

**ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ МАНЕРА
ТРАКТОВКИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ
В «ВЕСЕННЕМ ПЛЕСКЕ» И. ШМЕЛЕВА**

Художественная миниатюра, «этюд», столь излюбленный в импрессионистической прозе, «Весенний плеск», датированный писателем 5 апреля 1925 г. (Париж), впервые был опубликован в конце 1925 года в эмигрантской печати, затем — в сборнике И. С. Шмелева «Свет разума», вышедшем в Париже в 1928 году. Несмотря на свою краткость, семантически важную для писателя, жанровообразующую фрагментарность, этот «этюд», передающий на ассоциативной основе отрывочное воспоминание Шмелева, навеянное созерцанием «чужой реки», породившей давнее воспоминание детства, эпизод у родной, «великой лужи» [1, С. 378]*¹ связан как с предшествующими художественными исканиями писателя, так и с будущими.

В «Весеннем плеске», где блестяще выражены лаконизм и шмелевская емкость повествования, предстает общее для зрелого Шмелева «восприятие бытия как неделимого потока живой жизни» [2, С. 12]*². Эта концепция реализуется в воссоздании восприятия в сознании «повествующего я» «чужой реки», ассоциативно вводится отдаленное прошлое, яркие детские воспоминания, которые займут в период эмиграции важное место в творчестве писателя, передается динамика душевных движений, где «я-здесь-теперь» сочетается как с воспоминаниями о прошлом и другом пространстве (Россия), так и со значительно более поздним их осмыслением зрелым «я». Рассказчик отмечает, что он находился в Париже 5 апреля 1925 г.: это внетекстовое указание, генетически связанное с поэтикой дневниковых пространственно-временных фиксаций, как бы подчеркивает исповедально-лирическое начало «этюда», дополняет и уточняет его художественное время и пространство

четкой датировкой и конкретизацией места восприятия «чужой реки» и связанного с нею внутреннего монолога героя-нарратора. Графически отделенное от художественного текста, оно ретроспективно связано с ним, ибо вводит темпоральный модус настоящего, «рамочно» обрамляя повествование о прошлом, географически уточняет исходную ситуацию первой фразы: «Я стою у чужой реки» [1, С. 378]*¹, где нет топонима, но он воссоздается затекстовой «ремаркой» — «Париж», перифрастически вводя Сену. «Этюд», «Весенний плеск», чье заглавие содержит в себе темпорализованное явление природы, фиксирует небольшой промежуток времени сознания, где «впечатление» (impression) от «чужой реки» порождает «воспоминание», которое тоже порождено «впечатлением», но детским и весьма отдаленным. Такая семантика и пространственно-временной континуум соотносят этот рассказ Шмелева с поэтикой импрессионизма. Шмелев сознательно использует неопределенность в обозначении «места действия» — размышления повествующего «я», где важную семантическую нагрузку несет определение «чужая» в словосочетании «чужая река», которое содержит в себе обобщающую акцентацию «неродного» пространства, а его конкретная топонимика не так уже важна для передачи ностальгических воспоминаний героя-повествователя. И. Шмелев — и это питает многие его произведения, созданные в период эмиграции — постоянно чувствовал, что он — «с Замоскворечья», как он признавался Ильину в письме от 23 декабря 1930 г. [3, С. 226]*³. С прошлым художественным опытом «Весенний плеск» связывает не только концепция мира и человека, но и шмелевское представление о единстве человека и природы, ибо в произведении заявлено пространство «чужой реки» и как место нахождения «я», и как объект его восприятия. Это «чужое» пространство лишено живой красоты родного края, что выражено напряженным отрывистым риторическим вопросом: «А где же... весенний плеск?», где многоточие, обозначая паузу, как бы передает движение мысли-эмоции героя-нарратора, подбирающего определение того, чего ему недостает, что усилено повтором: определения «чужой» во фразе «Черные сучья чужих деревьев», где определение «черные» акцентирует мертвость природы. Завершает это динамически-экспрессивное восприятие-размышление героя риторически-вопрошающее: «Золото голубое ... где?» Неожиданное словосочетание «золото голубое» содержит в себе существительное «золото» как эмоционально-оценочное понятие, как категорию «дорогого» в переносном смысле. «Чужая река» провоцирует ассоциацию с «родной» «великой лужей на черном дворе», которая рождается в восприятиях героя, эстетизируется как родное, рус-

ское, вводя характерную для Шмелева периода эмиграции ностальгическую тему. Локализация («на черном дворе») передает домашний уголок, где прилагательное «черный», входя во фразеологическое сочетание, теряет свое прямое значение, каким оно обладает в предшествующем фрагменте («черные сучья»), обозначая «ненарядную» часть двора. Возникает эффект сопряжения пространства «сиюминутного» восприятия с воспоминанием о другом пространстве другого времени — далекого детства. С прошлым художественным опытом «Весенний плеск», где в заглавии заявлено ахронное, циклически повторяющееся, но по-разному воспринимающееся природное время из-за нахождения «я»-нарратора в разных пространствах и в разной темпоральности (чужое пространство эмиграции, родное пространство детства), связывает импрессионистическая манера передачи цветного восприятия одного того же «топоса» в разное время (окраска реки упомянута в разное время суток — «зеленоватая на заре, дымно-молочная в мутный вечер»). Но в «Весеннем плеске» есть заявка и на будущие творческие свершения Шмелева, в частности, на саму ситуацию сопоставления «чужого» и «своего» «родного» пространства, какое будет реализовано в серии очерков под общим заглавием «Сидя на берегу», где сравнивается чужбина и родина, извлеченная из глубин памяти, окрашенная в светлые тона ностальгии. «Акварельный» метод очерков «Сидя на берегу» [3, С. 177]^{*3} уже заявлен в психологическом этюде «Весенний плеск» с его «нежными» цветными эпитетами, красочным восприятием мира, достоверными реалиями русского быта. В центре пейзажа-воспоминания, пронизывая его атмосферой блеска, света, радости, помещено излюбленное Шмелевым солнце, которое занимает в его творчестве огромное концептуально-символическое место, выступая носителем жизни и радости: «А солнце... Оно — везде» [1, С. 379]^{*1}, — объединяя вертикаль «верх и низ»: солнце на небе и в луже [1, С. 379]^{*1}, оно «играет в колокола, гудит, и звенит, и плещет [1, С. 379]^{*1}. Образ солнца, восходя к произведению «К солнцу» (1905), — одна из констант художественного мира писателя, широко представленная в предшествующей прозе, оказывается опорной и в «Весеннем плеске». В оценке-воспоминании носителем добра и красоты выступает пространственный микромир детства в его бытовых реалиях непозитической лужи, имеющей реальный прототип [3, С. 187]^{*3}, обычных домашних птиц, что было рельефно дано в «Солнце мертвых» (1923), будет развито и продолжено в «Богомолье» (1931), в «Лете Господнем» (1933–1948), ибо характерной чертой Шмелева была способность видеть красоту в обыденной жизни, передавать ее в выразитель-

ных деталях. В «Весеннем плеске» отразилась любовь Шмелева к России с ее традициями и православием. В отнюдь не приукрашенном облике чуть подвыпившего в святой радостный праздник Пасхи Михаила, спасающего ребенка от падения в лужу [1, С. 380]*¹, что имеет несомненно метафорический подтекст, проступает вера Шмелева в цельность природы простого народа. Герой-повествователь прямо говорит о своей связи с «тысячами Михайлов и Иванов, со всем мудрым, до простоты-красоты душевной, миром русского мужика...» [1, С. 380–381]*¹. Об этом же Шмелев писал Струве, откликаясь на статью «Вождь»: «Я всегда был как-то внутренне сроден с «массой простых людей» [3, С. 191]*³, что еще раз свидетельствует о близости реального «я» писателя «я-герою». «Весенний плеск» Шмелев строит в форме внутреннего монолога, который характеризует его писательскую манеру как дооктябрьского, так и эмигрантского периода. Намеченная в «этюде» ситуация размышления у реки вырастает в дальнейшем в концепцию очерков, выраженную в заглавии «Сидя на берегу» (1926), которые объединяет с «Весенним плеском» шмелевская тема «открытия чудесного Лица России». В названии этих очерков звучит «аллюзия, восходящая к жалобам самых первых, библейских изгнанников, возвысивших свой голос-плач на реках вавилонских, на чужой земле. А отсюда — возможность интерпретировать это заглавие символически, как неуверенность и надежду людей, выброшенных кораблекрушением на чужой берег и ожидающих поворота событий» [3, С. 176]*³. Поэтика заглавия предшествующего циклу «этюда» содержит не символ, а метафору и метонимию, название обозначает природное состояние — «весенний плеск», несущее в себе радость обновления, живую динамику природы как важного источника мироощущения человека. Не менее существенной для дальнейших путей творчества И. Шмелева представляется и тема России, данная через воссоздание детального ее восприятия в формах православно-праздничной действительности, что станет центральной темой «Лета Господнего», где 16 глав составляют первую часть «Праздники русские». В «Весеннем плеске» предстает пасхально-праздничный хронотоп не только в ритуальных формулах взаимоприветствий («Христос Воскрес!» повторяется дважды), солнечной благодати природы, но и доброжелательного общения-единения людей, что будет подхвачено и развито в последних больших произведениях Шмелева. И лужа, и имя няни Домна (в «Лете Господнем» Домна — «банная сторожиха»), и поэзия родного пространства бегло, хотя и емко намеченная в «Весеннем плеске», найдут свое место, развернутую, углубленную художественную интерпретацию в последних романах.

В «этюде»-сценке «Весенний плеск» проявляется верно отмеченная О. Сорокиной шмелевская «художественная убедительность» — «приводить в движение механизм подсознания, который стимулируется толчками реальных картин и вызывает зримые до галлюцинации образы и встречи» [3, С. 212]*³. Герой-рассказчик обрисовывает ситуацию, в которой активизируются воспоминания: «Надо закрыть глаза — и через узенько-узенькую щелку, через деревья, глядеть на небо. Лучше пройти за решетку сада, сесть где-нибудь потише, на солнышке, и так вот смотреть и слушать... Воробьи?... Это они чирикают, бойко, трескуче-бойко, радостно по весне. И вот...» [1, С. 378]*¹. Движение внутренней мысли прерывается вторжением внешнего мира (воробьи), который тоже способствует ассоциативному настрою на воспоминания, а завершающее троеточие, фиксируя паузу, продолжено новым троеточием, открывающим пространство-время воспоминания его начинает упоминание о луже, которая окажется главным местом действия «сценки», заставляя вспомнить о знаменитой миргородской луже Гоголя, но данное в иной лирико-ностальгической, а не иронической тональности. Хотя в начальном определении «великая» лужа, совмещающем и размер, и оценку, есть иронический привкус, однако он не развивается далее, тем более, что рассказчик, возвращаясь к определению «великая», акцентирует лишь ее реальный размер: «Великая, во весь двор, лужа» [1, С. 378]*¹. Общая оценочная репрезентация лужи, где дается и ее местоположение («на черном дворе»), и облик («вся в блеске»), переходит в конкретную ее характеристику-разглядывание: «Бурая в ней вода, — густое сусло. Плавают-золотятся на ней овсинки, ходит ветром утиный пух» [1, С. 378]*¹. Затем возникает косвенная темпорализация, передающая раннюю пору весны: «Чуется белый ледок под нею. Кругом, — у заборов, у садовой решетки, у сараев, под бревнами — голубовато снежком белеет. Он уже сдал, исколот лучами солнца, сочится стеклянным блеском, день ото дня бледнеет, уходит в землю» [1, С. 378]*¹. И неяркие краски («бурая вода», «золотятся», «белый ледок», «голубовато...белеет»), и фиксация процесса таяния снега сочетаются с характеризующими деталями «дворового» пространства: забор, садовая решетка, сарай, бревно. Среди примет ранней весны, где не забыт православный календарь, данный в знаковой детали («перезвон пасхальный»), особо выделены сосульки: «звяканье рухающих сосулек, бугроватых. Налитые молочной мутью, ржавчиною янтарной, повисли они с сараев, звонко постукивают о бревна и разлетаются в соль и блеск» [1, С. 378]*¹. Перечислив и цвет, и форму, и состояние сосулек, рас-

сказчик вновь возвращается к ранее отмеченным предметам, занимающим пространство двора (сарай, бревна). В пейзажных зарисовках Шмелева, где пространство природно темпорализовано, часто возникает возвращение к уже ранее отмеченным деталям, которые как бы закрепляются за «топосом», способствуя его зримой конкретизации. Как уже отмечалось, солнце — сквозной лейтмотив всего пасхального пейзажа, оно присутствует везде наряду с лужей как пространственным центром «сценки» не только как природная реалья, но и как знак светлого праздника Пасхи. Важной зримой деталью оказываются и «белые утки», которые — возникает наблюдательность рассказчика, отмечающего их поведение — «полощутся... где поглубже», уточняется — «к садовому забору» (повтор детали топоса двора). Они даны в процессе обычного занятия: «жесткие их носы вылуцивают что-то сочно, вспыхивают на солнце крылья...» [3, С. 378]*³. Создается «иллюзия реальности», зримость динамической картины, данной в процессе воспоминания, возрождения в памяти отдаленной — и в пространстве, и во времени — реальности. Затем возникает обозрение пространства «движущимся» нарратором, который идет по переходу из досок на луже в сад. Его микропространство более подвластно уходящей зиме, что выражено олицетворением («спит зима»), но тут есть приметы начала «весеннего плеска»: «снег надувается горбами и почернел, усыпан веточками, вороньими и куриными следками...» [1, С. 378]*¹. И появляется первое сопряжение «низа» и «верха»: «лужицы голубые, — в них солнце и небо плещется» [1, С. 378]*¹. Все это пейзажное обозрение, данное через ожившую память героя-нарратора, пронизано позитивными эмоциями, насыщено реальными, зримыми, образными деталями если в «чужом пространстве» начала этюда упоминаются «черные сучья чужих деревьев...», то в своем пространстве отмечены черные яблоньки, которые «корявы весенней голостью», «зато тополя светлеют тугим и здоровым глянцем, и почки на них полнеют, золотятся» [1, С. 378]*¹, т. е. мертвым чужим деревьям противопоставляются по-весеннему оживающие или в скором времени оживущие деревья, где почки — символы вечно оживающей природы. Далее подхватывается тема совмещения неба и земли: «Небо упало в лужу и уронило солнце. Оно купается с облачками, с утками, брызжет в меня, на мое весеннее пальтецо, синее, с золотыми якорьками, только-только надетое, в новенькие калошки, — белые огоньки на них» [1, С. 379]*¹. Шмелев антииерархичен в восприятии природного мира, в котором присутствует гармония, единение человека и прекрасной весенней природы. Лужа, куда «упало небо и уронило солнце», эсте-

тизируется, чему способствует поэтическая метафора «купания». Путь по доскам через лужу представляет собой миниатюризацию классического хронотопа «дороги» с его метафорическим смыслом познания жизни, истины («путь»), конкретизирован характерными бытовыми деталями, как и всякий путь чреват опасностью: мальчик признается, что «переход по доскам, до сада» «немножко страшный» [1, С. 378]*¹, ибо он может свалиться в лужу [1, С. 379]*¹: писатель передает специфику детского сознания-восприятия мира, что развернется в полной мере в автобиографическом «Лете Господнем». Герой-рассказчик, двигаясь по доскам, продолжает обозревать-познавать пространство двора, «сарая и конюшни», которые тоже «очеловечиваются» в духе детского восприятия действительности: «Они (сарай и конюшни — Т. Ф.) приоткрыли двери и густо дышат» [1, С. 379]*¹. Импрессионистически-метонимически предстает лошадь: «большой лошадиный глаз, мягкие губы фыркают за решеткой стойла...» [1, С. 379]*¹, фиксируются «синие мухи», которые «вспыхивают и спят на солнце». Герой вновь отмечает присутствие солнца: «Оно — везде» [1, С. 379]*¹. Реальная природная картина-деталь весеннего дня как «праздника солнца» сливается с христиански-календарным праздником Пасхи: солнце, лейтмотив всего шмелевского творчества, в пейзаже оказывается ключевым образом, метафорой светлой жизнеутверждающей радости бытия. И лужа, и мухи, и снег, «исколотый лучами солнца», связаны с солнцем, оно «слепит всюду». Наполненный солнцем, сошедшим на землю, ее преобразующим, пейзаж «сценки» передает впечатление ребенка, реализован в поэтике импрессионизма, дан с разных точек обозрения, в динамике меняющегося восприятия, связанного с движением «обозревателя».

В следующей части пути — «середина лужи» [1, С. 379]*¹ — опять повторяется ранее отмеченная деталь («плавающие овсинки»), возникает новое существо — «кот», который «на солнце зыбнет, — весны желает! Нынче и у его праздник» [1, С. 379]*¹. Тема пасхального праздника предстает как всеобщая радость «мира божьего», праздничная атмосфера объединяет всех и все. В динамически представленное, детализированное (постройки, птицы, мухи, лужа, тающий снег, сосульки, небо, солнце, облачко) дворовое пространство пасхального дня включаются и голуби, которые как бы занимают срединное место между горизонтальным пространством (двор) и небесной вертикалью (небо, солнце), летая над землей: «И сизые голубки ловят за хвостики друг дружку, кругами кружатся...» [1, С. 379]*¹. Дворовой пейзаж приобретает объемность, его локальность размыкается в более широкое про-

странство, входит в него. На середине лужи происходит встреча героя-рассказчика с Михаилом. Передана реальность психологии зрительного восприятия: сначала замечается цвет («красное»), затем форма («как пунцовый шар») и, наконец, происходит узнавание — это Михайло [1, С. 379]*¹. И преобладание красного цвета («красное», «красное лицо», «красная борода», «красная рубаха»), и троекратное повторение глагола «сияет» («весь сияет», «голова сияет на обе стороны», «красное лицо сияет») передают радостный праздничный облик Михайлы, а переносный смысл слова «красный» делает его в восприятии мальчика «прекрасным». Красный цвет внутренне ассоциативно связан с «красным солнышком», семантический контакт с которым усиливает и глагол «сияет», характеризуя внешний вид Михайлы. Он поднимает ребенка на руки, происходит изменение «точки обозрения», оно ведется не по строгой горизонтали, как раньше при движении мальчика по доскам через лужу, а с вертикали, позволяющей увидеть пространство за пределами двора: «Как хорошо отсюда, — и хорошо, и страшно. Все, все — другое совсем: и сосульки, и последний снежок на крыше, и пестрые бабы за забором, в зеленых и красных юбках, сигают через лужи, и красные шары где-то, и синие...» [1, С. 379]*¹. Герой-рассказчик фиксирует свое положение на руках Михайлы, передавая детское сознание и антиномичности ощущений: «И так хорошо и страшно висеть над лужей» [1, С. 380]*¹. Зрительное восприятие героем-нарратором Михайлы дополняется обонятельным: «От него пахнет деревянным маслом, красной рубахой, винными, будто, ягодами, мятными пряниками, хлебом, овсом и чем-то еще, таким приятным, теплым... — стружками даже пахнет, чурбачками» [1, С. 380]*¹. В этой доминанте восприятия в описании — зрительного, осязательного и слухового (Михайло говорит) проступает импрессионистический взгляд на мир Шмелева, построившего весь мини-рассказ, «этиюд» на воссоздании ассоциативного воспоминания весной на берегу «чужой реки» родной лужи «во время Пасхи». Такое внутреннее полемическое сопоставление «чужого» и «своего», «настоящего» и «прошедшего» усиливает лирическое звучание темы родного края, родины, поэтизация которой ведется на уровне особого восприятия обычного пространства родного двора детства, но данного в светлый праздник Пасхи: происходит характерное для Шмелева слияние темы отчизны и православия, которое развернется в «Богомольи» и «Лете Господнем». В «Весеннем плеске» художественно реализуется признание И. Шмелева Л. Андрееву: «Как бы я ни взлетел, я не оторвусь от земли, и запахи родного во мне пребудут... и имея дело с самим реальным опытом, с

самой жизнью, я... будил мысли порядка высшего», видел «скрытый смысл творящейся жизни» [4, С. 25]*⁴.

Завершает художественно-аналитическую картину весеннего двора в пасхальный день обобщение, в котором интегрированы ранее отмеченные пейзажные детали: «И сколько плеска кругом, и блеска, и гомона! Играют-смеются колокола, и утки белыми крыльями, и куры, орущие на бревнах, и кот, махнувший на крышу в снег, и голуби, вдруг взметнувшиеся на хлопающих крыльях, и плещущая лужа, и тысячи солнц на ней. Все смеется, звенит, играет...» [1, С. 380]*¹. Возвращение к пейзажным деталям не означает простого их повторного перечисления, они даны в изменении: живые существа поменяли положение в пространстве, что воссоздает динамику пейзажной сцены, удвоенную меняющимся настроением-восприятием героя-нарратора. Финал «этюда», возвращая рассказчика из прошлого в настоящее, вербально раскрывает смысл воссозданной памятью «сценки», ее психологическую значимость для рассказчика: «Этот весенний плеск остался в моих глазах — с праздничными рубахами, сапогами, лошадиным ржаньем, с запахами весеннего холодка, теплом и солнцем. Остался живым в душе, с тысячами Михайлов и Иванов...» [1, С. 380]*¹; «Ничто не в силах выплеснуть из меня этот весенний плеск, светлую весну жизни... Вошло — и вместе со мной уйдет» [1, С. 381]*¹.

И. Шмелев в этой небольшой, подчеркнута фрагментарной, хотя внутренне цельной повествовательной форме, где в сознании героя оживает яркая репрезентативная, полная глубокого интеллектуально-эмоционального смысла для него «сценка» весеннего пасхального дня, данная в локальном пространстве двора детства и небольшом, переданном на «языке пространства» темпоральном отрезке («путешествие» по доскам через лужу), импрессионистически воссоздает мироощущение человека, живущего в эмиграции, но кровно связанного с народно-православной жизнью своей Родины.

Примечания

*¹ Шмелев И. Весенний плеск / Иван Шмелев. Светлая страница: — Калуга, 1995. — С. 378–381.

*² Захарова В. Т. Дооктябрьская проза И. Шмелева и проблема импрессионизма // Русская литература XX века в контексте мировой культуры: VI Крымские Международные Шмелевские чтения. — Алушта, 1997. — С. 12–17.

*³ Сорокина О. Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. — М., 1994.

*4 Черников А. П. Эстетика Шмелева // И. С. Шмелев и литературный процесс накануне XXI века. — Алушта, 1998. — С. 24–28.

Summary

The impressionistic manner of space and time interpretation in «Spring splash» by I. Shmeiyov is analyzed in this article. The author renews the world attitude of a person living in «another's» space but vitally connected with his homeland life.