

Евгений ПОНОМАРЕВ

ЗАГАДКА БУНИНА¹

Что обычный человек знает об Иване Алексеевиче Бунине? Из средней школы мы выносим смутные воспоминания об «Антоновских яблоках» (смутные — потому что проходили в шестом классе, из программы которого вообще в памяти остается мало) и свежие, интересные впечатления о «Господине из Сан-Франциско» и «Чистом понедельнике» (потому что прошли их в последнем классе). Ничем другим средняя школа нас не балует. Еще мы помним, что Бунин — «последний классик» и первый русский лауреат Нобелевской премии по литературе. Те из нас, кто интересуется особенностями стиля — или сам пытается писать, — знают, что Бунин — один из самых блестящих стилистов XX века, сохранивший в своем творчестве исконный (дореволюционный) русский язык. Все.

Для великого писателя маловато. Мы, конечно, знаем, что Бунин еще много чего написал. «Продвинутые» школьники назовут еще пять-семь заглавий, а «самые продвинутые», вероятно, что-то прочитали: например, не только «Чистый понедельник», но и другие рассказы книги «Темные аллеи» (у интеллигентной публики наблюдается стойкая тенденция — записывать в «Темные аллеи» все новеллы и рассказы Бунина с любовной тематикой) или даже «Жизнь Арсеньева». Но все же великие писатели писали романы. Много романов. Хотя бы три-четыре. Это расхожее мнение середины XIX века, раздражавшее уже Гаршина и Чехова, по-прежнему актуально среди прошедших (советскую или постсоветскую, без разницы) среднюю школу. И к писателям XX века эта непреложная истина применяется столь же успешно, как к Достоевскому и Льву Толстому: романы есть у символистов и М. А. Булгакова, у А. Н. Толстого и М. А. Шолохова. В теме «Чехов» обходятся без романа: помогает «Вишневый сад». Бунин со своим «Господином из Сан-Франциско» смотрится на этом фоне довольно блекло. Он, хочешь не хочешь, занимает нишу нераскрывшегося гения. Это расхожее представление о Бунине, целиком сформированное школьной программой, очень далеко от истины.

Те из нас, кто решил серьезнее изучать русскую литературу, пришел с этим желанием в университет и с головой погрузился в литературный процесс, обнаруживает, что и в университетском литературоведении дела с Буниным обстоят не лучше. Обыч-

Евгений Рудольфович Пономарев родился в 1975 году. Окончил филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета. Доктор филологических наук. Ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры. Публиковался в литературных журналах «Нева», «Звезда», «Новый мир», а также в научных журналах «Русская литература», «Новое литературное обозрение», «Вопросы литературы», «Russian Literature», «Russian Studies in Literature» и др. Автор семи научных монографий, в последнее десятилетие много публикует не публиковавшиеся ранее тексты И. А. Бунина. Живет в Санкт-Петербурге.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда «Академический Бунин» (проект № 17-18-01410-П) в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

но о Бунине рассказывают в том семестре, в котором читается Серебряный век. Однако Бунин не укладывается в его рамки. Если начало его творчества еще напоминает обычный путь раннего модерниста (народничество или близкая к нему литературная традиция в конце 1880-х годов — первые модернистские опыты в 1890-е годы — зрелое модернистское творчество в 1900-е годы), то последующие тексты Бунина уже совсем не похожи на традиционную литературную продукцию эпохи. Да и начало творческого пути Бунина укладывается в типовую писательскую биографию Серебряного века лишь с существенными оговорками. В этом следует разобраться обстоятельно.

Молодой Бунин органически вошел в мейнстрим русской литературы конца XIX века, в ее надсоновско-фофановское направление в поэзии и народническое в прозе. Группу народнической критики Н. К. Михайловский предрек молодому писателю большое будущее; в редакции журнала «Русское богатство» — главный орган народничества — Бунин быстро (во многом благодаря авторитету старшего брата Юлия, видного народника, но не только) стал своим человеком; из поэтов классической эпохи ему покровительствовал А. М. Жемчужников — один из создателей Козьмы Пруткова, кузен А. К. Толстого и хороший знакомый многих великих поэтов середины века. Первое десятилетие творчества Бунина прошло внутри народнической литературы (и поэтов «гражданской скорби», соединивших страдания Н. А. Некрасова с идеями «чистого искусства»). Сегодняшние литературоведы умеют показать, в чем он был «шире», необычнее, четко видят в Бунине начальный задатки будущего великого Бунина — современники ничего этого не видели. Бунин был для них автором рассказа «На край света», посвященного крестьянам-переселенцам. Иван Алексеевич с большим успехом читал его в больших залах, на сборных литературных вечерах в Петербурге и Москве, тон которым задавали народники и примыкавшие к ним «прогрессивные» писатели: М. Н. Альбов, В. Г. Короленко, С. Я. Елпатьевский, И. Н. Потапенко, Д. Н. Мамин-Сибиряк, К. С. Баранцевич. С некоторыми из них (Мамин-Сибиряк) он был в приятельских отношениях, с некоторыми (Елпатьевский) будет по-настоящему дружен на многие годы (с дочерью писателя Людмилой, в замужестве — баронесса Врангель, Бунин сохранит дружеские отношения до самой смерти; так и будет писать в мемуарах: «мои друзья Елпатьевские»). Это первая нетипичная черта: с народническим кругом сверстники Бунина обычно прощались раньше.

В последние годы XIX века Бунин сближается со старшими символистами В. Я. Брюсовым и К. Д. Бальмонтом. В новый век он входит одновременно с входящим в моду модернизмом, печатается в первом номере символистского альманаха «Северные цветы», издает в символистском издательстве «Скорпион» в 1901 году поэтический сборник «Листопад. Стихотворения». Модернистскими связями большей частью объясняется его новый голос — лирическая проза первой половины 1900-х годов («Перевал», «Тишина», «Эпитафия», ну и знаменитые «Антоновские яблоки»)². Интересно, что поэму «Листопад» с одной стороны отметили поэты-символисты, с другой стороны — поэты традиционной школы: почетный академик, поэт А. А. Голенищев-Кутузов в 1903 году (Бунин номинировался на Пушкинскую премию с книгой «Листопад» и переводом «Песни о Гайавате») написал хороший отзыв, Бунин премию получил (половинную; разделив ее с переводчиком Шиллера П. И. Вейнбергом). Через несколько лет отношения Бунина с друзьями-символистами станут очень холодными и практически прервутся (возобновятся потом с теми из них, кто, как Бальмонт, окажется

² Есть еще один источник его нового голоса: традиция аллегорических миниатюр, наметившаяся еще у В. М. Гаршина («Красный цветок», «Attalea princeps») и активно развивавшаяся в те же годы Короленко («Огоньки»), М. Горьким («Старуха Изергиль», «Человек», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике») и др.

в Париже в эмиграции). Это вторая нехарактерная черта: Бунин уходит от модернистов в тот момент, когда они получают всеобщее признание. Его раздражает радикальность их экспериментов, эпатаж, отсутствие меры — нередко приводящее, с его точки зрения, к потере художественности. В 1913 году, произнеся на юбилее газеты «Русские ведомости» совсем неюбилейную речь, направленную против малокультурности «декадентов» и «символистов», Бунин, казалось бы, окончательно порывает со всеми формами модернизма. Однако он вернется к модернистской поэтике и творческим союзам с модернистскими авторами (Д. С. Мережковский, В. Ф. Ходасевич, Г. В. Иванов, Г. В. Адамович, Ф. А. Степун и др.) через 10 лет после этого — в начале эмиграции.

Другой литературный контекст, характеризующий жизнь и творчество Бунина в первой половине 1900-х годов, — это дружба с А. П. Чеховым. Мало с кем из посторонних замкнутый Чехов был так близок, как с Буниным, — третья черта, отличающая его от среднестатистического писателя Серебряного века. Приезжая в Ялту, Бунин бывает у Чехова чуть не каждый день, в последний же год жизни Чехова даже живет в его ялтинском доме. Антон Павлович в этот период — большая знаменитость, кое-кто считает его автором традиционным, кое-кто уже тогда (особенно после постановки чеховских пьес во МХТ) говорит о модернистской основе его творчества. В притяжении Бунина к Чехову, как и в случае с «Листопадом», важно соединение традиционного и новаторского: Бунин чувствует в Чехове «новые формы», но они, в отличие от символистов, не эпатажно-демонстративны. Общение с Чеховым научило Бунина тонкости экспериментирования и литературному вкусу — тому, в отсутствие чего он в 1913 году обвинит символизм.

Благодаря дружбе с Чеховым он становится своим человеком в Художественном театре (присутствовал еще на первом представлении «Чайки»), К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко относятся к нему с неизменным уважением (это хорошо видно и в воспоминаниях Станиславского о Чехове, где Бунин несколько раз упомянут). В 1910 году оба основателя театра нанесли Бунину официальный визит и предложили поступить в труппу (дело было после литературного утренника в честь юбилея Чехова, Бунин читал со сцены свои воспоминания и поразил публику артистизмом). Однако, в отличие от близких ему в те годы литераторов (Горький, Л. Н. Андреев, С. А. Найденов, А. М. Федоров), которые — под влиянием чеховской драматургии и ее головокружительного успеха — тоже стали сочинять пьесы, Бунин даже не попытался писать для театра. Объяснение этому можно найти в пятой книге «Жизни Арсеньева» — в отрывке, повествующем о глубинной пошлости всего театрального ремесла, а также в различных набросках Бунина, развивающих те же мысли.

Выбирая себе литературный круг, Бунин останавливается на литературно-художественном кружке «Среда», объединившем московских деятелей культуры, близких реалистическому искусству. Круг «Среды» был весьма и весьма широк: он включал как писателей старой школы, так и новомодных авторов (Горький, Андреев, некоторые «писатели из народа»); бывали на заседаниях «Среды» С. В. Рахманинов и Ф. И. Шаляпин, И. И. Левитан и А. Я. Головин. В дальнейшем Бунин станет одним из главных авторов горьковского «Знания» — это видится логическим продолжением приятельских отношений в кружке «Среда» (впрочем, познакомил Бунина с Горьким Чехов, на «Среде» не бывавший, и отношения Бунина с Горьким, разумеется, не исчерпываются корпоративными контактами). При этом трудно найти в большом круге «Среды» писателя, хоть как-то похожего на Бунина. С первой половины 1900-х годов и, особенно, в 1910-е годы Бунин исключительно индивидуален. С. А. Венгеров в «Русской литературе XX века» записывает его в неореалисты, но это говорит лишь о том, как традиционна парадигма Венгерова. Ю. А. Айхенвальд в «Силуэтах русских писателей» называ-

ет его «ваятелем стиха и прозы» (и если поэзия Бунина на фоне модернизма напоминает ему «хорошее старое», то стиливое разнообразие прозаических жанров у Бунина аналогов не имеет). Действительно, «Господин из Сан-Франциско» — единственный в своем роде текст, один из экспериментов дореволюционного Бунина. Написанные практически в то же время «Петлистые уши», «Легкое дыхание», «Братья» столь же индивидуальны и по стилистике, и по жанровым признакам. В этом отчасти отгадка, почему школьной литературе так трудно с Буниным: какой из этих текстов ни возьми, это будет лишь один бунинский текст, дающий минимальное представление о творчестве писателя. Каждое из перечисленных произведений — попытка перестроить традиционную новеллу, усилить те или иные возможности жанра. Причем экспериментирует Бунин органически: в отличие от большинства модернистов, кто сначала «придумывает» эксперимент, а затем пытается его воплощать, он следует за художественной логикой материала — и совершенно не терпит повторения.

Тут и кроется его радикальное отличие от классиков. Писатель-классик воспринимал жанровую парадигму как нечто от Бога данное. Создав свой собственный «тип» романа, повести или новеллы, Тургенев, Достоевский и Толстой продолжали развивать его десятилетиями. Модернистская эпоха перестала ценить известные жанры. Каждый из крупных авторов Серебряного века в первую очередь модернизирует жанровую парадигму, формируя жанры «под себя». Бунин в этом отношении далек от классиков и близок к самым радикальным модернистам. Начиная с 1910-х годов он не просто создает новые жанровые формы, он не пользуется новой формой больше одного раза. Так, писатель очень долго шел к созданию большого текста. Наконец в 1910 году появляется повесть «Деревня», приносящая ему шумный (скандальный) успех. Традиционный писатель XIX века, вероятнее всего, попробовал бы этот успех развить, создав произведение той же тематики и той же формы. Однако Бунин никогда больше не вернется к этому жанру. На следующий год он напишет повесть «Суходол» с совершенно иной архитектурной.

В эмиграции Бунин обрел второе дыхание. По сути, в 1920-е годы рождается новый писатель (который и в университетских курсах должен рассматриваться уже в новом контексте — за рамками Серебряного века, рядом с авангардом, соцреализмом и прочими литературными течениями, сформировавшимися в ходе и после Гражданской войны). Практически никому из больших писателей Серебряного века, переехавших в Европу или оставшихся в России, не удалось войти в новую эпоху: Мережковский и Бальмонт, Горький и Куприн, сменив темы, продолжали писать, как раньше. Но европейские литераторы (в России нормальный литературный процесс был прерван насильственно³) с последними залпами мировой войны заговорили на новом языке — на языке Пруста и Джойса. Бунину — единственному из писателей старой школы — удалось легко перейти на этот язык и остаться современным писателем, а не фигурой историко-литературного музея.

По иронии судьбы Бунин, не переносивший слова «модернизм» и его давно сформированную теорию, на два с половиной десятилетия оказался главным писателем русского модернизма. Начиная с 1920-х годов творчество Бунина резко меняет тональность: на смену изображению жизни приходит преображение жизни, писатель ищет исключительных героев и показывает «подлинный мир» за пленкой «мира, кажущегося реальным».

Этой перемене способствует та склонность к эксперименту, которая стала органической чертой бунинского творчества еще в 1910-е годы. Он по-прежнему не любит

³ Если русский авангард — одна из важнейших частей общемирового позднего модернизма, то к концу 1920-х годов (и в особенности с появлением соцреализма) русская литература начинает повторение задов XIX века для проведения в жизнь партийной пропаганды.

«развивать успех». В эмигрантском творчестве Бунина есть всего один роман («Жизнь Арсеньева»), всего одна житийная биография («Освобождение Толстого»), всего один цикл повестей («Темные аллеи») и всего один документальный текст эпического масштаба («Окаянные дни»).

Творчество Бунина 1920-х годов можно представить как две параллельные линии: с одной стороны, оно движется к метафорическому преобразению мира, достигающему апогея в «Митиной любви» и ряде сопутствующих ей рассказов (сложные метафорические ряды создаются при помощи концептов «Память», «Творчество» и «Любовь», которые сплетаются между собой и обретают характерное для русского модернизма религиозное звучание); с другой стороны, писатель тяготеет к опоре на документ и точности связанных с ним обобщений (апогеем этой линии становятся «Окаянные дни»). Обе линии подводят Бунина к «Жизни Арсеньева» — полудокументальному автобиографическому роману, который при помощи отчужденного героя и преобразования недавнего прошлого метафоризирует концепт «Россия» и создает обобщенную биографию «современника» — и в то же время преобразенную Памятью собственную жизнь: почти такую, как было на самом деле, но ярче, вдохновеннее и насыщеннее Творчеством и Любовью.

«Жизнь Арсеньева» приносит Бунину исключительный успех — не только в предметном (феноменальном) мире: вслед за окончанием пятой книги следует присуждение Нобелевской премии, — но и в мире подлинном, ноуменальном: ему удается воскресить никогда не существовавшую Лику и пересоздать провинциальную российскую жизнь эпохи Александра III. От этого успеха он движется к собственной житийной биографии (подающей собственную жизнь как преобразенную жизнь Льва Толстого), предельно усилив метафорическое звучание уже сложившегося в эмигрантской литературе жанра. «Освобождение Толстого», представляя значительную ценность в феноменальном плане (великий писатель показан с необычной, характерно бунинской точки зрения; в произведении использован ряд неизвестных публике воспоминаний; творчество Толстого анализируется его «литературным учеником»), терпит фиаско в плане ноуменальном: попытка сделать Толстого равным Христу и Будде заведомо обречена на провал.

В этот момент в творчестве Бунина начинается разрушение модернистских стереотипов. Идея «краткого рассказа» — отдельной детали, в которой, как в дождевой капле, отразилось бы все многообразие бытия — балансирует между модернистским миропониманием и идущим ему на смену новым искусством. Попытки продолжать «Жизнь Арсеньева» (они остановятся на уровне набросков) приводят Бунина к новому эксперименту: освобождая нарратив от стержневого героя, он начинает работу над циклом рассказов о Любви. Новеллы, являющие разные лики Любви, усложняются дискурсивностью (особый интерес к строению диалога возник у Бунина значительно раньше) и сложным интертекстом (многочисленные отсылки к произведениям классической русской литературы вызваны критическим перечитыванием классики в последние годы жизни — в дневниках, записных книжках и письмах близким друзьям Бунин по примеру Льва Толстого выставляет оценки поэтам и писателям от Пушкина до Зощенко). Благодаря новым повествовательным стратегиям большая новелла разрушается изнутри, порождая (прямо в составе сборника) краткий рассказ нового типа — подробно пересказанный эпизод, стремящийся не столько преобразить мир, сколько проследить скрытые законы, по которым мир живет и развивается. Этот новый рассказ уже далек от модернизма, его предметом становится не божественная универсальность бытия, а вариативность и многообразие жизни. Или случайность, которая правит миром.

Случайность выходит на первый план в последовавших за циклом «Темные аллеи» рассказах круга «Темных аллей» (тематически близких книге, но существенно отлича-

ющихся по форме). Бытие становится в них дробным и вариативным, повествователь почти растворяется, герои превращаются в стаффажные фигурки, сюжет максимально редуцирован — и за всем этим проступает само течение жизни. Продолжая экспериментировать, Бунин чутко предвосхищает некоторые принципы постмодернизма, зарождающегося в европейских литературах. Не случайно последние рассказы Бунина нередко ориентированы на заведомо нелитературный, заимствованный из бытовой жизни текст: письмо брошенного мужа («Письма»), рекламное объявление («Крем Леодор», «Ривьера»), ресторанный меню («Новая шубка»). В роли такой же «живой жизни» выступает вырванный автомобильными фарами из темноты пейзаж («В Альпах») или вырванная из общего парижского потока отдельная, внезапно затормозившая машина («Un petit accident»). В роли бытийного дискурса выступают собор и звуки органа — цитата, но музыкальная, невербальная («Легенда») — или погруженный в ночное молчание парк огромной гостиницы («Ривьера»).

Многие из перечисленных рассказов почти неизвестны широкому читателю. Практически не обращают на них внимания и многие литературоведы, воспринимая в качестве незначительного «довеска» к «Темным аллеям». Но это вершина бунинского творчества — открытие вещей, недоступных ни классике, ни модернизму⁴.

Наряду с этим вырастает значение наброска в творчестве Бунина⁵. Поздний краткий рассказ во многом перестает отличаться от многочисленных набросков, так и не развившихся в полные рассказы. Потенциальные значения наброска, неопределившаяся множественность сюжетных ходов как раз и есть то новое, чего требует Бунин от современной литературы. Рассказ «<Смерть в Ялте>»⁶, неоднократно цитировавшийся Д. Л. Быковым в его авторской радиопрограмме «Один» как образец почти современной прозы, был обнаружен среди архивных набросков. Он — живое доказательство, во-первых, неразделенности наброска и готового текста в сознании позднего Бунина, во-вторых, приближении позднего Бунина к эстетике и стилистике постмодерна.

Стремительность развития, глубинный динамизм творчества не дают записать Бунина ни в один из «-измов», с которыми ему пришлось сосуществовать и взаимодействовать. Необычайная чуткость к тенденциям русского, а затем и мирового литературного развития позволила ему оставаться современным до последних лет жизни. А после смерти его творчество хлынуло в СССР — как последнее слово о литературе.

Здесь и проявляется главная загадка Бунина. Ему невозможно найти краткое и бесспорное определение — как невозможно локализовать его в определенной точке (периоде) истории русской литературы. Дмитрий Мережковский и Александр Блок — крупнейшие символисты, Осип Мандельштам — акмеист, Горький — писатель социал-демократии и «основатель соцреализма», Владимир Сирин (Набоков), если брать только русскоязычное его творчество, — крупнейший младоэмигрант. Но кто среди них Бунин? Реалист Серебряного века, как отвечали (вслед за С. А. Венгеровым) советские исследователи? Но это смешно: творчество Бунина не укладывается даже в самые широкие определения Серебряного века, а реалистичность его творчества последовательно развенчана монографиями 1990-х годов и нового века: Ю. В. Мальцевым, Б. В. Авериним,

⁴ Подробнее см.: Пономарев Е. Р. Преодолевший модернизм: Творчество И. А. Бунина эмигрантского периода. М.: Литфакт, 2019.

⁵ См. обширный корпус набросков Бунина, опубликованный в новой книге «Литературного наследства»: Бунин И. А. Наброски. Подг. текста, предисловия и примечания Е. Р. Пономарева // И. А. Бунин. Новые материалы и исследования (Литературное наследство. Т. 110. Кн. 1). М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 132–322

⁶ Впервые опубликован автором настоящей статьи в 2015 году: Пономарев Е. Р. Неопубликованный рассказ И. А. Бунина // Новое литературное обозрение. 2015. № 4 (134). С. 3–7. См. также его академическую публикацию: Литературное наследство. Т. 110. Кн. 1. С. 128–131.

О. В. Сливичкой, автором этих строк. Модернист-знаньевец — стоящий рядом с М. Горьким и Л. Н. Андреевым? Но это лишь краткий период его творчества, причем в кругу «Среды» и «Знания» он совершенно ни на кого не похож. Андреев и Горький рядом с ним — фигуры однозначные, цельные, сохранившие единое мировоззрение и единый стиль на протяжении всего творчества (более короткого, к слову сказать, чем творчество Бунина). Главный писатель эмиграции? Но половина его творчества прошла до эмиграции, да и эмиграция была неоднородна: с точки зрения некоторых современников (И. А. Ильина, например), Бунин существенно уступал И. С. Шмелеву и Б. К. Зайцеву.

Писателей, творчество которых никак не уложить в рамки собственной эпохи, не так много. Это, во-первых, А. С. Пушкин, именем своим определивший пушкинскую эпоху и наметивший тенденции литературного развития едва ли не на столетие вперед. Но Бунин, безусловно, не Пушкин. Его творчество не стало определяющим для национальной литературы — разве что (с некоторыми оговорками) определило собой эпоху первой эмиграции. У Бунина есть одна пушкинская черта: страсть к эксперименту, быстрота переходов от «-изма» к «-изму», от жанра к жанру, нежелание работать с уже отработанным. Но этого, конечно, недостаточно для типологического родства. Другая фигура такого рода — Ф. М. Достоевский, вышедший далеко за рамки своего времени за счет религиозно-философских идей. Этот тип творца совершенно далек от Бунина. Бунин — нисколько не философ, философская составляющая текста кажется ему иностранной литературе. Не случайно большинство его отзывов о Достоевском — указания на писательскую небрежность: стилистическую, композиционную, сюжетную. Третьей фигурой такого рода, пожалуй, может быть назван Л. Н. Толстой, в силу долголетия творивший не только в эпоху «классики», но и в эпоху модернизма — не слишком этот модернизм замечая. Русское классическое наследие Толстому удалось вывести на мировой уровень. Бунин, наверное, ближе всего к толстовскому типу. Мощное изобразительное начало, словесная точность, близкий Толстому психологизм и четкость композиционных решений сближают этих двух писателей. Однако всемирной славы, не считая Нобелевской премии, Бунин так и не получил. Формулировка нобелевского диплома говорит сама за себя: «за строгое мастерство, с которым он развивает традиции русской классической прозы». Возможно, сыграла определенную роль не востребованность русского модернизма в масштабе мировой литературы. Ведь Бунин — при всей значимости классического наследия в его текстах (на протяжении большей части творчества) — все-таки писатель-модернист. У него нет грандиозных толстовских сюжетов, ориентированных на историю Европы, у него нет общественно значимых тем, он не выступает пророком и учителем человечества — он ориентирован на глубины человеческой души и тайны бытия, отраженные в этих глубинах. Он прозаик-поэт, а поэзия большей частью сугубо национальна.

Для русской же национальной культуры Бунин — фигура исключительная, еще настоящему не оцененная. Политическое значение Бунина (сначала символ несоветской русской культуры, увенчанный Нобелевской премией; затем единственный писатель эмиграции, которого почти свободно печатали и читали в постсталинском СССР; в перестройку, — автор неизвестных ранее «Окаянных дней», обвинительного приговора коммунистической идеологии) постепенно сошло на нет, но его художественное значение — как «вещь в себе» — оценить еще не успели.

Бунин с этой точки зрения — символ радикальных перемен, менявших облик русской литературы в XX веке (прежде всего перемен внутрилитературных — связанных с переменами политическими, но лишь опосредованно), практически все эти перемены отразивший. Бунин — редкий символ творца, ставящего культуру выше сиюминутной политической выгоды. Этому таланту Бунина, как и его принципиальности,

следует поучиться сегодняшним «мастерам культуры» (выросшим из так называемой советской интеллигенции), легко увлекающимся теми, кто больше платит. Бунин — живой прообраз той русской литературы, которая была бы у нас, не случись большевистского переворота и длительного господства соцреализма. Бунин, наконец, — один из самых «западных» писателей России. Для него литература самоценна, а никак не поле идейной борьбы и не рупор «партийных организаций». Для него литература — не учебник жизни, а прекрасный вымысел. Не моральный кодекс и не сборник банальных истин, а познание сложности жизни.

Поэтому Бунина надо читать больше. В университетских курсах творчество Бунина нужно изучать несколько семестров (так много лет и поступает автор этих строк) — в контексте Серебряного века, в контексте «межвоенного периода», в контексте послевоенной литературы. А в школе, которой давно бы следовало пересмотреть всю программу, посвященную XX веку, нужно читать целый ряд бунинских текстов, чтобы показать разные периоды творчества этого редкого писателя.

Загадку Бунина еще предстоит разгадать. Его значение для русской культуры больше, чем нам кажется сейчас. Ведь и Пушкина оценили не сразу, а через несколько десятилетий после смерти. С Буниным мы запоздали, но мы еще оценим его по достоинству.