

Глава 13

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ: И. БУНИН, В. НАБОКОВ, И. ШМЕЛЕВ

В свое время, подводя предварительные итоги русского (по ту сторону советского) XX века, Г. Адамович заметил: «...эмигрантская литература сделала свое дело потому, что *осталась литературой христианской*»¹.

В пределах этой главы мы сосредоточимся на рассмотрении принципов поэтики трех русских авторов под этим обозначенным Адамовичем углом зрения, совпадающим с общей теоретической установкой нашей книги. Шмелев и Набоков словно напрашиваются на сопоставление: в эмигрантской критике (довоенной и послевоенной) расхожим было убеждение в сугубой «русскости» произведений Шмелева и вызывающей «нерусскости» Набокова. Попытаемся поставить этот спор в новый контекст понимания, рассмотрев Набокова и Шмелева и как *наследников* той отечественной традиции, которую счел нужным подчеркнуть («<...> осталась литературой христианской» — вопреки «ликвидации христианства»²) Адамович, и как авторов, каждый из которых по своему *завершает* эту линию русской классической литературы. Что же касается Бунина, то без — хотя бы самого беглого — обращения к его творчеству, как ясно любому, представления о литературе русского зарубежья заведомо будут более или менее искаженными.

Как и в предыдущих главах, попробуем сосредоточить свое внимание на самих «молекулах» художественного мира наших авторов, на самых как будто бы случайных и произвольных художественных деталях их произведений.

¹ Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 28.

² Там же.

По мнению В. Ходасевича, «ключ ко всему Сирину» в том, что «его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют... Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами»¹.

Для нас в данном случае наиболее существенным представляется не очевидное различие в используемых «приемах»: что Набоков открыто манифестирует («выставляет наружу») авторские приемы, а Шмелев их «прячет», делает незаметными для неискушенного читателя, а вопрос о том, *какие* именно художественные «миры произведений» строят «эльфы или гномы» у каждого из интересующих нас авторов.

Так, игровая атмосфера романа Набокова «Защита Лужина» настолько плотно пропитывает собой весь текст, что уже с первых страниц еще вовсе не знакомый с шахматной комбинаторикой маленький Лужин тем не менее уже *играет*:

«Наплакавшись вдоволь, он *поиграл* с жуком, нервно поводящим усами, и потом долго его давил камнем, стараясь повторить первоначальный сдобный хруст».

Грозящий герою «невозможный, неприемлемый мир», упомянутый Набоковым чуть выше в тексте, проникает и в процитированную микроструктуру предложения — слезами мальчика. Мотив же игры, во-первых, изначально связан с властно-режиссерской склонностью героя, пытающегося взять реванш у неприемлемого космоса путем произвольного комбинирования различных вариантов жизненного поведения (личных возможностей, которые отменили бы реальность «невозможного» мира), и, во-вторых, здесь же окрашен *смертью* живого существа, ставшего невольной жертвой заигравшегося героя. Представление о жизни, уже чреватой смертью и словно ждущей смерти, вмещается в «сдобный хруст» раздавленного жука. Кстати, тут и мучившее позднее Лужина-шахматиста (как и многих набоковских героев) роковое *удвоение* жизненных ситуаций (либо грозящая возможность таких удвоений, как в «Машеньке»); удвоение, будто бы сигнализирующее о некоей злой воле, играющей судьбами беспомощных героев-объектов, на самом деле порождает-

¹ Цит. по изданию: Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, 1984. С. 286.

ся, как оказывается, своеволием героя-субъекта: Лужин неудачно пытается *повторить* смерть жука, вторично «вкусно» умертвить природное существо. На персонализацию и, так сказать, одушевленность жука указывает авторское наделение его атрибутом личности — нервностью. Что, впрочем, лишь подчеркивает последующее шокирующее превращение его в сдобно хрустнувший предмет, мертвую вещь — для героя.

Окружающая героя *агрессия* коварного миропорядка (незадолго до казни жука «страшные» мальчики «на мосту окружили его, навели жестяные пистолеты, пальнули в него палочками, с которых коварно были сдернуты резиновые наконечники») преодолевается и заменяется игровой агрессией героя по отношению к миру. Итогом такой замены в набоковском космосе становится эстетическое умерщвление онтологически понимаемой реальности.

Годунов-Чердынцев из «Дара», перечитывая свои стихи, посвященные «одной теме — детству», «вновь пользовался всеми *материалами*, однажды уже собранными памятью для *извлечения из них данных стихов*». Последнее слово в этой фразе — самое неожиданное. Ведь оно завершает принципиально *непоэтическую* лексическую цепочку («пользовался <...> материалами <...> для извлечения... данных»). Словно речь идет о решении чисто интеллектуальной математической задачи. Странно, однако предлагаемый читателю *конструктивный* механизм добывания «данных стихов» больше напоминает воспетый Маяковским — «изводишь <...> тысячи тонн словесной руды» («Разговор с фининспектором о поэзии»), нежели «органический» вариант их рождения, например, пушкинский — «стихи свободно потекут» («Осень»), либо ахматовский — «стихи растут» («Мне ни к чему одические рати»).

Пушкинское творчество, безусловно — некий идеальный ориентир для Годунова-Чердынцева. Но и здесь за «спортивной» метафоричностью можно уловить примесь утилитарного отношения к ряду, получаемую от пушкинского гения:

«...в течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме»; «<...> закаляя мускулы музыки, он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами "Пугачева", выученными наизусть».

Набоков будто бы блистательно и хладнокровно извлекает нектар из цветка, но отказывается передать сам запах этого цветка.

На хладнокровность операции и указывает остраненная от поэтического вдохновения авторская лексика. Для русской классической традиции столь методичный отбор жизненного «материала» весьма экзотичен.

Так, обычное для русской литературы «золотое детство» (даже у Некрасова в «Крестьянских детях» упомянуто «красное детство») не то чтобы опровергается Набоковым, но как бы переводится в иную систему координат (с совершенно другими критериями оценок). Например, у того же Годунова-Чердынцева «*удавшееся* детство». Но и благополучный герой «Дара» иной раз как бы с некоторым подозрением относится к миру детских воспоминаний. Он словно опасается до конца довериться им, признать их истинность, замечая, «каким *восковым* становится воспоминание, как *подозрительно* хорошеет херувим по мере того, как темнеет оклад». Сам знаменитый набоковский детский «рай», очертания которого восстанавливаются в «данных стихах» (как известно, стихи Годунова-Чердынцева — одновременно и стихи Сирина), имеет оттенок все той же строгой *упорядоченности* и математической рассудочности. Вспомним хотя бы «домовой музей» отца героя «Дара»:

«...стояли рядами узкие дубовые шкафы с выдвигаемыми стеклянными ящичками, полными *распятых бабочек* <...> где пахло так, как пахнет, должно быть, *в раю*, и где у столов вдоль цельных окон работали *препараторы*».

Можно до самозабвения любить великолепный космос Набокова, но нельзя все-таки не подивиться местоположению *рая*, словно бы окруженного «распятими бабочками» и распинающими их «препараторами». А ведь это своего рода лобное место названо «*срединным* очагом, освещавшим снаружи весь наш петербургский дом», а в другом месте подано как «душа дома», сохранившая в период революционного крушения «неуязвимость, присущую святыням».

Но это «святыня» особого рода, «святыня» именно для героя. Здесь преподаются особые *уроки* отношения к миру («Сладость уроков!» — восклицает Годунов-Чердынцев). В частности, «препарирование генитальной арматуры для определения видов, по внешности неразличимых».

При этом иной подход к миру, основанный на началах, противоположных препарированию элементов, вызывает полупрезрительный иронический комментарий:

«...русский простолюдин знает и любит родную природу. Сколько насмешек, сколько предположений и вопросов мне доводилось слышать, когда, преодолевая неловкость, я шел через деревню со своей сеткой! "Ну, это что, — говорил отец, — видел бы ты физиономии китайцев, когда я однажды коллекционировал на какой-то священной горе..."».

Нельзя не признать, что тончайшая и мастерская работа «препараторов» и «коллекционеров» очень напоминает создание стихов Годуновым-Чердынцевым (и использование им биографии Чернышевского). В том и другом случаях из мира реальности «извлекается» филигранным хирургическим образом «материал», заинтересовавший субъекта «игралица», и используется весьма прихотливо.

По жесткому определению Адамовича, «у Набокова перед нами расстилается мертвый мир, где холод и безразличие проникли так глубоко, что оживление едва ли возможно. Будто пейзаж на луне, где за отсутствием земной атмосферы даже вскрикнуть никто не был бы в силах. И тот, кто нас туда приглашает, не только сохраняет полное спокойствие, но и расточает все чары своего дарования, чтобы переход совершился безболезненно. Разумеется, «переход» здесь надо понимать фигурально, только как приобщение к духовному состоянию, перед лицом которого даже бывшие соловубовские сны показались бы проявлением здорового, юношеского кипучего энтузиазма»¹.

Именно ради *приобщения* к охарактеризованному Адамовичем «духовному состоянию» эльфы и гномы набоковских приемов «пилят, режут, приколачивают, малюют». Между тем отдельные фрагменты книг Шмелева, тоже приобщая к авторскому видению мира, способны в такой же степени шокировать читателя, хотя и по другой причине.

Соловей очень смешно топорщится, садится на крылышки и смотрит как огорошенный. Мы смеемся. Потом отец запускает руку в стеклянную банку от варенья, где шустро бегают черные тараканы и со стенок срываются на спинки, вылавливает — не боится — и всовывает в прутья клетки. Соловей будто и не видит, таракан водит усиками, и... тюк! — таракана нет. Но я лучше *люблю смотреть*, как бегают тараканы в банке. С пузика они буренькие и в складочках, а сверху черные, как сапог, и с блеском. На кончи-

¹ Адамович Г. Указ. соч. С. 217.

ках у них что-то белое, будто сальце, и сами они ужасно жирные. Пахнут как будто ваксой или сухим горошком. У нас их много, к прибыли — говорят. Проснешься ночью, и видно *при лампадке* — ползает чернослив как будто. Ловят их в таз на хлеб, а старая Домнушка *жалует*. Увидит — и скажет ласково, как цыплькам: «Ну, ну... пши!». И они тихо уползают.

За *жалостью* Домнушки и *любовью* маленького героя «Лета Господня» скрывается совершенно иное, нежели у Набокова, отношение к существу — в чем бы оно ни проявлялось. Перевернув приведенную выше набоковскую фразу, можно сказать: мир, рисуемый Шмелевым, единственно возможный для него и единственно приемлемый. Далеко не случайно и «черные тараканы» *освящены*, как бы *освящены* лампадкой (превращаясь при этом в чернослив). Так они тоже приобщены к самому Лету Господню, занимая там хотя и весьма скромное, но свое место.

В этом же эпизоде появляется и другое живое существо:

«Отец <...> запускает руку в ведро с ледышками и вытягивает черного налима. Налим вьется, словно хвостом виляет, синеватое его брюхо лоснится».

Авторской волей герою произведения видится, как обитатели земли и воды соединяются в радостном отклике на благожелательное человеческое внимание: тараканы, послушные «пши» Домнушки, «тихо уползают», а налим «словно хвостом виляет». Рука *отца*, опускаемая в этой сцене купания соловьев поочередно в банку от варенья и в ведро с ледышками, обретает здесь уже не столько семейно-бытовое, сколько сакральное значение.

Обращенные к его доброму ангелу Горкину слова ребенка: «Тепля Бог в рай возьмет», которыми *завершается* весь эпизод, являются своего рода *Благой вестью* (глава «Благовещение»). Летящие соловьи, ползущие тараканы и плавающие рыбы здесь как бы *благословляются* автором.

Одновременно эти обитатели трех стихий, оказавшиеся в человеческом жилище (имеющем функцию *ковчега*), в день Благовещения обретают освобождение, волю. Тараканов «Горкин встряхивает из банки в форточку: свежие приползут»; «<...> налим — прыг из оставленного ведра и запрыгал по лестнице»; «<...> я разжимаю пальцы и слышу — пырхх... Пускают и отец и Горкин... Денис подсказывает, берет птичку, как *камушек* (вспомним камень

набоковского героя. — И.Е.), и запускает в небо, совсем необыкновенно». Сравнение птички с камушком подчеркивает единственность и тварность живого и неживого, их взаимодополнительность для Божьего универсума. В финале главы голос отца итожит *приобщение* героя к миру: «А иди-ка ты, чижик, спать?» В этой фразе, подобно рассмотренной выше фразе Набокова, незримо присутствует уже *смерть*. Дело не только в том, что сон — древний смягченный аналог смерти, но и в композиционном построении данного текста: «Благовещение» завершает главы, повествующие о Великом Посте — смерти. Следующая глава («Пасха») начинается, словно преодолевая смертное оцепенение: «Пост уже на исходе, идет весна».

Неожиданно набоковский и шмелевский миры сближает своеобразная перестановка, «обратная перспектива». Играющий и убивающий жука герой Набокова обречен погибнуть сам — вследствие игры некоего более могущественного, нежели он, режиссера его судьбы. Отец же у Шмелева, отправляющий спать ребенка, «*потирает лоб*» — впоследствии смертельно ушибленный после падения с лошади.

Однако *общая* мифологема смерти, проявляющаяся в поэтике того и другого автора, имеет принципиально отличные друг от друга духовные подтексты, выражающие различные векторы тех эстетических традиций, которые они собой результируют.

Для кончающего самоубийством Лужина «вся бездна распалась на бледные и темные квадраты», то есть коварно обращается в чудовищное подобие гигантской шахматной доски, отчего и происходит полная посмертная аннигиляция героя. «Никакого Александра Ивановича не было» — и не оттого только, что выпавший из окна самоубийца оставляет пустой комнату. В первый и последний раз звучащее имя Лужина для того и появляется именно в финальной фразе романа, чтобы зафиксировать окончательное уничтожение всякой надежды на идентификацию Лужина (шахматиста, вынужденного сменить режиссерские властные функции демиурга на актерское угадывание враждебного чужого замысла) и Александра Ивановича, живущего частным образом в мире других. *Распад* бездны на контрастные квадраты лишь символизирует итоговый распад сознания героя, словно попадающего в трещину шахматной доски («доска с *трещиной*» — первое в романе упоминание о шахматной атрибутике, которое уже таит в себе угрозу).

В шмелевском же художественном мире торжествует как раз христианская философия *надежды*: кончину и похороны отца венчает (как и само произведение в его целом) Тресвятое, дающее надежду на жизнь вечную.

Слышу:

... Свя-ты-ый... Бес-сме-э-эртный...
По-ми----и----луй...
на----а---ас...

Христианская традиция, в которой укоренено художественное творчество Шмелева, проявляется не отдельно от его поэтики, не в «мировоззрении» писателя, не в его публицистических, критических или эпистолярных текстах, а именно в *поэтике* произведения. Так, особо значима оказывается структура текста. Он начинается с местоимения «я»: «Я просыпаюсь...». Завершается же произведение соборным «мы»: «... помилуй нас». Путь от личного «я» к соборному (а не коллективному) «мы» и составляет глубинный сюжет этого произведения.

Глубоко укорененное в русской словесности соборное *мы*, преодолевающее расчлененность мира и человека, равноудаленное от коллективизма «толпы» и от индивидуализма «я», вовсе чуждо набоковскому космосу. Даже Мартын из «Подвига», наиболее человечный в галерее героев набоковского «метаромана», и он мыслит лишь категориями «победы» и «поражения», пытаясь «изловить счастье». А рассказчик в романе «Отчаяние», желающий быть «хозяином своей жизни» и «деспотом своего бытия», однако не случайно ставший «хозяином» и «деспотом» жизни *чужой*, убивая своего двойника, с надрывом исповедует философию, коренящуюся еще в фихтеанском резком противопоставлении «я» и «не-я»:

«Я не могу, не хочу в Бога верить еще и потому, что сказка о нем это *не моя, чужая, всеобщая сказка*, — она вся пропитана неблагоприятными испарениями миллионов других людских душ, повергшихся в мире и лопнувших...».

Глубоко символично, что «свечечка» — христианский аналог человеческой жизни — предстает в воспоминаниях Лужина «умиравшей от разрыва сердца, когда на углу улицы налетал ветер с Невы».

В руках героя Шмелева свеча *не гаснет*:

Я несу от Евангелий страстную свечку, смотрю на мерцающий огонек: он святой. Тихая ночь, но я очень боюсь: погаснет! Донесу — доживу до будущего года. Старая кухарка рада, что я донес. Она вымывает руки, берет святой огонек, зажигает свою лампадку, и мы идем выжигать кресты. Выжигаем над дверью кухни, потом на погребнице, в коровнике.

— Он теперь никак при хресте не может. Спаси Христос... крестясь, говорит она.

За противоположность погибельного «ветра с Невы» и «тихой ночи» как раз и стоят принципиально различные типы духовной ориентации. По авторитетному наблюдению З.А. Шаховской, «как будто с годами Набоков все более становился агностиком и даже воинствующим антицерковником»¹. Шмелев же, напротив, от произведений 10-х годов, продолжающих, условно говоря, «демократическую» линию русской литературы, переходит к совершенно иному мироощущению, которое можно назвать торжествующим христоцентризмом. По словам И.А. Ильина, в «Лете Господнем» «Россия и православный строй ее души показаны <...> силою ясновидящей любви», а все главы этой книги «связаны воедино неким непрерывным обстоянием — *жизнью русской национальной религиозности* (выделено автором. — И.Е.)»².

«Чего автор хочет? — вопрошал чрезмерно пристрастный и не всегда корректный по отношению к шмелевскому пафосу, но зато весьма точный в определениях Г. Адамович, — Воскрешения “святой Руси”, причем вовсе не углубленно-подспудного, таинственного, очищенного, обновленного, но громкого, торжественно-задорного, наглядного, осязаемо-реального! Чтобы вновь зазвонили все московские колокола, заблестали синеглавые соборы бесчисленных русских монастырей <...> Если впереди тьма, будем хранить свет прошлый, единственный, который у нас есть, и передадим его детям нашим <...> Где это у Шмелева <...>? Можно было бы ответить: везде, в замысле, в языке, в каждом случайном авторском замечании <...> Всё искусство и всё дарование художника направлено к тому, чтобы создать мираж и, вызвав из небытия исчезнувший мир, какой-то заклинательной волей водворить его на месте мира настоящего»³.

¹ Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 84.

² Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. М., 1991. С. 181, 179.

³ Адамович Г. Указ. соч. С. 72–74.

Однако если воссоздаваемый Шмелевым мир и является, по мнению Адамовича, миражом, он во всем противоположен игровым миражам Набокова. «Заклинательная воля» Шмелева подобна силе православных молитв, густо рассыпанных в его поздних произведениях. И, надо признать, Шмелеву удается (по крайней мере, в «Лете Господнем» и «Богомолье») именно этой волей, этой силой художественно *воскресить* воцерковленную соборную Россию и тем самым *передать* ее своим читателям. Если только современный читатель готов — в отличие от Адамовича — «принять идеал традиционный (т. е. соборный. — *И.Е.*) как идеал живой»¹. Шмелевская «скрытая, приглушенно-страстная борьба за прошлое»² — именно борьба с *небытием*, когда исчезнувшая как будто навсегда Россия (утратившая даже само *имя* свое, подобно набоковскому герою) вдруг *вся целиком*, по выражению Ильина, «от разливанного постного рынка до запахов и молитв яблочного Спаса, от “розговин” до крещенского купанья в проруби»³, Россия с ее праздниками, радостями и скорбями (вспомним подзаголовок «Лета Господня») эстетически вызывается «из небытия» — на место «мира настоящего», то есть советского во времена Адамовича, а для нас — постсоветского.

Тогда как, по убеждению З.А. Шаховской, «философская установка Набокова <...> кажется метафизикой небытия»⁴, Г.П. Струве, написавший исследование о Набокове, приходит в итоге к грустному выводу, созвучному мнению Шаховской: «У персонажей Сирина просто “нет души”». Это в конце концов и было увидено теми, кто чувствовал, что какое-то “неблагополучие” завелось как червоточина в этом несравненном по блеску таланте. Это именно имел в виду Б. Зайцев, когда он писал, что Сирий писатель, у которого “нет Бога, а может быть, и дьявола”»⁵.

Здесь же Струве приводит поразительное суждение Г. Адамовича по поводу набоковского «Посещения музея»: «Согласен на какие угодно лестные, даже лестнейшие эпитеты, — но ищу того, что на моем, на нашем языке называется жизнью»⁶. Как полагает другой крупнейший критик русского зарубежья, В. Ходасевич, «У него

¹ Адамович Г. Указ. соч. С. 73.

² Там же. С. 75.

³ Ильин И. А. Указ. соч. С. 181.

⁴ Шаховская З. Указ. соч. С. 83.

⁵ Струве Г. Указ. соч. С. 287.

⁶ Там же.

(Сирина) отсутствует, в частности, столь характерная для русской литературы любовь к человеку»¹. Можно говорить о пристрастности и предубежденности процитированных нами авторов, попеняв, что они преимущественно указывают на *отсутствие* чего-то в прозе Набокова, вместо того чтобы интерпретировать то, что там *есть*, судить автора по законам *его* поэтики. Однако же перед нами особый случай: критики, по-видимому, не находят главного, что позволило бы талантливейшему писателю без всяких оговорок войти именно в океан *русской* литературы.

Что же касается Шмелева, то его поэтика совершенно «закрыта» для адекватного понимания без актуализации исследователем его творчества русского православного пасхального архетипа как *глубоко позитивной духовной ценности*. Ведь художественный мир Шмелева как бы вбирает в себя (не вырастает *из*, но именно собирает в себе) и древнерусскую книжную традицию на воцерковление человека, и свойственную классической русской литературе XIX века преимущественно имплицитную ориентацию на высший идеал совершенства, которым является Иисус Христос. По сути дела, читатель Шмелева присутствует при том «возвращении к религиозной первооснове жизни», к которому призывал Г.П. Федотов.

Кажется мне, что на нашем дворе Христос. И в коровнике, и в конюшнях, и на погребнице, и везде. В черном крестике от моей свечки — пришел Христос. И все — для него, что делаем, двор чисто выметен, и все уголки подчищены, и под навесом даже, где был навоз. Необыкновенные эти дни — страстные, Христовы дни. Мне теперь ничего не страшно: прохожу темными сенями и ничего, потому что везде — Христос.

Живое, а отнюдь не просто символическое присутствие Христа, свойственное, как мы уже отмечали ранее, именно православной традиции, придает шмелевским героям и шмелевскому космосу осмысленную духовную жизнеустойчивость. Христос одновременно везде и «на нашем дворе». Христос пришел в идиллический мирок домашнего двора. Приход реализован именно сейчас, здесь, *сегодня* — в настоящем, «живом» времени жизни героя. Но для то-

¹ Цит. по: Струве Г. Указ. соч. С. 286.

го, чтобы это произошло, необходимо мое *личное* участие: черный крестик «от моей свечки», убереженной мной и донесенной непогасшею из храма.

После страшных испытаний XX века, после революций и мировых войн, после *расхристианивания* православной России не только И. Шмелев, но и Б. Зайцев, И. Бунин, М. Осоргин совершенно иначе — именно «на расстоянье» — смогли увидеть ту Россию, которая была ими (и нами) потеряна, или же, точнее, у нас *отобрана*. Парадокс состоит в том, что только после этого потрясения оказалось возможно как бы обозреть жизнь в ее целом, попытаться подвести «предварительные итоги» тысячелетней православной традиции... Поэтому теперь и извечная неустроенность, словно бы *бесформенность*, российской мирской жизни уже не представляется объектом сатирического осмеяния, но принимается, получает христианское *оправдание* — как богоданная «оболочка», сквозь которую можно и нужно узреть вечную и нетленную сущность России.

Если раньше — до февральской и октябрьской катастроф — акцентировались все больше «расхлябанные колеи», то теперь, наконец, обратили внимание и на «спицы росписные». При этом нужно отметить и полемическую эстетизацию отвергавшейся в прошлом «низкой данности», будто бы не отвечавшей «высокой заданности» России.

Художественной же задачей целого ряда писателей русского Зарубежья было воссоздание именно этой — 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.

Учитывается ли это в исследованиях, посвященных литературе русского зарубежья? Далеко не всегда. Когда в сборнике, вышедшем в постсоветское все-таки время ставится надуманная проблема: мол, не является ли «на самом деле художественный мир Шмелева... запоздалой отрывкой славянофильских идей..., идеализацией старой России»¹, то сама стилистика (запоздалая *отрывка* славянофильства, *идеализация России*) не вносит ни-

¹ Спиридонова Л.А. «Светлое царство русское» — миф или реальность? // И.С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: итоги, проблемы, перспективы. X Крымские Международные Шмелевские чтения. М., 2004. С. 7.

чего нового в понимание русского писателя, а с головой выдает автора — официального советского «горьковеда». Так что перед нами не «отрыжка славянофильства», а, так сказать, «отрыжка советского горьковедения» (и — шире — литературоведения) в «изучении» Шмелева.

Элементарный нарратологический анализ подобного исследовательского письма выдает истинное отношение исследователя к той России Шмелева, Зайцева, Бунина (иными словами, *России как таковой*), которую писатели воссоздают в своих произведениях. Но это отношение — совершенно противоположное шмелевскому — препятствует и адекватному пониманию его творчества. Вот автор статьи следующим образом интерпретирует «поездку по Москве»: «...дорога, как густая ботвигья. Прозаическая бытовая деталь разрушает *сусальную идиллию*, переводя повествование в мир реальности»¹. Позвоительно спросить: исходя из каких именно собственных представлений об исторической России исследовательница называет «миром реальности» именно то, что, как ей представляется, имеет негативные коннотации? Почему «дорога, как густая ботвигья» — это *реальность*, а воцерковленная Россия — это только «сусальная идиллия», но не «мир реальности»? Никакого отношения к подлинному постижению художественного мира Шмелева подобная негативная оценочность не имеет и иметь не может. Перед нами чисто идеологический конструкт, причем такой конструкт, который, возможно, и отвечает «горьковскому», т.е. «революционно-демократическому» представлению о России, но совершенно не отвечает шмелевскому образу мира. Ведь «поэтической реальностью» мира Шмелева является *всё* произведение в его целом. Следовательно, перед нами классический пример неадекватной интерпретации.

Цитируемая нами исследовательница для подтверждения своих аксиологических установок сочувственно цитирует статью М. Новикова из «Коммерсанта» с характерным названием «Классик, которому не хватило контекста». Какого «контекста», по мнению Новикова, «не хватило» Шмелеву, можно судить по проклятиям того же критика в адрес С. Есенина («Есенинские стихи воспевают и санкционируют прощание с чем-то прекрасным и безнадежно утраченным... Коль ты так убиваешься по березкам да шешунам, коли они

¹ Там же. С. 4.

для тебя так важны — какой с тебя спрос?», а также саморазоблачительным высказываниям от имени коллективного русофобского *мы*: «Мы же будем по мере сил продолжать искать способ существования среди людей, у которых такие культурные кумиры»¹ (имеется в виду любовь русских людей к поэзии С. Есенина).

Ритуальные поношения «царской» («дореволюционной», «старой», «отжившей» и проч.) России долгие десятилетия служили своего рода «пропуском» в мир официального советского литературоведения (и в целом гуманитарных наук). Да и в наше время историческая Россия, по-видимому, так и не получила официальную «реабилитацию» у тех же лиц и их наследников. Прислушаемся лучше к словам И.А. Ильина по случаю второго издания шмелевского «Богомолья»: «Мы, знающие Россию, <...> свидетельствуем о *правде*, заключенной в этом творении, подтверждаем и эту естественную человеческую доброту, и эту нестесненность личных чувств и мыслей, смирение сердец, жажду чистоты, искренность молитв, веяние благодати. А всем тем, кто не имел возможности приобщиться этому в детстве, кто не верит нашей былой свободе, кто хотел бы узнать, как это люди жили, мечтали и молились на Руси, *столетие за столетием*, — мы от души советуем добавить себе эту книгу мастерского художества, прочесть ее и удостовериться, что отныне сердце начинает «петь» <...>. Это верно: Русь была *такою*. И слава Богу, что она такой была»².

Если, по мнению рассматривающего географический атлас نابоковского героя, «в общем все это (мир. — *И.Е.*) можно было бы *устроить пикантнее*... Нет тут идеи, нет пуанты», то в воссоздаваемом на пепелище мире шмелевской России даже как будто совершенно бесполезная лужа, осмеянная когда-то Гоголем, находит свое утерянное место:

На заднем дворе... начинает копиться лужа — верный зачин весны. Ждут ее — не дождутся вышедшие на волю утки... Смотрю и я: скоро на плотике кататься. Стоит и Василь Василич, смотрит и думает, как с ней быть. Говорит Горкину:

— Ругаться опять будет, а куда ее, шельму, денешь! Совсюду в ее текет, так уж *устроилось* <...>

¹ Новиков М. В нашей кумирне // Коммерсант. 2000. 15.01. С. 9.

² Ильин И.А. Русские писатели, литература и искусство. Вашингтон, 1973. С. 104–105.

— И не трожь ее лучше, Вася... — советует и Горкин. *Спокон веку она живет*. Так уж ей тут положено. Кто ее знает... может, так, ко двору *прилажена!*.. И глядеть привычно, и уточкам разгулка...

Я рад. *Я люблю нашу лужу*, как и Горкин. Бывало, сидит на бревнышках, смотрит, как утки плещутся, плавают чурбачки.

— И до нас была, Господь с ней... о-ставь <...>

— Была как — пушай и будет так! — решает Василь Василич. — Так и скажу хозяину...

Подпрыгивают и утки: радостным — так-так... так-так... И капельки с сараев радостно тараторят наперебой: кап-кап-кап... И во всем, что ни вижу я, что глядит на меня любовно, слышится мне: так-так. И безмятежно отстукивает сердце: так-так.

Традиционалистское мироощущение, стоящее за фразой «Так уж устроилось», противостоит набоковскому пафосу эстетического вторжения в мир и эстетического же соревнования с его Создателем («... можно было бы устроить пикантнее...»). Уныние набоковского героя, переносимое на мир («Он считал, что экватору не везет, — все больше идет по морю»), резко контрастирует с радостным приятием сущего шмелевскими персонажами, с безмятежной, счастливой звукописью, когда голоса героев («и будет так», «так уж устроилось», «так-так») идилично сопрягаются в единый согласный хор (созвучно «тараторят» капельки и «подпрыгивают утки»). Художественное убеждение в ценности стабильного существования («... была... и будет») проистекает именно от согласного, соборного решения оставить живое *жить*.

Добрая *воля* не обособившихся от мира героев и упоминаемый здесь же «*спокойный* старый двор» заставляют вспомнить пушкинскую формулу русского менталитета: «покой и воля» («Лето Господне» имеет пушкинский эпиграф). Но здесь — «на свете» Шмелева — соединение этих двух начал радостно и вовсе не противопоставляется «счастью». Пушкинский текст, избранный для эпиграфа («Два чувства дивно близки нам...»), с его любовной адресованностью к «родному пепелищу» и к «отеческим гробам», объемлет весь космос Шмелева. Потому герой, не боясь насмешек, и может сказать: «Я люблю нашу лужу, как и Горкин».

Опора на Другого вообще, может быть, наиболее характерная особенность шмелевского видения мира. Другой — это и Горкин (свой Другой), и ушедшие («... и до нас было»). Конечно, это и Бог

(«Господь с ней»), и Его тварный мир (капельки; утки; сама лужа, которая «ко двору прилажена»). Эпиграф к «Богомолью» весьма показателен: «О, вы, напоминающие о Господе, — не умолкайте!»

Любовь, излучаемая в мир, рождает ответный импульс: герой любим и благословляет миром («И во всем, что ни вижу я, что глядит на меня любовно...»). Это и есть «сердца пицца», о которой упоминает пушкинский эпиграф.

Для Набокова искусственный и искусный космос комбинаторных возможностей призван заместить мир реальности («весь мир потух, как будто повернули выключатель», поскольку он как бы заведомо неконкурентоспособен параллельному универсуму, рожденному интеллектом). Живая реальность тем самым *овнешняется*: «он эту *внешнюю жизнь* принимал как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное», тогда как «стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь».

Жизнь же *природная* (то есть *не* подлинная) безусловно и открыто враждебна герою: «<...> он решал <...> следить за каждой секундой жизни, ибо всюду мог быть *подвох*» (ср. с убеждением шмелевского героя, что все на него «глядит <...> любовно»). Настоящим открытием героев Набокова становится *игровой механизм* этой внешней ему жизни. Если в шахматном мире «легко <...> *властвовать*», поскольку «все <...> слушается его воли и покорно его замыслам», то в жизни идет «игра, не им затеянная <...> с ужасной силой направленная *против него*».

Феномен Набокова — это феномен неоромантического сознания, доказавший всю законность давних опасений Гегеля относительно романтической эстетики. «Подлинным содержанием романтического, — полагал он, — служит *абсолютная* внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность <...> В романтическом искусстве перед нами <...> два мира. С одной стороны, духовное царство, завершенное в себе <...> С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочного единства с духом; *внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью*, образ которой не затрагивает души». Романтиками «внешнее рассматривается как некий безразличный элемент»¹.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 233, 241, 240.

Как можно заметить, и в космосе Набокова «царство духа», целиком и без остатка относимое лишь ко «внутренней жизни» героя, обездушивает и мертвит тем самым все остальное, превращая его во «внешнее как таковое», в «безразличный», не обладающий собственным «духом» и смыслом материал.

Однако следует подчеркнуть, что Набоков только блистательно завершает исторический путь особого типа мировосприятия. Разработанное европейской романтической эстетикой окончательное «освящение» права «я» на использование «внешнего» мне «безразличного элемента», зависящего лишь от авторской «духовной субъективности», права навязать ему иной «дух» и смысл, для многих писателей русского «серебряного века» являлось уже как бы самоочевидным.

Ведь и для романтического сознания «внешнее, поскольку оно существует и обладает наличным бытием, образует лишь *случайный мир*»¹. В этой связи упреки Набокову со стороны многих виднейших эмигрантских критиков в «нерусскости», приводимые Г.П. Струве², бьют мимо цели: в принципе *любая* (а не только российская) «внешняя жизнь» для творящего «я» при подобной установке представляет собой нечто «совершенно незанимательное», став «неким безразличным элементом», экспериментальным строительным материалом, «случайным миром». Что и происходит, например, с биографией Чернышевского в «Даре» или же с жизнью Лолиты для Гумберта. Но именно оттого, что подобного рода искусство (в этом отношении оно изоморфно искусству авангарда) предельно *безответственно* по отношению к «случайной» жизни, оно уже потому перед этой жизнью «виновно».

Мир других у Набокова — это не *христианский* мир ближних, но (когда он не пустая декорация) мир *соперников*, мир победителей и побежденных, не имеющий никакой высшей сверхличной тайны. Это не Божий мир, исполненный благодати, а как бы семантический текст, подобный «Вавилонской библиотеке» Борхеса. Мир комбинаций, соперничества и интеллектуальной вражды.

¹ Там же. С. 240.

² Ср.: Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, 1984. С. 284–287. Особенно любопытно приводимое исследователем многозначительное суждение Г. Адамовича: «Все наши традиции в нем обрываются...» (Там же. С. 284).

Здесь Набоков пошел намного дальше романтиков. Для этого мира понятие души в самом деле избыточно (напомним известное бунинское определение набоковского творчества: «блеск, сверкание и отсутствие полное души»).

«Тайну», «непрозрачность» может иметь лишь сам герой, но не оппонирующий ему Другой («Приглашение на казнь»). Поступок героя, нарушающего правила (вероломно переставляющий стрелки часов Ганин в «Машеньке»; Лужин, выделяющийся именно «пренебрежением основными как будто законами шахмат»), *приемлем*, ибо «законы» существуют лишь для исполнения их *другими*. Но попытка Другого поступить точно так же, однако уже по отношению к герою, попытка превратить героя в «другого», в «безразличный элемент», воспринимается в мире Набокова как вероломство и неблагодарность. Так происходит с Турати, нарушившим «правила игры», то есть *пренебрежим* защитой Лужина: тем самым Лужин оскорбително для себя переведен в измерение «других», он как бы объективирован и овнешнен.

Далеко не случайно фамилия *Турати* (как известно, русское слово «тура» — разговорный вариант названия ладьи) и его способ игры с выдвиганием *ладей* в начале партии, то есть с *окружением* противника, как бы дублируют окруживших на мосту маленького Лужина страшных мальчишек. В этих случаях особое «вероломство» других в том, что они объективируют, *о-пределяют* героя как объект игры *собственной*.

Между тем абсолютная свобода «я» по отношению к миру других совершенно необходимым образом переходит в абсолютную свободу других по отношению к рефлектирующему «я». Так, «Приглашение на казнь», по сути дела, представляет собой *апофеоз свободы*, но не героя, а других, где «эмпирической действительностью», с которой можно поступать по своему *игровому усмотрению* (произволу), становится уже не мир, а сам Цинциннат Ц. Неизбежная метаморфоза. Такого рода превращениями чревата вселенная Набокова, покоящаяся на столпах «победы» и «поражения».

Любопытно, что В. Ерофеев, интересно рассмотревший механизм набоковского «метаромана»¹, упускает, пожалуй, главное: неминуемый конечный проигрыш всех без исключения набоковских

¹ См.: Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 162–205.

героев. Так, в «Машеньке» будто бы победивший соперника Ганин незаметно для себя (но не для читателя) превращается в «вещь» устами Алферова. Вначале, когда соперник путает имя и отчество героя, это вызывает энергичный протест как принципиально оскорбительное для личного достоинства неверное чужое *определение*, покушающееся на личную уникальность: «Меня зовут Лев. Постарайтесь запомнить». Но позже, по мере нарушения героем «правил игры», Алферов называет его последовательно Леб Лебовичем, а затем уже и вовсе Лебом. Герой же, увлекаемый близящимся «реваншем», уже готов согласиться. «Будильник... забормотал он... *Леб*, — там на столе будильник... На половину восьмого поставь. — *Ладно*, — сказал Ганин». За миражной победой героя, сумевшего помешать встрече Алферова и Машеньки, в первом романе Набокова прорывается уже та гибельная «трещина» (отступничество от собственного имени как репетиция духовного *самозубийства*), которая будет лишь углубляться в романах последующих. Герой Набокова в итоге *жертвует* реальной Машенькой, ибо «он до конца *исчерпал* свое воспоминание, до конца *насытился им*, и образ Машеньки остался... *там*, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием».

Для понимания поэтики Шмелева проблема времени, которая уже была отчасти затронута, также является одной из важнейших. Каковы *истоки* обратного набоковскому живого и неуничтожимого присутствия прошлого в настоящем, присутствия, которое в шмелевском мире невозможно отнести в «дом теней», «насытиться им» и «исчерпать» его? Это проявляется, например, в том, что даже старая дедовская тележка в «Богомолье» совершенно неожиданно для героев вблизи Лавры Сергия Радонежского словно сама находит сделавшего ее мастера. Иногда же до неразличимости сближено также время рассказа и время рассказывания:

Идешь и думаешь: *сейчас услышу* ласковый напев-молитву, простой, особенный какой-то, детский, теплый... — и почему-то видится кровать, звезды.

Рождество Твое, Христе Боже наш,
Воссия мирови Свет Разума...

И почему-то кажется, что *давний-давний* тот напев священный... *был* всегда. И *будет*.

Как указывает А.М. Панченко, «человеческое бытие <...> трактовалось в Древней Руси как эхо прошедшего — точнее, тех событий прошедшего, которые отождествлялись с вечностью... Церковный год <...> был не простым повторением, а именно отпечатком, “обновлением”, эхом <...> Человек, с точки зрения православной культуры Древней Руси, также был “эхом”»¹.

Отметив это, вновь обратимся к «Лету Господню». Отправляющиеся на Постный рынок герои запрягают Кривую, которая «уже “на спокое”, и ее очень уважают». Крайне важно здесь, что «Кривая очень стара. Возила еще прабабушку Устинью, а теперь только нас катает...». Присутствие давно усопшей прабабушки постоянно ощущается в настоящем: «Горкин дает ей (Кривой. — *И.Е.*) мякиша с горкой соли, а то не сдвинется, прабабушка так набаловала». Лошадь останавливается и «у Николая Чудотворца, у Каменного моста: прабабушка свечку ставила...». Дорога на Постный рынок преобразуется в трансторический путь героя, укореняющий его в определенной духовной традиции — православной:

На середине моста Кривая опять становится.

— Это прабабушка твоя Устинья все тут приказывала пристать, на Кремль глядела. Сколько годов, а Кривая все помнит! Поглядим и мы <...> Самое наше святое место, святыня самая <...> Кажется мне, что там — Святое... Святые сидят в Соборах. И спят Цари. И потому так тихо... Золотые кресты сияют — священным светом. Все — в золотистом воздухе, в дымно-голубоватом свете: будто кадят там ладаном.

...Это мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дымные облачка за ними, и эта моя река, и черные польныи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов... — *были во мне всегда*. И все я знаю. Там, за стенами, церковка под бутром — я знаю. И щели в стенах — знаю. Я глядел из-за стен... когда? И дым пожаров, и крики, и набат... — все помню!

В аспекте нашей проблемы особенно важно подчеркнуть паразитическую особенность авторского видения мира: герой Шмелева, писателя XX века, подобно древнерусскому человеку, является «эхом прошедшего», именно таким необходимым эхом, которое способно возродить святое и грозное прошлое Кремля, не позволить

¹ Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. С. 48–49.

ему «исчерпаться». В этом художественном мире воистину «не человек владеет историей, а история владеет человеком», а потому, как и для человека Древней Руси, православная культура для Шмелева — «это сумма вечных идей, некий феномен, имеющий вневременной и вселенский смысл»¹. Маленький герой осознает себя не обособившейся, оторвавшейся *частью* православного космоса, а, скорее, некой мистической результирующей соборной «святыни» Кремля. Поэтому он и вправе сказать, что атрибуты воцерковленной русской истории «были во мне всегда».

Итак, художественное время Шмелева циклично. Однако это не языческий *круговорот времен года*, неоднократно становившийся фоном и для произведений советской литературы (особенно «деревенской» тематики), где практически утеряно живое присутствие, в центре этого круга, Христа, одухотворяющего и этизирующего извечный земледельческий цикл. Зачастую художественное время такого рода произведений *погребено* в настоящее, оно и не пытается выйти за пределы земной жизни малого социума. Время Шмелева не просто прорывается к вечности через густой, осязаемый быт, но и само является именно эхом православной вечности, освящающей каждое мгновение цикличного земного года. «Я смотрю на Распятие. *Мучается* Сын Божий» — не в давнопрошедшем времени христианской истории, а именно *сейчас, рядом* с героем, *за* него, а также опереживающего ему читателя.

Соответственно противоположный тип хроноса — быстротекущее время линейного существования, утерявшее христианскую перспективу, на художественном освоении которого построена не только вся советская литература (с культом «политических новостей», «исторических встреч» и «героических свершений»), но и западный экзистенциализм, захвативший в свои объятия и прозу Набокова, — отторгается шмелевским миром.

Линейный «прогресс», весь устремленный в будущее, которое всегда впереди, требует «выпрямления» круглой человеческой жизни — как бы в качестве жертвоприношения за культ *новизны*. Отражением этого типа ментальности являются формы жизни, ориентированные на овнешнение (а в пределе — обезличивание — конечно, в христианском понимании этого слова) человека, на подчинение его конечной земной жизни движущемуся бесконечному потоку все

¹ Там же. С. 50.

новых и новых «событий» (неотличимых здесь от «происшествий»), вытесняющих из его жизни традиционное и устойчивое содержание. Сама иерархия «старого» и «нового» здесь решается всегда в пользу «нового». Для Шмелева же абсолютной ценностью обладает не нечто «беспрецедентное» (уникум, не имеющий прецедентов в циклическом времени), а то, что сопровождает человека от рождения до могилы. То, что сопровождало жизненный путь его отца. Не «новость», забываемая на другой день, а то, что противостоит забвению. В «Лете Господнем» изначально этот лейтмотив подчеркивается зовущим благовестом: «...по-мни... по-мни...». В осмыслении этих ценностей как глубоко позитивных, в приобщении к ним и проявляется в данном случае христианское смирение. Так, вероятно, *целое человека* освобождается от смертных объятий линейного времени — конечно, с позиций православной ментальности. Причем, абсолютные ориентиры (Великий Пост, Благовещение, Рождество, Святки, Крещение — это главы шмелевской книги, совпадающие с этими ориентирами), оставаясь вечно значимыми для христианского мира, никогда не «исчерпываются». Они *всегда* «новые», всегда «живые». Это то, что, всегда повторяясь и соединяя тем самым людей в сущностном соборном единстве жизни-смерти, радости и скорби, всегда неповторимо. Повторяются — значит, обладают абсолютной ценностью не только для меня, но и для всего христианского космоса; неповторимы — оттого что наполняют мою, именно мою жизнь единым и единственным смыслом.

Подчеркнем при этом, что соборность видения мира, присущая Шмелеву и воплотившаяся в поэтике его книги, имеет ярко выраженный пасхальный характер. Поэтому «Лето Господне» можно определить как особый жанр *пасхального романа*.

Исследователями отмечено, что именно в рассматриваемом произведении автором описано три Пасхи (и, например, только два Рождества). Однако главное все-таки в другом. Пасхальность предполагает путь от *земного* к *небесному*, от *смерти* к *вечной жизни*. Вновь обратимся к началу романа. Первая фраза «Лета Господня»: эта фраза о *пробуждении*. Достаточно часто *сон* в поэтике литературных произведений является аналогом *смерти*. Герой проснулся от *света*, но этот свет неприятный: он «резкий», «голый», «холодный», «скучный». Много раз подчеркивалось особое значение *быта* у Шмелева, но в первом абзаце «Лета Господня» доминирует совершенно другое: «душа начинается»; «Душу

готовить надо»; «к светлому дню готовиться». Светлый день — это Пасха. Таким образом, подтекст первого абзаца романа такой, что движение к Пасхе составляет особый генеральный сюжет «Лета Господня».

Почему, однако, о Пасхе речь идет и на протяжении всего романа? Дело в том, что годовой круг христианского богослужения осложняется также дневным кругом и седмичным кругом. Прихожанин — как и читатель «Лета Господня» — всегда присутствует при своеобразном пересечении этих кругов. Поэтому каждое художественное событие может быть символически рассмотрено как в контексте годового круга «Лета Господня», так и одновременно в двух других богослужебных временных циклах. Именно это является особенностью пасхального романа.

Однако Воскресения, увы, не бывает без смерти. Если мы — как исследователи — поставим это произведение в нехристианский контекст понимания, не признающий Воскресения как настоящего *итога* человеческой жизни, то, конечно, без труда найдем аргументы, говорящие о совершенно безотрадном, мрачном, безнадежном финале. Тогда получается, что тот путь к «светлому дню» оказывается на деле путем к смерти.

Эта мнимая безотрадность подчеркивается для нехристиански ориентированного читателя и исследователя уже тем, что последняя глава «Лета Господня» имеет название «Похороны». Обратим внимание и на беспросветную цветовую гамму в предпоследнем абзаце текста: «Гроб поднимают, вдвигают под высокий балдахин, с перьями наверху. Кони в черных покрывах, едва ступают, черный народ теснится, совсем можжевельника не видно, ни камушка, — черное, черное одно.. и уж ничего не видно от проливного дождя». «Черные покрыва», «черный народ», «черное, черное окно»: четырехкратный повтор черного цвета завершается *беспросветностью* — в самом буквальном смысле: «и уж ничего не видно».

Однако эта *земная* беспросветность (смерть как неумолимое земное завершение каждой человеческой жизни) преодолевается пасхальной надеждой на Божью милость: «Святой Бессмертный помилуй нас». Иными словами, *прозаический* план романа свидетельствует о неотменимой на земле смерти. Однако Тресвятное — как истинное завершение «Лета Господня» — переводит этот прозаический план в иное — *пасхальное* — завершение, поскольку у Бога нет мертвых.

В этом пасхальном контексте понимания становится понятна и рецептивная задача Шмелева. Речь действительно идет ни больше и ни меньше о Воскресении соборной России. С позиций рецептивной эстетики (конечно, в нашей «перекодировке» этого почтенного направления) тем самым осуществляется и воскресение читателя, о котором, как и о блудном сыне, можно сказать: «был мертв и ожил».

Но не является ли гипотеза о *воскресении* читателя как возможном *контексте понимания* и даже рецептивной задаче Шмелева слишком рискованной? Вряд ли. И для древнерусского книжника главной была задача преодоления «ветхого человека» в себе самом и в своих читателях. Это преодоление невозможно без перевода телесной «ветхости» в иной, духовный план — воскресения.

В некоторых публицистических текстах самого Шмелева есть похожая установка. Так, в его Пушкинской речи 1937 г. имеются строки, свидетельствующие именно о *воскресении* читателя Пушкина: «читаем его (Пушкина. — И.Е.) и *воскресаем*», — пишет Шмелев. Однако еще раз подчеркнем, что прямые публицистические высказывания автора не могут быть основным аргументом в понимании художественного текста, а могут быть лишь аргументом дополнительным. Главное же в том, что само нарративное развертывание художественного текста Шмелева имеет пасхальный вектор.

С.В. Шешунова, исследуя временные структуры произведений Шмелева, доказала, что именно Пасха главенствует у него среди всех упоминаемых христианских праздников.

Так, совершенно неслучайна последовательность христианских праздников в романе «Няня из Москвы», когда первым является Рождество, а последним — Вознесение¹ (которое, в свою очередь, завершает пасхальный цикл празднования победы Христа над смертью). Все это вместе взятое позволяет сделать вывод о пасхальном характере поэтики позднего Шмелева. По-видимому, пасхальный тип культуры и является таким «контекстом», где произведения Шмелева оказываются «у себя дома».

Противоположный же тип видения мира, основанный на убеждении в принципиальной *заместимости* человека (в его овнеш-

¹ См.: Шешунова С.В. Национальный образ мира в русской литературе (П.И. Мельников-Печерский, И.С. Шмелев, А.И. Солженицын). Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Дубна, 2006. С. 28–29. См. также: Шешунова С.В. Образ мира в романе И.С. Шмелева «Няня из Москвы». Дубна, 2002.

нении, превращении в «вещь»), далеко не случайно возникает в недрах именно *необратимого* линейного времени. Резкий индивидуализм его странным образом порождает как раз абсолютный, нетворческий *повтор*, зеркальное удвоение. Многочисленные двойники набоковского мира наследуют именно «двойничеству» романтиков.

Ведь и романтическая вера в сугубую необыкновенность *собственной* духовной жизни и отвращение к «низкой» жизни других людей («обывателей» и «толпы»), необходимой романтику в качестве выгодного контрастного фона для «парения духа», не случайно во многих европейских литературах завершилась мотивом «утраченных иллюзий». Уже тогда другие люди не пожелали оставаться лишь «безразличным элементом» для действий героя-романтика. Ценности жизни, понимаемые как неистинные и «случайные», разрушили, прежде всего, само романтическое самоопределение.

«Поздние» романтики с ужасом обнаружили *неискоренимость* «обыкновенной жизни», поскольку презираемый ими с не меньшим набоковскому накалу «другой» оказался не вне, а внутри романтической личности. Отсюда частое у героя-романтика презрение к самому себе. Человеческое (то, что сближает с другими людьми) оказалось вовсе невозможно изгнать в «эмпирическую реальность». Направленное на других презрение бумерангом вернулось к герою-гордецу. Точно так же, как затем и агрессивность авангарда обернулась в России агрессией по отношению ко многим авангардистам. Лишний раз доказал свою действенность открытый А.А. Ухтомским закон «заслуженного собеседника».

Разница, пожалуй, в том, что эту метафизику метаморфозы осознали романтики-авторы. У Набокова же, пытающегося вопреки романтическому опыту взять реванш у косной «внешней жизни», сугубо эстетические (а отнюдь не этические) задачи жизнестроительства *над* миром других пытается решить уже эмансипировавшийся к XX веку *герой* — «художник». Но «божественная» игра, повторить которую пытались романтики, впадая, правда, при этом то и дело в грех демонизации, совершенно лишена у Набокова каких бы то ни было сакральных атрибутов, что пронизательно отметил Б. Зайцев. Однако же З.А. Шаховская, имевшая возможность сравнить, убежденно заметила: «Отчуждение от духовного идет у Набо-

кова с необыкновенной яркостью и в конце жизни дойдет до какого-то потустороннего страха или отвращения *от всего, что связано с христианством*¹.

Герой «лабораторного» рассказа «Ужас» признается: «Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно само понятие: *другой человек*»:

«Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было».

Вероятно, та «беспомощная боязнь существования», к которой приходит в финале герой (вновь *творец*, работающий «за письменным столом»), и его финальная же убежденность, что «мне спасения не будет», глубоко закономерны для искусства XX века. Достаточно вспомнить хотя бы хрестоматийную формулу Сартра: «Ад — это другие» — и вытекающую из этой установки убежденность в роковой безблагодатности мира. Приходится признать, что обольстительная проза Набокова вполне в русле общего процесса дехристианизации культуры, с особой brutality протекающего именно в XX столетии.

Одновременно, возвращаясь к приведенному выше суждению Адамовича, можно, по-видимому, констатировать: если понимать русскую эмигрантскую литературу первой волны именно как *христианскую*, причем не *ставшую* таковой, а *продолжившую* православную культурную традицию («осталась литературой христианской»), то творчество Набокова не просто *вне* этой литературы; оно как бы направлено *против* этой магистральной духовной традиции (и следовательно, против христоцентричного вектора русской литературы как таковой). И тогда суждения о «нерусскости» Набокова — лишь неудачно сформулированное непосредственное читательское ощущение критиков, ищущих и не находящих в книгах Сирина родного и не забытого еще первой русской эмиграцией хотя бы малейшего отзвука христианской аксиологии. Поэтому в Набокове «обрываются» не «все традиции» русской литературы, как это представлялось Адамовичу, но именно эта — магистральная. Однако же, когда русские читатели не могут уловить именно ее, только и может возникнуть ощущение обрыва *всех* традиций. В этом контексте понимания яснее пред-

¹ Шаховская З. Указ. соч. С. 84.

ставляются глубинные причины и последующего затем отказа талантливейшего писателя уже от самого русского языка и переход к англоязычной литературной деятельности.

Вместе с тем, в поэтике Набокова можно усмотреть и своего рода финальное завершение традиций русского «серебряного века», — точно так же, как поэтика позднего Шмелева по-своему завершает «золотой век» русской литературы.

Разумеется, тот духовный вектор развития русской словесности, в русле которого развивалось творчество Шмелева, не ограничивается лишь его именем. Так, Г.П. Струве счел нужным особо подчеркнуть ту «общую религиозную, христианскую окрашенность, которую в зарубежный период приобретает все творчество Зайцева»¹. Сам писатель однажды также заметил, что «Россию "Святой Руси"... без страданий революции, может быть, не увидел бы и никогда»². Не касаясь очевидной «христианской окрашенности» творчества Зайцева зарубежного периода, которую счел нужным подчеркнуть Струве, мы хотели бы обратить внимание на то, что уже в 1905 году в рассказе «Священник Кронид» повествователь находит некую точку, доступную и героям, откуда можно увидеть Россию в ее целом: «<...> славная страна лежит вокруг, как золотое блюдо»; «громчайшее всемужицкое тело <...> ждет яркого и особенного дня» — Пасхи. Наконец, здесь же Зайцев рисует особо значимую для православного человека пасхальную службу:

Кронид ведет древнее служение <...> звездверху без счета; они неожиданно встают от горизонта, заполняют тьму над головой и так же сразу пропадают у другого края неба. В минуту, когда двери растворяются и выступает из церкви хор, кажется, что светлая волна опоясывает в мраке церковь, под слитный бой колоколов, с пением, и снова вливается внутрь. Теперь у всех в руках свечки <...> временами через плечи идет из рук в руки вперед свечечка; перед иконами блестят целые пуки.

Эта «свечечка», идущая «из рук в руки», и единит все огромное «всемужицкое тело» России.

¹ Струве Г. Указ. соч. С. 262.

² Зайцев Б. В пути. Париж, 1951. С. 25.

Спустя полвека, встречая в Вандее пятидесятилетие своего «писания», Б. Зайцев горестно обронил: «Москва, Россия, все наши поля, леса, благоухания покосов, зорь, весенней тяги, благовест какой-нибудь Поповки тульской... все это град Китеж, Китеж! Даже имени *Россия* (выделено автором. — И.Е.) больше нет»¹. 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...». В «Жизни Арсеньева» говорится о «*навсегда* погибшей России». Можно было бы привести сотни подобных утверждений.

Однако же в христианском контексте понимания оказывается возможным не возрождение, а *воскресение* России — и в *этом* смысле ее воссоздание. Хотя подобное воскресение, как и положено, впрочем, воскресению, может быть только *чудом*. Как *чисто филологическими* средствами интерпретации обнаружить текстуальные механизмы подобного процесса, рассмотренного с его *рецептивной* стороны, мы уже попытались показать выше. Сейчас продолжим наши рассуждения, обратившись к другому материалу.

В рассказе «Подснежник» приезд и отъезд отца могут быть осмыслены как события, открывающие нам такую глубинную правду о человеке, России и мире, которую может выразить только словесное искусство. При всей обычной для Бунина насыщенности точными быговыми деталями нас сразу же вводит в должный читательский «горизонт ожидания» первое предложение: «*Была* когда-то Россия, был снежный уездный городишко, была масленица — и был гимназистик Саша...». 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 некро-

¹ Там же. С. 208.

полей, навсегда ушедших мировых цивилизаций¹. 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». 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 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 —

¹ 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».

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, незаёмная радость жизни, эта праздничность жизни *имелась* в *самой* жизни, но чтобы эксплицитировать, выразить во-вне 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 <...>; 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, сильнее, праведней и славней всех стран в мире».

Именно отсюда это праздничное изобилие на Елецком подворье. Так отец Саши «ходит в длинных сапогах и романовском полшубке»¹.

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».

¹ Ср.: «у нас сам государь Александр Александрович в смазных сапогах ходит».

Прощание с отцом не только соседствует в тексте с Успением, т.е. со смертью. Это же прощание соседствует и с началом Великого Поста. «А в понедельник все это сразу кончается. Город принимает смиренный и будничный вид». 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». Если в начале рассказа подчеркивается, что «отец приехал из глухой, занесенной сугробами *усадьбы*», 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: «Разве не *каждому* дает Бог то дивное, райское, что есть младенчество, детство, отрочество?» Или о взгляде мальчика, «раскрывшегося на *мир Божий*». В этом же контексте следует понимать «небесно-голубые, ясные глазки», «непорочный звук голоса» 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 мертвыми 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, то, 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 литературе русской эмиграции, чтобы в названии «Подснежник» не расслышать и этого обертона. В таком случае праздничная сердцевина этого рассказа оказывается как бы спеленутой мертвыми 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 незавершенность, 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, в то же время это путь к *Христу*.

Но ведь это имя *звучит* в прощании отца: «Ну, присядем, Сашенька, и Христос с тобой». В рассказе это *единственный* случай передачи прямой речи отца. Только после прозвучавшего именованного Христа — говорится об Успенской улице. Однако рассказ все-таки завершается не описанием пути, а напутствием, почти (но не совсем) повторяющим прощание: «До свидания, Сашенька, Христос с тобой». Неясно, 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 «есть 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 тобою».

В рассказе «Косцы» также присутствует семейно-биографическое «мы», за которым вновь легко можно увидеть бунинские реалии («глушь срединной, исконной России»; «проходили по нашим, орловским местам»). Особенно интересно, что мужицкое «они», которое вначале также еще конкретизируется («они были “дальние”, рязанские»; «они были как-то стариннее и добротнее, чем наши»), 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». 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».

Мы видим, что Бунин несколько раз подчеркивает не осознанное до конца самими носителями русской культуры их родство. О памяти культурного бессознательного 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»¹.

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...». 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 сторонущкой” и со своим счастьем, и с надеждами...») противопоставляется «сладо-сти» этого оплакивания «косцами»; сам же поющий русский человек определяется рассказчиком как «балованный». «“Ты прости-прощай, родимая сторонущка!” — 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 ним родное небо, а вокруг — беспредельная родная Русь...».

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 дурма-

¹ Флоренский П.А. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 31, 374.

ном 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 непроясненным 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 трансгредивентным 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». Дорога, «заросшая кудрявой муравой», изображается со «следами давней жизни наших отцов и дедов», она «уходила... в бесконечную русскую даль» — не только пространственную, но и временную. Небо «уже золотилось», рассказчик видит вокруг себя и «великие светлые столпы, как пишут их на церковных картинах». 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 земле». 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». В послед-

нем «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 вещие птицы, свернулись самобранные скатерти, поруганы молитвы и заклатья, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи — и настал конец, предел Божьему прощению». 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 Божием прощении речь идет и в предпоследнем абзаце, но там говорится о *состоявшемся* прощении: «...и прощал 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..."». 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 «беды», «смертные чары», «темницы», «посвисты удалые, ножи острые, горячие...», однако *заступники* русского человека «из всяческих бед, *по вере его*, выручали...»; «знал он молитвы и заклатья, чудодейные опять-таки *по вере его*...». Очевидно, конец Божиему 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, *процвавший* «дитятко», 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 самую 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», 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».

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 прощания», 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 ко-

нец»), в художественном целом рассказа и в культурном бессознательном автора-творца не сводится к подобному завершению — *до тех пор, пока в Слове песни продолжает звучать мольба о прощени*. Однако эта мольба звучит вновь и вновь, пока произведение находит своего читателя. Тот «праздник возрождения» смысла, о котором рассуждал когда-то 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, оплакиваемая автором посредством его художественного письма *утраченная* Россия, символически представленная в песне косков 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.