

ностью чувственных подробностей, равнозначных в великом таинстве бытия. Они резко видны в своей завершенности, если на каждую подробность смотреть особенно пристально и если взгляд скользит с одной на другую очень медленно. Тогда раскрывается и полновесность каждой отдельной детали, и их неисчерпаемое многообразие. Такое воплощение полноты мироздания активизирует в читателе все силы его жизненности. Цель художника, воспевающего сам феномен жизнь, достигнута. Но когда именно так, во всем богатстве чувственных подробностей, требующих пристального взгляда, изображается смерть, получается иной эффект. Не зря Бунин цитирует Ларошфуко: «Смерть, как солнце, на нее не глянешь» (6, 113). И, видимо, не случайно ошибается, добавляя «как говорят мужики», ибо чувствует, что в этом заключена древнейшая и глубочайшая мудрость: нельзя смотреть на смерть так же, как на жизнь. Пристальный взгляд на разлагающееся тело активизирует в читателе не инстинкт жизни, а тот инстинкт, что отвращает все живое от лика смерти.

Иногда у Бунина есть установка на то, чтобы вызвать ужас и омерзение: когда он пишет о «смертном позоре» (5, 385), появляются такие детали, как «ледяные зловонные губы», «сизый чудовищный лик с розовой ватой в ноздрах» (5, 384), «в глазах, не совсем закрытых, темнела какая-то жидкость» (5, 16). Но и тогда, когда такой установки нет и живописные подробности смерти эстетически равноправны с живописными подробностями жизни, они неприятны именно в силу этого равноправия. Например, «Блеск свечей упал на кофточку, испуганное лицо девки стало в этом блеске бледно и красиво, а бледное лицо князя засияло как костяное» (5, 16). Лиловый цвет в описании тел умерших в «Жизни Арсеньева», гроб в рассказе «Огонь пожирающий», «насквозь розовый, насквозь светящийся, раскаленный до прозрачности», и «прозрачно-розовые, инде горящие ярко-синим огоньком известковые бугры...» сжигаемого тела (5, 116) и многое, многое другое — говорит о том, что Бунин стремится не столько внушить читателю впечатление о *смерти*, сколько поразить его живописным эффектом. Когда, к примеру, он зарисовывает в дневнике картину пожара: «Огромный извивающийся столб дыма прелестного цвета, а ниже, сквозь дым, огромное пламя цвета уже совсем сказочного, красно-оранжевого, точно яркой киноварью нарисованного»,<sup>28</sup> то очевидно, что это не интегральный образ бедствия, катастрофы, а феерически красочное зрелище.

Изображая так все — в том числе и то, что в сознании читателя окрашено негативными эмоциями, Бунин не изменяет законам своей эстетики. Однако то, что красиво в облике жизни, не может быть красивым в облике смерти, ибо жизнь и смерть с точки зрения живущего, но обреченного смерти человека (а таков любой читатель) — явления никак не одноприродные. У Толстого есть такая дневниковая запись: «Катерина умирает — событие ничтожное с точки зрения покоса. Покос убрали — событие ничтожное с точки зрения умершей Катерины» (51, 140). Когда картины смерти так колористичны, они воспринимаются явно не «с точки зрения умершей Катерины», а, по крайней мере, «с точки зрения покоса», т. е. с точки зрения, далекой от живого страдания человека. Невольно возникает ощущение эстетизма на грани натурализма, а иногда и за этой гранью.

Сопоставим с Толстым. Среди многочисленных эпизодов смерти один очень близок Бунину и рассматривается им в «Освобождении Толстого». Это смерть матушки из «Детства» (глава «Горе»). Так же как и в «Жизни Арсеньева», — это первая встреча со смертью на пути становящейся личности

<sup>28</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 344.