

ГЛАВА V

МИР ВРЕМЕНИ И МИР ВЕЧНОСТИ

Трагическая гибель сына стала причиной глубокой депрессии Шмелева и поворотной точкой в его судьбе. Она предопределила не только решение покинуть родину и не угасавшую до смерти ненависть к советской власти. Вся его жизнь отныне разделилась на две половины: до и после смерти Сергея. 8 сентября 1921 г. Шмелев признался В. В. Вересаеву: «Все мои взгляды на жизнь людскую перестроились, словно мне — вставили иные глаза. Все, ранее считавшееся важным — уже не важное, великим — уже не то. Знаете ли, я сразу состарился лет на 1000! И многое, раньше звучавшее стройно, как церковный орган, — только скверная балаганная музычонка! И люди попали на глаза мои новые в новом виде, и как же пожалеть можно всё и всех. Увидел бы новое — и сказал бы новое и по-новому. И природу увидел по-новому.<...> И как же мне хочется указать человеку истинное местечко в мире и изменить кой-какие ярлыки»¹.

Впрочем, уже начиная с 1918 г., «кое-какие ярлыки» и даже ценности писатель подверг пересмотру. Восторг от общения с революционным народом прошел, как только Шмелев вернулся из поездки в Сибирь. В рассказе «Голуби», написанном в июле 1918 г., изображена Москва, которую увидел писатель другими глазами: обрывки вылинявших красных полотнищ на главной площади города, плакаты «во славу неведомого Интернационала», неряшливо одетые солдаты с винтовками на бечевках, представители новой власти «с тревожно-деловитыми лицами людей, не уверенных в себе, со шныряющими глазами...» (1, 436).

Изменилась и сама Москва: на Красной площади — «расстрелянные часы Спасской башни, мертвое московское время, башенки без глав, распоротые ворота, умолкнувшие зевы старых московских колоколов» (1, 437). И только голуби по-прежнему прилетают веселой стайкой к собору Василия Блаженного с надеждой, что их там, как прежде, покормит бабка Устинья с Теплых рядов. Живая сценка, которую писатель увидел на Красной

площади, передает его собственные мысли и чувства. То, что раньше было обыденным и привычным, теперь кажется ему очень важным. «И черная, как чугун, тяжелая рука Минина, указывающая на застенный Кремль, казалась теперь значительнее и чернее» (1, 436).

Москва в результате большевистского переворота оказалась, по мысли писателя, в руках новых захватчиков, которым не дороги национальные святыни и духовные ценности русского народа. Он изображает простых людей, плохо понимающих смысл происходящего, однако под влиянием большевистских агитаторов начинающих верить, что теперь «все дозволено». В них растет животная злоба, слепое всепоглощающее чувство возмездия, торжествуют самые темные инстинкты.

Результатом войны и революции стала не только экономическая разруха, но и моральное падение нравов. Носители новой «интернациональной» веры в глазах писателя — убийцы, именно потому, что они отвергли христианские заповеди, забыли о совести и убивают душу человека.

Герои рассказа «Голуби» — «говариш», имеющий вид иностранца, солдат в затрепанной шинели, коренастый матрос с карабином на правом плече, увешанный гранатами, и господин в крылатке, типичный русский интеллигент. Их поведение и речи, которые передает Шмелев, свидетельствуют о его разочаровании в «героях» и в самой революции. «Товариш», который, картавя, произносит «Русь» как «Гусь», пересыпает свою речь «истоптанными словами» («потенциальность узкоклассовых устремлений», «конгломерат наслоений»), называет Петра Великого «первым чиновником европейской марки», а Стеньку Разина — «зарей классовой дифференциации». Для него Кремль — лишь «глиняный символ русской нелепицы», колокольня Ивана Великого — «пожарная каланча», соборы — «бездарнейшие ящики».

Его охотно слушают и смеются солдаты, поддерживает матрос. «Эти всему поверят и ... все забудут до вечера», — резюмирует автор. Народ, по мнению Шмелева, не знает истории, ему безразличны национальные ценности, было бы сейчас хорошо жить. Солдат торгует новыми калошами и табаком фабрики «Дукат», матрос лениво восклицает: «Наплевать на историю. Знаем, что ...исплантация», а бородатый мужик ловит в силки голубей и продает их по рублю. Только интеллигент взволнованно возражает «товарищу»: «Да тут вся наша история, родное, русское! И земное, и небесное! <...>самая подлинная душа Рос-

сии, душа мятежная, ищущая, тоскующая, к небу всегда рвавшаяся из грязи, не сгинувшая ни в татарщине, ни в полячине, ни в наполеоновщине! Не налепившая чужих ярлыков!» (1, 442–443).

Казалось бы, это слова самого автора, протестующего против большевиков — «захватчиков», изменяющих жизнь на западную колодку с помощью марксистских «ярлыков». Но скрытая ирония по отношению к худошавому пожилому господину в крылатке и пушкинской шляпе, сквозит во многом: преувеличенной красоты его речи («тоска по правде», «ласка души народной», «светлая русская душа», «победный звон колоколов кремлевских», «аромат родины»), экзальтированном поведении оратора, реакции простого рабочего человека на его слова («Где власть, там и сласть, а людям в глотку нечего класть. А вы, господин, про Кремль! Кремль — учреждение каменное, старинное... чего ему делается. О людях думать надо!») (1, 447.).)

Это не только ирония, обращенная на либеральную интеллигенцию, десятилетиями рассуждавшую о светлой душе народа, но и самоирония, свидетельствующая о пересмотре ценностей, дорогих писателю. Не случайно в рассказе помимо господина в крылатке присутствует и сам автор — повествование ведется от первого лица. Впечатления рассказчика не во всем совпадают с мнением либерального интеллигента. Он с горечью сознает, что в совершившемся есть большая доля вины народа, который либо не понимает, либо одобряет действия новой власти. Загадочный сфинкс, каким казался народ русской интеллигенции, перестал быть таинственным, а стал реальным. Иными словами, октябрь 1917 года подорвал веру писателя не только в революцию, но и в народ.

Уехав из шумливой разрушенной Москвы в тихий уголок Алушты, Шмелев вновь начинает размышлять о человеке, его душе и национальной самобытности. В Крыму рождается одно из лучших произведений Шмелева — «Неупиваемая Чаша», в котором он пишет о народе и его судьбах, о духовных основах бытия человека. Рассказ о жизни талантливого художника, крепостного раба Ильи Шаронова разворачивается на фоне прекрасной природы в уездной деревне или в романтической Италии. Воинствующему безбожию революции писатель противопоставляет христианскую основу народной жизни. Произведение стилизовано под древнерусскую повесть и насыщено элементами житийного жанра.

Сын крепостного Илья рос на скотном дворе «без всякого досмотра — у Божьего глаза», который спасал его от всех бед. Все издевательства, горести и искушения он преодолевал с помощью молитвы и, расписывая стены монастыря, благодарил Господа за данный ему дар художника. Илье являются видения, вещие сны, он слышит голоса, которые подсказывают ему, как жить. Посланный баринном в Италию, он не соблазняется прелестями свободной жизни и новой веры. В сердце его постоянно звучат слова напутствия: «Помни, Илья, народ породил тебя — народу и послужить должен. Сердце свое слушай» (1, 399).

Сердце подсказывает Илье, ставшему замечательным мастером, что нужно вернуться на родину. «Помнил Илья тихие яблочные сады по весне, милую малину, как снегом заметанные черемухи и убранные ягодами раскидистые рябины. Помнил сине колокольчики на лесных полянах, восковые свечки ладанной любки, малиновые глазки-звездочки липкой смолянки и пушистые георгины, которыми убирают Животворящий крест. И снеговые сугробы помнил, выюжные пути и ледяные навесы в соснах. Помнил гул осенних лесов, визг и скрип санный в полях и гулкий, как колокол, голос мороза в бревнах. Весенние грозы в светлых полях и ласковую милую с детства радугу. Бедную церковь видел Иван за тысячи верст, и не манили его богатые, в небо тянувшиеся соборы» (1, 402).

В Италии Илья стал человеком, а не рабом. Но голос родины оказывается сильнее и притягательнее свободной европейской жизни. Илья возвращается на службу к барину, талантливо расписывает сельскую церковь, изобразив знакомые лица мужиков в сцене Страшного Суда. Но крестьяне не понимают «красоты Господней» и не ценят его работы. Они по-прежнему дразнят Илью «маркизом», с издевательской усмешкой называют его баринном, упрекают, что сидит на их шее. Только после его смерти, когда написанная им икона «Неупиваемая Чаша» начинает творить чудеса, Илью признают святым. «Год от году притекал к Неупиваемой Чаше народ — год от году больше. Стала округа почитать ту икону и за избавление от пьяного недуга, стала считать своей и наименовала по-своему — Упиваемая Чаша» (1, 433).

Можно сказать, что, пройдя обе стадии — идеализации народа и его развенчания, — Шмелев остался верен христианским заповедям и православной вере, которая утешала его в горе. Осенью 1921 г. он сообщил Вересаеву, что задумал две больших работы «Храм человеческий» и «Его Величество Лакей», добавив «Те-

перь хочу попробовать спеть в полный голос»². 20 октября (2 ноября) 1921 г. он признается: «С большой ли, с малой буквы — бог (Бог) — он нужен писателю, необходимо нужен. Мироощущение на той или иной религиозной основе — условие, без чего нет творчества»³. Шмелев верит, что найдет в себе силы для большой работы о России, если уедет из страны, чтобы издали почувствовать ее «и, может быть, затосковать о ней, по-хорошему затосковать»⁴.

Эмиграция углубила духовный кризис Шмелева, пережитый после расстрела единственного сына. Об этом свидетельствуют созданные в 1922–1924 гг. рассказы «Про одну старуху», «Крест», «На пеньках», «Свечка», «Сила», «Убийство», «Каменный век», повесть «Это было» и эпопея «Солнце мертвых». Некоторые произведения написаны от имени героя, находящегося на грани безумия, теряющего рассудок при виде кровавых событий войны и революции. Прерывистый ритм повествования, обилие инверсий и восклицаний, пространственные и временные сдвиги сближают их с экспрессионистской прозой. Реальные события гражданской войны в Крыму, увиденные глазами очевидца, предстают перед читателем во всем их трагизме. Жестокость, кровь, и голод, бесчинства властей отзываются в душе писателя отчаянным протестом против убийства любой жизни — будь то корова из рассказа «Про одну старуху» или целая семья, зарезанная в светлую пасхальную ночь.

Интересно сравнить эпизод из цикла очерков «В Сибирь за освобожденными» и написанный о тех же событиях рассказ «Убийство» (1924). В одном из сибирских репортажей под названием «Светлая ночь в тайге. — Буран. — Страшное. — Станция Болотная» мельком говорится о том, что беглые каторжники вырезали всю семью раненого солдата, который пришел на побывку с фронта. Сообщение об этом делает задумчивыми лица солдат, едущих в поезде. Но ошеломляет оно только Шмелева, отмечающего Пасху с освобожденными политическими заключенными. Тяжелый камень падает на его душу, вызывая давно мучившую мысль: сумеют ли большевики перестроить Россию на демократических началах, сумеет ли народ «принять новую жизнь и привести на землю воскресение и весну?» (8, 382).

Вспоминая об этом в эмиграции, Шмелев не сомневается, что обещанная новая жизнь на деле превращается в «каменный век». Он пишет о замутившемся от гнева народном море, в котором большевистские агитаторы «будят революционные чувства

масс». Обещая народу все — от бесплатной бани до социалистического рая на земле — они на самом деле обладают «потенциальным запалом в сторону террора и страшных до помрачения кровавых экзекуций» (2, 450). Идеологи национализаций, конфискаций, экспроприаций на деле не останавливаются перед массовым убийством. Это они, чуждые России «люди в пиджаках и мягких шляпах, в каскетках и инородческих треухах», безжалостно разрушают великое российское государство.

Писатель, сопровождающий поезд с освобожденными политкаторжанами из Сибири, наблюдает, как по пути вспыхивает и все больше растет животная злоба, слепое всепоглощающее чувство возмездия, выливаясь в выкриках: «Попили нашего поту кровушки!», «Бей-души их, злодеев проклятых!», «Смерть паразитам трудящихся масс!». Разжигая народную злобу, большевистские агитаторы еще не понимают, какой страшный пожар вскоре вспыхнет в России.

Шмелев считает их людьми, лишенными чувства кровной связи с Россией. «Часто совершенно чуждые ей по крови и духу, не знавшие и не любившие ее тысячелетней истории, ее не открывавшихся им недренных целей и назначений в мире, они выделяли-кроили ее историю, как хотели, нанизывая на своего идола-болвана изготовленные по мудрой указке Маркса все подходящие лоскутки, которые они смогли подобрать из богатейшего ее скарба» (2, 450).

Перечисляя имена идеологов международной и российской социал-демократии, Шмелев видит во многих из них потенциальных убийц по призванию: Л. Троцкий и К. Радек, Вандервельде и Бела Кун. Он упрекает их в пренебрежении к тысячелетней истории России, к гениям русской мысли и русских чувств, к национальной культуре и народному духу. В центре повествования — рассказ о Великой Субботе, страстном дне, когда люди с трепетом ожидают праздника Воскресения. Притихшие революционеры разговляются Пасхой, куличами в красных цветах и крашеными яйцами. Один из них спрашивает сестру-санитарку, почему она такая грустная. «Она пожала плечами, дернулась.

— Почему? У нас уже больше *не будет* Светлого Дня.

— У нас теперь все дни будут *светлые!* — лихо ответил матерый революционер.

— Как вы наивны и близоруки! — выкрикнула сестра. Или лжете сами себе. Что вы делаете с народом?! Вы его убиваете!» (2, 460).

Тема убийства развивается в рассказе от реального случая на станции Зима, где каторжане вырезали целую семью, до символического образа убиваемой и распятой России. «Поезд свободы», не заметив тревожного сигнала, поставленного в пути Судьбой, мчится вперед, и никому не приходит в голову, что вскоре произойдет «величайшее из убийств, еще неведомое истории, — убийство целой страны, убийство многомиллионного народа — растрепывание его духа» (2, 461).

По сравнению с путевыми заметками 1917 года рассказ «Убийство» лишен черт конкретного репортажа с места события — о поездке Шмелева на «поезде свободы». В нем нет описания восторженных встреч революционеров с народом, митингов на станциях, нет и радостно-лирического авторского голоса, произносящего речи по дороге. Даже название станции, где произошла трагедия, изменилось: не «Тайга», а «Зима», что больше соответствует новой идее произведения. Семья солдата из пяти человек, убитая каторжанами, превращается в семью машиниста товарного поезда, зарезанную освобожденными. Убитых уже семь человек, в том числе «шурин-прапорщик» и заночевавший в доме неизвестный солдат. Шмелев подчеркивает, что убили «русскую трудовую семью русского трудового человека» (2, 461).

Иначе рисуются и портреты освобожденных. Вот один из них — бывший ткач из Иваново-Вознесенска, колыбели первых Советов: кретин с деревянным лицом, крепкими скулами и шишковатыми кулаками. Он «начал свой путь строителя “оазиса” будущей мировой революции с того, что купил в Иркутске десять фунтов зернистой икры (“дешево, по 2 рубли!”), потребовал себе, “не в пример прочим, отдельное купе 2 класса (многие требовали отдельное купе!) и с женой и сынишкой ел столовыми ложками эту икру, закусывая сладкой плюшкой и запивая мадерой”» (2, 457). На станциях он обращался к народу с призывом «берите землю у помещиков-кровопийц, а всем, проходящим к вам в шляпах и брюках, ломайте ноги!» (2, 458).

Так в рассказе «Убийство» сухой репортаж, умышленно усиленный отрицательными деталями, превращается в эмоционально окрашенный и идейно обоснованный обвинительный акт против большевистской власти, убивающей Россию. Как мы видим,

тема убийства неразрывно связана в творчестве Шмелева с целым комплексом морально-этических и религиозно-философских проблем. От раннего рассказа «Последний выстрел» до «Убийства» развивалась и усложнялась его собственная «философия сердца». В ее основе — вера в особые свойства русского национального характера и своеобразие его психики. Она звучит в конце рассказа «Убийство», где, отвергая *опыт*, поставленный над Россией социалистами, Шмелев выражает надежду, что в русском народе найдутся здоровые силы, которые возродят страну.

Одному из своих корреспондентов Шмелев писал: «Русский народ как бы создан для искания правды Божьей. Святой Владимир был лишь выразителем народного духа, приведя Русь к крещению. Русская душа жадно приняла свет христианства, которым озарились все стороны русского быта. И вот уже тысячи лет наш народ живет ради правды, ищет ее, падая и поднимаясь»⁵.

В повести «Это было» Шмелев вновь воскрешает события Первой мировой войны, описывая события, которые он характеризует как «вихрь на грани безумия и смысла». Герой повести, контуженный немецкой миной капитан, которого откопали живым из «гроба», после госпиталя попадает в сумасшедший дом, где и разворачивается действие. В рассказе от первого лица смешиваются реальность и вымысел, сон и явь, бред и факт. В сумасшедшем доме произошла революция, власть взял безумный полковник Бабукин, который арестовал и посадил в подвал всех врачей и обслуживающий персонал. Полковник уверен, что его облучают с Луны вредными «ультразелеными волнами», а на Марсе тоже поселились его враги. Полковник объясняет безумие планеты, на которой бушуют войны и революции, работой радиодвигателя дьявольской мощности. Двигатель работает на крови из двух огромных башен и насыщает ее звериной силой, убивающей все живое, а главное, омертвляющей души. Вообразив себя спасителем Земли, полковник готовится убить всех, кто ему не подчиняется.

Великая идея, родившаяся в мозгу безумца, ассоциируется в повести Шмелева с идеей всемирной революции, а полковник и его единомышленники — с большевиками. Повествование проецируется не только на современность, но и на классические произведения Н. Гоголя («Записки сумасшедшего»), А. Чехова («Палата № 6»), Ф. Достоевского («Записки из подполья»). Их пронизывает одна и та же мысль: кого считать сумасшедшим —

больного человека или больной мир, который все больше превращается в палату № 6. Бунт в сумасшедшем доме кончается полным поражением полковника Бабукина. Его связывают и снова сажают в палату, а врачей, с которыми он хотел расправиться, освобождают. Рассказчик размышляет: «Очищается человечество! Меньше и меньше будут мучить “во имя”... Скоро люди науки, люди трезвого смысла, давшие миру “толуолы”, откроют величайший секрет — заряжать человечество мозгом, тугим и крепким! Великое торжество близко» (7, 72).

Это последняя мысль рассказчика. Он снова теряет память и мучительно пытается вспомнить, было ли все рассказанное на-яву. Мозги его не могут выдержать окружающей действительности, речь опять становится сбивчивой, судорожной, наполненной восклицательными и вопросительными предложениями: «Не сон ли это? Ничего не могу понять ... Уверяют, что это мое притворство, моя фантазия... что я *должен* знать очень многое! что *было* на самом деле. Или они за меня боятся? Хотят меня успокоить?» (7, 76). Поэтика Шмелева явно меняется, сближаясь с приемами, свойственными экспрессионизму.

Эта особенность творчества писателя еще более выразительно отразилась в повести «Солнце мертвых», принесшей ему всемирную известность. В письме адвокату М. Оберу Шмелев писал: «Свидетельствую: я видел и испытал все ужасы, выжив в Крыму с ноября 1920 по февраль 1922 года. Если бы случайное чудо и властная международная комиссия могла бы получить право произвести следствие на местах, она собрала бы такой материал, который с избытком поглотил бы все преступления и все ужасы избиений, когда-либо бывших на земле»⁶.

Главным из этих преступлений для Шмелева был расстрел сына, без суда и следствия. Покидая родину, он унес с собой незаживающую рану от этой страшной потери и еще долго надеялся на чудо. Но в повести об этом прямо не говорится. В центре ее — трагедия всего Крыма и трагедия народа, который медленно убивают, физически и духовно. Реальные события периода гражданской войны в Крыму изображены в повести как гибель цивилизации, умирание всего живого и даже смерть самого солнца. Действие повести происходит в маленьком южном городке, прототипом которого была Алушта. Этот курортный поселок, шумный и пестрый, украшенный древней генуэзской башней, издавна привлекал людей ласковым морем и горячим солнцем. В повести Шмелева Алушта другая: нет шумливого базара, на

котором можно было купить всё, нет лихих фотографов и веселых отдыхающих, нет татар-проводников «в рейтузах синей диагонали, с нафабренными усами», нет щеголеватых фазтонов.

«Смотрят в пустой песок выбитыми глазами дачи», сиротливо чернеют балки, засохли и пожелтели деревья, торчат сухие ветки виноградников, на которых не будет винограда. Шмелев пишет: «Я знаю, что в виноградниках под Кастелью не будет винограда, что в белых домиках — пусто, а по лесистым взгорьям разметаны человеческие жизни... Знаю, что земля напилалась кровью, и вино выйдет терпким и не даст радостного забытья. Страшное вписала в себя серая стена Куш-Каи, видная недалеко». По Крыму прошла «железная метла» красного террора, и в Алушту вернулась «давняя жизнь пещерных предков» (1, 478).

Образ города Шмелев рисует, пользуясь приемами контраста: жизнь — смерть, шум — тишина, радость — горе. Он одушевляет камни, горы, дали, небо, саму землю, которая от дождей покрывается трещинами-морщинами и стонет от горя. Главные образы-символы, играющие сюжетобразующую роль — море и солнце. Синее-синее море теперь не ласковое и не доброе: в него бросают трупы расстрелянных, оно — только вода и камни. А солнце не просто смеется, оно смеется в мертвых глазах людей и животных, играет на стеклах кладбищенской часовни, пишет своими красками на погосте. «И на штыке солнышко играет» (1, 464). «Тошее солнце светит, больное, мертвое» (1, 630).

Солнце уже не является источником жизни, оно жжет и сушит, вызывает слезы, обманывает своим блеском, пирует на кладбище. Шмелев постоянно видит его в глазах умирающих: «Солнце! И в них солнце! Только совсем другое, — холодное и пустое. <...> Как оловянная пленка — твои глаза, и солнце в них оловянное, пустое солнце» (1, 481). Рассказ о гибели всего живого сопровождается постоянным упоминанием о солнце. Шмелев виртуозно сочетает реальные описания крымской природы, в которых солнце выступает как деталь пейзажа («Солнце за Бабуган зашло», «Солнце остановилось», «Солнце ушло за домик») и символику, в которой Солнце, будучи частью космоса, является онтологической сущностью, напоминающей о связи человека с небом.

При этом авторская позиция расширяется от функции простого свидетеля событий, увиденных им в действительности, до роли Иисуса Христа, принимающего на себя все страдания в мире. На заре рассказчик воочию видит человеческие лица уже ушед-

ших из жизни, угасающие глаза умирающих животных. «В тишине рождающегося дня-смерти понятны и повелительны для меня зовы-взгляды. Я сердцем знаю, чего требуют от меня они — уже нездешние... И перед этой глухой зарей, перед этой пустой зарей я даю себе слово: в душу принять их муку и почитать светлую память бывших» (1, 557). И опять о том же в главе «Конец концов», но уже с истинно христианской верой в грядущее Воскресение: «Я останусь свидетелем жизни Мертвых. Полную чашу выпью<...> Муку в себя принять и разделить ее с миром? А миру нужна ли мука? У мира свои забавы... Весна... Золотыми ключами, дождями теплыми в грозах не отомкнет ли она земные недра, не воскресит ли Мертвых? Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение — да будет» (1, 631).

Ожидание чуда не покидало Шмелева довольно долго. Племянница его жены Ю. А. Кутырина, у которой он поселился в Париже, вспоминала, что писатель встречался с врачом, который сидел с С. Шмелевым в тюремном подвале, записывал вещие сны о сыне, узнавал, кто именно убил Сергея. 21 мая 1942 г. он писал О. А. Бредиус-Субботиной: «...убил Сережу сврей, начальник ЧК... фамилия Островский (псевдоним?) из Никополя». Только спустя два десятилетия он признался ей: «Нет Сережечки... сестра милосердия одна, полюбившая его в тюрьме — в подвале, в Феодосии, видела... как вывели его ночью с другими... на казнь-убой. В *таком* чудес не бывает»⁷.

В «Солнце мертвых», наполненном реальными образами людей, страдавших в Крыму, нет ни одного прямого упоминания о Сергее Шмелеве, и даже косвенных намеков мало. В главе «Виноградная балка» говорится: «Нас теперь двое...», в главе «Что убивать ходят» об арестованных — «высланы на север... в Харьков» — на том свете, в главе «Свет адский» — «Пришли и — убили сына». Однако вся повесть пронизана чувством неизбывного горя, окрашивающего даже пышную крымскую природу в черный цвет. Всплеском авторских эмоций полон рассказ о тех, «что убивать ходят», кто убивает во имя идеи. Желая сделать человечество счастливым, они расстреляли 120000 русских офицеров, которые защищали родину «на полях прусских и австрийских, в степях русских».

Шмелев пишет: «В зимнее дождливое утро, когда солнце завалили тучи, в подвалах Крыма свалены были десятки тысяч человеческих жизней и дожидались своего убийства. А над ними пили и спали те, что убивать ходят. А на столах пачки листов

лежали, на которых к ночи ставили красную букву... одну роковую букву. С этой буквы пишутся два дорогих слова: Родина и Россия. "Расход" и "Расстрел" тоже начинаются с этой буквы. Ни Родины, ни России не знали те, что убивать ходят» (1, 479). Заметим, Шмелев употребляет местоимение «что», а не «кто», ибо убийцы для него — не люди, а бактерии, которые прекрасно чувствуют себя в человеческой крови. Через всю повесть проходит, постепенно нарастая, мотив ужаса: умирают один за другим птицы, животные, люди, голодают дети, превращаясь в «смертеннейшей», горы открывают свои каменные глаза, «недвижные и пустые». Идет смерть!

Большинство героев повести имеют реальные жизненные прототипы. Профессор Белоусов это Иван Михайлович Белоруссов, автор многочисленных трудов по античной и русской литературе, учебника «Русская грамматика», так и не успевший завершить «Словарь ломоносовского языка». Профессор, упоминаемый в главе «На пустой дороге» — Александр Ефимович Голубев. Его жена — старуха, которую не в чем было в гроб положить («босую положили») — первая в мире женщина-врач, доктор медицины Надежда Прокофьевна Суслова. Учитель — Степан Иванович Козлов. Почтальон — Прокопий Павлович Дрозд, молодой писатель, расстрелянный вместе с братом — дети Бориса Анатольевича Шишкина. Старик, у которого расстреляли сына-студента — винодел Сергей Алексеевич Кашин. Дьякон алуштинской церкви — Никандр Сакун, владелец имения под Кастелью — Николай Николаевич Богданов⁸.

Стали известны и реальные фамилии тех, «что убивать ходили»: секретарь Алуштинского РКП(б), председатель Верховной тройки Михаил Ильич Моисеев (Кребс), начальник Особого отдела Иосиф Михайлович Малецкий, секретарь Алуштинского райкома комсомола Лев Могилевский и др. А главное — имя чекиста, расстрелявшего С. И. Шмелева без суда и следствия — Иосиф Маркович Островский (не псевдоним!), сотрудник ВЧК-ОГПУ-НКВД с 1919 г., старший майор госбезопасности. Он работал на многих ответственных постах в центральном аппарате ОГПУ и на Урале, а в 1936 г. вернулся на Украину начальником управления шоссейных дорог и служил до 1937 г., пока не был расстрелян как «враг народа». Шмелев не узнал об этом, иначе вспомнил бы собственные пророческие слова: «Стекут они, как отброс в клоаку» (1, 481).

В повести «Солнце мертвых» автор выступает в нескольких лицах: как правдивый свидетель жизни в Алуште в 1919–21 гг., как создатель эпопеи о страданиях людей в красном Крыму и шире — о трагизме жизни во вселенском масштабе. Прочитав «Солнце мертвых», Солженицын отозвался так: «Это такая правда, что и художеством не назовешь. В русской литературе первое по времени настоящее свидетельство о большевизме. Кто еще так передал отчаяние и всеобщую гибель первых советских лет, военного коммунизма.<...> Это — надо перечитывать, чтоб освежить чувство Происшедшего, чтоб осознать его размеры. Особенно сначала — невыносимо сгущено. Все время чередуются в беспощадном ритме приметы мертвеющего быта, омертвленный пейзаж, настроение опустошенного отчаяния — в память о красных жестокостях. Первозданная правда»⁹.

Впечатление «первозданной правды» создается при помощи конкретных бытовых деталей и жизненно достоверных описаний. Исследователи творчества Шмелева и алуштинские краеведы установили, в каких именно местах происходит действие повести, какие дачи, имения, балки упомянуты Шмелевым. Реально существуют и маленький белый дом, где Шмелев с семьей жил четыре года, и миндальная роща, и глубокая балка, где он рубил дрова, и величественный Бабуган. Но в «Солнце мертвых» главное — не достоверность описаний, а мысль о страшной борьбе «творящего и разрушающего начала» в самой жизни, о сдвигах, происходящих в сознании людей под влиянием революционных событий.

13 июля 1923 г. в разгар работы над повестью Шмелев написал Ю. И. Айхенвальду: «Именно, в моей работе первое и существенное — не политика, не “крик личный”, а “постижения совсем другого порядка”! Меня охватил страх... как будто я на самом деле присутствую (и доселе) при “стихийном распаде”, разрушительные силы которого — будто уже повсюду»¹⁰. Ощущение тревоги за мир, которое не покидает Шмелева и в «пещерной» Алуште, и в благодатном Грассе, и в ласковом Провансе, рождает у него мысль о всеобщем хаосе, брожении в природе, от которого «веками прилежавшиеся камни вот-вот заплещут»¹¹. И это понятно, т. к. ощущение непрочности мира, сотрясаемого войнами и революциями, разрушило уверенность юриста Шмелева в возможность наведения порядка на земле и более того заставило усомниться в существовании правды вообще.

Камни — один из емких и значимых символов в художественной системе писателя. Они — живые свидетели многовековой истории человечества: и «гробница» Чатыр-Дага, и отполированный веками «отвес» Куш-Кая, и «малютка Кагель» и величественный Бабуган. Они всё видят и вбирают в себя, на них чертит невидимая рука таинственные знаки, предсказывая будущее. Вместе с морем, солнцем, ветром, землей они являются элементами общей картины мира, которую художник рисует в соответствии с традициями русского фольклора и античной литературы. Крым под его пером превращается в печальную страну Киммерию, царство мертвых, где никогда не светит солнце. Славянские и языческие боги воплощаются в разные стихии природы. Все они живые: смеется море, дышит Бабуган, плачет земля, дрожат камни, безмолвно небо. Шмелев видит даже «усмешку далей», «улыбку камня». Приемы создания образов тоже напоминают фольклорные: гиперболизация, постоянные сравнения, повторы, противопоставления.

Д. Д. Николаев пишет: «Историческое сознание (в смысле временное, сиюминутное) отвергается писателем, он стремится показывать мир вне — или, лучше сказать, над-исторически. Чтобы добиться этого, Шмелев добивается слияния стихии исторической и стихии природной. Они образуют единое хаотическое начало, противостоящее Высшей гармонии, и именно это противопоставление становится ключевым конфликтом в произведении. Шмелев возвращается к тому изначальному конфликту хаоса и гармонии, который определяет основы мифологического сознания и — в значительной мере — проблематику античной литературы и европейских эпосов»¹².

Назвав свое произведение эпопеей, Шмелев подчеркнул эту форму восприятия и воспроизведения мира. Он выстраивает свою систему пространственных координат по принципу «горы — море — небо», переводя локальное в вечное. Смерть человека в соответствии с христианскими поверьями противопоставлена жизни вечной, Светлому Воскресению. Таким образом временные координаты расширяются, становятся не календарными, а постоянными. Писатель на протяжении всего повествования отмечает круговорот природы: знойный август, рыжие гряды маленького огородика в сентябре, «уж и октябрь кончается», шумят потоки ливней в ноябре, «Зима вступает. Вот-вот снегом с Чатырдага кинет...» (1, 486).

Но чем ближе конец повести, тем чаще сбивается природный календарь. В главе «Тысячи лет тому» рассказчик уже оказывается в каменном веке. «Я брожу по снегам, по балкам без цели. Ведь я из далей. Я же тот самый дикарь пещерный. Но у меня нет и шкуры. У меня лишь истрепанное пальтишко, лезут змеиные зубки из башмаков, а в них мои зябкие пальцы, завернутые в тряпку... И я — бессильный. Мне так понятна, близка та жизнь, жизнь моих давних предков!» (1, 625). Глава «Конец концов» начинается так: «Да какой же месяц теперь — декабрь? Начало или конец? Спутались все концы, все начала. Все перепуталось.<...> Было ли Рождество? Не может быть Рождества. Кто может теперь родиться. И дни никому не нужны» (1, 630).

Шмелев выводит читателя за рамки времени, подчеркивая вневременные черты трагедии, которая может разрешиться только в ином мире. Произведение становится эпопеей, повествующей о жизни и смерти, о человеке и народе. Все эпизоды, касающиеся отдельных людей, объединяются общей мыслью: «кому и зачем понадобилось все обратить в пустыню, залить кровью!» (1, 464). Д. Д. Николаев справедливо заметил: «Сюжет эпопеи основан на цепочке частных конфликтов, благодаря которым и выстраивается образная система произведения. При этом он лишь способствует выявлению конфликтов общих (жизни и смерти, прошлого и настоящего, гармонии и хаоса, веры и неверия, Божественного и звериного и т. д.), но не обнаруживает их непосредственно»¹³.

В «Солнце мертвых» можно заметить новое качество творческого метода писателя: сочетание неомифологизма с национальной русской символикой. Эпопея Шмелева — это не история гражданской войны, а размышление о жизни и смерти, в котором страдания отдельных людей вписаны в историю гибели России и шире — во всемирную трагедию истории. Образ автора возвышается в повести до символа Христа, принимающего на себя непосильный груз собственной и чужой боли. Поняв это, Р. Роллан писал Шмелеву: «Я чувствую Ваше страдание. Вы — распятый! Я тоже был бы им, если бы мне пришлось увидеть то, что видели Вы»¹⁴. И. Ильин заметил: «...символом его творчества стал человек, *восходящий через чистилище скорби к молитвенному просветлению*»¹⁵.

- ¹ Встречи с прошлым. Вып. 8. С. 178–179.
- ² Там же. С. 181.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Дальние берега. Портреты писателей иммиграции. М., 1999. С. 39.
- ⁶ Возрождение. 1956. № 59 (ноябрь). С. 133.
- ⁷ Роман в письмах. Т. 1. С. 667.
- ⁸ См.: Попова Лия. Шмелев в Алуште. Алушта, 2007. С. 45–105.
- ⁹ Венок Шмелеву. С. 46.
- ¹⁰ Цит. по статье Е. Осьминой «Художник обездоленных» // Шмелев Ив. Собр. соч. Т. 1. С. 11.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Венок Шмелеву. С. 219–220.
- ¹³ Там же. С. 223.
- ¹⁴ Там же. С. 129.
- ¹⁵ Ильин. С. 406.