

В.Т. Захарова

ПОЭТИКА ПРОЗЫ И.С. ШМЕЛЕВА

Нижний Новгород
2015

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный педагогический
университет имени Козьмы Минина»
(Мининский университет)

В.Т. Захарова

ПОЭТИКА ПРОЗЫ И.С. ШМЕЛЕВА

Монография

Нижний Новгород
2015

УДК 882 (09)
ББК 83.3(2 Рос=Рус)6-8
3 382

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор **Л.А. Спиридонова**
доктор филологических наук, профессор **С.В. Шешунова**

Захарова В.Т.

3-382 Поэтика прозы И.С. Шмелева: монография. Нижний Новгород:
Мининский университет, 2015. 106 с.
ISBN 978-5-85219-430-5

Монография является некоторым итогом многолетней работы автора над изучением творчества И.С. Шмелева. Исследовательское внимание сосредоточено на специфике художественного сознания писателя, которому были присущи черты неореалистического синтеза, свойственного русской прозе XX века. Импрессионистичность, активность подтекстово-ассоциативного уровня текста, апелляция к архетипическим праистокам национальной ментальности, способствовавшие формированию «духовного реализма» писателя, анализируются на примере и дооктябрьского пласта прозы Шмелева, и его творчества эмигрантского периода. Анализ поэтики «духовного реализма» И.С. Шмелева помогает выявить глубину онтологического осмысления писателем русской жизни, обусловленную православным мирозерцанием.

Предназначается преподавателям вузов, студентам гуманитарных факультетов, магистрантам, аспирантам и всем интересующимся историей русской литературы.

УДК 882 (09)
ББК 83.3(2 Рос=Рус)6-8

ISBN 978-5-85219-430-5

© Захарова В.Т., 2015
© Мининский университет, 2015

Оглавление

Введение	4
Глава I. Поэтика прозы И.С. Шмелева периода Серебряного века	6
<i>I.1. Раннее творчество И.С. Шмелева в аспекте импрессионизма</i>	<i>6</i>
<i>I.2. Особенности становления духовного реализма в дооктябрьском творчестве писателя</i>	<i>8</i>
Глава II. Поэтика эмигрантской прозы И.С. Шмелева	26
<i>II.1. Сакральность русского пространства в художественном осмыслении Ив. Шмелева (по рассказам периода эмиграции)</i>	<i>26</i>
<i>II.2. Река как онтологический и сакральный образ в прозе И.С. Шмелева</i>	<i>32</i>
<i>II.3. Мотив тишины в прозе Ив. Шмелева</i>	<i>38</i>
<i>II.4. Неореалистический синтез в поэтике повести «Богомолье»</i>	<i>45</i>
<i>II.5. Неореалистический синтез в поэтике «Лета Господня»</i>	<i>50</i>
Глава III. Проза И.С.Шмелева в контексте русской религиозно-философской мысли и русской литературы	56
<i>III.1. Идея созерцания в русской философии начала XX века и творчество И.С. Шмелева (к постановке проблемы)</i>	<i>56</i>
<i>III.2. Творчество И.С. Шмелева в контексте русской религиозной философии XX века (С.Н. Дурылин, Н.О. Лосский)</i>	<i>62</i>
<i>III.3. Рассказ Ив. Шмелева «Куликово Поле» в контексте религиозно-философской мысли Е.Н. Трубецкого</i>	<i>71</i>
<i>III.4. И.С. Шмелев и Е.Н. Чириков: к проблеме мифопоэтики народного характера</i>	<i>81</i>
<i>III.5. Образ Москвы в прозе и публицистике Ив. Шмелева и Ив. Бунина 1920-х годов</i>	<i>85</i>
<i>III.6. Личность и творчество И.С. Шмелева в восприятии К.Д. Бальмонта</i>	<i>91</i>
Заключение	99
Примечания	100

Введение

В наше время, когда богословами, философами, историками осмысливается огромное более чем 2000-летнее бытие христианства и одновременно историческая жизнь Православия, когда обществом осознается потребность прокладывания духовных мостов в будущее, – неоценимым источником представлений о «живой жизни» православного мирозерцания является отечественная литература.

Иван Сергеевич Шмелев (1873-1950) еще современниками справедливо воспринимался певцом православной России. Сегодня творческое наследие Шмелева стало осознаваться уже как наследие великого русского писателя XX столетия. Значимо, что в слове Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II на церемонии перезахоронения праха И.С. Шмелева в Донском монастыре 30 мая 2000 г. он был назван им «великим русским православным писателем» [1].

После возвращения творчества писателя на Родину во все более полном объеме, начиная с конца XX столетия, его художественное наследие стало привлекать внимание многих исследователей. Системный анализ этапов в изучении творчества И.С. Шмелева дан Л.А. Спиридоновой [2]. Здесь скажем лишь, что сегодня можно вести речь о многих серьезных работах современных отечественных исследователей, освещающих различные грани творчества писателя, – уже начало XXI столетия ознаменовалось целым рядом глубоких монографических трудов [3]. Коллективная мысль ученых сконцентрировалась также и в материалах Международных Шмелевских Чтений, много лет регулярно проводимых в ИМЛИ РАН, а также в Алуште, проводимых музеем И.С. Шмелева.

В данной монографии проза И.С. Шмелева анализируется в аспектах поэтики неореализма. Главной категорией в осмыслении новаторства автора является *тип художественного сознания*, – термин И.К. Кузьмичева, использованный применительно к различным дореалистическим и реалистическому типам художественного мышления [4]. Неореализм рассматривается как ведущий тип художественного сознания, начавший свое формирование на рубеже XIX-XX вв. получивший интереснейшие возможности развития в дальнейшей его «живой жизни» в русской литературе XX века [5]. При этом ставится

задача показать в индивидуально-авторском преломлении такого рода художественного мышления у Шмелева органический приход писателя к созданию «духовного реализма».

Глава I. Поэтика прозы И.С. Шмелева периода Серебряного века

1.1. Раннее творчество И.С. Шмелева в аспекте импрессионизма

Иван Сергеевич Шмелев – художник, чья творческая индивидуальность всегда была настолько ярка и своеобразна, что это позволило известному эмигрантскому исследователю его творчества И.А. Ильину утверждать: «Шмелев всегда стоял вне всяких литературных “течений”, “направлений” и “школ”. Он сам и направление, и школа. Он творит не по программам, а по ночным голосам своего художественного видения, которые зовут его и указуют ему путь» [1].

Это высказывание достаточно полемично: «не по программам» творили все большие художники. Не умоляя значимости творческого своеобразия Шмелева, считаем плодотворным ввести писателя в определенное типологическое русло: такой путь, возможно, высветит индивидуальность художника еще ярче.

Писавшие о Шмелеве в разные годы исследователи справедливо находили в его творчестве связь с русской классикой, ее демократически-гуманистической традицией по идейной устремленности и добротнореалистической стилевой манерой, заставившей критиков после появления «Гражданина Уклейкина» (1908) и «Человека из ресторана» (1911) писать о «возрождении» реализма в русской прозе, – настолько он казался здесь узнаваем. Тем не менее, И. Шмелев – это, безусловно, явление культуры XX века, а верно осмыслить его творчество можно только с позиций, охватывающих и традиции, его вскормившие, и новации, которыми его произведения интересны. В числе последних считаем возможным говорить о чертах импрессионистического художественного мышления писателя, порой оригинально сочетающихся у него с символично-экспрессивными.

В данной работе мы лишь обозначаем эту направленность творчества писателя, учитывая, что подробный анализ дооктябрьской прозы Шмелева в данном аспекте нами был сделан ранее [2]. Укажем лишь, что благодаря импрессионистическим принципам выражения Шмелеву оказывается возможным по-новому, через показ противоречиво-оттеночных состояний души, через отраженность внешних впечатлений героев передать изменения и в душевном, и в духовном мире их внутренней жизни.

Поэтика его рассказов и повестей чем дальше, тем больше свидетельствовала о дальнейшем совершенствовании тех художественных принципов, которым он отдал предпочтение в самых ранних его вещах, – таких, как «Распад» (1906), «Гражданин Уклеikin» (1908), и др.: это импрессионистический аспект психологизма с выявлением потаенного, скрытого в душе человека через тонко ассоциированные детали внешней обстановки, их подтекстовую символику, лейтмотивные пересечения, через проблему художественного пространства. Так, в рассказе «Патока» (1911) с помощью внешней изобразительности импрессионистического свойства, через строго выдержанный основной композиционный прием – окружающий мир глазами главного героя – автору удастся показать смену душевного состояния человека, преступившего в себе нравственный закон и воспринимающего все вокруг сквозь призму своего состояния.

Начиная примерно с 1910 г., в рассказах И. Шмелева все чаще социальное начало в жизни человека объемлется более широким, философским взглядом, когда на первый план выступает особое понимание писателем природы, ее роли в жизни человека. И здесь не идет речь о привычно-традиционном понимании «пейзажной лирики». Здесь – взгляд художника XX столетия, улавливающего особый смысл в сопряжении всего живущего вокруг и рисующего картины бытия красками своего времени: его реалистическое письмо обогащено символической емкостью метафор, виртуозной лейтмотивностью, цветописной образностью. Весьма своеобразно проявляется здесь и импрессионистическая тенденция. Речь идет о таких рассказах и повестях, как «Под небом» (1910), «Пугливая тишина» (1912), «Стена» (1912), «Волчий пережат» (1913), «Росстани» (1913) и некоторых других.

В критике 1910-х годов не осталась незамеченной влюбленность И. Шмелева «в жизнь, в природу и в ее краски, в которые он с такой жадностью всматривается и с такой расточительностью разбрасывает в своих произведениях» [3].

Показателен неопубликованный рассказ И. Шмелева, написанный в 1917 г. – «Живой камень». Раненые солдаты, прогуливающиеся по парку, грубовато иронизируют над мраморной статуей Прозерпины, уносимой Плутоном. Нечаянный свидетель их разговора, учитель, пытается помочь солдатам понять, что «есть высокое искусство – из мертвого сделать жизнь» [4] Он рассказывает им древний греческий миф и объясняет, что в этой красивой сказке греки обозначили «все, что было

дорого, что растет на земле, цветы, деревья, травы, хлеба... все, что у нас шесть месяцев живет под солнцем, цветет, рвется к жизни, а на земле умирает, уходит под снег, во тьму. И вот она, эта сказка из мрамора, стоит, однако, на луговинке, и напоминает о живой жизни...» [4].

В этом рассказе – как в заключительном аккорде могучей симфонии дооктябрьского творчества Шмелева – чрезвычайно симптоматичный для его мировидения сложный сплав различных жизненных начал: духовного, социального, природного, исторического, эстетического. Трудно переоценить такую способность художника емко, стереоскопично охватывают жизнь, не забывая главное, что это – живая жизнь.

По сравнению с известными прозаиками начала XX века, – такими, как Ив. Бунин, Б. Зайцев, И. Шмелев отличается большей традиционностью художественного мышления, его реализм – основательно-добротный, с одной стороны, укорененный в стихии народного творчества с притчево-сказовым стилевым началом, но с другой – устремленный к символизации, свойственной эстетическому сознанию начала XX века. Импрессионистические тенденции играли у него более скромную роль, чем у Бунина, Зайцева. И все же через весь пласт его раннего творчества они проходят достаточно выразительно, способствуя созданию эффекта непосредственности, трепетности, красоты бытия.

1.2. Особенности становления духовного реализма в дооктябрьском творчестве писателя

С термином «духовный реализм» связано прежде всего «художественное восприятие и отображение реального присутствия Творца в мире» [1]. Светлый миф о России ушедшей, России православной, творился писателем, виртуозно умевшем вписывать в культурную парадигму сознания будущих поколений вечные духовные ценности своей родины.

Особую значимость в поэтике его произведений приобрела подтекстово-ассоциативная образность, структурированная в лейтмотивную систему.

В дореволюционном творческом наследии И. Шмелева, воспринимаемом сегодня как цельный, органический метатекст, обнаруживаются лейтмотивы, которые станут ведущими, концептуально

значимыми и для всего его эмигрантского творчества, и непосредственно для романа «Пути небесные».

Заметим, что на общем фоне проблематики ранних рассказов Шмелева 1900-х годов человек в сфере религиозного сознания исследовался нечасто, – тогда у молодого автора доминировали социально-нравственные аспекты художественного анализа действительности. Тем интереснее представляется пример соотнесения всех этих начал. Так, в рассказе «Иван Кузьмич» (1907) его герою, купцу-лабазнику суждено было переосмыслить многое в себе и в окружающей жизни под влиянием революционных событий. Характерно, что для автора в этом рассказе, как, впрочем, и во многих других, социальная принадлежность героя не имеет самодовлеющего значения. Рассказ назван «Иван Кузьмич», и в центре внимания писателя – просто человек с таким именем, а не купец Громов. Человек, уже почти проживший свою жизнь, особенно не задумывавшийся над ней и не намеревавшийся в ней что-либо менять. Но вот «его захватило всего, захватила блеснувшая перед ним правда. Он искал ее, бессознательно, ощупью отыскивая ее... и сколько лет! Он никому не говорил, но он искал ее»; его озарила мысль о «тускло, скучно прожитой и теперь угасавшей» жизни [2].

Известно, насколько в те годы во всех слоях русского общества были популярны идеи революции, с которой связывались надежды на демократическое обновление жизни. Однако молодой писатель прозорливо увидел, что цена ожидаемой новой правды может быть невыносимой для человека (здесь узнаваем трансформированный мотив «слезинки ребенка» Достоевского). Герой Шмелева, потеряв в дни восстания племянника, единственного близкого человека, почувствовал, как «при конце дней открылась перед ним бездна, открылся хаос, в который была облечена жизнь» [2, с.44]. И вполне оправданно, что Иван Кузьмич в итоге понял, что «оставалось небо, тот таинственный мир, к которому он взывал, в минуты душевного гнета, при мысли о котором весь исполнялся священного трепета... этот несказанный мир золотого света, ярких красок, ангельских звуков, шелеста крыльев херувимов и серафимов и тихих молитвенных гласов, – этот мир тянул его к себе как неизбежное и должное» [2, с.44]. Так впервые возникает у Шмелева один из главнейших мотивов его творчества – мотив неба, совершенно определенно звучащий в православном духовном понимании.

В дальнейшем Шмелев создает не одну талантливую вариацию этого излюбленного им мотива во многих своих творениях. Среди самых совершенных – рассказ «Под небом» (1910). Глубоко лиричный, он проникновенно раскрывает тему духовного поиска на пересечении подтекстово-ассоциативных образов, создающих лейтмотивные «цепочки».

Сюжет его прост: двое горожан-интеллигентов отправляются на охоту в сопровождении провожатого, крестьянина по прозвищу Дробь. «У него был мягкий, открытый взгляд, доверчивый и грустный. У тихих детей бывает такой взгляд» [3]. Дробь беспокоит ни много, ни мало, как дума «о всей сути жизни». Без ее понимания, считает он, «душа не может располагать себя как следует [3, с.108]. Когда его уговаривали отступить от таких душевных забот, «Дробь вздыхал и глядел в небо. Он любил глядеть в небо» [3, с.110]. Так в самом начале намечается развитие мотива сопряженности духовных исканий человека с небом как с одним из высших начал бытия, в котором сокрыта главная разгадка всех поисков.

Дробь был убежден, что понимание «всей сути жизни» принесет человеку несказанную радость «даже в самой тяжелой нужде». И вот теперь, при встрече с героями рассказа, он обратил на себя внимание тем, что «в глазах его билась радость» [3, с.110]. «Не разрешил ли он свой неотвязный вопрос “о сути?”» [3, с.108] – думает рассказчик, от имени которого ведется повествование.

Действительно, Дробь с гордостью сообщил об этом, и «в глазах его дрожала светлая уверенность, что то, что он узнал и теперь носит в себе, – самое важное и несомненное для него» [3, с.110]. Переворот в его душе совершил отшельник, старик Софрон. Вдохновенный рассказ Дроби о Софроне рисует перед читателем образ народного бунтаря-заступника, от которого веет былинной силой. Удалившись в старости в лесную глушь, Софрон остался для людей центром духовного притяжения: «И так он к сердцу принимать мог, что вся-то тягость пропадала» [3, с.114]. Разговор о необыкновенном человеке ведется в ночном лесу, – Шмелев не случайно «освещает» его «тихим светом» Девичьих Зорь, ярких звезд близ Млечного Пути. Именно образ неба оказывается в рассказе Шмелева самым многогранно-поэтичным образом-лейтмотивом. Здесь, в начале повествования, он возникает, привнося звучание мотива сопряженности духовных исканий человека с высоким звездным началом. Мотив этот станет в прозе Шмелева одним из ведущих.

В рассказе «Под небом» Шмелев погружает читателя в стихию поэтических народных сказаний, поверий, связанных со светлой мечтой о счастье. Дробь ведет охотников на Провал-болото семи верст кругом, куда люди не ходят. А между тем где-то там есть «такая красота божья, такой рай, что во всей земле нет такого рая!» [3, с.120]. Но видел его только дед Софрон да сам Дробь, а люди боятся смерти: «Нет у них духа силы пойти и узреть счастье!» [3, с.120]. Дробь верит: «...ежели пожелать сильно, всем духом, так можно найти...» [3, с.120]. Как видно, писатель дает здесь еще один эстетический вариант «живой жизни» древнейшей притчи о праведной земле. В шмелевской интерпретации мечта о социальной справедливости приобретает черты Божественной, райской красоты.

Поэтически оттеняет эту притчу и рассказанная Дробью легенда о происхождении Провала: как превратились по воле Николая Угодника здешние земли в болото, – из-за боярской жестокости, – сам боярин – в вечно тоскующую птицу выпь, дочь его, добрая боярышня, – в белую лебедь, а мужики – в лебедей. Облик человеческий может вернуться к ним, когда «однажды утром» «придет правда и наступит рай земной» [3, с.136]. Вот почему Дробь никогда не охотится в этих местах, не поднимает ружье на птиц. Заметим, что здесь впервые у Шмелева возникает образ Святителя Николая, любимейшего в нашем народе Святого, и тесно связанный именно с его образом мотив христианского чудотворения.

Значение прекрасных поверий оказывается, по Шмелеву, необычайно важным для современной жизни. Несмотря на то, что «белый день вел за собою все, что было вчера, что будет завтра», рассказчик обнаруживает в себе ощущение присутствия светлой сказки, отнюдь не ушедшей с ночью: «Не она ли разлита кругом, в этой чаще... в чуемых недалеко трясиных, в светлых голосах утра...» [3, с.138]. Это чувство в душе героя росло и усиливалось. «Где-то в глубине себя я чувствую иную силу, – признается он, – родную, близкую и мощную, как жизнь, как мир, как это всеохватывающее небо. Она входит в меня, втягивается, как земные соки в порожденную ими травинку. И я близок ей, этой извечной силе, разлитой широким потоком... в солнце и под небом... Она брала меня и растворяла. И я был ее ничтожным кусочком, червем и веткой осинки, и каплей росы, и лихом... И Дробь,

согнувшийся, как болотный кустик, был близок мне, и серый дятелок, присматривающийся и беззаботный» [3, с.139].

Не только целебность пантеистического мироощущения утверждается здесь Шмелевым. Чувство всеединства бытия в его неисследимых, но благих для человека связях, дает ему спасительную уверенность в своей нерасторжимости с великим и прекрасным «божьем миром». А человек прерасен, по Шмелеву, уже в силу того, что он часть этого мира. О глазах неказистого Дроби говорится: «Видел я в них золотые точки отражавшегося солнца» [3, с.146].

Небо в многогранно-символической интерпретации Шмелева – «всеохватывающее», вселяющее «мощную силу» в душу человека; в него так любит смотреть Дробь; прекрасные серебряные цветы, встреченные в обетованном месте, за Провалом, «золотыми глазами глядели в небо...» Когда Дробь и его спутник заблудились в болоте, небо вселяет в них веру в благополучный исход: «Над нами было тихое небо, северное нежное небо, чуть тронутое золотой лазурью... И не было страха под таким небом...» [3, с.147]. Однако, когда их положение стало критическим, восприятие мира изменилось: «Снова нас сторожили тайна, невидимая, равнодушная... И снова был страх под этим далеким небом» [3, с.147]. Верно замечено И. Ильиным, что в произведениях писателя «вся природа полна тайны и смысла», что образы создаются Шмелевым «согласно основному закону духа, в силу коего мир отзывается человеку теми голосами, которыми вызывает сам человек» [4]. Человек же у Шмелева в его отношении к миру проявляет себя, как видно, по-разному: и с доверием к нему, и, одновременно, с чувством тоски и страха перед непознанностью его тайн.

Экзистенциальное одиночество человека перед этой непознанностью шмелевские герои всегда избывают обретением веры. Начиная с рассказа «Под небом», в произведениях писателя развивается концептуально-значимый мотив необходимости «силы духа», духовно-нравственных усилий для достижения цели. Самое поразительное заключается в том, что творчество Шмелева – редкий для литературы Серебряного века пример, когда автор являет читательскому миру героев, действительно, сумевших обрести так трудно дающуюся многим Истину, прочную духовную опору в вере, и именно в ее православном понимании.

Герои же, которым эта Истина открылась, как открылись Дроби и его спутнику пространства светлой воды, чистых далей, прекрасных цветов и белых, сверкающих в золотом просторе птиц (замечательна символика этой кульминационной сцены рассказа), обретают для себя уже неизбывное чувство радости и «светлой уверенности»: Дробь убежден, что, «ежели кто поймет всю суть жизни, так такая в нем может произойти радость... И все ему радостно! И солнышко, и дождичек» [3, с.108] Так с мотивом «силы духа» тесно переплетается у Шмелева еще один важнейший мотив всего его творчества – мотив радости, которую дает человеку приобщение к православной вере.

Обнаруживается в связи с этим здесь и тесно сопряженный с евангельскими заветами мотив детской чистоты и доверчивости как залог бесконфликтного приятия Божественных Истин («Будьте, как дети...»): недаром же Шмелев упоминает о детском взгляде Дроби.

Итак, очевидно: рассказ «Под небом» занимает в творчестве Шмелева совершенно особое положение как произведение, заключившее в себе ростки многих идей, «проросшие» в его дальнейшем творчестве, – мы коснулись лишь одного важного аспекта: формирования системы лейтмотивов, связанных с христианской проблематикой.

Признанным шедевром дооктябрьского творчества И. Шмелева, его «визитной карточкой» в восприятии читательской массы России, стала повесть «Человек из ресторана» (1911). Здесь писатель виртуозно использовал форму сказа, поразив глубиной перевоплощения в своего героя: мир дается здесь через восприятие официанта Скороходова, на чью долю выпала служба, лишившая его имени: ведь официантов было принято призывать окриком «человек!» Шмелев символически обыгрывает это самым заглавием повести с его явной полемической заостренностью.

Связав атмосферу этой повести с традицией Достоевского (времени повестей «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные»), И. Ильин, назвал ткань повествования Шмелева «эмоционально-аффективной», заметив, что «художественный акт Шмелева есть прежде всего *чувствующий акт*» [5. Курсив автора]. «У “Человека из ресторана”, – писал он, – любящая, очень впечатлительная и тонко, глубоко чувствующая душа, с большим внутренним достоинством и склонностью к философскому рассуждению: и вот его записки превращаются в *исповедь раненого сердца*» [5, с.111. Курсив автора]. Заметим, что эти

слова его можно отнести в известной степени ко всему творчеству художника.

Безусловно согласившись с этим, можно сказать, что в произведении ярко обозначились важнейшие шмелевские мотивы, уже звучавшие у него и ранее (в рассказе «Иван Кузьмич», повести «Гражданин Уклеikin»), но теперь ставшие концептуально-значимыми лейтмотивами: мотив эмоционального накала духовных исканий, обусловленный глубоким страданием, и, как его инвариант – мотив «трагического порыва» (И. Ильин).

Показательно, что герою повести, каким он предстает вначале, была присуща бытовая религиозность, как она была вообще искони присуща массе народа русского в силу традиционного воспитания. Однако Шмелев показывает, что вера, недостаточно проникновенно осмысленная, не всегда бывает прочной духовной опорой. Так, после обыска и ареста сына-революционера, Скороходов воспринимает окружающее потрясенно: «Луша (жена, – В.З.) как каменная сидит среди хаоса... И Казанская при лампадке смотрела на нас, на наше житье беспомощное... Ах, как горько было... тогда я все проклинал, все, и доброе отношение к людям» [6] Так подтекстово-ассоциативно входит в повествование оппозиция мотив хаоса как традиционной в христианском мировидении оппозиции гармонии, упорядочения жизни. В хаос опрокинулась ожесточившаяся душа Скороходова, но именно в тот момент, когда герой оказался у опасной черты, «проклинал свою жизнь без просвета», тогда открылось ему «...как сияние в жизни. И пришло это сияние через муку и скорбь...» [6, с.233].

Так, знакомый нам по рассказу «Под небом» мотив радости обретения православной Истины интонирован здесь значительно экспрессивней – через мотив сияния правды, проникновенно разработанный в повести. Он оказался непосредственно связанным с еще одним важнейшим концептом Православия, оказавшимся очень дорогим для Шмелева – концептом чуда, художественно претворенным в мотив христианского чудотворения. Если в рассказе «Под небом» он дан ближе к фольклорной традиции, то здесь он отчетливо проступает как осознание человеком значения Божественного Промысла в своей судьбе. И вновь у Шмелева этот мотив ассоциирован с образом Николая Чудотворца.

Поначалу Скороходов удивляется, получив от сына, сидящего в тюрьме, весточку из другого города. О женщине, принесшей записку,

Скороходов говорит: «И как она меня нашла... и как все вышло, не знаю. Кто указал ей пути? Не знаю» [6, с.233]. Когда же, движимый чувством благодарности за спасение сына, сбежавшего из тюрьмы, Скороходов находит укrywшего беглеца старика, чтобы поблагодарить его, тут и происходит главное чудо – старик произносит слова, оказавшиеся для Скороходова судьбоносными: «Без господ не проживешь... Добрые-то люди имеют внутри себя силу от господ» [6, с.236].

«Вот как сказал, – изумляется герой повести. – Вот это золотое слово, которое многие не понимают и не желают понимать... И вот когда осветилось для меня все. Сила от господ... Ах, как бы легко было жить, если бы все это понимали и хранили это в себе» [6, с.236].

При разговоре со стариком, у которого Скороходов решил узнать имя, чтобы просvirку за его здоровье вынимать, выяснилось, что зовут того Николаем, – нет сомнения, что это замечательная аллюзия, напоминающая о чудесах Святителя. Николаем звали и сына официанта, – так усиливается, буквально удваивается значение происшедшего – чудо спасения сына и чудо спасения отца – через явившееся ему благодаря старику «сияние правды». В финале повести перед нами уже совсем другой Скороходов – человек, почувствовавший в себе внутреннюю силу спокойного нравственного противостояния окружающему его порочному миру. «У меня результат свой есть, внутри... Всему цену знаю» [6, с.241].

Здесь впервые в творчестве Шмелева зазвучал мотив ухода, – но не как ухода от жизни в сферу иллюзий, как обычно трактовалось это в атеистической среде. Справедливо замечено: «...для него “уход” в поиск духовных основ бытия был связан не со стремлением укрыться от непривлекательных сторон жизни, но желанием исправить жизнь, убрать скопившееся в ней зло, найти пути переустройства общества. В этом его коренное отличие от многих литераторов, превративших религиозно-мистические искания в самоцель» [7].

Активно-действенное отношение писателя к вере проявляется и в следующем. Стоя в ресторанной зале, среди ее буйной какофонии, Скороходов говорит мысленно: «Кушайте-с и глядите-с... А мое так при мне и останется, тут-с. Только Колюшке когда – сообщишь из себя...» [6, с.241]. То есть, герою Шмелева важно теперь открывшуюся ему Истину передать сыну, чтобы спасение того не было только физическим, но – духовным. Так Шмелев закладывал в своих творениях

идею восстановления порвавшейся в жизни русского общества долженствующей быть неразрывной в поколениях православной традиции.

К. Чуковский замечательно отметил в связи с этим произведением основную особенность таланта писателя, «который написал, совершенно по-старинному, прекрасную, волнующую повесть, т.е. такую прекрасную, что ночь просидишь над нею, намучаешься и настрадаешься, и покажется, что тебя кто-то за что-то простил, приласкал или ты кого-то простил. Вот какой у этого Шмелева талант! Это талант любви» [8].

Есть у Шмелева рассказы, менее привлекавшие к себе внимание критики, и, возможно, вполне естественно затмеваемые признанными шедеврами. Однако и в них высокой мерой отпущенного ему таланта писатель создал запоминающиеся картины русской жизни, поэтически-одухотворенно высветил проблему духовных поисков своих героев, его современников. Интонационно они решены каждый в своем ключе: печально-элегически («Поездка», 1914), мажорно-утверждающе («Карусель», 1914) или напряженно-экспрессивно («Лихорадка», 1915).

Рассказ «Поездка» отличает в этом ряду большая философичность, многомерность художественного решения. И здесь в центре внимания – прежде всего душевное состояние героя, безымянного податного инспектора из провинции, через чье восприятие дается все окружающее. Очевидна автобиографическая основа произведения, отразившего впечатления Шмелева от времени его работы в такой должности во Владимирской губернии.

Сюжетная основа его – поездка в губернский город с отчетом. Вполне шмелевская вещь – с вниманием к заурядному человеку, повседневному течению жизни, но с врывающимися в эту повседневность думами о первозданно-важном, бытийном.

Устоявшимся состоянием героя, показывает автор, была глубокая тоска от осознания бессмысленности своего существования, – даже замечаемая им в дороге красота зимних российских просторов ее не снимает. Всколыхнула же эту тоску встреча инспектора с другом юности Семеновым, революционером, который вернулся из ссылки. Спор бывших друзей проясняет авторскую позицию: его несогласие с идеями революционного ускорения исторического движения жизни. Но при этом герой Шмелева представлен на духовном распутье, – его тоска после споров с Семеновым только усиливается, но, как психологически тонко

замечено Шмелевым, усиливается и напряженность его дальнейших взволнованных раздумий. И в обрисовке этой внутренней динамики душевных движений героя Шмелев мастерски использует ассоциированную символическую образность, связанную с образами внешнего мира.

В повествование входит мотив неба, его звездной высоты, русской зимней дороги. В финальной части картина морозной звездной ночи, «звонкой» дороги «под колокольчиком» лирична, прекрасна и сама по себе, – краски отобраны автором взыскательно. Но она необходима Шмелеву не только для поэтизации трогательного русского пейзажа. Образ зимней дороги как бы окольцовывает повествование, внося в него тему величавых русских просторов, противопоставленных суетной и мелочной городской жизни, вводит мотив первозданной чистоты, умиротворяющей душу человека. Последние страницы рассказа – это почти сплошной внутренний монолог героя, мастерски оттеночно интонированный.

В начале обратного пути герой воспринимает все вокруг сквозь призму своего удрученного состояния: «Месяц высоко-высоко... в широком цветном кольце, точно схваченный в неволю небом...» [9]. Но здесь же замечен и лейтмотивный образ, неизменно сопровождающий героя: «А впереди, над видимой чуть каймой надвигающегося сплошного леса – звезда. Какая звезда? Не все ли равно какая. Как крупный алмаз, как кусок несбыточного чистого хрусталя, врезана она в темно-голубой полог – недостижимая отдушина в царство света...» [9, с.143]. Этот образ – звезды – теперь с ним в течение всего пути: «Опять посмотрел на звезду. Подумал – вечная. И от этого стало легче...» [9, с.143]. Обратим внимание, что в данном контексте небо воспринимается как притягательная, но далекая, несбыточная красота. Однако чем больше инспектор о нем думал, тем ближе оно становилось, – и физически, и ментально: «И вспомнил, что тут где-то видел звезду, захотел увидеть опять и открыл глаза. Совсем на черных вершинах близкого леса лежала звезда, давая от себя вверх голубой лучик, – как бриллиантовая свеча» [9, с.144]. Этот мотив звездного притяжения духа не случайно нарастает у героя по пути к дому, как бы помогающему попавшему в лабиринт глухих сомнений человеку выбрать правильный вектор, понять, что там, вверху, самые надежные – вечные начала бытия: «И еще вечное есть... любовь... чувство долга... Бог» [9, с.144]. Когда вспомнил

инспектор о своей маленькой дочери, то подумал: «...и у ней вечное, в глазах» [9, с.143]. Так глаза ребенка – родное и близкое – связывается у Шмелева с надмирным, звездным началом, связывается неоспоримо. «И хорошо, что есть вечное, – думал податной, – не так страшно. Там, в вечном, самое хорошее...» [9, с.144].

Впервые здесь возникает у Шмелева и такой значимый для его прозы лейтмотивный образ, как образ свечи: здесь это поэтический символ звезды, но звезды, символизирующей «царство света», в шмелевском ассоциированном тексте равнозначное Божественной Истине. И хотя в этом рассказе православный аспект исканий приглушен, несомненно: именно от этой звезды-свечи тянутся лучи к образу «розовой свечи пасхальной», знакомому нам по поздним шедеврам художника.

Рассказ «Карусель» (1914) относится к таким рассказам, в которых сюжет практически отсутствует. Автор набрасывает пеструю многоликую картину обыкновенного деревенского дня, полного мелких и суетливых забот: «карусель» повседневности. Справедливо замечено, что «калейдоскопичность, пестрота русской повседневности сочеталась в его произведениях с затаенным ожиданием великого этического смысла, должного радостного существования» [10]. Заглавие рассказа, как это почти всегда бывает у Шмелева, включает философскую символику. Да, мир обыденной жизни, – а именно он постоянно привлекает внимание писателя, – на первый взгляд, калейдоскопичен, в нем, как в беге карусели, трудно обнаружить глубинный смысл, целесообразность. В стиле пестрой мозаичной фрагментарности набрасывает писатель обобщенную картину суетливого «дневного человеческого кочевья» [11]. Но рядом с этим дневным миром соседствует в рассказе и совсем «иной мир», для которого писатель не пожалел торжественно-иконописных красок: «Падают золотой вечер... Церковь теперь другая – розовая, легкая, теплая... Если подняться на паперть, на третью ступень, – так много золотого света на закате... А в нем горит золотой шар. Горит вся река, от края и до края, горят золотые зеркала – оставшиеся на пойме лужи... А вот уже в красной заре небо над рекой... В красном огне небогатые кресты, в красном сиянии Всевидящее Око...» [11, с.19]. В критике начала века не осталась незамеченной влюбленность Шмелева «в жизнь, в природу и в ее краски, в которые он с такой жадностью всматривается и с такой расточительностью разбрасывает в своих произведениях» [12].

Колористически-броская, экспрессивная яркость красок в вечернем русском пейзаже у Шмелева, конечно же, не самоценна: она служит выражению авторской убежденности в изначальной красоте мира, – причем, такой красоте, которая не может не быть целесообразной, которая своим мощным сиянием не может не воздействовать даже на «присмотревшийся глаз и оглушенное ухо» [11, с.20]. Обратим внимание: мотив торжественной вечерней красоты мира оказывается связанным с мотивом неба в его сокровенной, преображающей мир роли. «Золотой вечер» у Шмелева «падает», – как дождь, как луч, – оттуда, сверху. Когда наступает вечерняя тишина, читаем в тексте, «теперь иные глаза глядят – вечные глаза, с неба» [11, с.20]. С этим одухотворяющим небесным началом связывается у автора доминантный мотив этого произведения – мотив надежды на счастливое преображение бытия. В финале, вновь погружая читателя в поэзию тишины, уже ночной, он пишет: «Затаилось все, живет в неурочных огнях. Чего-то ждет... Так все насторожилось, так все притихло, точно вот-вот из этой свежей весенней ночи выйдет, неведомое, радостное несказанно, чего, ясно не осознавая, все ждут и что должно же провидеть, как должное, это невидимое, на все покойно взирающее Око» [11, с.20].

Пора оценить по достоинству присущую Ивану Шмелеву глубокую убежденность в существовании великого духовного смысла бытия человека, его веру и надежду в осуществление гармонизации жизни, великолепно выразившуюся еще в дооктябрьский период его творчества. По верному замечанию Л.А. Спиридоновой, «мир “светлого царства русского”, возникающий в произведениях писателя, базируется на универсальных понятиях славянского фольклора и древнерусской литературы. Человек у Шмелева неразрывно связан с природой, древними поверьями и мифами, языческой или христианской символикой. Через земное он приобщается к небесному...» [13].

Выделенные нами основные мотивы этого небольшого, но яркого рассказа Шмелева получают дальнейшее развитие в рассказе «Лихорадка» (1915). Здесь мотив надежды звучит уже не столь абстрактно-поэтически, – теперь он приобретает совершенно четкие очертания – это мотив веры в православно-христианское воскресение. Главный герой этого рассказа – молодой художник Качков, бывший далеким от веры человеком, но в преддверии великого христианского праздника Пасхи рассуждающего о ее сущности. Качков вспоминает о своей бедной матери, которая «все-

таки сохранила детскую веру в какую-то великую правду», думает о тысячах людей, которые, несмотря на страдания, «живут и верят» [14]. И жизнь, как представляется Качкову, «постепенно формируется и движется к какой-то великой цели. Через эти страдания выявляется светлый лик жизни через века» [14, с.178].

Эту мысль укрепляет в Качкове торжественная пасхальная ночь, служба в церкви, куда он отправился со своим соседом, студентом-медиком, весьма скептически относительно веры настроенным, но в такую ночь тоже не смогшим усидеть дома. Характерно в лейтмотивном контексте шмелевской прозы такое исполненное символики описание внешней обстановки: «В комнате было уже вечернее солнце, и играл на обоях зайчик. Этот вечерний свет был знакомый, предпраздничный свет весеннего вечера. Потом этот свет стал краснеть, бледнеть, сдвигаться, и в окно заглянуло холодеющее небо» [14, с.180]. Сюда следует добавить признание Качкова, что в детстве, «когда на душе было как-то особенно ясно и хорошо», небо было особенное: «Плыли облака, а мне казалось, что это не облака, а мое это, радостное плывет, как белые лебеди на синей воде», – и что позднее лишь однажды, после посещения монастыря он «почти узнал его, старое, знакомое небо... детское небо...» [14, с.178].

Здесь обнаруживаются такие лейтмотивные пересечения: мотив ясной детской веры, доверчиво приближающей к себе в своем восприятии небо, – сквозь который проступает мотив жажды возвращения, обретения утраченного рая, каким был мир в восприятии непорочной детской души. Одухотворенный образ неба как бы зовет, притягивает к себе героя. Справедливо замечено, что «мотив возвращения, поиск “укрытия” и защиты присутствует в творчестве художника начиная с первых литературных опытов и до конца жизни» [15].

Благодатный сдвиг в душе Качкова происходит, как экспрессивно и вместе с тем тонко показывает Шмелев, во время его созерцания пасхального действия, через которое вдумчивому и впечатлительному молодому художнику открылась не только красота совершаемого, но и его сокровенный смысл. Когда «обходил крестный ход тьму вокруг с тысячами огней», герой Шмелева восторженно восклицает: «Вот оно!.. Единение! Все одним связаны, тем, что живет в тайниках души, что не выскажешь... Только великие идеи могут так связывать! Родина, вера, самое дорогое, что ни за какие силы нельзя продать!» [14, с.188]. Здесь у Шмелева мажорно зазвучал мотив духовной силы православной

соборности. Покоренный радостной верой людей в идею «освобождения, воскресения и подъем», его герой восхищается: «И это создала церковь, вообще церковь... создала идею света и жизни!» [14, с.188].

Все люди, которых собрала церковь в эту ночь: и грешные, и слабые – заслуживают поклонения, по мысли автора, только за то, что они способны чтить прекрасную идею. «Величайшее отдает себя на позор, на смерть, чтобы убить смерть! – восклицает Качков. – Ведь такому человечеству, раз сумело оно подняться до этого и чтить это, – какие бы оно ошибки не совершило, – все можно простить, все! Верить в него можно!» [14, с.183]. Так впервые у Шмелева мотив веры звучит в огромном диапазоне, и связано это со все более уверенным постижением автором идей русского православия.

Наиболее проникновенные строки рассказа посвящены храмовому Богослужению. Оно также опоэтизировано Шмелевым через мотив красоты соборного единения, ведущий за собой мотив гармоничной связи всего пространства города, его пронизанности красотой: «Звон заполнил весь город. И плавал, и накрывал, и тихо глушил, и заставлял дрожать грудь. И казалось, что на город вылился звонкий хрустальный дождь или морозное серебро» [14, с.190]. Или: «Только теперь по народу можно было отыскать церкви. Да они уже начинали обозначаться на темном небе огненными верхушками» [14, с.189]. Важно и появление мотива зеркальной отраженности, усиливающего основные мотивы. Так, о церкви Иоанна Богослова говорится: «Иван Богослов сиял... Мальчишки глазели на это чудесное, огненное и цветное, и в глазах их горели свечи, тускло блестели головы и промытые щеки. И сиял над белой палаткой крест в красных кубастиках» [14, с.189].

Уже упоминаемый нами мотив детской души в ее устремлении к Божественному в данном контексте особенно значим. Именно дети, как ассоциированно показывает автор, – в центре этого гармоничного круга, – они живая связь земли и Неба: «И уже катились на улицу голоса, и ребячьи голоски дискантов высоко возносили: “...ангелы по-ю-ут на не-бе-си!”» [14, с.187]. Характерно в этом плане признание писателя, отмечавшего в своей автобиографии, какое воздействие на него в детстве и ранней юности оказала церковь: «Много поэзии, много чудесных переживаний, неуловимых... Красивые, малопонятные церковные слова, церковное зрелище – служба – давали питание душе, сообщали толчки» [16].

В годы первой мировой войны Шмелевым был написан рассказ, заглавие которого легло на обложку последнего предоктябрьского сборника произведений писателя – «Лик скрытый» (1916), во многом явившийся итоговым относительно религиозно-философских раздумий автора за все прошедшие годы. Имея ввиду ограниченность поставленных нами задач, выделим в нем лишь необходимые лейтмотивы.

Уже заглавие рассказа коррелирует с одним из мотивов «Лихорадки»: мотивом светлого лика жизни, – уверенности героя в выявлении светлого лика жизни как истинного через вековые страдания, через великую идею воскресения. (Так в шмелевском метатексте порой мотив предыдущего произведения помогает сразу же высветить основную идею последующего, своеобразно выполняя функцию апперцепции).

Однако в рассказе «Лик скрытый», как опять же явствует из символики заглавия, постичь благотворную Истину героям оказывается непросто, ибо мир изображен здесь в состоянии глобальной катастрофы – мировой войны. Представляется, что взгляды И. Шмелева были созвучны представлениям об этой войне видного русского религиозного мыслителя Е.Н. Трубецкого, писавшего в 1914 году: «Не сила оружия, отдельно взятая, решает участь сражения, а та духовная сила, которая управляет оружием и без которого оно – мертво» [17]. Именно мотив значимости духовной силы человека и в прямом противоборстве войны, и в обретении непоколебимой нравственной опоры в вере становится здесь ведущим.

Рассказу этому И. Шмелев, по всей видимости, придавал большое значение, ибо он имеет посвящение: «Моему сыну», – а, как известно, единственный сын писателя Сергей, прапорщик артиллерии, находился тогда на фронте.

Герои Шмелева – армейские офицеры – решают все те же «проклятые вопросы», что постоянно мучили русскую интеллигенцию. Капитан Шеметов, высказывающий наиболее близкие автору мысли, – бесстрашный офицер, чье имя стало в армии легендарным для молодых. Мучительная цепь духовно-нравственных исканий его, связанных с трагическими проблемами войны, замыкается обращениями к вечным Истинам Евангелия: «Человечество... должно пройти через крест! Оно еще только сколачивает этот крест, чтобы быть распятым для будущего воскресения... И был символ – то, давнее Распятие. Звал, а не постигли! И напутывали узлы... Указана была чудная дорога по вехам, кровью и

муками добытым!» [18]. Так Шмелев мужественно вводит мотив крестных страданий как единственного пути к будущему воскресению.

Полагаем, шмелевское понимание жизни соотносимо со взглядами Бердяева, противопоставившего «углубленный, религиозный взгляд на жизнь», который философ называл «историческим», «частному». Бердяев писал: «Тот взгляд на жизнь, который я называю историческим... и который, в сущности, религиозный, – ценности ставит выше блага, он принимает жертвы и страдания во имя высшей жизни, во имя мировых целей, во имя человеческого восхождения... Яркие творческие индивидуальности всегда обращаются к мировому, к “историческому”, а не к частному» [19].

В рассказе Шмелева такой яркой индивидуальностью является капитан Шеметов, и именно ему в сюжете произведения уготована роль духовного наставника молодого подпоручика Сушкина. По мысли Шеметова, человечеству еще «подрасти надо», чтобы постичь, «только ли внешними оболочками мы живем, что доступно глазу и цифре? Нет ли еще и сокровенного смысла какого, Лика вещей и действий?» [18, с.20].

Нужна огромная духовная работа, учит Шеметов, желание быть бескорыстно открытым миру и принимающим на себя его боль, чтобы человек мог приблизиться к разгадке мучительной тайны о смысле жизни.

В шмелевском обозначении-символе истинной сути вещей – Лик скрытый – глубокое понимание сложности этого процесса. В шеметовском обращении к евангельским Истинам Сушкина пронзила идея подвига в сочетании с жертвенной любовью. Психологически точно изображена трансформация взглядов молодого офицера, расстающегося со своим эгоцентризмом, готового принять на себя страдание, «принять на себя ответственность за все бывшее, кто бы его ни сделал» [18, с.48]. По мере развития действия все напряженней звучит в нем мотив действенного житнетворчества по законам евангельской морали. Молодой герой рассказа в итоге понимает: «...бывают в мировой истории этапы, когда страшно много напутано, когда заносится грязью человеческая дорога... Тогда наступает видимый час Весов, час великого очищения... Чтобы жизнь могла идти к чудеснейшим вехам! К своему прекрасному Лику...» [18, с.48]. Так поэтически возвышенно звучал у Шмелева в трагические для России годы его любимый, кровный мотив веры в светлую Божественную предназначенность человеческого бытия на земле.

В этом рассказе, как и в других произведениях, Шмелев применяет систему сложных линз в освещении проблематики. Так, взгляды Сушкина соизмеряются не только со взглядами капитана Шеметова, но и других персонажей романа, в частности, с простой и ясной верой его матери. Верно отмечено, что «с “Законом Мировой Жизни” герой отождествляет понятие Промысла, в который верит православная старушка. Позже эта философия, проецирующая законы точных наук (математики, небесной механики) на онтологию, станет очень близка главному персонажу романа «Пути небесные» [20].

Проза И. Шмелева, несмотря на присущую ей насыщенность спорами, касающимися проблематики общепрофессорского, религиозного содержания всегда поражает своей образной яркостью, животрепещущей импульсивностью в изображении внешнего мира. Так и в рассказе «Лик скрытый» писатель тонко вкрапляет «микроэпизоды», в которых поэтизируется благоуханная красота «живой жизни», открытой человеку и такой целебной для него. Это момент, когда Сушкин застал свою растроганную мать целующей мокрые ландыши, подаренные им; когда герой мечтает о продолжении дела отца – разведении садов: «Вишни, белые деревья... птицы березы любят...» [18, с.53]. Когда он вспоминает первую встречу с любимой девушкой: «Какие сочные были за заборами вишни, какое удивительно синее небо, и как хорошо звонили на белой колокольне у Троицы!» [18, с.27]. Этот ряд примеров из текста можно продолжить.

Полагаем, что мотив живой жизни в конструируемой автором концепции бытия был одним из наиболее мажорно звучащих. Только сопряженность веры с одухотворенно-прекрасными началами земного мира, по мысли автора, может привести людей к счастью.

Итак, обращение к дооктябрьскому творчеству И. Шмелева убеждает, что в философско-художественном осмыслении писателем мира все явственней проступало глубокое религиозное чувство, устремленность к постижению истин русского Православия. Художественная ткань многих талантливых произведений автора, творившего в русле неореалистической эстетики, пронизана сложной системой лейтмотивов. Как концептуально значимые в ней выделяются лейтмотивы религиозно-христианского плана, во многом благодаря которым реализм И. Шмелева постепенно приобретает характер духовного реализма.

В трагические годы революции и гражданской войны, предшествовавшие эмиграции писателя, им была написана повесть «Неупиваемая Чаша» (1918). Незаурядное произведение талантливого художника всегда привлекало к себе внимание ученых. В нашу задачу входит лишь указать на важнейшие в контексте данного исследования мотивы, которые полновесно прозвучат в последнем романе автора. Романтическое повествование о судьбе крепостного живописца, стилизованное под житие, содержит у Шмелева целый ряд мотивов, характеризующих православный строй чувств верующего русского человека. Это мотив христианской святости, мотив духовной высоты монастырской жизни, мотив благоговейной радости и утешения, даруемой православной иконописью, мотив непостижимой и благословенной связи мира земного с миром горним.

Итак, подводя краткие итоги, заметим следующее. Лейтмотивная система прозы И. Шмелева, составляющая мощный пласт подтекстово-ассоциативной образности, на ранних этапах творческого пути писателя содержала в себе многие вариативные пересечения, которые, развиваясь и обогащаясь, привели к полнокровному звучанию в его эмигрантском творчестве мотивов, связанных с православной аксиологией. Самые основные из них – это мотив Неба в его сокровенной, преобразующей мир роли, Неба как идеальной духовной сущности; мотив жажды возвращения «утраченного рая», «сияния» обретенной Истины; мотив крестных страданий как единственного пути к будущему Воскресению, жажды праведности, присущей русской ментальности; мотив подвижнического православного житнетворчества, веры в светлую Божественную предназначенность человеческого бытия на земле.

Глава II. Поэтика эмигрантской прозы И.С. Шмелева

II.1. Сакральность русского пространства в художественном осмыслении Ив. Шмелева (по рассказам периода эмиграции)

Необычайная духовная сила, нравственная чистота, эстетическое совершенство его главных книг о России – «Неупиваемой чаша», «Лета Господня», «Богомолья» – заставляет воспринимать их как произведения русской классики, воплощающие православное мировосприятие. Вниманием современного литературоведения все серьезнее овладевают различные проблемы творчества Ив. Шмелева. И, тем не менее, еще целые пласты его наследия нуждаются в серьезном научном осмыслении, – в том числе произведения малых жанров, написанные им в эмиграции: рассказы, публицистические очерки, воспоминания. Между тем, полагаем, справедливо мнение, что «по эмоциональной глубине и художественной тонкости рассказы Шмелева эмигрантского периода – новый, более высокий этап в его творческом движении» [1].

Обратимся к произведениям этого жанра из цикла «Новые рассказы о России» – «Блаженные» и «Свет Разума» (1926). Их объединяет мотив подвижнического православного житнетворчества в эпоху послереволюционного лихолетья.

Рассказ «Блаженные» повествует о встречах героя-повествователя на дорогах России с редкими для той поры феноменами – душевными подвигами юродства Христа ради, с одной стороны, и православного проповедничества в ситуации, заставляющей вспомнить Савла, ставшего Павлом. У Шмелева это бывший слесарь, большевик, атеист, Семен Колючий, понесший в народ слово Божие в результате произошедшего в нем душевного прозрения после увиденных и перенесенных страданий. Семен горячо и страстно рассказывает о своем перерождении, а в авторское повествование вплетаются интонации, «поднимающие» его над жизненными реалиями, делающие «случай» явлением не просто конкретно-выразительным, но соотносимым с прекрасными высшими надмирными началами: «Я слушал восторженную, певучую речь Семена Устиныча. Блеском дрожало в его глазах под сумрачными бровями. И блеском, голубым и золотым блеском первых осенних дней, дрожало и на земле, и в небе. Березовая роща за нами золотилась. За ней, в белых стволах, сияло, голубело. Липы и клены за прудами краснелись – горели

золотом, и густым, и жидким, и белые голуби, еще уцелевшие от ружья, взлетали сверканьями над ними» [2]. Как видим, художник живописует подлинно иконописными красками, интонируя эффект приобщения человека к великим христианским прозрениям. При этом авторский комментарий у Шмелева почти отсутствует, – он воздействует на читателя, прежде всего, своим стилем, погружающим читателя в стихию подтекстово-символических ассоциаций. Лишь прорывающаяся экспрессивная фраза: «Если бы все так чувствовали... какая бы жизнь была!» [2, с.104] – свидетельствует об открыто заявленной позиции повествователя.

Событие, превратившее у Шмелева Савла в Павла, было воистину незаурядным. Возбуждаемая Семеном, главой комитета бедноты в деревне, толпа, а точнее, как объясняет Семен, «пятеро последних воров и негодяев» совершили злодеяние: утопили в пруду имения старика-генерала и его внука Мишу, парализованного юношу, упавшего однажды с лошади. Но случилось чудо: Миша не только не утонул, но вышел из проруби исцеленным. Через три дня он пришел к потрясенному Семену со Святым Евангелием и стал читать про чудо в купели Силоамской. «И прочитав, сказал: “отпускаются тебе грехи твои!”» [2, с.103]. С того часа Миша и Семен стали ходить по народу и проповедовать. Мишу все стали воспринимать как блаженного. Семен Устиныч восхищается: «Он подвиг принял!» [2, с.104]. Но Миша не соглашается. Детскими ясными глазами, глядя на собеседников, он объясняет: «Подвига нет тут, а...я хожу и ничего не имею. У нас все взяли. Когда я исцелел, я понял, что это нужно, чтобы у меня ничего не было. Хожу и читаю Евангелие. У меня даже Евангелия нет, я наизусть» [2, с.104]. И через унижения, и поношения приходится проходить Мише, но он держится с кротким смирением, читая своим обидчикам: «Отче, отпусти им, не ведают бо, что творят» [2, с.105].

Здесь Шмелев касается очень серьезной и сложной проблемы подвига юродства во Христе, которая имеет свои глубочайшие корни в истории православия. На Руси этот чин святости появляется в начале XIV века. Его современные исследователи утверждают: «Юродивые, осеняемые благодатью свыше, всем существом своим начинают ощущать суетность и недолговечность всех земных радостей... Не все в этом виде подвижничества объясняется законами разума, многое может быть усвоено только верой» [3].

Ив. Шмелев поэтизирует в Мише черты христианской кротости, духовной возвышенности, открыто соотнося его образ со знаковыми фигурами, высшими символами русского православия: «Между березками, у пруда, показался тонкий, высокий юноша, весь в белом. Он шел, скрестив на груди руки, смотрел на небо. Когда приблизился, я поразился, до чего прозрачно и светло восковое лицо его, совсем сквозное, словно с картины Нестерова, – до чего далек от земли его устремленный в пространство взгляд. Светлые волосы – светлый лен – вились по его щекам, и был он похож на Ангела, что имеется на иконах “Благовещения”. Был он босой, в парусиновых брюках и в белой холстяной рубахе, без пояса» [2, с.104].

Финал рассказа исполнен веры и надежды героев его. «Святыми» называет старик Семен Устиныч поля, по которым идти им с Мишей. И повествователь, вновь обращаясь к иконописной цветописи, рисует «удивительно лучезарный день, блеск осенний» в день своего отъезда, и признается, что и в душе его «был блеск» [2, с.106]. «Лаской прощанья светило русское солнце, и – не прощалось. И золотившиеся поля ласково говорили – до свидания» [2, с.106]. А когда рассказчик «пошел напрямик, полями, по размахнувшемуся далеко взгорью», «по его золотому краю, на высоте, на голубиноного цвета небе, белели человеческие фигуры, светились в блеске» [3, с.106].

Мотив расставания, а не прощания, так тонко интонированный здесь, связан, несомненно, для Шмелева с его надеждой на возрождение святости на «святых полях» России, создающей таких подвижников и – тех, кого облагораживает их подвиг, – ведь дал же «удостоверение безопасной личности» Мише сам матрос Забыкин, который убивал, как в воду плевал. Так звучит в этом рассказе ключевая для всего творчества Ив. Шмелева тема жажды праведности, издревле живущая в душе русского народа, как основная идея русской ментальности, – гениально это воплотится в автобиографических книгах писателя. Он пишет именно Святую Русь на своих художественных полотнах, больших и малых.

Современный исследователь В.Н. Топоров справедливо утверждает, что на своем историческом пути Святая Русь «обрела великие духовные ценности – святых людей, святое слово, святые образы – образа (иконы), устремленность к святому и верность ему, открытость будущему, мыслимому как торжество святости» [4]. Полагаем, Ив. Шмелев являет редкий в нашей литературе пример верности художественного

воплощения подобных представлений. В этом плане невозможно переоценить его вклад в отечественную культуру.

В творчестве Ив. Шмелева удивительно сочетаются скорбное и радостное – эти два неразрывных начала православного мирозерцания. Ив. Ильин писал: «Он как бы прорывает выход из тьмы к свету, из мятущегося злосчастья к Господу. И не раз уже он касался той точки, где страдающий человек чувствует, что Божья милость и благодать начинают сиять ему, зарывшемуся в своем страдании и ожесточении. Он уже знает исход и верное решение. И тот, кто ищет их, – пусть обратится непосредственно к его созданиям» [5].

Рассказ Ив. Шмелева «Свет Разума» (1926) воспринимается как непосредственная иллюстрация к этим словам философа.

События в этом произведении происходят в Крыму в 20-е годы и повествуют о драматичной истории празднования Рождества и Крещения, случившейся в маленьком городке на берегу моря. Композиционно эта вещь построена на излюбленной Шмелевым форме «рассказ в рассказе». К автору – повествователю, живущему на горе, поднимается снизу из города дьякон «Мужицкий совсем дьякон», – описывает гостя повествователь: «Лицо корявое, вытянуто в щеках резко, стесано топором углами, черняво, темно, с узким – высоким лбом – самое дьяконское, духовное» [6]. Дьякон пришел к собеседнику «поделиться сомнениями», ибо оказался он участником необычайного действия.

В этом рассказе Шмелев вновь продемонстрировал известное с дореволюционных его произведений – повестей «Гражданин Уклекин», «Человек из ресторана», затем – «Неупиваемой чаши» – умение мастерски пользоваться сказовой формой письма, создавая эффект повествования от первого лица, либо непосредственно от первого лица и повествуя, при этом, полностью перевоплощаясь в своего героя. Таковы и шедевры его эмигрантской прозы – рассказ «Про одну старуху» (1924) и особенно – роман «Няня из Москвы» (1933). Следует отметить, что сказ – чрезвычайно своеобразная форма организации повествования, привлекавшая своей оригинальностью в разное время виднейших отечественных ученых – Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, М. Бахтина и др. Не ставя здесь целью углубление в теорию вопроса о конститутивных признаках сказовой формы и своеобразия сказовой поэтики, обозначим лишь основные жанровые параметры. В отличие от произведений традиционных жанров, в которых часто стоит проблема индивидуализации

речи героев, в сказовой форме речь субъекта повествования представляется автору как непосредственно произносимая, творимая на наших глазах. Важно учитывать, что «сказ способен воссоздавать собственно действие – систему поступков, взаимодействие героев, осуществляемая в течение речевой деятельности рассказчика» [7]. Своеобразие сказового монолога в том, что он включает в свою орбиту различных участников действия, и при этом создает эффект как бы непосредственно «сейчас» происходящих событий. Именно в этом исследователи видят неповторимость этого сказового способа литературного произведения. Ив. Шмелев был мастером в этом жанре. «Сверхзадача» писателя, очевидно, заключалась в том, что, «воплотившись в персонажей», Шмелев мог писать изнутри изображаемого характера, страдая не за него, а в нем, и, таким образом, страдая вместе со своим народом [8].

В рассказе «Свет Разума» диалогические реплики почти условны, главное – это монолог – рассказ дьякона о выпавшем на его долю и долю его паствы испытании. Заглавие рассказа – основной его структурообразующий лейтмотив: строки праздничного рождественского тропаря «Возсия миру Свет Разума» варьируются в различных контекстах, ведя за собою повествование. Драматически вопрошающе звучат в сознании повествователя эти строки, в начале рассказа, ибо в пору лихолетья пошатнулась его надежда. Пришедший же к нему дьякон укрепил его душу своим рассказом. Трогательно описал он рождественскую службу в темном храме, без свечей, в отсутствие увиденного чекистами батюшки, но при полном стечении народа. «Свет во тьме светит, и тьма его не объя», – так впервые проповедовал «на слово» дьякон, и призывал: «Нет у нас свечек...возжем сердца!» [6, с.78]. «И возжгли!» – рассказывает он далее: «Пататраки, грек, принес фунт стеариновых! Вот вам и «свет во тьме»! И справили Рождество» [6, с.78]. А затем через восприятие дьякона дается главное событие рассказа – посрамление оскорбляющих чувства православных верующих новообъявленных сектантов, пытавшихся смутить народ своим еретическим крещением, одобряемым властями.

В страстный монолог дьякона Шмелев вкладывает самые глубокие, искренние чувства простого православного человека, ощущающего мощную потребность духовного противостояния злу, утверждения истинных основ древнего русского благочестия. В этом ему, показывает

автор, помогают родные святыни: «Скорбью одолеваем, возмутился! Кадила не удержу. А самолично анафемствовать не могу! Поглядел я на образ Чудотворца Николая. А Он, без свечей и без лампады, строгий! И передалось от Него: «Следуй, дьякон, Свету Разума! И тут-то со мной и вышло... И до сего часу в смятении, не согрешил ли ... А в сердце своем решил» [6, с.84]. Решил же дьякон с верной своей паствой идти, как и прежде, крестным ходом на Иордань под хоругвями, – туда, где «нечистые» свое, отвергающее церковь, крещение объявили и соблазнили им бедного учителя. И не предполагал дьякон, идя «как на подвиг», чувствуя, что «вызван на единоборство», что весь город стечется к нему под хоругви. Отощавший народ, рыбаки, загорелись: «Надо доказать приверженность, чтобы в море попрыгали массой!» [6, с.85]. Как это часто бывает у Шмелева, драматическое и ироническое сливаются, стиль искрит юмором в самых серьезных местах. Когда дьякон узнал, что собраны призы в виде вина и табака для пловцов, смутилось его сердце: «недостойно сие высоты веры и Света Разума!» [6, с.85]. Но, страстно обращаясь ко Христу, он умоляет его простить их: «Ведь чисты сердцем, как дети. И хулиганы, и пьяницы, и воры, и убийцы даже... а чисты перед Тобою, как стеклышко, перед сиянием Света Разума!» [6, с.85]. Не на них вина, понял дьякон, – а мудрых земной мудростью: до чего довели народ! Собою его заслонили, подменили, сочли себя подобным мудрым их скудельной мудростью! А ему высшая мудрость дарована. Свет Разума, но ключ у него украден! И понял я тут внезапно, что такое Свет Разума! Вот, сие ...показал дьякон себя на сердце...Высший Разум – Господь в сердцах человеческих» [6, с.85-86]. Это откровение, пришедшее к шмелевскому герою, и стало эмоциональной кульминацией рассказа, обусловившей его победу над хулителями православной веры, дало ему смелость объявить им «анафему» и подвигнуть народ на поддержание древнего благочестия. «Народ, – рассказывает он, – “Спаси, Господи, люди твоя” поет всеми голосами... прямо, скажу, стихия объявилась! Восемнадцать человек враз приплыли со крестами, семеро без крестов, но со знаменем на челе радостном... Праздников Праздник получился. И всем народом – “Спаси, Господи”, – ко храму двинулись» [6, с.87].

Дьякон мучим тем, что «язычество допустил в пресветлую нашу веру» [6, с.87]. Собеседник, однако, соглашается с тем, что в этом случае «по силе возможности душа сказала», что здесь – всего народа Свет Разума» [6, с.88]. Это согласие детскую радость доставляет дьякону, и

радость эта выливается в пение: «Спою тропарек... петь хочется!» [6, с.88]. «Он пел, – пишет автор, – на все четыре стороны – и на далекую белую зиму, и на мутные волны моря, и на грязный камень, и на дали. Дребезгом пел, восторженным» [6, с.88].

Собеседник его тоже почувствовал невыразимое облегчение. Его вопрошающая дума: «славить Христа – кому? Кому петь “Возсия миру Свет Разума?”» [6, с.76] – получила утверждающий ответ и – надежду.

Используя мощную внутреннюю энергетику сказа, его особенности психологизации через речевую стихию героя из народа, Шмелев создает светло-наивную поэму о неугасимости самых главных начал православной веры в народном мироощущении: ее высокой духоподъемности, приверженности любви и милосердия, верности заветам предков.

К. Бальмонт сказал о Шмелеве: «Он молитвенно любит Россию и ее судьбы. Душа Шмелева – Град Китеж. С ним помнишь, что Россия вновь будет Россией» [9].

II.2. Река как онтологический и сакральный образ в прозе И.С. Шмелева

Национальное художественное сознание с древнейших времен осмысляло глубокую взаимосвязь русской жизни и русской природы.

А.Н. Афанасьев особенно убедительно показал в своих трудах, что в славянской мифологии все в природе воспринималось поэтически-одухотворенно, ибо в ней человек находил «живое существо, всегда готовое отозваться и на скорбь, и на веселье» [1]. Множество легенд о происхождении и исторической соотнесенности с жизнью человека различных водных топосов: рек, озер, морей – сохранились в устном народном творчестве всех народов, свидетельствуя о типологически сходном мифопоэтическом мышлении в эпоху язычества.

В христианскую эпоху древнерусское искусство глубоко отразило представления о *сакральном характере русской природы*. Как верно замечено В.Н. Топоровым, многомерно исследовавшим понятие «сакральный» в дохристианской праславянской традиции, «на старом субстрате (предельное материальное изобилие) с введением христианства сложилось представление о новом типе святости – *духовной* – понимаемой как некое “сверхчеловеческое” благодатное состояние, когда

происходит возрастание в духе... Идея материального роста не исключается, но ее мотивировка решительно изменяется: жито свято не потому, что растет и плодоносит, а потому, что оно свято искони, по условию, в соответствии с высшей волей» [2. Разрядка автора].

Рассуждая о конкретных примерах, В.Н. Топоров, в частности, замечал: «...понятия такого типа, как “святость вод”, по крайней мере, в исходном локусе, предполагают наличие таких внешних признаков у этих вод, которые поражают наблюдателя некоей положительной предельностью, высшей гармонией, создающими условия для прорыва от феноменального к ноуменальному. Такие “святые воды” могут быть осмыслены как подлинно с в я т ы е и стать объектом культа, но могут и не вовлечься в сферу религиозно-сакрального, оставаясь на уровне “святой красоты”» [2, с.9. Разрядка автора]. Полагаем, в словесном художественном творчестве мы имеем дело именно с последним уровнем, не исключающим и тех «прорывов к ноуменальному», о которых говорит ученый. В данном докладе сосредоточимся на проблеме художественного осмысления великим русским писателем XX столетия И.С. Шмелевым образа реки как *онтологического и сакрального топоса*.

Эпоха Серебряного века, как уже говорилось выше, стала временем необычных перемен в русской прозе, связанных со становлением неореалистического типа художественного сознания. И.С. Шмелев, своими произведениями прекрасно вписывавшийся в парадигму нового искусства, являл яркое индивидуально-авторское художественное мировидение. В аспекте наших размышлений заметим следующее: в его малой прозе начала XX столетия заметна столь свойственная неореализму особая активность внефабульной сферы повествования, перенесение порой именно в нее сокровенных авторских мыслей, интуиций. Особенно это касается изображения природной жизни: пейзажные зарисовки как таковые, как фон, не интересуют художника. Жизнь природы для него рядоположна по значимости с жизнью людей; для Шмелева очевидно их взаимное соучастие в Божественном круге целесообразно устроенного бытия (об этом свидетельствует почти каждое произведение автора).

Когда такие процессы происходят в прозе, *внефабульная сфера* становится *онтологически укрупненной*. Это заметно по творчеству многих ярких художников Серебряного века – Ив. Бунина, Б. Зайцева, М. Горького [3].

Покажем на примере некоторых рассказов И.С. Шмелева 1910-х годов, как в этом плане выглядит у него *образ реки*. Полагаем такое обозначение вполне оправданным для шмелевских текстов.

Рассказ «Волчий пережат» (1913) уже в заглавии своем содержит символику, связанную с «речной темой». Художественная новизна выражения взаимоотношений человека и мира в этом произведении нами в свое время исследовалась. Здесь обратим внимание на следующее. Река (безымянная, но в ней угадывается мощь Волги) в концепции произведения занимает центральное место. Возникает впечатление, что жизнь героев ее – безымянных певицы и баритона – артистов, плывущих на гастроли на роскошном пароходе «Чайковский» – вторична по сравнению с *жизнью реки* (заметна переключка с горьковским образом – символом «дачников»).

Исключение составляет другой герой рассказа – служащий речного управления Егор Иванович Серегин, воспринимающийся как *органическая часть жизни реки*. По-видимому, не случайно река не названа автором по имени: здесь видится *зеркальная оппозиционность*: в отличие от «жизненного задания» героев-интеллигентов, ощутивших на фоне огромности просторов своей страны и таинственной неизвестности жизни простого народа свою незначительность, *река* воплощает в себе *обобщенный образ этой неразгаданной, но могучей жизни*. Серегин искренне удивляется суждениям певицы о кажущейся пустоте окружающих мест. Его страстный монолог раскрывает образ *реки-труженицы, реки-кормилицы* (здесь напрашивается концептуальное сходство в восприятии реки с путевым очерком В.В. Розанова «Русский Нил», 1906).

Серегин сам, по сути, *дитя реки*: «Он вырос на этой реке. Можно сказать, что волны его качали: отец-то его был лодман...» [4]. Поэтому он, сильный, большой человек, ставящий баканы, направляющего стрелы, могущий справиться с *Волчьим пережатом*, и воспринимается как неотъемлемая часть жизни реки, а значит, по Шмелеву, жизни своего народа, своей России. Недаром благодаря знакомству с ним у певицы рождается чувство «великой симфонии», творящейся на этих берегах.

Рассказ написан в 1913 г., в преддверии невероятных социально-исторических катаклизмов, и даже благодаря своему заглавию воспринимается как *рассказ-предупреждение*, или как сейчас принято называть такие жанровые образования – *рассказ-миссия*: И.С. Шмелева

беспокоил отрыв русской интеллигенции от народа, жизнь которого представлялась ему могучей, но неразгаданной и тревожащей, а образом, помогающим художественно-ярко, реалистически-колоритно и в то же время символично выразить эту тревогу, стал в произведении образ *великой русской реки*.

В рассказе «Росстани», написанном в том же 1913 г., – тоже во внефабульной сфере подтекстово-ассоциативно проводятся главные авторские идеи, помогающие глубже оттенить сюжетную коллизию. И здесь, хотя и скромную, но очень концептуально-важную роль играет упоминание о тихой речке Соловйхе в деревне Ключевой. Самое название деревни связано с представлением о речке, – в рассказе лейтмотивно говорится о «ключиках», которыми она богата: «Бежала вода по камушкам, журчали неугомонные ключики...» [5]. А представления о ключевой воде издревле были в народе ассоциированы с понятием «живой воды». Недаром в экспозиции рассказа, где речь шла о принятии Данилой Степановичем решения ехать на родину, указывается, что в Москве «вода плохая» [5, с.177].

Стоит отметить, что, по сравнению с «Волчьим перекатом» здесь – другая интонация. Рассказ Шмелева в своем богатом неореалистическом синтезе доминирующим являет *идиллическое начало*. Название «Росстани» вполне можно воспринять не только в непосредственной соотнесенности с жизненным финалом главного героя, а как преддверие большой шмелевской темы – *расставания с ушедшей, тогда еще – с уходящей Россией*. И в этом плане тоже можно говорить о нем как о *рассказе-предупреждении*.

Если старый подрядчик обрел в конце своего жизненного героя счастье возвращения к гармоническому образу жизни на родной земле, среди родных людей, родной природы, то опасность разрыва таких благотворных начал подстерегает его потомков. Шмелев проводит эту тему «с помощью» образа тихой речки. Так, после похорон Данилы Степаныча его внуки Паша и Сережа «прошли по затихшей деревне к речке. Послушали... Темно стоял *незнаемый* Медвежий враг, и все здесь было для Сережи и Паши *безымянно и пусто, ничего не держало в себе для них*» [5, с.329]. И глубоко символична такая сцена:

– Смотрите, как эхо здесь: кто ты-ы?!

И *ответил овраг глухо*:...кто ты-ы?!

И совсем не думали, что это их родная деревня, что *воду из этой речки пил их дед*, что *из этой лощины вышел их род* и теперь совсем затерялась и скоро совсем сотрется пройденная им здесь дорога» [5, с.329. Здесь и далее в цитатах курсив мой. – В.З.].

Чуть выше этой сцены читаем о беседах родственников после похорон: «Находили концы и устанавливали родство. И никто не сказал им прямо, что *все они с одного поля, с этой округи, одной крови*». [5, с.329]. Потомки Данилы Степаныха чужды *речке, оврагу*, и этом большая трагедия.

Обратим внимание на следующее: для Шмелева естественна и важна органическая приращенность человека к месту жизни своих предков как к мировому древу. В этом видится соотнесенность представлений писателя с взглядами Ив. Бунина, Б.К. Зайцева, русских философов XX века: Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова. С.Н. Булгаков, в частности писал: «Родина есть священная тайна каждого человека, так же как и его рождение. Теми же таинственными и неисследимыми связями, которыми соединяется он чрез лоно матери со своими предками и прикрепляется ко всему человеческому древу, он связан чрез родину и с матерью-землей и со всем Божиим творением. Человек существует в человечестве и природе» [6].

И еще важно увидеть здесь «просвечивание» будущих шмелевских текстов. Мы имеем ввиду, к примеру, фрагмент из «Богомолья», когда Ваня увидел заглянувший в переднюю дома солнечный луч, – отец с просветлевшим лицом сказал ему тогда: «Дней 7-8 в году всего и заглянет сюда к нам в щель. *Дедушка твой, бывало, все дожидался, как долгие дни придут... чай всегда пил тут с солнышком, как сейчас мы с тобой. И мне показывал... А теперь я тебе. Так вот все и идет...*» [7]. И, конечно, знаменитая сцена остановки лошади Кривой на Каменном мосту – из этой же ассоциативной цепочки: свидетельство стремления автора показать глубину значения органической, непрерываемой духовной традиции в родовой народной памяти.

В финале «Росстаней» эту мысль вновь оттеняет образ речки: «Сочились ключики из-под крутых берегов, текли и текли. *Так и будут все течь, течь, сливаться с другими струйками, переливаться в иные речки, в большие реки и долгие еще пути идти, чтобы влиться в огромное неведомое море*» [5, с.339].

В цитированном выше «Богомолье» (1931), как и в другом известном автобиографическом повествовании «Лете Господнем» (1933),

посвященным эпохе его замоскворецкого детства, сакрализованно представлена Москва-река. Всего лишь в нескольких эпизодах предстает она, но яркость и подтекстово-ассоциативная символичность этих страниц очень многое проясняют в авторской концепции национального бытия. Так, в «Лете Господнем» юмором отмечен рассказ о привычке старой лошади по кличке Кривая непременно останавливаться на середине Большого каменного моста через Москва-реку: оказывается, узнает мальчик, это его прабабушка Устинья так велела, чтобы на Кремль полюбоваться. Старик Горкин говорит об этом с одобрением: *«Поглядим и мы. Высота-то кака, всю оттоль Москву видать. Я те на Пасхе свожу, дам все понятие...все соборы покажу, и Честное древо, и Христов гвоздь, все будешь разуметь. И на колокольню свожу... Самое наше святое место, святыня самая»* [7, с.71]. В шмелевском тексте, как видно, проводится мысль о существовавшей в России органичности непрерываемой православной традиции. Маленький герой этих повестей оказывается в сакральном эпицентре русской государственности, и этого ему не забыть никогда.

В «Богомолье», поэтично воспроизводящем впечатление от первого, еще детского паломничества в Троице-Сергиеву Лавру, именно с Москвы-реки, показывает автор, и начинается этот путь. Река издревле воспринималась как мифологический образ переправы из мира профанного в мир сакральный. Однако у Шмелева нет резкого противопоставления этих миров: «русский мирь» в его бытовом измерении оказывается пропитанным сакральным началом, – *здесь нет быта, а есть бытие*, – подобно тому, как писал М. Бахтин об идиллии. Поэтому и образ реки становится органической частью цельного духовного космоса, в котором все существует в глубоко целесообразной взаимосвязанности.

«Часовня Николая Чудотворца, у Каменного моста, уже открылась, заходим приложиться, кладем копеечки», – с этого начинается путь богомольцев [7, с.71]. А дальше – упоминание об остановке лошади посередине моста, щедрая «позлащенность» увиденной картины: «Налево – золотистый, легкий, утренний храм Спасителя, в ослепительной золотой главе: прямо в нее бьет солнце. Направо – высокий Кремль, розовый, белый с золотцем, молодо озаренный утром < ...> И вот – Боровицкие ворота.

Горкин ведет Кремлем.

...и вот он, *священный Кремль*, светлый и тихий-тихий, весь в воздухе...Тихий дворец <...>Москва и даль.

Горкин велит остановиться.

Крестимся на Москву внизу. *Там, за рекой, Замоскворечье, откуда мы.* Утреннее оно, в туманце. *Свечи над ним мерцают – белые колоколенки с крестами.* Слышится редкий благовест» [7, с.71].

Нетрудно заметить, насколько текст Шмелева «активен» в выражении авторской позиции через пространственную образность, которая оказывается необходима для утверждения сакральности православного русского бытия, единого и «сверху», и «снизу».

Итак, на приведенных нами избранных примерах из произведений И.С. Шмелева можно убедиться, насколько концептуальным был для его художественного сознания *топос реки* – один из ведущих культурных топосов. Его актуализация в текстах писателя способствовала тому, что повествование обретало духовную глубину, онтологическую масштабность.

II.3. Мотив тишины в прозе Ив. Шмелева

Творчество И.С. Шмелева содержит в себе отражение многих важнейших для национального самосознания представлений о человеке и мире. Эти представления выявляются и эксплицитно, в открыто заявленных автором постулатах, они ведут у Шмелева движение сюжета его произведений, а зачастую бывают выражены на подтекстово-ассоциативном уровне, формируя лейтмотивную структуру его текстов [1].

В рамках данного параграфа рассмотрим один из концептообразующих мотивов прозы писателя – мотива *тишины*. Он пронизывает собой все творчество Шмелева и имеет свою контекстуальную динамику. При этом главной задачей этого небольшого исследования будет не столько собственно текстуальный анализ шмелевских текстов, сколько введение их в контекст христианской сакральной традиции и традиции древнерусской литературы в обозначенном ракурсе.

В этом плане методологически важным представляется актуализировать концепцию истории национальной культуры А.М. Панченко. Ученый предложил «взгляд на искусство как на «эволюционирующую топику», который, как он справедливо считал, «прямо завещан нам фольклором и древнерусской литературой» [2]. «Нравственно-художественная топка, общая для Древней Руси и для России нового и новейшего времени, – считал он, – проявляется не только в принципах и оценках, но также в художественных деталях» [2, с.248]. На многих примерах ученый доказывает, что «общие “для старины” и “новизны” loci communes ... намечаются» [2, с.246]. И чрезвычайно важно, полагает А.М. Панченко, «что в них нераздельно слиты аспект поэтический и аспект нравственный. Возможно, следует говорить не просто о топике искусства, а о *национальной аксиоматике*» [2, с.246. Курсив мой. – В.З.].

Полагаем, творчество И.С. Шмелева убедительно вписывается в такую методологическую парадигму, особенно в эмигрантский период его творчества.

Представление о *тишине* у наших далеких предков было глубоко сакрализировано, ибо теснейшим образом связывалось со Священным Писанием, с Церковью. «Есть только одно место на свете, – писал С.Н. Дурылин, – навсегда лишенное суеты, изъятое из мира человеческой случайности, из мира природной необходимости и незащитности: не государство – оно есть олицетворенная и узаконенная необходимость, не общество – оно есть живая случайность и переменность, это – Церковь, Тело Христово, живой организм, исполненный истинной жизни, состоящий из живых клеточек, живущих и в целом, и в себе, не выходя из целого. Только живя в благом устройении и тишине этого организма, не знающего суеты, случайности и слепой необходимости, только живя и соучаствуя в нем, мы обретаем тишину в себе, дающую силу действительно величавого действия – личного, общественного и народного, потому что Глава и Начальник этого тела и организма, Христос, есто вместе и *Начальник тишины*. Да, так именует Его Церковь, когда благодарно поет Его Матери: «Ты бо, Богоневестная, *Начальника тишины* – Христа родила еси, Едина Пречистая». «*Начальник жизни*», Христос вместе есть воистину и *Начальник тишины*, ибо суетливо и шумливо лишь слепое бывание, мнимый образ жизни, а не истинное бытие

и жизнь, которые обретаются в вечном покое и полноте» [3. Курсив автора].

Можно с полным основанием утверждать, что в творчестве И.С. Шмелева – великого русского православного писателя XX века – художественно-проникновенно отразилось такое мировидение.

Много примечательного в этом плане можно обнаружить уже в раннем творчестве автора. В ограниченных рамках данного материала выделим рассказы «Пугливая тишина» (1912) и «Росстани» (1913). Поскольку нами уже анализировались эти рассказы в аспекте художественного сознания писателя [4], здесь отметим следующее. Типологически их объединяет идея гармонии Божьего мира и человека, умеющего ощущать себя органической частью этого мира. В первом случае таковыми оказываются дети, во втором – старик.

Благословенная красота летнего дня поэтически-одухотворенно живописуется в «Пугливой тишине». Под солнечными лучами «дремал» вишняк, «нежился» красный мак, «таяли в голубом зное» рои стрекоз. И дети в этой полуденной благословенной тишине воспринимаются как цветы Божьи: «У них были чистые, как лесные ручьи, глаза с синевой неба, и смотрел из глаз этих светлый непотревоженный мир. И в топотанье ног по песку, и в голосах было легкое, как у птиц, и пахло от них солнцем и ветерком, как пахнут птицы» [5].

Очевидно, райская красота природного бытия была связана у писателя и с представлением об ангельской чистоте детей. Вторжение же грешных, грубых, бездуховных начал вспугивают эту тишину, столь хрупкую и беззащитную перед равнодушной жестокостью.

В рассказе «Росстани» центром писательского внимания становится другой жизненный полюс – старость. Детство и старость, – при всей жизненной колоритности, воспроизведенной Шмелевым, – воспринимаются как метафизические величины. Дети – это напоминание о знаменитом Евангельском повелении: «Будьте, как дети...» А старость здесь – это возвращение человека к своей безгрешной ипостаси, – по крайней мере, неуклонное стремление ее обрести. Рассказ назван «Росстани», и это о близком расставании с жизнью его героя, Данилы Степаныча. Сюжетно же он связан с возвращением его из Москвы на родину, в деревню Ключевую.

Одухотворенно поэтизирует здесь Шмелев деревенскую тишину: «Укрылась Ключевая в тихом углу. Со всех сторон обступили ее крутые

горы, не настоящие, каменные, а мягкие тихие русские горы, с глинистыми обрывами, в черемухе и березах...

– У нас и росу слышать, – говорили на Ключевой» [6, с.278].

Радостно это возвращение Данилы Степаныча. Шмелев сумел художественно достоверно показать естественную, как у детей, радость старика от самых простых, но таких прекрасных вещей на свете – тишины деревенского весеннего утра, игре в небе белых голубей... Только здесь, в тишине, герой повести вновь обрел утерянное счастье благословенной близости к природному миру, способности почувствовать связь времен, к прошлому «прикоснуться душевно»: «Если слушать в тихой ночной деревне, многое можно услышать» [6, с.339]. А это значило – услышать, «как растет трава, как падает роса, как дышит земля» [6, с.339]. И это чувство органической целесообразности бытия, усиленное сознанием достойно прожитой жизни, умиротворяет старика, делает его уход тихим и светлым. Удивительно умел Шмелев связывать понимание духовных жизненных начал с извечными природными.

В эмигрантском творчестве, особенно с 1930-х годов, мотив тишины уже постоянно соотносится с православно-христианскими представлениями о бытии. Таково, прежде всего, «Богомолье» (1931). Несмотря на центростремительную динамику действия повести, пронизанной радостью русского Богомолья, густонаселенной различными персонажами, ее квинтэссенция – в достижении чаемой паломниками цели: обретения мира и тишины в душе после покаяния, отпущения грехов у раки любимого народом Святого, получения благословения, и в ощущении вечной и благой тишины, исходящей от него. «Входим опять в собор. Тянет меня под тихие огоньки рампад, к Святому», – вспоминает повествователь [7]. Тишина здесь – это и глубокое чувство благодати, которое испытывают паломники в святом месте. Так, ночью «Горкин выходит на крылечко и радостно говорит, вздыхая:

– А как тихо-то, хорошо-то как здесь...и Троица глядит! Свете Тихий... святые славы... В Лавре благовестят к вечерням» [7, с.158].

И. Ильин верно замечал, что «сила живой любви к России открыла Шмелеву то, что он здесь утверждает и показывает: что *русской душе присуща жажда праведности* и что исторические пути и судьбы России осмысливаются воистину *только через идею “богомолья”*» [8. Курсив автора]. Справедливо суждение А.М. Любомудрова, что «объективно

произведение Шмелева воспроизводит не частные факты прошедшего бытия, а универсальные и непреходящие реалии» [9].

Следует сказать об особой значимости «Богомолья» И.С. Шмелева для русской литературы, его особом месте в ней, связанным именно с образами *Сергия Радонежского* и *Троице-Сергиевой лавры*. Здесь художественно воплотилась идея исключительной роли «Дома Пресвятой Троицы», по выражению летописцев, в душе русского народа. По словам о. Павла Флоренского, «неотразимость его очарования – в его глубокой органичности. Тут – не только эстетика, но и чувство истории, и ощущение русской души, и восприятие в целом русской государственности... Это то жизненное единство Лавры, как микрокосма и микроистории, как своего рода конспекта бытия нашей родины, дает лавре характер ноуменальности» [10. Разбивка автора]. О. Павел Флоренский, доказывая, что «преподобным Сергием incipit historia (начинается история (лат.). – Ред.)», обращает внимание на ту форму «объединения всех нитей и проблем культуры, которая была воспринята преподобным от умирающей Византии <...> Символом новой культурной задачи было видение Троицы» [10, с.213, 218].

Раскрывая сакральный смысл иконы Андрея Рублева, Флоренский писал: «Среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышний мир», горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольном, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от Троицы Рублева, эту ничему в мире не равную лазурь – более небесную, чем само земное небо, эту воистину пренебесную лазурь, несказанную мечту протосковавшего с ней Лермонтова, эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг перед другом покорность – мы считаем творческим содержанием Троицы» [10, с.222-223].

Глубинная онтологическая соотнесенность с этими наиважнейшими сакральными интуициями русского Православия повести И.С. Шмелева «Богомолье» несомненна. И если к этому прибавить эксплицитно выраженное преклонение его героев перед такой формой русской святости

и готовность их к собственному нравственному очищению перед лицом такого совершенного идеала, то становится очевидным, что это произведение художественно воплощает и ту национальную аксиоматику, унаследованную сквозь века, о которой говорил А.М. Панченко. Пожалуй, можно говорить об исключительности места этого произведения в истории отечественной словесности XX века.

Органическую взаимосвязь художественного восприятия И.С. Шмелева с мировосприятием древнерусских авторов, те сквозные «общие места», о которых вел речь А.М. Панченко, можно обнаружить на различных уровнях текста. Относительно интересующего нас мотива тишины, заметим здесь следующее. Специалистами замечено, что «пейзажи в литературе XI-XII вв. носят чисто символический, чисто толковательный характер: с их помощью «читают», «толкуют» сокровенный смысл Божественного Писания, даже в тех случаях, когда пейзаж практически реален – например, описание реки Иордан или горного ущелья. В видимом мире человек еще не разглядел причинно-следственных связей ни между явлениями природы, ни между событиями истории, но обнаружил их смысловую (или символическую связь): ибо одно (святые места или небесное знамение) символизируют другое (вечность или историческое событие)» [11].

Примеров, раскрывающих сходное художественное мирозерцание, у Шмелева много. Вот легендарный фрагмент из «Лета Господня», связанный с остановкой лошади Кривой на середине Большого Каменного моста. «Самое наше святое место, святыня самая, – говорит мальчику Горкин» [12]. Маленький герой видит: «Весь Кремль – золотисто-розовый, над снежной Москва-рекой. Кажется мне, что там – Святое и нет никого людей. Стены с башнями – чтобы не смели войти враги. Святые сидят в Соборах. И спят Цари. И потому так тихо» [12, с.198].

Различно интонированные вариации мотива тишины помогают писателю проникновенно запечатлеть эту способность мальчика «читать» и «толковать» увиденное как символ отраженности в нем мира горного. Вот эпизод из главы «Царица Небесная» о встрече Иверской иконы Божией Матери: «Вечер, а все еще пахнет ладаном и чем-то еще... – святым? Кажется мне, что во всех щелях, в дырках между досками, в тихом саду вечернем – держится голубой дымок, стелются петые

молитвы, – только не слышно их. Чудится мне, что на всем остался благостный взор Царицы» [12, с.239].

В древнерусской литературе «окружающий мир (т.е. мироздание в целом, а не только святые места) воспринимался людьми православными и книжными, как Божественное творение. Поэтому в отношении к природе выражалось отношение к Богу: через ее величие ощущалось величие Творца» [11, с.24]. В прозе И.С. Шмелева одним из самых ярких примеров такого мироощущения является глава «Благословенное утро» в романе «Пути небесные». Это было утро первого пробуждения в «Уютове» Дарьи Ивановны, когда она познала «духовную жажду жизни» [13]. Этой главе предшествовало лейтмотивное ведение темы тишины как глубокой душевной и духовной потребности героев. «Сколько мечтала так вот пожить, в тишине, уютно... – сказала Даринька, – как вот молятся в церкви... – “благоденственное и мирное житие...” <...> Ведь жизнь... это когда душа покойна, в Господе. Христос всегда говорил – “мир вам...” и в церкви о мире молятся... – “мира миру Твоему даруй...”» [13, с.279].

И вот, в тишине «Уютовского» утра, «жмурясь, стояла она в окне, дышала светом, слыша его касанье, чувствовала, что он живой. “Твой, Господи, свет...творение Твое!...” – вспоминалось молитвенно, из псалма, – “слава Тебе, показавшему нам свет”» [13, с.290].

А далее – замечательные строки о чувствах, посетивших Дариньку в росистом овсяном поле, давшем ей восторг детской радости: «Она присела, притянула к себе и целовала, шепча: “ми-лые, чистые...овески...” – надумывая слова, как дети. Не было никого, не стыдно, – она да овсы, да благовест... И надо всем Господь.

Чувствуя, как сердце исполнено нежности ко всему, будто постигнув что-то, она стала благословлять сверкающее поле. Это чувство слиянности со всем, ведомое пустынножителем, – знала Даринька из житий, – в это утро явно открылось ей» [13, с 290-291].

Великим достоинством древнерусской литературы Д.С. Лихачев считал присутствие в ней чувства «значительности происходящего, значительности всего временного, значительности истории человеческого бытия», которое «не покидало древнерусского человека ни в жизни, ни в искусстве, ни в литературе... Человек, живя в мире, помнил о мире, помнил о мире в целом как огромном единстве и ощущал свое место в этом мире <...> большой мир и малый, вселенная и человек! Все взаимосвязано, все значительно, все напоминает человеку о смысле его

существования, о величии мира и значительности в нем судьбы человека» [14].

Полагаем, проза И.С. Шмелева во многом возвращает современному читателю это непередаваемое ощущение цельности мироздания, могущее возникнуть лишь в лоне верующего сознания.

Творчество Шмелева – это творчество на все времена. Когда-то, в начале XX века, С.Н. Дурылин в своих размышлениях разделил представление о родине на Россию и Русь, имея ввиду, что только к слову Русь применяется прибавка Святая. В годы первой мировой войны мыслитель записывал: «...когда Россия в отчаянии льнет к газетному листу, к военной телеграмме Верховного главнокомандующего, к слуху, сообщающему, сколько изготовлено шрапнели, Русь льнет к молитве, к незримому Китежу, к зримой Оптиной пустыни, – к Богу. И находит, что ей нужно: находит великую, святую, тишину в себе. Без этой тишины в себе невозможно никакое ни личное, ни историческое народное благое делание» [3, с.334]. Стоит ли говорить, насколько важны для современной России такие суждения, и насколько творчество И.С. Шмелева оказывается незаменимым для всякого «благого делания».

II.4. Неореалистический синтез в поэтике повести «Богомолье»

Автобиографические повествования Ив. Шмелева «Богомолье» (1931) и «Лето Господне» (1927-1944) сегодня признаны не только как вершинные достижения в его философско-эстетических исканиях, но и как выдающиеся произведения русской литературы уходящего столетия.

Самобытность художнического почерка И. Шмелева, как уже указывалось выше, сформировалась в неповторимую эпоху Серебряного века, и именно эстетическое сознание этой эпохи определило главные параметры новаторства его искусства, сформировавшие направление дальнейшего творческого развития и сохранившиеся в его художественной системе до конца: проза Шмелева отличается философской емкостью, психологической утонченностью; ее образность чувственно многомерна, импрессионистически-трепетна, насыщена символикой, восходящей к вечным, бытийным ценностям. В «Богомолье» эти свойства поэтики художника проявляются в неповторимом сплаве.

В архитектонике повествования заметна роль структурных, сюжетообразующих мотивов, органически взаимосвязанных между собой, дополняющих друг друга и способствующих на подтекстово-ассоциативном уровне глубже оттенить авторские идеи. Главный из них – мотив центростремительного движения.

В основу сюжета положено осуществление закрепленной многовековой традицией духовной потребности русского народа в приобщении к православным святыням. Образ Троице-Сергиевой Лавры воплощает в повествовании могучую центростремительную энергию, средоточие всех надежд. Через мир «ангельской детской души» по мере развития действия, по мере приближения к цели, постигается огромная сила отраженного света Лавры.

Лавра в восприятии героев Шмелева – это конечно же, прежде всего, Дом Преподобного Сергия. Можно сказать, что образ великого Святого незримо присутствует в повествовании, как веками незримо присутствовал он в жизни нашего народа. Уже в начале, в экспозиционных главках, заметно звучание мотива духовной притяженности к святому Сергию как живому, находящемуся где-то рядом, воплощению защиты. «Душу надо очистить, раз идем к Преподобному <...>, – думают герои Шмелева [1]. Они верят: в конце пути – «Угодник, который теперь нас ждет» [1, с.65].

Полагаем, феномен святого Сергия в восприятии И. Шмелева созвучен представлениям о нем Б. Зайцева, писавшего в предисловии к своей книге «Преподобный Сергей Радонежский»: «Как святой Сергей одинаково велик для всякого. Подвиг его всечеловечен. Но для русского в нем есть как раз и нас волнующее: глубокое созвучие народу, великая типичность – сочетание в одном рассеянных черт русских. Отсюда та особая любовь и поклонение ему в России, безмолвная канонизация в народного святого, что навряд ли выпала другому» [2].

Поэтизация святости русского подвижничества роднит повесть Шмелева и с воззрениями о. С. Булгакова, писавшего о великих святых, в том числе и о преподобном Сергии: «Кто не ощущает веяния разлитого около них высочайшей и чистейшей поэзии, тот остался чужд наиболее в них интимному, ибо в них есть пламенное чувствование красоты космоса, его софийности, и есть священная непримиримость против греха, как уродства и безобразия» [3]. Герои Шмелева, обычные русские люди, как раз и показаны способными глубоко проникаться этой «высочайшей и чистейшей поэзией».

Повесть Шмелева овеяна особой «настроенческой аурой»: это настроение все заливающей особой радости. «Радость» – это лейтмотивное психологическое состояние маленького героя Шмелева, заявленное с самого начала: «До того я счастлив, что слезы набегают в глазах. Заря, – и сейчас пойдем! И отдается во мне чудесное, такое радостное и светлое, с чем я заснул вчера, певчие и во сне со мною, светавшее теперь за окнами...» [1, с.66]. «Радостным богомольем пахнет» – скажет мальчик на святой дороге. Так обозначен важнейший концептуально обусловленный и одновременно сюжетобразующий лейтмотив произведения. «Святой» называют герои дорогу в Лавру, Троицкую дорогу. У Шмелева древний архетипический мотив дороги как места встреч и опасностей, как пути, который проходит человек в поисках счастья, трансформируется в опозитизированный образ дороги как части иного, не бытового, сакрального пространства. «А по дороге еще лучше будет, – говорит Горкин в богомольном садике на заставе. – А уже в Лавре... и говорить нечего. Из Москвы – как из ада вырвались» [1, с.76]. На «святой дороге» люди причащаются свету добра и милосердия Преподобного, здесь вся природа воспринимается богомольцами в чудесном свете. Так, «все говорят на речку: – А и вправду... с солнышка крестики играют словно!» [1, с.85]. И мальчику речка кажется святой, «и кругом все святое» [1, с.85].

Мотив «святой дороги» переплетается у Шмелева с мотивом «путей небесных», своеобразно подготавливающих главную идею последнего произведения писателя, ставшего его духовным завещанием. Этот мотив тонко интонирован в тексте повести. Вначале возникает образ притягательного в своей красоте полуденного неба. Мальчик замечает: «Такое оно чистое, голубое, глубокое. Ярко слепит лучезарным светом» [1, с.84]. Затем этот образ накладывается на впечатление Вани от картинки, висящей на стене комнаты в монастырской гостинице: «Вижу еще, в елках, высокую и узкую келейку с куполком, срубленную из бревнышек, окошечко над крышей, и в нем Преподобный Сергей в золотом венчике. Руки его сложены в ладошки, и полоса золотого света, похожая на новенькую доску, протягивается к нему от маленького Бога в небе, и в ней множество белых птиц. Я смотрю и смотрю на эту небесную дорогу, в глазах мерцает...» [1, с.136]. И далее «светлая небесная дорога» [1, с.137] уже органически воспринимается мальчиком как духоподъемная стезя русской святости. Так, о Горкине он думает: «Лицо у него светлое-светлое, как у отца квасника, и глаза в лучиках – такие у

святых бывают. Если бы ему золотой венчик... и поставить в окошко под куполок... и святую небесную дорогу?..» [1, с.144]. В «слепающем свете» солнца, льющемся с неба, благословляет мальчика о. Варнава, и Ване кажется, что из глаз батюшки «светит свет» [1, с.165]. Кульминационные страницы, воссоздающие собственно впечатления от посещения святыни, исполнены одухотворяющей трепетности. Через тонко интонированную подтекстовую ассоциированность образов возникает эффект высокой духовной энергетики русской святости, рожденный в глубинных праистоках нации.

Шмелеву-художнику удалось приобщиться к постижению одной из коренных интуиций русской духовности, связанных с Сергием Радонежским, о которой проникновенно писал о. П. Флоренский: «Не в сравнительных с другими святыми размерах исторического величия тут дело, а в особой творческой связанности преподобного Сергия с душой русского народа» [4], – имея в виду понятие народом «идеала как сверхэмпирической, внеземной духовной сущности, которую подвигом художественного творчества всей жизни надлежит воплотить, делая тем из жизни – культуру» [4, с.212].

И. Ильин писал под впечатлением от «Богомолья» Шмелева: «Русь именуется “святою”... не потому, что в ней “нет” греха и порока; или что в ней “все” люди – святые... Но потому, что в ней живет глубокая, никогда не истощающаяся, а, по греховодности людской, и не утоляющаяся *жажда праведности*, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, *художественно отождествиться с ней*, стать хотя бы слабым отблеском ее... – и для этого оставить земное и обыденное, царство заботы и мелочей, и уйти в богомолье. *А в этой жажде праведности человек прав и свят*» [5. Курсив автора].

В поэтике шмелевской повести ее основные структурные и концептуально-обусловленные лейтмотивы, переплетаясь, порой звучат одновременно, аккордно-многозвучно. «Открываю глаза, – вспоминает герой, – и вижу зеленую картинку: елки и келейки, и Преподобный Сергей, в золотом венчике... У Троицы я, и это Троица так звонит, и оттого такой свет от неба, радостно-голубой и чистый. Утренний ветерок колышет занавеску, и вижу я розовую башню с зеленым верхом. Вся она в солнце, слепит окошками» [1, с.145]. Доминантой в таком аккорде звучит радостно-удовлетворенное чувство о достижении чаемой цели – возможности причаститься Божественному Свету, исходящему от обители

великого Святого. А образ «зеленой картинки» здесь – как бы окно в зримый мир пятисотвековой давности, остающейся для русского человека живым и сердечным.

Троица, как великая храмовая святыня, художественно «персонифицирована» автором в образе колокольни-Троицы, «розовой свечи пасхальной» [1, с.111]. «Смотрит на нас высокая колокольня Троица» [1, с.135], – это выражение неоднократно воспроизводится в тексте, как неоднократно автор любовно интонирует красками своей солнечной палитры этот поистине животворящий образ, вокруг которого «и воздух кажется розовым, и призывающий звон, и небо» [1, с.150]. «Закрываю глаза и вижу, – признавался автор «Богомолья»: золотой крест стоит над борами, в небе. Розовое я вижу, в золоте, – великую розовую свечу, пасхальную... Солнце на ней горит... Она живая, светит крестом-огнем» [1, с.111]. Ослепительный, золотой свет колокольни-Троицы посылает человеку, хотя бы единожды соприкоснувшемуся душой с Лаврой, свою духовную энергию на протяжении долгих лет, – эту убежденность Шмелев выражает утонченно-поэтически. Особенно выразителен в этом плане эмоционально утепленный финал повести: богомольцы прощаются с живым, родным существом; появляется мотив дальнейшего пути героев, который будет освещаться и освящаться «сильным светом» колокольни-Троицы. И. Ильиным было верно замечено о мастерстве Шмелева, что внешнее изображение, «”внешность” у него всегда пронизана или прожжена лучами внутреннего смысла» [6].

Образ Троице-Сергиевой Лавры как храмового средоточия русской духовности, куда стекаются отовсюду люди, «чующие святое сердцем» [1, с.150], находится в повествовании Шмелева как бы в окружении многих других сакральных центров православия. Это называемые поименно соборы Московского Кремля: Успенский, Благовещенский, Архангельский, – «соборы наши... душевные», по словам Горкина [1, с.72]; это и Валаам, упоминаемый Федей, и Иерусалим, где довелось побывать Домне Панферовне.

Во многом понимание Ив. Шмелевым роли Троице-Сергиевой Лавры в жизни русского народа сродни ее глубокой характеристике, данной о. П. Флоренским, писавшим, что неотразимость очарования Дома преподобного Сергия – «в его глубокой органичности». «Тут не только эстетика, но и чувство истории и ощущение народной души, и восприятие в **целом** русской государственности, и какая-то трудно объяснимая, но

непреклонная мысль: здесь, в Лавре именно, хотя и непонятно как, слагается то, что в высшем смысле должно называть общественным мнением. Это-то жизненное единство Лавры как микрокосма и микроистории, как своего рода конспекта бытия нашей родины, дает Лавре характер монументальности. Здесь... Россия ощущается как целое <...>. В этом смысле можно сказать, что Лавра и есть осуществление или явление русской идеи – энтелехия, скажем с Аристотелем. Вот откуда это неизъяснимое притяжение к Лавре!» [7].

Полагаем, повесть «Богомолье» – свидетельство уникальных возможностей художника XX столетия средствами художественного мышления своего века дать читателю глубоко проникновенное чувство восприятия вневременного единства бытия, красоты и силы христианского мирозерцания.

II.5. Неореалистический синтез в поэтике «Лета Господня»

Художественный мир Ив. Шмелева отличается удивительным богатством. Это – уникальное эстетическое целое при всем многообразии его составляющих. Феномен неповторимости шмелевской прозы обусловлен органическим взаимопроникновением различных начал в творческом сознании художника. Выше шла речь о том, что в произведениях Ив. Шмелева обозначилось удивительное сопряжение импрессионистического художественного мышления с символично-экспрессивным притчево-сказовым началом [1]. В эмигрантском творчестве писателя импрессионистическое мироощущение, на наш взгляд, оказалось одной из философско-эстетических доминант, благодаря которым достигались яркость *видения* и огромная эмоциональная сила светлого духоподъемного начала, отмечаемые всеми, кто изучал Шмелева.

В поздних автобиографических книгах Ив. Шмелева – «Богомолье» и «Лете Господнем», – вершинных творениях Мастера, импрессионизм проявился необычайно многогранно на разных уровнях повествования. Уникальность шмелевских автобиографических повествований – в самом объекте этой прозы: воспроизведении православного строя души России, показанной «силою *ясновидящей любви*» (И. Ильин) [2. Здесь и далее в цитатах курсив автора]. «...он показывает нам Православную Русь – *из сердечной глубины верующего ребенка*» [2, с.120]. И. Ильиным отмечена и родовая черта художественности этих книг Шмелева – их апелляция

прежде всего к эмоциональной сфере в диалоге писателя с миром: «...что это за сила художественного воображения, на которую читатель не может не отозваться всем своим существом? Это и есть воображение – насыщенное трепетом сердца. Здесь каждый миг взят любовно, нежным, упоенным и упоительным проникновением...» [2, с.120].

Именно эти качества шмелевской прозы свидетельствуют о глубоком дальнейшем развитии у писателя импрессионистического мировосприятия, для которого так свойственно лирико-эмоциональное преображение запечатленных в душе героя мгновений бытия. В поэтике «Лета Господня» импрессионистическое начало повествования видится, прежде всего, в необычном ракурсе изображаемого, сквозь которое воспринимает мир маленький герой Шмелева.

Первые две части произведения – «Праздники» и «Праздники – радости» во многом воспринимаются как продолжение «Богомолья»: этот же мир счастливого детства, данный сквозь непрерывную череду православной обрядовости, воплотившей для мальчика непрерывный процесс жизненного круговорота, сочетавший в себе внешнюю красочность и глубокую духовную сущность. Недаром на первой же странице книги мальчик вспоминает слова Горкина накануне «Великого Поста»: «Душу готовить надо» [3].

Здесь та же озаренность воспоминаний, что и в «Богомолье», и та же цветовая – золотисто-розовая – гамма, сквозь которую воспринимает мир маленький герой Шмелева. На этот любовно-преображающий воспоминаемое аспект художник снова указывает вполне откровенно, подавая изображение в импрессионистическом ключе, порой с экспрессивным нажимом.

Вот мальчик вспоминает светлое пасхальное воскресенье: «Я смотрю через золотистое хрустальное яичко. Горкин мне подарил, в заутреню. Все золотое, все: и люди, золотые, и серые сараи золотые, и сад, и крыши, и видная хорошо скворешня, – что принесет на счастье? – и небо золотое, и вся земля. И звон немолчный, кажется золотым мне тоже, как все вокруг» [3, с.230-231]. А вот – воспоминание о «милых Святках»: «Я засыпаю в натопленной жарко детской. Приходят сны, легкие, розовые сны. Розовые, как верно. Обрывки их еще витают в моей душе. И милый Горкин, и царь Соломон – сливаются. Золотая корона, в блеске, и розовая рубаха Горкина, и старческие розовые щеки, и розовенький платок на шее.

Вместе они идут куда-то, словно летят по воздуху. Легкие сны, из розового детства...» [3, с.285].

Эффект особой настроенческой ауры – заметная черта импрессионистического мышления художника. Первые две части «Лета Господня» заряжены радостным, приподнятым настроением, который обеспечивается пересечением двух измерений повествования: ценности, святости для автора ушедшей в прошлое жизни и значимости этой жизни, этих «праздников-радостей» для всякого русского человека, хорошо определенных стариком Горкиным: «Православная наша вера, русская... она самая хорошая, веселая! И слабого облегчает, уныние просветляет, и малым радость» [3, с.409].

Шмелев-художник неутомим в описании самомалейших бытовых подробностей подготовки к праздникам и самих православных праздников, каждый из которых отличался и своим неповторимым внешним колоритом, и духовным естеством. В целом эти рассказы с щедрым ворохом детальных перечислений, упоминаний, подробных описаний, воспринимаются в русле традиционного реалистического письма, талантливого и самобытного. Однако, именно импрессионистическое начало придает повествованию чувственную теплоту и эффект непосредственности. А «секрет» его заключается все в той же уже не раз обнаруживаемой в книгах этого писателя способности воспринимать мир в богатстве именно чувственных представлений, причем зачастую в неповторимо-субъективном ракурсе, «подсказываемом» его яркой художественной натурой. Примеров в тексте множество.

«Рождество...

Чудится в этом слове крепкий, морозный воздух, льдистая чистота и свежесть. Самое слово это видится мне голубоватым. Даже в церковной песне –

Христос рождается – славите!

Христос с небес – срящите! –

Слышится хруст морозный...

Плавает гул церковный, и в этом морозном гуле шаром всплывает солнце. Пламенное оно, густое, больше обыкновенного: солнце на Рождество. Всплывает огнем за садом. Вот побежало по верхушкам; иней зарозовел... брызнуло розовой пылью, березы позлатились, и огненно-золотые пятна пали на белый снег. Вот оно, утро Праздника, – Рождество.

В детстве таким явилось – и осталось» [3, с.264-265].

Вот это главное здесь: явление праздника детской душе, когда все вокруг воспринимается обостренно чувственно, когда рождается особенный, сотканный из эмоционально-личностных переживаний мир, вбирающий в себя и внешнее: зрительные, слуховые, обонятельные впечатления и их удивительную психологическую трансформацию.

«Масленица... Я и теперь еще чувствую это слово, как чувствовал его в детстве: яркие пятна, звоны – вызывает оно во мне...; ухабистую снежную дорогу, уже замаслившуюся на солнце, с ныряющими по ней веселыми санями... в колокольцах и бубенцах... Или с детства осталось во мне чудесное, не похожее ни на что другое, в ярких цветах и позолоте, что весело называлось – «масленица»? [3, с.295].

Сила впечатлительности маленького героя Шмелева такова, что в моменты особенно обостренного восприятия окружающего все вокруг воспринимается им антропоморфически, в импрессионистических «наплывах».

Вот его восприятие Крестного хода: «...Колышутся и блестят, **ЖИВЫЕ** ...праздники и святые лики, кресты, иконы, ризы... плывут на меня по воздуху – свет и звон. И вот – старенькое лицо, розовая за ним лампадка... за ситцевой занавеской еще не погасший день...» [3, с.336-337. Выделено автором].

Это присущее Шмелеву импрессионистическое ощущение «живой жизни» православных праздников порой передается в тончайших переливах оттенков, в попытке схватить, запечатлеть неуловимое, ускользающее. О вербном воскресенье говорится: «Ах, какой радостный –

горьковатый запах, чудесный, вербный! И в этом запахе что-то такое светлое, такое... такое... – было сегодня утром, у нашей лужи, розово-живое в вербе, в румянном голубоватом небе... – вдруг осветило и погасло... Неуловимо это, как тонкий сон» [3, с.436].

Импрессионистическая чуткость к мгновению и одновременно пронизанность мироощущения художника христианской верой обусловила особую значимость «сиюминутного» материала, его соотнесенность с добром, красотой, святостью.

В третьей части «Лета Господня», названной «Скорби», импрессионистическое начало заметно приглушено, – что вполне объяснимо содержанием ее. Тяжелые переживания, «скорби», приглушили для мальчика яркие краски жизни, ее праздников: «В Троицын день ходили с цветами в церковь, но не было радости и от березок» [3, с.495]. Способность воспринимать мир прежде всего чувственно не покинула его. Но теперь это – иной строй чувствований: все воспринимается через горе от болезни, а затем и смерти отца. К финалу многоцветье мира заменяется и закрывается для мальчика траурным мраком черного цвета: «Вижу прикапанную на подзеркальнике восковую свечку... – светится она в зеркале, и в зеркале вижу, как проходит темная Анна Ивановна» [3, с.538]. И далее: «Я крещусь, шепчу... Кони в черных покровах, едва ступают, черный народ теснится, совсем можжевельника не видно, ни камушка, – черное, черное одно... и уже ничего не видно от проливного дождя...» [3, с.546].

И все же трагическая тональность финала высветляется в заключительных строках последним сильным впечатлением маленького героя:

«Слышу:

... Свя-ты-ый... Бес-сме-э-эртный...

По-ми-и-луй...

На-а-ас» [3, с.546].

Высветляется православной молитвой, в которой всегда – надежда и вера.

Итак, выявление импрессионистических черт мировидения в творчестве Ив. Шмелева, на наш взгляд, способствует уточненному пониманию сущности его художественных исканий, незаурядного значения его прекрасной прозы. Светлое импрессионистическое мировосприятие писателя мажорно гармонизировало осознание им

драматичности жизни, способствовало воссозданию живого и благодатного мира духовного бытия России, дающего человеку целительную силу.

Глава III. Проза И.С.Шмелева в контексте русской религиозно-философской мысли и русской литературы

III.1. Идея созерцания в русской философии начала XX века и творчество И.С. Шмелева (к постановке проблемы)

Яркое возрождение на рубеже XIX-XX веков духовного потенциала русской религиозной философии обусловило глубокую внутреннюю соотнесенность в культурном пространстве Серебряного века основных философских открытий с напряженными исканиями Истины в русском искусстве. Никогда в истории отечественной культуры не было столь глубокой пронизанности искусства религиозно-философскими идеями. Во многом это было обусловлено всеохватным для творческой интеллигенции ощущением кризисности, катастрофичности состояния мира и высокой устремленности к созданию провиденциального искусства, способного приблизить человечество к Божественному абсолюту.

Как признано, «все главные философские течения того времени имели у нас своих представителей; но в центре философского развития находилось собственное направление: метафизика всеединства. Основанное Владимиром Соловьевым в 70-х годах прошлого века, это направление стремилось выразить средствами философии одну из коренных интуиций русской духовности: убеждение в цельности и единстве, истинной связи и гармонии бытия» [1]. Последователями Вл. Соловьева явились в начале XX столетия С. Булгаков, П. Флоренский, Е. Трубецкой, Н. Бердяев и другие русские религиозные философы.

В своих эстетических трудах Вл. Соловьев выразил свое понимание сущности искусства, как предварения совершенной красоты, как изображения «какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира ...» [2]. Такое высокое значение искусства, – писал философ, – «не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религией» [2, с.134].

В преодолении отчуждения между искусством и религией в философии и художественном творчестве эпохи рубежа XIX-XX веков актуализировалась *идея созерцания*. В религиозном осмыслении

созерцание связывалось не столько с процессом восприятия действительности, сколько с *интуитивным постижением онтологических проблем*. Особенно значимым в этом плане представляется вклад С.Н. Булгакова как автора труда «Свет невечерний. Созерцания и умозрения» (1917).

В эстетическом наследии Вл. Соловьева созерцательное начало искусства выступало во взаимодействии с нравственными постулатами.

С. Булгаков в своих представлениях о задачах искусства и следует за Вл. Соловьевым, и полемизирует с ним. С одной стороны, он убежден, что искусство «зрит нездешнюю красоту и ее являет этому миру», что искусство «может увековечивать временное, зря его в свете вечности, красоты софийной» [3]. Однако Булгаков возражал против определения Соловьевым действительного искусства как теургического. «Теургия, – указывал философ, – есть действие Бога, изменение Его милующей и спасающей благодати на человека» [3, с.320].

Искусство, по мнению Булгакова, не способно спасти мир, «ибо само оно только причастно Красоте, а не обладает ее силою» [3, с.332]. В основе же искусства лежит «созерцание вселенской Красоты, о котором ведаёт Платон в своем «Пире». Человек в своем духе обладает *всеми* искусствами, почему и способен их воспринимать, а кроме того, еще искусством природы – даром созерцать красоту мира» [3, с.333. Курсив автора].

Вослед Вл. Соловьеву Булгаков считал, что «*искусство есть ветхий завет Красоты, царства грядущего Утешителя*», и что «само оно исполнено прообразов грядущего» [3, с.333. Курсив автора]. Тем не менее, не следует, по Булгакову, «лишь возможный религиозный ренессанс в искусстве, который может наступить и не наступить, принимать уже за исполнение софиургийных чаяний» [3, с.334].

Но «молитвенное вдохновляемое религиозное искусство, – писал Булгаков, – имеет наибольшие потенции стать той искрой, из которой загорится мировое пламя, и воссияет на земле первый луч Фаворского света» [3, с.334].

В творчестве и живописцев, и художников слова эпохи Серебряного века можно обнаружить немало созвучий подобным религиозно-философским устремлениям. Так, в живописи серьезными открытиями в этом направлении отмечено творчество В. Поленова, М. Врубеля, В. Васнецова, М. Нестерова, И. Левитана.

Эмигрантской религиозно-философской мыслью было продолжено развитие идеи созерцания в традициях русской философии Серебряного века. В первую очередь, это связано с трудами Н. Бердяева, И. Ильина, В. Ильина. В ограниченных рамках данной работы обозначим лишь некоторые тезисы их исследований, наиболее типологически родственные, на наш взгляд, тем процессам постижения Истины, которые были свойственны И. Шмелеву [4].

У Бердяева это, прежде всего, – в раздумьях о глубинной сути творческого акта, – мысль о том, что «эстетическое созерцание красоты природы предполагает активный прорыв к иному миру» [5]. В его размышлениях о душе России – это убежденность в том, что «в России, в душе народа есть какое-то бесконечное искание, искание невидимого града Китежа, неземного дома», что «перед русской душой открываются дали, и нет очерченного горизонта перед духовными ее очами» [6].

Важны в аспекте философии творчества и суждения В. Ильина: «...истинное философское знание невозможно без влюбленного и любящего созерцания истинствующей в красоте души мира, – явленной премудрости Божией» [7].

Но особого исследовательского внимания требуют взгляды на проблему созерцания И. Ильина, во многих его работах разностороннее осмысленную в аспекте философии творчества. В сердцевине размышлений И. Ильина – убежденность в том, что «художественное искусство возникает только из сочетания двух сил: силы духовно-созерцающей и силы верно во-ображающей и из-ображающей увиденное» [8]. Философ был убежден, что «русская душа от природы созерцательна и во внешнем опыте, и во внутреннем, и глазом души, и оком духа» [9]. Исходя из этого, И. Ильин составил обобщенный образ русского созерцания, который предполагает в человеке некую «повышенную впечатлительность духа»: «Душа, предрасположенная к созерцанию, как бы непроизвольно пленена тайнами мира и таинством Божиим; и жизнь ее проходит в интуитивном переживании их» [10]. «Художник несет людям некую *сосредоточенную медитацию*, укрытую и развернутую...» [11. Курсив автора].

Уже раннее творчество И.С. Шмелева свидетельствует о глубоко свойственной его художественному сознанию созерцательности, – в том ее понимании, которое было присуще русской религиозной философии. Во многих рассказах дооктябрьских лет мы встречаем стремление узреть за

видимой картиной бытия «лик скрытый», который и есть ответ, который и есть Истина. Это известные шедевры Шмелева – «Под небом», «Пугливая тишина», «Росстани», «Карусель», «Лихорадка», «Лик скрытый» и др. В поэтике его произведений это всегда выражалось в утонченной созерцательной изобразительности, в подтекстово-ассоциированной образности, приобретающей символический смысл.

Иван Шмелев в высшей степени обладал, несомненно, теми качествами «созерцающего поэта», которые глубоко охарактеризовал И.А. Ильин в своей «Книге тихих созерцаний»: «Когда поэт предается творчеству... в нем засыпает его трезвое и беспомощное дневное сознание с его близоруким восприятием и с его, по-видимому, столь “умными” рассудочными мыслями. Этот ограниченный, подслеповатый “субъект” погружается в дрему, растворяется в некой душевной сумеречности и “исключается” как орган познания. Эти он освобождает место новому, с виду “сонному”, на самом же деле вдохновенному и проникновенному духовному созерцанию. Тогда в душе просыпаются иные, окрыленные силы и перед нею раскрываются иные пространства.

Словно разверзаются пол и потолок; они как бы свертываются и исчезают. Как во время ветра, дующего с гор, воздух становится прозрачным, – далекое кажется близким, незримое становится зримым, и глаз начинает видеть первозданную красоту и глубину, – так и поэт видит звезды при полном дневном свете, как если бы он смотрел из глубокого колодца; он слышит в ночном мраке таинственные голоса мира и касается сокровенных сил его самосутности. Вдохновенный поэт внемлет, по слову Пушкина, “неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводных ход, и дольней лозы прозябанье...” Он вступает в иной мир, или, может быть, новый мир вступает в него и овладевает им. Он пребывает в этом мире, он непосредственно приобщается к нему, созерцает его, слышит его, живет его таинственным естеством. Он теряет себя в ткани этого мира, в сокровенной и существенной, первозданной стихии бытия. Он “засыпает” и “спит” вместе с миром и видит его “сновидения”: он созерцает его творчески движущую, священную Идею – Божию Идею мироздания.

Он живет в мировой душе, владеющей всеми вещами и тварями, и приобщается к ее творческому действию...» [12].

Текст главного произведения И.С. Шмелева – «Лета Господня» – изобилует примерами такого мироощущения, – тем более трепетного,

что в нем все дано сквозь призму восприятия ребенка, но такого ребенка, душа которого, по словам И. Ильина, «ловит земные лучи и видит в них НЕЗЕМНЫЕ, любовно чует малейшие колебания и настроения у других людей... и неустанно вопрошает все вещественное о скрытом в нем таинственном высшем смысле» [13. Выделено автором].

Когда Шмелев касается такого созерцательно-возвышенного состояния мальчика, самая художественная ткань его прозы как бы истончается, становится как бы ускользающе-призрачной. Порой писатель дает почти *предвидение* грядущих страданий своего героя. Таково, к примеру, описание душевного состояния мальчика в крещенский вечер, после чтения жития святого Пантелеймона и слез Горкина о нем: «Я молчу. Смутно во мне мерцает, что где-то, где-то... кроме всего, что здесь, – нашего двора, отца Горкина, мастерской и всего-всего, что видят мои глаза, есть еще невидимое, которое где-то, **ТАМ**... Но это мелькнуло и пропало...

И вдруг, видя в себе, как будет, кричу к картинке:

– Не надо, не надо мне!» [14. Выделено автором].

Тонко интонировано Шмелевым созерцательное проникновение мальчика в глубинную духовную суть православных праздников.

«Какое утро! – восхищается мальчик в утро Радуницы. – Окна открыты в тополь, и в нем золотисто зелено. Тополь густой теперь, чуть пропускает солнце, на полу пятна – зайчики, а в тополе такой свет, сквозисто-зеленоватый, живой, – будто бы райский свет» [14, с.453]. *О вербном воскресенье говорится: «Ах, какой радостный – горьковатый запах, чудесный, вербный! И в этом запахе что-то такое светлое, такое... такое – было сегодня утром, у нашей лужи, розово-живое в вербе, в румянном голубоватом небе... – вдруг осветило и погасло... Неуловимо это, как тонкий сон»* [14, с.436].

Кульминационной в этом плане можно считать сцену Крестного хода: на впечатление от незабываемого зрелища наложились и услышанные от блаженного Кланюшки слова: «Господня сила, в ликах священных явленная... заступники наши все, молитвенники небесные!... Думаешь, что... земное это? Это уж самое **НЕБО** движется, землю грешной... прославленные все...» [14, с.335]. (Выделено автором). А за этим последовало характерное признание повествователя: «Не помню, снились ли ангелы. Но до сего дня живо во мне нетленное: и колыханье, и

блеск, и звон – Праздники и Святые, в воздухе надо мной, – **НЕБО**, коснувшееся меня» [14, с.337. Выделено автором].

Замечательный русский мыслитель С.Н. Дурылин идею созерцания выразил через антиномию «Россия-Русь», полагая, что истинная Русь – это *Святая Русь*, которую и должно уметь увидеть. «Из-за России мы часто не видим *Руси*, – писал он, – но оттого мы не видим по-настоящему и России. И часто вспоминаешь слова Тютчева о “гордом взоре”, который оказывается взором не иноплеменным, а своим же, русским, и который все-таки, как и тот,

Не поймет и не заметит,
Что сквозит и *тайно светит*
В наготе твоей смиренной.

Эта нагота всяческая: и государственная, и социально-политическая, и бытовая, и психическая, и просто физическая нагота, удручающая в России, глубокой тоской она ранит нас всех и застит нам то, “*что сквозит и тайно светит*” ней» [15]. В тяжкие годы революции православный философ призывал присматриваться к этому «*тайно светящему*» Руси, ибо, считал он, «если за мятущейся смутой и кипением России не познать хотя бы на мгновение благодатного Христова покоя и тишины той Руси, – думаю, тогда не выдержать, не перенести ни этого плача, ни этого мятежа и смуты» [15, с.297].

Полагаем, И.С. Шмелев был именно таким художником, который, как показано выше, обладал уникальным даром извлекать *из небытия это светящее* начало Святой Руси и посылать его актом своего творчества в будущее. Значение такого рода творений трудно переоценить в истории духовной жизни нашего отечества.

В данном параграфе только намечены подступы к изучению художественного наследия писателя в заявленном аспекте. И. Ильин говорил, что возраст этой идеи – это возраст России. Очевидна ее глубокая укорененность в национальной духовно-эстетической ментальности, и отсюда – неисчислимы связи с различными проявлениями национальной художественной традиции.

Мы здесь коснулись наиболее эпохально близких типологических соответствий. Однако глубина и значимость идеи созерцания в русской ментальности поистине всеохватна и дает основание для осмысления ее проявления во всей истории русской литературы.

III.2. Творчество И.С. Шмелева в контексте русской религиозной философии XX века (С.Н. Дурылин, Н.О. Лосский)

Начало XX века в истории русской культуры обозначило неведомую дотоле тесную взаимосвязь философской мысли и искусства: музыки, живописи, литературы. Особенно выразительно типологические соответствия выявляются, на наш взгляд, в открытиях русской религиозной философии и литературы. А. Блок и Вл. Соловьев, Вл. Соловьев и младосимволисты, Вл. Соловьев и Б.Зайцев. Эти параллели были декларируемы, как известно, самими писателями и поэтами, – когда речь шла *о влиянии* идей известного философа на художественное творчество.

Нас же интересует другое: именно типологические созвучия, родственность идей, взглядов – проявляющихся иплицитно. И тут неважно, кто первым выразил тот или иной оттенок мысли, – главное, что мысль эта «витает в воздухе», воздухе творчества философа ли, писателя. И, осмысленные в едином духовно-эстетическом пространстве, эти мысли, идеи, оказываются обогащенными многими обертонами смысла.

Целью данного небольшого исследования является сопоставление в обозначенной методологической парадигме представлений о русском человеке и о России в творчестве И.С. Шмелева и известных религиозных философов С.Н. Дурылина и Н.О. Лосского. Интерес к исследованию подобных параллелей в связи с творчеством И.С.Шмелева в современном литературоведении возник одновременно с возвращением творчества писателя в полноценном его объеме. Это отразилось и отражается в трудах Л.А. Спиридоновой, А.М. Любомудрова, С.В. Шешуновой, Л.Ф. Алексеевой, Я.О. Дзыги [1]. Автор данных строк также обращался к данному вопросу в связи с идеей созерцания в русской философии, категории тишины [2].

Именно в осмыслении категории тишины мы обращались к проблеме типологических схождений в творчестве И.С. Шмелева с суждениями замечательного русского философа С.Н. Дурылина. Однако, разумеется, одной проблемой эта тема не исчерпывается, и в целом охват всего творчества обоих авторов в общем сопоставительном контексте – задача многих будущих исследований. В ограниченных рамках данного материала мы вновь обратимся лишь к одному понятию, которым оперируют и Шмелев, и Дурылин: понятию «Лик скрытый».

Стоит заметить, что Шмелев и Дурылин в молодости прошли сходный путь духовных исканий: через интеллигентское маловерие и заблуждения к постижению Православия. Почти одновременно, в 1916 г. написаны сборник рассказов Шмелева под таким названием и статья Дурылина «Лик России. Великая война и русское призвание» [3]. По сути дела, и писатель, и философ здесь ищут разгадку народного характера, национального призвания, роли России, которая скрыта от равнодушного взгляда, и только вдумчивое постижение ее сквозь призму Божественной Правды может помочь ее найти.

«Лик народный, – писал Дурылин, – самое тайное и прекрасное, что составляет само существо народа – раскрывается лишь религиозно, и никогда он не бывает видим с такою ясностью и яркостью, как в дни народных испытаний, “во дни торжеств и бед народных”» [3, с.259]. И чуть далее: «Знали ли мы все, как надо, Россию? ... Мы думали, что наша простая, бедная, грязная, нищая, пьяная Россия и есть действительная Россия, *вся* Россия, – и это лицо – некрасивое, худое, грязное лицо, омраченное безысходным горем или искривленное глупой пьяной улыбкой или злой судорогой отчаяния – и есть подлинное, единственное лицо России. Мы привыкли к этому лицу, любили его, и, жалея, не верили, что оно изменится... И вдруг в дни войны и страшного испытания это лицо обратилось к нам с новой стороны, оно засияло, как новый светлый Лик, мудрый и прекрасный; поистине, мы увидели *Лик России* в то время, как прежде большинство из нас знало даже не лицо ее, а личину. Мы увидели Россию, которая в сущности является все той же старой Русью, вся история которой заключена, по слову ее величайшего историка В.О. Ключевского, в четырех словах молитвы Господней: “*Да будет воля Твоя!*”» [3, с.260].

Осознавая величие такого Лица России, Дурылин выстраивает убедительную парадигму сравнительно-исторического анализа европейской ментальности, собственно немецкого народа, явившего «страшную личину зверя», и в этой связи верно усматривает цель России, используя для ее выражения слова А.Хомякова:

*Обняв любовь своей,
Скажи им таинство свободы,
Сиянье веры им пролей.*

У Шмелева – иные коннотации смысла в понимании скрытого Лица, – но не противоречащие представлениями Дурылина. Для него в годину

тяжких испытаний становится важнейшим вопрос о мере страдания народного, об *искуплении вины*. Его герои – молодые интеллигенты-офицеры: капитан Шеметов и совсем юный прапорщик Сушкин – именно в горниле войны, среди простого народа обретают веру, открывают для себя мир Евангельской правды. Это Шмелеву было особенно важно утвердить. И удивительно прогностически он делает своего героя *математиком*, представителем точных наук, для которых порой приятие религиозной Истины дается труднее, – прогностически относительно будущего героя «Путей Небесных» Виктора Вейденгаммера.

Шмелев вычерчивает перед нами параболу духовного порыва с глубокой внутренней логикой, где неожиданные высказывания важны не сами по себе, а являют собой только звено, притягивающее к себе последующие звенья, все более важные. Оказывается, по его мысли, человечеству «подрасти надо», чтобы постичь «сокровенный смысл вещей и действий», «душой прикоснуться к скрытому Лику жизни. Мир в себя влить и себя связать с миром» [4].

«Лик скрытый» – это средоточие духовных исканий писателя накануне революции. Человек, по мысли Шмелева, должен обладать способностью быть бескорыстно открытым миру и принимающим на себя его боль, чтобы можно было приблизиться к разгадке тайны, вечно мучающей его: зачем он живет? В этом обозначении – «Лик скрытый» – глубокое понимание сложности этого «вечного» вопроса. Заметим, что писатель поднимает его в трагическую пору войны, когда лик этот был скрыт более, чем когда-либо. И замыкает свою мучительную цель духовного поиска писатель, приведя героя (бесспорного своего *alter ego*) к чтению Евангелия: «Человечество... должно пройти через крест! Оно еще только сколачивает этот крест, чтобы быть распятым для будущего воскресения... И был символ – то, давнее Распятие. Звал, а не постигли! И напутывали узлы... Указана была чудная дорога по вехам, кровью и муками добытым!...» [4, с.24]. Так что же, раз ушло человечество с «чудной дороги», обрекло себя на новые муки, значит, нет у него надежды на спасение? Вспомним: в повести «Человек из ресторана» мы обнаружили, что обращение к религиозной философии дало Скороходову ощущение «правды внутри себя», силу нравственного противостояния окружающему. И здесь, в этом рассказе, И. Шмелев снова убеждает нас в действенной ценности религиозного мировосприятия. Его Шеметов сам расшифровывает все в итоге таким образом: «А моя Россия, мой бедный

народ, он меньше всех виноват в этой “мясной” вакханалии... И я стараюсь, чтобы моим выпало на долю меньше гвоздей» [4, с.24]. Мысли Шеметова произвели сильное впечатление на прапорщика Сушкина, – тем более, что в своих собственных установках он был чрезвычайно далек от таких размышлений. Ценно его признание матери: «Понимаешь – страдание! Принять на себя ответственность за все бывшее, кто бы его ни сделал!» [4, с.48]. Как видим, в шеметовском обращении к евангельским идеям Сушкина пронзила именно их активно-действенная философия в сочетании с жертвенностью. И далее он говорит: «...бывают в мировой истории этапы, когда страшно много непонятного, когда заносится грязью человеческая дорога... Тогда наступает видимый час Весов, час великого очищения... Как в математике – упрощение, чтобы жизнь могла идти к чудеснейшим вехам! К своему прекрасному Лику, мама!» [4, с.48]. (Смысл мифологемы великих Весов был убедительно раскрыт Ю.А. Каскиной [5]). Даже в ту тяжкую пору писатель убеждал своего читателя неистребимой веры в светлую предназначенность человеческой жизни на земле, веры в то, что скрытый Лик бытия прекрасен.

Как видно из приведенных фрагментов, философ и художник дополняют друг друга. Трудно переоценить их обращение к образу прекрасного скрытого Лица Божия в годы страшных испытаний для России.

Н.О. Лосский, автор известных трудов «Условия абсолютного добра. Основы этики» (1949), «Характер русского народа» (1957), написанных в эмиграции, тоже во многом перекликается со И.С. Шмелевым и даже неоднократно ссылается на него, как и на других представителей русской культуры, для подтверждения своих взглядов. Особенно близки философ и писатель в представлениях о некоторых основополагающих чертах народного характера.

Так, первой категорией, рассматриваемой Лосским в труде «Характер русского народа», является его *религиозность*. Можно сказать, что многие положения философа могут быть проиллюстрированы примерами из произведений Шмелева (философ здесь и далее в своей книге более всего ссылается на творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского). Но это достаточно очевидно, когда речь идет о «благостном характере русского православия» (со ссылкой на В.Ф. Марцинковского), или о смирении, сдержанности, достоинстве и внутренней гармонии людей, выросших в традициях православной Церкви

(со ссылкой на Киреевского, писавшего так о духовных лицах и традициях православной молитвы).

Мы ограничимся примером из публицистики И. Шмелева, – его работой «Драгоценный металл».

Так, Лосский пишет о характерном для русской интеллигенции настроении: «Отошедшие от Церкви образованные люди утратили христианскую идею Царства Божия, однако многие из них сохранили стремление к совершенному добру и мучаются неправдою нашей грешной земной жизни. Это настроение, обнаруживается, например, в искании социальной справедливости» [6]. «Даже и в среде крупной буржуазии, среди богатых промышленников и купцов, были настроения, показывающие, что они как бы стыдятся своего богатства и уж, конечно, сочли бы кощунством называть право собственности «священным». Среди них было много меценатов и жертвователей больших сумм на различные общественные учреждения. Вспомним, например, такие имена, как Третьяковы, Морозовы, Мамонтов, Шанявский, Серебряков, Щукин, Рябушинские» [6, с.250].

И. Шмелев писал в своей статье о том же, – но тон его, как всегда, страстен, экспрессивен, – хотя при этом и философически раздумчив: писатель рассуждал о тех благих устоях современной ему русской жизни, которые были в естественности своей как бы незаметны, а потому оказались в революционной России забытыми, обреченными на умолчание, а то и вовсе оболганными. Шмелев использует для этого образ-символ, положенный им в заглавие своей статьи – «Драгоценный металл». Он позаимствован им из одной статьи г-жи Кусковой и полемически переосмыслен. По-Шмелеву, *драгоценный металл* лежит именно в основании жизни «старой» России на рубеже XIX-XX вв.: «Россия богателя, могущества ее страшилась. К 1923 г. завершался план всеобщей грамотности. Русская культура шла упорно, непрестанно, как соки под корою... Лучших выдавал народ культуре, срастался с ними... А духовная культура!.. Где было столько приютов, больниц, богаделен, клиник, «странных» домов, – во имя? Во Имя Божие?! Где столько капиталов оставлялось по духовным на Божье дело? <...> сколько богоугодных и всяческих гуманных учреждений содержалось именами и на средства Российского Двора? Сколько сиротства, старчества...прикрыто было именами ненавистными? Знают ли огромный, великолепный «Ксениинский» приют в Москве, для сирот ссыльных, политических

ссылных даже? А т е п е р ь – где дети от расстрелянных, где миллионы детей, – при «металлическом» режиме?! <...>

Сколько революционеров вышло из даровых жилищ, вскормилось на стипендии «дающих»?!.. А верстовые корпуса «домов» – вдовьих, воспитательных? Целые улицы тянулись... А храмы по России?.. Все шло неслышно, величаво, как русская великая река. Без перебоев, мерно. Куда спешить? Долго жить России, еще увидят. Зачем шуметь? О Божьем деле не кричат» [7, с.474] [Разрядка автора].

Завершая свой страстный монолог, И.С. Шмелев убеждал читателя: «Подлинная драгоценность есть – Россия, в недрах... В нее мы верим, ею грезим» [7, с.475].

О специфике образования в России Лосский пишет тоже, но – в другой главе – «Свободолюбие», – где он замечает: «Получение высшего образования в университетах и технологических институтах не было в России привилегией богатых людей. Русский бытовой демократизм содействовал обилию стипендий и помощи студентам со стороны обществ при университетах. Не будь войны 1914 г. и большевистской революции, Россия, благодаря сочетанию бытовой демократии с политической выработала бы режим правового государства с большей свободой, чем в Западной Европе» [6, с.280].

Стоит актуализировать и такую родственно воспринимаемую позицию во взглядах философа и писателя. «К числу особенно ценных свойств русского народа принадлежит *чуткое восприятие чужих душевных состояний*, – писал Лосский. – Шубарт говорит: «Русский переживает мир, исходя не из “я” и не из “ты”, а из “мы”». Он приводит из книги графа Кейзерлинга «Дневник путешественника» его замечание о русском народе: «Он один из всех европейцев обладает непосредственным отношением к душе своего ближнего» [6, с.258. Курсив мой. – В.З.]. Вообще достоинством книги Н. Лосского является ее насыщенность отсылками к мнениям иностранцев, изучавших Россию (Шубарт, Бэринг, Грахам).

Творения И. Шмелева, безусловно, необычайно глубоко и проникновенно раскрывают эту черту национального характера: от его ранних рассказов (к примеру, «Распад», «Гражданин Уклекин», «Пугливая тишина», «Волчий пережат» и мн. др. – до известных масштабных художественных полотен эмигрантской поры....» Примеров можно привести множество. Ограничимся одним. Это эпизод из «Лета

Господня» об именинах отца, когда служащие у него люди тайно готовили ему необыкновенный крендель, заказанный у Филиппова. Горкин говорит мальчику: «Понесут на головах по Пятницкой, по Ордынке, по Житной, а на Калужском рынке завернут к Казанской, батюшка выйдет – благословит молитвой и покропит. Все лавочники выбегут – чего такое несут, кому? А вот, скажут, – «хозяину благому», на именины крендель! И позавиствуют. А вот заслужи, скажут, как наш хозяин, и тебе, может, поднесут...это от души дар такой придуман, никого силой не заставишь на такое» [8].

Привлекают и рассуждения философа о *доброте русского народа* как одном из главных его характерологических достоинств. Здесь заслуживает внимания стремление Лосского это качество осмыслить многомерно, даже антиномически: «Говорят иногда, что у русского народа – женственная природа. Это неверно: русский народ, особенно великорусская ветвь его, народ, создавший в суровых исторических условиях великое государство, в высшей степени мужествен; но в нем особенно примечательно сочетание мужественной природы с женственной мягкостью». [6, с.290]. Интересно, что доказательства своих размышлений здесь Лосский приводит преимущественно из эпизодов военных событий, ссылаясь на Салтыкова-Щедрина, Достоевского, – когда, например, Достоевский в «Дневнике писателя» упоминал, как во время Севастопольской кампании раненых французов «уносили на перевязку *прежде*, чем своих русских», говоря: «Русского-то всякий подымет, а французик-то чужой, его наперед пожалеть надо». «Разве тут не Христос, и разве не Христов дух в этих простодушных и великодушных, шутливо сказанных словах?» [6, с.291].

Полагаем, примеры из последнего предоктябрьского сборника рассказов Ив. Шмелева «Лик скрытый» (1916), посвященные Первой мировой войне, достойно могли бы продолжить иллюстрации такого рода к положениям философа. В заглавном рассказе сборника – «Лик скрытый» приводится показательный эпизод. О батарее известного на фронте капитана Шеметова говорили: «Замертвит шеметовская, все погасит!» [4, с.317]. Но тут же, чуть ниже, капитан рассказывает поразивший его самого эпизод: когда его солдаты тайно помогали семье укрывшихся в землянке в лесу немцев: «И все разузнать успели, словно и земляки... что курица была для ребят припасена, а курицу кот загрыз... И никто из них по-немецки ни черта!» [4, с.315].

Небольшой, но богато проиллюстрированный ссылками на произведения русской литературы с древнейших времен до современности,

раздел труда Лосского называется «Русская женщина». Здесь, выстраивая убедительную типологию женских характеров в их необычайной многогранности, Лосский специальное внимание уделяет образу русской няни, упоминая и героиню романа Ив. Шмелева «Няня из Москвы». А заканчивается этот раздел цитатой их Грахама, который в книге «Неизвестная Россия» говорил, что русские женщины всегда «стоят пред Богом; благодаря им Россия сильна» [6, с.296].

Когда Лосский размышляет о русских женщинах, и, в частности, о русских нянюшках, он считает, что в их поведении «обнаруживается высокая *одаренность* русского народа, связанная с глубокой религиозностью и любовью к человеку, особенно к ребенку, ум и воображение, богатые содержанием, и скромное сознание собственного достоинства». [6, с.295. Курсив мой. – В.З.]. Раздел о даровитости русского народа в книге Лосского изобилует многообразным материалом, доказывающим постулаты автора, и повесть Шмелева «Богомолье» замечательно вписывается в парадигму доказательств о любви русского народа к красоте и утонченном восприятии ее, – причем, речь идет именно о необразованных людях. Приведя примеры из «Губернских очерках» Щедрина о прекрасном духовном опыте крестьянина – странника: «А иной человек, умом незлокозненным, сердцем бесхитростным действующий, кроме ширины, и долины, и выси, слышит тут гласы архангельские, красы бестелесные зрит» – Лосский пишет: «Шмелев в повести “Богомолье” тоже говорит о таком видении красоты. Можно думать, что и Достоевский, изображая с изумительной силой видения простыми людьми славы Божией в природе, не только выразил свои переживания, и наблюдал их у русских крестьян» [6, с.305].

Добавим, что не только в «Богомолье» можно обнаружить воплощенные Шмелевым подобные качества русского человека, но и в других его произведениях, особенно в «Неупиваемой Чаше», «Лете Господнем». Можно вспомнить хотя бы эпизоды соленья огурцов, капусты, яблок в канун Покрова, когда Горкин творит молитву над огурцами. Повествователь комментирует из далека прожитых лет: «Теперь я знаю душу молитвы этой: это же – “хлеб насущный”: “Благослови их, Господи, лютую зиму перебыть... Покров Мой над ними будет”. Благословение и Покров – над всем <...> Да, хорошо... Покров. Там, высоко, за звездами. Видно в ночном окне, как мерцают они сияньем за

голыми прутьями тополей. Всегда такие. Горкин говорит, что и будут, во все века. И ничего не страшно» [7, с.345-346].

Или – тот же тополь в утро Радуницы: «Какое утро!.. Окна открыты в тополь, и в нем золотисто-зелено. Тополь густой теперь, чуть пропускает солнце, на полу пятна-зайчики, а в тополе такой свет, сквозисто-зеленоватый, живой, – будто бы райский свет!» [7, с.453].

В книге Н. Лосского есть и анализ недостатков народной характерологии русских, но в данном контексте, в сопоставлении с направленностью таланта И.С. Шмелева, стремящегося обнаружить и высветить в человеке и общем национальном бытии прекрасные Божественные начала, мы не заостряем на этом внимание.

О. С. Булгаков писал о сущности реалистического искусства так: он был убежден, что оно «принципиально возможно лишь при том условии, если не художник творит красоту, но красота творит художника, делая своего избранника своим орудием или органом. Искусство не создает, а лишь являет красоту, обнажает ее из-под закрывающего ее безобразия и безобразия» [9].

Полагаем, искусство слова Ив. Шмелева во многом относится к такого рода искусству, как и творчество философов о. Сергия Дурылина, Н.О. Лосского, ищущих и находящих в жизни России, в произведениях ее талантливых художников «прообразы вселенского Преображения» [9, с.331].

III.3. Рассказ Ив. Шмелева «Куликово Поле» в контексте религиозно-философской мысли Е.Н. Трубецкого

Книги Шмелева «Богомолье» (1931) и «Лето Господне» (1927-1944) сегодня признаны не только как вершинные достижения в его философско-эстетических исканиях, но и как выдающиеся произведения русской литературы уходящего столетия. И.А. Ильин, оставивший проникновенные исследования повествований Шмелева, назвал «Лето Господне» книгой, «которая никогда не забудется в истории русской словесности и в истории самой России», считал ее событием в «движении русского национального самосознания» [1]. Полагаем, в творческом наследии писателя есть и произведения малых жанров, которые вполне можно причислить к тем, в которых замечательно выразился «православный строй души» (И. Ильин) русского народа. Таково, к примеру, «Куликово Поле» (1939-1947).

Произведение имеет подзаголовок (рассказ следователя); при этом известно, что основа его документальна: источник его – именно услышанный писателем «случай» из жизни «в связи с потусторонним» [2]. Рассказ, на наш взгляд, является по-своему уникальным произведением этого жанра в русской литературе: Ивану Шмелеву удалось глубоко и проникновенно отразить сложный процесс обретения веры героем из интеллигенции начала XX века. В этом плане «Куликово Поле» сопоставимо лишь с романом «Пути небесные», ставшим художественным завещанием Шмелева и тем самым косвенно придающим особую значимость рассказу.

Действие его происходит в 1925 году в России, в Тульской губернии, а собственно повествование ведется уже спустя семь лет из Франции. Речь идет о незаурядных событиях в жизни героя, Сергея Николаевича, бывшего до революции следователем по особо важным делам. Как и многие русские интеллигенты, он был человеком неверующим, точнее, «маловером», как он сам себя называл. Выбор героя не случаен: Шмелев изображает человека, наделенного строгим аналитическим умом, который столкнулся с таинственной областью знамений и откровений и не отринул ее, а испытал на ней свои следственные приемы и – ими же «сам себя и опрокинул», – «свои сомнения, уверовав в бесспорность чуда» [3].

Художественная интуиция Ив. Шмелева привела его к изображению такого пути Богопознания, который был родственен представлениям тьеролр

известного религиозного мыслителя начала XX века Е.Н. Трубецкого, писавшего в своем большом труде «Смысл жизни»: «Христианское откровение представляет собою вообще стройное органическое и. по тому самому, *логическое* целое: ибо жизненное начало, его связующее, есть вечный смысл или *Логос* мироздания. Всякое отдельное звено здесь необходимо и логически неотделимо от целого <...> Размышляя о вере, мы ни шагу не можем сделать без логической необходимости. И это – необходимость не психологическая, не субъективно человеческая, а *объективная*, неотделимая от самого содержания и предмета веры. Ибо мысль божественная по самому существу своему – мысль вселенская, безусловная и всеобщая. Она не может не быть логичною, потому что *логическое единство есть форма Истины*» [4. Здесь и далее в цитатах курсив автора]. Особое значение Е.Н. Трубецкой придавал религиозной интуиции и религиозной совести, полагая, что, вследствие греховности человеческой природы и для интуиции, и для совести человека, указывал он, «требуется проверка; а для этого – не только полезный, но и необходимый способ – *строго логическое мышление о вере*, – сопоставление всякой интуиции и всякого религиозного утверждения с абсолютно достоверной для нас истиной Богочеловечества Христа... О каком бы предмете опыта мы ни судили, цель и задача суждения всегда одна и та же: *Найти в наших субъективных переживаниях объективное содержание истины, отыскать в нашем психологическом восприятии сверхпсихологический смысл*» [4, с.291].

Иван Шмелев был редчайшего типа художником, способным тонко запечатлеть динамику подобного искания объективной Истины в субъективных переживаниях своих героев. В композиции этого большого рассказа, состоящего из двенадцати главок, пересекаются несколько временных пластов, имеющих судьбоносное значение для главного героя.

Так, эмигрантское настоящее представляет нам Сергея Николаевича убежденным в том, что он был свидетелем знамения, «изумительного по красоте духовной и историчности» [3, с.132], и что случайное сцепление обстоятельств, было вовсе не случайным, ибо сделало его не только участником «явления», исследователем его и «оповестителем», но и решительно переменило его самого.

Прошлое, о котором повествует герой, это тяжелое время страданий православного народа, не могущего расстаться с верой в высшую Правду, чувствовавшего в ней «незаменимую основу жизни, как свет и

воздух» [3, с.132], – время, когда взывающему народу подавались знамения...

И вот собственно з н а м е н и е, о котором идет речь в рассказе, связано с образом преподобного Сергия Радонежского и происходит на Куликовом Поле, что относит ассоциации повествования в многовековую глубь веков и воспринимается художником как «духовно-историческое з в е н о из великой цепи родных событий, из далей – к ныне, свет из священных недр, коснувшийся нашей тьмы» [3, с.133].

Вокруг «явления» писатель группирует несколько действующих лиц, как бы освещая его с различных ракурсов, вводя его в жизнь людей, по-разному относящихся к вере.

Первым соприкоснулся с ним лесной объездчик Василий Сухов, чей рассказ открывает у Шмелева «цепную реакцию» «чуда». Глухой осенью, в поминальную «родительскую субботу», именуемую в народе Димитровской и особенно почитаемой в связи с поминовением убиенных в Куликовской битве, Сухов, сделав крюк на лошади по своим делам, очутился именно на Куликовом Поле, знакомом ему по приметам и преданиям.

Внезапно остановившийся и захрапевший конь заставил Сухова слезть с седла, и в бурлившей дорожной колдобине он обнаружил мерцавший в воде старинный медный крест, с рубцом, возможно от татарской сабли. «Святой крест – добрый знак», – обрадовался Сухов, помолился на него и, поняв, что в руки его попала реликвия пятисотлетней давности, решил отвезти его в подарок знакомому барину Средневу, который с дочерью в революционную пору уехал из Тулы в Сергиев Посад. Среднев «собирал редкости», а дочь его «образа пишет», – «какая бы им радость», думал Сухов.

Глядя на темный крест, горько задумался Сухов: знал он, что разрушена Лавра, что мощи Преподобного Сергия, основателя Обители Живоначальных Троицы, благословившего князя Дмитрия на ратный подвиг и в тайне предрекшего ему победу, – в «музей поставили, под стекло, глумиться» [3, с.137], «и тут, на пустынном поле, в холодном дожде и неуют, в острой боли ему представилось, что все погибло и ни за что» [3, с.138]. «Обидой обожгло всего... – рассказывал он, – будто мне сердце прокололо, и стала во мне отчаянность...» [3, с.138].

В этот-то кризисный для Сухова момент, в минуту огромного эмоционального накала и произошло удивительное: к нему подошел

старец, «по виду из духовных», и «возликовало сердце, будто самого родного встретил...» [3, с.138].

Сухов плакал, когда рассказывал о встрече. Почему-то не удивился, что старец знает о том, что он нашел крест. Поразил его облик старца: «...Такой лик, священный... как на иконе пишется, в себе сокрытый» [3, с.138]. И «всякую тягость сняло» с души Сухова, когда старец в конце их беседы произнес «священные слова»: «Милость дает Господь, Светлое Благословение. Крест Господень – знамение Спасения» [3, с.139]. Обрадовался Сухов, когда старец предложил передать крест Средневу, ибо шел, по его словам, в ту сторону, «вотчину свою проведать» [3, с.139].

Рассказ Сухова повествователь, Сергей Николаевич, называет «первым действием» в случившейся череде событий... В нем, по его словам, «нет ничего чудесного: намеки только и совпадения, что можно принять по-разному» [3, с.140]. Сухов же явно верил в посланное ему явление, об этом свидетельствовал тон его рассказа, и принимал он все, не истолковывая, а как сущее, «в себе скрытое», – в этом Сергей Николаевич увидел простоту приятия чуда верующей душой.

Гораздо важней для повествователя – «второе действие», происходящее уже в Сергиевом Посаде. Писатель при этом не делает тайны из финала, из результата проделанной бывшим следователем аналитической работы, когда «приятие» происходит по-другому: «мучительно, с протестом, как бы насилием над собой, с ощущением, и, в итоге, как у Фомы, с надрывом и восторгом», что, по Шмелеву, психологически понятно: празднуется победа над злейшим врагом – неверием» [3, с.141].

Как видно, автор уже в начале рассказа (приведенная цитата завершает собой лишь четвертую главку) торжественным аккордом утверждает важнейший для его героя итог психологической борьбы и переносит интерес читателя в другую плоскость: как же именно такое осуществилось, какие обстоятельства и связанные с ними душевные переживания привели интеллигента-«маловера» к православию.

И.А. Ильин писал: «Художественная сила Шмелева состоит в том, что он всегда остается во власти своего предмета: это как бы сам *страстно-страдающий мир человеческой души* находит себе через него эти *незабываемые образы и эти трепетно-поющие слова...*» [5. Курсив автора]. Подобным образом воспринимали прозу Шмелева и другие

представители русской эмиграции. Г. Адамович писал, что у Шмелева «есть черта, редкая в наши дни: страстность» [6]. Глеб Струве также называл Шмелева «нервным и страстным писателем» [7]. В рассказе «Куликово Поле» эти свойства натуры большого художника проявились в полной мере.

Как видно, автор уже в начале рассказа, используя прием антиципирования, торжественным аккордом утверждает важнейший для его героя итог психологической борьбы и переносит интерес читателя в другую плоскость: как же именно такое осуществилось, какие обстоятельства и связанные с ними душевные переживания привели интеллигента-маловера к православию.

Текстовая организация художественного времени в рассказе Шмелева отличается сложной инструментовкой. Так, важную функцию выполняет ретардация, призванная усилить эффект духовного озарения героя, сомкнувшего для него миг и вечность.

Предваряя рассказ о последующих событиях, герой Шмелева признается, что «т а м, в Сергиевом Посаде, в августовский вечер, в той самой комнате, где произошло я в л е н и е, вдруг озарило мою душу впервые испытанное чувство с в я щ е н н о г о, и я принял знамение с благоговением... что пережил тогда в миг неизмеримый... – выразить я бессилён. Как передать душевное состояние, когда коснулось сознания моего, что в р е м е н и н е с т а л о... века сомкнулись... будущего не будет, а все – н ы н е... Можно приблизительно находить слова для выражения э т о г о, но опалившего душу озарения... – передать это невозможно» [3, с.142].

«Действие второе» столкнуло главного героя рассказа Сергея Николаевича с другими участниками «случая»: Средневым и его дочерью Ольгой. Это произошло через несколько месяцев после встречи его с Суховым, о которой он никому не рассказывал.

В Сергиевом Посаде, переименованном уже в Загорск, он оказался по служебным обстоятельствам и вначале совсем не вспоминал ни о Сухове, ни о Средневых. Побывать в Лавре Сергея Николаевича, как он говорит, «толкнуло», толкнуло к «Троице». Ведь в те годы он знал, там «ютилось» много известных людей: В. Розанов, Л. Тихомиров, навещался М. Нестеров, С. Булгаков, П. Флоренский.

Герой Шмелева корил себя, что не собрался, когда «все было», а ехал смотреть «остатки». «И увидал – н е т л е н н о е. Но в каком обрамлении!

В каком надрывающем разломе!» [3, с.145]. Впервые увидел он Лавру «солнечно-розовой». «Она светила сь, веяло от нее покоем... Поруганная, плененная, светила сь, она – нетленная» [3, с.145]. И герою Шмелева подумалось: «Все, что творится, – дурманный сон, призрак, ненастоящее..., а вот это – живая сущность, творческая народная идея, завет веков... это – вне времени, нетленное... Высокая розовая колокольня, “свеча пасхальная”...» [3, с.145. Разрядка автора].

Такое эмоционально-возвышенное восприятие Троице-Сергиевой Лавры было лейтмотивным для всех главных произведений Шмелева и носило автобиографический характер. «Закрываю глаза – и вижу, – признавался автор «Богомолья»: золотой крест стоит над борами, в небе. Розовое я вижу, в золоте, – великую розовую свечу, пасхальную... Солнце на ней горит... Она живая, светит крестом-огнем» [8].

Во многом восприятие Ив. Шмелевым Троице-Сергиевой Лавры сродни ее глубокой характеристике, данной П. Флоренским, писавшем, что неотразимость очарования Дома преподобного Сергия – в его глубокой органичности: «Тут не только эстетика, но и чувство истории, и ощущение народной души, и восприятие **в целом** русской государственности» [9. Выделено автором].

Не случайно, конечно, опоэтизированный образ народной святыни занимает центральное место в композиции рассказа Шмелева. Именно у ее стен мятущейся герой должен был глубоко ощутить впервые веру в то, «что – е с т ь з а щ и т а, неборимая» [3, с.146. Разрядка автора].

И еще один этап в преддверии встречи с «чудом» был важен, показывает автор, для Сергея Николаевича: его разговоры со старым профессором в тихих улочках Посада, где он искал Среднева. Прием ретардации у Шмелева здесь формирует субъективное читательское время: замедление действия одновременно создает эффект его эмоциональной уплотненности, интеллектуальной насыщенности, неминуемо ведущий к радости откровения.

Старик страстно спорит с высказываниями юродивого, Сергея Ивановича, сидящего у ворот Лавры, бывшего любимого ученика В.О. Ключевского, повторяющего как «абсурд», что «ворота Лавры з а т в о р и л и с ь и лампы... по г а с л и» [3, с.148]. Профессор утверждает, что потрясенный Сергей Иванович «спутал залого», цитируя великого историка: Ключевский, говорит он, «блестяще сказал об исключительном свойстве русского народа – **выпрямлять с я**

чудесно-быстро» [3, с.149], имея в виду его огромный нравственный запас: «Ворота Лавры Преподобного Сергия з а т в о р я ю т с я и лампы п о г а с н у т над его гробницей только тогда, когда мы растратим этот запас без остатка, не пополняя его», – произносит старый профессор слова Ключевского и восклицает: «Дерзните ли сказать, что “растратили без остатка?”» [3, с.150]. Сам же профессор убежден, народ неповинен в насилии, учиненном над Лаврой, и в страдании свой «запас нравственный» о н н е с е т, и, в страдании, пронесет его... до той поры, когда ворота Лавры р а с т в о р я т с я, и лампы з а т е п л я т с я... – залог действительный!» [3, с.150. Разрядка автора].

Эту убежденность в душе профессора подкрепляют впечатления от общения с простым народом: «Православный народ сердцем з н а е т: Преподобный – з д е с ь, с ним... со всем народом, ходит по народу, с о к р ы т ы й, – говорят здесь и крепко верят. Раз такая вера, “запас” не изжит» [3, с.149. Разрядка автора].

Общение с профессором явилось для Сергея Николаевича следующим шагом в изменении его самосознания. Он признается: «Шел я, приятно возбужденный, освеженный, – давно не испытывал такого. И колокольня Лавры светила мне» [3, с.151].

Далее в повествовании усиливается внутренняя динамика движения к кульминационной точке: прозрения, озарения, «опалившего душу» героя Шмелева. Сергей Николаевич попадает, наконец, к Средневым, и в этих главках автор осложняет ситуацию выбором героем точки зрения, – во взволнованных разговорах участвуют трое: Сергей Николаевич, глубоко верующая дочь Среднева Оля и неверующий Среднев.

Сергей Николаевич, ведущий свое профессиональное следствие об истории с крестом, узнал, что здесь, в Посаде, случилось нечто необычайное, явно смутившее даже Среднева: необъяснимое появление в их доме и таинственное исчезновение некоего старца.

В тонкой психологической нюансировке происходящей в герое душевной аналитической работы автор оттеняет несколько пороговых моментов, приведших его к откровению: признанию Чуда Явления Святого.

В первых числах ноября, когда праздновалась революционная годовщина, вечерней порой к ним в окошко постучал странник «с Куликова Поля», – лик пришельца показался Оле «как бы в сиянии», – ее отец объяснял это «блеском звезд». Вручая крест, старец благословил им

все и сказал: «Радуйтесь Б л а г о в е с т и ю. Раб Божий Василий, лесной дозорщик, знакомец и доброхот, обрел сей Крест Господень на Куликовом Поле и Волею Господа посылает во знамение Спасения» [3, с.155. Разрядка автора].

Среднев признал, что не только Оля, но и он «невольно почувствовал какую-то проникновенную силу в его словах. Возбужденная Оля уговорила старца остаться переночевать. А дальше – с хозяевами было «все», «как в тумане», – Среднев плохо помнил детали: «Было это, как миг... Будто пропало время» [3, с.156]. Оля же была объята «священным благоговейным ужасом», ибо, войдя в комнату, где собиралась постелить гостю, и затеплив лампадку, почувствовала, как «озарило ее сияние, и она увидела – Л и к. Это был образ Преподобного Сергия» [3, с.156. Разрядка автора].

Ночью отец с дочерью не спали, – в каждом происходила своя душевная работа. А наутро оказалось, что в смежной комнате пусто. Оля уже как бы знала, что старец ушел, хотя «о н н е м о г у й т и» [3, с.158]. Она была уверена: «... это же было я в л е н и е С в я т о г о!» [3, с.158. Разрядка автора]. Среднев ничего не понимал, не мог поверить, но был смущен и растерян.

Вот здесь и проявил свои аналитические способности Сергей Николаевич, чье здоровое чувство требовало разъяснить загадочное событие. Несколько дней продолжались их разговоры, но только «томление неразрешимости» было их результатом, – впрочем, Оли это состояние не коснулось, – она верила безраздельно. Сергей Николаевич подумал о ней так: «...извечное что-то в ней, за-земное... такие были христианские мученицы-девы» [3, с.160]. Шмелев приводит героя к признанию, что его «почти-вере помогла эта девушка: своим порывом веры, светом в ее глазах, святою чистотою в них она заставляла верить» [3, с.161]. Интуитивно чувствуя, что «тут необъяснимое», Сергей Николаевич, показывает Шмелев, осознал непонятную ему самому уверенность, что он – «близ чуда», хотя все еще хотел «ощупать».

Здесь вновь стоит обратиться к суждениям о человеческой мысли и откровении Е.Н. Трубецкого, считавшего, что «...для освобождения мысли от ее противоречий нужно ее очищение и *обожение*: но этим как раз и доказывается, что мысль *богоносная* есть тем самым мысль логическая в высшем значении этого слова: ибо печать *логического* выражается не во внутренних противоречиях, а именно в *этой с сообразности мысли*

единству истины» [4, с.267]. При этом «”интуитивное”, – указывал философ, – вовсе не есть противоположность “логического”. Во всякой истинной интуиции есть *безусловно необходимая мысленная связь*, и постольку – своя необходимая логика...» [4, с.267]. Философ предупреждал о необходимости отделять мысль логическую от мысли «*рассуждающей, рефлектирующей*» [4, с.267]. Как уже говорилось выше, религиозно-философское сознание Шмелева представляется внутренне созвучным этим идеям Трубецкого.

Герой Шмелева, несомненно, сталкивается с ситуацией, квалифицированной Трубецким так: «Мысль богоносная *не рассуждает* об истине: она *видит* ее лицом к лицу; но самое это *видение* является не отрицанием логики, а совершенным и полным ее осуществлением» [4, с.267].

Шмелев художнически проникновенно показал подобный феномен. После очередных бесплодных споров с Олей и не сдававшимся Средневым, когда беспомощный плач девушки «переплеснул» сердце Сергея Николаевича, как будто неожиданно и произошло главное. Сердце его, описывает он, «уже не могло удержать того, что в нем копилось, – и э т о выплеснулось: что-то блеснуло мне, как вдохновение, о т к р о в е н ь е... Я уже знал» [3, с.161. Разбивка автора].

А открылось герою Шмелева следующее: то, что произошло с Васей Суховым на Куликовом Поле, и явление старца у Средневых произошло в один и тот же вечер – в родительскую Дмитриевскую субботу; хотя речь шла о расстоянии в четыреста верст... Отец и дочь вначале не соотнесли даты, потому что, «октябрьские» торжества праздновались по-новому стилю.

Среднева это потрясло и радостно преобразило. О себе же Сергей Николаевич пишет: «Я ... не был потрясен: я был светло-спокоен, светло-доволен... – дивное чувство п о л н о т ы. Видимо было уже подготовлен, нес в «подсознательном» бесспорность ч у д а... Уверовал ли я?... Кто скажет о сокровеннейшем?.. Кто дерзнет сказать о себе, как и когда уверовал?! Это держит потайно сердце» [3, с.163. Разбивка автора].

Осмыслив происшедшее, герои Шмелева оценили его так: «То, давнее, благовестие – Преподобного Сергия Великому Князю Московскому Димитрию Ивановичу - и через него всей Руси Православной – “ты – одолеешь!” – вернулось и – подтверждается. И теперь – ничего не страшно» [3, с.164].

Так смыкается в рассказе Шмелева историческое кольцо дорог: Куликово Поле – Москва – Троице-Сергиева Лавра – в едином вневременном представлении о цельности и непрерываемости духовной жизни русского народа, мощной силе православной традиции, поэтическим воплощением которой является – Лавра Великого Святого. Именно она в повествовании является главным сосредоточием веры, света и надежды. В финале рассказа возвратившийся на Рождество в Сергиев Посад Сергей Николаевич видит: «Все кругом было чисто, бело – и розовая над снегом Лавра, “свеча пасхальная”» [3, с.164]. Именно этот символический образ освещает и освящает у Шмелева возникающий здесь мотив дальнейшего жизненного пути героев.

III.4. И.С. Шмелев и Е.Н. Чириков: к проблеме мифопоэтики народного характера

В произведениях русских писателей начала XX века, отразивших традиционный для русской интеллигенции путь духовных исканий, часто рядом с героями–интеллигентами обнаруживаются образы людей из народа, выполняющие очень важную, концептуально-значимую роль: выполнять роль неких проводников в мир народных сказаний, в мир православно-религиозных верований, представлений об Истине.

Восходит такая особенность художественного сознания авторов к традициям устного народного творчества, русской классической литературы: вспомним хотя бы знаменитого Провожатого в пушкинской «Капитанской дочке», образы крестьян из «Рассказов охотника» И.С. Тургенева.

Рассказы И.С. Шмелева и Е.Н. Чирикова, на наш взгляд, представляют типологически сходную модель художественного воплощения народного характера: с явным эффектом мифологизации.

Одним из самых совершенных творений И.С. Шмелева можно считать его рассказ «Под небом» (1910). Это произведение анализировалось нами в первой главе. Здесь обозначим лишь необходимые для сопоставления с творчеством Е.Н. Чирикова положения. Главным героем его является крестьянин по прозвищу Дробь, сопровождающий горожан-интеллигентов на охоту. Мифопоэтическое начало, связанное с присущим творчеству Шмелева стремлением соотнести бытовое с сакральным, придать рассказанной истории онтологическую масштабность, выступает в подтекстово-ассоциативном слое повествования, прежде всего, в системе лейтмотивов, доминантным из которых становится мотив неба. Дробь принадлежит к типологической ветви героев-правдоискателей из крестьян, восходящих к традиции классической русской литературы: это герои Пушкина, Тургенева, Толстого, Некрасова и др.

Важнейшей функцией такого героя у Шмелева и далее – у Чирикова становится функция *вожатого*, человека из народа, помогающего героям-интеллигентам проникнуть в мир народной правды, веры. Как уже говорилось выше, у Шмелева мы встречаем редких для литературы тех лет героев, действительно, сумевших обрести так трудно дающуюся многим

Истину, прочную духовную опору в вере, и именно в ее православном понимании.

Во многом типологически сходно решается проблема народного характера у Е.Н. Чирикова в сборнике легенд и преданий, данных в яркой авторской интерпретации, – «Волжские сказки» (1916). Несомненна значимость для писателя образа человека из народа, помогающего герою-интеллекту в осознании вечных истин. Заметна и тенденция к мифологизации такого рода образов.

Хотя великая русская река и воспринимается автором прежде всего как «Волга-сказочница», хотя автор и настаивает на том, что в легендах, преданиях и сказках память народная сохраняет «смутные следы древних *исторических воспоминаний и переживаний*», – полагаем, мистическая суть волжского топоса ощущалась Е.Н. Чириковым уже тогда [1. Здесь и далее в цитатах курсив мой. – В.З.]. Это заметно во многих произведениях сборника, – к примеру, в рассказе «Святая гора», когда при виде легендарной горы в приволжских песках, по словам автора, у него «зароились в голове *космические вопросы*» [1, с.60].

Мужик-возница, убежденный в священном происхождении горы, уверяет путешественника: «Не я один считаю, а весь народ! Может, *тысячи лет она тут стоит в нерушимости*» [1, с.61]. А далее приводится такой диалог, начинающийся вопросом мужика: «Да что, много ли годов от тех пор, как Христос-то на земле был?

– От Рождества Христова без малого две тысячи лет.

– Так вот с той поры и стоит она тут! И ничего ей не делается. *И еще простоят, простоят до окончания веков. Аминь!*» [1, с.61].

В контексте этого рассказа слова мужика о Святой горе воспринимаются как свидетельство нерушимости христианского мирозерцания в душе народа, как ответ писателю-путешественнику, уверенному в том, что «именно чрез художественные образы мы... всего легче и вернее постигаем и чувствуем *сущность*» [1, с.25].

Полагаем, что по осознанию онтологической значимости Волги и волжского мира в судьбе России, «Волжские сказки» Е.Н. Чирикова соотносимы с глубокими путевыми очерками-эссе В.В. Розанова «Русский Нил» (1908).

В произведениях Чирикова, связанных с «волжским миром», как уже говорилось выше, заметно тяготение к его сакральным топосам, веками притягивавшим к себе народное внимание и многообразно отразившимся в

фольклорных сказаниях: это озеро Светлояр, озеро Нестьяр. О последнем речь ведется в рассказе «Храм незримый» (Прага, 1921). Носителем народно-религиозного, поэтически-одухотворенного мироощущения является крестьянин Митрофаний, «проводжатый» автора-рассказчика на охоте. Этот образ, как образ безымянного мужичка из рассказа «Святая гора» и других подобных героев рассказов Чирикова, находится в одном типологическом ряду со знаменитыми тургеневскими героями из «Записок охотника», с образом крестьянина-проводжатога по прозвищу Дробь в ярком рассказе И.С. Шмелева «Под небом». Мифопоэтическое ядро этих образов связано с древнейшим архетипом мудреца, вещего старца. Полагаем, что это тоже тема для специального исследования. Здесь лишь заметим, что у Чирикова «проводжатый» из крестьян становится для героя-интеллекта подлинным проводником в мир вещей сказаний, древних сакральных верований, отражающих глубинную сущность русского национального характера.

Митрофаний у Чирикова – одновременно и органичная часть прекрасного природного мира – приволжских дремучих лесов и озер – и носитель чистой и глубокой христианской веры, – недаром автор сравнивает его внешность с иконописными изображениями Николая Угодника и упоминает о праведности предка Митрофания. Последний назван в его честь и тоже в меру сил своих стремится к идеалам «Святой Руси», – этим утверждается неумирающая в народе преемственность в восприятии этих идеалов.

Крестьянин рассказывает охотнику легенду о незримом храме во имя Василия Блаженного, воздвигнутого когда-то в городе Васильсурске на месте впадения в Волгу реки Суры и ставшего, по преданию, невидимым в наказание жителям города за маловерие в лихую годину вражеского нападения. По преданию же, храм в видениях являлся праведным людям, к примеру, преподобному Макарию. Для Митрофания совершенно ясно, что «раньше людям было больше дано: много духовными очами прозревали, а теперь завязли во грехах: ослепли и оглохли», и только, уверен он, «когда на Руси люди опомнятся и по заветам Христа станут жить, тогда и храм опять откроется...» [2].

Легенда о незримом храме соотносима с известнейшей легендой о незримом граде Китеже, ушедшем под воду озера Светлояра в керженских лесах в Заволжье. Конечно, Е.Н. Чириков не мог обойти ее своим вниманием. В изданном уже в Белграде в 1929-1931 гг.

автобиографическом романе «Отчий дом» несколько глав посвящено поездке группы интеллигентов на озеро Светлояр под Иванов день, когда в народе празднуется память дня сокрытия чудесного града Китежа.

Множество христианских сказаний слышат герои в этом святом месте (показательно, что писатель дает здесь еще один устнопоэтический вариант сказания о храме невидимом в Василь-городке, только теперь оно связано с именем святого Варлаама Хутынского). Но, конечно, в центре внимания писателя – легенда озера Светлояра. Поэтически-возвышенно пишет он и о необычайной природной красоте этих мест, и восхищается красотой души своего народа, веками хранящего неиссякаемую веру в Божественную Истину.

От лица интеллигенции автор размышляет: «Не занимались ли мы тем, что лишь торопились отнять у народа и последнюю доступную ему “божественную науку”, стремясь взамен “Града Незримаго” подсунуть ему кровавую утопию о социалистическом рае на земле?» [3].

Его поражает возникшее там чувство вневременного единства национального бытия, заключающегося именно в скрепляющей все народной *вере*: «Сон это или наяву?.. Быль или сказка?.. Россия XIX или Русь Святая XVII ст.? (...). Все та же неистребимая вера в Бога, все та же жажда правды Божией и все те же пути исканий ее – пути Божественные. Чрез Христа и Его Евангелие. Все тот же общий всему народу “Град незримый”...» [3, с.142].

В докторской диссертации С.В. Шешуновой справедливо доказывается, что «народная вера в существование невидимого города породила сначала переносные значения топонима “Китеж”, а потом символ, превратившийся в один из компонентов национального образа мира» [4]. Как можно было убедиться, Е.Н. Чириков именно в таких, – онтологических, – масштабах воспринимал китежскую легенду, осознавая далеко не только ее «местный», волжский колорит.

Подводя итоги, следует заметить: в ограниченных рамках данного материала мы лишь наметили определенные черты типологических схождений двух известных русских писателей начала XX века в решении народного характера, осознавая, что эта тема в контексте всего творчества и И.С. Шмелева, и Е.Н. Чирикова нуждается в гораздо более полном освещении. Однако очевидно: стремление к художественному решению определенного типа народного характера в мифопоэтическом аспекте отразила притяженность авторов к осмыслению национального бытия в

онтологических масштабах, с «оглядкой» на многовековую культурную традицию.

III.5. Образ Москвы в прозе и публицистике Ив. Шмелева и Ив. Бунина 1920-х годов

В прозе и публицистике русской литературной эмиграции первой волны давно отмечена исследователями важная черта художественного сознания писателей: ощущение своего посланнического предназначения. Во многих художественных произведениях, ставших шедеврами русской прозы XX столетия, в талантливой публицистике ощутимо присутствие мифологемы *«утраченного рая»*, весьма многогранно проявляющейся: это характерное свойство прозы Ив. Бунина, Ив. Шмелева, Б. Зайцева, Л. Зурова, В. Набокова и др. Одновременно писатели не могли пройти мимо только что пронесшейся социальной бури, – каждый из них воспринимал произошедшее в стране в трагическом ключе.

Ранее нами решалась задача показать решение *темы крушения мира старой России* на уровне *мифопоэтики* урбанистического художественного пространства, – а именно, образов двух столиц, – в прозе Б.К. Зайцева, И.А. Бунина, Л.Ф. Зурова [1]. В данной статье ставится цель показать на примере воссоздания образа Москвы в прозе и публицистике Ив. Шмелева и Ив. Бунина 1920-х годов стремление писателей наряду с обозначенной темой художественно-многомерно выразить свою *оценку недавно произошедшего*, свои *представления о будущем*.

Обратимся к рассказам Ив. Шмелева, написанным в 1920-е годы, в которых возникает образ Москвы, раскрываемый в разных аспектах. С точки зрения восприятия всего метатекста Шмелева эти рассказы воспринимаются как этюды к будущим большим полотнам автора – «Богомолью» и «Лету Господню». А именно эти произведения ярко репрезентируют пасхальность, являющуюся, по справедливому утверждению И.А. Есаулова, «важнейшим конституирующим фактором для отечественной культуры» [2]. Шмелевские же «этюды» же в этом плане оказываются глубоко значимыми.

Показателен цикл «Сидя на берегу» (1926). В рассказе «Океан», открывающем этот цикл, писатель погружается в лирико-философский поток размышлений: «Сидя на берегу, внимаешь... Верная – где дорога? Цели великого кружения, шума? Качается океан безмерный, бездумно

втягивает в себя, вливает. Живая душа, где ты?.. Крик петухов за лесом, кукушкин позыв, омытый лесною глушью, и благовест дальней церкви – приводят ко мне родное... Я нежно касаюсь его пугливой думой, и это чудесное посещение рождает во мне надежды... Покорный зову, я расскажу этот шепот сердцем. И *он не уйдет со мною*» [3]. И далее включается рассказ «Крестный ход», как подтверждение выполнения обозначенной *писательской миссии*. Глубокое погружение в себя приводит Шмелева не просто к воспоминаниям, но – к пониманию необычайной важности того, *что* потеряно: «В лесной тишине залива, куда океан приходит в положенные сроки, думаю я о прошлом... Под благовест чужой церкви слышу я наши звоны, наши святые Песни» [3, с.200] Здесь мы встречаемся с повествовательными структурами, которые войдут органично в «Богомолье» и «Лето Господне»: «Закрою глаза – и вижу...» [3, с.200]

Особенно знаменателен здесь образ океана – уже в метафорическом значении: «...знамена Церкви. Золото, серебро литое, темный, как вишни, бархат грузным шитьем окован. Идет не идет, – зыбится *океан народа*. Под золотыми крестами святого леса знамен церковных – грозды цветов осенних: георгины, астры, – заботливо собранное росистым утром девичьими руками московки светлоглазой. <...> Святое идет в цветах. Святое – в Песне» [3, с.201].

Здесь важна не только глубокая соотносимость красоты и значимости для народа самого Крестного хода. Но – понимание его важнейшей онтологической сущности: стремления приблизиться к Богу, понять, почувствовать Его Господню волю, выразить свою надежду на заступничество Богоматери, древних святых. «Сталкиваясь, цепляясь, позванивая мягко, плывут и блещут тяжелые хоругви, святые <...> Подняты над землей Великие Иконы – древность ... *Шумит океан народный, несметную силу чувствует: тысячелетие нес знамена!*» [3, с.201. Здесь и далее в цитатах курсив мой. – В.З.].

И.С. Шмелев в образе *океана народного* дает понять не только его огромность количественную в настоящем времени, но и первоосновную связь с *тысячелетней духовной традицией* русского народа. Так непостижимо связывается в сознании писателя сиюминутное (но – не случайное, а Божественно-целесообразное): рокот океана и гул сосен – и прошлое, которому надлежит быть вечным в духовной истории страны. *Эффект вневременного единства христианского бытия*, гениально

воплотившийся во многих шедеврах Шмелева, здесь уже обнаруживается явственно.

Удивительные созвучия обнаруживаются здесь у Шмелева с Лермонтовым. Через образ крестного хода Шмелев, по сути, дает динамичную панораму «храмовой Москвы» как оплота православного мирозерцания русского народа. И эта панорама имеет созвучность подобной традиции ее восприятия, особенно у юного М. Лермонтова, и именно в связи с образом-символом *океана как воплощении необычайного могущества и таинственной непостижимости*. В очерке «Панорама Москвы» юнкер лейбгвардии гусарского полка, взобравшись на колокольню Ивана Великого, восторженно описывает открывшуюся панораму столицы именно с проникновенным пониманием того, что перед ним – столица великого православного государства: «...Москва не есть обыкновенный большой город, каких тысяча... нет! У нее есть своя душа, своя жизнь... *Как у океана, у нее есть свой язык, язык сильный, звучный, святой, молитвенный!*.. Едва проснется день, как день, как уже со всех ее золотых церквей раздастся согласный гимн колоколов...» [4].

Возвращаясь к рассказу Шмелева, заметим: главный вопрос, вопрос о будущем, который писатель задает себе, сидя на берегу океана, переносится в финал: «Услышу ли гул надземный – русского моря-океана?... Вслушиваюсь в себя, спрашиваю немою мукой: “будет ли, Господи?!.. *Сердце мое спокойно*”» [3, с.202].

Л.А. Спиридоновой верно отмечена и глубоко проанализирована *сложность* образа Москвы у Шмелева, постоянно присутствующего и в прозе, и в публицистике писателя. Апеллируя к категории исторической памяти в творчестве И.С. Шмелева, исследователь отмечает прежде всего связь шмелевских героев с их предками. «“По-мни!” – постоянно слышат они в колокольном звоне» [5]. Именно эта живая связь помогает писателю сохранить свою веру и надежду в обнадеживающее будущее своей родины и транслировать эту веру в том числе и через сложно сконструированный образ Москвы.

В исследуемом нами цикле – три рассказа, посвященных образу Москвы: помимо рассказа «Океан» – «Город-призрак» и «Москва в позоре». Уже по заглавиям можно понять, что интонационная градация восприятия образа идет по нисходящей. Последние два рассказа были целенаправленно проанализированы Е.А. Коршуновой: лики Москвы у Шмелева автор соотносит с широким спектром интертекстуальных связей,

преимущественно из литературы Серебряного века, упоминается о концепции «Москва – Третий Рим», важной для Шмелева [6]. Наша задача – связать здесь воедино все три рассказа, чтобы воссоздать концептуальную цельность цикла. Образ родился из воображения писателя, сидящего там же, на берегу океана: «Город-призрак. Он явился моей душе; нетленный, предстал *на небе*. Ибо земля – чужая» [7].

И далее воображение писателя зримо, пластично, «звучно» воссоздает прекрасный облик Храма Христа-спасителя, увиденный со стороны Замоскворечья, где жил Шмелев. Описание увиденного дается *в настоящем времени*. «В Храме всенощная идет. Колокола переговариваются печальным звоном, один за другим, редко... Стены его – все наше: память о собиравшейся ратными силами России. Александр Невский, Дмитрий Донской, Владимир, Ольга... Какая даль!» [7, с.204]. Как видно, храм воплощает для писателя память о ратных подвигах своих предков, о великих святых. В таком же концептуальном освещении дан и образ Кремля: «Сколько там спит святого, крепкого и бессмертного, кровного нашего, родного... Сколько там целости духовной, любви и жертвы! <...> И Спас Темный, неусыпным взирает Оком. *Что провидит России в далях?* <...>. И я уношу с собою *призрак чудного города*. Покойная простота и сила. Белый камень и золото» [7, с.206]. Спокойствие и уверенность писателя передается и читателю. Город-призрак у Шмелева, явившийся у океана в далях океана *небесного*, живет в непостижимой вневременной вечности онтологически воспринимаемого бытия. Москва здесь символически соотносима с Градом Небесным Иерусалимом.

Последний же рассказ цикла – «Москва в позоре» – интонирован в ином ключе. Речь идет уже об образе Москвы революционного времени, времени страшных разрушений. Теперь в воспоминаниях писателя встают другие картины: «Помню Москву в расплохе, – дым и огни разрывов над куполами Храма ... Человеческого лица не видно. Только тени. Так и по всей России» [8] Рассказ построен по принципу «уличной многоголосицы»: безымянные голоса высказывают свои суждения о происходящем. Здесь у Шмелева явно звучит мотив Богооставленности, который был слышен и в «Солнце мертвых». Однако, как известно, вскоре, уже произведениях этого же периода, он вновь претворяется в ведущий для всего творчества писателя мотив непреходящей веры и надежды.

Это очевидно и по многих ярким публицистическим произведениям Шмелева: «Душа Родины», «Драгоценный металл», «Золотая книга» – и др. В связи же с образом Москвы выделяются очерк «Мученица Татьяна» (1930) и памятка «Душа Москвы». Первый из них посвящен, конечно, Московскому императорскому университету, покровительнице которого была мученица Татьяна, точнее, его 175-летию юбилею. В нем речь идет о том, что в российских университетах начала XX века не было достойного внимания к национальной духовной традиции. В этом писатель видит одну из причин бед, обрушившихся на Россию. И он верит: «Этот кошмар пройдет, и вновь обретет Татьяну мужественный, русский человек <...> подлинно будет ценить ее, бесценную, и детей научит хранить ее – великой науке познания своей Матери – России» [9]. Так образ мученицы Татьяны, покровительницы Московского университета, становится символом покровительства всех верующих людей России.

Примечателен очерк «Душа Москвы», названный Шмелевым «памяткой». Страстно желалось писателю, исполняющему свою посланническую миссию в эмиграции, чтобы запечатлелось в памяти потомков то прекрасное, возвышающее начало Добра, которое составляло «душу Москвы». Этот очерк коррелирует с очерком «Душа России», являясь его органическим дополнением. Здесь Шмелев напоминает о многовековой благотворительной традиции русского купечества, предпринимательства: « <...> И это – “темное царство!” Нет: это свет из сердца » [10].

Образ Москвы пореволюционной оказался важен и для Ив. Бунина. Благодаря ему писателю оказалось возможным, как и Ив. Шмелеву, художественно постичь многие концептуально важные вопросы и о современности, и о прошедшем. Нами уже предпринимался анализ такого рода, здесь покажем лишь созвучное Ив. Шмелеву. Тем более, что именно в 20-е годы во Франции, куда, как известно, Шмелевы приехали по приглашению Бунина, писателей, как никогда, многое роднило во взглядах. Показательно, что в цикле «Сидя на берегу» есть и специальный очерк «Ив. Бунину».

В публицистике Ив. Бунина выделяется статья «Инония и Китеж», посвященная 50-летию со дня смерти гр. А.К. Толстого (1925). Ив. Бунин писал: «Толстой называл себя «певцом, державшим стяг во имя красоты» [11]. На врагов, разрушающих Русь, он, пишет Бунин, «смотрел глазами древней христианской Руси: это воплощение мерзости всего

бусурманского, дьявольского...» [11, с.140]. Приводя строки из лирических произведений А.К. Толстого, посвященных древней Руси, Бунин, как и автор приводимых строк, пытался *в прошлом увидеть обнадеживающие знаки-символы чаемого будущего*: «Конь несет меня лихой, / А куда? Не знаю!» – надежда высказывалась поэтически недвусмысленно: «Иль влечу я в светлый град / Со Кремлем престольным? / В град, где улицы гудят / Звоном колокольным?» [11, с.143].

Как видим, в идеальном восприятии Ив. Бунина, «опрокинутом» в прошлое, Москва живет как образ столичного *престольного града*. Что касается времени лихолетья, то его образ, пластично, образно, протокольно и одновременно символично воссозданный в дневниковых записях писателя 1918-1919 гг., названных «Окаянные дни», как раз и содержит в себе заглавный доминантный мифопоэтический образ – *каиновой печати, предательства*. В образ *такого мира, мира окаянных дней*, вписывается писателем и образ Москвы – расстрелянной, опустошенной, преданной. И так же, как у Ив. Шмелева, Б. Зайцева, в этом контексте возникает мотив усиливающейся любви к Москве православной: «Я как раз смотрел в это время на удивительное зеленое небо над Кремлем, на старое золото его древних куполов... до чего все родное, кровное и только теперь как следует прочувствованное, понятное! Взорвать? Все может быть. Теперь все возможно» [12]. В его проникновенных дневниковых записях – как будто дополнение к шмелевскому образу последнего Крестного хода: «А потом я плакал на Страстной неделе, уже не один, а вместе со многими и многими, собиравшимися в темные вечера, среди темной Москвы, с ее наглухо запертым Кремлем, по темным старым церквам, скудно озаренных красными огоньками свечей ...» [12, с.127]. Верно замечено С.В. Шешуновой: «Завершая “одесские заметки” писателя, это покаянное восклицание обретает значение смыслового итога [13].

Образ Москвы не раз возникает на страницах дневниковых записей, Ив. Бунина, по-разному интонированный, но всегда выразительно передающий самые важные авторские интенции. Возникает он и в ряде рассказов 1920-х годов: «Несрочная весна», в цикле «Под серпом и молотом». Так, в рассказе «Из записей неизвестного», посвященном впечатлениям от Москвы послереволюционной, встречаем микросюжеты, очень схожие со шмелевскими [14]. В ограниченных рамках статьи нет

возможности приводить примеры. Однако можно смело утверждать, что текст «Записок...» убеждает, насколько близок был бунинский взгляд на происходящее в Москве в пореволюционные годы восприятию Ив. Шмелева.

Итак, подводя итоги, заметим следующее. У больших художников нет малых и больших тем. Большие художники имеют возможность талантливо, мощно, звучно донести до читателя волнующие думы и на малом повествовательном пространстве, — в таких жанрах, как «очерк», «записки». Возникающий в их произведениях 1920-х годов образ Москвы способствовал глубине осмысления писателями сути произошедшего в России трагического излома национальной судьбы, позволил и Ив. Шмелеву, и Ив. Бунину показать могучие истоки национальной духовной традиции, связанной в народе с восприятием первопрестольной столицы русского государства и с ними же связать свою надежду на будущее возрождение этой традиции.

III.6. Личность и творчество И.С. Шмелева в восприятии К.Д. Бальмонта

Когда осмысливается восприятие одного большого художника другим, то зачастую обнаруживаются особые грани мировидения и творчества обоих. Особый, личностный ракурс видения позволяет по-новому взглянуть и на привычные представления, тем самым углубляя, расширяя их.

Целью данного небольшой работы является стремление показать, какой образ И.С. Шмелева, какой взгляд на его творчество, на его роль в истории русской литературы выступает в эпистолярном, художественном и публицистическом наследии К.Д. Бальмонта. Конечно, речь идет об эмигрантском периоде жизни писателей, ибо познакомились они только в 1926 г. во Франции. Усилиями К.М. Азадовского и Г.М. Бонгард-Левина (отдел историко-филологических наук РАН) в 2005 г. увидело свет замечательное издание «Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву», в котором из разных государственных и частных архивов собраны и прокомментированы ценнейшие материалы. Наши наблюдения касаются преимущественно опубликованного здесь эпистолярного и художественного наследия К.Д. Бальмонта.

Знакомство с этим наследием убеждает, прежде всего, в следующем. К.Д. Бальмонт к этому времени органически пришел к православному мирозерцанию. Несмотря на его огромный интерес к культурам разных народов и прекрасное знание их, – хорошо известны способности Бальмонта к иностранным языкам, – поэт в эмиграции особенно остро ощущал себя именно *русским поэтом*, глубоко привязанным к своей родине. Эти аскиологические основы и заложили фундамент того пиетета, с которым Бальмонт относился к Шмелеву.

Масштаб личности И.С. Шмелева для Бальмонта измеряется меркой национальных духовных ценностей, – и это невозможно переоценить. Трудно переоценить и необычайную теплоту, которой пронизано все, что написано Бальмонтом о Шмелеве.

Вот, к примеру, одно из первых стихотворений Бальмонта, обращенных к Шмелеву:

ИВАНУ ШМЕЛЕВУ

Ты Русский – именем и кровью,
Ты Русский – смехом и тоской,
Хозяин слову и присловью.
Но мы здесь – песня за рекой:
К далеким зыблем звук тугой.
Но слышит кто-то нас Другой.
В свой час Он кликнет к нам
с любовью:

«Пора. Пришел возврат домой,
В наш верный край, в дом Отчий мой» [1].

Через именование *русским* Ивана Шмелева поэт устанавливает и свою кровную связь с ним и со всем *русским* одним-единственным словом «мы». Глубоко осознается поэтом и драма изгнанничества: «но мы здесь – песня за рекой» – и звучит мотив веры в Божественный промысел, ведущий к неременному возвращению в Отчий дом.

Поразительно и восприятие Бальмонтом личности Шмелева *сквозь тексты православных молитв*, проникновенно осмысляемых поэтом. В одном из писем Шмелеву, написанном в Капбретоне в 1927 г. *в лесу* (Бальмонт, подобно В. Розанову, часто помечал конкретное место написания своего послания), читаем: «*Счастье* для нас знать, что Вы есть на свете и что Вы – такой. Уже давно мы задохались от ползучей

человечины, вроде совсем непобедоносных газетных георгиев, Бобчинских-Добчинских, а Вы для нас – как *Свете Тихий ...*» [1, с.76. Курсив автора]. По утверждению составителей цитируемой книги, «*Свете Тихий...*» – одна из наиболее любимых Бальмонтом православных молитв; у поэта в раннем творчестве есть и стихотворение «Свете Тихий» («*Свете Тихий пречистыя славы негасимых сияний, Отца...*») [1, с.76].

Из произведений, написанных Шмелевым еще до эмиграции, К. Бальмонт выделяет повесть «Неупиваемая Чаша». В открытом письме в редакцию газеты «Последние Новости», возражая Г.В. Иванову, написавшему весьма поверхностную рецензию о творчестве И.С. Шмелева, Бальмонт утверждал: «...Шмелев написал “Неупиваемую Чашу”, стоящую вровень с наилучшими повестями Тургенева, Толстого и Достоевского и оцененную в Норвегии и в Италии, в Швеции и ряде других стран» [1, с.77]. Бальмонт настолько любил это произведение, что рекомендовал его всем своим друзьям и знакомым (примечательно, что сам он познакомился с повестью благодаря рекомендации Ив. Бунина). Косвенный отклик на эти рекомендации встречаем в письме Лилли Нобль, адресованному Бальмонту: «Как мило и заботливо, что Вы попросили Шмелева послать мне его мастерское произведение – “*Неупиваемая Чаша*”. Мы все (т.е. также и мать, и отец, оба – философы) согласны с Вами, что это *произведение гениальное*» [1, с.86. Курсив автора].

Большое воздействие на Бальмонта оказали и публикуемые в эмигрантской периодике фрагменты будущего большого полотна художника – «Лета Господня». «Я хмелею, читая “Масленицу”, – писал Бальмонт. – Она еще лучше “Рождества”» [1, с.121].

Удивительным феноменом воздействия творчества одного художника на другого являются *поэтические произведения Бальмонта, созданные под впечатлением книг Шмелева, его личности*. Здесь первым должно быть названо стихотворение «Алтарь» (1927).

Доброму другу от чистой души
Крепкое слово: Дыши и пиши,
Все твои чувства – как Русь, хороши.

Если судьбинно тоскуешь ты, – пусть:
В слове – в лампаде – лучистая грусть.
Русь, как молитву, тверди наизусть.

Если пронзен острожальной стрелой
Долю свою и в недоле открой,
Срезан камыш? – ты в тростинку запой. <...>

Ранен я острозубой стрелой,
Молния в часе, затянутой мглой,
Любящим, нам вся земля аналой. <...>

Час поджидая, в котором заря,
Будем как свечи, спокойно горя,
Место твое – пред лицом алтаря [1, с.82].

В этом стихотворении образ русского художника, поэта: Бальмонт, восхищаясь Шмелевым, ощущает свое кровное духовное родство с ним, – выглядит *неотъемлемой частью Руси православной*. Звучит мотив поддержки, наставления другу: «*Русь, как молитву, тверди наизусть*»; вера в то, они еще будут *призваны* своей родиной. Выражено представление о высоком назначении русского художника в изгнании – его Предстояние (то, о чем напишет в своих статьях И. Ильин) перед Господом: «*Место твое – пред лицом алтаря*». Трудно переоценить такую духовную высоту, на которой воспринималось Бальмонтом искусство русского художника в изгнании.

Связь жизни и творчества (своего и шмелевского) с молитвой и церковными песнопениями стала для Бальмонта органичной. Лейтмотивно в его письмах и стихах мы встречаем удивительно проникновенные строки. Так, в письме, написанном в капбретонском лесу в полночь 14 янв. 1927 г., где Бальмонт сообщает Шмелеву о восторженных откликах на творчество писателя со стороны многих его корреспондентов, в том числе хорватского поэта Божо Ловрича, встречаем такое суждение: «Вот эти голоса из дали, доходящие ласково вовремя ... не суть ли отзвуки песнопений “Слава в вышних Богу?”»

И мы Вас любим. А Ваша греза “Наше Рождество” умирительно прекрасна» [1, с.98].

Как известно, эти строки из «Великого славословия»: «Слава в вышних Богу», – продолжают такими словами: «...и на земли мир, в человецех благоволение...» По сути, Бальмонт создавал вокруг себя атмосферу евангельского благоволения людей друг к другу, в нем жило

страстное стремление к братскому единению духовно близких людей, искренность восхищения их достоинствами. (Это напоминает позицию А. Ахматовой, о которой Н. Недоброво писал в 1910 г.: «Способ очертания и оценки других людей полон в стихах Анны Ахматовой такой благожелательности к людям и такого ими восхищения, от которых мы не за годы только, но, пожалуй, за всю вторую половину XIX века отвыкли» [2].

Доказательств тому много. Так, в ответном письме к Божо Ловричу, который восторженно высказался о «Неупиваемой Чаше», Бальмонт, отмечая непонятные ему поступки некоторых его собратьев по перу, заключает: «Ну, забудем пока о них. Будем просто любить друг друга. И Шмелева. Сердце Шмелева – Эолова арфа» [1, с.133].

Бальмонт не забывает соотносить судьбу Шмелева в своем сердце с заботой о заступничестве его святого покровителя – Иоанна Богослова. В письме от 1 окт. 1933 г. из Кламара Бальмонт, после признания, что дружба его со Шмелевым была лучшим, что дала ему жизнь за последние 8-9 лет, выражает такие пожелания: «Да светит Вам и верной Вашей любимой высокое, все видящее Солнце. И да поможет вам обоим святой благовестник Иоанн, чье мудрое Евангелие всех лучезарнее» [1, с.309].

Следует заметить, что литературная жизнь, отношения *художников* и личная духовная жизнь стали для Бальмонта неразрывны. В письмах его можно встретить такие признания: «Каждое утро, просыпаясь, и каждую ночь перед сном, молясь Пречистой Матери Божьей, я называю несколько заветно-дорогих мне имен. Иван и Ольга никогда не бывают забыты» [1, с.258].

К стихотворению «И.С. Шмелеву», в котором он называет писателя «Милый друг, верный брат», – есть приписка: «Будьте счастливы и здоровы, лучшие люди на земле, Ольга Александровна и Иван Сергеевич» [1, с.204].

Когда Бальмонту довелось в 1930 г. побывать в Ковно, в Литве, он эту поездку воспринял, как некое краткое прикосновение к родной земле. И что самое трогательное, все свои впечатления он буквально спаял с именем Шмелева, болея душой, что его «брат» не может быть рядом. Описывая ночную поездку на автомобиле, Бальмонт замечает: «<...> было красиво мчаться так в прозрачной ночи. Каждую березку, еще из окон вагона, я целовал глазами – и говорил ей: “Шмелев!” А она понимала. Здесь, в Ковно все время, русская речь. Вы бы ликовали» [1, с.206]. И, чуть

позже, из Каунаса, Бальмонт сообщает Шмелеву: «Объехал в автомобиле Дзукию – южная Литва. Припал к литовской земле, к родным нашим василькам, кашке и дреме, и поцеловал родимую землю от себя и от Вас» [1, с.208].

Творчество Шмелева неоднократно вдохновляло Бальмонта на создание стихотворений, посвященных его произведениям. Известно, сколь любимо в кругах эмиграции было стихотворение, посвященное няне, героине повести «Няня из Москвы» – «Твоя от Твоих». Точнее, оно было навеяно рассказом Шмелева «Яичко», – но в нем переплелись обе мелодии. А главное, что объединяет многие произведения Бальмонта, – это передающаяся из книг Шмелева вера и надежда на будущее воскресение России. Так и здесь: «Над бездной страшного наследства, / Уторопля Тьмы черед, / В душе поет мне ангел детства, / Что Воскресение – придет» [1, с.179].

Семье Шмелевых Бальмонт посвятил стихотворение «Родной трилистник». Оно заканчивается словами: «А уж Ангел за облаком трубит, / Что готовит нам русские дни!» [1, с.225]. И эта *мысль о надежде* становится лейтмотивной у Бальмонта в его стихах о Шмелеве, его произведениях, семье. Проникновенно большое стихотворение «Свет изнутри». Оно имеет посвящение «Ивану Сергеевичу Шмелеву, Ольге Александровне Шмелевой и мальчику их Иве», а также эпиграф из Требника (такими эпиграфами Бальмонт не раз сопровождал свои произведения): «Слышану сотвори мне завтра милость Твою, яко на Тя уповах: Скажи мне, Господи, путь, воньже пойду, яко к Тебе взях душу мою» (Пс.142, 8).

Заканчивается оно такой строфой: «Возгремлет в тучевой завесе, / В оправе радуг, синева, – / И запоет “Христос Воскресе!” / Вся загудевшая Москва!» [1, с.223].

К. Бальмонт был и очень тонким литературным критиком. Прозу И. Шмелева он почувствовал и прочувствовал именно как поэт: он сумел обнаружить ее внутреннюю, органичную поэтичность, – чего до него не замечали. Так, по поводу некоторых поэтических переливов в повести И.С. Шмелева «Росстани», Бальмонт писал: «Это – не ритмическая проза. Ритмическая проза всегда есть фальшь и бессилие. Но у лучших прозаиков – Гоголя и Бальзака, Аксакова и Диккенса – иногда, под напором особенно напряженного высокого чувства, жемчужно обрывается, в правильной чудесной прозе, правильный чудесный стих» [1, с.359]. Как

видим, для Бальмонта было очевидно место Шмелева в русской и мировой литературе – среди самых известных классиков.

Что касается собственно литературно-критической манеры Бальмонта, то заметно, что и в критике Бальмонт импрессионистичен, как в своей поэзии. От одной точки-импульса-впечатления исходят у него мысли-импрессии субъективированного свойства, но удивительно точно, проникновенно раскрывающие своеобразие художественного мира анализируемого писателя. Так и со Шмелевым. Бальмонт признается, говоря о чтении «Росстаней»: «<...> опять услаждаясь отменно русским и завлекательно звучащим языком Шмелева, в закатном свете того далекого вечера я вдруг остановился, как останавливаются на опушке леса, увидевши душистую любку, свечеобразную ночную фиалку, любимую с детских лет теми, кто понимает что-нибудь в русской природе. Мой глаз задержался на словах повести: «<...> ”Тих и тепел был май...”. Пять простых слов. Но в них среди прозы неосознанный прозаиком стих» [1, с.359].

И еще: нельзя не заметить в восприятии Бальмонтом творчества Шмелева постоянную проекцию на себя, свое восприятие России, – которое, как можно было убедиться выше, родственно соотносимо со шмелевским. О такой, как у Шмелева, поэзии прозы Бальмонт пишет: «Но вот – иногда – случайно – неожиданно для себя – такой стих увидишь, и он коснется тебя и полетит, и зазвенит, и поманит, и уведет. Меня Шмелев тогда немедля увел в Россию, и мгновенно душою запев, я написал: “Пролетьем в лето”» [1, с.359]. Так назвал свое стихотворение, навеянное строками из повести «Росстани», Бальмонт.

И, наконец, самое главное, что было понято Бальмонтом о сути таланта Шмелева, полагаем, заключено в следующих поэтических строках из этого стихотворения: «Переплеснут предел, / Сердце хочет любить – хоть страданье» [1, с.360]. Сам поэт это подтверждает и в рассуждениях: «Я понял в тот солнечный вечер, что сердце Шмелева пронзено безвозвратно, и единственно это пронзение. Я понял, что весь он – любовь и должен любить хоть страданье» [1, с.360]. По сути, Бальмонт говорит здесь о высоком христианском стоицизме, присущем Шмелеву, восхищавшем его в нем, заставлявшем стремиться к подобной духовной высоте.

Полагаем, затронутая нами тема заслуживает более детального рассмотрения, ибо перед нами редкий пример сильного духовного

воздействия личности и творчества одного художника на другого. В исторической же конкретике обстоятельств, в которых оказались русские художники на чужбине, трудно переоценить значение той мощно вознесшейся в творчестве и Шмелева, и Бальмонта, волны лирической ностальгии и любви к России, которой переполнены страницы их творений.

Заключение

Литературный XX век – явление многогранное и сложное. И все же многогранность и сложность проявлений явились результатом неких единых внутренних процессов, касавшихся в первую очередь изменений соотношений между автором и героем, повлекших изменения стиля и жанровой системы. Приоритет авторского голоса, усиление лирического начала по сравнению с событийностью в сочетании с почти документальной точностью отображения жизненного материала, широкие философские обобщения и мощное мифопоэтическое начало, проявляющееся на всех уровнях художественной структуры, – на наш взгляд, наиболее яркие черты обновленного реализма. Как ни кажется это парадоксальным на первый взгляд, но огромная эмоциональная сила духоподъемного начала его мифопоэтической прозы достигается, на наш взгляд, благодаря *сопряженности импрессионистического и символично-экспрессивного начал* в его художественном сознании.

Обращение к творчеству И. Шмелева убеждает, что в художественном постижении писателем мира на первый план все явственней проступала горячая устремленность к постижению истин русского Православия. Поэтика многих талантливых произведений автора, творившего в русле неореалистической эстетики, обладает онтологической укрупненностью художественной системы, благодаря чему реализм И. Шмелева постепенно приобретает характер духовного реализма, художник вырастает воистину в великого православного писателя.

Проза Ив.Шмелева – уникальное эстетическое целое при многообразии его составляющих. Феномен неповторимости шмелевского художественного почерка прозы обусловлен органическим взаимопроникновением различных начал в творческом сознании писателя. Светлый миф о России ушедшей, России православной, творился писателем, виртуозно умевшем вписывать в культурную парадигму сознания будущих поколений вечные духовные ценности своей родины.

Примечания

Введение

1. Слово Его Святейшества Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II церемонии перезахоронения праха И.С. Шмелева в Донском монастыре 30 мая 2000 г. // Венок Шмелеву. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С.33.
2. Спиридонова Л.А. Художественный мир И.С. Шмелева: монография. М.:ИМЛИ РАН, 2014. С.3-14.
3. См., напр.: Шешунова С.В. Образ мира в романе И.С. Шмелева «Няня из Москвы». Дубна: Межд. ун-т природы о-ва и человека «Дубна», 2002; Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003; Дзыга Я.О. Творчество И.С. Шмелева в контексте традиций русской литературы: монография. М.:БУКИ ВЕДИ, 2013; Коршунова Е. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева. Харьков: ФОП Бровин А.В., 2013.
4. Кузьмичев И.К. М. Горький и художественный прогресс. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1975. С.28.
5. См. об этом: Захарова В.Т., Комышкова Т.П. Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики: учебное пособие. Н. Новгород: НГПУ, 2014.

Глава I. Поэтика прозы И.С. Шмелева периода Серебряного века

I.1. Раннее творчество И.С. Шмелева в аспекте импрессионизма

1. Ильин И.А. Творчество Шмелева // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.105.
2. См.: Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография. Н. Новгород: НГПУ, 2012.
3. Кранихвельд В.П. Литературные отклики // Современный мир. - 1914. - №1. - С.269.
4. Шмелев И.С. Живой камень: рассказ. 1917. ОР РГБ, ф.387, к.8, ед.хр. 14.

I.2. Особенности становления духовного реализма в дооктябрьском творчестве писателя

1. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С.6.
2. Шмелев И.С. Иван Кузьмич // Шмелев И.С. Рассказы. Т.II. СПб: Издательское товарищество писателей, 1912. С.37.
3. Шмелев И.С. Под небом // Шмелев И.С. Рассказы. Т.II. СПб: Издательское товарищество писателей, 1912. С.108.
4. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. Мюнхен: Типография обители преподобного Иова, 1959. С.162.

5. Ильин И.А. Творчество Шмелева // Ильин И. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.163.
6. Шмелев И.С. Человек из ресторана // Шмелев И. Соч. в 2-х т. Т.1. М.: Худож. лит., 1989. С.221.
7. Дунаев М.М. Духовный путь И. Шмелева // Венок Шмелеву. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С.140.
8. Цит. по: Сорокина О.Н. Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М.: Московский рабочий, 2000. С.68.
9. Шмелев И.С. Поездка // Шмелев И.С. [Избранное] Т.6. Карусель: Рассказы. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1915. С.143.
10. Крутикова Л.В. Реалистическая проза 1910-х годов // Судьбы русского реализма начала XX века. Л.: Наука, 1972. С.178.
11. Шмелев И.С. Карусель // Шмелев И.С. [Избранное] Т.6. Карусель: Рассказы. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1915. С.20.
12. Кранихвельд В.П. Литературные отклики // Современный мир. - 1914. - №1. - С.269.
13. Спиридонова Л.А. Феномен И.С. Шмелева: итоги и перспективы изучения // Венок Шмелеву. – М.: ИМЛИ РАН, 2000. С.134.
14. Шмелев И.С. Лихорадка // Шмелев И.С. [Избранное] Т.6. Карусель: Рассказы. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1915. С.178.
15. Любомудров А.М. Указ. соч. С.117.
16. Шмелев И.С. Автобиография // Рукописный отдел РГБ. Ф.387, карт.10, ед.хр. 1.
17. Трубецкой Е.Н. Война и мировая задача России // Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С.495.
18. Шмелев И.С. Лик скрытый // Шмелев И.С. [Избранное] Лик скрытый. Т.8. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1916. С.24.
19. Бердяев Н.А. Судьба России. Репринтное воспроизведение издания 1918 г. М.: МГУ, 1990. С.208.
20. Любомудров А.М. Указ. соч. С.121.

Глава II. Поэтика эмигрантской прозы И.С. Шмелева

II.1. Сакральность русского пространства в художественном осмыслении

Ив. Шмелева (по рассказам периода эмиграции)

1. Сорокина О.Н. Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М.: Московский рабочий, 2000. С.191.
2. Шмелев И.С. Блаженные // Шмелев И.С. Собр. соч.: в 5 т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.103.
3. Горбачева Н.Б. Ксения Петербургская. М.: Олимп, АСТ, 1998. С.6.
4. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Том 1. Первый век христианства на Руси. Гнозис; Школа «Языки культуры», 1995. С.13.
5. Ильин И.А. Творчество Шмелева // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.117.

6. Шмелев И.С. Свет разума // Шмелев И.С. Указ. соч. С.77.
7. Каргашин И.А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 1996. С.33.
8. Сорокина О.Н. Указ. соч. С.191
9. Бальмонт К.Д. И.С. Шмелев // Шмелев И.С. Родное. М.: Старая Басманная, 2000. С.13.

II.2. Река как онтологический и сакральный образ в прозе И.С. Шмелева

1. Афанасьев А.Н. Древо жизни. М.: Современник, 1982. С.53.
2. Топоров В.Н. Вступительная статья // Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т.1. Первый век христианства на Руси. М.: Гнозис; Школа «Языки культуры», 1995. С.8.
3. См. об этом: Захарова В.Т., Комышкова Т.П. Неореализм в русской прозе XX века: типология в аспекте исторической поэтики: учебное пособие. – Нижний Новгород: НГПУ, 2014.
4. Шмелев И.С. Волчий пережат // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.1. М.: Худож. лит., 1989. С.361.
5. Шмелев И.С. Росстани // Шмелев. И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.1. М.: Худож. лит., 1989. С.329.
6. Булгаков С.Н. Моя родина // Русская идея. М.: Республика, 1992. С.364.
7. Шмелев И.С. Богомолье // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.1. М.: Худож. лит., 1989. С.68.

II.3 Мотив тишины в прозе Ив. Шмелева

1. См. об этом: Галанина О.Е., Захарова В.Т. Духовный реализм И. Шмелева: лейтмотив в структуре романа «Пути небесные»: монография. Н. Новгород: НГПУ, 2004.
2. Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С.236.
3. Дурьлин С.Н. Начальник Тишины // Дурьлин С.Н. Русь прикровенная. М.: Паломник, 2000. С.334.
4. См.: Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография. Н. Новгород: НГПУ, 2012.
5. Шмелев И.С. Пугливая тишина // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.1. М.: Худож. лит., 1989. С.246.
6. Шмелев И.С. Росстани // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.1. М.: Худож. лит., 1989. С.278.
7. Шмелев И.С. Богомолье // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.1. М.: Худож. лит., 1989. С.153.
8. Ильин И.А. Святая Русь. «Богомолье» Шмелева // Ильин И.А. Собр. Соч. в 10т. Т.6. Кн.11. М.: Русская книга, 1996. С.133.
9. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С.151.

10. Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // О, Русь, волшебница суровая. Н. Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1991. С.209.
11. Ужанков А.Н. Эволюция пейзажа в русской литературе XI – первой трети XVIII вв. // Древнерусская литература: Изображение природы и человека: коллективная монография. М.: Наследие, 1995. С.34.
12. Шмелев И.С. Лето Господне // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.II. М.: Худож. лит., 1989. С.198.
13. Шмелев И.С. Пути небесные // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.II. М.: Худож. лит., 1989. С.289.
14. Лихачев Д.С. Первые семьсот лет русской литературы // Лихачев Д.С. Избранное: Великое наследие; Заметки о русском. СПб: Logos, 1998. С.15.

II.4. Неореалистический синтез в поэтике повести «Богомолье»

1. Шмелев И.С. Богомолье // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.II. М.: Худож. лит., 1989. С.65.
2. Зайцев Б.К. Преподобный Сергей Радонежский // Зайцев Б.К. Люди божии. М.: Советская Россия, 1991. С.355.
3. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С.329.
4. Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // О Русь, волшебница суровая. Н. Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1991. С.211.
5. Ильин И.А. Святая Русь. «Богомолье» Шмелева // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.129.
6. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. Мюнхен: Типография обители преподобного Иова, 1959. С.159.
7. Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Там же. С.209.

II.5. Неореалистический синтез в поэтике «Лета Господня»

1. См. об этом: 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.12-18.
2. Ильин И.А. Православная Русь // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.120-121.
3. Шмелев И.С. Лето Господне // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.II. М.: Худож. лит., 1989. С.177.

Глава III. Проза И.С. Шмелева в контексте русской религиозно-философской мысли и русской литературы

III.1 Идея созерцания в русской философии начала XX века и творчество И.С. Шмелева (к постановке проблемы)

1. Цит. по: Вагнер. Г.К. В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX - начало XX в. М.: Искусство, 1993. С.154.

2. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства // Вл. Соловьев. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С.134.
3. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С.332.
4. См. в связи с этим: Захарова В.Т. Идея созерцания в русской философии и творчестве Б. Зайцева (к постановке проблемы) // Творчество Б.К. Зайцева. В контексте русской и мировой литературы XX века. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С.164-171.
5. Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Мысль, 1991. С.223.
6. Бердяев Н.А. Душа России // Бердяев Н.А. Русская идея: антология. М.: Республика, 1992. С.303.
7. Ильин В. Литургия последнего свершения // Человек. - 1994. - №3. С 62.
8. Ильин И.А. Талант и творческое созерцание // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С. 253.
9. Ильин И.А. Пророческое призвание Пушкина // Там же. С.59.
10. Ильин И.А. Талант и творческое созерцание // Там же. С.271.
11. Ильин И.А. Что такое искусство // Там же. С.247.
12. Ильин И.А. Созерцающий поэт // Иван Ильин. Огни жизни. М.: Русская книга – XXI век», 2007. С.231-232.
13. Ильин И.А. Православная Русь // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.120.
14. Шмелев И.С. Лето Господне // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т. II. М.: Худож. лит., 1989. С.295.
15. Дурылин С.Н. Начальник тишины // Дурылин С.Н. Русь прикровенная. Изд. 2-е. М.: Паломник, 2000. С.295.

III.2. Творчество И.С. Шмелева в контексте русской религиозной философии XX века (С.Н. Дурылин, Н.О. Лосский)

1. См., например: Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003; Шешунова С.В. Национальный образ мира в русской литературе (П.И. Мельников-Печерский, И.С. Шмелев, А.И. Солженицын): докт. дис.: Петрозаводский гос. ун-т. Дубна, 2006; Алексеева Л.Ф. Идеи В.С. Соловьева в художественном отражении И.С. Шмелева // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелева. Мат. межд. конф. 2007 и 2009 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С.246-253; Дзыга Я.О. Творчество И.С. Шмелева в контексте традиций русской литературы. М.: БУКИ ВЕДИ, 2013; Спиридонова Л.А. Художественный мир И.С. Шмелева. Монография. М.: ИМЛИ РАН, 2014.
2. См.: Захарова В.Т. Идея созерцания в русской философии начала XX века и творчество И.С. Шмелева (к постановке проблемы) // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелева. Мат. межд. конф. 2007 и 2009 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С.35-44; Захарова В.Т. Мотив тишины в прозе И.С. Шмелева // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелева. Мат. межд. конф. 2007 и 2009 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С.220-228.

3. Дурылин С.Н. Лик России // Дурылин С.Н. Русь прикровенная. М.: Паломник, 2000. С.232-291.
4. Шмелев И.С. Лик скрытый // Рассказы 1915-16 гг. Т.VIII. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1917. С.20.
5. Каскина Ю.У. Философия «Великих Весов» в рассказе И.С. Шмелева «Лик скрытый» // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелева. Мат. межд. конф. 2007 и 2009 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С.106-113.
6. Лосский Н.О. Характер русского народа // Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. М.: Политиздат, 1991. С.250.
7. Шмелев И.С. Драгоценный металл // Шмелев И.С. – Собр. соч.: в 5 т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.474
8. Шмелев И.С. Лето Господне // Шмелев И.С. Сочинения. В 2-х тт. Т.II. М.: Худож. лит., 1989. С.354.
9. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С.330.

III.3. Рассказ Ив. Шмелева «Куликово Поле» в контексте религиозно-философской мысли Е.Н. Трубецкого

1. Ильин И.А. Православная Русь. «Лето Господне. Праздники» И.С. Шмелева // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.118.
2. См. об этом: Осьминина Е.А. Крушение кумиров // Шмелев И.С. Собр. соч.: в 5 т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.6.
3. Шмелев И.С. Куликово Поле // Там же. С.133,163.
4. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни // Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С.289.
5. Ильин И.А. Творчество Шмелева // Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993. С.111.
6. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С.68.
7. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С.256.
8. Шмелев И.С. Богомолье // Шмелев И.С. . В 2-х тт. Т.II. М.: Худож. лит., 1989. С.111.
9. Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // О Русь, волшебница суровая. Н. Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1991. С.209.

III.4. И.С. Шмелев и Е.Н. Чириков: к проблеме мифопоэтики народного характера

1. Чириков Е.Н. Волга-сказочница // Чириков Евгений Вниз по Волге-реке. Легенды и были: Н. Новгород: Вектор-ТиС, 2004. С.24.
2. Чириков Е.Н. Храм незримый // Чириков Е.Н. Между небом и землей. Париж: Возрождение, 1927. С.84,92.
3. Чириков Е.Н. Отчий дом. Белград, 1931. С.131.
4. Шешунова С.В. Национальный образ мира в русской литературе (П.И. Мельников-Печерский, И.С. Шмелев, А.И. Солженицын): дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01. Дубна, 2006.

III.5. Образ Москвы в прозе и публицистике Ив. Шмелева и Ив. Бунина

1. См.: Захарова В.Т. Столица и революция: мифопоэтика урбанистического пространства в прозе русской эмиграции 1920-х годов // Ученые записки Орловского государственного университета. Научный журнал. – 2012. - №4. С.164-170.
2. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С.549.
3. Шмелев И.С.Океан // Шмелев И.С. Собр. соч.: в 5т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.200.
4. Лермонтов, М.Ю. Панорама Москвы // Лермонтов М.Ю. Сочинения в двух томах. Т.2. М.: Правда, 1990. С.608.
5. Спиридонова Л.А. Художественный мир И.С. Шмелева: монография. М.:ИМЛИ РАН, 2014. С.147.
6. Коршунова Е.А. Лики Москвы в очерках И.С. Шмелева «Город-призрак» и «Москва в позоре» // И.С. Шмелев и писатели литературного зарубежья. XVIII Крымские международные Шмелевские чтения. Сб. научн. статей межд. конф.17-22 сентября 2009 г. Алушта, 2011. С.73-80.
7. Шмелев И.С. Город-призрак // Шмелев И.С. Собр. соч.: в 5т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.203
8. Шмелев И.С. Москва в позоре // Шмелев И.С. Собр. соч.: в 5т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.206
9. Шмелев И.С. Мученица Татьяна // Шмелев И.С. Собр. соч.: в 5т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.502.
10. Шмелев И.С. ДушаМосквы // Шмелев И.С. Собр. соч.: в 5т. Т.2. Въезд в Париж. М.: Русская книга, 1998. С.506.
11. Бунин, И.А. Инония и Китеж / Бунин И.А. Окаянные дни: Неизвестный Бунин. М.: Молодая гвардия, 1991. С.140.
12. Бунин, И.А. Окаянные дни... С.34.
13. Шешунова С.В. Образ мира в романе И.С. Шмелева «Няня из Москвы». Дубна: Междунар. Ун-т природы, о-ва и человека «Дубна», 2002. С.47.
14. Бунин И.А. Из записей неизвестного // Бунин И.А. Окаянные дни: Неизвестный Бунин. М.: Молодая гвардия, 1991. С.154-177.

III.6. Личность и творчество И.С. Шмелева в восприятии К.Д. Бальмонта

1. Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926-1936. М.: Наука, 2005. С.56.
2. Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Анатолий Найман. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Худож. лит, 1989. С.255.

Научное издание

Захарова Виктория Трофимовна

ПОЭТИКА ПРОЗЫ И.С. ШМЕЛЕВА

Монография

Печатается в авторской редакции

В оформлении обложки использована репродукция

Журавлева Л.Н. «Сергиев посад»

Редактор Е. М. Кузьмина
Технический редактор Е.А. Слепышева

Подписано в печать 23.12.2015 Формат 60/84х16 Усл. печ. л. 6,7 Тираж 1000 экз. Заказ 4
Издательство НГПУ, 603004 Н.Новгород, ул. Челюскинцев, 9
Отпечатано в РИЦ «Полиграф» НГПУ им. К. Минина

ISBN 978-5-85219-430-5

