

*Не все ли равно, про кого говорить?
заслуживает того каждый
из живших на земле...*

У

дивительный Бунин... И неисчерпаемый, как и сам мир земной жизни, который Иван Алексеевич запечатлел в своем творчестве «с такой полнотой и силой вещественности».

Бунин пишет то, что, кажется, написать невозможно, и пишет так, как писать невозможно. Мы поэтому и не всегда понимаем его, и прочесть не можем. Но он — пишет, так попробуем хотя бы вникнуть в написанное...

Чрезвычайно интересно прикоснуться к особенностям бытия тех из «живущих на земле» — собак, лошадей, грачей, щеглов, шмеля и прочих представителей земного сотворенного мира, которые соединены в своем существовании с человеком.

Вот рассказ «Сны Чанга», в котором все увидено и рассказано для нас собакой Чангом, его снами: «Чанг стар, Чанг пьяница — он все дремлет...»; «Некогда Чанг узнал мир и капитана, своего хозяина, с которым соединилось его земное существование...»; «Вот опять была ночь — сон или действительность? — и опять наступает утро — действительность или сон?»

Иной раз улыбаюсь нашим литературоведческим усилиям, направленным на то, чтобы

назвать и доказать неназываемое и не требующее доказательств. Где в «Снах Чанга» образ автора? Образ автора здесь сама Жизнь, — жизнь капитана, жизнь Чанга, жизнь как таковая...

Вот жизнь капитана: хотел «вернуть не только, скажем, душу любимой женщины, но и весь мир по-своему!», был «очень жадным до счастья», соединял свое земное существование с женщиной, с миром, с морем... даже и с ресторанами... Да, и с ресторанами: «по какому-то им самим выдуманному закону» могли перекочевать в другой ресторан или кофейню: завтракают Чанг с капитаном в одном месте, кофе пьют в другом, обедают в третьем, ужинают в четвертом».

«Перекочевать в другой ресторан...» Это очень точно написано: когда человек пьет так, как пьет капитан, — душа останавливается, стоит на месте, замирает, поэтому необходимо двигаться, необходимо внешнее движение. Остановиться и во внешнем движении — это уже полностью погибнуть. Потрясающая точность бытописания трагических обстоятельств человеческой судьбы!

Была ли это действительность жизни или всего лишь сны Чанга? Нет, была — действительность жизни. Она и осталась, сохраненная Чангом для капитана и уже без капитана: «Если Чанг любит и чувствует капитана, видит его взором памяти, того божественного, чего никто не понимает, значит, еще с ним капитан: в том безначальном и бесконечном мире, что не доступен Смерти».

Никогда, никому и никак не рассказал бы и не смог бы поведать капитан историю, трагедию своей жизни — потерю семьи, дома, моря, никогда и никому! И только свидетель всего Чанг увидел в своих снах и выразил все так, как оно и было. Выразил глазами, полными слез, глядя в глаза, полные слез, художника, друга капитана. И художник сумел все это прочесть в глазах, любящих, помнящих капитана и полных слез любви — в глазах Чанга: «...гул, громы, клир звонко вопиющих о какой-то скорбной радости ангелов, торжество, смятение, величие — и все собой покрывающие неземные песнопения. И дыбом становится вся шерсть на Чанге от боли и восторга перед этим звучащим видением. И художник, с красными глазами вышедший в эту минуту из костела, в изумлении останавливается».

— Чанг! — тревожно говорит он, наклоняясь к Чангу, — Чанг, что с тобою?

И, коснувшись задрожавшей рукой головы Чанга, наклоняется еще ниже — и глаза их, полные слез, встречаются в такой любви друг к другу, что все существо Чанга беззвучно кричит всему миру: ах, нет, нет — есть на земле еще какая-то, мне неизвестная, третья правда!»

И есть писатель Бунин, через Чанга дарующий нам не имеющую все-таки словесного выражения эту третью правду, вбирающую, умиротворяющую две первых, взаимоисключающих правды: «первая — та, что жизнь несказанно прекрасна, а другая — что жизнь мыслима лишь для сумасшедших».

Первая фраза рассказа, восхищающая читателя философской размеренностью лексического строя, не собственно фраза Бунина: «Не все ли равно о ком говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле». Это было сначала эпиграфом с указанием автора: Фа-Сянь. Стало — первой фразой удивительного рассказа. Но первая фраза задает интонацию, ритм, тон повествования. Нужны нерядовые, изрядные и в совершенстве самобытные творческие силы, чтобы переплавить в горниле собственного творческого «я» заемный вроде бы текст.

В «Снах Чанга» работа первой фразы удивительна и наполнена смыслом. Китайская философская сентенция переплавлена в текст русской литературы. А Путь... Тао, «выдуманное вами же, китайцами... тот Путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее. А ведь мы поминутно противимся ему, поминутно хотим вернуть не только, скажем, душу любимой женщины, но и весь мир по-своему!» Самой русской жизнью капитана Тао переплавлен не в «скупной,

зимний день в грязном кабаке», а в третью правду, правду русской жизни — беспощадную, может быть, но не бессмысленную.

Все вроде бы логично в наших рассуждениях выше. Но вот «заемная» фраза, даже и автор которой назван, насколько все-таки она «заемная»?

...Зачем и о чем говорить?
Всю душу, с любовью, с мечтами,
Все сердце стараться раскрыть —
И чем же? — одними словами!
И хоть бы в словах-то людских
Не так уж все было избито!
Значенья не сыщете в них,
Значение их позабыто!
Да и кому рассказать?
При искреннем даже желанье
Никто не сумеет понять
Всю силу чужого страданья!

1889

И мысль и интонация начала рассказа и стихотворения взаимопроникновенны — зачем и о чем говорить? Но коль скоро говорить все-таки приходится, то тогда, действительно, «не все ли равно о ком говорить...». Можно было бы подумать, что совпадение интонаций и смыслов случайно, но Бунин отсылает читателя именно к этому своему раннему стихотворению.

Да и художественная идея рассказа имеет начало в стихотворных строках: «Никто не сумеет понять/Всю силу чужого страданья!» Никто и не поймет, поэтому свидетельство о силе жизненного страдания капитана доверено псу Чангу. Потому что Чанг и капитан не чужие друг другу, потому что соединены их земные существования.

В цитате из Фа-Сяня, подлинной, сохранившейся в черновиках рассказа, есть одно «лишнее» слово — «каждый из живших и живущих на земле». Сказать честно, мне этих «живущих» не хватало в бунинской строке, не хватало всей полноты смысла, естественной для автора точности фразы. Но если оставить цитату как есть, то в ритмику и в интонацию стихотворения прозаическая строка не попадает. В исправленном же варианте чувствуется уже сформировавшийся к 1916 году своеобразный художник — поэт и прозаик, признанный мастер, «лучший стилист современности», как М. Горький назвал Бунина.

«Снам Чанга» взаимоположено и другое бунинское поэтическое размышление: написанный четырьмя годами раньше сонет «Собака».

Мечтай, мечтай. Все уже и тусклей
Ты смотришь золотистыми глазами
На вьюжный двор, на снег, прилипший к раме,
На метлы гулких, дымных тополей.
Вздыхая, ты свернулась потеплей
У ног моих — и думаешь... Мы сами
Томим себя — тоской иных полей,
Иных пустынь... за пермскими горами.
Ты вспоминаешь то, что чуждо мне:
Седое небо, тундры, льды и чумы
В твоей студеной дикой стороне.
Но я всегда делю с тобою думы:
Я человек: как бог, я обречен
Познать тоску всех стран и всех времен.

1909

И здесь очевидно соединенность земных существований человека и собаки. Равноправная и взаимная соединенность существований. И не только соединенность, собеседование, да еще и молчаливое собеседование, то есть высшее из возможных взаимопониманий — без слов.

В стихотворении каким-то чудесным образом создана атмосфера уюта и тепла, хотя о тепле вроде бы и не упоминается. Читатель чувствует именно теплоту *взаимосуществования* человека и собаки и сам проникается этой теплотой — и не умом уже, а сердцем верит в происходящее, «делит думы» поэта. Ощущение тепла настолько сильное, что и зима — вьюжный двор, снег, *гулкие* (такова сила внешне-го ветра) метлы тополей — не холодит. Холод не достигает читателя, то есть читатель уже стал молчаливым собеседником героев стихотворения и так же защищен атмосферой невидимого тепла. Седое небо, тундры, льды — все это чуждо поэту, это иной мир, мир ледяной, но и он — не сильнее тепла, окутавшего человека и собаку. А ведь это не только физическое, это творческое тепло, атмосфера творчества, творческого собеседования.

В стихотворении, в начале его, есть «теплые» детали: глаза собаки «золотистые» — это теплый цвет. Но вот глаза «все уже, все тусклее», они смежаются, реальность уступает место мечте — «мечтай, мечтай», — вот откуда разливается покой и тепло. И еще — «свернулась потеплей», здесь уже не просто тепло — уют. Однако тоска — это не теплое чувство. Но какова «тоска» стихотворения? Это — «тоска иных полей», «тоска всех стран и всех времен», теплая в существе своим творческая тоска, подготавливающая, заключительное программное утверждение поэта: «...как бог, я обречен / Познать тоску всех стран и всех времен». Именно эта обреченность заставит его позже «всмотреться» в сны Чанга и «познать» его тоску.

Но ведь это тоска не собственно собаки, а «собаки в связи с...», если можно так сказать. Да, понятно, Бунин пишет не «жизнь животных». Что же пишет Бунин? Жизнь человека? А взглядеться внимательней, так и человек у Бунина «в связи с...» — с любовью или смертью, с Богом или с другим человеком, с собаками, лошадьми, грачами...

Что же пишет Бунин? Бунин пишет жизнь как таковую, земное бытие человека, которое можно увидеть, почувствовать...

Собаки, лошади, грачи, щеглы, прочие «твари» и их проявление в творческом мире Бунина не носит служебного, второстепенного, подчиненного характера; все эти проявления самостоятельны, драгоценны каждое в самом себе, но они не существуют сами по себе, а существуют в живой взаимосвязи всего сущего и сотворенного, созидающей многосоставный монолит земного мира.

Но посмотрим, «как это у Бунина», посмотрим — о лошадях: «В загадочности и безучастности всего окружающего было что-то даже страшное. Я смотрел на шею Кабардинки, на ее гриву, откинутую на сторону и ровно, в лад с ходом мотавшуюся, на всю эту поднятую конскую голову, когда-то, в дни сказочные, порой говорившую вещим голосом: страшна была ее роковая бессловесность, это во веки ничем не могущее быть расторгнутым молчание, немота существа, столь мне близкого и такого же как я, живого, разумного, чувствующего, думающего, и еще страшней — сказочная возможность, что она вдруг нарушит свое молчание... И с бессмысленно-жуткой радостью голосили кругом соловьи, и с колдовской настойчивостью куковала вдали кукушка, тщетно весь свой век взыскующая какого-то заветного гнезда...» (Из романа «Жизнь Арсеньева»).

Посмотрим «язык Кабардинки», что говорит нам она своим существованием? И даже посмотрим, — что сокровенная душа мира сообщает Арсеньеву «даром Кабардинки» в его жизни.

Кабардинка, лошадь Арсеньева, невеликое его имение, «бедное богатство»: «А у меня была только шкатулка из карельской березы, старая двустволка, худая

Кабардинка, истертое казачье седло...» Кабардинка — горячая привязанность Арсеньева: «Я всегда любил резвую езду, — всегда горячо привязывался к той лошади, на которой ездил, а меж тем всегда был ужасно безжалостен к ней». Эта безжалостность человека, ее хозяина, будет стоять Кабардинке жизни.

Кабардинка соединена с миром жизни Арсеньева, и с сердцевиной этого мира — миром творчества: «Я неожиданно попал уже в один из самых важных ежемесячных петербургских журналов, очутился в обществе самых знаменитых в то время писателей да еще получил за это почтовую повестку на целых пятнадцать рублей. Нет, сказал я себе, потрясенный и тем, и другим, довольно с меня этой риги, пора опять за книги, за писанье — и тотчас же пошел седлать Кабардинку: съезжу в город, получу деньги — и за работу... Уже вечерело, но я все-таки пошел седлать, оседлал и погнал по деревне, по большой дороге...».

Вроде бы, обычный бытовой ход жизни, никаких символов и метафор. Но Кабардинка драгоценна в жизни Арсеньева, драгоценна сама по себе, и драгоценны переживания мира, разделенные с ней («но я всегда делю с тобою думы»). Поле под Становой, в котором «угрюмо и печально» и тревожно «Кабардинка, с висящими по ее бокам стременами и торчащими седельными рогами стояла с какой-то чудесной стройностью, остро подняв уши, тоже как будто чувствуя всю недобрую славу этих мест и тоже внимательно и строго глядя куда-то по дороге. Она уже вся потемнела от горячего пота, похудела в ребрах, в пахах, но я знал ее выносливость, то, что ей достаточно единственного глубокого вдоха, которым она вздохнула, ставшая, чтобы снова пуститься в путь во всю меру своих уже немалых сил, своей неизменной безответности и любви ко мне. И, с особенной нежностью обняв ее тонкую шею и поцеловав в нервный храп, я опять взмахнул в седло и еще шибче погнал вперед...».

Бытие Кабардинки в мире, ее трагический в своей простоте уход из земного бытия и еще более простое — и тем страшнее! — то, что стало с ней после смерти, — все это рубеж. Рубеж в судьбе Арсеньева. Он ощущает эту рубежность текущего, сиюминутного бытия, провожая брата — «боль о прожитом сроке жизни, которому всякая разлука подводит последний итог и тем самым навсегда его заканчивает». Именно этот «прожитый срок» жизни Арсеньева заканчивает, «подводит последний итог», Кабардинка своей смертью-гибелью.

«А дома меня ожидало еще и большое несчастье. Я возвращался в ледяные багровые сумерки. На пристяжке была Кабардинка, всю дорогу не дававшая отдыху шедшему крупной рысью кореннику. Приехав, я о ней не подумал, ее, не выведив, напоили, потная, она смертельно продрогла, простояла морозную ночь без попоны и под утро пала. В полдень я пошел в лужки за садом, куда ее стащили. О, какая жестокая, светлая пустота была в мире, какое гробовое солнечное молчание, какая прозрачность воздуха, холод и блеск пустых полей!»

Здесь, в смерти Кабардинки, последний итог взросления Арсеньева и неизбежность ухода в мир взрослой жизни.

А вот рассказ «Белая лошадь», в котором его герой внезапно осознает близость своего ухода в иной мир — мир смерти. В раннем варианте 1907 года рассказ назывался «Астма», но Бунин вернулся к нему в 1929 году, в период работы над «Жизнью Арсеньева», и дал ему иное название. Работа над книгой заставляла Бунина всматриваться во все, что было сделано им в литературе на тот момент. Всматриваться и выбирать в своем творчестве «зерна вечной жизни» (если можно так сказать) и вновь давать им всхожесть: «...взглянув направо, землемер увидал в легком лунном сиянии большую белую лошадь — старую, седловатую, в гречке, с отвислыми губами. Череп ее был огромен; пук соломы, засунутый под узду, дико торчал возле правого полуприкрытого глаза... Звонко хрипя от запала, она прошла возле самого его плеча... И землемер, уже не раздумывая, ударил правой вож-

жой. Тележка чуть не перевернулась от крутого поворота и быстро покатила возле линии, за которой неясно серебрилось над полями лунное сияние.

По-прежнему на душе было и хорошо, и грустно, и тревожно... Все благополучно, все слава богу, но чего-то недостает... людей, может быть, жилья, приятеля... Хотелось петь, рассказывать свою жизнь... Спросить кого-нибудь: что же, наконец, будет на том свете что-нибудь или нет? Райские яблочки и черти в неугасимом пламени, конечно, вздор... Но ведь вздор и полное исчезновение. Зачем родился? Зачем рос, любил, страдал, восхищался? Зачем так жадно думал о Боге, о смерти, о жизни?

— Зачем, позволять вас спросить? — сказал землемер вслух.

Существовать на том свете и в теперешнем виде он, конечно, не будет. Ибо, если он будет существовать, значит, и эти лошади будут существовать... и мириады мириад всех прочих лошадей, зверей, птиц, жучков, несметных мошек... Но и бесследно исчезнуть он не может. Он этому никогда не верил».

В «Белой лошади» «вечна» именно эта неразрывная соединенность человека со всем живым окружающим миром, позволяющая видеть решение сложнейших вопросов бытия человеческой души: на том свете — не в теперешнем виде... бесследно исчезнуть он не может...

Есть еще и белая лошадь в цирке братьев Труцци. Соединенность этой лошади и женщины, лошади и наездницы в цирке — в нажаривающей музыке, перекатанном рыке и царственном выдохе за кулисами... Есть соединенность этого цирка с цирком другим — из сна Арсеньева: «Покрестившись на образок, я пошел за покупкой, которую выдумал лежа. По дороге вспомнил сон, который видел в эту ночь: была масляница, я опять жил у Ростовцевых, сидел с отцом в цирке, глядел на арену, на которую бежало целое маленькое стадо черных пони, целых шесть штук... директор во фраке долго вскрикивал, долго стрелял бичем, пока наконец заставил их упасть на колени и закланяться публике, после чего вдруг заскакавшая обрадованным галопом музыка быстро понесла, погнала их вереницу вдоль круга арены, точно преследуя... Я сходил в писчебумажный магазин, купил толстую тетрадь в черной клеенке. Возвратясь, стал пить чай, думая: «Да, довольно. Буду только читать да иногда, без всяких притязаний, кое-что вкратце записывать — всякие мысли, чувства, наблюдения...» И, обмакнув перо, старательно и четко вывел: — Алексей Арсеньев. Записи».

Этим цирком «разорвано» вступление Арсеньева в мир собственного творчества. Разорвано меж «покрестившись на образок» и «четко вывел».

В этих «двух цирках», белой лошади, шестерке черных пони, коротконогой женщине, директоре во фраке, музыках, той и другой, — есть какая-то до предела сжатая бунинская пружина. Эта пружина — момент бытия («момент» — в терминах физики) — сжата автором здесь до предела, так что даже чуть-чуть не поддает, не пружинит... И я, читающий Бунина вроде бы вдоль и поперек, воспринимающий видимое и невидимое его творческого мира, в недоумении: что же такое этот эпизод? Творчество, литература — цирк, и писатель должен поклониться публике, повинувшись щелканью бича? И кто тогда директор, или писатель сам и есть директор своего творческого цирка?

У Бунина есть мир — невидимый: «...в основе всего видимого есть элемент невидимый, но не менее реальный, и что не учитывать его в практических расчетах — значит рисковать ошибочностью всех расчетов» (Из статьи «Эртель», 1929).

Писатель Бунин своим артистическим талантом умеет наделять мир невидимый видимыми признаками, являть элемент невидимый в сферу видимого, осязаемого. Так и «язык» живых существ у Бунина — это язык не звучащий, но — читаемый, доступный пониманию человека «язык».

Прочтем же! Попробуем хотя бы прочесть...