

Ольга Сливацкая

Бунин и русский космизм

Studia Rossica Posnaniensia 27, 43-51

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

БУНИН И РУССКИЙ КОСМИЗМ

IVAN BUNIN AND RUSSIAN COSMIZMUS

ОЛЬГА СЛИВИЦКАЯ

ABSTRACT. The article deals with the idea of Russian cosmizmus, examines the character of Bunin's contradictions and presents the writer's views and attitude towards the Eastern and Western standpoints.

Ольга Сливичкая, Санкт-Петербургский институт культуры, Санкт-Петербург, Дворцовая наб. 2, Россия.

С конца XIX в. в европейской философии оформляется направление, которое получило название космизма или космического сознания¹. Особенно созвучен нашей эпохе и духовно перспективен русский космизм². Будучи универсальным по своей природе, он имел и эстетический аспект. У В. И. Вернадского есть интересные размышления о том, как искусство отражало кардинальные изменения космологических представлений.

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

¹ Д. Андреев, воплотивший наиболее полно и ярко космическое сознание, связывает возникновение термина с Уильямом Джеймсом (см.: Д. Андреев, *Роза мира*, Москва 1991, с. 42), книга которого *Многообразие религиозного опыта* (1902) была достаточно известна в России и до первого русского издания (1910). Джеймс в свою очередь отсылает к канадскому психиатру Бэки (см.: В. Джеймс, *Многообразие религиозного опыта*, Москва 1910, с. 388). Плодотворна мысль определить особенности реализма XX века как „космического реализма” (см.: М. С. Кургина, *Человек в литературе XX века*, Москва 1989, с. 13).

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

В гелиоцентрическую эпоху – до конца XIX в. господствовало „сознание ничтожества этой жизни, самой по себе в холодном и бесстрастном космосе”. Примером служат *Стихотворения в прозе* Тургенева.

Наконец, современная космогония. В ней нет противопоставления Земли и Космоса, ибо во Вселенной нет пустоты: все пронизано многообразными взаимосвязями. В. И. Вернадский не находит этому мироощущению эстетического эквивалента в западном искусстве, но указывает на Восток – на буддийские религиозные построения, которые являются „одной из наиболее высоких форм человеческого достижения”³.

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

Начнем с того, что Буннин обладает тем, что индийские теоретики искусства называют словом „раса”⁴. Приблизительный смысл этого понятия – в том интегральном чувстве, которое остается в воспринимающей душе и которое поддается определению. Это некий фокус, некая, как говорил Розанов о Гоголе, „устойчивая черта”⁵, которыми обладают не все западные художники нового времени. „Раса” творчества Буннина – это трагический мажор или – что одно

³ В. И. Вернадский, *Живое вещество*, Москва 1987, с. 28, 31, 44. Подробнее: раздел *Человечество как часть однородного живого вещества*, с. 44-51.

⁴ „Лишенная определенности, конкретно детерминированного чувства, раса и не является чувством в строгом смысле слова, но представляет собой скорее общее переживание, только окрашенное в тона соответствующей эмоции” (Ю. М. Алеханова, *Индия. В: История эстетической мысли в шести томах*, т. 2, Москва 1985, с. 22); По прямым воздействиям учения о „расах” находится творчество Д. Сэлинджера. См.: И. Л. Галинская, *Философские и эстетические основы поэтики Дж. Сэлинджера*, Москва 1975, с. 26, 30.

⁵ В. В. Розанов, *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 161.

и то же – мажорный трагизм. И выражено это с предельной яркостью и наивысшим напряжением. Единство полярных начал и отсутствие промежуточных и нейтральных состояний. Полюса у Бунина – это то, что А. В. Сухово-Кобылин в своем учении о Всемире называл экстремами⁶. Если искусство, по словам Томаса Манна, – это повышенная жизнь, то искусство Бунина – это повышенная жизнь в превосходной степени.

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

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

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

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

Иными словами, как правило, эстетическая энергия струится от общего к частному и от частного к общему, а встреча дедуктив-

⁶ См.: *Русский космизм. Антология философской мысли*, Москва 1993, с. 52.

ного и индуктивного потока создает особый художественный эффект. Но если, к примеру, у Толстого с его аналитическим методом оцугимее проявляет себя индукция и рассказанные им истории возвышаются до „срезов общей жизни”, то у Бунина обратное: законы восприятия диктует дедукция. Общее, универсальное предсуществует, и заданная им мировая пульсация продолжает свое действие в освещенной зоне рассказа.

Каков характер бунинских противоположностей? Исследователи указывают на три возможные модели: европейскую, китайскую и индийскую. „Можно сказать: белое или черное – европейская модель, белое станет черным – китайская модель, белое и есть черное – индийская модель. Три разные модели развития: предельно динамичная (взрыв структуры в результате столкновения противоположностей и замена ее другой), умеренно динамичная (развитие происходит за счет перехода одной противоположности в другую в пределах одной и той же структуры) и нединамичная или малодинамичная (вернее внутренне динамичная) индийская модель”⁷.

Самоочевидно, что модель бунинской биополярности не совпадает с европейской. Ему чужда идея борьбы и порождаемого ею векторного движения. Не борьба, а схождение и расхождение полюсов определяет бунинскую вибрацию. Эти полюса то относят друг от друга бесконечно далеко, то сближаются. Иногда они выносятся на просторы Вселенной и закрепляются в разных рассказах (написанные в 1916 г. *Петлистые уши* и *Третьи петухи*). Иногда они декларируются как „две правды”, и их взаимодействие выступает как обнаженно конструктивный принцип, объясняющий все происходящее (*Сны Чанга*). Чаще же они сближаются настолько, что становятся почти неразличимы, но только универсальные онтологические законы их взаимодействия могут прояснить те таинства души и судьбы человека, пред которыми бессильна психология (*Легкое дыхание*, *Чистый понедельник*). Эти полюса сопрягаются композиционно (вслед за главой о начале любви к Лике следует глава о встрече с Великим князем и его смерти). И постоянно они переплетаются в пределах фразы или коротких фрагментах текста („И во всем была смерть, смерть, смешанная с вечной, милой и бесцельной жизнью”⁸.) „Я тотчас же опять встретил тот ужасный, ни на что в мире не похожий запах, который все утро сводил меня с ума у гроба. Но запах этот как-то особенно воз-

⁷ Т. П. Григорьева, *Японская художественная традиция*, Москва 1979, с. 107.

⁸ И. А. Бунин, *Собрание сочинений в 9 томах*, т. 6, Москва 1966, с. 105. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы.

буждающе мешался с сыростью еще темных от воды полов и с весенней свежестью, отовсюду веявшей в дом” (6, 113). И, наконец, схождение полюсов в одной точке. Этими точками – оксюморонами – усеян весь бунинский текст. Так проявляется биполярность в мельчайших клеточках художественного организма.

Взаимодействие противоположностей конструирует все содержание вечно пульсирующей бунинской вселенной. А человек – как малое ее подобие – то живет в ее ритме, то гибнет под натиском гигантских внеположных ему сил.

Очевидна близость Бунина к Востоку.

Однако на Востоке утверждают „относительный характер противоположностей”, „которые в то же время непротивоположны, ибо присутствуют друг в друге”⁹. Согласно индийской модели „хорошее не отличается от дурного. Хорошее – это и есть дурное, а дурное – это хорошее”. „Наша жизнь и наша смерть – это одно и то же”¹⁰. В дзенской модели „наибольшая полнота светлого начала Ян уже содержит в себе частичку темного начала Инь, а предельно созревшее Инь содержит в себе зародыш Ян. Вещи достигают своего предела – и переходят в свою противоположность”¹¹. Таким образом, взаимообусловленные противоположности гасят друг друга и воцаряется великий покой, великое бесстрашие – ширвана.

Именно эта сторона восточного мирозерцания так привлекательна для западных интеллектуалов, измученных цивилизацией, породившей, по словам К.-Г. Юнга, человека „прилежного, боязливого, благочестивого, предающегося самоунижению, предпринимчивого, жадного, неистового в борьбе за земные блага”¹². Можно вспомнить Г. Гессе, художника, неоднократно совершавшего свои „путешествия в страну Востока”. В повести *Курортник* герой – подагрик, терзаемый физическими муками, и, находясь среди таких же страждущих, воспринимает жизнь как муку. Но постепенно он обретает новый, более высокий взгляд на мир, в котором страдание – лишь один полюс, а второй полюс – неизбывная радость существования: „совершенно так же, как я постоянно вынужден сменять еду и пост, сон и бодрствование, совершенно так же вынужден я раскачиваться туда и сюда между природным и духовным, между опытом и платонизмом, между порядком и революци-

⁹ Т. П. Григорьева, *Даосская и буддийская модели мира*. В: *Дао и даосизм в Китае*, Москва 1982, с. 167.

¹⁰ Д. Т. Судзуки, *Наука-Дзен – Ум-Дзен*, Киев 1992, с. 141, 134.

¹¹ Лао-цзы, *Книга пути и благодати*, „Иностранная литература” 1992, 2, с. 235.

¹² К.-Г. Юнг, *Различие восточного и западного мышления*, „Философские науки” 1988, 10, с. 96.

ей, католицизмом или духом реформации”. „Удивительно, как красота и смерть, радость и тлен необходимы друг другу и друг друга обуславливают”¹³. Эта истина непреложна и благодатна. От нее веет покоем высшей мудрости.

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

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

В основе этого лежит европейский антропоцентризм сознания. Предел ассоциируется с пределом человеческой жизни и, что особенно важно, жизни прочувствованной, пережитой изнутри как моей жизни. Неотвратимость ее конца непостижима и ужасна. Модель бунинского мира в целом не антропоцентрична, а космоцентрична. Обладая космическим сознанием, Бунин постоянно в разных вариациях заявляет: „У меня их нет, – ни начала, ни конца” (5, 300). И действительно, страдая от своей отграниченности, томясь по безмерности, бунинский человек всем своим существом знает: начала у него нет. Отсюда постоянная тема „некрополей мира”, мотив Памяти, чувство предсуществования. Но в теме конца Бунин гораздо более драматичен и противоречив. Мотив смерти для него так же постоянен, как мотив одержимости жизнью. Но он не окрашен светлой верой в бесконечность индивидуального существования. Смерть для него – это великая Проблема, смерть – это безмерный ужас, смерть – это абсолютный конец. И не только смерть человека, но и смерть мгновения, конечность всего сущего. Борьба со временем и ее тщетность придают миру Бунина особую трагическую яркость. В этом смысле Бунин европеец. Хотя его модель мира очень близка к восточной, нарушая равновесие концов и начал, он лишает ее внутренней завершенности, внося что-то судорожное и мучительное. Взаимодействие Инь и Ян, жизни и смер-

¹³ Г. Гессе, *Избранное*, Москва 1977, с. 191, 137.

ти, страдания и наслаждения у него не столь гармоничны, как в классическом Востоке. Невозможность смерти обостряет чувство жизни, но жизнь и смерть – это не одно и то же. В счастье есть мука, в глубинах страдания есть наслаждение, но счастье и страдание – это не одно и то же. Поэтому ломается Дао, смывается Путь. Бунин знал это. Он говорил в *Снах Чанга о Тао*: „тут путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее. А ведь мы постоянно противимся ему, поминутно хотим повернуть не только, скажем, душу любимой женщины, но и весь мир по-своему” (4, 377).

Заметим попутно, что на те же истоки страданий западного человека указывает и Ромен Роллан (объясняя причину разрыва Оливье и Жаклин в *Жан Кристофе*): „Счастье – это лишь одно из биений вселенского ритма, один из полюсов, между которыми качается маятник жизни, – остановить маятник можно, только сломав его”¹⁴.

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

Яркость Бунина имеет еще один источник. У него, как и на Востоке, жизнь протекает как бы в открытом бытии, непосредственно в Космосе. Проясним эту мысль, сопоставив Бунина с Толстым, художником, к которому он относился благоговейно и который уже значительно разрушил антропоцентрическую модель мира. Работая над *Анной Карениной*, Толстой писал Фету о тех *настоящих* людях (курсив Толстого – О. С.), которые „ясно видят жизнь только оттого, что глядят то в нирвану, в беспредельность, в неизвестность, то в сансару, и этот взгляд в нирвану укрепляет зрение”¹⁵. В этом контексте – нирвана – это абсолютное бытие, а сансара – эмпирическое бытие. Такое двойное зрение расслаивает мир на явления обыденные и явления высшие. В сцене родов Китти Толстой говорит, что „были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее”¹⁶. Отверстиями в „высшее” усеян весь небосвод Толстого. Это не только такие прорывы в вечность как рождение, страсть и смерть, но и многие другие поэтические или катастрофические мгновения: встреча князя Андрея с дубом, вода, бьющаяся с паром во время

¹⁴ Р. Роллан, *Собрание сочинений в 14 томах*, т. 5, Москва 1956, с. 335.

¹⁵ Л. Н. Толстой, *Полное (юбилейное) собрание сочинений в 90 томах*, т. 62, Москва–Ленинград 1928–1959, с. 272.

¹⁶ Там же, т. 19, с. 291.

богучаровского спора: „Верь ему, верь ему”, морозная роса на пыльной траве, которую видел Пьер, находясь в плену, „узел” отпущенный Наташи и Анатоля – и многое и многое другое. В такие мгновения человек изымается из всех житейских отношений и остается наедине с вечностью. Но так проходит не вся жизнь. От прямых лучей космоса человека обычно прикрывают многочисленные оболочки: социальные, исторические и, наконец, обыденность, иногда прелестная, а иногда мертвящая. Толстой пишет и то, и другое: и „обычную жизнь”, и „отверстия в ней”, и нирвану, и сансару.

Бунин же мир не расслаивает. Когда он пишет сансару, она и есть для него нирвана. Для него *всё* – отверстие в „высшем”, поэтому это не отверстия, а жизнь, целиком пребывающая в „высшем”. Для него „в жизни все трогательно, все полно смысла, все значительно” (3, 203). Его человек, каков бы ни был его социальный статус, в какую эпоху ни жил, каким бы делом ни занимался, находится под прямым воздействием космических сил. В Индии говорят, что Вселенная начинается за твоим порогом. О Бунине можно сказать, что у него и за порогом, и перед порогом – всюду Вселенная. И не только как нечто непостижимое, огромное, ужасающее и томящее. Она проникает всюду и струится между мельчайшими частицами жизни, не давая осесть на них тусклой пыли будничности. Оттого-то и сохраняется у него „великая и божественная новизна”, свежесть и радость „всех впечатлений бытия” (6, 93). Один из любимых бунинских пейзажей – это мир, омытый дождем (*Грамматика любви, Митина любовь, Неизвестный друг*). „Все свежо, молодо, всего переизбыток – зелени, цветов, трав, соловьев, горлинок, кукушек” (6, 73) – это Бунин.

Искусство Бунина порождает чувство, которое даосы называют чувством „предельной явленности и предельной сокровенности мира”. Согласно их учению, эти две предельности – явленности и сокровенности – соотносятся не как противоположности, а по принципу, который обозначается философией „мин”, т.е. „снятие правды”¹⁷. Это значит, что одно накладывается на другое, одно постоянно высвечивается сквозь другое. Лао-цзы учил таким образом „видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного”¹⁸. Когда речь идет о Бунине, имеется в виду не субстанциональное свойство самого феномена искусства как „явленности неявленно-

¹⁷ *Дао и даосизм в Китае*, Москва 1982, с. 53, 45.

¹⁸ Цит. по: Т. П. Григорьева, *Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности*, Москва 1983, с. 173.

го"¹⁹. Специфика Бунина именно в предельности и того, и другого.

Формальным выражением предельной явленности выступает уникальная в своей яркости и чувственной достоверности внешняя изобразительность, а формальным выражением предельной сокровенности – те бесконечные знаки вопроса, которыми изобилует бунинский текст. „Где я буду?“ (2, 34), „Откуда тоска?“ (5, 298), „Рождение! Что это такое?“, „Кто и зачем обязал меня без отдыха нести это бремя?“ (5, 307) и т.д., и т.д. Все это последние вопросы, на которые нет и не может быть ответов. Они создают напряженное поле философского вопрошания. Бытие для Бунина – тайна, мучительная и неразрешимая. Наложение предельностей проявляет себя и в масштабе художественного мира Бунина как целого, и в масштабе его мельчайших частиц – фраз и словосочетаний. „Вдыхаешь, пьешь, видишь рождающуюся телесную жизнь мира, тайна которой есть наше вечное и великое мучение...“ (7, 346). Телесность и тайна – это у Бунина нерасторжимо...

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

¹⁹ Н. А. Кормин, *Онтология эстетического*, Москва 1992, с. 102.