

И. А. Есаулов  
Москва

## КУЛЬТУРНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ И ВОСКРЕСЕНИЕ РОССИИ\*

Одной из особенностей гуманитарных наук является зависимость *результата* описания предмета от *позиции* исследователя по отношению к этому предмету. Культурный разрыв между исторической Россией и советским государством привел к тому, что зачастую базовые ценности тех, кто писал о русской литературе в советское время, не просто разительно отличались от системы ценностей самой этой литературы, но в ряде случаев можно говорить об их полной противоположности. Подобное радикальное расхождение аксиологических установок исследователей и предмета их изучения приводило к явному искажению истории русской литературы в целом и к превратной интерпретации ее вершинных произведений.

Характерным примером подобной работы с изучаемыми текстами является признаваемый классическим разбор Львом Выготским бунинского рассказа «Легкое дыхание». Если верить исследователю, «в самой фабуле этого рассказа нет решительно ни одной светлой черты... перед нами просто ничем не замечательная, ничтожная и не имеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки, жизнь, которая явно восходит на гнилых корнях»<sup>1</sup>. Таково, по Вы-

готскому, ничтожное «содержание» этого рассказа. И тут же исследователь открывает «закон уничтожения формой содержания» (151), согласно которому «форма воюет с содержанием, борется с ним» (155). Думается, в этой емкой формуле открывается специфическое освоение советскими исследователями русской классики — особенно теми, которые по духу и по своим предпочтениям близки левацким направлениям с их нескрываемым «революционизмом» (позднее, правда, когда русское наследство было уже вполне «присвоено», резкость формулировок смягчилась). Может быть, в этой вполне фрейдистской проговорке сказало и «оправдание» собственного революционного активизма по отношению к гонимой и истребляемой русской традиции как таковой. Выготский, скорее, характеризует *собственный подход к изучению русской литературы*, но приписывает его автору рассказа. Бунинский рассказ направлен якобы «не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в *самом* материале, раскрыть жизнь русской гимназистки до конца во всей ее типичности и глубине, проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы *преодолеть эти свойства*, к тому... чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть...» (156).

Вряд ли «вытесненный» из России Бунин согласился бы с тем, что он описывает «житейскую муть», что он анализирует не события в их *собственной* сущности, а лишь *преодолеывает эту сущность* или же, используя другое излюбленное опоязовцами понятие, *деформирует* эту сущность, как сюжет, согласно теории ОПОЯЗа, «деформирует» фабулу. Но сам этот подход, начиная с резкого противопоставления *реальности* и произведения, завершая самоупоеанием от «преодоления» косной сущности и чаемой «деформации» этой сущности, вполне адекватно передает логику переосмысления и «присвоения» русской классики.

Удивления достойно, пожалуй, лишь то, что этот разбор, в котором жизнь великолепной Оли Мещерской — в полном противоречии не только с бунинским замыслом, но и с любым непредвзятым читательским переживанием трактуется как «ничтожная и не имеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки» — именуется «классическим».

© Есаулов И. А., 2011

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 09-04-00502в/Р.

<sup>1</sup> *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1987. С. 147. Далее страницы этого издания приводятся в скобках.

Питательную среду подобных деформаторов сам Бунин выразительно описал в «Жизни Арсеньева»:

...[они] жили, в общем, очень обособленно от прочих русских людей, даже как бы и за людей не считая всяких практических деятелей, купцов, земледельцев, врачей и педагогов (чуждых политике), чиновников, духовных, военных и особенно полицейских и жандармов<sup>2</sup>.

Эти деформаторы «имели всё свое»: «свои дела, свои интересы, свои события, своих знаменитостей, свою нравственность, свои... обычаи и свое собственное отношение к России: отрицание его прошлого и настоящего и мечту о ее будущем» (V, 174); «люди — это только мы да всякие “униженные и оскорбленные”; все злое — направо, все доброе — налево» (V, 174).

Под властью деформаторов, как известно, педантично истреблялась вся русская традиция как таковая: историческая, литературная и культурная. Победители устраивали «свои дела», как заметил Бунин, и насаждали «своих знаменитостей». Но так было лишь на первом этапе.

На втором же этапе происходил процесс, который можно обозначить как «вторичную сакрализацию», когда определенные сегменты русской культуры были присвоены и легитимированы «племенем пушкинovedов», если вспомнить известное выражение Мандельштама, однако это присвоение осуществлялось посредством выхолащивания собственного смысла переформатируемой культуры. При этом происходила выборочная *адаптация* русского наследия с точки зрения советской системы ценностей. Например, после пятнадцатилетнего погрома русской культуры было разрешено преподавать историю и литературу, однако хорошо известно, в каком контексте подавались эти дисциплины. Из отечественной культуры были насильственно изъяты ее основополагающие духовные скрепы — например, православная традиция.

Художественной же задачей целого ряда писателей русского зарубежья — таких, как Бунин, Шмелев, Зайцев —

<sup>2</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1993—2000. С. 173—174. Далее бунинские тексты цитируем по этому изданию с указанием в скобках тома — римской и страниц — арабскими цифрами.

было воссоздание соборной России. Конечно, читая Бунина, мы погружаемся в мир *бунинской* России, однако разве это *только* Россия Бунина? *Только* Россия Шмелева? *Только* Россия Зайцева? Нет, *их* Россия — это как раз та Россия, которая нами утрачена или же, точнее, у нас *отобрана*.

России уже нет, она убита — так считали многие и многие русские писатели и русские люди (и не только за границей). Например, бунинский «Подснежник», к которому мы далее обратимся, открывается фразой: «*Была* когда-то Россия...» (VI, 436). В «Жизни Арсеньева» говорится о «*навсегда* погибшей России» (V, 157). Можно было привести сотни подобных же утверждений.

Однако же в христианском контексте понимания оказывается возможной не возрождение, а *воскресение* России — и в *этом* смысле ее воссоздание. Хотя подобное воскресение, как и положено, впрочем, воскресению, может быть только *чудом*. Возможно ли в таком случае *чисто филологическими* средствами интерпретации попытаться показать текстуальные механизмы подобного процесса, рассмотренного с его *рецептивной* стороны?

Здесь необходимо вначале оговорить некоторые существенные методологические положения. Напомним известное суждение М. М. Бахтина:

Автор произведения присутствует только в целом произведении и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого... Автор-создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*, а не *natura naturata*. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его<sup>3</sup>.

Эти строки обычно толкуются — до известной степени верно — как свидетельство того, что автора, по Бахтину, нельзя «найти» в каком-то *фрагменте* созданного им целого. Иными словами, подобно Богу-отцу, которого никто никогда не видел, автора тоже нельзя «увидеть» в том или ином созданном им «образе», будь он сколь угодно близок биографическому или какому бы то ни было иному «вто-

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 362—363. Далее страницы этого издания указываются в скобках.

ричному» предмету художественного видения. Именно по отношению к «первичному» автору Бахтин замечает, что тот «облекается в *молчание*» (353). Иначе говоря, любой звучащий голос в произведении *не является выражением авторской точки зрения*: поскольку *Словом* автора как раз и становится целое произведения.

Однако обратим внимание и на то, что из этой установки еще не следует с необходимостью постулат о *равномерном* присутствии авторского сознания в структуре художественного целого. Напротив, бахтинское возражение «против замыкания в текст» (372) можно истолковать и таким образом, что в структуре текста литературовед структурно-семиотической ориентации может обнаружить лишь «абстрактное идеальное образование» (368). Эта абстракция хотя и получает именование «автора», но при таком понимании логичнее уже говорить, вслед Р. Барту, об авторской «смерти», ибо, помимо того, что конструируемый из той или иной сложной текстовой структуры подобный «автор» не имеет, как правило, ничего общего с «человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения» (362), он вообще не имеет ничего общего и с личностью как таковой, поскольку в реальности структуру, ее «бинарные оппозиции» и «коды» — не говоря уже о ее истолковании — конструирует именно тот субъект, который более всего настаивает на «объективности» — и в этом смысле «бессубъектности» своего научного анализа: сам литературовед, придерживающийся подобного подхода. Поэтому Бахтин и замечает:

...в структурализме только один субъект — субъект самого исследователя (372).

Таким образом, *рождение* этого субъекта куплено ценой *смерти* другого субъекта: автора, полностью растворенного в структуре текста и, тем самым, деперсонифицированного.

Стремление «учесть» и «описать» мельчайший элемент *формы* произведения, а тем самым подчеркнуть существенность этого элемента в составе целого не должно приводить к признанию («по умолчанию») *равной* значимости этих «выделенных моментов» целого для собственного

*смысла* целого. Ведь представление о *равномерности* пространства и *одинаковости* его свойств — давно пройденный этап даже в современной физико-математической картине мира. Вероятно, и в художественном произведении выделяются моменты *разной* смысловой значимости: и присутствие автора «только в целом произведения» отнюдь не исключает *разной* степени явленности (воплощенности) автора в том или ином «моменте» произведения. В противном случае мы становимся невольными приверженцами гипотезы одномерного и скучного «ньютоновского» представления о «теле» произведения. Ср. суждение А. Ф. Лосева об «относительной мифологии» механики Ньютона:

Мир — абсолютно однородное пространство. Для меня это значит, что он — абсолютно плоскостен, невыразителен, нерельефен. Неимоверной скукой веет от такого мира<sup>4</sup>.

Дело в том, что хотя отношение *автор & герой* в значительной степени изоморфны отношению Бога и человека, что давно замечено исследователями бахтинской эстетики, но в различных религиозных традициях эти отношения мыслятся весьма различно. Так, христианская традиция настаивает на *воплощенности* Бога. Таким образом, особого рода трансцендентность Бога по отношению к созданному Им миру в этой традиции получает свое развитие:

Слово стало плотью (Ин. 1:14).

Бог явился во плоти (1 Тим. 3:16).

В Никео-Константинопольском Символе веры речь также идет о *воплотившемся* в мире Боге. В связи с этим позволим себе напомнить бахтинское убеждение:

Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где Его никогда не было, он принципиально иной<sup>5</sup>.

Представляется, что это неотменимая воплощенность Слова позволяет теоретически обосновать тезис о *неравномерности* авторского присутствия в теле созданного им текста. О той же *неравномерности* присутствия Божия в мире свидетельствует и третья Ипостась Троицы.

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 31.

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 19.

Эта неравномерность авторского присутствия в различных «моментах» целого является одним из важнейших условий *личностного* понимания. Известные бахтинские возражения против понятия «всепонимающего, идеального слушателя (читателя. — И. Е.)», который «не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение... не может иметь никакого *избытка*, определяемого дружостью» (386), думается, проистекают из того же опасения *обезличивания* читателя, его превращения из неповторимой личности в деперсонифицированную абстракцию. Тогда как подлинно *другой* потому и является незаместимым участником «праздника возрождения» того или иного *смысла* произведения, что за неизменной, раз и навсегда данной константной «структурой» текста угадывает ту или иную воплощенность Слова, обращенного не к абстракции «коллектива литературоведов» (368), а к нему самому: он возрождает — в новом контексте — персоналистичный и актуальный именно для него смысл произведения, но и этот персоналистичный смысл способствует *воскресению* читателя как незаместимой личности в мире.

Эти теоретические соображения хотелось бы конкретизировать интерпретацией двух известных рассказов И. Бунина.

В рассказе «Подснежник» приезд и отъезд отца могут быть осмыслены как событие, которое открывает нам такую глубинную правду о человеке, России и мире, которую может выразить только словесное искусство. При всей обычной для Бунина насыщенности точными бытовыми деталями нас сразу же вводит в должный читательский «горизонт ожидания» (В. Изер) первое предложение:

Была когда-то Россия, был снежный уездный городишко, была масленица — и был гимназистик Саша... (VI, 436)

Глагольная форма прошедшего времени не только переводит действие в прошлое, но и сигнализирует о том, что это действие имеет не только буквальный, но и какой-то метафизический смысл. Здесь поражает и само предложение: «*Была* когда-то Россия», предполагающее, что России уже нет вместе с Сашей, Масленицей и уездным

городом. Поражает временная размытость и удаленность: «*когда-то*», переводя Россию в ту же излюбленную Буниным ретроспективу других описываемых им мировых некрополей, навсегда ушедших мировых цивилизаций<sup>6</sup>. Так с первой же строки задан горизонт ожидания памяти об ушедшем, погибшем, постоянно корректирующий «бытовой» колорит рассказа этим — смертным — горизонтом.

Присутствует своего рода композиционная рама, поскольку подобный контекст понимания укрепляется *завершающим* абзацем: *санями*, увозящими отца (можно здесь вспомнить древнерусскую символику саней — о которых не случайно ничего не говорится в начале, бегло — в середине и — акцентированно — лишь в финале). О неслучайности подобной символики — которая явно проступает в культурном бессознательном Бунина, свидетельствует и название улицы — *Успенская*: «...это сани по Успенской улице» (VI, 439). Таким образом, «*Была* когда-то Россия» и «*Успенская* улица» являются начальным и финальным звеньями повествования (за вычетом отдельно расположенного восклицания-напутствия, о котором — ниже).

То, что между этими символами, представляет собой совершенно особенный нарратив. В этот небольшой текст вместился не только бунинский Елец, но и вся Россия: здесь отец и сын, тетя Варя, заменившая мать (что, конечно, уже вносит мотив сиротства); здесь мужики в тулупах, мещане в чуйках, извозчики, купцы, барышники; здесь половые, коридорные; здесь селянка на сковородке, лец в сметане, жареная навага, графин водки, полдюжина пива, стакан чая с пятью кусочками сахара и с целым калачом; здесь мир потных лбов, мохнатых голов, густых бород, чуек, армяков, полушубков, тулупов, громадных сапог и тающих валенок. В сущности, это Россия в ее целом, где внешняя неустроенность, ее «нерассчитанность» не только

<sup>6</sup> Если любопытствующий турист в современном городе Ельце спустится вниз к реке Сосне у Каракумского моста, он сможет увидеть, что опоры этого моста «укреплены» сброшенными в реку в несколько рядов православными надгробиями и памятниками, где сквозь воду можно различить не только кресты, но и даже некоторые имена усопших людей, странное чувство разрушенной цивилизации может охватить его и без чтения И. А. Бунина. Действительно, «была когда-то Россия».

не скрываются, но и, напротив, словно бы специально, с вызовом, поэтизируются и художественно эстетизируются, а также этически принимаются автором. Неделя на Елецком подворье — это «счастливейшая в жизни неделя».

Дело вовсе не в том, как полагают литературоведы выготской ориентации, что Бунин, так сказать, привносит — как художник — поэзию *извне* в этот мир Ельца и России, который на самом-то деле весьма прозаичен *изнутри* себя. Дело в том, что этот мир — *родной* для Бунина. И именно поэтому Бунин может показать поэзию — и даже «счастье» — как раз *в самом этом мире*. Но, с другой стороны, для того, чтобы в этом увидеть поэзию, радость и счастье, для того, чтобы эту поэзию радость и счастье передать нам, читателям, и явился в русской литературе такой писатель, как Бунин. Это какая-то особая кипучая, незаемная радость жизни, эта праздничность жизни *имелась в самой* жизни, но, чтобы эксплицитировать, выразить вовне эту радость бытия, нужен был все-таки Бунин.

В тексте трижды упоминается Елецкое подворье, что, разумеется, совсем не случайно и вносит добавочный сакральный символический смысл в подтекст бунинского рассказа, являясь своего рода праздничным эпицентром изобильной России.

Это та же самая Россия, о которой в «Жизни Арсеньева» сказано:

...как бы то ни было, знаю точно, что я рос во времена величайшей русской силы и огромного сознания ее... мы, мол, люди серые, у нас сам государь Александр Александрович в смазных сапогах ходит... не сомневаюсь, что они были весьма характерны не только для нашего города, но и вообще для тогдашних русских чувств (V, 75—76); что мы... русские, подлинно русские, что мы живем той совсем особой, простой, с виду скромной жизнью, которая и есть настоящая русская жизнь и лучше которой нет и не может быть, ибо ведь скромна-то она только с виду, а на деле обильна, как нигде, есть законное порождение исконного духа России, а Россия богаче, сильней, праведней и славней всех стран в мире (V, 76).

Именно отсюда это праздничное изобилие на Елецком подворье. Так отец Саши «ходит в длинных сапогах и романовском полушубке»<sup>7</sup> (VI, 436).

Конечно, Бунин упоминает и о «грусти, одиночестве», об «одинаковых днях в чужой семье» гимназиста Саши, но все это — в одном предложении, окруженном целым словесным массивом абсолютно иной тональности — блаженства и счастья. Это личное счастье корреспондирует с величайшим расцветом и праздничным торжеством России как раз накануне ее гибели. Поэтому прощание с отцом выходит далеко за пределы завершения Масленицы. В тексте сказано:

...и великое горе надвигается на Сашу: отец уезжает (VI, 439).

Прощание с отцом не только соседствует в тексте с Успенским, то есть со смертью. Это же прощание соседствует и с началом Великого поста. «А в *понедельник* все это сразу кончается. Город принимает смиренный и будничный вид» (VI, 439). Оказывается, этот праздник, изобилие и даже чрезмерность изобилия были перед долгим Великим постом, памятованием о Смерти. Хтонические косматые кони уносят отца по уже упоминавшейся Успенской улице в какие-то «серые снежные поля» (VI, 439). Если в начале рассказа подчеркивается, что «отец приехал из глухой, занесенной сугробами *усадыбы*» (VI, 436), то в финале о ней уже ничего не говорится — упомянуты только эти «снежные поля».

Рассказ написан в 1927 году. Конечно, за этим концом, за прощанием — «прости-прощай» — мерцает не только гибель России и разрыв всех человеческих связей между людьми, не только утрата родного отца, но и в целом *родного*, родины. За этим (а точнее, как раз именно в этом же) таится также и вселенский смысл горестного прощания отца и сына. У Бунина этот вселенский смысл проступает сквозь христианские коннотации, мерцающие во всем тексте. Так, говорится:

<sup>7</sup> Ср.: «...у нас сам государь Александр Александрович в смазных сапогах ходит».

Разве не *каждому* дает Бог то дивное, райское, что есть младенчество, детство, отрочество? (VI, 436).

Или о взгляде мальчика «раскрывшегося на мир Божий» (VI, 436). В этом же контексте следует понимать «небесно-голубые, ясные глазки», «непорочный звук голоса» (VI, 436) и т. п.

Однако что такое следующий за Масленицей сам Великий пост? Разве только лишь памятование о смерти? Это еще и путь к Воскресению, через памятование о смерти паломничество к Пасхе. Не случайно на православных пасхальных иконах младенец Христос изображается уже спеленутый смертными белыми пеленами.

В сущности, из первого абзаца, к которому мы уже обращались, с несомненностью следует не только гибель России, но и смерть «гимназистика» Саши. Само его ласковое прозвище «Подснежник», данное тетей, словно уже скрывает смерть. Ведь «подснежник» — это не только первый цветок после зимы; это, согласно внутренней форме слова, что находится под снегом, оказалось под снегом или *окажется* под снегом. Если сказано «был гимназистик Саша» в зловещем соседстве с «была когда-то Россия», то такое предположение вряд ли является нашим интерпретаторским произволом. Слишком известно, какая именно судьба постигла большинство русских гимназистов того времени или тех, кто был гимназистами и у отцов которых все-таки были собственные имения и усадьбы. Бунину к 1927 году это было тоже известно.

Образ России под снегом, России, занесенной снегами, — слишком устойчивый и распространенный концепт в русской эмиграции, чтобы в названии «Подснежник» не слышать и этого обертона. В таком случае праздничная сердцевина этого рассказа оказывается как бы спеленутой смертными пеленами не только его начала и финала, но и самого названия.

Где же тогда чаемое Воскресение и есть ли оно — или хотя бы намек на него — в этом (при всей своей праздничности) вдруг оказавшемся достаточно зловещим тексте? По-видимому, надежда все-таки имеется.

Уже подчеркивалось, что Елецкое подворье символически упомянуто трижды в этом тексте. Есть какая-то неза-

вершенность, какое-то non-finito в приезде и отъезде отца героя. Завершенность есть там, где есть возвращение. А здесь физически словно бы присутствует только вечная разлука. Та же незавершенность мерцает в экспликации начала Поста: понедельник. Ясно, что это — Чистый понедельник. Но Пост — это символический *Путь* к чему-то, а именно — к *Христу*.

Ведь это имя *звучит* в прощании отца:

Ну, присядем, Сашенька, и Христос с тобой (VI, 439).

В рассказе это *единственный* случай передачи прямой речи отца. Только после прозвучавшего именованного Христа — говорится об Успенской улице. Но рассказ все-таки завершается не описанием пути, а напутствием, почти (но не совсем) повторяющим прощание:

До свидания, Сашенька, Христос с тобой (VI, 439).

Не ясно, кто в данном случае является субъектом высказывания. Эта фраза звучит отдельно, сама по себе, она выделена из корпуса других предложений и по-настоящему *венчает* бунинский текст:

Христос с тобой.

Именно в этом можно угадать *пасхальное упование*, в культурном бессознательном Бунина преодолевающее смертную безнадежность первых фраз рассказа.

С чисто же филологической точки зрения, нарратив, организованный таким образом, что подобное напутствие окружает и тем самым доминирует или венчает Успение, этот нарратив явно демонстрирует ценностную оппозицию Успения (смерти) и Христа (Который «есмь воскресение и жизнь» — Ин. 11:25). В этом бунинском тексте читателю не доказывается, а показывается через амбивалентный образ подснежника как счастье, возможное в мире Божиим («дивное, райское»), так и смерть («*Была* когда-то Россия... *был* гимназистик Саша»), преодолеваемую в конечном итоге *надеждой* на будущее пасхальное воскресение — «Христос с тобой».

В рассказе «Косць» также присутствует семейно-биографическое «мы», за которым вновь легко можно увидеть бунинские реалии: «глушь серединной, исконной России»;

«проходили по нашим, орловским местам» (IV, 336). Особенно интересно, что мужицкое «они», которое вначале также еще конкретизируется («они были “дальние”, рязанские» (IV, 336); «они были как-то стариннее и добротнее, чем наши») (IV, 337), — затем уже выходит за пределы этой определенности, обретая общерусские качества:

Пела одна грудь, как когда-то певались песни только в России и с той непосредственностью, с той несравненной легкостью, естественностью, которая была свойственна в песне только русскому (IV, 338).

В середине рассказа осложняется и определенность сопоставления «мы» & «они». Пытаясь сформулировать, «в чем такая дивная прелесть их песни», рассказчик преодолевает то, что разделяет «их» и «нас»:

...она была связана со всем, что видели, чувствовали и мы и они, эти рязанские косцы. Прелесть была в том несознаваемом, но кровном родстве, которое было между ими и нами — и между ими, нами и этим хлебородным полем, что окружало нас, этим полевым воздухом, которым дышали и они и мы с детства, этим предвечерним временем, этими облаками на уже розовеющем западе, этим свежим, молодым лесом, полным медвяных трав по пояс, диких несметных цветов и ягод, которые они поминутно срывали и ели, и этой большой дорогой, ее простором и заповедной далью. Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть. И еще в том была (уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была — Россия, и что только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый их вздох березовом лесу (IV, 337—338).

Мы видим, что Бунин несколько раз подчеркивает не осознаваемое до конца самими носителями русской культуры их *родство*. О памяти *культурного бессознательно*-го может свидетельствовать высказывание о Павла Флоренского:

В философии здесь автору хочется сказать то самое, что поет в песне душа русского народа...

...но мы в философии говорим о том самом, о чем говорит душа Святой Руси в своей песне<sup>8</sup>.

Значимость того же культурного бессознательного и его архетипов для понимания русской литературы пытался обосновать и автор этих строк<sup>9</sup>.

Итак, мы как читатели имеем дело в приведенном выше фрагменте с какой-то совершенно особенной «воплощенностью» автора: хотя и нельзя сказать, что его позиция *сводится целиком* к словам рассказчика «все мы были дети своей родины» и ценностному окружению этих слов, но все-таки интуитивно мы чувствуем какое-то *качественно иное* его «присутствие» в этом «моменте», нежели, например, в следующем:

Поляна спускалась к оврагу, открывая еще светлый за зелеными деревьями запад. И вдруг, приглядевшись, я с ужасом увидел, что то, что ели они, были страшные своим дурманом грибы-мухоморы. А они только засмеялись... (IV, 337)

Может быть, дело в том, что и сознание читателя особым образом откликается на эту песню, подобно тому, как «на каждый... вздох» косцов «откликается» березовый лес: ведь речь идет об особом внутреннем единении «их», «нас» и «хлебородного поля». Даже если иной читатель и не может разделить убеждение автора о «несознаваемом, но кровном родстве», а также чувствует себя лишенным той родины, о которой идет речь в рассказе «Косцы», он именно *обретает ее* (о чем — ниже).

Что же касается отношений между рассказчиком и автором, то рассказчик *интерпретирует* звучащие строки песни таким образом, что *собственный смысл* песенного прощания с родиной («Конечно, они “прощались, расставались” и с “родимой сторонешкой”, и со своим счастьем, и с надеждами...» — IV, 338) противопоставляется «сладо-сти» этого оплакивания «косцами»; сам же поющий русский человек определяется рассказчиком как «балованный».

«Ты прости-прощай, родимая сторонешка!» — говорил человек — и знал, что все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной, что куда бы ни забросила его доля, все будет над

<sup>8</sup> Флоренский П. А. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 31, 374.

<sup>9</sup> См.: Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М., 2004.

ним родное небо, а вокруг — беспредельная родная Русь... (IV, 339).

Однако эту «интерпретацию» совершенно некорректно было бы назвать авторской: здесь мы видим ограниченность изображенного субъекта описания его собственным кругозором, далеко не совпадающим с авторским избытком видения. Заметим, что тот же рассказчик «с ужасом» видит, что едят косцы «страшные своим дурманом грибы-мухоморы». Тогда как сами герои «только засмеялись». Таким образом, оценка рассказчика и собственный смысл действия (сохраняющий непроясненность *тайны*, несмотря на прозаическое «объяснение» работников: «Ничего, они сладкие, *чистая курятина*») в данном случае не только не совпадают, но и этим самым словно демонстрируют зазор между *внешним объяснением* и собственным *смыслом* действия, так и оставшегося не проясненным для рассказчика. Можно предположить, что если *страшные* (для рассказчика) мухоморы на самом деле являются *сладкими* для косцов, то и *сладкое*, как представляется рассказчику, оплакивание себя в песне косцами также может и не быть таковым.

Моментом, трансгредиентным сознанию рассказчика, является как раз важнейший для понимания целого произведения собственный смысл *песни* косцов, строки которой приводит рассказчик. Смысл этих строк не принадлежит целиком ни сознанию рассказчика, ни сознанию «нас», ни сознанию самих косцов; однако в этих строках, очевидно, неявным образом концентрируется авторская позиция, вопреки «внешнему» объяснению их смысла рассказчиком.

Рассказчик описывает былую русскую жизнь как безвозвратно ушедшую («Это было давно, это было *бесконечно давно*, потому что та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется *вовсеки*»). Это не дооктябрьская жизнь определенного десятилетия, но трансисторическая, вечная — как тогда казалось — жизнь России. Поэтому «мы» и «они» находятся словно бы в центре мира:

*Кругом нас* были поля, глушь *серединной*, *исконной* России (IV, 336).

Дорога, «заросшая кудрявой муравой», изображается со «следами давней жизни наших отцов и дедов», она «уходила... в бесконечную русскую даль» (IV, 336) — не только пространственную, но и временную. Небо «уже золотилось» (IV, 336), рассказчик видит вокруг себя и «великие светлые столпы, как пишут их на церковных картинах» (IV, 336). Это иконное видение соседствует с представлением об исчезновении времени как длительности:

Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой — или благословенной — Богом стране (IV, 336).

Для рассказчика это еще жизнь в раю, жизнь до грехопадения. Поэтому важнейший атрибут песни: *счастье*.

Еще одно... было в этой песне — это то, что хорошо знали и мы и они, эти рязанские мужики, в глубине души, что *бесконечно счастливы* были *мы* в те дни, теперь уже бесконечно далекие — и невозвратимые (IV, 340).

В последнем «мы» вновь соединяются — и уже окончательно, поскольку это последний абзац рассказа, — прежнее «мы» (орловские слушатели) и «они» (рязанские мужики).

Завершается этот плач по утраченной России изменением точки зрения рассказчика:

...отказались от нас наши древние заступники, разбежались рысучие звери, разлетелись вещицы птицы, свернулись самобранные скатерти, поруганы молитвы и заклатья, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи — и настал конец, предел Божьему прощению. (IV, 340)

Ясно, что констатировать эту вселенскую по смыслу катастрофу («отказались», «разбежались», «разлетелись», «свернулись», «поруганы», «иссохла», «иссякли», «настал конец») нельзя, находясь словно в сердцевине исконного мира России. Представляется, что датировка и указание на место, где написаны эти горькие строки («Париж, 1921»), не являются внешним моментом, нейтральным по отношению к смыслу рассказа, но по-своему символизируют именно это изменение позиции образа автора.

О Божьем прощении речь идет и в предпоследнем абзаце, но там говорится о *состоявшемся* прощении: «...и про-



щал милосердный Бог...»; речь идет о небесном *заступничестве*:

...чувствовал... всюду есть у него приют, ночлег, есть чье-то заступничество, чья-то добрая забота, чей-то-голос, шепчущий: «Не тужи, утро вечера мудренее»... (IV, 339).

В этом контексте картина земного рая, как она виделась рассказчику, усложняется: оказывается, и на этой благодатной земле — с ее «свободой, простором и сказочным богатством» — были «бедь», «смертные чарь», «темниць», «посвисты удалые, ножи острые, горячие...» (IV, 339—340), однако *заступники* русского человека «из всяческих бед, *по вере его*, выручали...» (IV, 339); «знал он молитвы и заклятия, чудодейные опять-таки *по вере его*...» (IV, 339). Очевидно, конец Божию прощению, констатацией которого завершается бунинский рассказ, непосредственно вытекает из иссякания не только «животворных ключей», но и самой веры, после чего *милосердный* ранее Бог, о Котором говорится в предпоследнем абзаце, *прощавший* «дитяtko», уже полагает предел Своему прощению.

Возвращаясь к вопросу о соотношении *собственного смысла* песни и ее интерпретации рассказчиком, можно предположить, что еще более отчетливо, нежели в цитированном ранее «моменте» целого, когда рассказчик пытается передать «прелесть» песни, автор *воплощается* в саму плоть ее слов, в само *Слово* песни. Во всяком случае, если, как это прямо сказано, «только... душа (России. — И. Е.) могла петь так, как пели косцы» (IV, 338), то тогда сама песня *мудрее* и «балованных» косцов, и интерпретирующего исполнение песни этими косцами рассказчика.

По крайней мере, если сами косцы, по мысли рассказчика, *не верят* горьким строкам песни, *сладко* оплакивая себя («человек все-таки не верил, да и не мог верить, по своей силе и непочатости, в эту безнадежность»), а сам рассказчик лишь *затем* приходит к мысли, что «всему свой срок», то в *Слове* песни уже имеется тот же *плач о разлуке*, то прощание с «родимой сторонешкой», с Россией, которое является внутренней формой и бунинского рассказа в его целом. В этом небольшом по объему тексте рассказа само слово «прощай» звучит пять раз в строках песни,

а «родимая сторонешка» — трижды. Если избыток авторского видения, предполагающий известную корректировку ограниченности кругозора рассказчика, можно заметить лишь в целом произведении, то Слово песни уже обнаруживает в себе — но в чрезвычайно уплотненном виде — подобный же «избыток» горького всезнания, потому мы и можем говорить об известной *воплощенности* авторского присутствия в этом Слове.

Заметим и то, что словесная форма «прости-прощай», за которой мерцает не только прощание, но и просьба-мольба о милости, *о прощении*, не только *четырежды* звучит в этом рассказе, взывая все-таки — не в сознании героев-косцов, а также не в сознании описывающего их рассказчика, а именно в избытке авторского видения, но и во внутренней форме самой песни — к тому Божию *Прощению*, которое вначале даруется милосердным Богом и которому затем «настал конец, предел» (IV, 440).

Таким образом, если — каким-то мистическим знанием — душа России в лице рязанских мужиков-косцов уже *заранее*, в отличие от самих певцов и рассказчика, предчувствует разлуку с *телом* России («родной сторонешкой») и знает уже о пределе «Божьего прощения» (IV, 440), *заранее* оплакивая этот «предел» в Слове песни, то мольба о прощении, также звучащая в этом Слове, является таким же избытком знания, которое неведомо рассказчику в его итоговой безнадежности вывода о «пределе» (как ранее для его сознания была закрыта провидческая серьезность песенного Слова).

То, что в «малом времени» рассказчика (или образа автора, вторичного автора, наделенного своей определенной *биографией*) представляется как *окончательная* гибель России («настал конец»), в художественном целом рассказа и в культурном бессознательном автора-творца не сводится к подобному завершению — *до тех пор, пока в Слове песни продолжает звучат мольба о прощении*. Однако эта мольба звучит вновь и вновь, пока произведение находит своего читателя. Тот «праздник возрождения» смысла, о котором писал Бахтин, в данном случае в самом буквальном смысле оказывается *воскресением* утраченной России в сознании читателя, а значит, ее действительным

воскресением, но и воскресением самого читателя, поскольку в Слове песни — душа России.

Итак, плодотворное несовпадение авторского «места» в художественном целом произведения и возможного читательского «места» в этом же целом состоит в том, что оплакиваемая автором посредством его художественного письма *утраченная* Россия, символически представленная в песне косцов и, наряду с этим, воплотившая свою душу в песне, посредством этого воплощения *обретается* в сознании (душе) автора, а само Слово песни и является местом как духовной, так и эстетической Встречи автора, героев и читателя.