

РЕАЛЬНОСТЬ ДУХОВНОГО В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА

Следует начать с уточнения объема и содержания понятия «духовный», поскольку употребляется оно, на мой взгляд, неоправданно широко, в самых разных смыслах [1:146-147], часто метафорически. Я в данном случае имею в виду прямое значение этого понятия, этимологически восходящее к слову «дух» опять же в его основном — религиозном — значении. Поэтому «духовный, духовное», в нашем понимании, — это «...все относящееся к Богу, церкви, вере...» [2:503]. Необходимо также пояснить и саму формулировку темы. Почему мы говорим именно о духовном, а не о религиозном? Понятие «религиозное» уже содержит в себе определенную системность, отчетливую мировоззренческую и оценочную доминанту и изначально предполагает такой подход, который, на мой взгляд, разрушил бы органику «вхождения» в бунинский текст с его артистической «непреднамеренностью» и особой пластикой изображения. Мне также представляется, что и в других случаях исследование того, насколько реально «присутствие» духовного в художественном мире того или иного художника, какова природа этого духовного, позволило бы говорить более предметно о характере религиозности этих художников и о религиозной составляющей их произведений.

Бунин-художник не просто создавал, как другие классики, сверхличную и часто отвлеченную значимость духовного для любого человека, но и обладал поистине редкостным даром видеть, ощущать конкретное бытие этого духовного в человеческой жизни. Поэтому мы и ставим в нашем исследовании вопрос именно о реальности, об очевидных знаках «пребывания» духовного в художественном мире бунинских произведений. Как, за счет чего и с помощью каких приемов создается такая реальность и какова ее природа? На мой взгляд, философские и методологические основания для поиска ответов на подобные вопросы следует искать прежде всего в самом типе бунинского художественного сознания, его яркой феноменологической одаренности и устремленности, обусловивших особые отношения героя и окружающего мира в произведениях художника. Эти отношения выстраиваются, в основном, как «ситуации встречи», носят характер интенсивного переживания, т.е. самого непосредственного, самого прямого общения «я» с реальностями разного рода через участие в них. Дистанция между «я» и «не-я» в художественном мире Бунина по существу снимается и создается эффект прямого «присутствия» или «вхождения» как бы «самих вещей в оригинале» (Н.Лосский), а не их символов, копий или отражений [3:101]. В видимом у художника есть то, что видится, в слышимом — то, что слышится, в переживаемом — то, что переживается [3:101].

По тому же принципу выстраивается в его произведениях и духовная реальность. Организуя ее прямое «присутствие» или «вхождение» в человеческий мир, Бунин разрушает стереотип традиционной противопоставленности духовного телесному. Его позиция очень близка размышлениям С. Булгакова, которые мы находим в книге «Свет не вечерний»: «Телесность по существу своему вовсе не есть противоположность духу, ибо существует и духовная телесность...и именно такая телесность и содержит в себе онтологическую норму тела. Напротив, телесность в смысле отрицания духовности есть лишь определенное состояние тела, и притом болезненное, а не его сущность... Эту сущность надо видеть в чувственности (здесь и далее курсив — автора), как особой самостоятельной стихии жизни, отличной от духа, но вместе с тем ему отнюдь не чуждой и не противоположной. Чувственность совершенно ясно отличается как от субстанциально-волевого ядра личности, так и от причастного к Логосу мышления, умного видения идей, их идеального созерцания: наряду с волей и мыслию есть еще чувственное переживание идей, — их отелеснение....При всей

своей блистательности логические схемы, способные вместить весь мир, не могут реально породить ни одной пылинки, не идеальной, но чувственной, реальной. Именно телесностью или чувственностью и устанавливается *res, бытие...* Мы нащупали одну из основных черт телесности, как чувственности: ею устанавливается *реальность* мира, сила бытия» [4:217,218].

Произведением, иллюстрирующим эту проблематику, что называется, в «чистом виде», становится рассказ «Воды многие». Известно, что он представляет собой почти не переработанный Буниным дневник его путешествия на Цейлон в феврале — марте 1911 года, и герой-повествователь здесь предельно сближен, соотнесен с самим автором. Рассказ достаточно изучен, он правомерно относится к произведениям обобщающего плана, в которых формулируются заветные идеи художника. Для нас в данном случае этот рассказ важен как «устанавливающий» реальность и силу духовного бытия в жизни человека, как «являющий» виртуозную технику такого «устанавливания».

Ситуация путешествия освобождает героя от привычной системы отношений, от исполняемых им социальных ролей, от конкретно-исторической и национальной принадлежности и дает возможность непосредственно ощутить живую сопричастность величественной картине окружающего пространства. Отрешенность путешественника от «содержаний» прошлой жизни, от прежних связей и стереотипов напоминает нечто вроде «феноменологической редукции» в ее «прикладном» — к конкретной жизненной ситуации — и «художественном» вариантах. Душа героя предельно раскрепощена, открыта и готова вместить, удержать и сохранить всю полноту открывающихся реальностей и смыслов, недостижимую в обычных условиях. При этом герой еще более свободен, чем, например, в «Тени птицы», он стремится «выйти», если можно так сказать, за пределы культурного пространства непосредственно в сферу духовного, Божественного: «Уже в Океане. Совсем особое чувство — безграничной свободы» [7:326]. Не случаен в этом контексте символический жест выбрасывания книг — вещественных знаков культуры — за борт корабля: «Потом решительно пошел в каюту ... и торопливо стал отбирать прочитанное и не стоящее чтения. А отобрав, стал бросать за борт и с большим облегчением смотреть, как развернувшаяся на лету книга плашмя падает на волну, качается, мокнет и уносится в океан — навеки» [7:327]. Не случайно и эмоциональное суждение героя, противопоставляющее «крохотный литературный мирок» «той обыденной жизни, которой живет огромный человеческий мир, справедливо знающий только Библию, Коран, Веды» [7:327], как и желание автора ограничить «местопребывание» героя плаванием по океану, завершив рассказ именно перед прибытием в Коломбо.

Стремление ощутить присутствие духовного в окружающем пространстве совершенно определенно обозначено уже в кратком, но удивительно емком и «говорящем» эпиграфе: «Господь над водами многими...». Взятый из Псалтыря, он не только определяет содержательный ракурс рассказа и его основную интонацию открытости и благодарения восторженного сердца («Сейчас, благодарный и за эту лампу, и за эту тишину, и за то, что я живу, странствую, люблю, радуюсь, поклонюсь Тому, Кто незримо хранит меня на всех путях моих своей милосердной волей» [7:314] и т.п.), он еще и эстетически обязывает автора к совершенству слога и образов.

С самого начала повествователь задает высокую тему прямой — без посредников — обращенности к Богу: цитируется библейский текст, обозначается душевное состояние переживания сущности жизни как «радостного причастия вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле, столь любимой» [7:314-315] повествователем, и, наконец, следует понятная человеческая просьба: «Продли, Боже, сроки мои!» [7:315]. При этом Бунин дает «домашний», очеловеченный вариант такого высокого общения. Ситуация изыщно и в то же время вполне очевидно обставлена яркими бытовыми и дорогими автору подробностями: «На пароходе уже давно тишина. Тихо и на рейде. Вот вторая

склянка, — успокаивающий и слегка грустный звон, — бам-бам, бам-бам, — десять часов. Я выбрал себе одну из трех кают возле кают-компания...У меня просторно и все прочно на старинный лад. Есть даже настоящий письменный стол, тяжелый, прикрепленный к стене, и на нем электрическая лампа под зеленым колпаком. Как хорош этот мирный свет... [7:314].

Все эти подробности: и «слегка грустный звон, — бам-бам, бам-бам», и «настоящий письменный стол», и лампа, — создают особую атмосферу естественности, органичности и даже интимности происходящего. Эта атмосфера, лишенная всяческой отвлеченности и патетики, — необходимое условие для столь же органичного «узнавания» чуткой, «настроенной» душой героя знаков Божественного присутствия в окружающем его мире. Первым таким знаком становится увиденная путешественником вершина Синая, вызвавшая у него чувство «Его близости, Его ветхозаветного, но вместе с тем и вечного владычества, ибо это вечно, вечно...» [7:315]. Душа, открытая мистическому общению, угадывает и другие знаки Его пребывания в мире. Герой улавливает в морском ветре Божественное дыхание: «...А ветер, истинно Божие дыхание всего этого прелестного и непостижимого мира, веет во все окна и двери, во все наши души, так доверчиво открытые ей, этой ночи, и всей этой неземной чистоте, которой полно это веяние [7:332]; воспринимает «воды многие» раскинувшегося вокруг океана как «вечно юное Божие лоно» [7:333]. И даже рулевой, управляющий кораблем, в его представлении — человек, облеченный «истинно высоким саном», «ведущий нашу морскую стезю, сопряженный с тем непостижимыми, Божьими силами, которые колеблют, правят эту стрелку (стрелку руля — Н.П.)» [7:322].

Все это примеры чувственного участия «я» в мире, примеры той самой чувственности, которая является «отличной от духа, но вместе с тем ему отнюдь не чужда и не противоположна» [4:217]. С помощью именно такой чувственности — «чувственного переживания идей — их *отелеснения*», по выражению С.Булгакова — и обеспечивается реальность духовного бытия в бунинском мире. Кроме визуализации Его знаков в окружающем пространстве и прямых отсылок к собственным переживаниям, их интенсивности («...сидел, читал, думал о многом и разном, но за всем был Синай»; «смотрел на пески впереди, но все время чувствовал тот жуткий в своей древности и вечности Образ...»; «и это и страшило...и восторгало» и т.п.), Бунин широко цитирует в «Водах многих» библейский текст. Герой словно слышит здесь, в океане, боговдохновенные речи ветхозаветных пророков, обращенные через века именно к нему, включается в диалог, остро переживая это. Цитирование Книги Книг в данном случае есть также проявление чувственного опыта героя, своеобразное расширение «телесности» бунинского текста (приемов «отелеснения», которые он использует в рассказе), поскольку столь интенсивное вслушивание в библейское слово, напряженное его проживание открывает в этом слове нечто «осязаемо-вещественное», настоящее «обиталище» [3:16] подлинного бытия. И потому перед нами не просто цитаты, перед нами одна из возможностей «прямого выхода» в сферу духовного, «незыблемо-священного», обнаруженная и переживаемая героем, возможность диалога с Богом, «глаголавшим пророки».

«Устанавливаемая» в рассказе реальность присутствия Бога усиливает у героя потребность понять смысл земной человеческой судьбы и одновременно (при всей неразрешимости этой проблемы для человека) дает радость ощущать себя во власти Божьей воли, вверить свою жизнь Божественному Промыслу. «Поразительна полная неизвестность и случайность всякой земной судьбы, — размышляет герой, — я именно из тех, которые видя колыбель, не могут не вспомнить о могиле. Поминутно думаю: что за странная и страшная вещь наше существование — каждую секунду висишь на волоске! (...) И на таком же волоске висит и мое счастье, спокойствие, то есть жизнь, здоровье всех тех, кого я люблю... За что и зачем все это?» [7:327]. И чуть позже: «...глядел с палубы в пустой простор этих «вод многих»... все с тем же вопросом в душе:

за что и зачем? — и в этой же самой Божьей безответности, — непостижимой, но никак не могущей быть без смысла, — обретая какую-то святую беззаботность» [7:327].

Можно сказать, что в рассказе мы обнаруживаем некое мистическое пространство, образуемое и трепетной обращенностью героя к Богу, и возникающим между ними диалогом, в котором, ответы Бога, естественно, несказуемы («Божья безответность»), но угадываются утонченной душой путешественника в многочисленных знаках присутствующего в мире «незыблемо-священного». Причем в мистическом общении героя с реальностью нет пантеизма, поскольку она, эта реальность, не обожествляется, а совершенно определенно ощущается и воспринимается героем как сфера Божественного творчества. В финальном обращении это выражено с предельной ясностью: «...Светлая ночь Твоя» [7:337]. Все вокруг во власти Бога, все в Его творении подчиняется «строгой иерархии»: «В море, в пустыне, непрестанно чуя над собой высшие Силы и Власти и всю ту строгую иерархию, которая царит в мире, особенно ощущаешь, какое высокое чувство заключается в подчинении...» [7:332].

Повторением сходных понятий — «непрестанно чуя», «особенно ощущаешь», «высокое чувство» и т.п. — Бунин вновь и вновь отсылает нас не к собственному знанию о Боге, а именно к состояниям осущитости Его присутствия, дорожа этими состояниями. Ощущаемостью такого рода, которую С.Булгаков называет духовной чувственностью и которая, конечно, не может быть приравнена к плотской чувственности [4:219,220], утверждается при этом не просто реальность духовного в бунинском произведении, утверждается реальность духовного как «жизнь в красоте» [4:221]. Тема порядка и красоты Божьего мира и особой человеческой способности не только прикоснуться к этой красоте, но и запечатлеть, воплотить ее черты, ее лики в эстетически совершенных образах и картинах и тем самым словно продолжить дело творения нарастает на протяжении всего повествования и становится в конце концов главенствующей. Несмотря на свой открыто медитативный характер, бунинский текст переполнен изумительными по мастерству и выразительности художественными образами, конгениально сохраняющими для всех нас красоту, растворенную в мире и открывшуюся путешественнику благодаря усилиям его своеобразного «духовного осязания» реальности. Вот лишь некоторые примеры: «Далеко сзади, за кормой — бесконечно разлит по зыби розоватый блеск луны, золотой ломоть которой почти лежит на воде» [7:328]; «Небо перед закатом было неизменно золотое, сияющее; потом оно краснело, вместе с краснеющим солнечным шаром, который, коснувшись горизонта, слегка вытягивался, становился огненно-багряной митрой» [7:329] и т.п. При этом Бунин убежден, что восприятие красоты нельзя ограничивать каким-либо одним чувством, например, зрением, ее способны ощущать не только зрение, но и слух, и осязание, и вкус, и обоняние — всем нашим чувствам доступна область прекрасного. Поэтому его герой-повествователь демонстрирует и утонченный дар живописного видения мира («...ахнул: луна — зеленая!...Нежно-зеленая, на гелиотроповом небе, среди пепельных облаков, над зеленым блеском океана!» [7:336]), и способность восхищаться песней, которая «со сладкой грустью говорит о счастье жить, любить, мечтать в этом светоносном Божьем мире...», и волнение от «сладкого веяния ветра». В такой радости прикосновения к миру горнему бунинский путешественник находит то, что сродни булгаковскому «духовному усаждению» [4:221]. Не случайно, описывая свои переживания, герой последовательно проводит через все повествование тему «сладости» этих переживаний и ощущений: «...какое сладкое счастье — это солнечное утро...» [7:329]; «сладкая грусть» [7: т.3-321]; «сладкое веяние ветра» [7:330]; «сладок шум воды...» [7:333]; «И я был в страшной и сладкой близости Твоей...» [7:337]. Кроме того, на фоне общего величия картин природного мира достаточно четко проступает здесь «звездный сюжет». Такое обилие и разнообразие звезд трудно встретить в каком-либо еще бунинском произведении: «Небо от большого количества звезд первой величины было мрачно и торжественно» [7:319]; «В шесть часов, тотчас же после заката солнца, увидел над

самой своей головой, над мачтами, в страшно большом и еще совсем светлом небе, серебристую россыпь Ориона. Орион днем! Как благодарить Бога за все, что дает он мне, за всю эту радость, новизну!» [7:322]; «Россыпь Ориона в зените. Южный Крест на юге, в большом пространстве почти пустого неба. Смотрел на него и вдруг вспомнил, что у Данте сказано: «Южный Крест освещает преддверие рая». Слева низко лежала серебром раскинутая по темно-синему небосклону Большая Медведица, под нею, почти на горизонте, печально белела Полярная звезда. А на востоке точно ветром раздувало какую-то огромную и великолепную звезду, ровно и сильно пылавшую красным огнем. И ход наш был прямо на нее». [7:326]; «Там, в светлом и совсем пустом небе, под Южным Крестом, все мерцает одинокая низкая звезда. Какая? Надо завтра спросить моряков. Может быть, Альфа Центавра? — Как пленительно, загадочно звучали для меня всю жизнь подобные слова! И вот Бог дал мне великое счастье видеть все это...» [7:330]; «Опять ветер с востока, звезды чисты» [7:334]; «Проснулся, чтобы записать: Звезда пылала на горизонте впереди целым золотым костром» [7:335]; «...Мирно сияет лунный лик в высоте передо мной, а ниже, в светлой и прозрачной бездонности южного небосклона, тихо теплятся алмазы Южного Креста» [7:337] и т.п. Думается, что «звездный сюжет» продиктован здесь не только фабульной ситуацией — плаванием на корабле в непосредственном созерцании океана и неба («Все огромно: и океан, и небо, и все пространство между ними...» [7:335]), но и традиционным символизмом звезды и звезд, повышенной смысловой нагрузкой на эти образы в культуре. Звезда издавна трактуется как символ духа и духовных устремлений человека [5:206-207], и в подобном произведении, сосредоточенном на образах «незыблемо-священного» в мире, она не может не занимать лидирующего места. Более того, звездная тема, столь блистательно реализованная в рассказе и напрямую соотносимая с темой красоты окружающего пространства, открывающейся человеку, вновь выводит нас в сферу переключек Бунина-художника и той традиции русской религиозной философии, которая связана с учением о Софии. Сошлемся вновь на С.Булгакова, который в «Свете невечернем» прямо говорит о том, что «красота есть откровение св. Духа по преимуществу» [4:220]. А П.Флоренский, полагавший, что «благодаря Софии между тварью и Богом... не оказывается онтологического разрыва» [6:467], считал, что «идея Софии зависит от того, с какой ипостасью она созерцаема. Она — «идеальная субстанция, основа твари, мощь и сила бытия ее» по отношению к Отцу, «разум твари, смысл, истина или правда ее» по отношению к Сыну, «духовность твари, святость, чистота и непорочность ее, т.е. красота» по отношению к Святому Духу» [6:467].

Следовательно, пронаблюдав, как создается в рассказе «Воды многие» реальность духовного, мы можем отметить следующее. Во-первых, реальность эта внецерковна и внеконфессиональна, она носит глобальный и масштабный природно-космический характер, и герой-повествователь здесь свидетельствует от имени «души всего человечества»: «...Казалось, душа всего человечества, душа тысячелетий была со мной и во мне» [7:316]. И во-вторых, в ней совершенно отчетливо реализована тема софийности в том смысле, в котором однажды дал определение Софии В.Соловьев: «*Это мы с Богом, как Христос есть Бог с нами*» [6:466]. При этом, если иметь в виду ранее упомянутую мной типологию Софии, предложенную П.Флоренским и, на мой взгляд, методологически продуктивную для понимания данного текста с точки зрения исследуемой проблематики, то оказывается, что в этом произведении идея Софии созерцаема Буниным-художником в двух отношениях: в отношении к Отцу — отсюда столь важные здесь ветхозаветный мотив и тема величия сотворенного Богом мира — и в отношении к Святому Духу, проявляющем духовность реальности и человека как красоту. Думается, с этих позиций могут быть рассмотрены и другие бунинские произведения «космополитического» характера, которые сориентированы на «познание тоски всех стран и всех времен» и в которых духовная проблематика занимает ведущее место. И даже наиболее «буддийские» тексты художника не состав-

вят при этом исключения, поскольку и в них главным для Бунина было не ортодоксальное следование восточной религиозной традиции, а возможность на ином материале реализовать дорогую для него идею примирения духа и тела, духа и материи, идею, сближающую его в большей степени, чем с кем бы то ни было, именно с софиологами. «Софийность» мироощущения и позволила в конечном итоге Бунину столь изящно и органично соединять в своем творчестве ярко выраженный эстетизм и напряженность духовных исканий. И это редкий пример в русской литературе.

Несколько иной характер носит духовное в тех произведениях художника, которые исследуют феномен человеческой жизни и судьбы на отечественном материале. Так, в «Жизни Арсеньева» герой-повествователь уже не свидетельствует «за весь род человеческий», он говорит от своего имени — Алексея Арсеньева, он живет в определенных и конкретных обстоятельствах и укоренен в определенной — православной культуре. И потому реальность духовного здесь утверждается не только в общем мифообразе человеческой жизни, через универсальные символы и категории [3:106-135], но и в совершенно конкретном, по-человечески волнующем сюжете постепенного вхождения героя в мир православной религиозности.

Примечания:

1. Философский энциклопедический словарь. — М., 1997.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1. — М., 1981.
3. Пращерук Н.В. Художественный мир Бунина: язык пространства. — Екатеринбург, 1999.
4. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. — М., 1994.
5. Словарь символов. — М., 1994.
6. Русская философия: Словарь. — М., 1995.
7. Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 5. — М., 1965.

© Радько Е.
г. Екатеринбург

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ «ДЕТЕКТИВНОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ» КАК ОРГАНИЗУЮЩИЙ ПОВЕСТВОВАНИЕ СТРУКТУРНЫЙ ПРИНЦИП (В. НАБОКОВ «СОГЛЯДАТАЙ»)

«Соглядатай» справедливо считается поворотным произведением раннего периода творчества Набокова, в котором наиболее отчетливо проявились черты осложненной поэтики писателя. Несмотря на всю замысловатость и запутанность текста, автором утверждается наличие «пути» и возможной однозначной интерпретации текста. Так, в предисловии к английскому переводу «Соглядатай» В. Набоков отмечает особенности вектора поэтики: «По своей фактуре повесть напоминает уголовный роман, но на самом деле автор *отрицает всякое намерение разыгрывать читателя, дурачить его, морочить и вообще вводить в заблуждение*. Напротив, только тому, кто сразу поймет, в чем дело, «Соглядатай» доставит истинное удовольствие. Маловероятно, что даже очень наивному читателю этой *мерцающей* повести понадобится много времени, чтобы догадаться, кто такой Смуров...Тему «Соглядатай» составляет предпринятое героем расследование, которое ведет его через обставленный зеркалами ад и кончается тем, что два лица сливаются в одно...Как бы то ни было, важнее не то, что *порядок* этот тайный, а то, что *он имеется*». [1:58]

Рассказчик «Соглядатай» открывает дорогу серии ненадежных повествователей более поздних романов Набокова («Подвиг», «Приглашение на казнь», «Отчаяние» и др.). Не являясь в полном смысле ненадежным, рассказчик «Соглядатай» также окружен тайной и неопределенностью. Ощущение запутанности создает тот факт,