противоречие с мировым ритмом. Это и придает ей напряженность, драматизм и ту яркость, что в чрезмерности своей свидетельствует не о жизни, а о жизни, обреченной смерти.

Яркость Бунина имеет еще один источник. У него, как и на Востоке, жизнь протекает как бы в открытом бытии, непосредственно в Космосе. Проясним эту мысль, сопоставив Бунина с Толстым, художником, к которому он относился благоговейно и который уже значительно разрушил антропоцентрическую модель мира. Работая над «Анной Карениной», Толстой писал Фету о тех *настоящих* людях (курсив Толстого. — О. С.), которые

* Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1956. Т. 5. С. 335.

«ясно видят жизнь только оттого, что глядят то в нирвану, в беспредельность, в неизвестность, то в сансару, и этот взгляд в нирвану укрепляет зрение» *. В этом контексте нирвана — это абсолютное бытие, а сансара — эмпирическое бытие. Такое двойное зрение расслаивает мир на явления обыденные и явления высшие. В сцене родов Китти Толстой говорит, что «были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее» **. Отверстиями в «высшее» усеян весь небосвод Толстого. Это не только такие прорывы в вечность, как рождение, страсть и смерть, но и многие другие поэтические или катастрофические мгновения: встречи князя Андрея с дубом, вода, бьющаяся с паром во время богучаровского спора: «Верь ему, верь ему», морозная роса на пыльной траве, которую видел Пьер, находясь в плену, «узел» отношений Наташи и Анатоля — и многое и многое другое. В такие мгновения человек изымается из всех житейских отношений и остается наедине с вечностью. Но так проходит не вся жизнь. От прямых лучей космоса человека обычно прикрывают многочисленные оболочки: социальные, исторические и, наконец, обыденность, иногда прелестная, а иногда мертвящая. Толстой пишет и то и другое: и «обычную жизнь», и «отверстия в ней», и нирвану, и сансару.

Бунин же мир не расслаивает. Когда он пишет сансару, она и есть для него нирвана. Для него *всё* — отверстие в «высшее», поэтому это не отверстия, а жизнь, целиком пребывающая в «высшем». Для него «в жизни все трогательно, все полно смысла, все значительно» (III, 203). Его человек, каков бы ни был его социальный статус, в какую эпоху ни жил, каким бы делом ни занимался, находится под прямым воздействием космических сил. В Индии говорят, что Вселенная начинается за твоим порогом. О Бунине можно сказать, что у него и за порогом, и перед порогом — всюду Вселенная. И не только как нечто непостижимое, огромное, ужасающее и томящее. Она проникает всюду и струится между мельчайшими частицами жизни, не давая осесть на них тусклой пыли будничности. Оттого-то и сохраняется у него «великая и божественная новизна», свежесть и радость «всех впечатлений бытия» (VI, 93). Один из любимых бунинских пейзажей — это мир, омытый дождем («Грамматика любви», «Митина любовь», «Неизвестный друг»). «Все свежо, молодо, всего переизбыток — зелени, цветов, трав, соловьев, горлинок, кукушек» (VI, 73) — это Бунин.

* Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928—1959. Т. 62. С. 272.

** Там же. Т. 19. С. 291.

Искусство Бунина порождает чувство, которое даосы называют чувством «предельной явленности и предельной сокровенности мира». Согласно их учению, эти две предельности — явленности и сокровенности — соотносятся не как противоположности, а по принципу, который обозначается философемой «мин», т. е. «сияние правды»*. Это значит, что одно накладывается на другое, одно постоянно высвечивается сквозь другое. Лао-цзы учил таким образом «видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного»**. Когда речь идет о Бунине, имеется в виду не субстанциональное свойство самого феномена искусства как «явленности неявленного»***. Специфика Бунина именно в предельности и того и другого.

Формальным выражением предельной явленности выступает уникальная в своей яркости и чувственной достоверности внешняя изобразительность, а формальным выражением предельной сокровенности — те бесконечные знаки вопроса, которыми изобилует бунинский текст. «Где я буду?» (II, 34); «Откуда тоска?» (V, 298); «Рождение! Что это такое?»; «Кто и зачем обязал меня без отдыха нести это бремя?» (V, 307) и т. д., и т. д. Все это последние вопросы, на которые нет и не может быть ответов. Они создают напряженное поле философского вопрошания. Бытие для Бунина — тайна, мучительная и неразрешимая. Наложение предельностей проявляет себя и в масштабе художественного мира Бунина как целого, и в масштабе его мельчайших частиц — фраз и словосочетаний. «Вдыхаешь, пьешь, видишь рождающуюся телесную жизнь мира, тайна которой есть наше вечное и великое мучение...» (VII, 346). Телесность и тайна — это у Бунина неразторжимо...

В контексте русского искусства начала XX века Бунин многи-ми воспринимался как традиционалист. Тому есть внешнее основание. Когда так явственно обособились две линии — жизнеподобного воссоздания действительности и ее схематического преобразования, — Бунин пошел по первому пути и тем вписался в традиции золотого века русской литературы. Но лишь конкретный анализ его произведений в сопоставлении с классиками XIX века, который, к сожалению, остается за пределами этой статьи, может показать их сущностное и существенное различие, ибо Бунин художественно воплотил одно из самых актуальных

* Дао и даосизм в Китае. М., 1982. С. 53, 45.

** Цит. по: Григорьева Т. П. Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности. М., 1983. С. 173.

*** Кормин Н. А. Онтология эстетического. М., 1992. С. 102.

и плодотворных явлений духовной жизни XX века — русский космизм.

II «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?» (БУНИНСКИЙ ОТВЕТ НА ТОЛСТОВСКИЙ ВОПРОС)

Этот великий толстовский вопрос в той же формулировке — «что такое искусство?» — ставит Бунин в рассказе «Неизвестный друг» (V, 96).

Какой он дает ответ?

Как известно, Бунин не принадлежал ни к одной литературной школе и, стало быть, не разделял господствующих эстетических воззрений. Но из этого не следует, что его творчество было лишено теоретической основы — не только существующей интуитивно, но обдуманной и декларируемой.

Целый пласт его наследия составляют труды литературно-критического характера. Помимо фундаментальных книг «Освобождение Толстого» и «О Чехове» — множество статей, воспоминаний, заметок, высказываний и т. д. Это наследие еще предстоит осмыслить в полном объеме и постараться по возможности разграничить то, что дано у художника в едином сплаве, а именно: относящееся в большей степени к тому писателю, о котором идет речь (Толстому, Чехову и т. д.), и свойственное самому Бунину*. Тогда можно будет говорить об этих работах Бунина как об авторской комментарии к своему творчеству.

Однако свои эстетические воззрения Бунин излагает и в художественных произведениях: в «Жизни Арсеньева», в новеллах и в стихах, в которых, как это ни парадоксально, они выражены наиболее дискурсивно. Некоторые бунинские новеллы середины 20-х годов могут быть причислены к типу «новеллы культуры»**. Среди них и «Неизвестный друг».

* В последнее время в этом направлении плодотворно работают О. А. Бердникова (см. ее статью «Личность творца в книге Бунина «Освобождение Толстого»» в кн.: Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина. Воронеж, 1995) и Алиция Романович — см. статью «Проблема жизни и смерти в «Освобождении Толстого» Бунина» (Русская литература. 1996. № 4).

** О том, как значителен и весом этот жанр, свидетельствует сборник «Искусство и художник в зарубежной новелле XX века» (СПб., 1992), включивший в себя более 50 новелл только западного культурного ареала.

Очевидно, что Бунин — художник толстовской ориентации, но очевидно и то, что он — существенно иной. Наша задача — уяснить самые глубокие основы эстетики Бунина, сопоставление с Толстым служит только этой задаче. Поэтому в наших дальнейших размышлениях Толстой будет представлен отнюдь не в своей полноте, а в основном как автор трактата «Что такое искусство?», в котором писатель в силу известных причин выделяет одну функцию искусства и придает изложению четкость на грани категоричности. Поэтому мы вынуждены оставить без внимания множество оттенков, уводящих в сторону от основного русла размышлений. В дальнейшем речь будет идти только о *тенденциях*, но, как кажется, тенденциях фундаментальных и продуктивных.

Рассказ «Неизвестный друг» имеет автобиографические истоки. Благодаря публикации Л. Н. Афонина стало известно, что в основу рассказа положена переписка Бунина с Н. П. Эспозито*. Автор публикации убедительно показал, что Бунин лишь с малыми изменениями включал в рассказ отрывки из писем корреспондентки. Тем интереснее выявить, чем отличается рассказ от переписки, что именно Бунин вносил в свой текст, к каким сокровенным мыслям его подтолкнули эти письма.

Начнем с того, что, хотя письма Бунина не сохранились, из ответов Н. П. Эспозито следует, что это была именно переписка. В рассказе же (и это принципиальный момент!) это *безответные* письма. Безответность — сквозной мотив писем «неизвестного друга». Вначале она как будто и не рассчитывала на ответ. Затем появляется ни к чему не обязывающая просьба: «Может быть, Вы ответите мне хотя бы двумя словами. Ответьте!» (V, 91), затем все настойчивее звучит: «...напишите мне <...> напишите мне, напишите!» (V, 92). Затем это желание перерастает в болезненную страсть («Я надеюсь, я жду!» (V, 95)), преследующую героиню как наваждение: «Я все-таки жду, жду письма. Теперь это уже как бы навязчивая идея, род душевной болезни» (V, 96). Затем упреки: «Да, все-таки это жестоко» (V, 96). Нагнетание этого мотива заставляет почувствовать значимость молчания, тонкую, но существенную разницу между отсутствием ответа и безответностью. Наконец звучит горькое смирение: «Я уже ничего не жду» (V, 97). А заканчивается все мудрой примиренностью: «Прощайте, мой неведомый друг. Кончаю свои безответные письма тем же, чем и начала, — благодарностью. Благодарю Вас,

* Афонин Л. Н. О происхождении рассказа «Неизвестный друг» // Лит. наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 412—423.

что Вы не отозвались. Было бы хуже, если бы было иначе» (V, 97).

Почему хуже? Потому что это письма к *художнику*, общение с которым на житейском уровне и не нужно. Это рассказ об общении на уровне более высоком — уровне искусства. Это бунинский ответ на толстовский вопрос «что такое искусство?».

Однако это и не ответ. Это *путь к ответу*. Если сопоставить Бунина и Толстого, то отличие видно сразу: весь толстовский текст написан в более чем утвердительной — в проповеднической манере, весь бунинский текст испещрен вопросительными знаками. Толстой *знает* ответ на основной вопрос эстетики, Бунин знает, что его знать невозможно. Для него это один из фундаментальных вопросов бытия, о котором можно только вопрошать. Ключом к эстетике Бунина является сам путь его размышлений.

Толстой из многочисленных функций искусства выбирает в качестве доминанты одну — коммуникативную. В известном трактате он дает формулировку, выделяя ее курсивом: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» *.

Бунин начинает почти так же: «Вы первый вступили в общение со мной, выпустив в свет, то есть и для меня, свою книгу» (V, 90). Он говорит, что главная потребность человеческого сердца — «разделить»: «Я не знаю, да и Вы не знаете, но мы оба хорошо знаем, что эта потребность человеческого сердца неискоренима, что без этого нет жизни и что в этом какая-то великая тайна» (V, 91).

Кажется, что это то же общение, о котором говорит Толстой, с той, повторяем, существенной разницей, что для Толстого это задача художника, а для Бунина — таинственная потребность сердца.

Но Бунин продолжает: «Как это странно! Чья-то рука где-то и что-то написала, чья-то душа выразила малейшую долю своей сокровенной жизни малейшим намеком, — что может выразить слово, даже такое, как Ваше! — и вот вдруг исчезает пространство, время, разность судеб и положений, и Ваши мысли и чувства становятся едиными, нашими общими. *Поистине только одна, единая душа есть в мире*» (V, 91. Курсив мой. — О. С.).

* Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1954. Т. 30. С. 65. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

В этом фундаментальная разница между Буниным и Толстым. Эстетика Толстого исходит из того постулата, что все люди разные. Поэтому задача искусства — преодолеть автономность личностей. Бунин же исходит из того, что в основе лежит общая душа. Он постоянно декларирует: «Нет в мире разных душ...» (I, 401), «...Счастлив я. Что моя душа, Virgiliy, Не моя и не твоя» (I, 395). Мироощущение Бунина близко к индийским учениям о сущностном единстве индивидуальной души (атман) с общей для всех мировой душой (брахман).

В эстетике Толстого важнейшее понятие — *заразить*. Оно многое объясняет в его антропологии, определяет психологию отношений между персонажами и соответственно многие сюжетные ходы*. По Бунину, искусство принципиально не может *заразить*, т. е. привнести в душу нечто ей чужеродное.

Сравним с этой точки зрения отношение писателей к музыке. Толстой: «Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение; она переносит меня в какое-то другое, не свое положение; мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, что я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю...» («Крейцерова соната» — XXVII, 61).

Бунин: «Что же это такое? Кто творил? Я, вот сейчас пишущий эти строки, думающий и сознающий себя? Или же кто-то сущий во мне помимо меня, тайный даже для меня самого и несканно более могущественный по сравнению со мною, себя в этой обыденной жизни сознающим?» («Музыка» — V, 146).

Если Толстой говорит о человеке, воспринимающем музыку, то Бунин — о творящем ее. Но всюду есть чувство — «это не я». Однако для Толстого это «не я» — личность хотя и гениальная, но чуждая мне и поэтому совершающая надо мной насилие. Для Бунина это таинственная и могущественная сила, сущая всюду, а значит, и «во мне помимо меня». По Толстому, у искусства, если позволительно так выразиться, горизонтальная направленность: оно соединяет людей друг с другом. По Бунину — вертикальная: от таинственных высот к таинственным глубинам. Современные философские и естественнонаучные дисциплины оперируют понятием *мезокосм*: это «фрагмент реального мира, за пределами которого находятся особо малые, особо большие и особо сложные системы»**. «Мезокосм — это мир средних размерностей: мир

* См. исчерпывающий анализ этого мотива: *Gustafson R. F. Leo Tolstoy Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology*. Princeton; New Jersey, 1986. Chapter seven: Intoxicated Consciousness. P. 338—403.

** *Поликарпов В. С., Поликарпова В. А. Феномен человека — вчера и завтра*. Ростов-на-Дону, 1996. С. 67.

средних расстояний, времен, весов, температур, мир малых скоростей, ускорений, сил, а также мир умеренной сложности» *. Применительно к эстетике — это художественный мир, создающий реальность в жизнеподобных формах и жизнеподобных масштабах, реальность, адекватную возможностям восприятия человека, пребывающего в ней.

Очевидно, что эстетическая реальность Толстого и Бунина, как и всех художников, творящих в русле великой реалистической традиции, — это реальность мезокосма. Но Толстой настолько широк, и мир существует у него в столь крупном масштабе, что раскрывается огромность мезокосма, его глубина, его воздушность, его безмерная сложность и неиссякаемая поэтичность. Хотя мезокосм Толстого проникнут токами, идущими из пространства вне его, — и божественной сущностью жизни, и ее биологическими основами, — искусству Толстого не тесно и не душно в мезокосме. Срединность его мезокосма — это величие простоты и укорененности в бытии.

У Бунина значительно резче выражен вектор — за пределы мезокосма: от таинственных высот, сквозь зримый мир, от которого веет «спокойная грусть непонятности всего» (VI, 378), к таинственным глубинам.

Чувство таинственных высот имеет своим источником давнюю, идущую из архаических времен идею боговдохновенности художника. Художник — не творец энергии прекрасного, а проводник ее. «Не я, а мною» — так говорят мудрецы Востока. Именно об этом приведенные выше слова Бунина из этюда «Музыка». На этой же ноте заканчивается и «Неизвестный друг»: «Наше ли оно, это воображение, то есть, говоря точнее, то, что мы называем нашим воображением, нашими выдумками, нашими мечтами? Нашей ли воле подчиняемся мы, стремясь к той или иной душе, как я стремлюсь к Вашей?» (V, 98).

Чувство таинственных глубин тоже имеет давние и многообразные культурные корни. Идея общей души, высказанная в этом рассказе и лежащая в основе бунинской эстетики и антропологии, связана с тем, чему современное естествознание дало название *генетическая память*. Однако то, что у многочисленных предшественников Бунина носило характер догадки, попутного замечания, оттенка в палитре общеэстетических воззрений, у Бунина стягивается в фокус и становится доминантой художественного мира.

* Фольмер Г. По разные стороны мезокосма // Человек. 1993. № 2. С. 7—8.

Проблема Памяти (он писал это слово с большой буквы) — для Бунина фундаментальная проблема*. Из всех рассуждений Бунина на эту тему следует: искусство основано на психологической однотипности людей. Каждый несет в себе колоссальные неподнятые пласты эмоциональной памяти своих бесчисленных предков. Разница лишь в степени актуальности этой памяти. Тот, кто наделен ею в наивысшей степени (для Бунина это Лев Толстой), тот художник. Смысл эстетического акта в том, чтобы пробудить в каждом дремлющую в нем генетическую память.

Поэтому, если вернуться к рассказу «Неизвестный друг», переписка, т. е. общения между двумя разными людьми, невозможно, да и не нужна: «Так кому же я пишу? Самой себе? Но все равно. *Ведь и я — Вы*» (V, 93. Курсив мой. — О. С.).

Единство творца и адресата основано на том, что ими движет одна и та же потребность. «И что вообще испытывают люди, подвергаясь воздействию искусства? Очарование от человеческой умелости, силы? Возбужденное желание личного счастья, которое всегда, всегда живет в нас и особенно оживает под влиянием чего-нибудь, действующего чувственно, — музыки, стихов, какого-нибудь образного воспоминания, какого-нибудь запаха? Или же это радость ощущения божественной прелести человеческой души?..» (V, 90).

В глубине общечеловеческой души лежит жажда счастья. Это вечное томление, вечное ожидание того, чего нет, но что как будто обещано и принадлежит по праву. Искусство, возбуждая в человеке жажду счастья, отчасти ее и насыщает. Насыщает тем, что высвобождает в чувственном облике обыденной жизни скрытую в ней божественность. Божественный — одно из ключевых слов Бунина. Оно не только выражает высшую степень восторга, но имеет и прямой, буквальный смысл. Так, в этом рассказе Бунин говорит о *божественной* прелести человеческой души, а в «Жизни Арсеньева» — о том, что «навсегда проникся глубочайшим чувством истинно *божественного* смысла и значения земных и небесных красок» (VI, 32). То, что Бунин называл вещественностью, не только не противостоит божественности мира, но воплощает ее: «О, как я уже чувствовал это *божественное* великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой *вещественности!*» (VI, 18). Божествен и художник, ибо высвобождает священную энергию жизни. Для

* См. наиболее подробно и глубоко: *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870—1953. Франкфурт-на-Майне, 1994. Гл. 1: Прапамять. С. 8—27.

Бунина это в первую очередь Пушкин, о котором он писал: «Вся моя жизнь прошла в его божественном сопровождении» *.

Божественная сущность мира биполярна. Бытию органически присуще то, что на Востоке определяется как *Ян* и *Инь* — свет и тень, счастье и мука. Душа, соприкоснувшаяся посредством искусства с бытием в его подлинности, воспринимает мир в неразрывном единстве и напряженном противостоянии его полярных состояний. Как все в художественном мире Бунина, рассказ «Неизвестный друг» проникнут чувством биполярности жизни. Его героиня пишет: «...неизвестно почему, чувствовала себя почти мучительно счастливой» (V, 89); «...я все-таки счастлива этой грустью и тем, что мне жаль себя» (V, 92); «...мучительно прекрасно, мучительно потому, что непременно нужно что-то сделать с ним» (V, 95).

Напряженная биполярность мира порождает важнейший вопрос эстетики, составляющий одну из самых глубоких ее тайн: «Вот я что-нибудь читаю, иногда даже что-нибудь ужасное, и вдруг говорю: Боже, как это прекрасно! Что это значит?» (V, 90).

Почему то, что в реальной жизни приносит страданье, в искусстве может доставлять наслаждение? Вопрос об источниках этого парадокса является одним из «проклятых». В поисках ответа на него, как и на другие, затронутые здесь, находится вся мировая эстетическая мысль. Поэтому ограничимся тем, что имеет к Бунину ближайшее отношение — либо эпохальное, либо родственное.

В западной эстетике ответ на этот вопрос содержится в известной статье Шиллера «О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами». Он утверждает, что у искусства одна цель — наслаждение, которое тем отличается от радостей, даруемых жизнью, что «дает радости, которые не надо зарабатывать, которые не требуют жертв, которые не требуется искупать раскаянием» **. Трагедия тоже имеет своей целью «возбуждать в нас удовольствие посредством страдания» ***. Объясняется это тем, что возникшее чувство «некоторой нецелесообразности» вызывает представление о «некоторой высшей целесообразности» ****, а оно дает «высшее сознание нашей моральной природы» *****.

* Из чернового варианта «Жизни Арсеньева» // ЦГАЛИ. Ф. 44, оп. 3, ед. хр. 1, л. 34.

** Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 26.

*** Там же. С. 33.

**** Там же. С. 48.

***** Там же. С. 31.

Именно это сознание является источником наслаждения. Таким образом, Шиллер в духе европейской традиции, идущей от Аристотеля, ищет ответ в сфере моральной проблематики.

У Бунина иной — внеморальный — аспект бытия. Но одна мысль Шиллера была бы ему созвучна. Шиллер говорит о свойстве искусства независимо от эмоциональной окраски даровать человеку состояние аффекта: «В самом состоянии аффекта <...> есть нечто привлекательное для нас <...>. Это побуждение лежит в основе самых обыкновенных наших удовольствий» *.

То, что Шиллер называл «аффектом», Бунин называл «повышенной жизнью». На свой вопрос о причине, по которой о том, что ужасно, говоришь: «Боже, как это прекрасно!», бунинская героиня отвечает: «Может быть, это означает: как все-таки прекрасна жизнь!» (V, 90).

Бунину ближе те представления, которые содержатся не в западных, а в восточных эстетических учениях. Это объясняется тем, что, как утверждал К. Г. Юнг в статье «Различие восточного и западного мышления», «Восток создал скорее философию и метафизику, чем нечто сходное с европейской психологией» **: на Западе произошел разрыв изначального единства разума с Универсумом — на Востоке же человек — это микрокосм, и его душа — единосущная искра мировой души. На Востоке безусловной ценностью обладает только вездесущее.

На этом постулате — о безусловной ценности вездесущего — основаны и восточные эстетические учения. В Индии подход к производству искусства начинается с изучения восприятия. Доминирующей эстетической категорией является *раса* ***. Суть расы — в преодолении ограниченности, в универсализации души, ибо она связана с состоянием всеобщности, при которой уничтожается все конкретное: место, время, события, обстоятельства и т. д. Раса — это «познание неизменной, универсальной сущности собственного «я», поскольку в обычных «мирских» условиях земные привязанности и страсти не дают человеку возможности сосредоточиться на своем «я» <...>. При эстетическом же восприятии субъект полностью свободен от всех признаков и ограничений индивидуальности <...> мешающих универсализации объекта». Поэтому блаженство, даруемое искусством, — это «блаженство собственного сознания, стимулированное изоморф-

* Там же. С. 41.

** Философские науки. 1988. № 10. С. 92.

*** См. примечание 4 на с. 456.

ными ему эмоциями, изображенными в литературном произведении» *.

Исходя из этого, Абхинавагупта (индийский мыслитель X—XI веков, разработавший теорию расы) дает ответ на «проклятый» вопрос об источнике наслаждения, доставляемого отрицательными эмоциями, например изображением горя: «Все расы имеют своим свойством радость, поскольку суть их в блаженстве, состоящем в сладости самопознания». Горе реальной жизни сопряжено со стремлением его избежать — если оно мое — и со злорадством, состраданием или равнодушием — если оно чужое. «В поэзии же причины горя трансцендентны, универсализированы, апеллируют не к личной заинтересованности или желанию, но к абстрактным эмоциональным представлениям, скрытым в человеке: разум концентрируется не на внешних объектах, но на самом себе, и потому восприятие искусства есть удовольствие, благо» **.

Иными словами, суть и назначение искусства — в проникновении в подлинное «я» человека, очищенное и ясное. Значит, в общие для всех глубины души. Согласно учениям древнего Китая, в основе бытия лежит мировой абсолют Дао. Дао проявляет себя, манифестирует в мировом узоре *вень*. Литература и искусство — это тоже *вень*, это отзвук Дао, исторгнутый из сердца. Искусство обладает силой устанавливать *прямой* контакт с первоосновой мира, устанавливать *прямую* связь «сердце человека — сердце Вселенной» ***. Поскольку Абсолют, к которому прикасается человек, наслаждающийся искусством, недуален, т. е. не разделяется на противоположности, в том числе на блаженство и страдание, — то и другое в равной степени прекрасно.

Однако — и это чрезвычайно важно — погружение в Абсолют вовсе не означает, что игнорируется все богатство и многообразие внешних проявлений жизни. Напротив, все явленное — вплоть до мельчайшей частицы жизни — это тоже манифестация Дао, ибо в ней в свернутом виде содержится Вселенная. Искусство дает почувствовать божественный смысл любого случайного мига бытия и любой его частицы. Его предназначение — сопрягать самое сокровенное и самое явленное. У японского писателя

* Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. Гл. 3: Теория эстетического восприятия (раса). С. 169, 167. Здесь же дан анализ тех западных эстетических учений, которым можно найти аналогию в учении о расах.

** Там же. С. 172.

*** См.: Лисевич И. С. Литературная мысль Китая. М., 1979. С. 12—31.

Кобо Абе (в романе «Чужое лицо») есть выражение «мелкозабуренное настроение», т. е. настроение, противное духу жизни, с малой амплитудой колебаний. Чтобы выправить его, герой слушает Баха. Искусство и дает эту большую амплитуду колебаний: от глубин Абсолюта — к выпуклым мелким деталям, от страдания — к наслаждению, от *Инь* — к *Ян*.

Очевидно, что все сказанное созвучно философским и эстетическим представлениям Бунина. Для него искусство — сила бытийственная: его функция в том, чтобы *актуализировать* в каждом чувство причастности к Универсуму и общей для всех душе, — в то время как для Толстого, если вернуться к исходному пункту наших рассуждений, искусство по преимуществу сила социальная, так как играет важнейшую роль в отношениях между людьми.

Такое расхождение между Буниным и Толстым имеет широкое эпохальное основание. Известны слова Проспера Мериме о русской литературе, сказанные им Тургеневу: «...ваша поэзия ищет прежде всего правду, а красота потом является сама собой» *. Внимание привлекает тот факт, что понятия «правда» и «красота» разводятся.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой настаивает на том, что отождествлять красоту и истину недопустимо. Он категорично утверждает: «С красотой же истина не имеет даже ничего общего и большею частью противоположна ей, потому что истина большею частью, разоблачая обман, разрушает иллюзию, главное условие красоты» (XXX, 79).

Как показали исследователи **, эти мысли Толстого предвещали эпохальное противопоставление красоты и истины, ту антиномию, которая поразила европейскую культуру на переломе столетий и определила проблематику, направление поисков и поэтику многих крупнейших западных художников.

Это эпохальное противопоставление не затронуло Бунина. Более того, его скорее можно обвинить в панэстетизме, поскольку в каждом его слове, каждой его строчке чувствуется забота о красоте. Любое его произведение окружено аурой красоты. Но она не противоположна истине — она и есть истина. Красота онтологична, она связана с самой сущностью бытия: чем прекрас-

* Цит. по: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 100.

** См. капитальное и всестороннее исследование проблемы в кн.: Мальчуков Л. И. На грани двух сознаний. Диалогизм как принцип поэтики Генриха и Томаса Маннов. Петрозаводск, 1996. С. 46—86.

нее, тем бытийственней. Бунин близок к тому пониманию красоты, которое свойственно Востоку, не затронутому кризисом, переживавшимся европейским искусством рубежа веков. На Востоке красота понимается не как украшение бытия, а как его глубинная суть. Постичь истину о мире и человеке можно, только узрев красоту*. Рабиндранат Тагор говорил о японцах: «Они развили такую остроту зрения, когда Истину ищут в Красоте, а Красоту в Истине». «Вы, — обращался он к японцам, — поняли, что природа хранит свои силы в формах красоты и что именно эта красота, как мать-кормилица, питает все ее титанические энергии, удерживая их в полном равновесии»**.

Мир Бунина дает ощущение красоты как субстанции, автономной от конкретики любого произведения. Мир Бунина наряден, безудержно, откровенно наряден. Это самое первое и самое верное впечатление о нем, ибо оно связано с глубинами философии и эстетики Бунина, его представлением о том, «что такое искусство».

* * *

Время создания рассказа «Неизвестный друг» (1924) — время высокой зрелости Бунина. В прошлом — многие произведения, ставшие классикой, впереди — «Жизнь Арсеньева», «Темные аллеи» и мн. др. Высказанные в рассказе мысли об искусстве — это и не программа, и не ретроспекция. Это то, что одновременно и произрастает из живого, творимого искусства, и прорастает в него. Художественные произведения Бунина и его теоретические размышления — это единый организм с общей кровеносной системой.

Рассмотренный рассказ — не декларация эстетических взглядов, а небольшой по размеру художественный текст, из которого расходятся радиусы во все его творчество.

Современные естественнонаучные и философские исследования оперируют понятием *фрактал****. Это малая частица, в

* См. подробнее: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.

** Тагор Рабиндранат. Собр. соч.: В 12 т. М., 1965. Т. 11. С. 153.

*** См.: Поликарпов В. С., Поликарпова В. А. Указ. соч. С. 80—81. Подробнее о фракталах: Пайтген Х. О., Рихтер П. Х. Красота фракталов. М., 1993. Ученые находят много общего между фракталами и монадами Лейбница. Поэтому воспользуемся его образом: «Всякую часть материи можно представить наподобие сада, полного растений,

которой в свернутом виде находится то же содержание, что и в большом объеме. Фракталы самоподобны, различаются лишь масштабами: это Вселенная в миниатюре.

Целесообразно, как нам кажется, применить это понятие и к литературоведению. У многих авторов наряду с произведениями, которые составляют художественный мир в своей совокупности, встречаются и такие, которые можно считать своего рода фракталами: самое существенное и самое характерное для этого мира содержится в них как бы в свернутом виде. Как явствует из сказанного, таким фрактальным произведением представляется нам «Неизвестный друг». Еще более концентрированно это выражено в поэзии. Приведем полностью стихотворение «В горах»:

Поэзия темна, в словах не выразима:
Как взволновал меня вот этот дикий скат,
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
Пастушеский костер и горький запах дыма!

Тревогой странною и радостью томимо,
Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!»
Дым на меня пахнул, как сладкий аромат,
И с завистью, тоской я проезжаю мимо.

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

(I, 401)

В стихотворении в еще более сжатом виде сказано о всем том, что мы подробно комментировали в рассказе: и о «темноте» поэзии, т. е. о невозможности до конца постичь ее тайну, и об «общей душе», и об атавистической памяти как основе искусства. Но в первой строфе есть нечто, что существенно восполняет суждения, высказанные в рассказе, ибо является фундаментальным свойством художественного мира Бунина: картина внешнего облика жизни, состоящая из простого перечисления неотобранных

и пруда, полного рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков есть опять же такой же сад или такой же пруд» (Лейбниц Г. В. Соч. М., 1983. Т. 1. С. 425).

деталей. Каждая из них несет в себе всю полноту поэтического содержания. Поставленные рядом, они свидетельствуют о равноценности всего сущего перед лицом жизни и вниманием художника.

Здесь проявилось то, что свойственно поэзии и неорганично для прозы: мгновенный резкий переход от конкретных мельчайших деталей к сверхкрупному обобщению (между второй и третьей строфой)*. Так сопрягаются два начала бунинского поэтического мира — предельная явленность и предельная сокровенность.

Можно видеть в этих двух произведениях Бунина, прозаическом и стихотворном, такой фрактал, от которого идут и прямые пути, и извивающиеся тропы ко всей проблематике Бунина и к доступным для расшифровки тайнам его очарования. Укажем на самые крупные и резко выраженные. Из сказанного следует, что буддийский Восток, помимо известных внешних проявлений, имеет в мире Бунина глубочайшую корневую систему.

Сказанное позволяет поставить вопрос о том, что образует сущностное единство прозы Бунина и его поэзии.

Первый, высший уровень единства художественного мира всегда составляет единство души автора. В поэзии второй уровень — уровень лирического героя — тоже достаточно однороден**. В прозе — особенно у тех авторов, мир которых психологически и идеологически многообразен, — второй, «геройный», уровень раздроблен: решающим является то, с чьей точки зрения подан тот или иной фрагмент. У Бунина же (не только поэта, но и прозаика), как следствие идеи общей души, этот второй уровень тоже единообразен***. Поэтому оба уровня единства сближаются, вплоть до слияния. Благодаря этому само единство становится особенно ощутимым.

Бунин как личность был наделен душой, всегда «расположенной» «к живейшему принятию впечатлений», т. е. обладавшей повышенной жизненностью и повышенной даже для поэта впе-

* Ср. тютчевское: «Мотылька полет незримый Слышен в воздухе ночном» — и мгновенный взлет к величайшему обобщению: «Час тоски невыразимой!.. Все во мне и я во всем».

** Чтобы прояснить основную мысль, мы сознательно многое упрощаем. Так, и поэзия бывает многоголосна. См. появление голоса «простого человека» у Лермонтова или тенденцию к полифонии у Некрасова (труды Д. Б. Максимова и Б. О. Кормана).

*** И у Бунина на самом деле картина была сложнее: система рассказчиков в «Суходоле», сказовая манера многих рассказов, главным образом крестьянских, и т. д.

чатлительностью. В таком же состоянии постоянно, не зная душевных спадов, находится и «человек Бунина» — именно это, при всем многообразии реальных характеров, является общей для героев Бунина психологической доминантой. Такая «удвоенная» страстность придает миру Бунина яркость, подчас нестерпимую, и экстатическую силу самого чувства жизни.

Из сказанного следует также, что доминирующую роль у Бунина играет идея всеобщего. Наряду с естественной для каждого художника эстетической индукцией — возведением частного к общему, у Бунина сильна и эстетическая дедукция — общее обладает большой властью: контекст — над отдельным произведением, эмоциональная атмосфера произведения — над его сюжетом, универсальные законы бытия — над частной судьбой.

Эти законы эстетики Бунина, «им самим над собою признанные», делают возможным, а иногда необходимым такой исследовательский подход к Бунину, когда мысль идет от общего к частному — от постижения общих законов творчества к анализу отдельных произведений и конкретных проблем.

