



**М. С. ШТЕРН**

## **Рассказ И. А. Бунина «Ночь»**

Концепция культуры, сложившаяся у Бунина в период 1920-х годов, органично связана с его пониманием законов бытия, человеческой природы и истории. Наиболее универсальное философско-художественное воплощение бунинского миропонимания находим в лирико-философском эссе «Ночь» (1925). Мозаичное построение текста, свободное и немотивированное на первый взгляд чередование фрагментов, их прихотливая последовательность, возвращения и повторы — словесное воплощение «потока сознания», оформленного в произведении Бунина по законам лирической медитации. Через весь текст проходят антиномичные сочетания, контрастные пары образов-лейтмотивов; комбинации их значений создают понятийную структуру текста. Одно из таких основополагающих сочетаний — традиционное романтическое противопоставление «дня» и «ночи».

«День есть час делания, час неволи. День во времени, в пространстве. День — исполнение земного долга, служения земному бытию.

Что есть ночь? То, что раб времени и пространства на некий срок свободен, что снято с него его земное назначение, его земное имя, звание...»\*.

«День» и «ночь» — мотивы, которые организуют два ряда понятий, характеризующих земное бытие и нечто, ему противоположное. К первому ряду относятся понятия о начале и конце, о единичном, о пространстве, времени, форме. Ко второму, противоположному, ряду относятся понятия о бесконечном, вечном, вневременном и всеедином. Постигание его — удел и назначе-

---

\* Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 300. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

ние художника: «Всю жизнь, сознательно и бессознательно, преодолеваю, разрушаю я пространство, время, формы. Неутолима и безмерна моя жажда жизни, и живу я не только своим настоящим, но и всем своим прошлым, не только своей собственной жизнью, но тысячами чужих, всем, что современно мне, и тем, что там, в тумане самых дальних веков» (V, 305).

Между противоположными полюсами бытия простирается все существование человека, и во всех его проявлениях обнаруживается одна и та же изначальная антиномичность. Прежде всего она обнаруживается в человеческом сознании: бесплодном «умствовании», «бесплодном стремлении к пониманию», открывающем лишь «непонимание: непонимание ни мира, ни самого себя, окруженного им, ни своего начала, ни своего конца» (V, 298). Та же антиномичность в восприятии лирическим героем и переживании «изнутри» собственной индивидуальности: «Мой пращур обитал в Индии. Почему же, при виде кокосовых пальм, склоненных с океанийского побережья, при виде голых темно-коричневых людей в теплой тропической воде, не мог вспомнить я того, что я чувствовал некогда, будучи своим голым темно-коричневым предком?» (V, 301). Из мотива «памяти» — непостижимой духовной способности, позволяющей преодолеть границы времени, пространства, формы, индивидуальности, — естественно возникает мотив «творчества». Память — реальное преодоление антиномичности бытия, она духовна и одновременно чувственна; в ней воскресает и очищается все материальное. Память — основа артистического чувства, трансцендентная по своей природе. Память дает лирическому герою возможность ощутить связь всего со всем, пережить то, что переживали легендарный Екклесиаст, Будда, апостол Петр, Магомет... Память — духовный аспект всеединства (оно имеет и аспект чувственный). Если всеединство, по В. Соловьеву, — единение в Боге преображенного человечества, конечная цель его Пути, придающая смысл истории, уничтожение всех противоречий, то всеединство, по Бунину, — изначальная и неизменная, непостижимая разумом духовно-чувственная связь всего сущего в прошлом, настоящем или будущем.

Связь эта сама внутренне противоречива. Ее чувственный аспект воплощен автором в образе «великой цепи», имеющем корни в буддизме. Бунину близка мысль об антиномичности божественного первоначала бытия: «Вечный и всеобъемлющий! Ты никогда не знал Желания, Жажды. Ты пребывал в покое, но Ты сам нарушил его: Ты зачал и повел безмерную Цепь воплощений, из коих каждому надлежало быть все бесплотнее, все ближе к

блаженному Началу. Нынче все громче звучит мне твой зов: “Выйди из Цепи! Выйди без следа, без наследника!”» (V, 306). В бунинском восприятии первоначально переплетаются черты буддизма и неоплатонизма. Естественно, что существом, наиболее остро переживающим двойственность бытия, оказывается художник, личность особого типа. Человек-художник с одинаковой силой «укореняется» в Цепи существования и рвется из нее прочь. Бунин ставит его в один ряд с пророками: «Буддами, Соломонами, Толстыми...». Но и в один ряд... с гориллами, которые в молодости «страшны своей телесной силой, безмерно чувственны в своем мироощущении, а к старости становятся нерешительны, задумчивы, скорбны; жалостливы... Разительное сходство с Буддами, Соломонами, Толстыми!» (V, 302). Вся «соль» этой ошеломляющей, эпатажирующей параллели не только в том, что Толстые «унижены», а в том, что «гориллы» возвышены. Этот дерзкий поэтический образ показывает, сколь нераздельны в бунинском восприятии духовный и чувственный элементы бытия. В связи с этим становится ясно, какая поразительная двойственность, какой открытый драматизм звучит в последней фразе, завершающей произведение: «Боже, оставь меня!» О чем эта молитва? Должна ли герою оставить тяга к всеединству, к выходу из Цепи? Просит ли он оставить его в мире, где «еще как женщина вождеденно мне это <...> ночное лоно...» (V, 308)? Но как совместить эту молитву со стремлением преодолеть «печаль времени, пространства, формы»? Сама их несовместимость неодолима, она есть основа бытия, его творческое начало.

Семантическое пространство лирико-философского эссе Бунина создается «наслоениями» смыслов, которые снимаются «пластами», открываются постепенно. На первый взгляд, полная произвольность чередования мыслей и настроений, свободное, непосредственное развитие образа-переживания. В глубине — стройная система идей, воплощенная в движении сквозных идейно-образных мотивов. Они создают устойчивый комплекс, который, видоизменяясь, присутствует и в других произведениях писателя. Между внешним и внутренним пластами располагаются структурные ряды, соотношенность и взаимодействие которых определяют образно-смысловую стройку произведения в целом. Рассмотрим подробнее некоторые из них: ряд пространственных образов и цитатный ряд, указывающий на культурные контексты, во взаимодействии с которыми формируется смысловое целое бунинского эссе.

Пространственные образы бунинского произведения синэстетичны, они соединяют зрительные, звуковые впечатления. Имен-

но звуковой символ — пение цикад в ночи — становится сквозным мотивом, выражающим чувственный аспект Всеединого, слияние с космической жизнью: «А цикады поют, поют. Им оно тоже дано, это Всеединое, но сладка их песнь, лишь для меня горестная, — песнь, полная райской бездумности, блаженного самозабвения!» (V, 307). Запахи, краски, звуки становятся знаками определенного состояния бытия, вся картина пространства постоянно меняется, отражая движение чувств и мыслей героя. Начинается и завершается произведение изображением звездного неба и морской стихии. Эти картины повторяются четырежды, отмечая этапы развития мысли и чувства лирического героя и одновременно — разные состояния окружающего его мира. В первом пейзаже «ночная бездонность неба» и летаргически неподвижное море становятся символическим выражением таинственности, самодостаточности, непостижимости бытия. Лейтмотивом этой картины становятся образы «молчания», «сна»: «Бледное, млечно-зеркальное, оно (море) летаргически-неподвижно, молчит. Будто молчат и звезды. И однообразный, ни на секунду не прерывающийся хрустальный звон стоит во всем этом молчаливом ночном мире, подобно какому-то звенящему сну» (V, 299). «Звенящий сон» — символ, передающий неразличимость звука и тишины, сна и яви, бытия и небытия.

Второй пейзаж представляет собой образ мировой целокупности, напоминающий тютчевский образ зеркальной бездны: «млечной плащаницей подымается в небо море...». Сияние Юпитера «туманно-золотистым столпом падает в зеркальную млечность моря с великой высоты небес...» (V, 299).

Но тютчевская «пылающая бездна» есть действительно целое, сплав всех стихий, неразличимость элементов, возникающая в результате последнего катаклизма, когда «состав частей разрушится земных» и исчезнет противостояние двух бездн, небесной и водной: «Все зримое опять покроют воды, И божий лик изобразится в них»; «И мы плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены» \*. У Бунина и в самом единстве природного космоса проступают противоположности, борьба мрака и света. Изменяется звуковой образ, характеризующий пение цикад. Теперь это уже не «звенящий сон», а «сквозное журчание», похожее «то на миллионы текущих и сливающихся ручьев, то на какие-то дивные, все как будто растущие хрустальной спиралью цветы» (V, 299). Оба сравнения — пространственные символы единства; они изображают бесконечное движение, направленное по горизонта-

\* Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 85, 82.

ли и по вертикали; в результате этого движения связываются «верх» и «низ», части соединяются в целое. В третьем пейзаже появляется образ волны, служащий выражением мирового ритма. Это символ замкнутости, кольцообразности жизненного цикла: «Накатилась, плеснула, озарила пески бледно-голубым сиянием — сиянием несметных жизней — и так же медленно потянулась назад, возвращаясь в колыбель и могилу свою» (V, 303).

Этот образ может рассматриваться и как эмблематическая иллюстрация предшествующих ему рассуждений лирического героя о единых законах жизненного ритма, которому одинаково подчинены и Будды, и гориллы (при этом жизнь понимается не только как биологический феномен; это единство, сплав, неразличимость духовно-чувственного: «гориллы в молодости <...> безмерно чувственны в своем мироощущении» — V, 302).

Четвертый пейзаж, завершающий произведение, — монументальная картина космоса, изображение его жизни в некий час откровения, который у Тютчева назван «часом всемирного молчанья»; у Бунина откровение дано не в молчании, тишине, пророческом сне, как у Тютчева, а в пробуждении («и я точно просыпаюсь»), в приобщении к мириадам жизней. Целостный, стройный, архитектурно гармоничный образ космоса-храма и стоящий на его пороге человек («Я иду по песку и сажусь у самого края воды и с упоением погружаю в нее руки, мгновенно загорающиеся мириадами светящихся капель, несметных жизней...» — V, 308) — такова финальная символическая картина. Несмотря на все умствования, на острейшее переживание противоречий бытия, свойственное человеку, лирический герой переступает порог храма, причащается жизни «божески-всемирной», космически-всемирной.

Так завершается развитие лирического и философского сюжета, разрешается сквозная коллизия. Но, как уже отмечалось, последняя фраза вновь возвращает нас к ощущению зыбкости гармонии, возникающей из диссонансов.

Цитатный ряд в бунинском эссе также создает определенный философский сюжет, построенный на комбинации, взаимодействии различных мотивов. Мотивы образуют комплексы, восходящие к разным источникам. Это священные книги мировых религий; в них уходят корни, питающие мировоззрение Бунина. Так, «Екклесиаст» представлен суждениями о бессмысленности человеческого умствования, о преходящем характере всего, что создано человеком: время, смерть, забвение поглощают все дела и мысли человеческие. Особенно подчеркнута автором мысль

Екклесиаста об изначальной антиномичности человеческого существования: «все суета сует», но «нет ничего лучше, как наслаждаться человеку делами своими». В проповедях Будды особенно близко Бунину учение о реинкарнации, цепи превращений, единстве всего сущего. Само бунинское представление о всеедином овеяно буддийским духом. Но необходимо отметить, что наиболее близкие Бунину религиозно-философские идеи подвергаются и наиболее глубокому переосмыслению, они иначе «переживаются».

Из учения о реинкарнации, цепи превращений вырастает бунинская концепция памяти, преодолевающей границы пространства, времени, формы. Его отношение к телесному воплощению божественного начала, к миру и всей его могучей прелести не буддийское, а, скорее, ветхозаветное. В мире Бунин видит выражение творческой мощи великого Создателя. Страстная привязанность к земному, сияющее видение космоса-храма не согласуется с буддийским призывом «выйти из Цепи», укрыться от мира в прохладных и пустых пределах буддийского храма с его молчанием, тишиной, противостоящими вечному пению цикад. Художнику, как человеку особого типа, особенно остро переживающему изначальную двойственность бытия, свойственны как привязанность к миру, так и желание «выйти из Цепи», разорвать круг превращений и слиться с первоначалом. Артистическая натура антиномична, как и бытие в целом.

Обращаясь к учению ислама, Бунин упоминает семнадцатую суру Корана, в которой рассказывается о чудесном перенесении Магомета из Медины в Иерусалим. В этом кораническом сюжете переплетаются мотивы вознесения (мираджа) и паломничества в святые места (хаджа).

У Бунина сюжет трактуется как видение Магомета во время эпилептического припадка. Интересно и упоминание о «камне Мориа». Этот образ-лейтмотив появляется в цикле путевых поэм «Тень птицы» (1907—1911) и в книге «Освобождение Толстого» (1937). Священный камень иудеев и мусульман — средоточие мира; на нем когда-то был воздвигнут первый храм, построенный царем Соломоном. Ныне его хранит мечеть Омара. Магомет в ночь своего путешествия из Медины в Иерусалим опустился на скалу Мориа, раскачивающуюся между небом и землей. В очерке «Камень» из цикла «Тень птицы» Бунин приводит арабские легенды об этой святыне: «Был взмах, почти достигший врат рая, и Скала издала крик радости. Но пророк повелел ей молчать — и вошел во врата рая. А скала вновь пала к земле — и вновь вознеслась — в движении своем пребывает и доныне: “не мешаясь с

прахом и не смея преступить неба» (III, 377). Эти легенды помогают раскрыть состояние души художника, его особую психофизическую природу, обостренное ощущение всеединства. Творческие натуры, подобные Магомету, постигают относительность законов времени и пространства, единовременность и единопространственность всего сущего. Символом всеобщей связи становится камень Мориа, «непрестанно размахивающийся между небом и землей, как маятник, как бы смешивающий землю с небом, преходящее с вечным» (V, 303). Очевидно, что значение этого образа в очерке «Камень» и рассказе «Ночь» различно.

Очень интересен диалог Бунина с Евангелием, из которого упоминается эпизод отречения апостола Петра. Невольно возникает ассоциация с рассказом Чехова «Студент». Думается, что сопоставление двух художественных интерпретаций евангельского мотива поможет ощутить своеобразие каждой из них и прояснит значение этого мотива в контексте бунинского рассказа. Оба автора размышляют о связи времен, о возможности заново пережить прошлое. Оба избирают евангельский эпизод как наиболее способный тронуть человеческое сердце, вызвать сопереживание и сострадание. В рассказе Чехова воспоминание героя об отречении Петра возникает из его ощущения неустроенности, неблагополучия жизни, под влиянием мыслей о вечной безысходности человеческого жребия: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» \*. В эпическом повествовании Чехова герой, наделенный даром сочувствия, особого душевного перевоплощения, идентифицирует себя с Петром, изнутри переживая его состояние. Он свободно и естественно входит в мир Евангелия. Об Иисусе студент Иван Великопольский рассказывает. С Петром же ощущает свое глубинное, изначальное тождество в переживании вины, греха, покаяния.

«Точно так же в холодную ночь грелся апостол Петр, — сказал студент, протягивая к огню руки. — Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!.. После вечера Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился душой,

\* Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1977. Т. 8. С. 306.

веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна» (VIII, 307).

Душевный отклик слушателей на рассказ о страданиях апостола Петра вызывает в сознании героя мысль о связи и единстве времен, событий, всех человеческих жизней. «Непрерывная цепь событий, вытекавших одно из другого», от душевных терзаний Петра до вызванного ими, спустя девятнадцать веков, отклика, сочувствия — это и есть жизнь, единая и бесконечная, направляемая законами правды и красоты. Образ бытия, возникающий в чеховском рассказе, «держится» на сопоставлении и уподоблении двух событий: того, что произошло в Гефсиманском саду и во дворе первосвященника, и того, участниками и творцами которого стали студент и его слушатели. Это моменты единого процесса, «оба конца цепи». Евангельский сюжет развивается в двух пространственно-временных сферах, но в рамках одного сознания. Тип этого сознания всесторонне обрисован автором. Для Чехова важно, что его герой — человек молодой, мыслящий, воспитанный на определенной духовной культуре, которую он воспринимает не догматически, не только умом, но и сердцем. Он бедняк и демократ, его не отделяют от жизни ни социальное положение, ни предрассудки, ни отвлеченные теории. Если воспользоваться категориями чеховского сознания, такого героя можно назвать человеком свободным, естественным, простым и сердечным. Черты этого типа проступают во многих чеховских персонажах, близких автору \*. Именно такому герою открывается истинная сущность бытия: правда и красота проступает сквозь черты бедности, убожества подобно тому, как трагическая правда и красота Евангелия раскрывается в эпизоде отречения Петра, как будто бы повествующем о человеческой слабости, бессилии любви и силе страха, о предательстве и раскаянии. Маленький рассказ Чехова может быть прочитан как теодицея, доказательство благости Творца, мира и человека.

Известно, что Бунин обратил особое внимание на чеховский рассказ. В своей книге о Чехове он приводит суждение автора о своем любимом произведении: «Какой я пессимист? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ “Студент”...» (IX, 186). Бунин очень свободно конструировал «документальные» диалоги своих книг о Толстом и Чехове и часто вкладывал в уста своих

---

\* Тип чеховского героя подробно рассматривался в связи с проблемой эпического характера в частично опубликованной работе М. В. Яковлевой об эпосе. Приношу благодарность автору за предоставленную возможность ознакомиться с рукописью.

«персонажей» близкие ему суждения. Можно не сомневаться, что и ему рассказ «Студент» представлялся ярчайшим доказательством чеховского оптимизма, жизнеутверждающей силы, которой был отмечен творческий дар художника. Образ Чехова в бунинском восприятии полон трагической красоты; это суровый художник, одновременно тонкий, ранимый и сильный, стойкий человек, осуществляющий свою миссию вопреки всему: болезни, одиночеству, непониманию, пошлости критиков и ограниченности читателей.

Известно, что А. П. Чехов по-другому объяснял «привязанность» автора к своему произведению: А. П. Чехов считал рассказ «Студент» своим наиболее совершенным, «отделанным» творением\*.

Когда анализируемый нами рассказ Бунина был опубликован впервые в журнале «Современные записки» под заглавием «Цикады», критики увидели в нем подтверждение бунинского оптимизма: «...говорят, что у Бунина нет радости жизни, что он пессимист. Это большое заблуждение. Бунин — певец не смерти, а жизни: смерть в его произведениях только подчеркивает красоту и обаяние жизни»\*\*. Итак, отметим, что в читательском восприятии оба произведения оказываются выражением оптимистического мироощущения автора. Невозможно представить, что Бунин, создавая свой рассказ, не помнил о чеховской интерпретации евангельского эпизода. Скорее, ориентировался на нее, чему доказательством служит текст бунинского рассказа-эссе. Он воспринимается как свободный пересказ чеховского «оригинала», пересказ, обнаруживающий прежде всего различие творческих индивидуальностей обоих писателей; но это различие не исключает возможности диалога.

У обоих авторов обращение к евангельскому эпизоду мотивировано душевным состоянием героев. Но если у Чехова это ощущение безысходности жизни, то у лирического героя Бунина обращение к евангельскому сюжету вызвано совершенно иным — «чувством великого счастья, переживанием детски доверчивой, душу умиляющей сладости жизни <...> и близости, братства, единства со всеми живущими на земле вместе со мною» (V, 305). У Чехова братство, единство со всеми живущими возникает через преодоление слабости, ограниченности, в бедности и

\* Примечания // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 8. С. 507.

\*\* Кульман Н. «Цикады» Бунина // Возрождение. 1925. № 198. 14 декабря.

страхе, убожестве и страдании. У Бунина оно является порождением восторга, «непередаваемого чувства», мгновенного озарения. Здесь Бунин ближе к Толстому, чьи герои часто переживают подобное состояние, причем самые разные герои: Пьер Безухов и Константин Левин, Наташа и Николай Ростовы. Состояние это не индивидуальное, а общечеловеческое и шире — общебытийное. Переживая его, человек выходит за рамки собственной индивидуальности и ощущает свою сопричастность жизни природы, человечества, вселенной.

Подобно герою Чехова, лирический герой Бунина входит в мир Евангелия; в их восприятии и переживании эпизода отречения Петра много общего.

Ср.:

...бедный Петр истомился душой, ослабел... <...> а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой <...> не выславшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед. Он страстно, без памяти любил Иисуса, и теперь видел издали, как его били <...> ...Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые он сказал ему на вечера... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. <...> Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания \*.

(«Студент»)

Как я понимаю всегда в такие минуты слезы Петра-апостола, который именно на рассвете так свежо, молодо, нежно ощутил всю силу своей любви к Иисусу и все зло содеянное им, Петром, накануне, ночью, в страхе перед римскими солдатами! Я опять пережил это далекое евангельское утро в Элеонской оливковой роще, это отречение Петра. То же самое солнце, что когда-то увидел после своей бессонной ночи бледный, заплаканный Петр, вот-вот опять взойдет и надо мною (V, 305).

(«Ночь»)

И все-таки один и тот же евангельский образ по-разному увиден Чеховым и Буниным. Чеховский Петр переживает духовную драму. Любовь к Иисусу и страх смерти, сознание предательства, отчаяние и раскаяние — все это «человеческое», трогательное содержание евангельского сюжета близко Чехову. Бунин же привлекает именно несовместимость, противоположность переживаний Петра, ощутившего «всю силу своей любви к Иисусу и все зло, содеянное им, Петром...». Автор подчеркивает контраст между печалью пережитой Петром ночи и свежестью, ясностью рассвета, времени, когда особенно остро ощущается радость бытия.

\* Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 8. С. 307—308.

Возможно, что Бунин в большей степени передает свое восприятие чеховского текста, чем евангельского. Тем яснее обнаруживается различие в интерпретации обоими писателями подлинника. Чехов через своего героя «вживается» в евангельский мир, включает его в свой духовный опыт непосредственно, естественно, без рефлексии над этим актом. Рефлексия возникает потом как результат осмысления собственного духовного опыта. В рассказе Бунина лирический монолог строится как медитация. Ночь — это миг осознания индивидуумом основополагающих мировых законов. И здесь, по законам лирико-дидактической, лирико-философской прозы, евангельский эпизод возникает как аргумент, доказательство, поясняющее авторскую мысль. Восприятие этого эпизода лирическим героем доказывает относительность границ между прошлым и настоящим, субъективным и объективным, реальностью и воображением. То истинное, что открывается герою в ночи и что придает высокий смысл и красоту бытию, — это художественное чувство высшей реальности, которая не знает противоречий, различий, ограничений, исключений. Не кощунствует ли Бунин, превращая евангельский эпизод в один из многочисленных элементов своей мозаики? А если вспомним еще уподобление Толстых и Будд гориллам...

И отвечал Господь Иову из бури, и сказал:

Препояшь свои чресла, стань как муж, —  
Я буду спрашивать, а ты отвечай!

Желаешь ли уничтожить Мой суд,  
Меня обвинить, чтоб оправдать себя?

Подобна ли Божьей твоя длань  
и можешь ли громами гласить, как Бог?  
Воззри: я Бегемота сотворил, как тебя:  
травой он кормится, словно вол.  
Какая мощь в чреслах его  
и твердость в мышцах его живота!  
Как кедр, колеблется его хвост;  
сухожилия бедер его сплелись.  
Нога его, как медная труба,  
и, как стальная палица, его кость!  
Он — начало Божьих путей,  
сотворен над братьями своими царить,  
ибо горы приносят ему дань  
со всеми зверями, что играют в них.

Меж зарослей лотоса он лежит,  
в болотах, в укроме тростника;

заросли лотоса покрывают его,  
и обступают его ивы ручья.  
Вздуется ли поток — не страшно ему,  
хотя б пучина хлестала ему в пасть.  
Кто его ухватит возле глаз,  
подцепит его за нос багром? \*

Таков Божий ответ Иову, последний аргумент, разрешивший его сомнения в Благости Божьей. Следуя логике Ветхого Завета, Книги Иова и Псалмов, автор «Ночи» обнаруживает присутствие Бога там, где проявляется сила, мощь, цветение всех форм жизни, без различия.

В рассмотренном нами произведении Бунина ветхозаветное восприятие Бога соединяется в живом противоречии с буддийскими представлениями о Божественном начале. Это не означает, что Бунин не чувствует Евангелия и Христа. О том, как открывается писателю Новый Завет, нужно судить по другим его произведениям. Никогда не следует судить о мировоззрении Бунина в целом на основании одного или нескольких текстов. Его миропонимание — вечное напряженное искание, отталкивание и притяжение идей, противоположных концепций; при этом оно не производит впечатления эклектики, внутренней противоречивости. Оно цельно, как художественный образ, и столь же несводимо к чему-то однозначному, определенному, неизменному. Единственная возможная форма его существования — философски-художественный синтез. Поэтому и обращался Бунин к лирико-философской прозе как наиболее органичной для него форме творческого самовыражения.



\* Книга Иова / Пер. С. Аверинцева // Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 622.