

ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КОРШУНОВА ЕВГЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

**МЕЖДУ КЛАССИКОЙ И МОДЕРНОМ: ТРАДИЦИЯ И
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭТИКЕ ПРОЗЫ ИВАНА ШМЕЛЕВА**

К 140-летию со дня рождения И. С. Шмелева

Харьков— 2013

ББК 83.3(4РОС)6-4Шмелев

УДК 821.161.1 – 3 Шмелев.09

К70

Рекомендовано к печати решением Ученого совета
филологического факультета
Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина
(протокол №10 от 24 мая 2013г.)

Издание осуществлено при поддержке Харьковской частной СШ «ЛЕСТВИЦА»

Рецензенты:

Шеховцова Т. А., доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

Есаулов И. А., доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института им. А. М. Горького (Москва)

Коршунова Е. А. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева: монография / Е.А. Коршунова. – Х: ФОП Бровин А.В., 2013. – 216 с..

ISBN 978-966-2445-67-1

В монографии проведен анализ видов, форм и функций традиции и интертекстуальности в прозе И. С. Шмелева. Он позволил определить специфику проявлений и соотношения данных категорий в поэтике писателя, соотнести культурный фон и аксиологические ориентиры его творчества, расширить представления об особенностях его художественной системы, уточнить место И. С. Шмелева в литературном процессе первой половины XX века.

Для творческого сознания И. С. Шмелева наиболее востребованными становятся два взаимосвязанных вида традиции: литературная и духовная. Эти традиции служат прообразом «новой эстетики», цель которой – «обожить искусство», указать на его религиозные истоки. Собственно интертекстуальность в большинстве случаев используется И. С. Шмелевым как продуктивная техника смыслопорождения, позволяющая лаконично, но емко и глубоко выражать смыслы художественного текста, достраивать их, благодаря подключению предшествующего литературного опыта и его ассимиляции в соответствии с собственным замыслом.

И. С. Шмелев широко использует пародию, комизм, интертекстуальную игру, явную и скрытую полемику, что позволяет говорить об обогащении прозы писателя эстетическими достижениями модернизма и постмодернизма («Почему так случилось»).

Для студентов, аспирантов и преподавателей высших учебных заведений, школ с русским языком обучения, а также всех читателей, интересующихся русской литературой.

ISBN 978-966-2445-67-1

Моим родителям

***Александру Ильичу
и
Тамаре Александровне
Рыжковым***

посвящается

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. Духовная традиция в поэтике И. С. Шмелева: иконичность и агиографичность	28
1. 1. Традиции иконичности в прозе И. С. Шмелева 1930-х–40-х годов	28
1. 2. Житийная традиция в романе И. С. Шмелева «Пути небесные»	52
ГЛАВА 2. «Московский текст» в творчестве И. С. Шмелева	60
2. 1. Феномен «московского текста» в русской литературе	60
2. 2. Становление «московского текста» в прозе И. С. Шмелева 1920-х годов	75
2. 3. Поэтика «московского текста» в прозе И. С. Шмелева 1930–1940-х годов	91
ГЛАВА 3. Специфика интертекстуального диалога	114
3. 1. Интертекстуальность в рамках традиции: обновление жанра святочного рассказа	114
3. 2. Интертекст русской классики и «серебряного века» в прозе И. С. Шмелева ...	128
3. 2. 1. Иконичность и иллюзионизм в повести «Неупиваемая Чаша»	128
3. 2. 2. Тип «шмелевской девушки» в прозе писателя	136
3. 2. 3. Формы и функции интертекстуальности в рассказах И. С. Шмелева «На пеньках» и «Почему так случилось»	153
3. 2. 4. Роман И. С. Шмелева «Пути небесные»: поэтика оглавления.	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	193
ЛИТЕРАТУРА	199

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Ивана Сергеевича Шмелева, писателя первой волны русской эмиграции, в последние десятилетия вызывает активный литературоведческий интерес. Прижизненные публикации писателя на родине демонстрируют лишь начальный этап его творческого пути. Определяющие творческий облик художника произведения создавались в период эмиграции (1922–1950). Эмигрантская проза Шмелева пришла к русскому читателю лишь в 1980-е годы, что положило начало целостному осмыслению творчества писателя. Начиная с 1990-х годов, русские и украинские литературоведы неоднократно поднимали вопрос о соотношении творческого наследия Шмелева с литературным процессом XIX–XX веков (А. П. Черников, Л. М. Борисова [142; 15] и др.). Тема литературной преемственности, особенно актуальная для такого «традиционалиста», как Шмелев, одной из первых оказалась в поле зрения шмелеведов. Проза писателя соотносилась с творчеством Ф. М. Достоевского, И. А. Бунина, А. П. Чехова, И. С. Тургенева, но на сегодняшний день эта проблематика остается все же исследованной достаточно фрагментарно.

Еще менее затронутым является вопрос о «взаимоотношениях» прозы писателя с творчеством авторов «серебряного века», хотя все исследователи признают, что Шмелев оказал большое влияние на формирование картины мира писателей зарубежья. Все очевиднее становится необходимость рассмотрения интертекстуальных связей прозы Шмелева.

Автор выражает искреннюю благодарность за участие в создании и издании этой книги зав. каф. истории русской литературы ХНУ имени В. Н. Каразина проф. Московкиной И. И., рецензентам: проф. Шеховцовой Т. А. и проф. Есаулову И. А., иер. Федору (Миколаенко).

Творчество Шмелева по многим характеристикам приближается к модернистской парадигме, которая не может быть адекватно исследована вне контекстуальных связей.

При обращении к категориям традиции и интертекстуальности необходимо, прежде всего, уяснить содержание этих понятий, выявить различия между ними. В терминологии современного литературоведения категория интертекстуальности зачастую не отграничивается от традиции, так что эти термины используются как взаимозамещающие и синонимичные. Рассмотрение прозы Шмелева сквозь призму изучения особенностей традиции и интертекстуальности представляется вполне уместным в контексте современного состояния шмелеведоведения, которое не дает вполне четкого представления о своеобразии синтеза модернистской и классической парадигм в художественном мире этого автора.

Связь наследия Шмелева с вековыми духовными традициями отмечается едва ли не во всех исследованиях творчества писателя. Еще в дореволюционной критике за Шмелевым закрепилось звание «традиционалист». Прозу писателя всегда соотносили с традициями литературы «золотого» века. Слово «традиция» стало чуть ли не общим местом в трудах, посвященных творчеству этого классика русского зарубежья. Так, И. А. Есаулов в книге «Русская классика: новое понимание» рассматривает Шмелева и Набокова как наследников отечественной соборной традиции и как авторов, «каждый из которых по своему *завершает* эту линию русской классической литературы» (курсив автора) [38, с. 315]. Творчество Набокова «направлено *против* этой магистральной духовной традиции (и следовательно, против христоцентричного вектора русской литературы как таковой)» [38, с. 340] Отношение писателей к традиционному (соборному) идеалу (продолжение традиции у Шмелева и игнорирование её у Набокова) позволяет объяснить «русскость» Шмелева и «нерусскость» Набокова.

В современном шмелеведоведении можно выделить две основные тенденции в изучении проблемы традиций. Для первой характерно обращение к литературным традициям, к русской классике. Связи писателя с классическим наследием изучаются в нескольких ракурсах. Так, Т. В. Филат исследует соотношение традиций и

новаторства в семантике, структуре и художественных функциях «я-повествования», считая главной новацией Шмелева «создание образа ребенка-нарратора, своеобразного „праведника“, который пополняет его варианты у Чехова и Лескова» [134, с. 122]. Рассматриваются традиции русского антинигилистического романа [15] и классического романа [29] в «Путях небесных» Шмелева, культурологические традиции русской классики [59; 64; 69], эволюция типа «маленького человека» в прозе писателя [86], изучаются литературные связи творчества Шмелева [101; 104; 119].

Вторая тенденция связана с обращением к православной традиции. Связям писателя с «нашим тысячелетним духовным устоянием» посвящены сборники материалов Крымских международных Шмелевских чтений: «И. С. Шмелев и духовная культура православия» [45], «И. С. Шмелев и духовные традиции славянской культуры» [46] и др.

На стыке отмеченных тенденций находится диссертационное исследование Н. И. Пак «Традиции древнерусской литературы в творчестве Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева», в котором предпринята попытка «определить закономерности обращения писателей к древнерусской литературной традиции; <...> проследить особенности разработки архетипических сюжетов и образов, изображения духовных явлений и духовного опыта героев; определить функцию текстов Священного Писания, молитвословий, произведений древнерусской литературы (цитаты, реминесценции, аллюзии) в произведениях писателей» [100, с. 4]. В творчестве Шмелева Н. И. Пак обнаруживает вполне определенные переклички с древнерусской литературой. Эти переклички обусловлены двумя взаимосвязанными проблемами: поисками прочных основ личного бытия и сохранения сущностного содержания бытия национального. Стремление выразить открывшуюся религиозную истину требовало соответствующих жанровых форм и образов. Наиболее адекватные формы были выработаны средневековой традицией, что предопределило обращение к ней писателя.

Современное шмелеведение продолжает разрабатывать аспекты, впервые намеченные дореволюционной критикой. Детальному изучению подверглись

«иконописные» приемы в творчестве писателя, то есть поэтика художественной иконичности. В. В. Лепяхин называет иконичным «то, что использует принцип иконы, т.е. стремится стать образом первообраза и не просто передавать его, а синергично являть» [73, с. 157]. Чтобы подчеркнуть в иконе это единство видимого и невидимого, ученый предлагает говорить об «иконичном образе, соединяя понятия „икона” (видимое) и „образ” (невидимое) в одно» [73, с. 157, 133].

Иконичности художественного образа в творчестве Шмелева посвящены работы М. Ю. Шкуропат. Автор определяет иконичность как «понятие, отражающее способность вещи, явления, времени, пространства, отдельной личности, произведения искусства, мысли быть образом-иконой умопостигаемой действительности. Метод иконичного анализа заключается в раскрытии сакрального содержания художественных образов в той мере, в какой позволяет и предполагает их художественность. При таком подходе художественные образы рассматриваются не как видоизмененные творческим сознанием художника зеркальные отображения образов реальной действительности – “образы образов” или “копии копий”, а образы-иконы, воссоздающие в тексте художественный образ “первичной реальности”» [151, с. 16]. Поскольку сама православная икона является «живым носителем» традиции (Священного Предания), рассмотрение проблем иконичности тесно соотносится с проблемой духовной традиции и преемственности.

В настоящее время появились исследования, авторы которых изучают не одну какую-либо традицию в творчестве Шмелева, а их взаимопроникновение. В частности, Е. Г. Руднева в книге «Диалог традиций в повести И. С. Шмелева “Неупиваемая Чаша”» утверждает, что «на всех уровнях созданного Шмелевым образного мира преобладает установка на синтез традиций – культурных, творческих, жанровых, стилевых, мирозерцательных. В повести активно представлены традиции фольклора, древнерусской литературы, агиографии, романтизма, натуральной школы, классического реалистического романа» [111, с. 10–11]. Исследовательница справедливо отмечает, что современные интерпретации жанровой природы повести тяготеют в основном к двум полюсам – жития и романа. Е. Г. Руднева предлагает применить интеграционный подход, который соответствует

ведущим тенденциям жанрообразования в русской литературе XIX – XX вв. и отвечает специфике прозы Шмелева, соединяющей светскую и церковную традиции. Отмечена также важная роль интертекста в повести, связь произведения с литературой «серебряного века», хотя этот аспект детально не разрабатывался.

Нетрудно заметить, что в современных исследованиях творчества Шмелева основное внимание уделяется рассмотрению либо литературной, либо духовной традиции. Возникает вопрос: изолированы ли «православная» и «литературная» традиции в художественном мире писателя? Если нет, в каких отношениях между собой они находятся: взаимодополнения, взаимопроникновения или оппозиции? В этом контексте интересна диссертационная работа С. В. Шешуновой, посвященная исследованию различных аспектов национального своеобразия русской литературы и их взаимосвязи на материале литературы XIX – XX веков («В лесах» и «На горах» П. И. Мельникова-Печерского, «Няня из Москвы» И. С. Шмелева, «Красное Колесо» А. И. Солженицына). В частности, автор рассматривает «соотношение фольклорных и православных мотивов в художественном мире исследуемых произведений» [148, с. 5], в результате чего выявляются этнокультурные константы, определяющие своеобразие художественного пространства и художественного времени русской литературы. Как видим, установка исследователя на синкретическое рассмотрение традиций позволила выполнить целостный анализ национального образа мира как системы.

Следует отметить, что в работах, посвященных изучению традиций классической литературы в творчестве Шмелева, акцент делается на том, что писатель наследует у классиков. Между тем, отсылки к классике являются не только знаками наследования, они могут быть элементами творческой полемики, существенно трансформировать первоисточник, способствовать приращению смысла. Исследование сюжетно-образной структуры, идейно-художественного своеобразия «Путей небесных» в сопоставлении с романами Лескова, Толстого и Достоевского выполнено Л. М. Борисовой и Я. О. Дзыгой [15]. Авторы показывают, что опираясь на опыт антинигилистических романов Лескова, Достоевского, Толстого (тип героя-отрицателя, эстетико-теологическое толкование добра, красоты, любви, идеальный

женский образ, пророческий пафос романа-предупреждения), Шмелев создает свой тип романа – духовный роман. Однако ученые не проводят четкую грань между тем, что принимает художник и с чем он полемизирует. Творческому диалогу Чехова и Шмелева посвящены работы О. А. Платоновой и Е. Г. Потаповой [101; 104], в которых анализируются религиозно-философские и литературно-критические аспекты восприятия творчества Чехова в публицистическом и эпистолярном наследии Шмелева [101, с. 5], осуществлено генетическое и типологическое сопоставление тем, образов, мотивов и элементов поэтики двух писателей [104, с. 5].

Взгляд на малую прозу Шмелева с позиций интертекстуального подхода представлен в монографии Л. И. Еременко «Поэтика рассказов И. С. Шмелева» [36]. Анализ рассказов «Гунны», «Трапезондский коньяк», повести «Богомолье» и др. позволяет автору сделать вывод, что «литературный диалог писателя с современниками и писателями-предшественниками вскрывает напряженный поиск новых средств художественной выразительности и ответов на фундаментальные вопросы бытия человека в эпоху резкого слома привычных форм жизни» [36, с. 93]. Хотя в исследовании Л. И. Еременко обозначен литературный контекст прозы Шмелева (творчество А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова), эти наблюдения нельзя назвать исчерпывающими. В работе не формируется представление об интертекстуальных стратегиях писателя, прецедентных авторах и текстах и т.д.

В современном шмелевоведении до сих пор не было предложено системного исследования форм проявления традиции и интертекстуальности в прозе Шмелева, более того, авторы зачастую не стремились к разграничению этих категорий. На наш взгляд, исследование данных проблем позволит уточнить специфику эстетических установок писателя, глубже уяснить соотношение традиционного и новаторского в его творчестве. В современном литературоведении в настоящее время не существует четкого разграничения этих категорий, поэтому остановимся более детально на рассмотрении их соотношений.

Любое произведение искусства, любое художественное явление предстают одновременно и продуктом породившей их реальности, и частью всеобщего

культурного континуума, результатом накопленного человеческого опыта. Поэтому художественные феномены характеризуются не только принадлежностью к определенному этапу развития цивилизации, но и соотнесенностью с предшествующими эпохами. О необходимости изучения литературы в контексте ближней и дальней культуры много писал М. М. Бахтин: «если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать алитературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. <...> Произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины» [10, с. 350]. Ученый подчеркивал необходимость принимать во внимание «столбовые линии развития литературы, подготовлявшие того или иного писателя, то или иное произведение в веках (и у разных народов)» [10, с. 364]. При таком подходе «любое “прочтение” художественного текста исследователем может рассматриваться <...> как более или менее удачное погружение толкователя в могучие глубинные течения культуры, которое высвечивает шлейфы смыслов, <...> позволяющие расслышать и распознать в подтексте подспудно звучащий язык культурного “предания” – с его собственной системой ценностных координат» [42, с. 22].

Творческие искания подлинных талантов всегда опираются на эстетическое наследие предшественников, и, прежде всего – на национально-художественные традиции. Литература каждого народа имеет свой собственный опыт, который в ходе исторического развития воплощает в себе наиболее устойчивые национальные своеобразные черты художественного мышления, передающиеся новым поколениям писателей и получающие продолжение и развитие в их творчестве. Этот опыт принято обозначать понятием традиции.

Как отмечали исследователи, уже сами названия идейно-эстетических направлений «могут содержать в себе (наряду с определением форм изображения действительности) их отношение к другим направлениям и периодам: Ренессанс,

модернизм, постмодернизм, неореализм, необарокко и т.д. Степень традиционности литературного произведения принадлежит к его важнейшим чертам, но оценка традиционности и новизны не может быть абсолютной, будучи зависимой от различного наполнения и понимания традиции в разные культурно-исторические эпохи. <...> Понятие традиции исторично, относительно, подвижно, легко переходит с одного явления на другое, может сужаться и расширяться» [118, с. 47].

В литературоведении 1980-х гг. понятие традиции определялось следующим образом: «традиция – это культурно-художественный опыт прошлых эпох, воспринятый и освоенный писателями в качестве актуального и непреходяще ценного, ставший для них творческим ориентиром. Осуществляя связь времен, традиция знаменует избирательное и инициативно-созидательное овладение наследием предшествующих поколений во имя решения современных художественных задач, и поэтому ей закономерно сопутствует обновление литературы <...>» [77, с. 443]. При этом подчеркивалось, что «традиция осуществляет себя в качестве влияний (идейных и творческих), заимствований, а также в следовании канонам. В качестве традиции писателями усваиваются темы прошлой литературы, обусловленные социально и исторически („маленький человек”, „лишний человек” в русской литературе 19 в.) или обладающие универсальностью (любовь, смерть, вера и т.п.), а также нравственно-философские проблемы и мотивы <...>, черты жанров <...>, компоненты формы» [77, с. 444].

Современное литературоведение расширяет понятие традиции, не сводя её к заимствованиям и влияниям. К традиции относят, «во-первых, словесно-художественные средства, находившие применение и раньше, а также фрагменты предшествующих текстов (реминесценции, не имеющие пародийного характера); во-вторых, мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе. В-третьих, это жизненные аналоги словесно-художественных форм» [127, с. 1089]. Свидетельством органичной и полной приобщенности писателя к традиции принято считать «духовную причастность ценностям прошлой культуры» [77, с. 444]. В противном случае использование предшествующей литературы может обретать самодовлеюще-игровой или

рассудочно-эстетический характер, при котором компоненты формы наследуются как отчужденные от соответствующего им содержания. Примером может служить стилизация в литературе 1910–1920-х гг., сводившаяся к «разыгрыванию ролей» различного рода художественных манер прошлых эпох.

В. Е. Хализев предлагает различать два вида традиции: собственно традиционализм, то есть опору на прошлый опыт в виде его повторения и варьирования, ориентацию писателей на уже имеющиеся литературные образцы, и обновление традиции, то есть творческое наследование культурного опыта, которое предполагает «свободное и смелое достраивание ценностей, составляющих достояние общества, народа, человечества» [127, с. 1090].

Исследование традиции, преемственности в литературе – одно из фундаментальных направлений литературоведения, как и изучения культуры в целом. Как указывал Д. С. Лихачев, «понять современность, понять современную эпоху, ее величие, ее значение можно только на огромном историческом фоне. Если мы будем смотреть на современность с расстояния десяти, двадцати, сорока или даже пятидесяти лет, мы увидим немного. Современную эпоху можно по-настоящему оценить только в свете тысячелетий. <...> Русская литература XIX в. – одна из вершин мировой культуры, ценнейшее достояние человечества. Как она возникла? На тысячелетнем опыте культуры слова» [79, с. 72–73; 83; 76].

А. Ф. Лосев в своих работах неоднократно показывал, что именно традиция является основой непрерывного развития культуры: «Прошедшее – не погибло. Оно стоит незабываемой вечностью и родиной. В глубине памяти веков кроются корни настоящего и питаются ими» [80, с. 561].

Проблема традиции в литературе первой половины XX в. представляется особенно актуальной, так как эта эпоха одновременно явилась и заключительным этапом Нового времени, и началом новой стадии в истории мировой культуры. В этот период происходит грандиозный слом традиций предшествующей исторической эпохи, складываются особые отношения с предыдущими эстетическими направлениями, своеобразно переплетаются и взаимодействуют различные синхронные традиции. Как справедливо указывает Е. А. Стеценко, «для характеристики каждой литературной

эпохи важно выявить не только те или иные традиции в их соотношении, но и доминирующую концепцию традиции, выражающую самосознание культуры» [118, с. 48].

В XX в. концепция традиции оказалась очень сложной, неоднозначной и изменчивой благодаря осознанию переломности эпохи. Ощущение обрыва «нити времен», социальные катаклизмы и революции стали одной из причин катастрофичности XX века, глобальной смены эпох. Именно в этот период обнаруживается стремление к ломке и пересмотру традиций. При этом полного разрыва с традициями прошлого не произошло, так как кризисность эпохи требовала подытоживания и анализа всего накопленного исторического опыта с целью самопознания и самоориентации. Не случайно в XX в. появились неореализм, необарокко, неоклассицизм и неоромантизм и вместе с тем утвердились идеи релятивности и историчности традиции, которая практически никогда не привлекается в её изначальном, а непременно в измененном виде.

В литературоведении XX в. широко бытует и иное, весьма критическое, а нередко и резко негативное отношение к традиции, преемственности, культурной памяти – как неминуемо связанных с консерватизмом и эпигонством, не имеющих касательства к подлинной, высокой литературе. Подобное недоверие к традиции и, главное, к тем смыслам, которые за ней стоят и в ней выражаются, восходит к воинствующему «антитрадиционализму» Ф. Ницше, который в поэме-мифе «Так говорил Заратустра» (1883–84) призывал «разбить скрижали» и уйти из «страны отцов». Немецкий мыслитель называл эту глобальную переоценку ценностей «бесцеремоннейшим покушением на Распятого; она завершается раскатами грома и молний против всего, что есть христианского и христиански-заразного» [96, с. 825]. Подчеркнем, что Ф. Ницше выступал не против абстрактных «традиционных» ценностей, но против христианской традиции как таковой, находя для себя опору в культуре Ренессанса: «Переоценка христианских ценностей, попытка доставить победу противоположным ценностям... мой вопрос есть его вопрос: никогда нападение не было проведено более основательно, прямо, более строго по всему фронту и в центре! Напасть в самом решающем месте, в самом гнезде христианства!»

[96, с. 690]. Позднее разрыв с традицией декларировали «левые» (авангардистски ориентированные) литературные направления XX в.

Нарастающему «негативизму» по отношению к преемственности культурной памяти противостояла идея культурной непрерывности, убежденным сторонником которой был Т. С. Элиот. Выдвинув концепцию «внеличностного искусства», Элиот, прежде всего, стремился обнаружить тот механизм, который ограничивает обыденную личность, ту власть, что не позволяет художнику свернуть на путь бесплодного самовыражения. Таким механизмом стала для Элиота традиция, причастность к которой формируется «чувством истории». В эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919) он пишет: «... это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно заставляет человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, начиная с Гомера <...> как нечто, существующее одновременно, образующее единовременный ряд» [165, с. 87]. Для создания «истинно нового» произведения, по Элиоту, необходима особая духовная согласованность с прошлым: поэт должен активно воздействовать на прошлое, открывать в нем вечное начало, которое делает литературное прошлое, во-первых, бессмертным, во-вторых, тождественным настоящему. Следование традиции – это отнюдь не «следование по стопам поколения, непосредственно нам предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому», но особого рода «„постепенное и непрерывное самопожертвование“ со стороны автора, который освобождается в своем творческом акте от присущей лишь ему „индивидуальности“ и живет в своем произведении „сегодняшним моментом прошлого“, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить» [165, с. 85].

В российском литературоведении XX в. отношение к традиции было неоднозначным (см. [41]). Русская формальная школа попыталась теоретически обосновать отказ от самого понятия «традиция» в изучении литературы. В статьях «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (1927) Ю. Н. Тынянов отстаивал мысль о том, что «основное понятие старой истории литературы – „традиция“ оказывается неправомерной абстракцией» [131, с. 272]. По мнению

Тынянова, «говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой – борьба и смена» [131, с. 272, 258]. При таком подходе история литературы сводилась, прежде всего, к борьбе тех или иных направлений. В то же время Тынянов не отрицал явления «традиционности», состоящего в том, что «каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах» [131, с. 281].

Отчасти созвучными, но в большей степени полемичными по отношению к идеям Тынянова стали работы М. М. Бахтина. В статье «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) ученый писал о том, что «кроме преднаходимой художником слова действительности и познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору...» [9, с. 81]. Процесс создания литературы рассматривался исследователем как динамический диалог, постоянно эксплицирующий в своем развитии новые смыслы литературного контекста: «Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конечными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде» [9, с. 82]. В русле теории полифоничности М. М. Бахтин рассматривал понятие «чужого слова». Отдельно взятое высказывание ученый рассматривает в связи с другими высказываниями: «ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним. Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено» [9, с. 71]. Каждое слово несет с собой и память о контексте, в котором оно сказано: «каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило» [9, с. 72]. В этой связи неизбежно возникает вопрос о соотношении «данного» и «нового», коллективного и индивидуального. Для Бахтина нет абсолютно повторяющихся

высказываний, это всегда новое высказывание, поскольку в нем изменены прагматические ориентиры субъекта, места и времени (я, здесь, сейчас). В каждом созданном произведении все данное пересоздается, получает новый смысл.

В конце 1960-х гг. французский семиотик Юлия Кристева, опираясь на работы Бахтина, ввела в научный обиход термины «интертекстуальность» и «интертекст». [65, с. 99].

Каноническую для постмодернизма формулировку понятий «интертекстуальность» и «интертекст» дал Р. Барт. При бартовском подходе автор уступает место скриптору – «вечному переписчику», который может лишь «вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые» [7, с. 338]. Так философия постмодернизма приходит к важнейшему теоретическому постулату о смерти автора – безличной продуктивности художественного текста. Заметим, что в отличие от теоретиков постмодернизма и постструктурализма (Ж. Деррида, М. Фуко, А.-Ж. Греймас, Р. Барт, Ж. Лакан, Ю. Кристева), Бахтин никогда не постулировал идею «смерти автора». Более того, прекрасно понимая силу традиции, значимость «чужого», «готового» слова, его громадный культурный «груз», он убежденно формулировал: «То, что мною может быть совершено, никем и никогда совершено быть не может» (Цит.по:[58, с. 12]). На этой персоналистической философской почве возникали утверждения, акцентировавшие не «смерть автора», а его эстетическую активность: «Прозаик пользуется словами, уже населенными чужими социальными интенциями, и заставляет их служить своим новым интенциям, служить второму господину» [58, с. 12]. Продолжая свою мысль, Бахтин говорит о том, что «каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником» [9, с. 81].

В отличие от М. Бахтина, зарубежные теоретики интертекстуальности нивелируют уникальность любого высказывания и текста, не признают роль автора-творца с его аксиологическим отношением к содержанию и значение диалога между автором и читателем.

Таким образом, в постструктурализме «снимается проблема заимствований и влияний, первичности и вторичности: через призму интертекста мир предстает как

огромный Текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение одних и тех же элементов дает новые комбинации» [53, с. 196]. Текст превращается в «эхокамеру» (Р. Барт), «ансамбль пресуппозиций» (М. Риффатер), «мозаику цитат» (Ю. Кристева), «палимпсест» (Ж. Женетт), где каждое новое высказывание пишется поверх предыдущих. Место художественного произведения не закреплено в традиции: «одним из эффектов интертекстуальности является их (произведений – Е. К.) перемещение помимо всякой иерархии. <...> Она полностью нарушает порядок следования произведений и разрывает всякие отношения порождения и филиации между ними» [109, с.173—174].

По мнению И. П. Смирнова, «... интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать ИНТЕР<...>АЛЬНОСТИ, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [114, с. 11]. В своей работе «Порождение интертекста» автор разграничивает реконструктивную и конструктивную интертекстуальность: «В процессе реконструктивной интертекстуальной работы писатель регистрирует общность двух (или более) источников в плане выражения, постигая на этой основе их смысловую связность. Конструктивная интертекстуальность, напротив, предусматривает, что автор, установив сходство (внешне не сходных) источников в плане содержания, будет стремиться, далее, к тому, чтобы связать их означающие элементы внутри собственного произведения» [114, с. 20].

Среди российских и украинских ученых, специально занимающихся рассмотрением феномена интертекстуальности, следует выделить Н. А. Фатееву [133] и Н. В. Кораблеву [60].

Относительно определений таких интертекстуальных элементов, как цитата, аллюзия, реминисценция, в современной науке существуют разночтения.

В нашем исследовании под цитатой мы будем понимать дословное или видоизмененное воспроизведение отрывка из какого-либо текста с сохранением узнаваемого лексического состава. Под аллюзией – употребление слова или

выражения в качестве намека на хорошо известный факт, явление или лицо. Цитата может быть атрибутированной и неатрибутированной, аллюзия же, как правило, не предполагает указания на источник. Использование аллюзии предполагает знание факта, явления или лица, на которые ссылаются авторы произведения. Отличие аллюзии от цитаты в том, что цитата повторяет более или менее точную формулировку оригинала, хотя значение может быть видоизменено новым контекстом, аллюзия же – только упоминание о слове или фразе, которые могут рассматриваться как ключевое слово высказывания, и основана она на накопленном опыте и знаниях писателя, которые подразумевают подобные опыт и знания у читателя [19, с. 185–187]. Необходимо особо выделить живописную аллюзию – стилистическое средство, к которому писатель прибегает, стремясь сделать облик своего персонажа максимально «зримым», опираясь на живописный опыт читателя. В данном случае речь идет об аллюзиях на известные произведения живописи или иконописи.

Реминисценция будет определяться нами как заимствование в художественном произведении каких-либо черт (образов, мотивов), наводящих на воспоминание о другом произведении. Реминисценция может выступать в качестве как сознательного, так и бессознательного поэтического приема. Заметим, что цитаты, реминисценции, аллюзии могут быть как знаками традиции, так и маркерами интертекстуальности.

Рассмотрев наиболее значимые аспекты теории литературной традиции и интертекстуальности, остановимся подробнее на некоторых научных предположениях относительно соотношения этих категорий. Интертекстуальность стала неременной составляющей современного литературоведения: «словно бы вдруг был осознан тот факт, что любой текст, каков бы он ни был, насквозь пронизан другими текстами. <...> Перелистав то или иное издание классических текстов, легко убедиться в том, что интертекстуальность, как правило, – всего лишь „современное слово”, с помощью которого обозначают вполне традиционную теорию источников» [109, с. 43]. Поэтому, для того, чтобы определить границы интертекстуальности, необходимо понять, чем она отличается от литературной традиции: «теория интертекстуальности, независимо от того, как в ней мыслится текст, требует занятия

особой позиции по отношению к традиции, памяти, но также и к автору, авторской самобытности» [109, с. 151]. Эта проблема уже изучалась современными литературоведами на разном литературном материале (См., напр.: [93] и др.).

Для М. М. Бахтина, настаивавшего на рассмотрении произведений в категориях масштабного историзма, оказалось важным понятие «большого диалога», или «диалога в большом времени». При этом ученый имел в виду в том числе и взаимодействие с традицией, которая в условиях диалога уже не казалась безгласным объектом, пассивным материалом. Она становилась «выразительным и говорящим смыслом, „голосом”, включенным в диалогический контекст большого времени, притом голосом, которому “все предстоит еще”» [16, с. 14]. Концепция диалогичности тесно связана с представлениями об эволюции литературной традиции, которая на пути преемственности также изменяется. Сам процесс эволюции возможен только в ходе «диалога» с предшествующей традицией. При этом традиция всегда представляет собой некоторую упорядоченную целостность, единство, которое обусловлено непрерывностью традиции (слово «традиция» означает «передача, передаю»).

Обращение к традиции предполагает определенное ценностное отношение к тому, что передается и перенимается. В традиции, даже при ее переосмыслении, сохраняется понятие авторитета [127, с. 1090]. Не случайно в искусстве авангардизма и постмодернизма традиция практически исчезает. Соответственно и в постмодернистском интертексте, «находящемся в состоянии хаоса, отсутствует аксиологическая шкала: тексты высокой художественной ценности и слоган в рекламе, слова популярного шлягера и творение гения на равных входят в интертекст, поскольку значимым является лишь тот факт, что они кем-то когда-то были сказаны» [66, с. 28]. Интертекстуальность порывает со всяческой преемственностью и авторитетом, в одном и том же тексте могут быть обнаружены отсылки к претекстам, представляющим разные традиции. В таком ключе текст представляет собой поле со свободно взаимодействующими элементами. Интертекстуальность становится основной категорией поэтики постмодернизма, для которого свойственны «хаос, анархия, множественность, фрагментарность, информационный взрыв,

антиэлитарность, антиавторитарность, энтропия, абсурд, уход в экзистенцию, спонтанность, извращенность, контркультура, игра в фантазию. <...> Все это является свидетельством окончательного разрыва со всякой нормативностью, преемственностью и традицией» [118, с. 61].

Н. Пьеге-Гро напрямую связывает постмодернистскую интертекстуальность с разрушением традиции: «Интертекстуальность <...> не только не гарантирует нетленность традиции, но, наоборот, расчленяет и внедряет в нее принцип анархии», поскольку позволяет «пренебрегать принципами иерархии, которые, по общему мнению, определяют структуру традиции» [109, с. 188]. «Смерть традиции» в литературе постмодернизма объясняется тем, что интертекстуальность, в отличие от традиции, «характеризуется не диахроническим, а синхроническим, не причинно-следственным, а равноправным и равнозначным отношением разных художественных форм и текстов. Интертекстуальность не подразумевает ни преемственности, ни влияния, ни канона, ни целенаправленного выбора, ни объективной логики развития культуры, ни цикличности» [118, с. 63]. Другими словами, интертекстуальность мыслится не в вертикальном измерении – цепи историко-литературной иерархии, а в горизонтальном – в горизонтальном пространстве текста как единого поля. И если характер связи для традиции можно определить термином «преемственность», то для интертекстуальности применим термин «взаимодействие». «Интертекстуальность заставляет тексты *взаимодействовать* между собой подобно деталям сложного механизма» (курсив автора) [109, с. 149]. Собственно говоря, традиция превращается в набор заданных моделей, которыми автор волен манипулировать, исходя из собственной концепции мироздания.

Такая трактовка принципиально отличается от концепции интертекстуальности как сознательного приема. Для литературы эпохи модернизма чрезвычайно важна фигура автора-творца. Модернистская интертекстуальность предстает как черта мировосприятия художника, видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций. Причем, что особенно важно, нивелиации автора-творца в литературе модернизма и смежных с ним направлений не происходит.

В литературоведческой науке принято различать модернистскую и постмодернистскую интертекстуальность. Модернистская интертекстуальность порой находится в достаточно сложных отношениях с традицией, так как многие возникшие в XX в. литературные школы декларировали полный разрыв с наследием прошлого и прежде всего с гуманизмом и классическим реализмом XIX столетия. Однако такого разрыва на самом деле не произошло. Для XX в. как раз характерно одновременное обращение к самым разным традициям, взятым не в полном объеме, а часто лишь в своем формальном, не сущностном аспекте. Теряя при этом основополагающие функции, традиция служила не столько образцом, сколько материалом, и не являлась упорядочивающим целым. Именно модернизм с его установкой на художественный синтез подготовил осознание феномена интертекстуальности, поскольку, как справедливо отмечает Н. Пьеге-Гро, «интертекстуальность существовала еще до того, как появилось понятие о ней, поскольку она неизменно присуща любому письму» [109, с. 151]. Нужно заметить, что в модернизме введение интертекстуальных элементов (как правило, мотивированное автором [133, с. 18]), обнаруживает чаще всего переосмысление традиции, а не отказ от нее. Таким образом, в литературе модернизма традиция и интертекстуальность сближаются.

В современной науке интертекстуальность все чаще рассматривается как «онтологическое свойство текста (прежде всего художественного), определяющего его *вписанность в процесс литературной эволюции*, глубинное измерение художественного произведения, обнаруживающееся в ходе его диалога с субъектом» (курсив автора) [66, с. 26]. Попытка разграничения традиции и интертекстуальности на конкретном материале предпринята И. П. Смирновым [114]. Исследователь выделяет два вида интертекстуальности: «традиционалистскую» и «новаторскую». К «традиционалистской» интертекстуальности И. П. Смирнов относит зрелую и позднюю поэзию Пастернака: «В зрелой и поздней поэзии Пастернак тяготеет к тому, чтобы сопоставлять в строгих дизъюнкциях первичный (отмеченный) и вторичный (неотмеченный) претексты. Посттекст воссоздает обычно тематику примарного источника и „снимает“ трансформацию этой тематики, предпринятую в секундарном

источнике» [114, с. 129-130]. Исследователь указывает на то, что, вводя интертекстуальные элементы, Пастернак учитывает при этом весь шлейф смыслов, которые вносит тот или иной интертекстуальный компонент благодаря его включенности в определенную литературную традицию. Это подтверждают механизмы порождения «традиционалистской» интертекстуальности, при которых «претексты оказываются дифференцированными по какому-либо свойству, следующему из навязанного им отношения. <...> Семантическая информация, поставляемая посттекстом, передается реципиенту так, как если бы она уже существовала в сфере претекстов. Посттекст довольствуется функцией отсылочной инстанции. <...> Посттекст может восприниматься читателем как явление „традиционалистского” искусства» [114, с. 131–132].

Как видим, «традиционалистская» интертекстуальность служит созданию в произведении нового смысла, но при этом она не порывает с традицией, а служит ее продолжению. И. П. Смирнов не разграничивает понятия «традиционализм» и «традиция». «Традиционалистская» интертекстуальность не противопоставляется традиции, она вычленяется, как об этом писал М. М. Бахтин, из традиции в отношениях целое – часть целого, таким образом становясь уже понятием традиции. Введение мотивировки интертекстуальности, трансформации семантических значений интертекстуального элемента, направленность интертекстуального приема на конструирование цельного нового смысла позволяет выделить «традиционалистскую» интертекстуальность, которая оказывается сродни модернистской интертекстуальности. Эта интертекстуальность направлена на создание нового смысла, сохраняя при этом комплиментарное отношение к претексту и задаваемой им традиции. Подчеркнем, что создание нового смысла, семантические трансформации являются важнейшим следствием интертекстуальности. Н. Пьеге-Гро, говоря о сходном явлении, называет его особым режимом интертекстуальности, который «целиком вписывается в рамки определенной эпохи и определенной эстетики. Он также примечателен тем, что наделяет произведения особой силой – силой авторитета, придает им устойчивость традиции, наделяет ценностью прошлого как гаранта идеала Прекрасного и идеала рациональности. Подобный режим говорит

о том, что вопреки тем нормам, которые попыталась навязать нам современная эпоха, интертекстуальность смогла сохранить непрерывность традиции и оказалась совместимой с идеей образца» [109, с. 164]. В рамках традиции отсылки к чужим текстам становятся сигналами притяжения или отталкивания на разных уровнях: на уровне стиля, жанра, метода. Для обозначения этого явления мы будем использовать термин «интертекстуальность в рамках традиции» как наиболее удачно демонстрирующий специфику взаимодействия традиции и интертекстуальности.

В исследовании И. П. Смирнова выделяется еще один вид интертекстуальности – эсхатологическая, или новаторская интертекстуальность: «в ранних стихотворениях (таких, как «Сон» или «Памяти Демона») Пастернак вычеркивает тематическое содержание не только вторичного, но и первичного antecedентов. Посттекст контрастирует с претекстами во всем их смысловом объеме. <...> Посттекст в этом случае конституируется в качестве последнего текста в цепи определенной литературной традиции <...>. Пастернак имеет здесь в виду такую интертекстуальную ситуацию, в которой посттекст реконструирует литературную традицию лишь ради того, чтобы свести ее к нулю. Творческий акт состоит не в построении нового смыслового мира, с которым автор мог бы себя идентифицировать, но в демонтаже некогда созданного мира значений» [114, с. 130–131]. Причем претексты при данном виде интертекстуальности берутся в качестве гомогенного, не дифференцируемого ряда, что очень близко постмодернистским представлениям о мире как едином тексте культуры. Вся предшествующая литература воспринимается не как источник традиции, а как целостный «претекстовый тематический мир», в котором новый смысл может сформироваться принципиально вне традиции: «Выведенные значения локализуются вне традиции, *hic et nunc* и тем самым читателю предоставляется возможность опознать такого рода искусство как “новаторское”» [114, с. 132]. Более того, эсхатологическая интертекстуальность, которая отличает раннюю пастернаковскую поэзию, направлена на то, чтобы «прекратить развертывание традиции, чтобы сделать консеквент смысловым звеном, замыкающим некий тематический ряд, а не посредующим между этим рядом и будущими произведениями» [114, с. 133].

Как видим, этот тип интертекстуальности сближается с постмодернистским ее пониманием, для которого в мире уже нет традиции, а есть некий единый текст культуры, подвергающийся бесконечным произвольным комбинациям. Такая интертекстуальность внеположна традиции и направлена на ее разрушение. В отличие от модернистской традиционалистской интертекстуальности принцип смешения традиций, перекомбинации стал самодовлеющим приемом в эсхатологической интертекстуальности и вытеснил традицию окончательно. Таким образом, интертекстуальность можно подразделить на традиционалистскую, сохраняющую некоторые релевантные для традиции характеристики, и эсхатологическую, знаменующую собой не что иное, как «смерть» традиции. Подчеркнем, что, используя термины «традиционалистская» и «эсхатологическая» интертекстуальность, И. П. Смирнов не настаивает на их жестком соответствии модернистской и постмодернистской парадигмам: «... два подхода Пастернака к претекстам воплощают на идиолектном и конкретно-диахроническом уровне универсальные, значимые для любой художественной эпохи, способы переработки поступающей из прошлого семантической информации» [114, с. 131].

Имея в виду эти разные возможности интертекстуальности Н. Пьеге-Гро справедливо замечает: «Интертекстуальность может действовать в качестве связующей силы, способной включить данный текст в ряд произведений, связанных между собой отношением филиации; однако эта сила может представлять собой и силу, способную разорвать все связи, нарушить традицию, подвергнуть осмеянию авторитет образцовых авторов и глубоко изменить статус и природу текста» [109, с. 175].

Таким образом, вычленившись из традиции, интертекстуальность первоначально относится к ней как «часть к целому». Отталкиваясь от традиции, интертекстуальность рассматривает ее как «семантико-идеологический предтекст» (Н. Пьеге-Гро). Нивелируя авторитет и преемственность, интертекстуальность постепенно превращается в особый механизм взаимодействия текстов, при котором приращение смысла, семантические трансформации затрагивают не только текст-реципиент, но и текст-донор. Интертекстуальность может либо занимать

комплиментарную позицию по отношению к традиции («интертекстуальность в рамках традиции»), либо разрушать или игнорировать традицию, (интертекстуальность постмодернистского типа).

Представляется продуктивным рассмотреть «диалог» традиции и интертекстуальности в творчестве конкретного автора. Проза Шмелева, одного из признанных «традиционалистов» модернистской эпохи, является перспективным материалом для такого исследования.

Теория интертекстуальности, или интертекстология, все более «тяготеющая к выявлению универсальных правил интертекстового взаимодействия, вполне может рассматриваться как составная часть поэтики» [109, с. 41], предмет которой – «общие законы построения литературных произведений» [123, с 10]. Поэтому именно анализ поэтики Шмелева позволит выявить конкретные формы проявления традиции и интертекстуальности.

ГЛАВА 2.

ТРАДИЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И. С. ШМЕЛЕВА: ИКОНИЧНОСТЬ И АГИОГРАФИЧНОСТЬ

В процессе своего становления и последующей эволюции проза Шмелева опиралась на две ведущие традиции – духовную и литературную. Синтез этих традиций проявляется в творчестве писателя опытом иконичной поэтики и ориентацией на житийный жанр.

2. 1. Традиции иконичности в прозе И.С. Шмелева 1930-х – 40-х годов.

Термин «иконичность», введенный в литературоведческий дискурс В. Лепахиным и разработанный им в книге «Икона и иконичность», обозначает целое направление современной иконологии как «учения об иконе, о церковном образе» [72, с. 129]. (Сразу заметим, что с иконическими знаками Р. Пирса данный термин соотносится лишь омонимически).

В греческом языке слово «икона» имеет несколько значений, основными из которых являются «изображение» и «мысленный образ». «Слово “икона”, как видим, по-гречески обозначает и материальное (изображение), и духовное (мысленный образ) в их органической неразрывной взаимосвязи» [72, с. 6]. Самое короткое, точное и ёмкое определение иконы следующее: икона есть видимый образ невидимого Первообраза. Подчеркивая в иконе единство видимого и невидимого, В. Лепахин говорит об иконичном образе, соединяя понятия «икона» (видимое) и «образ» (невидимое). Термин «иконичность» применяется не только к живописи, как одному из видов изобразительного искусства, но понимается в более широком смысле как принцип, утверждающий двуединую образную природу бытия. «Иконичным называется всё то, что использует принцип иконы — не передает, не изображает, а символически являет первообраз, свидетельствует о нем» [150, с. 277].

«В иконичном изображении подчеркивается визуальная двуплановость, за которой стоит представление о принципиальной двуплановости онтологически единого в целом, но антиномичного мира. Существует мир явлений (это, скорее, не субстанциональная, а *иллюзорная* в силу соотнесенности со временем, а не с вечностью реальность) и наличествует гораздо более значимая сакральная сфера, которую можно *узреть* и к которой можно *приобщиться*» (курсив автора) [37, с 204]. Поэтому иконичный образ есть всегда двуединство видимого (икона) и невидимого (образ), божественного и человеческого, земного и небесного.

Исследователи справедливо говорят о художественной иконичности и иконичной художественности, подчеркивая необходимость разработки иконичной поэтики и иконичной эстетики. Иконичность рассматривается и как свойство художественного образа в словесном творчестве. Например, такие виды церковной словесности, как тропарь или кондак, канон или акафист, проповедь или житие суть словесные иконы — «по своему содержанию, и по своей композиции, и по своему языку, а во время чтения или пения и по своей внутренней связи с миром невидимым, к которому они устремлены сами, к которому они призваны возводить человека» [73, с. 132]. Словесный образ можно интерпретировать как вербальную икону, при этом некоторые считавшиеся специфически «иконными» термины (как, например, обратная перспектива) легко укладываются в анализ поэтики художественного текста.

Над проблемой иконичности художественного произведения работает немалая группа исследователей (И. Есаулов, В. Лепахин, О. Сергеева, С. Шешунова, М. Шкуропат, и др.), что указывает на актуальность и перспективность данного направления в современную эпоху пересмотра ценностных ориентиров. Применение принципа иконичности в литературоведческом анализе предполагает рассмотрение произведения и его образов в том ключе, который предлагает икона — в обратной перспективе. Напомним, что обратная перспектива — система особых приёмов организации изображения в иконе. Как указывал о. Павел Флоренский в работе «Обратная перспектива», если прямая перспектива передаёт стремление искусства максимально соответствовать в подражании видимым формам предметов, то

обратная перспектива уводит от самих вещей в мир первообразов. «Увеличение на иконе размеров удалённых частей предметов по сравнению с близкими приводит к тому, что икона смотрит на нас оттуда, из потустороннего мира, а не мы на неё. Мы не созерцаем, не оцениваем изображение на иконе, а становимся его участниками» [136, с. 94]. О. Павел Флоренский писал об эгоцентричности прямой перспективы как в жизни, так и в искусстве, поскольку она ставит человека в центр мира, а значение всего остального оценивается по величине и степени лишь относительно человека. По мнению диакона Андрея Кураева, «обратная перспектива даёт иную точку отсчёта, выносит центр за пределы человеческой досягаемости: человек может значить нечто лишь потому, что он включён в нечто большее, чем он сам» [150, с. 279].

Духовное движение при созерцании иконы выводит не в прямо перспективный видимый мир, но в мир обратноперспективный, приблизиться к которому можно лишь через «окно» иконы. Икона, согласно о. Павлу Флоренскому, – это «окно в вечность», то есть преодолимая и прозрачная преграда, через которую человеческое сознание при достаточном молитвенном сосредоточении способно прикоснуться к иной реальности. Онтологический статус позволяет ей быть точно таким же окном из другого мира в наш, другими словами, проникновенное созерцание иконы подразумевает совершенно одинаковое по своей интенсивности встречное движение. Подобная функция «окна» присуща, как нам кажется, и иконе, творимой художественным словом.

Функциональная значимость обратной перспективы для литературоведения проявляется в открывающейся исследователю возможности сознательно поставить себя как бы в пространство перед «окном» иконы, открывающей иной мир, скрытой за видимыми сюжетными проявлениями, и приложить сущностные смыслы событий Священной истории к исследуемой событийной линии, в результате чего открывается неизведанная ранее «обратная» сторона произведения.

По наблюдениям М. Шкуропат, «иконичность в образном строе художественного произведения проявляется иерархично, подобно тому, как иконично мироустройство в целом. Постепенное отслеживание иконичного начала может происходить как в восходящей, так и в нисходящей динамике: от второстепенных, на первый взгляд,

элементов образной системы — образов-деталей, скрытых и явленных мотивов, аллюзий и реминесценций, сюжетно-фабульных образов-событий, образов-характеров персонажей, пространственно-временных образов и т.д. до осмысления существа данного автором жанрового определения и заглавия с последующим выходом на образы-судьбы мира. Бытия вообще. И в обратном порядке — через раскрытие духовного смысла заглавия, настраивающего на безусловное прикосновение сверхчувственной реальности к литературному произведению. Через дальнейший поиск соответствий формально-содержательным признакам жанра, с последующим углублением в композиционный и образный строй» [150, с. 180].

Благодатным материалом для исследования художественной иконичности является роман Шмелева «Лето Господне» (1934–1944) и «Пути небесные» (1936–1950). Произведения связаны между собой уже тем, что с 1944 по 1948 год Шмелев стилистически дорабатывает «Лето Господне», пишет роман «Пути небесные» и отправляет эти тексты на отзыв И. А. Ильину (См.: [22, с. 316]). Выбор «Лета Господня» и «Путей небесных» для исследования принципа иконичности в позднем творчестве Шмелева объясняется тем, что это наиболее значительные и зрелые произведения данного периода. В них нашли отражение не только важнейшие особенности творческого метода писателя, но и эволюция его художественной манеры, поскольку ни над какими другими своими текстами Шмелев не работал на протяжении столь долгого времени. Иконичная поэтика Шмелева рассматривалась на примере более ранних произведений писателя, прежде всего, «Солнца мертвых» (1923) [151]. «Лето Господне» и «Пути небесные» в данном аспекте ещё не изучались исследователями.

А. И. Солженицын так писал о «Лете Господнем»: «Тон для русской литературы уникальный: он соединяет опустошённую русскую душу этого века — с нашим тысячелетним духовным устоянием» [115, с. 260]. В самом деле, концептуальную основу произведения составляет двуединство детально прописанного бытового уклада замоскворецкого купечества второй половины XIX века и невидимого, но умопостигаемого мира Божественного первообраза — Священной истории.

Иконичность «Лета Господня» прослеживается уже в названии произведения. Словосочетание «лето Господне» – это цитата из Евангелия от Луки: «Ему подали книгу пророка Исаии; и Он, раскрыв книгу, нашел место, Где было написано: Дух Господень на Мне; ибо Он помазал Меня благовествовать нищим, и послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедывать пленным освобождение, слепым прозрение, отпустить измученных на свободу, проповедывать *лето Господне* благоприятное.» [Лк. 4:19]. В ветхозаветной книге пророка Исаии *лето Господне* благоприятное обозначало истинное лето отпущения (год), времена отрады и утешения для израильтян с пришествием Мессии. В новозаветной Церкви *лето Господне* обозначает не конкретный временной отрезок (год), а состояние души: «Господь не возвестить только пришёл о лете приятном, но и принёс его. Где же оно? В душах верующих. Земля никогда не будет превращена в рай, пока будет существовать настоящий порядок вещей; но она есть и будет поприщем приготовления к райской жизни. Начатки её полагаются в душе: возможность сему в благодати Божией; благодать же принёс Господь наш Иисус Христос, – принёс следовательно, для душ *лето приятно*»[6, с. 520-521].

Название произведения Шмелёва воспринимается сквозь призму евангельского значения и представляет собой не обозначение чередующихся обрядов Православия (названия многих глав повести: «Пасха», «Рождество»), а заключенную в церковном богослужебном круге идею причастности событиям Священной истории. В этом смысле *лето Господне* становится образом-иконой библейского рая. К рассмотрению романа «Пути небесные» в аспекте иконичности подводит также его название, сразу же акцентирующее внимание читателя на важности именно *небесных* путей, действия Промысла Божьего, небесного водительства в судьбах героев. На это указывают названия многих глав романа («откровение», «искушение», «грехопадение», «соблазн»), свидетельствующие об иконичном мировидении автора-рассказчика, рассматривающего происходящее в «обратной перспективе».

Икона библейского рая определяет формирование как сюжетного ряда, так и пространственно-временного континуума произведения. Сюжет, событийная линия связаны, скреплены между собой отнюдь не причинно-следственными связями.

Композиция «Лета Господня» крепится главами, последовательно расположенными относительно событий Священной истории и составляющими в целом произведения «икону» годового цикла богослужений, всемирного спасения, «ибо именно в годовом цикле сотериологический смысл иконичности выражен наиболее глубоко и полно» [73, с. 145]. Поэтому в хронотопе произведения наряду с эмпирическим пространством и временем изображается пространство и время, выводящие в вечность и от неё неотделимые. Вечность в данном тексте настолько органично вписывается в произведение, что становится его ядром и влияет на ход пространственно-временного потока. Вследствие этого пространство теряет плоскостной характер и приобретает объёмность – свойство обратноперспективного, духовного пространства, а время исчезает, соединяясь с вечностью. Эта двойственность мироощущения предельно ясно выражена в иконичном сознании героя-рассказчика, который в предметном мире различает явления жизни неизмеримо более высокой и благодатной. Иконичный смысл названия определяет формирование сюжетного ряда и хронотопа произведения.

В романе «Пути небесные» отчетливо можно выделить два связанных между собой и развивающихся сюжета – «житийный сюжет Дариньки и романский сюжет Вейденгаммера» [22, с. 311-312]. Основой житийного сюжета становится духовный путь героини. Даринька повторяет жизненный сюжет многих святых: проходит через покаяние и искупает грех. Этот сюжет сформирован с опорой на ценности высшей, небесной жизни. В основе романского сюжета лежит цепочка причинно-следственных связей частной судьбы героя: коллизии семейной жизни приводят Виктора Алексеевича к поиску иных ценностных ориентиров. Строится этот сюжет по традиции романного жанра, в котором воспроизводятся ценности мирской жизни. Обозначенные Н. А. Герчиковой линии представляют, соответственно, иконичный сюжет Дариньки, строящийся согласно поэтике жития, и земной, «прямоперспективный» сюжет Вейденгаммера, сформированный по законам романного действия. Эти сюжетные линии взаимодействуют особым образом, так как «жития по своему ценностному смыслу в полной мере антироманны, противоположны романной ценностной системе, и они „заглушают“ подлинные

романные сюжеты, если те оказываются рядом с ними в системе одного произведения» (Цит.по: [22, с. 310]). Собственно житие в «Путях небесных» начинается с перерождения героя, тогда как собственно роман перерождением героя заканчивается. Это становится очевидным благодаря организации повествования, которое ведется одновременно тремя лицами: автором-рассказчиком, повествующим о непосредственных событиях романа, Вейденгаммером, который оценивает происходящие события с точки зрения уже себя «измененного», обновленного верой, и Даринькой, отмечавшей все в «записке к ближним». Необходимо указать, что мысли Дариньки о происходящем, представленные в романном повествовании и в «записке», различны. Подвергающаяся искушениям во время романного действия, Даринька в «записке к ближним» неизменно высвечивает их иконичный смысл; та же закономерность прослеживается и в воспоминаниях Вейденгаммера, пришедшего к обратноперспективному мировидению в воспоминаниях. В повествовательной ткани «Путей небесных» происходит перерастание романного сюжета в иконичный, высвечивающий вечные смыслы небесных путей. То, что в «Лете Господнем» обозначено сразу, существует как данность, лишь постепенно достигается в «Путях небесных».

Динамическая особенность сюжетосложения в «Путях небесных» и статичная в «Лете Господнем» выразилась в принципах построения иконичных образов. Обратноперспективное мировидение в повести ясно выражено в иконичном сознании героя-повествователя, который в предметном мире различает явления жизни неизмеримо более высокой и благостной. Распустившийся за окном тополь для Вани особенный, «духовой»: «Кажется мне, что это и есть масличная ветка, которую принёс голубь праведному Ною, в “Священной истории”, всемирный потоп когда. И Горкину тоже кажется: масличная она такая и пахнет священно, ладанцем» [155, с. 278]. В обычном «земном» растении мальчик видит его Божественный первообраз — масличную ветвь, упоминаемую в Священной истории. В сознании главного героя работает такой принцип взаимосвязи между образом и первообразом, когда первообраз духовно присутствует в образе и связан с ним синергийно. Этот принцип можно назвать иконичностью восприятия.

Ваня принимает мир в своеобразной «обратной перспективе», взирая на окружающее чистыми, небесными глазами. Поэтому во время крестного хода не Ваня смотрит на иконы святых, изображённые на хоругвях, а они наблюдают за грешным человечеством: «Кажется мне: смотрят они на нас, все – святые и светлые. А мы все грешные, сквернословы, жадные, чревоугодники... – и вспоминаю о пироге» [155, с. 175]. Святые становятся для героя неотъемлемой частью каждодневного существования: «Я прыгаю по снегу, расшвыриваю лопаточкой. От ворот на крыльцо следочки, кто-то уже прошёл... Кто?.. Михаил Архангел? Он всегда по снежку приходит. Но он – бесследный, ходит по воздуху» [155, с. 216].

Выбор автором ребёнка в качестве персонажа, который наделен иконичным мировидением, не случаен. Ещё о. Павел Флоренский в своём труде «Обратная перспектива» отмечал, что «рисунки детей в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо напоминают рисунки средневековые, несмотря на старание педагогов внушить детям правила линейной перспективы; и только с утерей непосредственного отношения к миру дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются напетой им схеме. Так, независимо друг от друга, поступают все дети» [136, с. 62]. В сознании ребёнка легче всего проступают иконичные смыслы, поскольку его восприятие лишено устоявшихся стереотипов взрослого человека. Очень точно об этом писал С. С. Аверинцев: «наше восприятие притуплено двухтысячелетней привычкой, и нам нелегко почувствовать неслыханность евангельских слов о детях. „Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном” [Мф.4:1–4]. Все привычные ценности перевёрнуты: единственный путь к тому, чтобы стать большим, – сделаться маленьким. Не ребёнок должен учиться у взрослых – взрослые должны учиться у детей, уподобиться детям, „обратиться”, повернуться к тому, от чего они отвернулись, выходя из детства. Образ дитяти – норма человеческого существования как такового» [2, с. 180–181]. Сделав главного героя одновременно и повествователем, Шмелёв смог с его помощью органично передать свои наболевшие за долгие годы эмиграции мысли о высоте Божественного призвания и достоинства человека, напомнить осуетившемуся миру о

непреложных ценностях бытия. Образ ребенка можно считать лейтмотивным для прозы Шмелева, он присутствует в «Богомолье», в «Истории любовной», в «Няне из Москвы». Значительную роль он играет и в романе «Пути небесные».

В тексте романа почти нет детей, но тем не менее почти все основные персонажи связаны с темой детства. Вейденгаммер очень часто сравнивает Дариньку с ребенком. «Святая детскость» становится постоянным определением Дариньки: «...ах, ты, ребенок милый!»; «в восторге от её „святой детскости” <...> он поехал на службу...» [156, с. 76–77]. Именно поэтому Дариньке как носительнице чистого, иконичного мировидения автор доверяет напоминать другим героям и читателям о высоте Божественного призвания человека.

Из детства Виктора Алексеевича мы тоже узнаем нечто, очень напоминающее детские годы Ванечки: «в детстве он исправно ходил в церковь, говел и соблюдал посты, но лет шестнадцати, прочитав что-то запретное, – Вольтера или Руссо, – решил „все подвергнуть критическому анализу” и увлекся немецкой философией» [156, с. 19]. У Виктора Алексеевича был даже воспитатель, старик Вейденгаммер, «напоминающий Карла Ивановича из „Детства и Отрочества”. Он любил вести со своими питомцами беседы по разным вопросам жизни и науки. <...> Зимой, например, беседовали о благотворном влиянии сурового климата на волю и характер; великим постом – о душе, о страстях, о пользе самоограничения» [156, с. 18]. В этот ряд заботливых воспитателей становится и старик Горкин, с которым Ваня провел свое детство.

Будучи чистым, верующим мальчиком в детстве, а затем выйдя из церкви, Вейденгаммер постепенно вновь возвращается к иконичному мировидению. Так, в первый раз побывав в Страстном монастыре, сразу же после знакомства с Даринькой, «он узнал широкий настил из плит, – в детстве бывал тут с матерью, – занесенные снегом цветники...» [156, с. 30]. Это упоминание символично, так как именно в Страстном монастыре герой впервые после долгого перерыва приобщается к духовному очищению и не только прозревает духовно, но и возвращается «домой», в детство. А «занесенные снегом цветники» – это пока еще не отогревшаяся теплом обители его душа. Принесенные в дом Даринькой лампадки напоминают ему о

детских годах: «...он в детстве тоже любил лампадки» [156, с. 53]. Рождественский праздник, устроенный Даринькой, также вызывает воспоминания детства: «В сочельник, впервые за много лет, Виктор Алексеевич вспомнил забытое чувство праздника, – радостной новизны, будто вернулось детство» [156, с. 80]. Описания рождественского праздника в повести и в романе очень похожи. Например, в «Путях»: «Все было радостное в тот день, как в детстве. Празднично пахло елкой из передней, натертыми полами под мастику, – ручки дверей были начищены и обернуты бумагой, мебель стояла под чехлами, люстра сквозила за кисейкой, окна глазели пустотою и ждали штор, – все обновится в Праздник» [156, с. 82–83]. Сравним в «Лете Господнем»: «И в доме – Рождество. Пахнет натертыми полами, мастикой, елкой. Лампы не горят, а все лампадки. Печки трещат, пылают. Тихий свет, святой. В холодном зале таинственно темнеет елка...» [155, с. 101].

Ваня у Шмелёва наделен способностью не только иконично, двуедино воспринимать мир, но и создавать словесные иконы. Пример тому – описание Горкина. «Горкин сегодня причащался и потому нарядный. На нём синий казакинчик и сияющие козловые сапожки. На бурой, в мелких морщинках, шее розовый платочек-шарфик. Маленькое лицо, сухое, как у угодничков, с реденькой и седой бородкой, светится как иконка. „Кто он будет?“ – думаю о нём, – святомученик или преподобный, когда помрёт? Мне кажется, что он непременно будет преподобный, как Сергей Преподобный: очень они похожи» [155, с. 65–66].

Иконописные приемы в портретных описаниях использовал и Б. К. Зайцев в «Валааме» (1936), «Архимандрите Киприане» (1960), на что обратил внимание А. М. Любомудров: «образ выстраивается в соответствии с иконописным каноном: „высокая и тонкая фигура в ослепительно белой ризе“, лицо с прекрасными огромными глазами, кисти рук с „длинными изящными пальцами“ возникают в интродукции и становятся лейтмотивами портрета» [83, с. 88]. Для Зайцева, однако, характерна иконизация преимущественно монашествующих, церковных по сану людей, строгая, «иконаписная» лексика, спокойный, ровный стиль.

Мальчик описывает не внешность Горкина, а его уже преображенный, говоря терминами иконологии, «обоженный» образ, который становится иконой. В описании

выражен характерный для иконописи аскетизм: образ Горкина статичен, в нем подчеркивается некая изможденность («сухое лицо», «реденькая бородка», «мелкие морщинки», «бурая шея»). Источённая телесность в символике иконы обозначает подавление «царства самодовлеющей и сытой плоти» [130, с. 39]. Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться неживыми, иссохшими. На самом же деле, благодаря ослаблению телесности, в них отчетливее просвечивает духовное начало. В статичном лике глаза становятся выражением идейной сущности иконы, так как именно они составляют сердцевину духовного облика человека: между глазами и молящимся протягиваются тысячи невидимых нитей, увлекающих его в невидимый мир. «Именно в том, что духовная жизнь передаётся одними глазами совершенно неподвижного облика, – символически выражается необычайная сила и власть духа над телом. Получается впечатление, точно вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв: “да молчит всякая плоть человеческая”. И только, когда этот призыв доходит до нашего слуха, – человеческий облик одухотворяется: у него отверзаются очи. Они не только открыты для другого мира, но отверзают его другим: именно это сочетание совершенной неподвижности тела и духовного смысла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производит потрясающее впечатление» [129, с. 18]. В этом смысле знаменательно указание на то, что лицо Горкина «светится, как иконка». Этот свет, безусловно, передают его глаза. Свет, исходящий от лица, является символическим выражением святости, благодати, которую изливает святой в окружающий мир. Одной из особенностей иконописного изображения является отсутствие внешнего источника света: «Свет исходит из ликов и фигур, из глубины их, как символ святости» [50, с. 311].

Видение Горкина Ваней отвечает канонам иконописного изображения и поэтому вызывает в памяти мальчика похожее каноничное изображение прп. Сергия Радонежского. Увидев своим чистым детским зрением духовный лик Горкина, Ваня уравнивает его в своей душе с иконным изображением Преподобного. Кроме внешнего портретного сходства, их сближает занятие – плотничество, искони

считавшееся на Руси благочестивым делом. Рассказы о прп. Сергии Ваня слышал от родных и от того же Горкина, с которым они вместе ходили на богомолье в Троице-Сергиеву лавру, находившуюся сравнительно недалеко от дома. Для Вани простой и смиренный Горкин очень походил на Преподобного, основными добродетелями которого были также смирение и простота. Сергия Радонежского часто называли «игуменом русской земли», символом, иконой русской святости. В маленьком мире Вани этим символом стал Горкин, который «весь на правде стоит».

Старенький плотник и маленький Ваня связаны в произведении неразрывными узами дружбы: мальчик сопровождает Горкина везде, получая ответы на свои незамысловатые вопросы. Однако не только это сближает их. Старого Горкина отличает от других младенческое незлобие, простота, которая позволяет ему беседовать с Ваней о небесных предметах. «День тёплый, солнечный, совсем-то-совсем весенний. Мы сидим с Горкиным на согревшейся штабели досок, на припёке, любимся, как плещутся в луже утки, и беседуем о божественном. Теперь и помирать не страшно, будто святые стали. Говорим о рае, как летают там Ангелы – серафимы-херувимы, гуляют угодники и святые... и, должно быть, прабабушка Устинья и Пелагея Ивановна... и дедушка, пожалуй, и плотник Мартын, который помирал так, как дай Бог всякому» [155, с. 266]. Мотив тождества, единения младенчества и старчества, разработанный ещё в ранневизантийской литературе и иконографии, нашел оригинальное отображение в «Лете Господнем».

По наблюдениям С. Аверинцева, «образ младенца Христа с печатью таинственной и строгой старческой мудрости на высоком, выпуклом лбу входит в византийскую иконографию рано» [2, с. 182]. Кондак Рождеству Христову Романа Сладкопевца, его рефрен – «чадо младое, предвечный Бог» выражает этот мотив тождества младенчества и старчества в византийской, а затем и в древнерусской живописи: «вневременный, бесконечно древний младенец переходит в византийское искусство послеиконоборческой поры, а затем и в древнерусскую живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах Одигитрии и Спаса-Еммануила; его огромный лоб порой даже прорезан морщинами» [2, с. 182]. Тесная связь младенчества и старчества обнаруживается и в образцах агиографической

литературы – житиях. Так, например, Иоанн Креститель с младенчества проявлял сугубую аскезу: не пил вина и сикера, питался водой и финиками в пещере. Преподобный Сергей Радонежский склонность к подвижничеству обнаружил ещё в младенчестве: «когда матери случалось насыщаться мясною пищею, то младенец не брал сосцов ея; то же повторялось, и уже без всякой причины, по средам и пятницам: так что в эти дни младенец вовсе оставался без пищи» [43, с. 10]. Святые в детстве становятся старцами по мудрости, степени подвига, отрешенности от мира. Но в христианской традиции в результате подвигов и трудов и старцы по возрасту становятся младенцами по незлобию после совершенного очищения сердца от страстей. Они возвращаются в состояние невинности, в котором был Адам до грехопадения, выполняя тем самым завет Христа – «будьте просты как дети». Именно это состояние души христианских подвижников описано в «Лестнице» Иоанна Лествичника: «Первое свойство детского возраста есть безразличная простота; и доколе Адам имел её, дотоле не видел наготы души своей и ничего постыдного в наготе плоти своей. Похвальна и блаженна та простота, которая бывает <...> претворенная из лукавства чрез многие поты и труды» [75, с. 309]. Таким образом, дружеский союз Горкина и Вани предстает как словесная икона простоты Христовой, скрытая в ткани произведения.

В романе «Пути небесные» носителем иконичного восприятия становится Даринька, которая напоминает окружающим о неземном: «В вас великий отсвет того мира, того небесного, предчувствуемого, о чем мечтает поэзия, что ищет философия, что знает одна религия... вы его драгоценный отблеск» (курсив автора) [156, с. 258]. Портретные характеристики Дариньки сведены до минимума, изображение автором Дариньки можно назвать иконописным: «в голубых клубках ладана <...> светлые юные глаза сияли светом неземными, и утончившееся лицо казалось иконным ликом, ожившим, очеловечившимся в восторженном молении. Не девушка, не юница, а... иная, преображенная, новая» (курсив автора) [156, с. 42].

Примечательно, что так видит Дариньку «земной» Вейденгаммер, приобщаясь этим созерцанием к преображению духовному. Именно в эволюции Вейденгаммера представлен процесс постепенной иконизации художественного образа,

происходящий на протяжении всего романного действия. Пришедши в Страстной монастырь невером-искусителем, герой чувствует вдруг душевное обновление в разговоре с матушкой Агнией: «Передо мной была чистота, подлинный человек, по образу Божию, а я – извращенный облик этого „человека“, и я с ужасом... с ужасом ощутил бездну падения своего» [156, с. 37]. Лишь рядом с просветленным образом, как бы своеобразной иконой душ матушки Агнии и Дариньки, Вейденгаммер замечает, что его «икона», данный ему при рождении образ Божий затемнен последующей скверной, нечистой жизнью. Соприкоснувшись с чистыми душами, герой получает духовное очищение, «с этого часа-мига для него началось „высвобождение из потемок“» [156, с. 39]. Помочь очистить «икону», образ Божий в Викторе Алексеевиче и призвана Даринька, это становится сверхзадачей её жизни, тем крестом, который она должна донести. Символично, что первым подарком матушки Агнии и Дариньки Вейденгаммеру на Пасху станет «подзорчик под образа», которых как раз у него и не оказалось. Только с приходом Дариньки в доме Вейденгаммера появились образа и зажглись лампы. Даринька принесла с собой, осветила, щедро *подарила* свой душевный свет ему, так жаждущему этого света.

В «Лете Господнем» есть упоминания о живописных иконах, которые формируют целые смысловые комплексы, позволяющие выявить концептуальный смысл произведения. Так, «в передней, перед красноватой иконой Распятия, очень старой, от покойной прабабушки, которая ходила по старой вере, зажгли „постную“, голого стекла, лампадку, и теперь она будет негасимо гореть до Пасхи» [155, с. 16]. От старой лампадки с прозрачным стеклом свет будет равномерно падать на старинную икону Распятия, тем самым освещая её на протяжении всего Великого поста. Этот свет – своеобразная подсказка и указание автора на важность данного иконообраза для всей структуры произведения. В иконе Распятия заключены неразрывно две идеи Православия – смерть Спасителя на кресте за грехи мира и Его воскресение из мертвых, дарующее бессмертие всему человечеству. Это четко выражено в тропаре праздника Воздвижения Креста Господня, который напевает отец Вани накануне воскресного дня: «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко, <...> И свято-е... Воскресение Твое сла-а-вим!» [155, с. 16]. Эту «молировку», заметим,

любит петь именно отец, которому предстоит донести свой жизненный крест и отойти в иной мир с надеждой воскресения.

Иконообраз креста и воскресения, включенный в текст в самом начале, заключает в себе смысловое ядро всего сюжета. Иконичный смысл становится очевидно первичным для «Лета Господня». Жизненные реалии воспринимаются сквозь призму Креста Господня. Атмосфера благоговейной подготовки к светлому дню, обновления своей души витает в доме Шмелёвых: «в доме открыты форточки. И слышен плачущий и зовущий благовест – помни... по-мни... Это жалостный колокол. По грешной душе плачет. Называется – постный благовест. Шторы с окон убрали, и будет теперь по-бедному, до самой Пасхи. В гостиной надеты старые чехлы на мебель, лампы завязаны в коконы, и даже единственная картина – “Красавица на пиру” – закрыта простынёю. Преосвященный так посоветовал. Покачал головой печально и прошептал: “Треховная и соблазнительная картинка!”» [155, с. 17]. В приведенном описании дома упоминаются два изображения: икона Распятия и картина «Красавица на пиру». Если икона Распятия освещается ярким светом лампы, то картина «Красавица на пиру» закрывается шторой, что приобретает в тексте символическое значение предпочтения иконичного, изливающего свет небесного мира иллюзорному, изображающему скоропреходящие красоты временной жизни с точки зрения иконичного типа культуры. Можно предположить, что отсутствие экфрасиса в данном случае – сознательный авторский прием, который позволяет ярче и отчетливее выявить иконичный смысл изображений, так как собственно название изображения без описания вызывает у читателя символические образы, способные обнажить иконичные смыслы.

Экфрасис (словесное описание предметов изобразительного искусства), восходящий к Анакреонту и Гомеру, стал неотъемлемой частью эстетики XX века, позволяя обнаружить семиотические законы поэтики определенного автора [110, с. 5–6]. Часто встречается он и у Шмелева. Иконичная традиция экфрасиса в «Лете Господнем» вводится в текст изображением иконы страшного Суда. «Там и звери, и птицы, и крокодилы, и разные киты-рыбы несут в зубах голых человеков, а Господь сидит у золотых весов, со всеми ангелами, и зелёные злые духи с вилами держат

записи всех грехов. Эта картинка висит у Горкина на стене с иконками» [155, с. 24]. Отметим, что в данном описании изображение Страшного Суда не названо иконой, это «картинка», в которой присутствует нечто сказочное, сугубо детское («золотые весы», «киты-рыбы несут голых человеков», «зеленые злые духи с вилами»). Ваня сознательно её отличает от икон, висящих рядом: «... *картинка* висит на стенке с *иконками*» (курсив наш) [155, с. 24].

О Страшном суде напоминают Ване первые службы Великого поста – великий канон прп. Андрея Критского, называемый в народе – ефимоны, стояния: «– Стоять надо, – говорит он, поокивая мягко, как все владимирцы. – Потому, как на Страшном Суду стоишь» [155, с. 23]. На этих богослужениях великого поста распятие всегда переносится в центр храма, перед ним проходит чтение канона священниками. Иконообраз Креста, явленный в данном случае имплицитно, в подтексте все равно объединяет вокруг себя различные аспекты иконичности: иконотопос (храм, в котором проходит богослужение), иконослова (великопостные молитвы: «Господи и Владыко живота моего», «Помощник и покровитель»; выражения из великого покаянного канона: «увы, окаянная душе», «конец приближается», «помилуй мя, Боже, помилуй мя!», «яко кадило пред тобою», «непщевати вины о гресех», «жертва вечерняя», «целомудрие»), иконичное время – время, в котором проходит богослужение.

Термин «иконотопос», предложенный В. Лепахиным, в буквальном переводе обозначает «образ пространства». «Иконотопос – это святое, избранное Богом или человеком по воле Божией место, которое осознаёт себя избранным, имеет небесный первообраз в Священном Писании или в церковной литературе, как правило имеет земной прототип, стремится к самосохранению и организации пространства вокруг себя по принципу *священной топографической иконичности* или иконичной топографии как образ небесного Первообраза и земного прототипа. Наиболее сильными иконотопосами являются алтарь и храм. Реальный богочеловеческий символизм храма подчеркнут подробной и своеобразной топографической иконичностью: Святой Престол прообразует самого Бога, конха являет собой Вифлеемскую пещеру, жертвенник – ясли Христа, свод алтаря – небо, амвон же

«знаменует камень, отваленный от гроба Христова, с которого священники и диаконы, по образу Ангела, благовестившего воскресение Спасителя, проповедуют Божественное Евангелие» [73, с. 140]. В «Лете Господнем» есть ещё один замечательный пример создания иконотопоса – описание Ваней моления у Иверской иконы Богоматери. В данном случае храмом становится вся окружающая природа, люди, двор: «Отец и Василь Василич, часто крестясь, берут на себя тяжёлый кивот с Владычицей. Скользят в золотые скобы полотенца, подхватывают с другого краю, – и, плавно колышась, грядет Царица Небесная надо всем народом. Валятся, как трава, и Она тихо идет над всеми. И надо мной проходит, – я замираю в трепете.<...> Под легкой, будто воздушной сенью, из претворенного в воздух дерева, блистающая в огнях и солнце, словно в текучем золоте, в короне из алмазов и жемчугов, склоненная скорбно над Младенцем, Царица Небесная над всеми. Под ней пылают пуки свечей, голубоватыми облачками клубится ладан, и кажется мне, что Она вся – на воздухе. Никнут над Ней берёзы золотыми сердечками, голубое за ними небо.<...> Вся она – свет, и всё изменилось с нею, и стало храмом. Темное – головы и спины, множество рук молящих, весь забитый народом двор... – все под Ней. Она – Царица Небесная. Она – над всеми» [155, с. 76].

Созданию пространства богослужения служат иконослова – части молитв к Богородице, написанные «нараспев». «...Пресвятая Богородице... спаси нас...», «...Спааси от бед... рабы твоя, Богородице...», «...к Тебе прибегаем... яко к Нерушимой Стене и предстательству-у...», – эти три молитвенные фрагмента, вставленные с определенной ритмичностью в повествование о молитве у иконы, так же, как и великопостные отрывки, являются иконословами. «Молитва иконична в нескольких взаимосвязанных планах. Прежде всего она иконична, поскольку иконично составляющее её слово. Молитва иконична по своему содержанию, по характеру своих прошений, а также по форме, по композиции, по способам организации иконичного слова» [73, с. 147]. Молитвенные обращения к Богородице, как и великопостные молитвы, соединяют для человека видимый и невидимый мир, то есть выполняют функцию иконы, связывая видимое изображение с невидимым Первообразом.

Богослужение в иконотопосе совершается в особом времени – иконичном. «Это время не существует и не мыслится отдельно от вечности, ведь оно – её порождение. В акте творения время как бы “выпадает” из вечности, образуя особый временной план бытия. Со Вторым Пришествием Спасителя время преобразуется и “вбирается” в вечность, в ней исчезает, растворяется: “времени уже не будет”» [Откр. 10, 6]. Иконичное время – «это двуединая време вечность, это время, не смешиваемое с вечностью, но и не отделимое от неё, время, предельно насыщенное вечностью, иконичное богослужebное время – это икона вечности» [73, с. 144]. В этой време вечности находится Ваня, когда на церковной службе он размышляет о небесной жизни: «Их-фимоны, стояние... как будто та жизнь подходит, небесная, где уже не мы, а души» [155, с. 23].

Иконообраз Креста в третью, крестопоклонную неделю, особенно строгую, ярче прорисовывает сюжетную линию болезни и смерти отца Вани – Сергея Ивановича, намеченную в самой первой главе повести. Ему вскоре после великого поста предстоит донести свой крест, вынести испытание мучительной болезнью и смертью. Тема печали и приготовления к смерти пронизывает всю главу. Для поминовения смертного часа пекут в доме Шмелевых крестики – печенье в виде креста: «– Вкушай крестик и думай о себе: Крестопоклонная, мол, пришла. А это те не в удовольствие, а ... каждому, мол, дается крест, чтобы примерно жить... и покорно его неси, как Господь испытание посылает. Наша вера хорошая, худому не научает, а в разумение приводит» [155, с. 249]. Та самая лампадка, зажженная перед иконой распятия в Чистый Понедельник, теплится и перед медным крестом старинным, подаренным Горкину плотниками. А найден этот крест «глубоко в земле, на гробовой колоде, „на человеческих костях”» [155, с. 250]. То, что этот крест «с упокойника», «на гробу лежал», пугает Ваню, но и заставляет задуматься о смысле смерти, кончины, готовит к грядущей утрате: «... все будем под крестиком лежать, под Господним покровом... а ты боишься!» [155, с. 250–251]. Принимая крест, целуя его, Ваня причащается и своему страданию, потере отца, недаром от креста пахнет чем-то могильным, страшным.

Горкин вспоминает свой сон, в котором символически, опять же через мотив креста, говорится о дальнейшей судьбе отца. «Идёт Мартын в чистой белой рубаше и... что ж ты думаешь?.. – несет на нас но-вый крест! Только вот будто вытесал... хороший – сосновый, в розовинку чуток... так-то я ясно вижу! И входит к нам в ворота, прямо к папашеньке, и чего-то ласково так на ухо ему, и поцеловал папашеньку! <...> У нас Мартын всем, бывало, кресты вытесывал, такая у него была охота, и никогда за работу не брал, а для души. <...> А Василь Василич и говорит: “Михал Панкратыч, как же это мы теперь без хозяина-то будем?!.”» [155, с. 252] Эту же функцию напоминания о смертном часе выполняет картинка у постели Горкина, «как отходит старый человек, а его душенька, в голубом халатике, трепещет, сложив *крестиком* ручки на груди, а над нею Ангел стоит и скорбно смотрит, как эти, зелёные, на пороге жмутся, душу хотят забрать, а все боятся-корчатся: должно быть, тот старичок праведной жизни был» (курсив наш) [155, с. 253].

Отец Вани тоже получает свыше символические предзнаменования своей кончины, подаваемые через иконообраз Всех Праздников, который, как мы уже отмечали, составляет «икону» библейского рая: «Я смотрю на образ „Всех Праздников” и вспоминаю вдруг папашенькин сон недавний: в эту белую нашу залу вплыла большая, „гнилая”, рыба... вплыла „без воды”... и легла „головой к образу”... Мне почему-то грустно» [155, с. 255]. Именно перед этим образом накануне выноса Креста отец затепливает самую главную лампадку, напевая тот же тропарь Кресту: «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко... и Свя – тое... Воскре – се – ние Твое... сла – а – а – авим». Как заметно из этого песнопения, страдание всегда в православной традиции связано с воскресением: «... у Господа все обдуманно – устроено... обиды не будет, а радость – свет. Как в стихе-то на Вход Господень в Иерусалим поется?.. Как так не помню! А ты помни: „Обчее Воскресение прежде Твоя страсти уверяя...” Значит, всем будет Воскресение» [155, с. 254].

Символом Воскресения оказывается в сознании Вани верба. Она становится уже не образом предмета, а образом первообраза в слове. «Когда мы говорим об образе предмета, то предполагаем, что речь идёт об отношениях между субъектом и объектом художественной действительности. Когда же мы говорим об образе образа,

то мы предполагаем, что речь идет об отношениях субъекта с субъектом, ибо за первообразом скрывается сама сущность, с которой субъект приходит во взаимоотношение как с другим „я”» [113, с. 250]. «Нигде сейчас не найти цветочка, а верба разубралась. И завсегда так, на св. Лазаря, на Вход Господень. И деревья кланяются Ему, поют Осанну. Осанна-то?... А такое слово, духовное. Сияние, значит, божественное, – Осанна. Вот она с нами и воспоет завтра Осанну, святое деревцо» [155, с. 270]. Горкин и Ваня наделяют вербу человеческими чертами: она «кланяется», «разубралась», «поет», «радуется», веселенькая такая, в румянном солнце» <...> «и вот свяченая, в нашей церкви, со всеми поет „Осанну”. Конечно, поет она: все ведь теперь живое, воскресшее, как Лазарь... – „Общее Воскресение”» [155, с. 276]. Изобразительный план становится метаизобразительным, иконичным. Образ вербы предстает в ином качестве – как первообраз не только священной ветви, изображенной на иконе, но и как первообраз, символ воскресшей человеческой души, очищенной от всякого греха и участвующей в соборном молении. Нельзя забывать, что такой предстает верба в глазах именно Горкина и Вани, способных иконично увидеть этот образ и к нему приобщиться.

Накануне самой пасхальной заутрени, в ночь Великой Субботы, когда, по мнению церкви, тело Спасителя находится во гробе и вместе с тем уже наступает великое событие человеческой истории – воскресение Христово, к Ване приходит сердечное предощущение потери отца. В предпраздничном настроении «он ходит с нами по комнатам и напевает вполголоса: „Воскресение Твое Христе Спасе... Ангели поют на небеси...” И я хожу с ним. На душе у меня радостное и тихое, и хочется отчего-то плакать. Смотрю на него, как становится он на стул, к иконе, и мне почему-то приходит в мысли: неужели и он умрет!..» [155, с. 77]. Но святой свет воскресения возвращает радость Ване, потому что в фарфоровом яичке, которое подарил отец – «чудесная панорамка»: «за розовыми и голубыми цветочками бессмертника и мохом, за стеклышком в золотом ободке видится в глубине картинка: белоснежный Христос с хоругвью воскрес от Гроба. Рассказывала мне няня, что если смотреть за стеклышко, долго-долго, увидишь живого Ангелочка» [155, с. 82]. Иконичный образ воскресения уводит в безмерное, в бесконечность, где небесный мир становится

реальностью. Памятный подарок отца – пасхальное яйцо, которое символизирует бесконечную жизнь, переводит изобразительный план в иконичный, способный соединять и выявлять внутренние значения образа, соединяющего в себе несколько смыслов. Подарок Ване становится иконой воскресения, символически предсказывая восхождение души отца в иной мир.

В «Путях небесных» особое внимание автора уделяется матушкиному образу – благословию Дариньки – иконе Казанской Божьей Матери. Этот образ Даринька любила и берегла особо, перед ним она молилась в трудных жизненных обстоятельствах. В романе эта икона с зажженной перед ней лампадой становится знаком и символическим показателем духовного состояния Дариньки. Например, в моменты искушения Дариньки Вагаевым «у Казанской не теплилась лампадка: забыла её оправить» [156, с. 150]. Далее, читая любовные стихи Вагаева, она «перекрестилась на икону Казанской – благословение матушки Агнии, и с ужасом увидела, что опять не оправила лампадку» [156, с. 153]. Избавившись от соблазнов тети Пани, Даринька сразу же «вымыла лицо и руки, и шею, где целовала та <...>. Затешила лампадку у Казанской и долго смотрела в чудесный Лик. <...> Сказала мысленно Лику: пойду ко всенощной. Так кончилось „помрачение бесовское”» [156, с. 172]. В роковой момент встречи с Вагаевым после удара дворника Карпа «осталась в её глазах качавшаяся в углу лампадка» [156, с. 232]. Благословенная лампадка становится ангелом-хранителем Дариньки, ей в тексте отводится особая роль – высвечивать иконичные, истинно духовные смыслы происходящих событий. Лампада становится не образом предмета, а образом первообраза в слове.

Особое место в «Лете Господнем» занимает описание празднования дня Святой Троицы: «Пойдет завтра Господь, во Святой Троице, по всей земле. И к нам зайдет. Радость-то как, а?.. У тебя наверху, в кивоте, тоже Троица. Я знаю. Это самый веселый образ. Сидят три Святые с посошком под деревцем, а перед ними яблочки на столе. Когда я гляжу на образ, мне вспоминаются почему-то гости, именины. – Верно. Завтра вся земля именинница. Потому – Господь её посетит» [155, с. 81]. Образом Святой Троицы отец благословит Ваню перед смертью, для него этот образ станет священным, образом-благословением на всю жизнь. Райским садом, где пребывает

Святая Троица, становится для Вани и вся церковь. В храме для Вани не существуют пространственно-временные рамки, разделяющие небо и землю, внутреннее и внешнее пространство: «В дверях ничего не видно от березок, все задевают головами, раздвигают. Входим как будто в рощу. В церкви зеленоватый сумрак и тишина, шагов не слышно, засыпано все травой. Теплятся в зелени лампадки. Лики икон, в березках, кажутся мне живыми – глядят из рощи. Березки заглядывают в окна, словно хотят молиться. Везде березки: они и на хоругвях, и у распятия, и над свечным ящиком-закутком, где я стою, словно у нас беседка. Не видно певчих и крылосов, – где-то поют в березках. Березки и в алтаре – свешивают листочки над Престолом. Кажется мне от ящика, что растет в алтаре трава. Это что-то... совсем не в церкви! Другое совсем, веселое. Это не наша церковь: это совсем, какой-то священный сад. И пришли не молиться, а на праздник, несем цветы, и будет совсем другое, совсем другое, и навсегда. И там, в алтаре, тоже – совсем другое. Там, в березках, невидимо, смотрит на нас Господь, во святой Троице, таинственные Три Лица, с посошками. И ничего не страшно. С ними пришли березки, цветы и травки, и все мы грешные, и сама земля, которая теперь живая, и все мы кланяемся Ему, а Он отдыхает под березкой. Он теперь с нами, близко, совсем другой, какой – то совсем уж свой. И теперь мы не грешные. <...> Я гуляю по церкви, в густой, перепутанной траве. У иконы Троицы я вижу мою березку, с пояском Горкина. Это такая радость, что я кричу: “Горкин, моя березка!.. и поясок на ней твой... Горкин!” Я смотрю на Святую Троицу, а Она, Три Лица, с посошками, весело на меня» [155, с. 86–87].

Мальчик чувствует себя в совершенно особом пространстве и времени, «в котором происходит сращение пространственно-временной модели с категорией вечности» [151, с. 8]. Для характеристики этого сращения исследователи предлагают расширить понятие «хронотоп», обозначающее определенное время и определенное пространство, поскольку иконичные образы могут существовать в вечности, в которой этих категорий не существует. Для описания пространственно-временного континуума бытования иконичных образов В. Лепахин, а вслед за ним М. Шкуропат используют термин «эонотопос», обозначающий художественное взаимодействие времени, пространства и вечности. «Существенное отличие эонотопоса от хронотопа

заключается в том, что время в эонотопосе не воспринимается, не существует и не изображается вне вечности, а пространство скорее является внепространственностью. Время в эонотопосе всегда сопряжено с вечностью, а место является не просто пространственной географической точкой, но избранным, сакральным топосом. Пространство эонотопоса, с одной стороны, конкретно, как место совершения конкретных событий, а с другой – соотнесено с другим, высшим пространством – внепространственностью, благодаря вовлеченности исторического временного пласта в иконичную „времевечность”. Вечность вводится в хронотоп произведения путем частичного снятия пространственно-временной определенности и создания ощущения внепространственности, вневременности, для чего смещаются, совмещаются, раздвигаются временные и пространственные пласты и формируются пространственно-временные лакуны. Подобная лакуна в пространственно-временном континууме не есть „ничто”, она насыщается „зоном”, вечностью, в результате чего образуется эонотопос, в котором пространство, мыслимое как внепространственность, динамично, устремлено в вечность» [151, с. 9–10].

Взаимодействие этих трех категорий в приведенном описании праздника приводит к тому, что образ библейского рая не просто вспоминается, а фактически актуализируется в тексте. Эмпирическое время и пространство преодолеваются, так как там, где пребывает Святая Троица, их нет. Эонотопос представляет возможность передать в одном тексте реалии, разделенные сотнями лет, но соединенные переживанием событий Священной истории. Так Горкин и Ваня уподобляют себя ветхозаветному царю Аврааму, который встретил радушно Святую Троицу в своем доме в виде трех странников и за это снискал благословение Божие всему своему роду: «Земля Ему всякие цветочки взрастила, березки, травки всякие... Вот и понесем Ему, как Авраам-царь. И молиться будем: “Пошли, Господи, лето благоприятное! Хорошее, значит, лето пошли”» [155, с. 80–81].

Таким образом, Ваня и Горкин, а вслед за ними и все остальные соединяются с времевечностью, с Летом Господним, которое стало для Шмелева образом благого бытия не только героев одноименного произведения, но и всей России, потерявшей в суете истории свой истинный лик.

В «Путьх небесных» время, выводящее в вечность, эксплицируется в образе Дариньки, которая, живя в земном пространстве и времени, часто «пребывала в „уюте от земного”, <...> в неизъяснимом своем н и ч т о. Она не умела определить, говорила восторженно – „будто не на земле... какое-то н и к а к о е, совсем пустое!” Пустое – конечно, в нашем, земном, определении. Это как бы предчувствование „миров иных”, особого, духовного созерцания, вне-человеческого <...>» (разрядка автора) [156, с. 227–228]. Пространство и время «нездешнего» мира Дариньки не очерчивается какими-то определенными категориями, раздвигаются пространственные и временные пласты, формируется пространственно-временная лакуна – эонотопос.

Найденные в исследованных текстах точки соприкосновения позволяют вычлениить принципы функционирования художественной иконичности в прозе Шмелева. Иконичная доминанта, выделенная уже в названии, непосредственно влияет на формирование сюжетного ряда и пространственно-временного континуума произведения, которые, в свою очередь, определяют принципы построения иконичных образов. Конкретные формы реализации этого влияния зависят от самой природы текста, его особенностей, жанра. В текстах выделяются иконообразы и эонотопосы. В «Лете Господнем» композиция крепится последовательно расположенными относительно событий священной истории главами, которые становятся ядром произведения, и определяет ход пространственно-временного потока. В романе «Пути небесные» заглавие намечает «небесный путь» поэтики самого романа – постепенное перерастание романного сюжета в иконичный. Особую роль в передаче иконичного смысла у Шмелева играет лейтмотивная тема детства, раскрывающая перед читателем небесные лики бытия. Иконичность является одной из форм функционирования литературно-духовной традиции в прозе писателя. Не менее значимой для Шмелева становится агиографическая традиция. Если в «Лете Господнем» житийные элементы использовались лишь эпизодически, в «Путьх небесных» эта традиция становится смысло- и структурообразующей.

2.2. Житийная традиция в романе И. С. Шмелёва «Пути небесные»

Творчество писателя при всём его проблемно-тематическом и жанровом многообразии представляет собой целостный мир со своей поэтикой, системой изобразительно-выразительных средств, со своими принципами построения. Концепция действительности обусловлена в произведениях Шмелева единством двух начал – бытового и бытийного, материального и духовного. Свою задачу писатель видел в том, чтобы «обожить искусство», создать «новую эстетику»: «Когда я говорю о новой-то эстетике, – пояснял писатель, – я это так и понимаю: надо *обожить* искусство. Уяснить, что искусство, как и религия, из одного – божественного – источника» (курсив автора) [142, с. 248]. Эти творческие устремления отличали Шмелева от многих авторов «серебряного века». Например, согласно наблюдениям Н. Ю. Грякаловой, «творчество, согласно Анненскому, *аморально* по определению, ибо критерии утилитарные – этические (моральные) и воспитательные – чужды самой его природе» [27, с. 61].

С годами стремление Шмелева создать «новую эстетику» крепло, определив своеобразие творческих исканий художника. Сказанное в полной мере относится к итоговому произведению Шмелева, роману «Пути небесные», в котором «земное сливается с небесным». Сам автор говорил об этом произведении как об опыте создания житийного, т.е. духовного романа: «Да, роман – „агиографический“, житийный... » [162, с. 395]. С наличием житийных традиций связывал специфику романа и такой чуткий и проницательный критик, как И. А. Ильин. «Роман медленно развёртывается в „житие“, в „поучение“, – писал он» [162, с. 196]. Связанность романа с духовной литературой отмечена многими исследователями ([141], [137], [85]), однако детальной разработки эта концептуальная для Шмелёва тема в литературоведении ещё не получила. Между тем обращение к средневековой традиции является характерной особенностью не только творчества Шмелева, но и самых разных течений искусства XX в. (См. об этом: [139, с. 19].

Как отмечает Л. В. Хачатурян, «Пути небесные» – это попытка создать произведение, способное сочетать притчу и психологический роман XIX века,

объединить исповедь-житие и исповедь-светский дневник; причём не только сопоставить их, подчеркнув сюжетные параллели, но создать единое стилистически-смысловое пространство. Переплетение стилей и жанров, та своеобразная мозаика, из которой читатель складывает образы героев, позволяют, не нарушая цельности сюжета, сопоставить в романе несколько уровней» [137, с. 112]. Одним из этих смысловых уровней является «житийный текст» романа.

В «Путях небесных» Шмелёв, рисуя судьбы скептика-позитивиста Вейденгаммера и кроткой, верующей Дариньки, воссоздаёт, прежде всего, сложный путь человека к духовному спасению и возрождению. Произведение построено как воспоминания Вейденгаммера уже после смерти Дарьи Королёвой об их знакомстве и совместной жизни, о нелёгком движении сердец друг к другу, о постижении ими сути и духа русского православия. Воспоминания героя излагаются от лица автора-рассказчика с широким использованием прямой речи Вейденгаммера и «Записок» Дариньки. Повествователь рассказывает о своих героях, основываясь на реальных фактах: воспоминаниях, дневниковых записях, письмах. Установка на достоверность является обязательной именно для жанра жития. О своей роли в последние годы жизни Вейденгаммера повествователь говорит лишь одно: «...заключительные её главы происходили почти на моих глазах» [156, с. 6]. И в самом деле, во втором томе романа ссылок на воспоминания персонажей и документы становится значительно меньше. Зато возрастает роль повествователя-биографа, человека верующего, единомышленника «позднего» Вейденгаммера. Таким образом, жизненные пути персонажей освещаются извне и изнутри (См.: [141, с. 14]). Первостепенность внутренней, духовной жизни героев подчеркивается названиями глав романа: «Искушение», «Грехопадение», «Соблазн», «Прозрение», «Знамение», «Прелесть», «Преображение» и т.д. В «Путях небесных» соединяются два сюжета: внешний, событийный и внутренний, свидетельствующий о богатой и насыщенной духовной жизни героев. Следует заметить, что роль этих сюжетов в романе неодинакова. Автор уделяет основное внимание развитию внутреннего сюжета. Эту сюжетную двуплановость можно сравнить с представлением о «внешнем, ветхом» и «внутреннем, новом» человеке в житийной и святоотеческой литературе [2 Кор.4:16].

Поскольку внутренний сюжет «обновляется», обогащается, то внешний оскудевает, «тлеет», становится не таким важным для понимания концептуального смысла романа.

Именно духовный сюжет «Путей небесных» тесно связан с агиографической традицией. Как и герои житий, Даринька и «поздний» Вейденгаммер осознают свою причастность к двум мирам: земному и небесному. Для них события их земной жизни очень часто служат «знаком», «знамением свыше», действием Божественного Промысла или искушением тёмных сил. Например, в «посмертной записке к ближним» Дарья Ивановна писала: «С того дня Рождества Христова начались для меня испытания наваждением, горечью и соблазном сладким, дабы ввести меня, и без того грешную и постыдную, в страшный грех любострастия и прелюбодейства» [156, с. 123]. Воцерковлённое сознание героев отражается и особым лексическим составом романа, обилием церковнославянских слов и лексики духовной литературы: «душевное выпрямление», «великий соблазн», «демон-искуситель», «непорочная», «Божие произволение», «греховное томление», «образ кротости», «юница», «пет, омолен», «окроплён», «целения», «пречистая».

Важнейшими смысловыми и жанрообразующими элементами «Путей небесных» являются знамения, предсказания, предопределения, вещие сны, чудеса, случаи как знаки Господни, молитвы, также свидетельствующие о тесной связи произведения с жанром жития.

Традиции житийного жанра становятся определяющими в образе Дариньки. Поставив цель показать в «Путях небесных», что «“единственный путь”, достойный человека, — хотя бы посильное выполнение Евангельской правды, [156, с. 365]. Шмелёв в этой связи особенно выделял женский характер и его воплощение в классической литературе» (См.: [141, с. 15]). То, что Даринька особо связана с Церковью Небесной, показывает уже портрет героини. В первые дни знакомства с Даринькой Вейденгаммер сразу же обращает внимание на её духовную красоту: «Передо мной была осветлённая, возносящая красота. Не красота... это грубое слово тут, а прелестная девичья чистота... юница, воистину непорочная. Большие, светлые, именно звездистые глаза... такие встречаются необычайно редко.<...> Он поднялся и

поклонился ей молча, как перед тем поклонился матушке Агнии: исходившему от неё свету поклонился» [156, с. 40–41]. Этим поклонением Вейденгаммера автор указывает на «святость» Дариньки, вызывая в памяти читателя устойчивое выражение «поклонение святому» и тем самым давая ключ к прочтению этого образа.

В дальнейшем развитии сюжета Вейденгаммер всё более связывает образ своей возлюбленной с идеалом святости: молясь в церкви в праздник св. Николая Чудотворца, слушая тропарь святому угоднику, герой соотносит его с Даринькой: «— Я слушал пение, и эта святая песнь, которую я теперь так люблю, пелась как будто ей. Этой юнице чистой. Во мне сливались обожествление, восхищение, молитва... — рассказывал Виктор Алексеевич. — Для меня „смирением высокая, нищетою богатая...” — это были слова о ней. Кошунство. Но тогда я мог упасть перед ней, ставить ей свечи, петь ей молитвы, тропари, как... Пречистой! Да, одержимость и помутнение. Кошунство. Но в этом кошунстве не было ничего греховного. <...>» [156, с. 47–48]. Необыкновенной видит Дариньку и кутёжник, «тёртый калач» Вагаев: «вы особенная... вы не похожи ни на кого! <...> Но она необыкновенная. Она святая! Это он чувствует, видит в её глазах» [156, с. 153]. Даже обольститель, барон Ритлингер способен выделить Дариньку в толпе светских красавиц: «Она — пре — ле — стна, твоя монашка! Она — жемчу — жина с чудотворной иконы страстной богоматери... я её сразу выделил» [156, с. 155]. Сравнение Дариньки со святителем Николаем возможно потому, что как и святитель, освящающий, дающий свет своей жизнью другим, Даринька согревает светом своей души встреченных ею на жизненном пути, буквально преображает мир вокруг себя. Вейденгаммер поклонился «исходившему от нее свету», этим затронут и преображен Вагаев, называют «светлой» Дариньку жители Уютова. С концептом света связано определение Дариньки как преображенной, новой. Ведь православный праздник Преображения — это осияние, освящение, очищение благодатным светом человеческого естества. И Даринька, своей душой участвующая в Преображении, одаренная этим светом, становится сама источником света для окружающих.

Изображение Шмелёвым жизненного пути героини соотнобразуется с «существенными принципами агиографии — стремлениями агиографов строго

соблюдать в житии выработанные длительной историей и твёрдо закрепившиеся в литературной традиции каноны житийного жанра» [31, с. 400]. В соответствии с устоявшейся традицией деления биографии святого на три части (предисловие, сообщающее о детстве героя; главная часть, изображающая его подвиги и чудеса; заключение, в котором обязательно упоминается о кончине подвижника, подводятся итог его земной жизни) Шмелёв вычерчивает судьбу Дариньки. Происходила она из старинного графского рода, давшего миру святителя. Воспитанная по-монашески, героиня «пришла из иного мира, не искривлённого» [156, с. 106]. Читая в детстве Четьи-Минеи, героиня впитала в себя эту культуру, «с опытом искушений и подвигов из житий, с глубинною красотой песнопений» [156, с. 106]. Благодетельное детство и юность Дарьи вполне могут служить примером описаний житийного типа праведников. Исполненная духовной ревности, девушка избирает удобнейший путь для достижения святости, путь монашеский. Будучи обращённой всей душой к единственному небесному жениху – Христу, Даринька неожиданно для себя оказывается в мире, где становится невенчанной женой атеиста Вейденгаммера, живя с ним в браке, не освящённом церковью. С этого момента героиня постоянно сравнивает себя со святыми жёнами, покаявшимися в грехе блуда: «„да в самом деле... – подумала она с горечью, – а кто же я?“ – и вспомнила про св. Таисию-блудницу: как одна встреча её с аввой Пафнутием подняла её из греховной бездны» [156, с. 146]. «Я себя разжигала мыслями, – писала она в „Записке к ближним“, – припоминала самое искушающее, что читала в Четьи-Минее о Марии Египетской, о прп. Таисии-блуднице, о мц. Евдокии, „яже презельною своей красотой многия прельщающи, аки сетию улови“, о волшебной отроковице – прелестнице Мелентии на винограднике...» [156, с. 345].

Действительно, жизнь Дариньки в этот светский период близости с Вейденгаммером, увлечение Вагаевым, знакомство с тётей Паней схожа с жизнью женщины-блудницы. Примечательно, что и в этот труднейший для неё момент Даринька обращается к героям житий, житийный аксиологический эталон становится для неё непреходящей ценностью. Через нравственное падение, мучительные тяготы и лишения Даринька вновь совершает восхождение по духовному пути, получая

послушание от старца Варнавы: «”Ишь, быстроглазая, – наставляет её о. Варнава, – во монашки хочешь ... а кто возок-то твой повезёт? Что он без тебя-то победитель-то твой?” После того только Даринька узнала, что имя Виктор означает – победитель. “Потомись, потомись ... вези возок. Без вины виновата, а неси, вынесешь. Без ряски, а монашка. И пускай нас с тобой бранят... сколько ни черни нас, чернее ряски не будем. Вот и послушание тебе”» [156, с. 246].

Монах-провидец узрел в Дариньке её духовную красоту и определил её на послушание в миру потому, что пребывание в монастыре было бы лёгким бременем.

Повествование «Путей небесных» заканчивается изображением счастливых картин уютной жизни. Шмелёв, как известно, не довел до конца роман, намереваясь создать ещё 3-й и 4-й тома. О завершении судеб героев можно узнать из свидетельства архиепископа Серафима (Иванова): «... незаконная жена Вейденгаммера Дарья Королёва погибла под поездом. Старцем Амвросием из Оптиной пустыни было предсказано, что она должна искупить свой грех незаконного супружества трагической гибелью на её „собственной реке”, Аму-Дарье. <...> После трагической смерти Вейденгаммер принял монашеский постриг в Оптиной пустыни, где он прожил около десяти последних лет своей жизни» [85, с. 106]. Так история судеб Вейденгаммера и Дарьи Королёвой выходит за границы литературного текста и становится реальностью жизни-жития.

Для зарубежного и отечественного литературоведения характерны сдержанные оценки образа Дариньки. Г. П. Струве, называя роман «честолюбивой» задумкой автора, утверждал: «В романе почти на каждом шагу – символы и ”чудеса” <...> Ни самоё Дариньку, ни её отношения к Вейденгаммеру нельзя признать убедительными» [85, с. 105]. Л. В. Хачатурян, напротив, утверждает, что «Даринька – образ наибольшей смысловой нагрузки, и именно поэтому наиболее заметный срыв романа, несостоявшийся образ» [137, с. 115]. В этих оценках, на наш взгляд, игнорируется ориентированность романа на жанр жития, которому присущи особые принципы изображения характера. Без учёта этой специфики шмелёвского произведения нельзя оценить его принципиальную новизну, – создание в русской литературе оригинального жанра духовного романа. Этот жанр, по ряду признаков сближается с

символистским романом-мифом, составившим одну из главных жанровых новаций литературы XX века. Однако, не смотря на кажущееся сходство проблематики и структуры (религиозно-философская направленность, «двойная реальность», образуемая изображением современности и мифа, мира вечности, объясняющего современность и т.д.), в них намечаются принципиальные расхождения. Если для романа-мифа была важна, прежде всего, жизнестроительная функция искусства, то в духовном романе литература, а значит, и искусство, служили изображению духовной реальности. Эта духовная реальность не была загадкой или мифом, который нужно дешифровать, чтобы создать «миф о мире» (см. подробнее у З. Г. Минц [92]), а являлась той непреложной истиной, которая создала этот мир. Расхождения в исходных установках проявились и в особенностях поэтики. Множественность и субъективность толкований мифологических сюжетов, свойственные символистским текстам, литературная игра были несвойственны Шмелеву. В духовном романе православие нельзя сравнивать с символистским мифом не только потому, что оно претендует на роль «единственного» мифа. Православие имеет четко сформированную за двадцать веков эстетику, духовную культуру. В нее входят традиции иконописи, богослужебный строй, устав церковного пения, каноны создания письменных памятников (жития, творения святых отцов), которые духовный роман впитывает в себя на уровне поэтики: иконичность, панорамное видение, образы героев-праведников, литургичность создают ту новую эстетику, о которой говорил Шмелев. Тем не менее, хотя шмелевский роман нельзя назвать романом-мифом, он учитывает и опыт символизма. В «Путях небесных» ощущается влияние эстетики Вл. Соловьева и символистской поэзии. Так, обоготворение героини, сквозящее в письмах Вагаева из Петербурга, манифестирует Дари как Вечную женственность, актуализируя кодовую функцию мифа: «Вы Пречистая для меня... жена моя, вечная моя... чудесная, чудотворная, небесный ангел» [156, с. 252–253]. Эти особенности впервые в шмелевоведении детально прокомментировал А. М. Любомудров, верно показавший разницу между православным и символистским представлением о человеке [83, с. 23, 236–240]. Для нас важно, что ориентация на житийный жанр (состав лексики, способы создания художественных

образов, особенности композиции, сюжета и конфликта, установка на достоверность) не препятствует созданию сложной и многоаспектной картины мира, манифестирующей Шмелева как художника XX века.

Следует подчеркнуть, что «житийный канон», на который ориентировался Шмелёв при создании романа, не ограничивал творческие возможности автора, как иконописный канон не стесняет творческие стремления иконописца: «готовые иконографические типы „служили для художника своего рода руководящей нитью, напоминанием, намёком, отнюдь не стесняя его творческой фантазии, а лишь направляя её в определённое русло”» [40, с. 18]. Писателю предстоят такие онтологические универсалии, из следования которым с неизбежностью вытекают заданные предшествующей традицией стилистические, жанровые, сюжетные литературные модели. Миновать эти модели невозможно отнюдь не по причине внешнего подавления традиционным канонизмом индивидуального начала, но в силу иного представления о самой внутренней сути творчества. Для Шмелёва «обращение к православной духовной традиции означало и особую духовную согласованность с прошлым, которое не только прошло, но и продолжается сегодня» [40, с. 18]. Это постепенное и непрерывное самопожертвование со стороны автора, который освобождается в своём творческом акте от присущей ему лишь эксцентрической индивидуальности и живёт в своём произведении «сегодняшним моментом прошлого, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить. Именно такие творческие интенции присутствуют у авторов русского зарубежья, творчески осмысливших культурную преемственность: И. С. Шмелёва и Б. К. Зайцева, верных русской духовной традиции. Они акцентировали соборное “Мы”, культивируя в своём творчестве живую “память” прошлого» [40, с. 18].

ГЛАВА 3.

«МОСКОВСКИЙ ТЕКСТ» В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЕВА

3.1. Феномен «московского текста» в русской литературе

Еще Н. Анциферов называл город «выразителем культуры»: «все пути в город ведут. Города – места встреч. Города – узлы, которыми связаны экономические и социальные процессы. Это центры тяготения разнообразных сил, которыми живет человеческое общество. В городах зародилась все возрастающая динамика исторического развития. Через них совершается раскрытие культурных форм» [3, с. 3].

Город издавна мыслился не только как пространственная точка, но место, имеющее свою метафизическую ауру и мифопоэтику. Как отмечает Н. Е. Меднис, «город, сам будучи центром, с первых времен постоянно упорядочивал свою внутреннюю структуру, также ориентируясь на центрическую модель мира. И дело не только в том, что центром города всегда был храм, но и в том, что расположение всех его составляющих – дворцов, торговых площадей, жилых кварталов, ворот в городской стене, даже геометрическая форма стены – все это не было случайным. Весь город во внутренней структуре его ориентировался на сакральную топологию, на которую было также сориентировано и местоположение его в системе географических, но сакрализованных координат. Более того, мыслилось, что всякий город, подобно Иерусалиму, имеет своего небесного двойника и своего небесного покровителя» [91, с. 1]. Таким образом, метафизическое содержание проявлялось уже при создании города. Однако в истории культуры выделяют города с более или менее выраженной метафизической аурой. Ученые справедливо полагают, что степень выраженности этой ауры во многом определяет «способность или неспособность городов порождать связанные с ними сверткосты. Именно наличие метафизического

обеспечивает возможность перевода материальной данности в сферу семиотическую, в сферу символического означивания, и, следовательно, формирование особого языка описания, без чего немислимо рождение текста» [91, с. 1]. Н. Е. Меднис вводит в употребление термин «сверхтекст», рассматривая его как «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [90, с. 7]. Такими сверхтекстами исследовательница предлагает считать «городские тексты».

В «городском тексте» принято выделять план изображения и план реальности, что соответствует, по Л. Флейшману, двойной природе города «как изображения и реальности одновременно» (Цит. по: [91, с. 1]). Обе эти стороны неразрывно связаны, и город как изображение ясно обнаруживает в своей материальности текстовый принцип организации, приданный ему изначально. На это указывает и К. Линч в своей книге «Образ города», говоря о возможности читать город как текст [76, с. 16-19]. Образ города сближается с художественным текстом, в котором есть свои сцепления, связки, сопряжения образов. Место, которое занимают в словесном тексте «острия слов» (выражение А. Блока), в тексте города отводится доминантным точкам.

Аура города, его метафизика формируется на основе истории создания города, его дальнейшего бытия и происходящих в нем знаменательных исторических событий, особенностей архитектуры города, помогающей раскрыть его идею и характер, его роль в культуре нации и всего мира. Именно эта аура становится первостепенным предметом изображения в художественном тексте конкретного автора. История художественного осмысления образа какого-либо города в культуре, вся совокупность написанного о нем может быть названа «петербургским», «венецианским», «московским» и др. текстом, включающим в себя как бы единовременно все итоги осмысления данного текста в культуре. Как отмечает В. Н. Топоров, «формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще, и – прежде всего – семантической связностью. В этом смысле кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не только не мешают признать некий текст единым в принимаемом здесь

толковании, но, напротив, помогают этому снятием ограничений на различие в жанрах, во времени создания текста, в авторах. Текст един и связан, хотя он писался многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, в пространстве, характеризующемся в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтеза материалов, а также задач и целей, связанных с текстом» (разрядка автора) [125с. 25]. Так, например, «единство Петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство <...> определяет в значительной степени единый принцип отбора „субстратных” элементов, включаемых в Петербургский текст» [125, с. 27] и одновременно объясняет различие между темами «Петербург в русской литературе» и «Петербургский текст русской литературы».

Говоря о городе как тексте, К. Линч также представляет его целостной картиной, состоящей из многих различных частей, ясно связанных между собой. Восприимчивый наблюдатель при этом, впитывая новые впечатления, всегда держит перед собой этот обобщенный образ города, некий инвариантный смысл, который и составляет его текст. (См.: [76, с. 22]). Инвариантный смысл формируется в «городском тексте» вокруг образно и тематически обозначенного центра – конкретного локуса, взятого в единстве его историко-культурно-географических характеристик. (Петербург, Москва, Рим, Киев и т. д.). Этот локус выполняет роль централизирующего внетекстового фундамента с определенной общекультурной значимостью. Индивидуальная роль каждого города в культуре и образует тот неповторимый образ, облик города, вокруг которого формируется семантическая аура, специфический метатекст. Для Москвы это прежде всего идея представления столицы как центра «русскости», в том числе русской государственности, воплощение идеи русского национального самосознания, восходящей к концепции «Москва – Третий Рим».

Отсутствие или, по крайней мере, неустойчивость этой ауры делают проблематичным существование других «городских текстов», к примеру, Парижского текста. «Для прорастания его не хватает прежде всего объективных, основополагающих факторов, ибо Париж динамичен, центрически неустойчив, в том числе и в плане семантики, что крайне затрудняет формирование единого для «городского текста» интерпретирующего кода. Даже те художники, которые воспринимают Париж текстово, не отвергая историю, признают его сиюминутность, перегруженность обертонами настоящего, тяжелой, богатой, густой аурой сегодняшнего дня» [90, с. 5–6]. Именно в этом смысле «городской текст» есть текст не только и не столько через связь его с городом, сколько через то, что образует особый текст, текст *par excellence*, через его резко индивидуальный («неповторимый») характер, проявляющийся в его внутренней структуре» (разрядка автора) [125, с. 27].

Необходимым условием возникновения «городского текста» становится общность художественного кода, как это четко сформулировал В. Н. Топоров [125, с. 261]. Среди его составляющих В. Н. Топоров выделяет природные и культурные образы (знаки), предикаты, способы выражения предельности, пространства и времени, фамилии, имена, числа, элементы метаописания, единый лексико-понятийный словарь, мотивы и др. В разных типах текстов отдельные элементы этого ряда нивелируются, ослабляются, иные же приобретают дополнительные акценты, но так или иначе перед читателем и исследователем всегда предстает эстетическая общность плана выражения, то есть то, что «переводит» внетекстовую реальность в текст. При этом язык сверттекста, сложившись, воспроизводится во вновь рожденных единицах целого, на что указывал В. Н. Топоров, говоря об особой энергетике цельности. По мнению ученого, «обозначение „цельно-единство“ создает столь сильное энергетическое поле, что все „множественно-различное“, „пестрое“, индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста», при этом конкретный автор «пользуется языком описания, уже сложившимся в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих

мест, клише, штампов, формул, которые не могут быть заподозрены в акте плагиатирования» [125, с. 261].

Структура и сфера смыслов петербургского текста проанализированы в современном литературоведении достаточно убедительно и подробно [125, с. 90]. Рассматривая же московский текст как вид городского текста, необходимо учитывать дискуссионность этой проблемы. Приведем итоговые на сегодняшний день размышления участников научного семинара «Москва и „московский текст” в русской литературе: московский период в творчестве писателя» (Москва, МГПУ, 7 апреля 2008 г.), в которых суммируются составляющие этого текста.

Ученые после продолжительной дискуссии пришли к общему мнению, «что для обоснования релевантности разговора о том или ином „городском” или „провинциальном” тексте необходимо выяснить, лежит ли в основе корпуса произведений, объединенных принадлежностью к определенному локусу, некий обобщающий концепт, константа („код”). Для „московского текста” наличие такого концепта – точнее даже, совокупности концептов – представляется очевидным. Это 1) наличие исходного мифа, лежащего в основе дальнейших художественных построений; 2) структурная важность места действия, единственно возможного для развертывания описанных событий и становящегося одним из „героев” литературного произведения; 3) „особый отпечаток”, который носят на себе москвичи – литературные герои; 4) особые художественные характеристики городского пространства» [90, с. 5]. Есть и еще одна особенность – «связанность произведений о Москве с уже существующим „предтекстом”, к которому в равной степени можно отнести и московскую поэзию XVIII в., и „Бедную Лизу” Н.М. Карамзина, и московские легенды, фольклор, широко бытовавший как в простонародье, так и в литературном быту интеллектуальной элиты. В итоге <...> „город” в значении „жители” получает из городского текста как совокупности произведений конкретных авторов знания о самом себе, то есть о „москвичах”, принадлежащих к городу-тексту, а „город” как социокультурное явление порождает и тексты, и „текст”» [90, с. 413].

Теория города как текста тесно соотносится с концепцией интертекстуальности, согласно которой «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из

старых цитат» [52, с. 207]. Интертекстуальность является неперменным свойством «городских текстов», в которых неизбежны отсылки к предшествующим литературным источникам. Выбор этих источников зависит от системы смыслов конкретного текста. Так, говоря о своеобразии Петербурга, М. Н. Эпштейн называет его блестящей цитатой из западноевропейской культуры. «С эпохи Петра Россия уже вполне сознательно строит свою культуру как систему более или менее удачно подобранных и более или менее иронически переосмысленных цитат. <...> Петербург – замечательный пример постмодерной эклектики: он похож на Рим, Венецию, Вену, Париж, Амстердам и вместе с тем ни на что не похож, потому что в нем все эти западноевропейские стили Нового времени приобретают постмодерное измерение, эстетически обманчивое, мерцающее, отсылающее к некоей отсутствующей реальности» [166, с. 104–105]. Таким образом, можно говорить об определенной интертекстуальности Петербургского текста.

При рассмотрении «городского текста» необходимо учитывать его центрическую организованность и в силу этого сильно выраженное внутреннее центростремительное движение. Эта центрическая организованность, некое семантическое ядро не вполне отвечают природе интертекста. Как семантически цельная структура «городской текст» соотносим с категорией литературной традиции, отличающейся последовательной семантической связностью, непрерывностью и концентрацией смысла. Так, если Петербург выразил постмодерный аспект русской цивилизации, то Москва, как нам представляется, являет собой пример города-традиции со своим сердцем – Кремлем и своим оком – колокольной Ивана Великого. Иными словами, «городскому тексту» присуща как интертекстуальность, так и связь с литературной традицией, и только путем анализа творчества конкретного автора можно представить их соотношение.

Источники «сверхтекста» и интертекста могут быть не только литературными. Ю. М. Лотман предложил для обозначения этого явления термин «внетекстовые связи», позволяющий учитывать не только словесные сообщения, но и любые элементы культуры. Культуроцентричность «выступает по отношению к сверхтексту как фактор генеративный, его порождающий. Поэтому при восприятии сверхтекста и

работе с ним необходимо учитывать такую связь с внетекстовыми зонами, при которой в процессе перераспределения содержания между литературным образом и внеположенной реальностью возникает, говоря словами В. Н. Топорова, „текст такого порядка сложности, когда он становится самодовлеющим (то есть когда он не может уже рассматриваться только как образ внеположенного и, наоборот, приобретает силу вызывать изменения во внеположенном”» [126, с. 409]. Все это приводит к созданию текстов исключительно сложных, «синтезирующих свое и чужое, личное и сверхличное, текстовое и внетекстовое» [126, с. 410].

Таким образом, «городской текст» можно рассматривать как одну из разновидностей интертекста, обладающую отчетливо выраженной семантической цельностью.

Для русской культуры и литературы вторым по значимости после Петербургского оказался Московский текст. Приступая к анализу конкретных вариаций Московского текста, необходимо уяснить его генезис, структуру, очертить основную, конституирующую сферу смыслов.

Как справедливо отметил М. П. Одесский, «изучая миф и/или текст Москвы, исследователи привычно тяготеют к материалам, относящимся к петербургскому (или постпетербургскому) периоду русской истории» [97, с. 9]. Антитеза «Петербург – Москва», по мнению В. Н. Топорова, становится «объектом определенной моды, предметом попыток разыграть заложенную в ней идею до конца, до предела, с дополнительным акцентированием, с готовностью идти на преувеличения и упрощения» [124, с. 274]. Между тем, московский миф (миф столицы) имплицитно выражен уже в текстах XIV–XVI вв., то есть задолго до начала «петербургского» периода русской истории. Митрополит Киприан, участник событий XIV–XV вв., в «Житии митрополита Петра» описывает пророческий совет, данный Петром князю Ивану Даниловичу Калите: «Аще мене, сыну, послушаеши и храмъ пречистыя Богородицы воздвижеши во своем граде, и самъ прославишися паче иныхъ князей и сынове и внуцы твои въ роды и роды. И градъ прославленъ будетъ во всехъ градахъ Руских, и святители поживуть въ немъ. И въздуть руки его на плеща врагъ его, и прославится Богъ въ немъ; еще же и мои кости в немъ положени будутъ» [102, с. 237].

Строительство кремлевского Успенского собора становится знаком не только величия города, но и национального величия России. Однако, благодаря установке древнерусской культуры на традиционность, повторяемость, аналогию, Москва в этот период не была описана древнерусскими книжниками как уникальный город, имеющий свой «персональный» миф творения, миссии и судьбы.

В этот период формируется ядро Московского текста, базирующееся на идее восприятия Москвы как третьего Рима. В 1492 г. в «Изложении пасхалии», созданном митрополитом Зосимой, Москва провозглашена новым Константинополем, а московский великий князь Иван III назван «государем и самодержцем всея Руси, новым царем Константином новому граду Константин[ов]у – Москве и всей русской земле и иным многим землям государем» (Цит. по: [132, с. 87]). Соответственно, поскольку Константинополь понимался как новый или второй Рим, провозглашение Москвы новым Константинополем открывало возможность ее восприятия в качестве третьего Рима. Однако Константинополь был не только «новым Римом», он был также и «новым Иерусалимом»: в качестве нового Рима Константинополь воспринимался как столица мировой империи, в качестве нового Иерусалима – как святой, теократический город. Выражение «новый Иерусалим» восходит к Апокалипсису [Откр. III, 12; XXI, 2] и в то же время непосредственно ассоциируется с пасхальным песнопением («Светися, светися, новый Иерусалиме, слава бо Господня на тебе возсия...») объединяя апокалиптическую идею Второго Пришествия с пасхальной идеей Воскресения, обновления; все это соответствует эсхатологическим ожиданиям, обусловившим появление рассматриваемого нами текста. «Новый Иерусалим» понимается в Апокалипсисе как «невеста Агнца» (Откр. XXI, 9), которая противопоставляется Вавилонской блуднице: «новый Иерусалим» как святой град, олицетворяющий верную церковь Христову, противопоставлен древнему Вавилону как олицетворению церкви неверной; достойно внимания при этом, что в новозаветном тексте языческий Рим может именоваться Вавилоном [I Петр V, 13].

Иерусалим и Рим «обозначают, таким образом, две разные перспективы – Божественную и человеческую, – которые соответствуют двум пониманиям царства:

как Царства Небесного (Отца и Сына и Святого Духа) и как царства земного (христианской империи)» [132, с. 87].

Концепция «Москва – третий Рим», восходящая к переработке «Изложения пасхалии», получает затем дальнейшее развитие в так называемом «Послании на звездочетцев» старца Филофея, инока Псковского Елеазарова монастыря, написанном около 1523 г. В этом послании развивается апокалиптическая тема: «Да веси, христолюбче и боголюбче, яко вся христианская царства приидоша в конец и снидошася во едино царство нашего государя, по пророческим книгам, то есть Ромейское царство. Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти» [132, с. 95]. Ромейское царство, отождествляемое с Московским и одновременно с третьим Римом мыслится при этом как последнее земное царство, которое предшествует царству Небесному, когда «времени уже не будет» [Откр. X, 6]; это царство, таким образом, завершает человеческую историю.

Как видим, концепция «Москва – третий Рим» формирует основу как креативного, так и эсхатологического мифа этого города. Вместе они создают ту фундаментальную текстопорождающую основу, внутреннюю цельность, которая необходима для образования городского текста. Именно в этом фундаменте Московскому тексту незаслуженно отказывают некоторые современные исследователи [91; 124]: «... следует признать, что большой пласт художественных текстов, так или иначе с Москвой связанных, не обладает той степенью внутренней цельности, которая безоговорочно позволяет вести речь о Московском тексте русской литературы. <...> Существенную роль здесь играет отсутствие у Москвы той фундаментальной текстопорождающей основы, каковую образует креативный либо эсхатологический миф. В целом вокруг Москвы возникает обширное поле мифологии, но, как правило, это мифы, связанные с отдельными точками городского локуса или событиями городской жизни» [91, с. 1].

Между тем, уже в XVII в. наступает время «жанра исторической „предповести“, рассказа о начале традиции, <...> создаваемого в тот период, когда впервые появляется потребность в уяснении своих „исторических“ корней» [97, с. 13]. Иначе говоря, наступил период мифа столичного города как такового, что и выразилось в

«Повестях о начале Москвы». Этот цикл, примерно датируемый серединой и/или второй половиной XVII в., – бесспорно, основной древнерусский источник, эксплицитно запечатлевший московский столичный миф.

В «Повести о начале Москвы» присутствует мотив «строительной жертвы», которая видится необходимой для создания истинно великого города: «Поистине же сей град именуется третий Рим, понеже и над сим бысть в зачале то же знамение, яко же над первым и вторым; аще и различно суть, но едино кровопролитие» [97, с. 14]. «Московские повести» (в отвлечении от различий, существующих между редакциями) сообщают, что при «начале» великого города произошло (как минимум) двойное убийство: боярина Кучки, первого хозяина территории, «иде же ныне царствующий град Москва, оба полы Москвы-реки», и воцарившегося на этой территории государя (согласно одной редакции – князя Андрея Юрьевича Боголюбского, согласно другой – князя Даниила Александровича Суздальского) (См.: [97, с. 16]). В данном контексте «строительная жертва» становится залогом грядущего величия города. Однако, мотив «строительной жертвы», на наш взгляд, не может считаться фундаментальным для концепции «Москва – третий Рим», так как момент кровопролития присутствовал и при создании других великих городов, например, Петербурга, который не является символическим «следующим Римом» («четвертому не быти»).

С перенесением столицы в Петербург семиосфера Москвы «не только не утратила былой генеративный потенциал, но, переориентировав внутренние векторы, в некоторых сегментах даже активизировалась. Москва, перестав быть столицей, аккумулировала в себе все *характерно московское*, относящееся не только к городу, но и к Московии, к допетровской Руси» (курсив автора) [91, с. 1]. Сравнение с Петербургом дало импульс дальнейшему развитию Московского текста.

Как определил В. Н. Топоров, «размежевание этих столиц строилось по одной из двух схем. По одной из них бездушный, казенный, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неуютный, выморочный, нерусский Петербург противопоставлялся душевной, семейственно-интимной, патриархальной, уютной, „почвенно-реальной“, естественной, русской Москве. По другой схеме

Петербург как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, логично-правильный, гармоничный, европейский город противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне» [125, с. 16]. Порой эти схемы дополняли одна другую: «...В самом деле, куда забросило русскую столицу – на край света! Станный народ русский. <...> „На семьсот верст убежать от матушки! <...> Экой востроногой какой!” – говорит московский народ, прищуривая глаз на чухонскую сторону. <...> А какая разница, какая разница между ими двумя! Она еще до сих пор русская борода, а он уже аккуратный немец. Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Какая она нечесаная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург! <...> Москва – старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете. Петербург – разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охараживаясь перед Европой. <...> Москва – большой гостиный двор; Петербург – светлый магазин. Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия. <...> Дистанция огромного размера!..» [25, с. 52].

А. И. Герцен расставлял смысловые акценты в соответствии со своими западническими предпочтениями: «Говорить о настоящем России – значит говорить о Петербурге, об этом городе без истории в ту или другую сторону, о городе настоящего, о городе, который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россия. Москва, напротив, имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним: она хранит воспоминания какой-то прошедшей славы, всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и не видит европейских начал оттого, что касается их затылком. <...> Петербург – ходячая монета, без которой обойтись нельзя; Москва – редкая, положим, замечательная для охотника нумизма, но не имеющая хода» [21, с. 45]. В. Г. Белинский в очерке «Петербург и Москва» (1845) попытался примирить эту антитетичность в будущем синтезе: «Везде есть свое хорошее и, следовательно, свое слабое или недостаточное. Петербург и Москва – две стороны или, лучше сказать, две односторонности, которые могут со временем

образовать своим слиянием прекрасное и гармоничное целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего» [11, с. 48].

Приведенные примеры помогают обозначить семиосферу Московского текста, которая выделяется отчетливее при ее сравнении с Петербургом. Москва и московское пространство противопоставлялось петербургскому пространству как нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, – неорганичному, искусственному, сугубо «культурному», вызванному к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом. Отсюда – особая конкретность и заземленная реальность Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности «вымышленного» Петербурга. А. Григорьев в «Моих литературных и нравственных скитальчествах» сравнивал Москву с разросшимся растением: «Замоскворечье и Таганка могут похвалиться этим же преимущественно перед другими частями громадного города-села, чудовищно-фантастического и вместе великолепно **р а з р о с ш е г о с я** и разметавшегося **р а с т е н и я**, называемого Москвою. <...> Во-первых, уж то хорошо, что чем дальше идете вы вглубь, тем более Замоскворечье тонет перед вами в зеленых садах; во-вторых, в нем улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они **р о с л и**, а не делились. Вы, пожалуй, в них заблудитесь. <...> Но не в воротах сила, тем боле что ворот, некогда действительно составлявших крайнюю грань городского жилья, давно уже нет, и **г о р о д – р а с т е н и е** **р а з р о с с я** еще шире за пределы этих ворот» [26, с. 68]. С другой стороны, общеизвестны описания петербургского пространства как миража, фикции. «Разница в структуре между полновесным пространством Москвы и квазипространством Петербурга объясняет, почему в Москве живетс^я удобно, уютно, свободно („по своей воле”), надежно (с опорой на семью, род, традицию), а в Петербурге – не по своей воле и безопорно») (разрядка автора) [125, с. 28].

Еще одним значимым моментом семантики Московского текста является связь города с женским началом. С. Н. Неклюдов, отстаивая мысль о существовании Московского текста, использует в качестве основного положения именно

доминирование женского начала в литературных текстах о Москве. В историческом предании об основании Москвы мотивы завоевания города и женитьбы сплетены в один семантический комплекс. Согласно легенде, переданной Н. М. Карамзиным, князь Георгий (Юрий Долгорукий) убил владельца села, боярина Степана Ивановича Кучку, основал там город Москву, «плененный красотой места», а своего сына Андрея «женил на прелестной дочери казенного боярина» [94, с. 369].

В ряде текстов XVIII – начала XIX в. «манифестировался „нестоличный” московский миф, который можно обозначить формулой „Москва – место гибели / разлуки с возлюбленной”» [97, с. 17]. Дань «московски-любовному» мифу отдал А. П. Сумароков в стихотворении «Москве», А. А. Ржевский в строках из «Станса» (1761), А. И. Герцен в «Записках одного молодого человека» (1840–1841), Н. М. Карамзин в «Бедной Лизе» (1792), В. А. Жуковский в «Марьиной роще» (1809). (См. подробнее об этом у М. П. Одесского [97, с. 361–381]). В литературных текстах Москва предстает в следующих женских ипостасях: мать, вдова, девушка (порой брошенная), невеста, ждущая своего избранника [94, с. 361–362].

В начале XX в. сфера смыслов Московского текста вбирает в себя совершившиеся исторические сдвиги в России. Так, реальное и полновесное пространство Москвы в одноименном романе А. Белого (1926), предчувствовавшего грядущие изменения (роман первоначально назывался «Слом»), превращается почти в ничто, а Москва предстает несуществующим городом: «... в самом центре Москвы, – Москвы не было; были – Париж, Берлин, Лондон; и – даже: уже был Нью-Йорк; и под всеми под ними – поднятие лавовых щупалец, с центра подземного к периферии: к московской Петровке. <...> „Москвы”-то и не было! <...> Перед Тителевским домочком являлось сомнение: есть ли еще все, что есть здесь: Москва – не мираж? Под ней вырыта яма; губерния держится на скорлупе; грузы зданий проломают ее» (разрядка наша) [12, с. 127, 210]. В предисловии к части романа «Москва» – «Маски» А. Белый пишет о Москве предреволюционной, поразившей его «картиной развала, пляской над бездной, когда я вернулся из-за границы после 4-летнего отсутствия» [13, с. 197]. Златоглавая уютная домоседка Москва превращается в мираж, становится «Китеж-градом».

Е. Е. Левкиевская указывает на связь с Москвой двух мифологизированных концептов – «града Китежа» и «второго Вавилона». Первый, как отмечает исследовательница, начинает формироваться к кругам русских теософов сразу после революции, что связано с глубоким переживанием крушения в 1917 году России и Москвы как ее центра, сердца. В это время возникает и широко распространяется мысль о незримом существовании прежней Святой Руси и Москвы вкупе с нею. «В рассказах на эту тему образ города раздваивается – внешне лишенный света, одичавший от собственной жестокости и залитый кровью, он оказывается полон тайных светильников, до времени закрытых от постороннего глаза, невидимых троп и путей, по которым осуществляется передача духовной литературы и писем из ссылки и лагерей. Здесь избранным по молитве являются Богородица или Николай Угодник, в трудную минуту приходящие на помощь православному человеку, но невидимые для окружающих его атеистов. Москва – „Китеж-град” незримо существует, растворенная в другом городе – „Втором Вавилоне”» [Цит. по: 91, с. 2]. В. Н. Топоров исследует концепт Второго Вавилона в женской ипостаси, как текст города блудницы [126]. В системе обозначенных концептов ясно обнаруживается связь Москвы – града Китежа с Москвой третьим Римом и Москвой – вторым Вавилоном (здесь первый в своем теологическом наполнении является частью второго, локализованной внутри третьего).

Представление о Москве – Втором Вавилоне, так же, как и в случае с градом Китежем, складывается после революции и далее пульсирует на протяжении нескольких десятилетий XX века, то сужаясь и становясь принадлежностью лишь отдельных социальных групп, то расширяясь в общенародном сознании, как это произошло в последние десятилетия века. «Сумма релевантных признаков, формирующих образ „Второго Вавилона” в советское время несколько отличается от той, которая формирует это понятие в постсоветскую эпоху, но в их основе лежит общее представление о безнравственном, антихристианском и античеловеческом характере как бывшей, так и настоящей власти, которая разными способами на протяжении столетия уничтожает Россию» [91, с. 3].

Поэтому в начале XX века закономерно выделить два литературных лика Москвы: Москва сакральная, часто выступающая семиотическим заместителем Святой Руси, и Москва бесовская, революционная. Н. Е. Меднис особо выделяет лик Москвы праздничной, говоря о том, что этот вариант интегрирует два первых, «порождая амбивалентный, вполне соответствующий традициям народной праздничной культуры образ города» [91, с. 3]. Названные первые два лика литературной Москвы в едином Московском тексте взаимоотторгаемы и взаимосвязаны одновременно, но в каждом конкретном произведении отчетливо выявляется доминирование, а иногда и исключительность либо первого, либо второго начала. Можно предположить, что в первой половине XX века Москва каждому вглядывающемуся в нее являет такой лик, который он способен увидеть и узреть.

В поисках «культурно-именного смысла нового – московского – центра русской литературы исследователи опираются на «Лебединый стан» М. Цветаевой, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Лето Господне» И. Шмелева, «Доктора Живаго» Б. Пастернака, «Москву кабацкую» С. Есенина.

Миф о новой душе Москвы обнаруживается в поэме Маяковского «Хорошо!» и других произведениях поэта, в стихах Б. Корнилова («Москва майская»), Д. Бедного («Москва»), В. Брюсова («Советская Москва», «У Кремля») и других авторов. Однако, по мысли Н. Корниенко, ключевое место в освоении Москвы в прозе первой половины XX века как центра русской жизни нового времени принадлежит трем романистам – А. Платонову («Счастливая Москва», 1933–1936), М. Булгакову («Мастер и Маргарита». 1929–1940) и И. Шмелеву («Лето Господне», 1927–1948).

Платонов создал единственный в прозе XX века памятник социалистической Москве 30-х годов, выросший из доверительной попытки понять тех детей России, кто эту Москву строит, переживая за них и сочувствуя им, идя с ними на их пути до тупика. Именно в этих точках тупика возникает на страницах романа ритм русской жизни прежней Москвы, что вдруг вспоминается Сарториусу. Это – Москва пушкинская, толстовская, аксаковская. Платонов знал, начиная роман, что новая Москва, как и «новый человек» и «новый мир», обречена временем истории. Он заставил говорить «новую» Москву, чтобы привести в финале героя к молчанию, он

нашел человека, вспоминающего в пространстве тотального беспамятства имя русской культуры.

Своеобразный философский метатекст Москвы социалистической создает Булгаков в романе «Мастер и Маргарита»: «Размечая пространство советской Москвы, Булгаков в «Мастере и Маргарите» выверит ее центры и лжецентры через незыблемые, можно даже сказать, классические для русской литературы категории – любовь, дом, творчество, сострадание, дети, милосердие, а языку сатирической буффонады в описании нэпманской и литературной Москвы противопоставит <...> язык фрагментарных реалистических зарисовок забытых уголков старой Москвы (именно там найдет Мастер Маргариту)» [62: 154].

Именно в творчестве Шмелева, «изо всех – русских самого распрерусского, да еще коренного прирожденного москвича, с московским говором, с московской независимостью и свободой духа» [68, с. 3], совершается возвращение к изображению лика России – Святой Руси. Из-под пера писателя вышло не только «Лето Господне», написанное о старой Москве. Шмелев обращается к этому городу на протяжении всего творчества: «Голуби» (1918), «Сидя на берегу» (1925), «Богомолье» (1931) «Няня из Москвы» (1933), «Лето Господне» (1944), «Рождество в Москве» (1945), «Пути небесные» (1950) – далеко не полный перечень произведений, написанных о Москве. Шмелев обращался к московской теме и в публицистике, напрямую разъясняя в ней свои взгляды на историю столицы: «Душа Москвы», «Слово о Татьяне», «800-летие Москвы» и др.

Мы обращаемся к анализу «московского текста» в творчестве Шмелева в рамках поставленной задачи – исследования функционирования категорий традиции и интертекстуальности. Семантика и поэтика «московского текста» представляют для этого особо благодатную возможность.

3. 2. Становление «московского текста» в прозе И. С. Шмелева 1920-х годов

Шмелевы приехали в Крым в июне 1918 года, спасаясь от разрухи и от большевиков одновременно. В июле того же года в Алуште Шмелев напишет рассказ

«Голуби», первый в предполагавшемся цикле «По Москве». Уже в самом начале рассказа обозначены исторически значимые городские локусы, в которых происходит действие: «Остался еще уголок прежней Москвы – Василий Блаженный: как всегда, ранним утром слетались сюда голуби. Летели с Замоскворечья, с лабазов Варварки, с рогожных и пеньковых складов; с гремучего Балчуга, с Китай-города, из-за стен Кремля. Летели с посвистом тугих крыльев, укрывали голубизной булыжник, серую пустоту Лобного места» [152, с. 436]. Речь идет о сердце Москвы – Красной площади, на которой с середины XVI века стоит храм Василия Блаженного (иначе – собор Покрова Богородицы на рву), построенный русскими зодчими Бармой и Постником в ознаменование побед русского оружия. Названные локусы сразу же вызывают литературные ассоциации: Замоскворечье воспето в произведениях Островского, Китай-город – в романе Боборыкина. В то же время это всего лишь «уголок прежней Москвы», которая после революции «жила затаившись, не веря своим глазам» [152, с. 436]. Шмелев обращается в своем тексте к двум ликам Москвы – дореволюционной и советской, настойчиво сравнивая их, показывая сиюминутность современного лика. Это было важно для писателя, так как в конце XIX в. уже П.Д. Боборыкин в романе «Китай-город» не считал Москву сакральным центром: «... отмечено не столько физическое отсутствие сакрального Центра, сколько бегство от него, боязнь его и желание отвернуться от него как от чего-то чуждого и враждебного профанному, но „свободному“ человеку. <...> Вся Москва превратилась в один огромный пьяный и шумный трактир, где все мерзко, пошло, где святое растоптано» [121, с. 110–111].

Шмелев изображает старую Москву великомученицей, надолго попавшей во вражеский стан большевиков: «Кремль давно *перестал звонить*; тяжелые дубовые ворота закрылись, чтобы охранять насильно новое и чужое, ниоткуда взявшееся, неожиданно усевшееся в крови и грохоте. Красная площадь, величавая в тихом благолепии старины, с огоньками у Святых Ворот – стареющими *глазами* прошлого, теперь ярмарочно *кричала* уже вылинявшими красными полотнищами на стенах – обрывками слов о павших во славу неведомого Интернационала. Обычно тихая по утрам, теперь она бесшабашно *ревела* гудками моторов, мчавших кучки неряшливо одетых солдат, с винтовками на бечевках, <...> и бесчисленных представителей

новой власти <...> Угрюмо глядел им вслед уныло пробирающийся в пустующие лабазы торговый московский люд и затаенно крестился на захваченные соборы <...> Помню расстрелянные часы Спасской башни, мертвое московское время, башенки без глав, распоротые ворота, умолкнувшие зевы старых кремлевских колоколов» (курсив наш) [152, с. 436–437].

Новые хозяева с длинными кинжалами за поясами «из красной венковой ленты» превращают прежнюю Москву в кладбище. Недаром эту «распоясую молодежь» Шмелев представляет в тексте впервые на новом погосте – «свободе», расположенном к северу от Кремля, «куда редко заглядывают люди и совсем не заглядывает солнце. Топчется здесь бездельно молодежь – красноармейцы и забродившиеся солдаты с бывшего фронта. <...> Все бескредно и безымянно, как кротовьи кочки» [152, с. 437]. В представлении этих «товарищей» Лобное место, с которого оглашали указы и казнили изменников родины, предстает то «басейной», то «позорной трибуной». Кремль – «”глиняный символ русской нелепицы”, „умирающая панорама азиатщины” с этими „бездарнейшими ящиками-соборами”, с этой „пожарной каланчой – Иваном-Нелепым, символом героя русской сказки – истории”, и со своим „лучшим перлом – бумм-пушкой”» [152, с. 440].

И кажется, что ничто никогда уже не свяжет ушедшую в прошлое, мертвую Москву, в которой «часы на Спасской башне показывают по-прежнему половину седьмого», с новой краснознаменной интернациональной столицей, в которой хозяйничают «товарищи» в зеленых английских шляпах «верти-меня». Однако, Шмелев находит такое связующее звено – московских голубей: «они были все те же прежние, московские голуби <...> Такие же были и при Грозном, и когда татары жгли Русь... и когда за этими стенами Кремля сидели поляки, и умирала Русь! Когда народ выдвинул Минина, великого гражданина, – вон он указывает на Кремль... и они были! Они и теперь! Они видали русские рати, спасавшие родину, Москву! Они носились в пожаре Кремля, они слышали победный звон колоколов кремлевских! Какими мы стали! <...> Но мы еще не звери! И эти голуби, заведенные издавна... этот старый народный обычай... эти голуби нас еще связывают... перед этим чудом-собором...» [152, с. 437, 445–446].

В глазах представителя новой власти, писаря совнаркома, голуби – всего лишь «ясный предмет предрассудков», «нечистота, помет, перья». Вокруг голубей разворачивается настоящее притивостояние старой укладливой Москвы, которую олицетворяет пожилой господин в крылатке и пушкинской шляпе, «с истомленным лицом интеллигента», и Москвы советской, которую представляют новые товарищи со стеками. И в изображении этого спора двух столиц – Святой Руси и второго Вавилона – Шмелев последовательно осмеивает советское сегодня, используя элементы пародии.

Так, картавящий иностранец со стеклом вместо «Русь» произносит «Гусь», а писарь совнаркома путает город Венецию с рестораном «Венеция» в Москве. Картавящий иностранец напоминает председателя совнаркома – В.И. Ленина, с именем которого ассоциируются революционные лозунги и иностранные инвестиции. Для Шмелева иностранцем представляется всякий, не имеющий корней, перевирающий историю.

Прогоняя голубей с площади гранаткой, матрос не достигает успеха – голуби стараются сесть ему на голову: «– Фуражку обгадили вам, товарищ!» [152, с. 444]. Старая бабка-московка – Устинья с теплых рядов «цепко сидит на своей тумбе, прихватив корзинку, и не дрогнет» [152, с. 444]. Ее устами Шмелев вскрывает глупость матроса: «Провоевался, ерой, теперь с голубями тебе воевать надоть. Корми вот меня, свиненок!» [152, с. 444]. Комизм, который просматривается в речи московки, подчеркивает расставленные автором смысловые акценты. В рассказе изображены три поколения, три ипостаси женского: бабушка Устинья и мать с дочкой-трехлеткой. Тем самым, Шмелев еще раз подчеркивает непрерывность традиций, поддерживаемых Устиньей. Песенку о голубях знает и напевает не только она, ее знает и девочка, которую, в свою очередь, научила петь мать: «Ай люли-люли... прилетели к нам гули...» [152, с. 441]. Ситуация на площади комична и трагична одновременно: это портрет советского «сегодня», в котором с гранатой бросаются на голубей – безобидных птиц, издавна ставших символом святости и чистоты (именно голубь принес добрую весть праведнику Ною, в виде голубя на иконах изображается ипостась святой Троицы – Святой Дух). Шмелев пародирует современность, выражая свое несогласие с ней. Господин в крылатке становится

выразителем авторской позиции: «Они совсем ничего не сознают!!.. – тычет он на солдат, щурящихся на солнце и поплевывающих шелуху. – Связи с национальным! У них нет этого духа – родины! Своего родного не знают! Ни прошлого. Ни будущего для них нет, только – *сегодня!* <...> Что их отцами и дедами кровью спаяно, такое огромное, наша Россия, которую они должны сделать счастливой, светлой, своей гордостью, – для этих... звук пустой! *Проходной двор!*...» (курсив наш) [152, с. 446]. В проходной двор превращается даже кладбище, на котором «сиротливая женщина, в черном платочке, как на *распутье* растерянно приглядывается к буграм – ищет своего не вернувшегося домой, незадачливого горячку-сына» (курсив наш) [152, с. 437]. Образ матери олицетворяет здесь Россию, брошенную своими детьми.

Проходной двор – это и метафора, историческое обозначение современности, и символ бездомья истинно русского человека в новой России. В таком восприятии Москвы Шмелев созвучен М. Цветаевой, в чьем творчестве подчеркивается мотив возвращения к Москве как к центру, который опять должен стать домом:

Москва! Какой огромный

Странноприимный дом

Всяк на Руси – бездомный.

Мы все к тебе придем («Стихи о Москве», 1916) [141]

В выражении авторской позиции немалую роль играет цветовая символика. Ее гамма с преобладанием темных тонов (черная рука Минина, сиротливая женщина в черном платочке, бабка Устинья в черном платке с желудями) и оттенков красного (красные полотнища Интернационала, красная звезда совнаркома, цвет крови) отображают этот трагизм советского сегодня. И только один «светлый цвет» – золотой (символизирующий центр Божественной жизни, Божественный свет) – используется при описании чуда-собора, возле которого собираются голуби – «порывы к небу».

В данном рассказе Шмелев обращается имплицитно и к писателям «золотого века» русской литературы – А. С. Пушкину, Ф. М. Достоевскому, А. П. Чехову. Хранителем культурных ценностей выступает господин в крылатке и *пушкинской* шляпе, напряженно доказывающий и объясняющий словами Достоевского русскую душу:

«Объясните в трех словах! – хватает матрос господина за крылатку. – И объясню! Вы *православный, русский?*.. – вы поймете! – Это наше, родное! Это светлая русская душа! Не вынимайте души!..» (курсив наш) [152, с. 444]. Отсылка к Пушкину в портретном описании героя и неатрибутированная цитата из Достоевского – «русский, значит православный» – в данном контексте предстают как звенья и литературной, и духовной традиции, подчеркивающей величие русской истории и культуры, специфику русскости.

В очерке «Мученица Татьяна» (1930) Шмелев выделяет именно этих писателей, считая их родственными друг другу: «У нас – великое наше счастье, великая гордость наша – есть двое величайших: Пушкин – Достоевский, одно – двое. От них-то, познанных до возможного, пойдет новая, русская наука – наука о России и человечестве: в данной ими гармонии. Оба вышли из дальних далей, из беспредельного, из общей начальной точки, как бы дочеловеческой, – из Духа Господня, – для откровения России. И принесли откровение. <...> Они сливаются, невидимые для нас, в беспредельности, замыкая собой как бы великий эллипс, русскую сферу нашу, и с ней – общечеловеческую. В них одних все, что человечеству можно и надо знать, чтобы быть в мире не слепым, чтобы достойно жить. <...> Восполняя один другого, дают они человека в завершении, дают полноту возможного человеческого духа и, особенно, русского. И не странно, а так понятно, почему, переживший, Достоевский влекся к другому, к Пушкину. Внял его – и себя восполнил. <...> Достоевский открыл нам Пушкина <...> – и, через него, пытался дать синтез человека, русского человека – деятеля в мире и – России» [153, с. 499–500].

Традиции Пушкина и Достоевского Шмелев продолжает в «Голубях», выражая сущность русской души и русского человека: «– И земное, и небесное! Страдания наши, но и взлеты. Порывы к небу! Тоска по правде! Ласка души народной!..» [152, с. 442]. Сходным образом интерпретировал московскую тематику А. П. Чехов в повести «Три года»: «Москва – это город, которому придется еще много страдать, – сказал Ярцев, глядя на Алексеевский монастырь. <...> Люблю я Москву» [144, с. 488]. Так же, как и Шмелев, Чехов изображал город сквозь призму женского начала: в

рассуждениях Ярцева захваченная Москва ассоциируется с девушкой, привязанной к седлу половцами. Чехов словно предчувствовал и превращение Москвы во второй Вавилон, недаром идеальная Москва в «Трех сестрах» оказывается недостижимой.

Социалистическую Россию Шмелев изображает в пародийном ключе, обыгрывая имена собственные (Русь – «Гусь», Лобное место – «бассейна») и прочие реалии нового мира (красные полотнища на стенах с обрывками слов о павших во славу Интернационала, рабочий с газеткой и т. д.). Два важнейших символа в рассказе – Кремль и голуби – показаны Шмелевым с двух сторон, в двойной перспективе: с точки зрения их духовного смысла, который созвучен автору (Кремль – выразитель духа Родины, голубь – священная птица), и с точки зрения представителей новой власти (Кремль – «глиняный символ русской нелепицы», голуби – «нечистота, помет, перья»). Писатель спорит с советским «сегодня», не давая ему все же утвердиться в прежней Москве: «Спят кремлевские стены. Они и не то видали. Грезит на солнце старый Василий, посмеивается дремотно-сказочно, – слышал и не такие сказки и еще сам расскажет» [152, с. 439]. Москва сакральная незримо существует в творчестве Шмелева и в его душе, потому что «он молитвенно любит Россию и ее судьбы. Душа Шмелева – Град Китеж. С ним помнишь, что Россия вновь будет Россией» [5, с. 4].

Судьбе родины посвящены два очерка из прозаического цикла «Сидя на берегу» (1925): «Город-призрак» и «Москва в позоре», написанных Шмелевым вдали от родины, на даче возле океана – Ландах, куда семейство писателя переезжало на летние месяцы. Написаны они в форме рассказа-воспоминания о былом величии России и Москвы.

В очерке «Город-призрак» символом могущества Москвы предстает храм Христа Спасителя: «Я вспомнил широкие дорожки сквера, кусты сирени и барбариса, <...> и все – до старых, широких яблонь, до каменной ограды, завитками, – приземисто и плоско: все придавило Храмом. В золотом шлеме исполина, видный на всю Москву, повсюду блистающий сияньем, за многие версты видный, со всех концов, он давит своею массой. Бродишь, бродишь вокруг него, с трудом поднимая ноги: такая тяга! Глядишь на стены, на купол, закрывший небо, и в голове мутится, – такая сила!» [152, с. 204]. Тяжесть и массивность храма означает для Шмелева способность

противостоять силам зла. В поэтике писателя добро и святость имеют материальное выражение. В данном описании подчеркивается центральное географическое расположение храма («видный на всю Москву»), символически предполагающее его духовное значение для Москвы – третьего Рима – нетленный, неуничтожимый, неиссякающий источник духовной силы, освящающий всю Москву центр, ее «святая святых», дарующая русскому человеку веру и надежду в будущее светлое России. Этот храм для Шмелева превращается в символ Бытия в эпоху большевистского террора, темного времени для русской истории: «И здесь темнеет; но светлые стены Храма будут белеть и ночью. И золотая шапка будет светить мерцаньем. <...> Нетленное взять нельзя. Держит Господь в Деснице времена и сроки, – и Ярое Око Его сожжет закрывшую Его тьму. Верю» [152, с. 205–206]. Указание же на то, что Храм построен «из мягкого камня», «песчаный, светлый» роднит его с образом теплой, укладливой Москвы (эпитет «мягкий» Шмелев употребляет в этом тексте еще раз, описывая саму Москву: «я повторяю имя, негромкое и простое, мягкое – Москва» [152, с. 205]).

В то же время храм становится олицетворением духовной преемственности и исторической традиции соборной, единой России: «Стены его – все наше: память о собиравшейся ратными силами России. Александр Невский, Дмитрий Донской, Владимир, Ольга... Какая даль! Высечено веками в камне» [152, с. 204]. Шмелев упоминает исторические фигуры, которые всячески способствовали единению и процветанию Руси как великой державы и были признаны Православной Церковью святыми, то есть особо угодившими Богу. Для Шмелева мысль о единстве святости и власти не была отвлеченной умственной идеей, она воплощалась как в личностях князей, так и в облике самого города. Таким образом, под сводами Храма Христа Спасителя объединяется история Церкви и история Империи, что, в свою очередь, предполагает два разных ориентира – Божественный и земной – Иерусалим и Рим. В видении Шмелева эти перспективы (Москва – третий Рим и Москва – «новый Иерусалим») неразрывно связаны и не могут быть разделены, как нераздельны личности воплощавших эту идею святых. Симфонию небесного и земного выражает и сам Храм Христа Спасителя: его массивность, величина призваны отобразить

неуничтожимость России как империи, святость храма – укорененность русского народа в стремлении к граду небесному – Царству Божию. Москва представляется Шмелеву такой же, как «на гравюрах старых „Святого Града”» [152, с. 205], то есть Иерусалима, в символическом значении осмысляемого как небесный град, царство святых на небе, или вообще Христианскую Церковь (См.: [49, с. 334]). Москва Шмелева – также в первую очередь город храмов и церквей, их в очерке преимущественно изображает Шмелев.

В тексте речь идет еще о двух важнейших для писателя московских локусах: Кремле и Замоскворечье. Все три локуса (Храм Христа Спасителя, Замоскворечье, Кремль) неразрывно связаны. Как отмечает В. М. Гуминский, «традиционная архитектурная планировка западного Замоскворечья подразумевала ориентацию на центральные московские храмы-святыни, в первую очередь, на кремлевские и околоскремлевские. Магистральные замоскворецкие улицы <...> как бы сходились с юга к двум мостам через Москву-реку, <...> съезды с которых, в свою очередь, как бы обрамляли Кремль с двух сторон» [28, с. 120]. Из каждого замоскворецкого двора можно было увидеть «средоточие московских святынь или же, по крайней мере, Колокольню Ивана Великого» [28, с. 120]. Большинство домов северными торцами обращались к Москве-реке (к Кремлю), фасадами выходили на замоскворецкие улицы. Именно так располагался дом № 7 по Малой Полянке, где с 1915 г. жил Шмелев с семьей. Отсюда 20 ноября 1922 г. писатель вместе с женой выехал в Берлин. Из центрального окна квартиры был виден Кремль и Храм Покрова на Рву (св. Василия Блаженного), в архитектуре которого современные исследователи отмечают воплощение идеи «храма-города» или «Небесного Иерусалима». Из западных (фасадных) окон можно было видеть Храм Христа Спасителя» [28, с. 119–120].

Закономерно, что ориентация Замоскворечья на святыни Москвы, выраженная даже географически, неизбежно обращает к ее центру – Кремлю. В описании Кремля Шмелев также выражает мысль о единстве земного и небесного: «Сколько там спит святого, <...> под сводами соборов полутемных, тесных, хоть и неладно, да крепко сбитых из тесаного камня! Там святители почивают, водители народа смутного,

степного, лесового. Сколько там целости духовной, любви и жертвы! <...> *Святая крепость* сложила какое *Царство!*» (курсив наш) [152, с. 204–205]

Целостный образ города формируется Шмелевым и с помощью приема панорамного видения. Как отметил Р. Казари, «в основе панорамы лежит „взгляд сверху и вокруг” – с колокольни, вершины холма, с башни или крепости: так смотрят топографы и путешественники. <...> Отличительные признаки панорамы: положение зрителя в центре, взгляд сверху и целостность „кругового” образа. <...> Особо значимую роль в парадигме *панорамного взгляда* на Москву играют центральное положение и высота позиции наблюдателя. Эти требования обеспечиваются не только локусом Кремля (а внутри него – колокольной Ивана Великого), но и рядом других, культурно и топографически значимых московских локусов, которые можно считать ее *панорамными центрами*» (курсив автора) [56, с. 68–69].

«„Панорамические черты” можно найти в произведениях древнерусской литературы: тот же тип видения, та же точка обзора» [79, с. 40–42]. Единый образ Москвы создает в своей «Прогулке по Москве» К. Н. Батюшков, взирая на Москву из Кремля: «Сядь на высокую деревянную лестницу. Вся панорама Москвы за рекою» [8, с. 45]. Еще более высокую точку обзора выбирает в своей «Панораме Москвы» М. Ю. Лермонтов: «на вершине Ивана Великого...» [56, с. 68]. Но цель у него та же: «... окинуть одним взглядом нашу древнюю столицу из конца в конец» [56, с. 68]. Лермонтов стремится к созданию внутренне-духовного образа города, увиденного как бы *внутренним зрением*, пытаюсь уловить душу и язык города. Этим языком говорят московские колокола, воссоздающие симфонию святости и власти.

О том же говорят колокола и в шмелевском описании Москвы: «Звон великого Храма чудный: много в нем серебра, и медь его по-особому певуча: глухая, мягкая, будто земля взывает» [152, с. 204]. Наблюдатель находится наверху, причем эта позиция доведена у Шмелева до предельной точки – рассказчик видит «облачную» Москву как будто тоже с неба, из облаков, хотя в тексте он «лежал на песке, в лесной тишине залива» [152, с. 203]. Панорамный взгляд охватывает всю Москву: «В воздухе до того прозрачно, что все Замоскворечье видно: над золотисто-зелеными садами сияют колокольни, кресты, купола, окошки. <...> Мосты хорошо отсюда видны:

Каменный, Чугунный. Направо – даль, осенние Воробьевы Горы <...> Внизу – река, малая, простая, Москва-река. <...> А вон и хранитель славы, святынь российских, хранитель былых страданий, зеркало наше, – башенно-стенный Кремль, над тихой Москвой-рекой! <...> Соборы, башни, Иван Великий, золотисто-серебряные верха, кокошнички, пузыри, оконца, башенки, теремочки, стрелки, городочки, кресты, кресты... шпиль золотой, дворцовый, кардинальская шапка на Сенате, зубцы, зубцы... Сколько там света, блеска, зайчиков, искр, игры! <...> Сумерки гуще. Замоскворечье гаснет, сады темнеют. Но крестики колоколен четко видны на небе» [152, с. 204–205]. В целостном описании города эти завершающие «крестики колоколен» и являют собой его символическую, увиденную духовным зрением панораму: возвышающийся к небу крест – одновременно символ глубокого страдания, крестного пути Москвы, который продолжился большевистскими лихолетиями, но также и знамение ее грядущей победы и воскрешения. Эта надежда выражена в ударной концовке: «Верю».

В описании города, создании его образа велика роль цветовой символики, выдержанной в русле русской культурной иконописной традиции. Особое значение Шмелев придает золотому цвету, который буквально пронизывает все повествование. Так, на храме Христа Спасителя золотой шлем, сады Замоскворечья золотисто-зеленые, Воробьевы горы в позолоте, орлы на кремлевских башнях – вызолоченные, дворцовый шпиль золотой, золотыми кажутся даже растения – кусты золотого дрока и терна. Согласно языку иконы, золотой – символ трансцендентный, одновременно цвет и свет, обозначающий сияние Божьей славы, вовлеченность в мир вечности. «Один только золотой, солнечный обозначает центр Божественной жизни, все прочие – ее окружение», – поясняет Е. Трубецкой [130, с. 47]. Обилием золотого Шмелев колористически выражает небесный лик города-храма. С этой целью писатель использует и белый цвет. Белой предстает Москва в видении рассказчика: «белый камень и золото», «белое, синь да золото», светлый храм.

Воплощению этой задушевной концепции И.С. Шмелева способствует стихотворение Ф. Глинки «Москва» («Город чудный, город древний...») (1840), которое образует композиционную рамку очерка: начало его обозначено в эпиграфе

ко всему тексту, а строки, подчеркивающие не просто величие, а и нетленность столицы, уникальность Москвы как третьего и последнего Рима, завершают повествование:

Кто, силач, возьмет в охапку
Холм Кремля-Богатыря?
Кто сорвет златую шапку
У Ивана-Звонаря?.. [24, с. 222]

Для шмелевского текста такая композиция имеет смыслообразующее значение: центральная часть, осмысление Москвы как сердца русской святости и государственности, обрамляется стихотворением Ф. Глинки, гармонирующим с главной идеей рассказа. Свой и чужой тексты, безусловно, создавая одно *произведение*, находятся в отношениях, перефразируя выражение Д. С. Лихачева, ансамбля, а не отдельно строящихся зданий. И создан этот ансамбль в рамках одной традиции – московского мифа и московского текста. Поэтому воспроизведение отрывков из стихотворения Глинки является для Шмелева естественным приобщением к сложившейся литературной и культурной традиции:

Процветай же славой вечной,
Город храмов и палат,
Град срединный, град сердечный,
Коренной России град! [24, с. 222]

Следование традиции не исключает, на наш взгляд, элементов интертекстуальности, которая становится здесь частью традиции, находится в ее рамках. Мы встречаем в очерке Шмелева и цитаты, и реминисценции, и аллюзии. К примеру, упоминание о семи холмах, на которых стоит Москва, отсылает к легенде об основании Рима и, опосредованно, к утверждению идеи «Москва – Третий Рим». Интертекст «достраивает» авторский текст. Шмелев намекает на чудо основания города, основанного не по «здесьней» воле и в этом как бы противопоставленного Петербургу, как известно, построенному вопреки стихиям. Скрытое сравнение двух столиц было особенно важным для славянофилов, которые именно стихотворение

Глинки сделали своим манифестом. Таким образом, интертекстуальность подчиняется традиции, является ее выражением.

Однако традиция, какой бы она устойчивой ни была, существует всегда в контексте исторического и литературного процесса, задающего свои ракурсы и перспективы. Произведение писателя находится в определенных отношениях с современной ему литературой. Диалогическая включенность в литературный процесс «серебряного века» намечена уже в названии очерка – «Город-призрак». Название указывает на вторую группу претекстов, во многом контрастную первой.

Н. Корниенко справедливо отметила «колоссальное влияние петербургской поэтики и символистской историософии Петербурга на стилистику московских сюжетов в литературе 20-х годов» [62, с. 147]. Москва, какая она предстает в романах, отмеченных мощной традицией символистской историософии Петербурга и символистской поэтики (например, романы А. Белого «Москва», «Крещеный китаец»), скажется на образе столицы в прозе 20-х годов: «Москва погибельная, кабацкая, стихийная, темная, туманная и сумрачная, Москва дна и кладбища в московских повестях Б. Пильняка („Иван-Москва”, 1927; „Повесть непогашенной луны”, 1925), Л. Леонова („Барсуки”, 1924, московские главы; „Вор”, 1927), А. Мариенгофа („Циники”, 1928) и удивительным образом напоминает петербургский миф русской литературы» [62, с. 149].

Напоминает об этом мифе и очерк Шмелева. Теплая, «укладливая» Москва становится подобной миражному Петербургу, она предстает древней и чудной в сознании рассказчика: «Город-призрак. Он явился моей душе; нетленный, предстал на небе. Ибо земля – чужая» [152, с. 203]. Для Шмелева, живущего в зарубежье, Москва становится миражным городом, существующим только в воспоминаниях. Такое восприятие столицы очень близко тому, какое представил А. Белый в романе «Москва»: «„Москвы”-то и не было! <...> Перед Тителевским домочком являлось сомнение: есть ли еще все, что есть здесь: Москва – не мираж? Под ней вырыта яма» (разрядка наша) [13, с. 127]. Шмелев видит старую Москву глазами человека, который уже знал судьбу Москвы послереволюционной. А. Белый чуть позднее Шмелева пишет о Москве предреволюционной. Оба писателя связывают с образом

города чувство уходящей прежней Москвы, на смену которой приходит другая, не столь светлая гостья. Это сходство восприятия Москвы в начале XX века засвидетельствовала переписка Шмелева и Ильина: «Трудно читать „Начало века” – А. Белого – но есть верное...» [12, с. 482].

Мотив города-призрака так же, как и стихотворение Глинки, обрамляет очерк. Рассказав о старой Москве, Шмелев спешит напомнить читателю о призрачности воспоминания: «Облаков с океана меньше, – ни куполов, ни башен. Голубое над лесом небо. <...> И я уношу с собою призрак чудного города. Я повторяю имя, негромкое и простое, мягкое – Москва» [152, с. 205–206]. Это обрамление вписывает очерк Шмелева, образ созданной им Москвы в исторический и литературный контекст современности. Однако, вопреки как советской реальности, так и модернистским представлениям предреволюционных лет, Шмелев все же воскрешает нетленную Москву: «Нетленное взять нельзя. Держит Господь в Деснице времена и сроки...» [152, с. 206].

Писатель продолжает интертекстуальный диалог с символистской и советской литературой в следующем очерке «Москва в позоре», написанном сразу же после «Города-призрака». «Москва в позоре» – очерк о Москве революционной поры. Характерно, что Шмелев здесь сохраняет приверженность определенным московским локусам. Речь идет по-прежнему о родном Замоскворечье, Храме Христа Спасителя и Кремле, однако они уже не такие покойные и величавые: «Помню Москву в расплохе, – дым и огни разрывов над куполами Храма, блески орлов кремлевских из черной ночи, вспышки крестов и вышек. Звали кресты огнями» [152, с. 206]. Для этого очерка характерно изменение местоположения рассказчика, он смотрит на Москву не сверху, а снизу, находясь как бы в ней самой. Москва – уже не панорама церквей и колоколен, а город извилистых улиц и переулков: «Помню свое Замоскворечье – темень осенней ночи, безлюдье улиц, глушь тупиков и переулков. Прятались за углами тени. Человеческого лица не видно – только тени» [152, с. 206]. Пространство дробится, становится фрагментарным, подвижным и изменчивым. Такой ракурс, как утверждает Р. Казари, характерен для литературы XX века: «Нет больше единой точки зрения, охватывающей городское пространство как единое целое. Меняется

позиция наблюдателя: на город смотрят снизу вверх, изнутри; только при этом условии можно получить динамическое представление, соответствующее сущности современного города» [56, с. 69].

Неустойчивость и фрагментарность как нельзя лучше передают ощущение Шмелевым Москвы этого периода – времени, когда власть переходит из рук в руки, город разрушается на глазах: «Помню Москву в позоре – беспутный гомон, под красными лоскутами в блестках, в сусали трактирной, балаганной. <...> Пьяную Москву-реку, в разгульных лодках, в матросах гологрудых, в гармоньях, в девках... И Храм, золотой, зеркальный, в пьяной реке метался. <...> Вижу побитый Кремль, пробитые купола соборов, взывавшие из-за стен мерцаньем. Сбитую башню вижу, умолкнувшие часы на Спасской» [152, с. 208]. Подобным образом предчувствие катастрофы Москвы отобразил и А. Белый: «Здесь, в комнате, десятилетия делалось страшное дело Москвы: не профессорской, интеллигентской, дворянской, купеческой или пролетарской, а той, что таясь от артерии уличной, вдруг разрасталась гигантски, сверни только с улицы: в сеть переулков, в скрещенье коленчатых их изворотов, в которых тонуло все то, что являлось <...>; все здесь – искажалось, смещалось, перекорячивалось, столбenea в глухом центровом тупике» [12, с. 685].

Сходство двух текстов свидетельствует об использовании Шмелевым в изображении Москвы элементов символистской поэтики, однако, на наш взгляд, речь должна идти не столько о следовании определенной традиции, сколько об интертекстуальном снижении и в какой-то степени пародировании ее. Это отношение явственнее проступает во фрагментарных репликах неизвестных собеседников, наблюдающих картину хаоса и распада. Показывая современную ситуацию послереволюционного Замоскворечья в восприятии народа, Шмелев иронически представляет вождей новой власти: «вон-вон, за уголок-то хоронится... в ворота побег!» [152, с. 209]. «Революционный» штаб размещен в трактире «Теремок», о представителе правительства говорят: «энтот, шляпа обвислая!», окончательным разоблачением звучат слова: «один разговор, а дела не видно» [152, с. 209]. У новых вождей народ превратился в бесформенную немыслящую массу – стадо: «Стада игрались – и крепко несло навозом. <...> Стада отдыхали под стенами, глазели на

Минина, в издевке, под красным флагом» [152, с. 208]. Уничижительно цитируются призывы «победителей»: «”Впи-ред... вперед...” – похотливый, разгульный выкрик, мокрые юбки в ветре» [152, с. 208]. Шмелев пытается доказать, что весь этот хаос и распах Москвы в позоре не способен уничтожить ее души: «Были когда-то звоны, слышала их душа живая.. Святой Китеж... Не захотел позора, укрылся бездной. Соборы его и звоны нетленно живут доныне, в глубоком Светлояре. Сокрылся Китеж до радостного Утра, чистый. Никуда не ушла Москва, покорно лежит и тлеет» [152, с. 206].

Москва-Китеж продолжает существовать внутри Москвы позорной. О ней напоминают памятники и иконы. Человек «от правительства», обращаясь к народу, стоит возле памятника Пушкину, желая подменить подлинные национальные ценности фальшивыми призывами. Один из собеседников на Красной площади дважды упоминает о Минине и Пожарском. С образом св. Николая угодника на Никольских воротах происходит чудо: «красная тряпка тлела, падала на народ клоками – выглянул на народ Никола» [152, с. 208]. Речь идет об известном факте, когда в Москве у Никольских ворот в 1918 г. по случаю 1-го мая образ Николы завесили красной материей с надписью: «Да здравствует Интернационал!» Без всякой естественной причины в несколько минут завеса истлела и стал виден образ: от лика исходило сияние. Этот эпизод описан в «Лебедином стане» М. Цветаевой:

Коли в землю солдаты всадили – штык,
Коле красною тряпкой затмили – Лик,
Коли Бог под ударами – глух и нем,
Коль на Пасху народ не пустили в Кремль...

(«Стихи о Москве») [141, с. 39]

Пушкин, Минин и Пожарский, св. Никола представляют для Шмелева сокровенную душу не только Москвы, но и русского человека. Поэтически она была выражена Пушкиным, исторически проявляла себя в деяниях таких патриотов, как Минин и Пожарский, но воспитывалась и вымаливалась такими святыми, как Николай Угодник. С этой душой и этой традицией не расстанется Шмелев, «сидя на другом берегу»: «Я и теперь все слышу, из дальних далей, вопль православного

народа» [152, с. 210]. Заметим, что мысль Шмелева о существовании подлинной Москвы оказывается актуальна для современной литературы. Так, Ю. В. Мамлеев в романе «Блуждающее время» (2001) пишет о тайной, метафизической Москве, с которой связывается эсхатологический миф России, отражая борьбу «за то, чем в метафизическом плане является этот город, – Новым Иерусалимом или Новым Вавилоном» [121, с. 112].

3. 3. Поэтика «московского текста» в прозе И. С. Шмелева 1930–1940-х годов.

В поздней прозе Шмелева еще сильнее ощущается тенденция к идеализации и мифологизации образа Москвы. Москва и замоскворецкая среда буквально воспеты писателем в романе «Лето Господне» (1927–1934). Действие романа в основном сосредоточено в уже традиционных и родных для Шмелева локусах – Замоскворечье и Кремле. Воссоздавая облик Москвы, Шмелев вновь использует прием «панорамного видения», восходящий к традициям древней русской литературы. Взгляд Вани и Горкина на Москву сверху позволяет увидеть ее целостно, прозреть ее символический лик: «Я вижу... Небо внизу кончается, и там, глубоко под ним, под самым его краем, рассыпано пестро, смутно. Москва... <...> Смутная вдалеке, в туманце. Но вот, яснее... – я вижу колоколенки, золотой куполок Храма Христа Спасителя, игрушечного совсем, белые ящички-домики, бурые и зеленые дощечки-крыши, зеленые пятнышки-сады <...> ... Я вижу всю игрушечную Москву, а над ней золотые крестики. – Вон Казанская наша, башенка-то зеленая! – указывает Горкин. – А вон, возля-то ее, белая-то... Спас-Наливки. Розовенькая, Успенья Казачья... Григорий Кесарийский, Троица-Шаболовка... Риз Положение... а за ней, в пять кумполочков, розовый-то... Донской монастырь наш, а то – Данилов, в роще-то. А позадь-то, колокольня-то высоченная, как свеча... то Симонов монастырь, старинный!.. А Иван-то Великой, а Кремль-то наш, а? А вон те Сухарева Башня... А орлы те, орлы на башенках... А Москва-река-то наша, а?.. А под нами-то, за лужком... белый-красный... кака колокольня-то с узорами, с кудерьками, а?! Де-

вичий монастырь это. Кака Москва-то наша..!» [155, с. 83]. Москва описана как большой город-храм, имеющий концентрическую структуру.

Это кольцо образуют монастыри, расположенные за Земляным валом. В древние времена это были «сторожи» – грозные крепости, о стены которых разбивались не раз полчища врагов. Шмелев в описании Москвы перечисляет ее панорамные центры – Кремль с колокольной Ивана Великого, купола и башни церквей, монастырские звонницы. Каждый из этих центров, благодаря своему возвышенному положению, позволяет охватить взглядом весь город и ощутить его одновременно в гармонии целостности и в разнообразии отдельных фрагментов. Подчеркнем важность именно всеобъемлющего, целостного видения, поскольку раздробленное представление Москвы сводило бы на нет заложенную в ее образ идею города-храма, второго Иерусалима и третьего Рима.

Сердце города – Кремль – изображается как сверху, панорамно, так и изнутри. Лошадь Кривая, которая везет Ваню и Горкина зимой на постный рынок, останавливается на Каменном мосту: « – Это прабабушка твоя Устинья все тут приказывала пристать, на Кремль глядела. Сколько годов, а Кривая все помнит! Поглядим и мы. Высота-то кака, всю оттоль Москву видать» [155, с. 37]. Горкин сразу же обращает внимание Вани на Храм Христа Спасителя, в строительстве которого семья Шмелевых принимала активное участие: « – Стропила наши, под кумполом-то, – говорит к Храму Горкин, – нашей работки ту-ут..! Государю Александре Миколаичу, дай ему Бог поцарствовать, генерал-губернатор папашеньку приставлял, со всей ортелью!» [155, с. 37]. Кремль, как и Храм Христа Спасителя, выражает двуединую идею Москвы: «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. <...> Самое наше святое место, святыня самая» (курсив наш) [155, с. 37]. Горкин, рассказывая Ване о Кремле, передает ему и любовное отношение к святыне Москвы, завещает младшему поколению священную культурную традицию благодарной памяти о родном и близком. Личное, частное время героя поглощается временем историческим и одновременно вбирает его в себя: «Что во мне бьется так,

наплывает в глазах туманом? Это – мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дымные облачка за ними, и это моя река, и черные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов... – были во мне всегда. И все я знаю. Там, за стенами, церковка под бугром, – я знаю. И щели в стенах – знаю. Я глядел из-за стен... когда?... И дым пожаров, и крики, и набат... – все помню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны... – все мнится былью, моей былью... – будто во сне забытом» [155,с. 37].

Живым носителем традиции шмелевского рода в романе выступает не только почтенный Горкин, но и прабабка Устинья, которую возила старая лошадь. Кривая, останавливается как раз в тех местах Москвы, где ей в свое время велела хозяйка: у Митриева трактира, потом у Николая Чудотворца, и, наконец, на середине Каменного Моста, откуда Горкин и Ваня смотрели на Кремль. Таким образом, Горкин и рассказчик продолжают традиции всего шмелевского рода, зачинательницей которого Шмелев считал свою прабабку Устинью. В «Автобиографии» писатель называет ее святой, духом-хранителем семейного очага и всех шмелевских традиций.

Изнутри Кремль показан в главе «На Святой»: прогулку туда совершает Горкин вместе с Ваней. Горкин показывает рассказчику главные соборы, Царь-Колокол, Гвоздь Господень, поднимается вместе с мальчиком, подобно Лермонтову в «Панораме Москвы» и Батюшкову в «Прогулке по Москве», на колокольню Ивана Великого, откуда всю Москву видно. Этим повторением восхождения на колокольню Шмелев словно пытается еще сильнее приобщиться к традиции.

Особенно тесно связан с Москвой отец Вани – Сергей Иванович. Он был известен как заботливый ее украшатель, строитель мостов, бань. Усилиями Сергея Ивановича устраивались иллюминации в Кремле на Пасху, на всю Москву прославились ледяные горы в Зоологическом, балаганы под Девичьим. Но прославить Москву, пропеть ей славу довелось Сергею Ивановичу у Крынкина, совсем незадолго до своей кончины.

С «галдарейки» Крынкина, расположенной на самой высокой точке московских окрестностей – Воробьевых горах, откуда Москва «видна, как на ладоньке», смотрит на нее отец, любуется в последний раз: «Отец смотрит на Москву, долго-долго. И будто говорит сам с собой: – А там... Донской монастырь, розовый... А вон,

Казанская наша... а то – Данилов... Симонов... Сухарева башня... – А Кремль-то наш... ах, хорош! – говорит отец, – Успенский, Архангельский... А где же Чудов?... что-то не различу?... Панкратыч, Чудов разберешь?... – А как же, очень слободно различаю, розовеет-то... к Иван-Великому-то, главки сини!.. – Что за... что-то не различу я... а раньше видал отчетливо. Мелькается чуть... или глаза ослабли?...» [155, с. 330]. Глядя на Москву, отец Вани выделяет самое дорогое и близкое – национальные святыни, через которые прочитывается ее душа: «*золотая Москва* всех лучше» (курсив наш) [155, с. 328]. Традицию любви к златоглавой Москве отец передал сыну. Незадолго перед этой встречей, опять же у Крынкина, Ваня смотрит на Москву глазами отца: «... а я все хожу у стекол и смотрю на Москву внизу. <...> Нижние стекла разные – синие, золотые, красные. И Москва разная через них, *Золотая Москва* всех лучше» (курсив наш) [155, с. 85]. Москва воспринимается в золотом цвете, как город-храм, мироосвящающий центр, устремленный к небесному первообразу. В контексте концепции «Москва – третий Рим» золотой подчеркивает значение Москвы как центра, последнего оплота православия для всего мира. В этом особенность и специфика именно шмелевской концепции. Если сравнить Москву Шмелева с Москвой Куприна (роман «Юнкера» (1933)), то эта специфика видна очень четко. Сближают два текста автобиографичность, лиризация, пафос любви и любования городом, факт написания произведений в эмиграции в один и тот же период. Однако купринская Москва – летопись московского бытия, запечатлевшая национальные особенности московской жизни конца XIX века с ее реалиями и деталями, «та», «старая Москва», ушедшая в прошлое навсегда: «Москва же в те далекие времена оставалась воистину “порфиносною вдовою”, которая не только не склонялась перед новой петербургской столицей, но величественно презирала ее с высоты своих сорока сороков, своего несметного богатства и своей славной древней истории» [68, с. 169–170].

Слабость зрения героя, который не может разглядеть родные святыни, оказывается символичной и пророческой. Когда Шмелев писал эту главу, Чудова монастыря в Кремле уже не было, как не было и Воскресенского, и Страстного монастырей, и Храма Христа Спасителя, и Афонской, и Иверской часовен, и церквей – Воскресения

Словущего, Константина и Елены, Косьмы и Дамиана, Никиты Мученика, Параскевы Пятницы, Спаса на Бору, Троицы в Лужниках – и даже Сухаревой башни, столь не случайно упоминаемых в «Лете Господнем». Поэтому Москва предстает перед взорами отца «в туманце» – это туман умиленной памяти о былом Москвы. Эту память закрепляет прочитанное героем стихотворение Ф. Глинки «Город чудный, город древний», которое оказывается для Шмелева одним из прецедентных текстов. Славянофил Крынкин, хозяин «галдарейки», после прочтения стихотворения восклицает: «вся-то тут Расея наша!..» [155, с. 208] У Крынкина неоднократно бывал известный историк Москвы И.Е. Забелин, чья книга о Москве также упоминается в главке. Актер Михаил Садовский также навещал Крынкина и в преддверии открытия памятника Пушкину читал строки о Москве из «Евгения Онегина»: «Сердце вынул, до чего же уважил Михаил Провыч. Ну, все-то плакали, до чего мог пронять! Уж его обнимали-величали... народу набилось... » [155, с. 333]. Отец Вани вдохновенно читает эти же стихи, не уступая самому М. Садовскому. Как тонко заметила Л. Ю. Суровова, «чувство патриотизма делает людей похожими: отец оборачивается на несколько минут в актера Малого театра, а Садовский будто бы становится частью маленькой купеческой семьи» [120, с. 243-244]. Поэтому названные претексты (стихотворения Ф. Глинки и А. Пушкина) и культурные символы (И. Забелин, М. Садовский) объединяются в рамках единой культурно-литературной традиции – любви к матушке-Москве.

В разговоре с Крынкиным гости указывают на памятник Пушкину, который будут освящать 8 июня. Этот памятник, не раз возникая на страницах произведений Шмелева («Голуби», «Лето Господне», «Как мы открывали Пушкина», «Пути небесные»), приобретает для писателя значение национального символа. Прежде всего, мальчик Шмелев связан с ним воспоминаниями детства. О детском прочтении Пушкина, об отсвете пушкинской славы на семье Шмелевых писатель поведал в рассказе «Как мы открывали Пушкина». Память Шмелева сохранила до мельчайших подробностей все хлопоты в их доме перед открытием памятника Пушкину в Москве. Отец писателя «из чести» взял подряд на сооружение трибун вокруг памятника ко дню его открытия. Этот «пушкинский» подряд стал для Шмелева-старшего

последним в его жизни. Сергей Иванович из «Лета Господня» гонит дикую лошадь из Воронцова домой, чтобы «после обеда на стройки ехать, а потом на Страстную площадь, где будут “места” у памятника Пушкина, зашитого пока щитами» [155, с. 309]. Для отца Вани эта поездка тоже стала роковой и последней.

Шмелев подчеркивает национальное значение монумента. Особенно озабочен слухами о готовящемся взрыве памятника Горкин (см. главку «Егорьев День»). В сознании старого мастера покушение на царя, незадолго до открытия памятника случившееся в северной столице, и взрыв самого памятника соединялись воедино. Покушение на памятник почиталось делом не просто кощунственным, но антинациональным, непатриотическим. А герой рассказа «Как мы открывали Пушкина» (1926) знакомится с литейщиком, изготавливавшим бронзовую ногу поэта. Это поручение стало для литейщика памятным событием: «одну всего ножку им отливал, правую. Да и это за честь считаю. Пушкин... – во всю Россию один! Руки дрожали, как им отформовку делал» [153, с. 287].

Эпиграфом к обеим частям романа стали пушкинские строки: «Два чувства дивно близки нам – В них обретает сердце пищу – Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам». Примечательно, что эпиграф Шмелев выбрал уже после окончания книги, что подчеркивает тесную связь пушкинского текста с окончательной концепцией романа. Тремя годами позже, в статье «800-летие Москвы» (1947), Шмелев словно объясняет смысл этих строк и всего романа в целом: «... отмечая восьмисотлетие бытия Москвы, мы должны особенно чутко вслушаться в голоса нашего прошлого, исконного <...> Мы должны зорко взглянуться в наше, приникнуть к его вековым истокам. В них – голос прошлого, завет нам. <...> Пушкин мудро выразил это в глубоких своих стихах: Два чувства дивно близки нам <...> (приводится полностью – Е. К.). Это приникание к истокам, эта „любовь к отеческим гробам“, „к родному пепелищу“, это вслушивание в шепоты прошлого... – крепит падающих духом. Старшее поколение должно помнить великую ответственность перед идущими ему на смену. Должно как священный долг исполнять завет Пушкина: любить родные недра и показывать юным, чем жила, строилась, вдохновлялась и хранила себя Москва – Россия. <...> Приникание к недрам –

целебное лекарство; оно будит и выпрямляет дух. Приникание к родным истокам, вглядывание в самые камни древние – большая сила» [153, с. 369–370].

Об этом созвучно Шмелеву сказал И.А. Ильин: «...Есть древние города, молчаливо накапливающие в себе эти природно-исторические и исторически-религиозные веяния. В их стенах и башнях, в их дворцах и домиках безмолвно присутствует дух их строителей; и стога их хранят отзвучавшие звуки шагов и голосов всенародной, то мятущейся, то ликующей толпы. Их Кремль и соборы суть живые, раз навсегда всенародно-вознесенные молитвы. И самые холмы их – не то дары природы, не то могильные курганы, не то крепкие символы государственной власти – говорят о бывшем как о сохранившемся навек. И не те же ли стародавние реки струятся и ныне под их мостами? Не те ли же дубы и сосны молчали ушедшим предкам? И не о забвении, а о вечной памяти шепчет трава в их садах?.. Шмелев недаром родился и вырос в Москве, где русский дух начал гнездиться, и роиться, и накапливать свои богатства, – и нетленные, и исчезновенные, – с девято-десятого века; – в этом стародавнем колодце русскости, в этом великом национальном «городище», где сосредоточивались наши коренные силы, где тысячи лет бродило и отстаивалось вино нашего духа...» [51, с. 140]

Пушкин, написавший великие строки о своем отечестве, отождествляется Шмелевым с самой Россией. Он прямо указывает на это в речи «Тайна Пушкина» (1937): «Была тайна, но мы ее уже разгадали, страданием нашим разгадали, тоской по России разгадали. Теперь мы узнали эту тайну – Пушкина. Кажется, никогда еще не был он так нам близок. Пушкин – все наше бытие, подлинная стихия наша. <...> Ибо Пушкин – сама Россия. Есть Пушкин – есть Россия. Это от века дарованный нам залог – навеки» [153, с. 46].

Как видим, в романе «Лето Господне» отсылки к прецедентным текстам и ключевым фигурам русской истории и культуры способствуют формированию концепции произведения, «приращению смысла» в нем. На наш взгляд, они могут быть осмыслены в рамках категории литературной традиции, так как целостно объединены автором в единый семантический комплекс: выражение и воплощение в слове духовной ткани верующей России.

Духовные переключки с Пушкиным получают продолжение в следующем большом произведении Шмелева о России и Москве – романе «Няня из Москвы» (1933), который писался одновременно с «Летом Господним» (1927–1934). Этот факт позволяет, на наш взгляд, рассматривать феномен Московского текста в данных произведениях как некое единство.

В «Няне из Москвы» главная героиня удивительно напоминает няню Пушкина – Арину Родионовну. Шмелев видел в пушкинской няне символические черты: «И слышится нам, что няня – не только Арина Родионовна: это – родимая стихия, родник духовный, живой язык» [153, с. 295]. Напомним, что Достоевский в речи о Пушкине в 1881 году подчеркивал народность поэта, «нашедшего свои идеалы в родной земле» [32, с. 137]. Воплощением «родимой стихии» в романе Шмелева становится Дарья Степановна Синицына – няня семейства Вышгородских. Подобно бабушке Устинье из «Лета Господня», бабке московке из рассказа «Голуби», ей отводится в романе роль созидательницы и хранительницы добрых традиций и уставов. Вспомним, что именно няню Катя называет «иконка моя», няня становится поначалу для Вышгородских, а затем для Кати душой семьи, ее ангелом-хранителем. Няня проходит с этой семьей долгий путь: она с семи лет воспитывала мать Кати – Глафиру Вышгородскую, затем ей было поручено воспитание Кати, которую она опекала до конца своих дней. Однако няня становится для Шмелева не только символом передачи и сохранения семейных традиций. Недаром свой роман писатель называет «Няня из Москвы». Дарья Степановна воплощает в себе все русское и характерно московское: благочестие, семейственность, патриархальные обычаи, гостеприимство. Непримечательная внешне, алогичная и в чем-то хаотичная, она как нельзя более точно воплощает неповторимый «женский» образ Москвы, выраженный так ярко Гоголем и другими русскими писателями. Такой образ Москвы был близок самому автору, подчеркивавшему в описании города женское начало.

Как положительные женские типы, образы няни и Катички, на наш взгляд, восходят к пушкинским Татьяне Лариной и ее няне из «Евгения Онегина», воплощавшим собой способность к безграничной любви и жертвенности. Возводя женские образы в романе «Няня из Москвы» к пушкинским героиням, представляя

образ города через женскую ипостась, Шмелев углубляет эти образы женщин-хранительниц и в целом московскую тему, отправляя своих героев в путешествие «скрозь все земли», по всему белому свету. Впервые упоминая о Москве, Шмелев рассматривает ее в широком географическом контексте.

Как уже отмечалось в исследовательской литературе, географическое пространство, представленное в «Няне из Москвы», для творчества Шмелева и русского романа беспрецедентно. Нарочито подчеркивается глобальность перемещений: «Мы в Париж поехали <...> скрозь все земли», «кругом света поехали, в Эндию эту и попали», «чисто в жмурки играем по белу свету» [154, с. 56]. В письме к И. А. Ильину от 12 февраля 1933 г. Шмелев подчеркнул важность пространственной доминанты: «...получился – плач... „на реках вавилонских“, у 77 дорог» [161, с. 234]. И все же писатель размежевывает эти дороги, разделяя пространство как бы на два мира: Россию с ее центром Москвой и «тот свет», под которым подразумеваются страны, где побывали герои. Как верно заметила С. В. Шешунова, «именно к Москве постоянно возвращаются мысли рассказчицы, и не случайно в кульминационном эпизоде, в решающий судьбу героев момент она представляется сестре Беатрисе как „няня из Москвы“. Москва – родной дом, и в этом смысле она, безусловно, противопоставлена заморским землям» [149, с. 14]. Здесь Шмелев словно вторит уже цитированным нами цветаевским «Стихам о Москве»: «Москва! Какой огромный / Странноприимный дом! / Всяк на Руси – бездомный. / Мы все к тебе придем». На московском Даниловском кладбище «весело так, и помирать-то не страшно»; оно подобно прекрасному саду, а в заморскую землю ложиться боязно – «и земля тут словно какая-то ненастоящая» [154, с. 34].

Как отмечалось С. В. Шешуновой, в романе вспоминается много московских локусов (Кудрино, Ордынка, Арбат, Таганка, Страстной, Иверская и т.д.) и не названо ни одной улицы Нью-Йорка, ни одного города Индии: чужая земля – пространство нерасчлененное, пространство без имен. Тема Москвы как не просто родной, а святой земли объединяет роман с традициями древнерусской литературы. «Прощай, моя матушка-Россия! – плачет няня, уплывая из Крыма, – прощайте, святые наши угоднички!...» [154, с. 45]. Москва, как и в других московских произведениях писателя

(«Город-призрак», «Голуби», «Москва в позоре»), становится для няни Китежградом, святой землей, райским уголком. Эта мысль звучит уже в самом начале, когда няня подчеркивает, как тихо и привольно у Медынкиной, «словно у себя в Москве», и подтверждается дальнейшими путешествиями героев, которых Шмелев заставляет блуждать по свету, словно для того, чтобы подчеркнуть уникальность Москвы и своей родины вообще.

Няня и Катичка не теряют связи с национальным, московским даже на чужбине, и это позволяет им сохранить свое «я», свою духовную сущность. Дарья Степановна даже во внешнем облике остается верна платочку и наколочке, а Катя в суете киноиндустрии и различных шоу «какая была, такая и осталась, как хрусталик чистый... ягодка свеженькая, без поминки» [154, с. 170]. В чужих землях няне всегда чудятся родные святыни: «Глядим, а на море, чисто на облаках, башенки белые стоят, колоколенки словно наши, – Костинтинополь в тумане светится» [154, с. 56]. Ворота, увиденные в Индии, напоминают няне Кремль. Дарья Степановна словно продолжает жить в Москве, описанной в «Лете Господнем», прошлой, патриархальной. Она остается «русской душою», воспринимая окружающее сквозь призму родных реалий.

В этом произведении Шмелев выходит на новый уровень осмысления московской темы, показывая величие московских святынь и традиций посредством изображения жизни русских за рубежом. Этой жизнью русского изгнанника жил сам автор, не имевший собственного угла более десяти лет, до конца дней мучимый чувством духовного изгнания. Автобиографический аспект усилен еще и тем, что образ няни имел реальный прототип: «у купца Карпова в Севре была няня Груша, которую Иван Сергеевич часто слушал и наблюдал за ней; она и вдохновила его написать „Няню из Москвы”» [98, с. 20].

Подчеркивая в няне и Катичке врожденное московское начало, Шмелев в то же время далек от идеализации Москвы и России в целом. В романе представлена Москва предреволюционных годов, которая тяготится как законной властью, так и нравственными идеалами. Шмелев показывает этот аспект московской действительности, описывая домашний уклад семьи Вышгородских, в котором, говоря словами Л. Н. Толстого, «все смешалось». Дом Вышгородских, где муж

изменяет жене, а жена мужу, где господствует атмосфера обмана и хаоса, недаром становится прибежищем «людей искусства», которые постепенно превращают его в балаган. Изображая эпоху «серебряного века» с ее культом искусства глазами простого неискушенного человека – няни, автор вскрывает неестественные и во многом спорные ценности эпохи: «Ну, мамай и мамай пошел. Да что... подушки со всего дома на ковры навалют, шальями пестрыми накроют и ломаются.<...> Все в простынях, плечи голые, ноги голые, страмота... и вино из кувшинов пьют, и все-то приговаривают, и все-то кричат – „мы боги! Мы боги!..” – сущая правда, барыня. Уж на головах пошли. Уж это всегда перед бедой так, чуметь начинают... – большевики вот и объявились. Да я понимаю, барыня... не с пляски они, большевики... а – к тому и шло, душа-то уж разболталась, ни туда ни сюда... а так, по ветру. <...> И только у всех и разговору – искуста-искусна, искусна-искуста... – а толку никакого, одни только неприятности» [154, с. 46]. Простая, мудрая житийной мудростью няня улавливает причины революционной катастрофы России прежде всего в расшатанности и потере русским человеком духовных ориентиров. В ее наивных репликах звучат отголоски идей Ф. Ницше о сверхчеловеке, который берет на себя роль Бога. Тварь замещает Творца. Балаган в доме Вышгородских становится своеобразной микромоделью Москвы и России в предреволюционную эпоху. Москва перестает быть прообразом Святой Руси, изменяет тому идеалу, которым живут автор и его героиня. Показав приближение к этому идеалу в «Лете Господнем» (Москва 1870-х – 1880-х гг.), Шмелев обращается к 1910 м годам, словно сравнивая два лика Москвы, два звена одной цепи. Идеальная Москва «Лета Господня», которой сохраняют верность герои, существует лишь в сакральном времени и пространстве, становится Китеж-градом. Как и в других «московских» текстах – «Городе-призраке», «Москве в позоре» – Шмелев выстраивает устойчивую систему релевантных концептов: Москва – Китеж-град всегда взаимосвязана с другим образом Москвы – Вторым Вавилоном, который в данном тексте представляет уже наполовину революционная Москва.

Глафира Алексеевна и барин желают перед отъездом в Крым «поглядеть, какая Москва стала». Герои подъезжают к Страстному, возле которого около тридцати с

лишним лет тому назад установлен памятник Пушкину. Но если при открытии памятника перед ним благоговейно замерла вся Россия и его освящал сам митрополит (как описано в «Лете Господнем»), то в предреволюционной России он становится трибуной для революционеров: «крикуны кричат, на памятник залезли» [154, с. 78]. Пытается провозгласить с самого памятника и барин, уподобляясь «орателям», но новые хозяева не принимают представителя господского сословия, и они скандально стаскивают его с памятника. В этом поступке для Шмелева содержится особый смысл. Во-первых, значим выбор места действия – памятник Пушкину, который с детства для писателя был символом всего самого достойного в русском человеке и России. Недаром за рубежом он отождествлял Пушкина с Россией. Отношение к Пушкину и памятнику (благоговейное или ироническое) становится критерием оценки героев. Не случайно барин Вышгородский, предавший самодержавную Россию, подвергается унижению у ног самого русского гения, символизирующего для Шмелева суть русской души. Этим публичным позором начинаются наказания за измену родине. От прежней дворянской России остается в доме Вышгородских, а шире – и во всей России графова грамотка: «гусь стойком летит белый, и на гусе корона зубчиками, а по бокам сабли золотые, а в лапках грамотка у него с печатями» [154, с. 73]. В «Няне из Москвы» воплотилась оговорка «картавящего иностранца» из «Голубей»: прежняя Русь исчезает, становится улетающим гусем в короне, градом-Китежем, уступая место обитателям Второго Вавилона.

Но Москва-Китеж не улечивается в никуда. Существовая в чистом Светлояре, она продолжает устраивать судьбы и покровительствовать ее верным хранителям – няне и Катичке. Выручают няню и Катичку из жизненных бед русские люди из прежней Москвы: граф Комаров, «Медынка с Ордынки», Вася Ковров. Помогают героям не только русские люди, но и почитаемые русскими святые, прежде всего, святитель Николай – покровитель путешественников. Икона святителя Николая, темненькая, старая и намоленная, висела в доме Вышгородских у входа (единственная в доме). Этот образ почитала и няня, которая взяла его с собой при отъезде и хранила при себе. Именно ставя свечку святителю Николаю, няня встретила Медынку с Ордынки.

Старый московский мир, будучи рассыпан по всему земному шару, соединен невидимыми нитями, соборно спаян лучиками одного солнца – Москвы.

Уникальный по своему содержанию, охватывающий большой исторический период, роман «Няня из Москвы» нацелен на продолжение традиций древнерусской и классической литературы XIX века. Наследуя эти традиции, Шмелев эксплицирует в тексте наиболее ценный для него концепт Москвы как прообраза Святой Руси, так или иначе выделенный во всех произведениях о Москве. В романе можно обнаружить также еще один релевантный концепт – Москва – град-Китеж, характерный для символистской литературы серебряного века (роман А. Белого «Москва» и др.). Отсылки к интерпретационным кодам эпохи (культ искусства для искусства, философия Ницше) можно считать интертекстульно-полемическими, так как в романе они снижены и имеют пародийный оттенок.

Преимущественно в Москве происходит действие последнего, итогового романа Шмелева «Пути небесные» (1934–1947). С Москвой связана завязка сюжета: именно в этом городе пересекаются пути скептика-позитивиста Виктора Вейденгаммера и «юницы чистой» Дарьи Королевой. Шмелев в своих текстах настойчиво изображает Москву именно глазами москвичей («Голуби», «Лето Господне», «Няня из Москвы» и т.д.), подчеркивая московское происхождение персонажей. Этим «московский текст» словно противопоставляется «петербургскому», в котором о Петербурге говорят москвичи (См.: [125, с. 21]). Главные герои романа – коренные московские жители. Так, об отце Вейденгаммера сказано, что этот немец, давно оправославившийся и обрусевший, возглавлял «благородный пансион» в Москве. «Русскость» закрепляется литературными ассоциациями: старик Вейденгаммер напоминает Карла Ивановича из «Детства и отрочества», а одним из воспитанников пансиона оказывается И. С. Тургенев. Виктор Вейденгаммер тем самым соотносится с лучшими представителями русской культуры.

Москва представлена определенными локусами, в совокупности которых возникает не просто традиционный, но в чем-то особенный образ города. Анализ этих локусов позволяет, на наш взгляд, определить функции «московского текста» в последнем романе Шмелева. Сама Москва предстает в «Путих небесных» в двух

ликах, говорит двумя языками: сакральным и секуляризованным, языком светской культуры. Шмелев последовательно разделяет город и его локусы на священные и светские. Среди священных локусов центральное место занимает Страстной монастырь, находящийся не только в географическом центре города, но и являющийся духовным центром для всего первого тома. Важен для писателя и героев Вознесенский монастырь в Кремле, многочисленные часовни и церкви в честь свт. Николая, кладбища. Срединным, «промежуточным» локусом становится дом Вейденгаммера, в котором Даринька находит пристанище от козней тети Пани, искушений Вагаева и т.п. Вторая группа – светские локусы: места развлечений (рестораны, «Яр», греховный «Эрмитаж», бега, маскарад, «Салон-де-Варьете»), театры, которые у Дариньки ассоциируются с языческими ристалищами, приют разврата тети Пани. Все эти локусы служат обозначением не только светской, но и развращенной Москвы, изнанки красивой мирской жизни. Средоточием ее являются такие «злачные» места, как Тверской бульвар, Трубная площадь, Ямская улица, Эрмитаж. Эти места как бы знаменовали в романе все то земное, чему сопротивлялась Даринька. Нужно заметить, что Тверская в жизни Москвы была обычно местом встречи ищущих невысоких приключений, но в романе Шмелева именно на ней «скрестились пути двух жизней». Тверской бульвар, таким образом, принадлежит одновременно двум группам локусов.

В романе «Пути небесные» автор часто изображает праздничную Москву, особенно шумную и суетливую. Подробно описываются рождественские торжества и подготовка к ним, праздничные обеды у Крынкина на «Воробьевке», в «Большом Московском», в Сундучных рядах, походы за покупками на Кузнецкий, в пассажи, на Арбат. Предпраздничная Москва не имеет устойчивой смысловой доминанты, то «подсвечивая» радостное настроение Дариньки и Вейденгаммера в первые месяцы совместной жизни, то выявляя «паучиную сеть» тети Пани, раскинутую вокруг Дариньки. Гулянье с тетей Паней напоминает движение по кругу, некое бесовское кружение, как бы одурманивающее и усыпляющее бдительность: «Бульварами, Тверской, к театрам. Проехали Петровкой. Вернулись на Кузнецкий мост.<...> На Лубянку. Никольской и рядами. Охотным рядом. <...> По Неглинной. На Неглинной

тоже был дом барона, главный. На Тверскую. Также и на Тверской был дом барона. <...> От этого кружения голова у Дариньки кружилась, дремали мысли. Опять попали на Кузнецкий» [156, с. 154–155]. Нужно заметить, что практически все московские локусы, упоминаемые в романе, относятся к центральной части города, образуя собой как бы кольцо действия. Образ круга в изображении Москвы традиционен для поэтики «московского текста». Восходя к истории закладки города, семантика города как круга характерна и для литературы XX в. («Доктор Живаго» Б. Пастернака и др.). Образ круга при этом может мыслиться как амбивалентный.

С образом праздничной Москвы связана еще одна важная оппозиция: город/провинция. После пребывания в Уютове (уютном месте), с которым связываются представления о тихой, размеренной жизни, Москва кажется Дариньке очень шумной и суетливой. Автор выражает свою позицию – мысль о превосходстве «почвы» над суетой «века сего» – устами любимой героини: «вспомнилось Уютово – покой и тишина» [156, с. 170].

В судьбоносную ночь встречи с Виктором Алексеевичем Даринька опускается на лавочку напротив Страстного монастыря. Эта случайная остановка оказывается символической: она подчеркивает значение Страстного монастыря как места духовного очищения героини, шедшей к нему по Пречистенскому бульвару. В этом же монастыре, слушая не без волнения церковное пение, сам того еще не осознавая, начинает свой путь духовного очищения Вейденгаммер. Духовное пробуждение Вагаева начинается также у стен Страстной обители, где все трое, Даринька, Вейденгаммер и Вагаев, случайно укрылись от метели. Даринька узрела в этом свой смысл: напоминание о покаянии в стенах той обители, которую она покинула. Стояние у стен Страстного после пребывания в театре, где «плясунья пела прекрасным телом страстную „Меланхолию”», осознается героиней как немой укор Пречистой, отводящий от дальнейшего погибельного пути на «голубках» от Эрмитажа к «Яру». Этот путь – от Страстного вниз к «Яру» на тройке, взятой из греховного Эрмитажа, «остался в памяти Дариньки безоглядным мчаньем куда-то в прорву» [156, с. 136].

Автор намеренно соотносит названия и местоположения опорных локусов: церкви противопоставляются театрам и местам развлечений, которые расположены внизу (оппозиция низ/верх, греховное/священное).

Подобная структура городского пространства выявлена И. А. Канунниковой в рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник» [57]. Однако, в бунинском рассказе Москва богемная и Москва патриархальная не противопоставлены: «перед нами именно одна Москва, в которой непонятным образом сочетаются, как в трактире Егорова в Охотном ряду, „внизу дикие мужики”, а верхнем этаже „блины с шампанским и Богородица Троеручица”» [57, с. 161]. Москва Бунина – это не воскресающая Святая Русь, а культурная мозаика, калейдоскоп, город, соединяющий в себе черты Запада и Востока: «Василий Блаженный – и Спас-на-Бору, *итальянские* соборы – и что-то *киргизское* в остриях башен на кремлевских стенах...» (курсив автора) [57, с. 162]. Шмелев же, в отличие от Бунина, семантически акцентировал сакральное пространство, считая его центральным для формирования образа Москвы и подчеркивая первостепенную роль московских святынь в духовной эволюции героев.

Значимость Страстного монастыря подчеркивается и цветовой символикой. Как отметила Е. Г. Руднева, «особая роль отведена в палитре Шмелева розовому цвету. <...> Это природный цвет восходящего солнца и цвет утренней зари, образ которой многозначен и ассоциируется, в частности, с метафорой „заря жизни”» [111, с. 174]. У Шмелева этот цвет, несмотря на то, что он не входит в иконописную гамму, наделяется сакральным смыслом. Князь Е. Трубецкой называет его пурпурным: «Пурпур зари предвещает светлый праздник восходящего солнца... Солнце, восходя из мрака, неизбежно окрашивается в пурпур» [129, с. 21]. Розовый цвет у Шмелева становится символом света. Изображаемый в розовой палитре Страстной монастырь, таким образом, оказывается ближе к свету, выше, чем другие места: «Он стоял у конца бульвара, следил за ней. Рассвет вливался, розовели стены монастыря» [156, с. 30]. После посещения монастыря Вейденгаммер видит все в розовом свете: «Выйдя на площадь, освещенную ранним солнцем, розовую, „весеннюю” – так и назвал тогда, – он почувствовал небывалую легкость, радостное и благостное, позабытое в юных

днях, – „розовый свет какой-то, освобождение от каких-то пут, как бы душевное выпрямление”. <...> Воздух!.. розовый воздух, розовый монастырь, розовые облачка, огнисто-розовые дома, розоватый ледок на лужах...» [156, с. 31–32].

У стен этой обители впервые полюбил Вагаев, почувствовал святое в Дариньке: «это „вечное”, это мерцанье миров иных, „небесная красота”... необъяснимая, неназываемая прелесть – была исключительна. В преизбытке, как дар небес.<...> Тот мир, куда она смотрела духовными глазами, – только он был для нее реальностью. Наше земное – сном. <...> впервые ему открылось это в *метель у монастыря* <...> Отсюда-то – страстная, напряженная в ней борьба, невиданное Димой сопротивление земному, что удивило его дерзость, привыкшую не встречать сопротивления, что раскалило его, очаровало и увлекло... и покорило, и – смирило» (разрядка автора, курсив – наш) [156, с. 258]. Стояние у стен обители полностью изменило Вагаева, любовь преобразила его, заставила пойти на добровольную жертву – войну. Таким образом, обитель, связуя воедино судьбы героев, направляет их земные пути к небесным.

Накануне встречи с Виктором Алексеевичем к Страстному, на путь духовного очищения, юную героиню направил бутושник, в котором Даринька признала святителя Николая: возле берега Москвы-реки стояла его часовня. Образ святого незримо покровительствует героям, спасая уже не Дариньку, а Вейденгаммера от тьмы неверия в конце романа. Заинтересовавшись бутושником, походившим на образ «Миколы-Строгого», герой с удивлением обнаруживает то, чего раньше не замечал: по всей Москве церквей, посвященных этому угоднику «со-рок восемь, с монастырскими-с, не считая домовых!..» [156, с. 398]. У церкви Николы Мокрого живет ювелир Борелиус, также ставший свидетелем чуда: «угодник-батюшка самый редкостный камушек его от воров прикрыл, не могли увидеть... собой прикрыл» (разрядка автора) [156, с. 412]. В камерке у Борелиуса земные пути Вейденгаммера (поиск самоцветов для Дариньки) сливаются с небесными (эти самоцветы как бы сохраняет ей сам угодник, будто зная наперед о приходе Вейденгаммера). Переживая мистический смысл происшедшего, бродя улочками Зарядья, где опять же в изумлении обнаруживает он две церкви свт. Николая, Вейденгаммер чувствует

«скрещение путей», с этого момента он тоже становится на путь небесный. А Москва, словно охраняемая святителем, поднимается над суетой, в которой живут люди из века в век. «Каждый черпает из нее своею мерой. Черпните и вы – своей» [156, с. 418]. К образу святителя Николая Шмелев обращается в рассказе «Москва в позоре», в «Няне из Москвы». Незадолго до окончания романа, в 1947 году, в статье «800-летие Москвы» Шмелев прямо указывает на особую роль этого образа для Москвы: «...Москва стоит, живая. Чем держится? Не сказать ли народным словом – „Николай-Угодником держится”? Не под незримым ли Покровом-Омофором?» (разрядка автора) [158, с. 563].

Священная Москва выводит героев из суеты светской раздвоенности, воплощая тем самым творческий замысел автора – создание духовного романа.

В последнем романе Шмелева «московский текст» обнаруживает способность свободно трансформироваться в «петербургский». Тема сравнения Москвы и Петербурга, ставшая традиционной для русской литературы, возникает на страницах романа «Пути небесные» в главе «Знак»: оценивая лихое козыряние Вагаева, рассказчик замечает: «Правда, Москва – не Петербург, в Москве многое с рук сходило по доброте начальства и мягким нравам» [156, с. 113]. Сопоставление происходит по достаточно распространенной схеме: холодный, чиновничий Петербург противопоставлен теплой, уютной, доброй Москве.

Миражный город настойчиво вмешивается в жизнь главных героев: Вейденгаммера, Дариньки и Вагаева. Собираясь на испытание своего проекта в Петербург и со временем желая переехать туда, Вейденгаммер поначалу не чувствует ничего неприятного в отличие от более чуткой Дариньки, которая «почему-то страшилась Петербурга, его „злокозненной канители”» [156, с. 119]. Зато по приезде Вейденгаммер окунется в нее сполна. Подобно Петербургу, волшебному городу, который существует словно во сне, Вейденгаммер воспринимает происшедшее в нем как ненастоящее, называя это пребывание «дьявольскими днями»: «Рассказывая об этих „дьявольских днях”, Виктор Алексеевич особенно подчеркивал стремительность и сплетение событий, будто вражеская рука толкала Дариньку и его в бездну. <...> В те дни чувствовалось ему, что совершается что-то страшное. О том, что случилось с

ним в Петербурге, он подробно не говорил. Он лишь с недоумением пожимал плечами, как будто не мог понять, как это с ним случилось самое гадкое, самое грязное, что было в его жизни, когда все его помыслы и чувства были направлены „к единому свету жизни”, к оставшейся в Москве Дариньке. – Когда наваждение прошло и я очнулся, – рассказывал он впоследствии, – мне тогда же, в раскаянии и муках, пришло на мысли, что со мной случилось необычайное, бесовское, и меня охватила жуть. Помню, что так и подумалось тогда, при полном моем неверии в бытие этого „бесовского”. Такое сплетение случайностей и событий, и все, кажется, для того, чтобы в Москве что-то делалось. Я рвался, мучился, а меня держало в Петербурге... и удержало» [156, с. 248–249].

Злокозненный Петербург полностью держит в своих властных руках хрупкого Вейденгаммера, заставляет пройти через все испытания, начиная промедлением рассмотрения проекта и заканчивая столь же внезапным, словно из ниоткуда, появлением привлекательной венгерки Ялли, проповедующей свободную любовь в духе Жорж Занд. С этой жоржзандочкой, словно гоголевский персонаж, Вейденгаммер гуляет по Невскому проспекту, ставшему воплощением фантасмагорических чар Петербурга. Именно после прогулки по Невскому Вейденгаммер «все забыл», поддавшись влиянию искусительницы, словно его опоили чем-то.

Интертекстуальная отсылка к произведению Н. В. Гоголя «Невский проспект» вводит текст Шмелева в гоголевский мир и в «петербургский текст» русской литературы, одним из основателей которого является Гоголь. Представляя свою вариацию на петербургскую тему, Шмелев входит в интертекстуальные отношения с «петербургским текстом», воспринимаемым как семантическое цельно-единство (термин В. Н. Топорова). «Петербургский текст» расширяет смысловое поле романа, позволяет автору наметить лишь главные акценты, актуализирующие культурную память читателя.

В петербургскую ситуацию попадает не только Вейденгаммер, находящийся в этом городе, но и Даринька с Вагаевым, оставшиеся в Москве. И сама Москва уже становится не большой цветущей деревней с сердцем – Кремлем, как в «Лете

Господнем», а «зимним, метельным городом соблазнов, чьи скамьи на бульварах напоминают Петербург» [156, с. 13]. Действительно, все «метельные» главы в Москве приходятся на период пребывания Виктора Алексеевича в Петербурге. Москва на некоторое время как бы охватывается петербургским настроением. Это настроение полностью перестраивает отношения героев: Даринька вдруг ощущает себя обманутой Вейденгаммером и мыслит свое будущее с Вагаевым. В это самое время сам Вейденгаммер забывает о Дариньке с венгеркой Ялли. Петербургские чары окутали Дариньку и начались «дни безумия»: «После Даринька ужасалась, как могло случиться, что она все забыла и предалась прелести. О том, что было с ней в те дни, она говорила с недоумением: «„Я себя не слышала, как во сне“». <...> В ней поднялась обида и „почти ненависть“, чувство, раньше ей не знакомое. Виктор Алексеевич представился ей таким же грязным, как бывший хозяин Канителев, от которого она убежала на бульвар в памятную мартовскую ночь. И вот, этот, образованный инженер, пожалевший ее в ту ночь. <...> Все представилось как обман, как яма, в которую ее столкнули» [156, с. 192, 160].

Шмелев все время подчеркивает смутность, неясность настроения Дариньки, вызванную злокозненной фантастикой Петербурга: «она сама не знала, что действительно было с ней и – что ей только „привиделось“» [156, с. 149]. Еще одним искушением является любовь Вагаева. Его приходы и встречи с Даринькой непременно сопровождает метель, символизирующая стихийную страсть Вагаева, саму стихийность их взаимоотношений. Даринька и Вагаев заставляют вспомнить о Вронском и Анне Карениной Л. Н. Толстого, встречи которых также обрамлены метелью. Метель как символ тревоги, утраты ориентиров, духовного бездорожья и беспокойства, подключает богатую семантику интертекстуальности. Наряду с пушкинскими «Метелью» и «Бесами», нельзя не упомянуть тексты «серебряного века», прежде всего, и «Снежную маску», и «Двенадцать» А. Блока, продолжающие и в то же время видоизменяющие семантику этого мотива.

В петербургском помрачении Даринька видит себя Татьяной Лариной, которая безумно влюблена в Онегина – Вагаева, но вынуждена оставаться со своим мужем-генералом – Вейденгаммером. Пушкинские цитаты и сравнения поясняют настроения

и поступки героев. О своем обольщении венгеркой Вейденгаммер говорит строками «Пира во время чумы»: «И девы-розы пьем дыханье, быть может, полное Чумы». Петербург запутывает и губит судьбы героев, вносит неразбериху. По наблюдениям В. Н. Топорова, в XX веке развитие петербургского мифа продолжается с акцентом на «моменте отрицательного». Писатель сталкивает два города, погружая москвичей и Москву в петербургскую ситуацию и тем выявляя специфику двух противостоящих друг другу по структуре и семантике текстов «московского» и «петербургского». Писатель сталкивает два города, погружая москвичей и Москву в петербургскую ситуацию и тем выявляя специфику двух противостоящих друг другу по структуре и семантике текстов «московского» и «петербургского». Автор акцентирует трагизм и фантомность петербургского мифа в противовес спасительности для героев московского омофора.

Как видим, Шмелев на протяжении всего творчества обращался к московской тематике: от рассказа «Голуби» (1918) до последнего романа «Пути небесные» (1950). Эти произведения объединяются одной концепцией, одним «кодом» и составляют в совокупности «московский текст» писателя.

Модель этого текста предполагает, прежде всего, обращение к исходному, креативному мифу о создании города, подчеркивавшему величие, неповторимость и священное назначение столицы. Второй составляющей московского мифа стала концепция «Москва – третий Рим», согласно которой Москва предстает как последнее земное царство, предшествующее царству небесному, и, таким образом, завершающее человеческую историю («Город–призрак», «Лето Господне»), и связанное с ней противостояние двух ликов столицы – Святой Руси и второго Вавилона («Голуби»). Сакральная душа Москвы в современной писателю действительности становится градом-Китежем («Москва в позоре», «Няня из Москвы»).

В творчестве Шмелева священная Москва не остается отвлеченной концепцией, а приобретает «живые» очертания. Чаще всего писатель применяет для этого разные ипостаси женского: великомученица, страдальца, мать, хозяйка, госпожа, соблюдающая традиции рода. Именно героини-женщины воплощают характерно

московское в понимании Шмелева: семейственность, хозяйственность, опору на род и традицию (бабка Устинья из «Лета Господня», няня из Москвы и др.). Тем самым снимается ощущение трагизма, неустойчивости, обреченности, свойственное «петербургскому тексту». У Шмелева образ женщины, несущей свет и тепло, сохраняющей домашний очаг, а значит и саму жизнь, символически соплагается с образом самой Москвы, как города, который должен жить вечно. Именно женщина в шмелевском мире часто становится спасительницей погибающих и страждущих («Пути небесные», «Няня из Москвы», «Неупиваемая чаша» и др.).

Еще одной составляющей «московского текста» Шмелева становится выбор героев, описывающих Москву. У Шмелева такими героями являются москвичи, чаще всего коренные, продолжающие традиции своих предков (Горкин, Устинья, няня из Москвы, Даринька). В этом «московский текст» часто противопоставляется «петербургскому», в котором город описывается глазами непетербуржца. Уже в этом различии Москва предстает как город-традиция, описанная «изнутри», Петербургу же нужно «чужое слово», интертекст.

Говоря о Москве, Шмелев акцентирует особые характеристики пространства и времени. Прием панорамного видения, восходящий к древнерусской литературе, позволяет писателю увидеть Москву целостно, уловить язык города, выделить в нем лик города-храма и в то же время сделать естественным описание столицы с большого расстояния, которое для Шмелева простиралось до Франции и других стран русского зарубежья. В этом городе-храме время словно исчезает. Оно может оказаться мертвым или несуществующим. Мертвым время становится в советской Москве, где все происходящее представляется писателю не-существованием, неподлинной жизнью. Впечатление же исчезновения времени, его перехода в вечность возникает в произведениях Шмелева тогда, когда речь идет о нетленности духовной субстанции Святой Руси, которой не угрожает течение времени.

Таким образом, модель «московского текста» Шмелева, сохраняя свое своеобразие, сопрягается с предшествующим «московским текстом» русской литературы. Если «петербургский текст» привлекается и осмысливается писателем

как самодостаточное явление, «московский текст» предстает как часть национальной духовной и культурной традиции, ее аксиологическое ядро.

ГЛАВА III. СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ДИАЛОГА

Если до сих пор нас интересовала специфика обращения Шмелева с традицией, то в данной главе представляется необходимым обратить большее внимание на особенности интертекстуальности в прозе писателя: выделить и рассмотреть наиболее «интертекстуальные» произведения, выявить значимые претексты, уяснить специфику интертекстуальных контактов.

Объектом нашего исследования будут рассказы «Весенний шум» (1913), «На пенях» (1924), «Свет разума» (1926), «Марево» (1926), «Почему так случилось» (1948), повесть «Неупиваемая Чаша» (1918) и неоконченный роман «Иностранец» (1938), позволяющие проследить специфику интертекстуальности на всем протяжении творчества писателя.

3.1. Интертекстуальность в рамках традиции: обновление жанра «пасхального» и святочного рассказа.

Шмелев был представителем первой волны эмиграции, отличительной чертой которой стало «желание сохранить Россию вне России» [23, с. 50], сберечь наследие русской культуры. Особое внимание писателей русского зарубежья (Г. В. Адамовича, И. А. Бунина, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева) привлекало творчество А. П. Чехова – ключевой фигуры литературного процесса рубежа веков. При всем многообразии литературных связей Шмелева с предшественниками и современниками, чеховская тема занимает в творческом сознании писателя особое место.

Уже в первом обращении к этой теме – цикле «Как я встречался с Чеховым» (1934) – просматривается не только социально-бытовая, но и творческая близость к Чехову: замоскворецкий мир, его мещанско-купеческий быт изображен иронично, обыденно, тоскливо. В 40-е годы Шмелев написал две статьи: «Творчество А. П. Чехова» (1945) и «"Мисюся" и „Рыбий глаз“». Письмо о русских женщинах» (1947), где рассматривал фигуру Чехова «в русле духовного русского потока, первоисток которого – духовная

сущность русская, русская душа, именуемая в мире „ame slave”, мало ему понятная» [160, с. 52]. Как верно отметила О. А. Платонова, «определяющим фактором диалога И. С. Шмелева с А. П. Чеховым является духовная доминанта чеховского творчества» [101, с. 7].

Главную особенность русской культуры Шмелев видел в ее истоке – крещении в православие. По мысли писателя, лейтмотивом творчества Чехова являются «глубокие вопросы»: «вечные загадки», «универсальные: о Боге, о смысле жизни, о бытии, о Зле, как грехе, о счастии <...> о Грехе – Зле, о распаде жизни через Зло-Грех, о страдании» [160, с. 57]. Для Шмелева Чехов – художник, с наибольшей трезвостью и полным отсутствием каких-либо иллюзий изобразивший распад жизни через Зло-грех, крушение кумиров в русском обществе конца XIX – начала XX веков. Шмелев-писатель обратился к Чехову «не из-за личного знакомства, и не потому только, что он ощущал себя следующим звеном в истории развития русской словесности. Революционная катастрофа и изгнание показали ему суть “Зла-Греха”, вынужденная эмиграция не оставила никаких иллюзий. Именно это сблизило его позицию с чеховской» [99, с. 50].

Проблема обращения Шмелева к творчеству Чехова затрагивалась в работах Т. В. Филат [134], М. М. Дунаева [33], С. Н. Гладышевой [23], Ю. У. Каскиной [59] и др. Исследования О. А. Платоновой и Е. Г. Потаповой [101; 104] посвящены изучению отдельных аспектов творческих контактов Чехова и Шмелева. В частности, О. А. Платонова прослеживает проявления пасхального сознания героев в рассказах Чехова «Святою ночью» и Шмелева «Свет Разума». Учитывая достижения исследователей, мы рассмотрим две другие версии «пасхального» рассказа – «Студент» (1894) Чехова и «Весенний шум» (1913) Шмелева, до сих пор не подвергавшиеся сопоставительному анализу. О значимости чеховского рассказа для Шмелева свидетельствует тот факт, что писатель включил «Студента» в подготовленное им издание рассказов Чехова.

Оба произведения повествуют «о распаде жизни через Зло-Грех». Интертекстуальный диалог замечен уже в тематике, проблематике и сюжетах двух текстов. Изображение духовного пути Васи Неопалимова на фоне чеховского

претекста «порождает эффект художественного комментария» [101, с. 18] к чеховскому рассказу.

В «Студенте» Чехов изображает один день из жизни Ивана Великопольского, студента духовной академии, который находится в состоянии душевного кризиса, тупика, разлада с самим собой и с окружающей жизнью. Не находя смысла своего существования и всего существующего вокруг, он предается тягостным размышлениям. Эти же размышления волнуют душу, главного героя шмелевского рассказа «Весенний шум». Студент духовной семинарии Вася Неопалимов, участвовавший в бунте против инспектора и «из самолюбия и принципа» не захотевший покаяться в содеянном, также не чувствует гармонии человеческого бытия. Сюжет двух рассказов представляет собой не что иное, как путь выхода, избавления от «Зла-Греха» существующей жизни. И это отнюдь не случайно. И Чехов, и Шмелев жили в эпоху крушения устоявшихся форм жизни, в период переосмысления ценностных ориентиров. Показывая неприкрытую правду «перевернувшейся» жизни, писатели все же сохранили тоску по идеальному, несбывшемуся. В черновике письма к Боборыкину (1911) встречается у Шмелева знаменательная фраза: «Тот (Чехов) тоскует по прекрасной жизни...» (Цит.по:[33, с. 662]).

Та же тоска по прекрасной жизни характерна и для многих произведений Шмелева, которые пронизаны чувством ожидания жизни обновленной. И в этих надеждах, в этой тоске Шмелев порою удивительно совпадает с Чеховым. В сопоставляемых рассказах писателей надежда и ожидание прекрасной жизни связаны именно с духовным очищением, перерождением личности. На это указывает, прежде всего, календарная приуроченность действия. В «Весеннем шуме» это предпоследняя, шестая неделя Великого поста, за которой следует страстная седмица – время действия в «Студенте» А. П. Чехова. Это придает изображаемым событиям особый смысл. Весь Великий пост – это «духовная весна», путь преображения человеческой души, путь от рабства – к свободе, от греха к добродетели, от смерти – к воскресению. Опыт пути и переживания праздника Пасхи шмелевским героем схож с опытом чеховского героя и продолжает его.

Радость воскресения, даруемая в празднике Пасхи, знаменует не что иное, как торжество жизни над смертью. Сообразно с воспоминаемым в этот праздник событием Воскресения Христова наименование «Пасха» в Церкви христианской получило особый смысл и стало обозначать прохождение от смерти к жизни, от земли к Небу. Поэтому в рассказах можно обнаружить два смысловых плана: внешний и внутренний. Внешний бытовой сюжет – это каждодневное, видимое существование главных героев, непрерывное, обыденное течение их жизней. С Иваном Великопольским в течение всего повествования ничего особенного не происходит, в рассказе нет какого-либо центрального кульминационного события, организующего сюжет. Автор представляет естественное течение жизни, цепочку последовательно разворачивающихся эпизодов («охота в лесу», «беседа возле костра» и т.д.). В «Весеннем шуме» показан эпизод из жизни ничем не примечательного студента Васеньки, которого исключили из семинарии за участие в студенческих выступлениях против инспектора. Оставив собственно события – бунт и исключение – за пределами сюжета, автор уделяет внимание раздумьям героя о самом себе, о смысле своего существования.

Как неоднократно указывалось исследователями, «концепт смысла в чеховском поэтическом мире рождается из соотношения текста и подтекста» [55, с. 114]. Анализируя творчество Шмелева, ученые также отмечали «особую роль подтекста, сжатость и плотность, семантическую насыщенность текста» [55, с. 114]. Подтекст данных рассказов возникает именно благодаря приуроченности действия ко времени Великого поста. Тем самым намечается духовный вектор, смысловая перспектива, которая выявляет подлинное содержание изображенных эпизодов, становится точкой отсчета, своеобразным аксиологическим эталоном, через который просвечивает вечный смысл. Календарная символика помогает обнаружить внутренний сюжет рассказов: избавление от «ветхого человека», обретение героями духовной свободы, гармонии с миром и с самим собой. В этом ученые видят одну из причин внешней бессюжетности ряда шмелевских произведений: «так как жизнь “внешнюю” ни автор, ни его герой, живущие жизнью “внутренней”, не воспринимают как основную,

важнейшую, то она и не получает четкого оформления, жизнь же внутренняя никакого сюжета иметь не может» [34, с. 167].

Такая авторская установка выявляет сходство эстетических принципов писателей. «Никаких сюжетов не нужно, – говорил Чехов. – В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано» [146, с. 289]. Известно принципиальное требование Чехова-драматурга: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [146, с. 301].

Сходным образом организует свои произведения и Шмелев. Отказавшись от развития фабулы, заменив ее почти демонстративным воссозданием бытового потока жизни, писатель ищет внутренних резервов в сюжетно-композиционной структуре рассказа, использует прием ассоциативного сопоставления картин и деталей, свободного монтажа бытовых сцен. Такие принципы отображения реальности также могли быть подсказаны творчеством Чехова. Заметим, что в ранних произведениях Шмелев был противоположен Чехову в манере письма. Исследователи отмечали «перенасыщенность эпитетами», «несдержанность в использовании деталей» как «не лучшие качества шмелевского бытовизма», подчеркивая, что в дальнейшем «Шмелев все более приближался к чеховскому идеалу краткости при глубине анализа, экономном использовании детали при одновременном увеличении ее емкости. <...> При этом повышается роль подтекста, тон повествования становится экспрессивнее» [33, с. 663]. Использование деталей-лейтмотивов, лирико-ассоциативный принцип изображения, подтекст, монтажные приемы позволяют говорить о неореалистических тенденциях в творчестве писателя. В художественном отношении неореализм не противостоял «христианскому реализму». Как справедливо заметил А. М. Любомудров, «духовный реализм может использовать широкий спектр изобразительно-языковых средств, стилевых приемов и классического реализма, и романтизма, и модернизма, не усваивая, однако, их мировоззренческих основ» [83, с. 235].

Как отмечали еще современники Шмелева, в мелочах для него также «скрыт большой смысл: мелкая деталь восстанавливает крупную черту...» (Цит.по: [107, с.

99]. Так, духовный путь возрождения Васи Неопалимова четче высвечивается благодаря двукратному упоминанию автором о золотой вязи над входом в церковь: «Не весте ли, яко храм Божий есте» [1 Кор.3:16].

Первый раз эта надпись упоминается во второй главе рассказа, в момент мучительных раздумий Васи о своей жизни. Эти слова указывают на то, что человек по своей духовной чистоте призван быть в гармонии с собой и с Божьим миром, быть подобным Божьему храму. То, что Божье призвание пока далеко отстоит от чувствований и желаний героя, автор показывает многозначительным упоминанием о том, что золотая вязь «осыпана» стрижами. Эта деталь подчеркивает, что Вася еще на дороге к Храму, его путь только начинается. Второй раз старую вязь герой прочитывает после трогательного примирения с матерью, в момент начинающегося душевного возрождения. В данном случае эта деталь фиксирует духовное паломничество героя к Пасхе, которое закрепляется, казалось бы, бытовой встречей с деревенским мужиком в канун Вербного воскресенья, торжественного праздника последней всеобщей встречи народа со Христом перед крестными страданиями. Вася помогает слабосильному мужику вытащить увязшую в грязи телегу с вербой. Разговорившись со спутником, Вася признается, что нет у него счастья, а мужик в ответ рассказывает ему о своей действительно невеселой жизни: тянет один большую семью и живет только на выручку от продажи этой вербы, которая так радостно смотрела на Васю из телеги.

Разговор с мужиком окончательно возвращает Васе жизненные силы. Какими мелочными теперь кажутся герою его несчастья! Душа его, как некогда душа евангельского Лазаря, оживает, ведь он еще молод, и, как чеховский студент, понимает, что у него еще вся жизнь впереди, и не обязательно, чтобы она шла по намеченному отцом плану.

Шмелев, вслед за Чеховым, соединяет бытовое и духовное, придает обыденным предметам символический смысл. Мужик, мечтающий продать свою вербу за три целковых, – персонаж самый прозаический, но в глазах Васи, стоящего на бугре, остаются только красная верба и красная лошадка, едущие навстречу солнцу.

Пейзаж у Шмелева, так же, как и у Чехова, соответствует внутреннему состоянию героя: «Когда шел Вася к дому, солнце стояло над головой и громче сыпало полуденным грачиным гамом. Думалось, что много всяких дорог, а верное-то разве в одном только – вот в этом солнце, которое ходит по своему кругу, в этих полях, просыпающихся каждую весну, в верном прилете птиц, в зеленых листочках, которые всегда возвращаются» [159, с. 104]. Душевная смута Ивана Великопольского отражена у Чехова в описаниях природы: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо» [144, с. 306]. Такая организация пейзажа, при которой он отражает миг переживания духовного начала мироздания, была свойственна Шмелеву. О. А. Платонова, сравнивая функции пейзажа в прозе Чехова и Шмелева, выяснила, что «углубление психологизма в онтологической картине мира Шмелева, отражающей религиозную реальность бытия в сознании героя, носит характер „диалогической” преемственности с Чеховым» [101, с. 18]. «Диалогичность», по мнению исследовательницы, проявляется в том, что шмелевское бытие во многом гармоничнее и «радостнее», чем чеховское. Это пейзаж «радования» души [101, с. 18]. В описании природы у Шмелева лейтмотивным становится образ круга, повторяемости всего сущего (солнце, которое ходит по своему кругу, поля, просыпающиеся каждую весну, зеленые листочки, которые всегда возвращаются). Таким образом, Шмелев помогает своему герою выйти за рамки конкретного, исторического времени. Заметим, однако, что писатель стремится показать жизнь героя не столько в смене времен года, сколько в церковном богослужебном круге. Человек движется во времени, обозначенном событиями церковной жизни. Это характерно и для других произведений писателя («Лето Господне» и др.) Чехов же выражает эту вневременность, связанность всего со всем через мотив цепи: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [144, с. 309].

Вася Неопалимов и Иван Великопольский – герои с выраженным православным мироощущением, переживающие духовное перерождение. «Вечером приехали и

сыновья и пели в палисаднике хором праздничное, готовясь к службам. И Вася пел с ними баском, как и раньше <...>. Затаившись, их слушала ночь, а о. Семен высовывался в окошко и поправлял: – А-а, тенора врут, не дохватывают! „Пасха нетле – э-э-ни-я-а-а-а...”» [159, с. 104]. Писатель рисует картину единения людей, примиряя до сих пор антагонистических персонажей. Чудо перерождения души героя происходит в соборном единении с другими, ближними. Это удивительно напоминает концовку чеховского «Студента», где духовное прозрение Ивана Великопольского совершается после беседы с двумя вдовами – Лукерьей и Василисой.

Использование Шмелевым чеховской поэтики (законов построения сюжета и фабулы, особенностей детали и пейзажа, типа героя, обращения к христианской символике подкрепляется рядом реминесценций, позволяющих рассматривать «Весенний шум» как вариацию на тему «Студента» (сюжетная ситуация и ее развязка, время действия, внутренняя коллизия, образ героя – студента духовной семинарии и т. д.). Шмелев и Чехов останавливают свое внимание на вечных, сущностных проблемах бытия. Поиск «укрытой красоты» под «гримасами жизни» – вот ведущие цели, которым следовал в своем творчестве Шмелев. Этому больше всего соответствовал, по внутреннему ощущению писателя, именно чеховский принцип мироотображения. Шмелев связывал свой эстетический поиск с несомненно православным постижением бытия: через освоение уже достигнутого к переосмыслению и обретению истины на новом уровне. И в этом переосмыслении ему оказался близок Чехов, в своих духовных исканиях не примыкавший ни к одному из противоположных полюсов, дистанцирующийся от своего героя, но сохраняющий представление об этической норме и идеале. Поэтому интертекстуальность может рассматриваться в этом тексте как составляющая традиции, исходящая из ее русла.

Еще более показательным оказывается рассказ Шмелева «Свет разума» (1926), также продолжающий чеховскую тему изображения духовного сословия, но уже в жанре святочного рассказа. Текст не часто попадал в поле зрения исследователей и изучен лишь фрагментарно (в частности, особенности изображения служителей церкви, характеры церковников [87]). Интертекстуальный фон рассказа

рассматривался О. А. Платоновой, которая выделила в рассказе восходящую к творчеству Чехова «вечную идею постижения духовной красоты, как она выражается, до восторга, народной душой» [101, с. 17]. Анализируя «пасхальность» сознания персонажей, исследовательница пришла к выводу, что опыт переживания Пасхи шмелевскими героями «обнаруживает преемственные связи с чеховским художественным исследованием потаенных глубин человеческого сознания» [101, с. 17].

Рассказ органично вписывается в рамки святочной литературы. Становление этого жанра, как показано в монографии Е. В. Душечкиной, происходит в русской литературе последней трети XIX в. В этот период окончательно вырабатывается и закрепляется форма святочного/рождественского рассказа. «Тема Рождества вносила в освоенный уже жанр святочного жанра новые мотивы – “искупительной жертвы”, “всепрощения”, “примирения”, “раскаяния” и наряду с этим, – мотивы евангельских притч и заповедей, как, например, мотив “возвращения блудного сына”» [35, с. 148]. Именно мотив чудесного перерождения, каким бы конкретным содержанием оно не наполнялось, становится ведущим мотивом рассказов с рождественской тематикой. В изображении праздника Шмелев идет вслед за Чеховым, в духе и стиле чеховской образности, родственной Чехову проблематики и сюжетики (ср. «Святою ночью»).

Православный дьякон встречает грядущее Рождество в разграбленном Крыму, в котором праздник теряет свой смысл: «Сами знаете, какое же нынче Христово Рождество было! О. Алексия бесы в Ялту стащили. Я теперь уж один ревную, скудоумный... Славить Христа – кому? Кому петь: “Возсия мирови Свет Разума?..” Я сижу на горе, с мешком. В мешке у меня дубье. Дубье – голова и мысли» [153, с. 76]. Дьякон цитирует тропарь праздника Рождества, который, по принципу контраста, обнаруживает противоположность жизненных устремлений современных Шмелеву властей и смысла тропаря, который возвещает о Рождестве Спасителя, просветившем весь мир познанием истинного Бога («возсия мирови свет разума»). Представители новой власти настолько не приняли этот свет и утратили разум, что арестовали единственного в крымском городке священника и лишили город праздника, заслужив именование «бесы». Тропарь этого праздника, строки из которого вынесены в

заглавие, является смысловым и композиционным центром рассказа. Он помещается на протяжении всего повествования в различные контексты и обретает многозначность, выполняя различные смысловые функции. При этом сюжетным и смысловым итогом рассказа становится окончательное торжество Света Разума в финале произведения.

Над смыслом тропаря постоянно размышляет сам дьякон. Начиная с горького сознания того, что большевики утратили этот свет и окружающий мир погружен во тьму неверия, дьякон на Рождество говорит проповедь. Слова тропаря «возсия мирови Свет Разума» вселяют в людей надежду на спасение от окружающего зла этим Христовым Светом. Слова дьякона наполняются неожиданно жизненным содержанием, происходит первое рождественское чудо: самые отчаянные рыбаки, никогда не посещавшие церковь, стали евангельскими рыбаками: принесли рыбы и насытили всех пришедших. А верующие в небесный свет не остались лишенными и праздничных огней: «”Братики, не угасайте! Будет Свет!” <...> “Нет у нас свечек, – говорю, – возжем сердца!” И возжгли! Пататраки, грек, принес фунт стеариновых! Вот вам и... “свет во тьме»!”» [153, с. 78].

В данном рассказе евангельские цитаты и реминисценции часто способствуют подтверждению евангельских истин, перенося евангельские ситуации, притчи, сюжеты в реальный план современности. Так, вызывая сектанта Воронова на спор, дьякон «примеряет» роли Давида и Голиафа. Эта отсылка действительно воплощается в ходе сюжета, предвосхищая не только победу дьякона, но и тонко отображая разницу между противниками (незащищенный, но поддерживаемый Божьей силой дьякон и сильный физически, но лживый Воронов). Во время допроса у Кребса дьякон ведет себя по-евангельски, так же, как в свое время поступал Христос на суде у Пилата и затем апостолы: «Он – Кребс, а я – православный дьякон. Иду, как апостол Павел, без подготовки, памятуя: осенит на суде Господь! Вонзился в меня тот Кребс, <...> и: “Арестовать!” <...> А я ему горчишник, от Евангелия: “Не имаши власти, аще не дано тебе свыше!” Так и перевернуло беса! И вдруг, как из-под земли, делегация от рыбаков, и Кубышка с ними. <...> Отбили...» [153, с. 78].

Свет Разума – это и обозначение Христова закона, той высшей евангельской правды, которая позволяет человеку достойно жить и оставаться человеком в любых ситуациях. В этом смысле простой евангельский закон противопоставляется сложным мудрствованиям интеллигенции, отошедшей от этой высшей правды: «Только теперь постигаю великое – Свет Разума! Все мудрецы посрамлены, по слову Писания. До чего доделали! У-мы!! И приняли кабалу и тьму. А которые не приняли – бежали в Египет от меча Иродова. А Свет-то Разума хранить надо? Хотя в помойке и непотребстве живем, а тем паче надо Его хранить. И только на малых сих надежда, поверьте слову! Мы с вами одиночки, из интеллигенции-то, а все – прохвосты...!» [153, с. 83].

Слова дьякона сбываются в конце рассказа, когда оборванная и голодная паства, следуя Свету Разума, на Крещение доказывает приверженность правде дьякона, заставляя убратся бесчинного Воронова и его прислужников. Свет Разума в душе дьякона передался народу: «Ведь поняли без слов! И в сем оказательстве... не мой!.. – всхлипнул от волнения и восторга дьякон и смазал ладонью по носу, снизу вверх. – А всего народа – Свет Разума?! По силе возможности душа сказала?..» [153, с. 88]. Церковное песнопение, мерцая и обогащаясь смыслами на протяжении всего повествования, становится интертекстом. В этом рассказе перед нами несчастный для Шмелева пример интертекстуализации евангельских цитат, образов и церковной гимнографии. Ведь в произведениях, ярче всего выражающих православно-религиозное начало («Лето Господне», «Богомолье») почти нет цитирования евангельского текста. Рождественское чудо обретения Света Разума происходит в шмелевском рассказе не с отдельными героями, как у Чехова, а с целым народом, точнее, с той его частью, которая смогла увидеть этот Свет в окружающей тьме. Для Шмелева эта часть народа и давала надежду на будущее возрождение России в ее истинном облике. Шмелев, опираясь на каноны святочного рассказа и опыт Чехова, обновляет жанр, изображая рождественское чудо перерождения не отдельного человека, а народной души.

Не принимает Света Разума глава «Духовного Вертограда» – сектант Воронов, представляющий именно ту часть интеллигенции, которая привела русский народ к

революционной смуте. Изображая деятельность Воронова, Шмелев актуализирует интертекстуальный подтекст, отсылая читателя к культурно-историческим реалиям «серебряного века». Именно для этой эпохи был характерен религиозно-философский дискурс, религиозные искания, не укладывающиеся в каноны православной церкви. Эта тематика отражена в творчестве многих писателей-символистов (Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Иванова, А. Блока и др.). В лице Воронова Шмелев осмысляет идеи эпохи в целом, не апеллируя к творчеству какого-то конкретного автора. Так, характеризуя Воронова, дьякон подчеркивает непринадлежность его к определенной конфессии: «Не баптист, не евангелист, не штундист, а прямо... дух нечист!.. <...> ... свою веру объявил... мисти-цистическую! <...> И на евангельской закваске! <...> И... интелли-гент?! А?! Свет разума?! Объявил свою веру – и мутит! <...> – Я про реформацию учил – все на уме построено! А что на уме построено – рассыплется!» [153, с. 79]. В этой характеристике секты просматривается идея символистов о свободном созидании религиозных проектов усилиями собственного разума. Сюда, например, можно отнести теорию Третьего Завета Д. Мережковского, Софию Вл. Соловьева и др. Интеллигенция рубежа веков, обращаясь от нигилизма к вере, искала ее путем собственного «творчества», пренебрегая тысячелетним опытом православия, и нередко впадала в мистицизм.

Скрытой пародией на мистицизм «серебряного века» и является описание деятельности Воронова. Для создания пародийного эффекта писатель пользуется неординарным для своих произведений приемом – интертекстуализацией евангельских цитат. Сектант пытается подтвердить свои идеи авторитетом Евангелия, но цитаты на самом деле контрастируют со смыслом провозглашаемого учения и опровергают его. Листочки вождя «Духовного Вертограда» («Видимая церковь есть капище идолов, а священники и дьякона – жрецы! Придите в Невидимую, ко Мне!» <...> А внизу, от Иоанна: «Аз есмь истинная лоза виноградная, а Отец Мой – виноградарь» [153, с.79]) утверждают Воронова в роли Христа, второй ипостаси Святой Троицы, а его церковь как истинную. В сюжете же рассказа эти цитаты служат разоблачению дерзкого посягательства Воронова. Оказывается, что он

открывает виноторговлю и заманивает «своих прихожан» бесплатным потреблением вина под видом Причастия Тела и Крови Христовых, занимаясь при этом сводничеством. Основная идея сектанта – очищение от дел «ветхого человека» в духовном браке и достижение состояния «Нового Адама!» содержит скрытую отсылку к известным идеям Вл. Соловьева, так описанным о. Георгием Флоровским в «Путиях русского богословия»: «Это какой-то жуткий оккультный проект воссоединения человечества с Богом через разнополую любовь. Смысл любви в том, по Соловьеву, чтобы прозреть в “идею” любимой, но сама идея эта есть только образ “всеединой сущности” или вечной женственности» (курсив автора) [20, с. 464]. В браке положительным моментом Соловьев считал лишь влюбленность, аскетическое воздержание от деторождения должно было «избавить материальную природу от необходимости тления и смерти, приготовить для общего телесного воскресения» [20, с. 465]. Проповедуя эту идею словесно, сектант Воронов в действительности приманивает симпатичных девушек: «„Совлеките ветхия одежды, прилепите к чистоте!” И опять листочки. „Что такое брак в духе?” И написано там... прямо, блуд! Будто Церковь занимается сводничеством!! Припутали Бога в блуд. <...> И опять – от Иоанна: „Бог есть Любовь”» [153, с. 80–81].

Свои идеи Воронов отображает и живописно, называя себя знаменитым художником. В его речах можно обнаружить дополнительные отсылки к культуре «серебряного века» с ее установкой на синтез искусств. Из Англии сектант-художник привозит «картины симфонические... <...> символические...» [153, с. 81], представляющие живописный интертекст описанных идей. Первая картина изображает сердце с исходящими струйками крови, подписанными «Любовь плоти» (то есть чувственная любовь), над которым аллегорически изображается царство духа в виде полыхания золота и подписывается «любовь духовная». Духовная любовь противопоставляется плотской, как это было свойственно теории Вл. Соловьева. Возникает отчетливая ассоциация и с Мережковским, для которого в христианстве главным было именно монашество, аскетизм. Соловьевский способ возведения человека в образ «Нового Адама» представляет следующая картина: два скелета, у которых «на этом, понимаете, месте: „Ветхий человек”»! [153, с. 81],

противопоставляются полнокровным обнаженным, у которых по груди написано: «Новый Адам». Таким образом манифестируется и одновременно профанируется идея духовного преображения человека, приходящего к духовному обновлению (надпись сделана возле сердца как символа духовной жизни) через непреображенную плоть. Д. Мережковский считал, что «христианство освящает плоть, ибо есть религия Воплощения и Воскресения. Потому и аскетизм есть только путь. Но он хочет освятить не—преображенную плоть, все эти экстазы плоти и страстей. Синтез был бы возможен только в преображении, но именно преображения и одухотворения плоти Мережковский и не хочет: «”не слиты, сплетены”... И получается обманное смешение, блудящий пламень, прелесть...» (курсив автора) [25, с. 457].

Чаша на полотне, из которой «льется пенное», визуально профанирует, буквализирует песнопение канона Пасхи «приидите, пиво прием новое, не от камене неплодна чудодеемое, но нетления источник...», под «пивом» символически подразумевающее чашу с Телом и Кровью Христовой. Картина становится антииконичной, делает духовное измерение плоским и материальным. Поэтому царство духа и изображается в виде золотой двери «Печать Тайны». Это наглядно подчеркивает бездуховную, с точки зрения Шмелева, основу религиозной философии «серебряного века», которая не смогла иначе изобразить духовный мир.

Неприятие писателем этой философии и ее окончательное развенчание содержится в описании «духовных собраний» Воронова: «Вечерами на аристоне „куплеты” играет в садике, и с ним девицы. <...> Проследил я через забор – чистый султан-паша в гареме! В пестром халате с кисточкой, и поет сладеньким голоском: „Пашечка, сестра Машечка... возродимся духовно, сорвем пелену греха!” И они-то, дурехи, грызут кости курячьи и воркуют: „Сорвемте, братец по духу, Ларион Валерьяныч... только винца дозвольте!” А он бутылку придерживает и томит: „А что есть грех?” – „Стыд, братец”. – Верно. Ева познала грех – стыд!” <...> „Будем причащаться духу!”» [153, с. 82–83]. Как видно из этой цитаты, евангельский сюжет о первородном грехе полностью переосмыслен: проповедуя возвращение человека к райскому состоянию, сектант использует только опыт падшей природы (винопитие, блуд – этому доказательства), минуя тысячелетние традиции очищения человека от

страстей в христианстве (пост, церковное покаяние). Учение Воронова ничего не меняет в его «прихожанках», а его храм превращается в кабак. Немалую роль в раскрытии позиции писателя выполняют евангельские цитаты, осмысливаемые в двойной перспективе: с точки зрения сектанта и с позиции автора, который этими же цитатами доказывает несостоятельность учения.

Таким образом, обновляя жанр святочного рассказа, идя вслед за литературой XIX века и непосредственно за Чеховым, Шмелев начинает использовать интертекстуальные возможности евангельского текста. Евангельские смыслы достраивают образы персонажей (дьякон и Воронов), которые олицетворяют важные для Шмелева тенденции современной ему действительности. Интертекстуальный подтекст «серебряного века», обнаруживаемый в рассказе, создается неоднозначным употреблением цитат, которые отсылает читателя к мироощущению творцов «серебряного века», религиозным спорам и течениям этого периода. Использование экфрасиса помогает зрительно представить идеи «серебряного века». Аналогичные приемы использует писатель и в повести «Неупиваемая Чаша» (1918).

3. 2. Интертекст русской классики и «серебряного века» в прозе И. С. Шмелева.

3. 2. 1. Иконичность и иллюзионизм в повести «Неупиваемая Чаша».

Повесть «Неупиваемая Чаша» – одно из наиболее признанных и вместе с тем неоднозначных произведений Шмелева. Для одних критиков «Неупиваемая Чаша» – художественный шедевр, переведенный на десяток языков и получивший самые высокие оценки европейских мастеров слова, другие оценивают ее более сдержанно. Некоторые интерпретаторы склонны усматривать в любовном чувстве героя возвышенную неземную идеальность, другие – плотскую чувственность, греховную страсть. Смысл повести истолковывается то как утверждение религиозного подвига художника, то как романтический гимн гению. А. П. Черников считает, что Шмелев «великолепно передает красоту церковной живописи, отмеченной знаком и особой духовности и святости» [142, с. 191]; А. М. Любомудров же утверждает, что «те

духовные реалии, которые отражает православная иконопись <...>, совершенно закрыты для автора “Неупиваемой Чашы”» [84, с. 392]. Важную роль интертекста и традиции в повести Шмелева отмечает Е. Г. Руднева: «на всех уровнях созданного Шмелевым образного мира преобладает установка на синтез традиций – культурных, творческих, жанровых, стилевых, мирозерцательных», заметно стремление автора к “демонстрации текстуальных связей. Несмотря на это, “Неупиваемая Чаша” не расплывается в интертексте» [111, с. 9]. Однако, вопрос о соотношении традиции и интертекстуальности в повести Шмелева исследователями до сих пор не рассматривался.

Центральное место в «Неупиваемой Чаше» занимает эстетическая проблематика. В ней нетрудно заметить отголоски дискуссий о русской иконе и значении иконописи для искусства 1910-х годов. В то же время в тексте ощущается влияние идей западного Ренессанса, преломленных в культурном сознании «серебряного века». П. А. Флоренский в работе «Обратная перспектива», говоря о двух принципах визуального «образа мира» в древнерусской иконописи и западноевропейской живописи (начиная с эпохи Ренессанса), формулирует оппозицию между иконичностью и иллюзионизмом как двумя различными типами визуальности. Эти два типа визуальности отчетливо просматриваются в «Неупиваемой Чаше».

Главный герой повести – Илья Шаронов, сын маляра Терешки, с детства тянется к церковной росписи. Радостно работает он с мастерами-вязниковцами из села Холуя, «знатоками уставного ликописания» [152, с. 389]. Иконописец Арефий выучил его начальной грамоте уставной иконописи. Однако икону св. Арефия, на которой все было писано по уставу: «схима, церковка с главками и пещерка у ног преподобного» [152, с. 393], мастер называет «портретом церковным», а не иконой, поскольку лик взял Илья от самого мастера Арефия. Уже с этого фрагмента повести намечается в творческом сознании Ильи диалог иконы и картины. Икона избегает буквального жизнеподобия и предназначена для изображения явлений горнего мира. Устав иконописи служит при этом сводом законов, соблюдение которых обязательно. Иконописи, таким образом, свойственна высокая степень традиционализма. Картина – это своеобразная антиикона, так как предметом её становятся именно жизненные

явления. «Светская картина может вызвать восхищение зрителя, даже катарсис в его душе, может принести славу живописцу, но она не способна дать главное – молитву. Икона же призвана вызвать у человека именно молитву, моление о спасении своей души, о спасении ближних и о спасении всего мира» [71, с. 182].

На принципах жизнеподобия, внимания к телесности строилось искусство Возрождения, с которым Илья познакомился в Италии, когда на протяжении трех лет трудился в римской живописной мастерской у мастера Терминелли. Однако живописание из служения превращается там в способ обогащения: «к концу третьего года стал Терминелли давать Илье выгодную работу: расписывать потолки и стены на подгородных виллах. Триста лир заработал он у виноторговца за одну неделю и еще двести у мясника, которому написал Мадонну» [152, с. 401]. Но счастливой и богатой Италии Илья предпочитает родную церковь с выцелованными понизу дощатыми иконами в полинялых лентах. Окончательный выбор между родиной и Италией художник делает после сна-вразумления, в котором «увидал Высоко-Владычней монастырь с садами, <...> голые стены с осыпающейся на глазах известкой, кучи мусора на земле и гнезда икон – мерзость и запустение» [152, с. 402].

Колебания Ильи осмыслены автором как искушение Ренессансом, а шире – иллюзионизмом западной традиции, увлечение которой проходит почти каждый художник «серебряного века». Для культурного сознания этого периода характерно «интимно-почвенное ощущение “избирательного сродства” двух ренессансов: первого и последнего, причем под первым мыслилась по-винкельмановски облагороженная пластичная античность в неизбежной оболочке итальянского проторенессанса, а под последним – “эллинистические” сумерки грянувшего века» [54, с. 100]. Здесь впору вспомнить о «Союзе Третьего Возрождения», созданном в октябре 1917 г., члены которого «верили, что являются провозвестниками нового, вот-вот грядущего Русского Возрождения – окончательного и высшего слияния современного мира с эллинистической концепцией жизни» [54, с. 100]. Примечательно, что корни иллюзионизма Флоренский усматривает именно в этой эпохе, переломной для западноевропейской культуры (См.: [136, с. 97]).

Шмелев неоднократно подчеркивает антагонизм иконичного церковного древнего искусства, ориентированного на традицию, и гуманистического иллюзионистского искусства Возрождения, индивидуалистического в своей основе. Поэтому симбиоза, взаимодействия, «обновляющего культурного синтеза» [111] этих двух искусств быть не может. Например, намекая на принятое в русской традиции восприятие иконописания как служения, русский рисовальщик Иван Михайлович говорит: «Помни, Илья: народ породил тебя – народу и послужить должен. Сердце своё слушай. <...> Велико твое дарование, а сердце твое лежит к духовному» [152, с. 399]. Древнерусская традиция воспринимается как своя, исконная, в противовес чужой, западной. Возникает оппозиция свое/исконное – чужое/западное. Наиболее выразительно эта оппозиция просматривается в образе Анастасии Ляпуновой.

Об Анастасии Ляпуновой читатель узнает в самом начале повести. Её портрет «в овальной золоченой раме» висит в доме имения Ляпуновки, вызывая у всех трепет и очарование. Указание на то, что зрители невольно сравнивают её с неразгаданной Моной Лизой, («на всякого глядит сразу») является прямой отсылкой к возрожденческой традиции. После портрета внимание посетителей усадьбы привлекает деревенская церковь и расположенная возле неё могила барыни, которую не разрушили в 1905 году: «А эту не дозволили беспокоить. Святой жизни будто была. Старики сказывали» [151, с. 382]. Святой называет Анастасию Павловну столетний дьячок Каплюга, который «знает все про старину». Этими указаниями автора задано другое восприятие героини, другой образ, – иконичный, восходящий к житийной традиции. Дальнейший сюжет повести представляет собой разворачивание этих двух типов изображений.

Илья Шаронов видит в Анастасии не свою госпожу, а неотмирную женщину-звезду, женщину-идеал, которая не встречается в жизни. Такой тип героини характерен для лирики А. Блока, восходящей к философии и поэзии Вл. Соловьёва. Л. Борисова и Я. Дзыга справедливо пишут о том, что в повести «господствует соловьевский пафос соединения человеческого с небесным, земной страсти – с молитвенным настроением» [15, с. 14], отмечая сходство изображенного Ильей лика и воспетого Соловьёвым в поэме «Три свидания». Соловьёвскую идею Вечной

женственности, Софии, Души Мира, способной преобразить грешное человечество, Блок развивал в «Стихах о прекрасной Даме». Илья Шаронов отмечает в облике Анастасии «радостные глаза-звезды», «совсем розовый рот», «неземное лицо еще никем не написанной Мадонны». Встречи героя с Анастасией уводят его в неземное, заставляют забыть о сегодняшнем дне. Цветовая гамма с акцентом на светлых, белых тонах служит превращению госпожи в Прекрасную Даму «сошедшую с неба», воплощающую Вечную женственность, которая должна озарить жизнь мастера.

Однако, как известно, «возрожденческие мадонны уже давно перестали быть иконами, а становились светскими портретами, и притом определенного типа дам, так или иначе близких художнику» [81, с. 54, 112]. Ассоциации с образом Прекрасной Дамы также подчеркивают эту особенность: «эротизм пронизывает всю куртуазную культуру средневековья и рыцарский культ Прекрасной Дамы не отчужден от конкретно-чувственных форм» [27, с. 118]. Шмелев демонстрирует эти особенности в восприятии Ильи: после дневных сеансов «она приходила к нему в коротком тревожном сне, меняющаяся: то в пурпуре великомученицы Варвары, то в светлой одежде святой Цецилии, то в одеянии Рубенсовой мадонны. Приникала к нему во сне полуобнаженная, в пышных тканях прекрасной венецианки...» [152, с. 425–426]. Как отмечалось в критике, «сама стилистическая детализация его страсти как одухотворенного чувства контрастирует с традиционным изображением борений житейного героя с чисто плотскими искушениями» [111, с. 30]. Но портрет прекрасной дамы, выполненный художником «серебряного века», не исключает чувственности. В разделенности «земного» и «небесного», абстрактного и чувственного, духовного и телесного и невозможности их «сведения» (то есть преодоления антиномизма, осуществления «синтеза», достижения катарсиса, духовного преображения) исследователи видят суть творческой и жизненной драмы А. Блока [27, с. 158]. Образ Анастасии Ляпуновой обнаруживает интертекстуальные связи с героиней блоковской драмы «Незнакомка», носящей символическое имя Мария. Это имя отсылает читателя к образу Богородицы, который у Блока трансформируется в изображение мадонны, «падучей девы-звезды», желающей «земных речей». Несмотря на идеальность и неотмирность Анастасии, мастер желает

приблизить ее к себе и овладеть этой звездой. В блоковской драме «Незнакомка» этот сюжет разворачивается: «пала звезда – Мария» [14, с. 92], а у Шмелева он лишь намечен. Обоим героиням свойственны одиночество, печаль и тоска.

Цветовые акценты голубого богородичного цвета («синяя коляска, голубая шляпа с лентами» – у Шмелева; «голубой снег, голубой господин, синяя земля, голубые корабли» – у Блока) также сближают эти два образа. Анастасия, как и незнакомка, призвана, спустившись с неба, озарить жизнь окружающего грешного мира. На ярмарке в день Рождества Пресвятой Богородицы появление молодой госпожи «в голубой шляпе с лентами, с букетом осенних цветов» происходит после описания встречи Ильи с гулящими девками в ярких сарафанах, «пьяного долка», куда дотаскивали упившихся и укладывали в лопухи. Контрастно сталкивая изображения небесного и подчеркнуто земного, Шмелев указывает на освещающую и освящающую роль Анастасии в жизни мастера. В этом еще одно сходство с блоковской незнакомкой.

Вместе со своим героем Шмелев отдает дань Вл. Соловьеву, А. Блоку, а шире – эстетике «серебряного века», однако все же возвращается к иконичной древнерусской традиции. Само чувство Ильи, окончательно очистившееся от всего земного после переживания кончины барыни и во время болезни самого мастера, выразилось в создании нового образа героини – иконы «Неупиваемая Чаша». Написание иконы одновременно с портретом обнаруживает те «борения мастера с плотскими искушениями», которые остались незамеченными Е. Г. Рудневой и свидетельствует именно о молитвенном настрое мастера, задумавшегося о вечном. Расшифровывая направленность замысла «Неупиваемой чаши», Е. Г. Руднева приводит высказывание Шмелева в письме Р. Г. Зиммеринг от 19 декабря 1933 г.: «Я не думал о религиозном тогда...» [111, с. 6] (т. е. в 1918 году). Двумя днями ранее Шмелев, как бы предваряя это высказывание и расшифровывая его, скажет в письме к лучшему другу И. А. Ильину: «Кто-то во мне писал. **Теперь** я постиг. <...> Чтобы **дать** великое, надо выстрадать, сломать и сжечь, перебороть **вещное**, плоть, даже красоту плоти. Он ее переборол – переломил “плотскую любовь”, *ночами* ломал ее и творил “лик нездешний”. Из плоти, преодолевая ее, творил – дух, высокое. Сжег себя, поборол,

пронзил вещное, и за ним – узрел. И умер – оставив “Неупиваемую” – для всех. Ее не понимают, но чувствуют, даже *дикие* мужики, образ потерявшие... Вот произв<едение> искусства – для всего народа – образ, надземное, всех притягивающее: от вещного мира пошел Илья, и через вещное проник в надвещное» (выделено автором) [161, с. 429–430].

Видимым знаком приобщения Ильи к православной традиции служит приглашение обительского духовника иеромонаха Сергия из Высоко-Владычного монастыря, у которого Илья всегда исповедовался. С этого монастыря начался иконописный труд мастера, ему в дар и передает Илья чудотворную икону, оканчивая свой земной путь. В конце жизни Илья, освободившись от соблазнов «венерианки», создает подлинный облик – лик, способный вызвать не просто мечту и восхищение, а молитву и подлинное преображение – исцеление болезни Мартына Кораблева и страждущих от недуга пьянства. Поэтому можно не согласиться с утверждением Е. Г. Рудневой, что «сопряжение небесного и земного, идеального и плотского, благоговейно-мистического и возроденческого питает то высокое вдохновение, результатом которого стали овальный портрет и икона “Неупиваемая Чаша”» [111, с. 32]. Несомненно то, что Илья видоизменил устав ликописания в «Неупиваемой Чаше», однако связь с православной соборной традицией обнаруживает чудотворная сила образа, которая ни в каком случае не может быть сближена с мистической символикой изображений «серебряного века».

Связь с традицией выражена в повести именно в иконичном типе изображения и мироотношения, прошедшем «интертекстуальное испытание» эстетикой серебряного века, однако не утратившем при этом в своей основе уставного образца. Шмелев, с детства укорененный в уставной древнерусской традиции, пользуется художественными средствами секулярного искусства, обнаруживая в самой плоти текста родовые ориентиры. Заметим, что в «Неупиваемой чаше» основополагающим становится визуальный язык, выражающий позицию писателя. Визуальный аспект, как видим, может быть воплощением традиции (иконичность), а может служить интертекстуальным кодом, который, выполняя смыслообразующую функцию, раскрывает восприятие Шмелевым эпохи «серебряного века».

Подобный визуальный язык использовал Б. К. Зайцев в лиро-эпической миниатюре «Сердце Авраамия» (1925). Эпизод, в котором проявляется чудотворная сила Богоматери, является кульминационным для этой миниатюры (первое ее название – «Богородица Умиление Сердец»). Зайцев сосредоточен на «каменном сердце» Авраамия, размягчающемся под действием благодатной иконы (этот эпизод отсутствует в сказании). Авраамий четко вписывается в тип зайцевского героя: путника, одинокого, странника, мало привязанного к плоти земли с ее житейскими заботами, человека, который желает постигнуть сущность жизни. После беседы со старцем герой решает походить по миру, послужить Богу. Однако везде Авраамию что-то не нравилось, сердце его беспокоили гнев и зависть, не мог он себя найти. Эта неудовлетворенность сближает Авраамия с Ильей Шароновым, одиноким мастером-живописцем, который не может себя реализовать в привычных формах. И в том, и в другом образе проступают черты житийного героя, «божьего» человека.

Кульминационный эпизод миниатюры – обновление души Авраамия – происходит в лодке перед иконой «Умиление злых сердец». Как и в повести «Неупиваемая Чаша», земная женщина сближается с Богоматерью: «Сон его был мирен. Увидел покойную жену, в чертах лица ее что-то напоминало лицо на иконе. Так что Авраамий и не разобрал, то ли это Мария, которую он так теснил и упрекал при жизни, то ли иная. <...> – Не бойся, Авраамий, – он услышал голос, столь напоминавший покойную жену. – Я богородица Умиление Сердец. По неким молитвам и по собственному твоему томлению Я сжалилась над тобой. Беру у тебя сердце» [44, с. 21]. В сознании Авраамия происходит отождествление покойной жены с символическим именем Мария и Богородицы. Такое неразличение несвойственно житийной традиции, а, надо полагать, уходит корнями опять-таки к философии Вл. Соловьева и отражает творческий путь самого Зайцева, увлекавшегося идеями этого философа. И хотя писателю остались чужды религиозно-мистические основы русского символизма, следы «искушения» религиозной философией оставили след в его творчестве. Тот факт, что фрагмент со сближением Богородицы и покойной жены отсутствует в житии и введен автором, на наш взгляд, подтверждает эту версию.

Отождествление Богородицы и земной женщины, к которой Авраамий когда-то испытывал мужскую влюбленность, придает образу Пресвятой Девы тот «панибратский характер», на который указывали С. Н. Булгаков и А. Ф. Лосев [81]. С другой стороны, это сближение отражает не просто увлечение автора эстетикой «серебряного века», но и полемику с этой эстетикой. У Зайцева осветляет, озаряет жизнь Авраамия не призрачная дева-звезда, Прекрасная дама, а чудотворная икона Богородицы «Умиление сердец» (или Умягчение злых сердец), на которой обычно изображают Божью Матерь с несколькими стрелами, пронзающими сердце. Так в иконографии символически передается мера страдания Богоматери при созерцании страданий ее Сына. В данном случае Богородице уподобляется невзрачная внешне, но внутренне прекрасная и смиренная Мария, сердце которой в свое время пронзали стрелы гнева Авраамия. Кротко перенесшая свои страдания, находясь уже в мире ином, Мария удостоилась вымолить сердце мужа, очистив предстательством Богородицы его душу от стрел ярости, жестокости, гнева и зависти. Автор, таким образом, испытывая истинность эстетики «серебряного века», оспаривает ее, оставаясь в русле традиции. В ориентации на традиции древнерусской литературы, иконичную поэтику Шмелев и Зайцев находили духовную опору и фундамент творчества, интертекстуальность же использовалась ими как прием, позволяющий осмыслять прежде всего современные тексты, часто олицетворяющие для этих художников бездны человеческого бытия. В то же время оба автора разрабатывали поэтику визуальности, свойственную модернистской художественной чувствительности и являющуюся «одной из основных парадигм искусства XX века» (См. [27, с. 250]).

3. 2. 2. Тип «шмелевской девушки» в прозе писателя.

Интертекстуальный фон и истоки образа женщины-идеала, призванной истребить окружающее зло, впервые представлены Шмелевым в «Неупиваемой Чаше». Образ Анастасии Ляпуновой положил начало разработке этой излюбленной писателем

темы. Анастасия Павловна из «Неупиваемой Чашы» становится первым образом женщины-идеала, хотя ее трудно назвать женщиной: «радостная королева-девочка», как называл героиню заезжий поэт. Детскость, присущая Анастасии, а также указание на избранность («королева»), призвана отобразить чистоту, невинность и незаурядность ее натуры. Особо представлен и автором и написанный штрихами портрет, воссоздающий лишь образ красоты, но детально ее не прорисовывающий. Не раскрывая внутренний мир барыни, Шмелев здесь пользуется тургеневским принципом скрытого психологизма.

Написанная под влиянием образа Анастасии, икона в данном случае приоткрывает отношение писателя к образу женщины-матери. Хотя автор упоминает о двух младенцах Анастасии, но намеренно создает другой облик – девственный. У Шмелева было какое-то чувство страха, порога, границы относительно образа женщины-матери. Рисуя своих любимиц почти девочками, Шмелев как бы «отказывал» им в возможности материнского счастья, избегая или аккуратно нивелируя развитие этой темы. Бездетны Дари, Катичка, Паша Разгуляева, Ирина Хатунцева и др. Даже в детских воспоминаниях, в «Лете Господнем», где, казалось бы, образ матери должен быть ярко прописан, он дан лишь штрихами по сравнению с личностью отца. Возможно, на это повлияли сложные отношения с матерью, строго относившейся к мальчику. Сказался и упомянутый выше соловьевский уклон.

Развитие и динамику этой темы мы проследим детальнее на примере рассказа «Марево» (1926) и романа «Иностранец» (1938).

В шмелевоведении не раз предпринималась попытка выстроить типологию женских образов и определить их связи с русской классикой [30]. Но акцент при этом делался именно на создании некой классификации образов и их различении (религиозный, мифологически-народный тип и др.), уточнении связей с предшествующими литературными прототипами. Однако, писатель в своем творчестве и в переписке, одновременно с опорой на классику и в полемике с ней, на наш взгляд, выстраивает некое цельно-единство, свой неповторимый женский тип – «шмелевской девушки». Ориентируется Шмелев, конечно же, на тургеневский тип и любимый образ Лизы Калитиной, восходящий в свою очередь к «единственно

положительному женскому образу» – пушкинской Татьяне. Эти акценты писателя видны в любимой героине Шмелева – Дариньке, которая напоминала Лизу Калитину, и прообразе Дариньки, ее реальной предтече – Ольге Бредиус-Субботиной. Хотя Шмелев и говорит, обращаясь к ней, «ты вся из романов», но сравнивает и уподобляет только Татьяне Лариной: «Ты – необычайная, с меркой к тебе не подойду. Ты – единственная. Ты мне – Таня» [163, с. 341]. О формировании типа «шмелевской девушки» свидетельствует как создание целой галереи женских типов, так и особое их родство, проступающее при анализе поэтики произведений писателя.

В прозе Шмелева можно встретить разнообразные типы русских женщин: Катюша Вышгородская («Няня из Москвы»), Паша («История любовная»), Даринька («Пути небесные»), Ольга Среднева («Куликово поле»), Анастасия Ляпунова («Неупиваемая Чаша») и др. При всем разнообразии героинь, Шмелев выделял общее, роднящее их между собой – русскую православную душу: «Вот, где к л а д ы-то! О, Россия наша! Какие девушки наши! какие!! Ду-ши-то какие! Я только чуть коснулся их... в своей работе. Правда, я много дал... Анастасию Павловну, Дари, Пашу, Катичку из “Няни”...» [163, с. 433]. Женские образы приобретают особое значение: все заветные мысли автора вложены в уста героинь-женщин. Кроме того, именно на женщин в прозе Шмелева возлагается миссия спасения и просвещения героев-мужчин (Даринька и Вейденгаммер, Анастасия и иконописец Илья и др.). Такая позиция объясняется особым отношением писателя к женщине – поклонением и служением ей: «... за редк<им> искл<ючением> – Женщина **живет** Сердцем. <...> Одна “Мисюсь”, одним своим присутствием уже живет окрест! <...> И ка-кой же намек – Татьяна! <...> Но... **откуда** она – такая? Это знал П<ушкин> – высшим знанием-ведением – и *не* сказал словами... но сказал все – меж слов. Почему все, все (огромное большинство) **взяты** Татьяной? <...> **Есть** это – почему. Надо каждый день вчитываться. И себя вопрошать, до-утробно. <...> Она дает Мир, ergo: Мир – Ее. Мир – Она. <...> Отсюда – Софии. Отсюда “женств<енное> начало” в Боге – у Булг<акова>. <...> И “семя Жены сотрет главу Змия”— шире брать надо, не догматически-домыслительно: сеяемое Женой – сотрет, **истлит** зло» [161, с. 517–519]. В данном высказывании отчетливо виден соловьевский уклон, который был

свойственен Шмелеву на протяжении всего творческого пути («Неупиваемая чаша», «Пути небесные») и существовал не столько на идейном (писатель отделял православие от мистицизма В. Соловьева), сколько на бессознательно-творческом уровне. Сам писатель не осознавал своей причастности эстетике символизма, хотя использовал его приемы. Генетически проза Шмелева восходила «не к символистам, а к Достоевскому, Пушкину и еще далее вглубь – к средневековой сотериологической культуре. Исследуя христианский реализм, мы наблюдаем интереснейший процесс: попытку искусства новейшего времени сквозь секулярные напластования Нового времени вернуться к принципам средневекового искусства» [83, с. 238]. Заметим, однако, что эта особенность присуща не только «христианскому реализму», но и другим, порой эстетически полярным, художественным течениям в искусстве XX в.

Особенное восприятие женщин и женского начала было присуще Шмелеву всегда. Не ограничивая роль женщины семьей и воспитанием детей, Шмелев видел в ее чуткой душевно-духовной сущности источник освящения мира и уничтожения зла.

Эти представления писатель переносил на реальную жизнь, в которой ему встретились верная и душевно прекрасная жена Ольга, вдохновившая на создание первого тома «Путей небесных», и другая Ольга, чувство к которой позволило продолжить работу над вторым томом романа. Симптоматично, что написанная с Ольги Шмелевой Даринька первых частей романа гораздо более реалистична, чем Даринька последнего тома, созданная под воздействием платонической любви к последней музе художника. Обращаясь к ней, писатель выстраивает единый образ «шмелевской девушки»: «Вот – Анастасия, могла бы быть такой, если бы не родилась из... моего воображения. Ныне она явилась в жизни. Мне, ее Предтечепровозвестнику. Дар мне – з а в е р у, что Она е с т ь. Жизнь оправдала творчество души и сердца. Слава Господу, за все, за все! За муки, за все боли, за – эту Радость – все покрыто. Тобой, Ж и в о й. <...> Быть может, для тебя ее искал, писал, – и вот, Тебя нашел, ж и в у ю. Дари – сложна. Но ты – сложнее: тебя века лепили. Этого тебе никто не говорил, никто не скажет. Богом дано мне было – узнать тебя. Дари – твоя предтеча. Слушай, Оля. <...> Ты сложная, Дари-Анастасия-Ольга-Воскресшая – и Победительница скорби. Что мне делать?! Ты вошла, Неупиваемая Радость. Я знаю –

без тебя нет жизни, воли к работе, нет вольного дыхания» (из писем О. А. Бредиус-Субботиной) [163, с. 185, 241, 189]. Такими же «предтечами» Бредиус-Субботиной являются женские образы в рассказах «Марево» и романе «Иностранец», демонстрирующие возможность сохранения и приумножения духовного потенциала в самой светской, богемной обстановке.

Героиня рассказа «Марево» Паша Разгуляева, ставшая знаменитой певицей Линой-де-Келетти из Вальпараисо, и героиня романа «Иностранец» – русская красавица-эмигрантка Ирина Хатунцева, певица с псевдонимом Таня Снежко, относятся к одному и тому же женскому типу. В изображении этих персонажей важную роль играет интертекстуальный фон.

В рассказе «Марево» (1926) представлены сразу несколько видов интертекста: музыкальный, литературный и сказочный. Они связаны, прежде всего, с любовной темой, центральной для этих текстов.

Одним из источников литературно-музыкального интертекста является романс. Поскольку главная тема романса – любовь, в рассказе Шмелева романс появляется тогда, когда возникает любовная коллизия (См. об этом: [47, с. 43]). Первое романское включение связано с эпизодом знакомства героев.

По верному замечанию Н. Ф. Ивановой, писатель точно соблюдает специфику романсного жанра – «дает только один очерченный момент в отношениях „его” с „нею”» [47, с. 43]. При демонстративно обширных пространствах (от Белозерска до Вальпараисо) мир, изображенный в рассказе, кажется не столь огромным и существующим только для встречи двух созданных друг для друга людей. В рассказе Шмелева, как и в романсе, «есть только „он” и „она”». Их встреча – событие огромное и бесконечно важное для героев» [47, с. 43]. Все последующее повествование передает стремительно развивающиеся события (войну, скитания по миру главного героя) в «свернутом» виде. В текст Шмелева включен приписанный Глинке романс на слова Пушкина «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), но, как установлено исследователями [47, с. 43], такого романса у Глинки нет. Вероятнее всего, это произведение А. А. Алябьева: некоторые романсы этого композитора действительно близки камерным ансамблям М. И. Глинки, созданным в 1820–30-е годы. Совпадают

музыкальный рисунок романсов, романтическая взволнованность, эмоциональная открытость, полнота жизнеощущения. Возможно, несоответствие атрибуции объясняется тем, что при написании рассказа в 1926 году в Париже, вдали от родины, Шмелев мог просто забыть автора.

Пушкинский текст, положенный в основу романса, становится в «Мареве» не просто фоном, на котором развиваются события, но «особым языком переживаний» (См.: [47, с. 41]), словесным отражением описанной Шмелевым любовной ситуации. В первом цитировании: «И вот, я вижу на рояле Глинку – “Снова тучи надо мною собрались в тишине...” Снова тучи?.. А почему не... н е б о? – подумал я. “И, предчувствуя разлуку...”» [158, с. 226] упоминаются начальные строфы романса, в которых говорится о печальном предчувствии и неминуемой разлуке, избранной героем, а не героиней. Романсная ситуация предвосхищает развитие сюжета: добровольный отказ Степана Кадырина от счастья. Более того, во время пения романса решается судьба героев: «Мы говорили взглядами и этими словами только – “пою”, “поете”, и говорили так понятно, полно, – в с е» [158, с. 227].

Последняя строфа романса обыгрывается особо: трижды повторяясь в тексте, она несет в каждом случае разный смысл. Музыкально-литературный интертекст не только акцентирует любовную тему, но и приобретает сюжетообразующее значение. Романсное четверостишие, обозначая новые этапы в развитии отношений Паши и Кадырина, раскрывает смысл каждого сюжетного «витка».

Первое цитирование звучит как обращение Паши к Кадырину, в котором слышится и несомненное узнавание своей «половины», и очевидное согласие на не сделанное еще, но само собой разумеющееся предложение героя:

«И твое воспоминанье
Заменит душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней!..

Эти последние слова она пропела – и к у д а – т о, и – мне. На этом – “и твое воспоминанье...” – она чуть повернула лицо ко мне, и в ее глазах, в тончайших

уголочках глаза, в этом изумительном разрезе, я увидел, как блеснуло и заструилось синью, – далеко, к у д а-т о... – как рекой» [158, с. 227].

На ситуацию ожидания суженого, своей судьбы указывает и сказочный интертекст, вводимый Шмелевым при описании Паши. Она неоднократно сравнивается с царевной: «И вот, как увидал я Пашу, – сердце: царевна в сказке! Вот, Белозерск, тысячелетний. <...> И вдруг мне показалось, – сон чудесный: – в тысячелетье, в древнем! Княжна, царевна» [158, с. 225]. Как отметил В. Я. Пропп, чаще всего сказочная царевна – «верная невеста», которая «ждет своего суженого» [105, с. 298]. Таким образом, упоминание о царевне неразрывно связано с ситуацией сватовства. Рассказ Шмелева, где главной героиней является чудесная царевна, отвечает поэтике русской сказки, в которой «именно женский образ вещи невесты господствует <...>. В ней выражается по преимуществу *женственное мирочувствие*» (курсив автора) [128, с. 116].

Сказочная ситуация обозначена не только сравнением героини с царевной, но и цветовой гаммой рассказа, хронотопом, системой персонажей. Как и в русской сказке, Шмелев вскользь останавливается на внешности русской красавицы, выделяя лишь наиболее часто упоминающуюся черту – золотые волосы и глаза, отражающие не только внешний, но и внутренний облик: «Ну, белое, и золотое-голубое. Вот – русская, сама Россия! Голубое платье, простое ситцевое, даже не сарпинка. В отца вся, шея – от Юноны, голова Цереры, золотая. А цвет лица... – такого не видал по свету: нежность сливок, и розовое льется. Стан, гибкость линий, движения свободны, а лицо – от Леонардо что-то, “Бель Фероньер”. Там – русское, неуловимо: и скромность, и скрытая задорность взгляда. Идет неслышно, но сила с л ы ш и т с я. <...> Глаза!.. Пропал и Белозерск, и все. Под сердцем, в самой подоплеке у меня сказало: россыпи у ней, в с е – в глубине, в е с ь мир! <...> Я увидал глаза, с каким-то изумительным разрезом. Такие делают теперь иные, наводят негу, вызывают блеск и поволоку. Вот эта поволока, “думка” – от отца, с а м а рождалась. И вот, за ней-то, я угадал особенное, т о, чего ни у одной не встретил: живую беспредельность, целый мир!» [158, с. 226]. Паша напоминает «тип величавой славянки», которую описал Н. А. Некрасов в поэме «Мороз, красный нос»:

Есть женщины в русских селеньях
 С спокойною важностью лиц,
 С красивою силой в движеньях,
 С походкой, со взглядом цариц».

Сказочные уподобления дополняются мифологическими (Юнона, Церера) и живописными («Бель Фероньер»), благодаря чему возникает некий собирательный образ идеальной героини. Важно, однако, что доминантой образа выступает «русскость» Паши.

Значимым для понимания образа Паши является постоянное сопутствие и опека отца, что вновь отвечает фольклорной традиции: «царевна не может быть изучена без ее отца» [105, с. 298]. Ряд сказочных персонажей продолжают остальные жители городка: «Старик какой-то, бородище по колени, голубая. Сам Синеус, ей-Богу! <...> Древняя старушка похрамывает по навозцу палкой. <...> Где-нибудь и мамка со шлыком» [158, с. 224–226]. А дом Разгуляевых, «вышний», стоящий «особо», с хрусталями на стенничках напоминает сказочный дворец.

В образе города можно обнаружить черты «тридесятого государства». Он географически обозначен как Белозерск, однако существует в сказочном времени и пространстве. Мотивы золота и солнца, вводимые при описании города, подтверждают это. По наблюдениям В. Я. Проппа, «все, сколько-нибудь связанное с тридесатым государством, может принимать золотую окраску. <...> Золото фигурирует так часто, так ярко, в таких разнообразных формах, что можно с полным правом назвать это тридесатое царство золотым царством» [105, с. 284–285]. В свою очередь, эпитет «золотой» является синонимом огненности, света. Поэтому золотая окраска предметов выражает их солнечность и включенность в извечный временной цикл: «Площадь вся *золотая*, от навоза. <...> Стою на площади – Сахара, *золото* сухое, навоз еще от Синеуса <...> Из-за бугров *желтеет*, соляные склады, времен Бориса Годунова, – снеток солили! – в землю уж вросли <...> Сухие судачки висят на *солнце*, белеют солью.<...> Вот, думаю, перина – городок! Ну, Пропалуйск, и только. Вспомнил Сан-Франциско, Нью-Йорк, Париж... – сон, марево? И этот Белозерск, тысячелетнее, гнездище, – сказка?» [158, с. 224].

Город становится воплощением невидимого «иного царства», живущего по сказочным законам и не связанного с внешним миром. В нем собраны одновременно осколки разных эпох, сказочные герои. Хотя в рассказе нет икон, но сказочный хронотоп, где словно остановилось время и неопределимо пространство, напоминает особую форму иконичности – эонотопос, «в котором происходит сращение пространственно-временной модели с категорией вечности» [151, с. 8]. Так маленький городок становится сакральным топосом, образом рая. Ведь Кадырин блаженно чувствовал себя только здесь, в отличие от путешествий по заморским землям.

Сказочность Паши подчеркивает в ней и верность, и цельность, и исключительность. Однако в характеристику героини вводятся современные реалии: «Читала Ницше, Чехова, Андреева. Ибсена ужасно любит, сейчас читает “Гедду Габлер”. Играет Скрябина и Грига» [158, с. 226]. И все же шмелевская «царевна» выдерживает испытание временем. Она не отгорожена полностью от современности и тем не менее способна сохранить свой самобытный внутренний мир.

Чувствуя указания providения («Судьба толкнула: не мотайся! Вот, в Белозерске где-то, в глушине, – т е б е, родная... в с е – в ней!...» [158, с. 228]), Кадырин «смолчал», предпочтя свободу и «экзотику». Сравнивая Пашу с Татьяной Лариной, герой воспроизводит пушкинскую ситуацию. Кадырин, как некогда Евгений Онегин, увидевший в Татьяне Лариной будущую верную супругу и добродетельную мать, пренебрег своим счастьем.

Во второй раз романское четверостишие становится текстом полушутливой телеграммы, отправленной Кадыриным из Рыбинска, по дороге из Белозерска. Мимолетная шутка Кадырина для Паши действительно становится воспоминанием, на которое она уповает и надеется годы, а, возможно, и всю последующую жизнь. Ведь спустя одиннадцать лет она безошибочно его напевает.

Только вторая встреча с Пашей – певицей Линой-де-Келетти, звездой из Вальпараисо, – позволяет герою окончательно рассмотреть самобытность и глубину «девочки из Белозерска», понять цену упущенного: «Ну, фурор! Корзинами цветы, американцы, англичане, бразильяны... – цветы международного. Но, странно...

слушаю... и – Белозерск! <...> Смотрю я на певицу, тру глаза... – невероятно, а похожа! <...> Т е с а м ы е глаза! <...> Те самые, – из моря. И голос – т о т, грудной, из глубины... <...> И тут я понял, отчего все млеют, неистовствуют до истомы. Безмерность, беспредельность, глубина! В е с ь мир открылся – и охвачен е ю! <...> Паша... – международной стала! Мир-то, т о т, в глазах!.. <...> И я, бродяга, плакал. В первый раз» [158, с. 230–231].

Международное признание певицы не имеет ничего общего с типичной карьерой эстрадной звезды. Оно оказалось необходимо для Кадырина как утверждение и подтверждение не просто внешней красоты, а внутренней исключительности Паши. Встреча двух героев вновь напоминает сюжетную ситуацию из романа «Евгений Онегин»: «Вижу – Паша, из Белозерска Паша! Но – к а к а я! Царица, королева. Онемел. – А, здравствуйте. Читала про ваши подвиги. Ах, выходить мне... Здравствуйте и... до свиданья. Ах, да... зайдите к н а м. <...> А вот и муж мой... <..> Пошла. Пошел и я. Ну, как... Онегин и Татьяна. Хуже!.. Келетти, международная певица» [158, с. 231]. Онегинское просматривается и в типе личности Кадырина: герой предстает как «лишний человек» XX века, мучительно ищущий свое место в мире.

В третий раз звучащее четверостишие как бы возвращает «белозерскую» ситуацию. Это чувствуют сами герои: «Ходил по набережной Ниццы. <...> Белозерск, снетки, т о т вечер, звезды... Запах тот так остро ощутил» [158, с. 231]. Лина-де-Келетти, готовясь к завтраку с Кадыриным, надевает белозерское, голубое платье, становясь опять Пашей Разгуляевой: «– А правда... в Белозерске, л у ч ш е было? – спросила с хитрою улыбкой, но я узнал глаза, те самые, что спрашивали в утро расставанья: „что же?..” И я ответил, опустив глаза: – Конечно, лучше. Поняла она. Но мистера Орчара своего как будто любит» [158, с. 232]. И слова телеграммы Кадырина теперь становятся обращенными не к ней, а к нему самому: воспоминание о Паше теперь способно заменить герою весь мир: «За кофе Лина-Паша говорит: – А помните... т у телеграмму? – Помню. И стала под сурдинку напевать: И твоё воспоминанье / Заменит душе моей... И взглянула!.. – Что это... – спросил американец, – так приятно? – Очень... – сказала Лина-Паша, – жаль, нет нот. Но... –

и она взглянула... да, таким д а л е к и м взглядом, „белозерским”, что у меня пропало сердце, – мы споем... п о т о м? <...> И все. Простилась ласково и просто. <...> Будете за океаном – заходите. Ведь вы любитель... расстояний? И правда, мир, ведь, очень невелик... <...> Теперь, недели через две, пожалуй... в Вальпараисо.... Мир, ведь, очень мал... не больше, чем от Череповца до Белозерска. Бывало, едешь-едешь...» [158, с. 232–233].

Выделяя слова, имеющие особый, «внутренний» смысл, автор дает понять читателю, что «легкий разговор» превращается в глубоко личный, «где неуместны подробности воспоминаний, где не может быть обязательств, относящихся к будущему. <...> Все „белозерское” оценено как лучшее в сравнении с соблазнами, уведшими когда-то от Белозерска инженера Кадырина. И “белозерское” – истинное, дорогое, однажды бывшее в жизни людей, – не осталось безвозвратно в прошлом, оно способно осветить, согреть и будущую встречу» [89, с. 35]. Но эта встреча, видимо, не сможет ничего изменить в судьбах героев, так как Паша, как и пушкинская Татьяна, относятся к тому типу женщин, которые свой долг предпочитают личному счастью. Поэтому образу Паши также присущ трагизм – несбывшаяся мечта об идеальной любви. Ведь через одиннадцать долгих лет она вновь безошибочно напевает шуточную телеграмму, посланную ей Кадыриным после отъезда из Белозерска. Похожий выбор совершила и последняя любовь Шмелева – Бредиус-Субботина: «Я никогда бы не разрушила брака-Таинства, для кого-нибудь д р у г о г о и тем более для “порханья”. – Понимаешь? <...> Ты пойми меня, друг мой, что это уж такое свойство души моей. <...> Я, может быть, умерла бы с горя, от любви к тебе, но семьи бы не смогла нарушить... Это уж просто мой характер» [163, с. 496].

Использование пушкинской ситуации позволило автору не «дописывать» историю героев до конца: всякий сколько-нибудь образованный читатель додумывает ее. Включение литературного и сказочного интертекстов способствует раскрытию характеров героев, формированию сюжета, выявлению основной коллизии. Литературно-сказочный интертекст тесно связывается с музыкальным, придающим рассказу интимный характер, тонко и глубоко характеризующим сложный рисунок любви. Отсылки к пушкинским текстам (роман в стихах и стихотворение

«Предчувствие») позволяют говорить об использовании интертекстуальности в рамках традиции, так как для Шмелева важно не только обозначить пушкинскую ситуацию, но и сделать своих героев ее продолжателями. Кадырин и Паша становятся Онегиным и Татьяной XX века.

Похожее «трио»: «он», «она» и американец находится в центре неоконченного романа «Иностранец» (1938). Однако, в романе именно американец, мистер Паркер, является тем третьим, который находит в певице под псевдонимом Таня Снежко другой мир – духовного света, родного, согревающего человеческую душу. Как и Кадырин, странноватый иностранец из Торонто способен оценить не просто красоту голоса и женскую красоту Ирины Хатунцевой, но увидеть исходящий свет и возродиться духовно. В этом и состоял замысел автора: «Поймал *душу* неумирающую даже в человеке, превратившемся в ходячую машину. Тоску об утраченном дать в *американце...*» [162, с. 24]. Сознательной установкой Шмелева было и стремление открыть русскому читателю чужую культуру, которая для Шмелева была ничуть не менее враждебна, чем большевизм, и в которой он тоже не находил воплощения христианского идеала.

Этой задачей объясняется структура романа, в которой события представлены с точки зрения иностранцев и с точки зрения русских. В освещении плоского, по мнению писателя, и меркантильного сознания иностранцев используются интертекстуальные отсылки. Так, рассуждая о причинах появления Эйба Паркера в отеле «Сосенки», Жюстин, мистер и миссис Пти Жако опираются на собственный опыт и уровень восприятия жизни: «Порассказать вам – сразу понятно станет. <...>. Его-то завертела в Биарицце, а шофер ее требует к себе, заболел, в санатории, ревнует... ну, она туда-сюда виль-виль, а э т о т напролом, на льдах достанет... Ну, скандала перепугалась... вот вам и randevu. А может и для пополнения бюджета, и э т о г о хочет попридержать. Есть чего придержать. <...> Теперь ясно: двойная игра!» [157, с. 429–430].

Комментируя встречу Паркера с Хатунцевой, собеседники подключают доступные им литературные ассоциации: «– Да тут прямо... “Три мушкетера”!.. <...> Хуже, чем “Тайны эшафота”» [157, с. 432]. Сам иностранец напоминает им «Джека-

Потрошителя». Интертекстуальный код характеризует меркантильное обывательское сознание Пти Жако и его компании, во многом служащей микро моделью европейского общества.

Завтрак «сумасшедших влюбленных» в отеле «Сосенки» воспринят его хозяйкой как неприличное рандеву элегантной дамы с шофером в замасленном балахоне: «У нас англичане, почтенное семейство, так были аффрапированы... и молодые девушки у них... а тут, со с в о и м шофером!» [157, с. 429]. Шофер оказывается офицером Белой армии, декламирующим Шелли в оригинале и Пушкина, а «сумасшедшие влюбленные» – семейной парой. В почтенном же соседе-англичанине Ирина узнает бывшего бегового наездника, известного в Москве: «папиных лошадей тренировал» [157, с. 444]. Приводя контрастные варианты восприятия одной ситуации, автор показывает убогость трафаретного восприятия жизни, неспособного постичь расхождения между внешним и внутренним.

Мотивированные духовными причинами метания и поиски Эйба Паркера заканчиваются встречей с певицей Таней Снежко. Объясняя логику своих поисков и их цель, иностранец поднимается над земными рамками: «Я вырос в лесах, мало общителен, такой характер. А с вами разговорился, и мне легко. <...> Я весь свет объехал, все бросил... а с в е т а так и не увидел. И вот где уж никак не ожидал, и – с в е т. В этом и главное, почему мне необходимо объясниться с вами...<...> Бывает, когда привычное, нормальное, отступает перед чувством... перед чувством вообще, не в личном смысле. И уступает „странному“» [157, с. 468–469]. Станным иностранец называет свою духовную жажду, желание поглубже заглянуть в себя, появившееся еще до встречи с певицей: «Ну, как объяснить, например, что человек... простите, я должен говорить невольно о себе... человек всем обладающий... в материальном смысле... <...> в массе дел, в кипении этом... деловом, когда ни минуты не остается для себя... и вдруг все бросил и оказался... в п у с т о т е?» [157, с. 466].

Встретившись с Ириной, Паркер увидел возможность заполнить пустоту и обрести другой мир, мир, наполненный восхождением к Первообразному. Символом начинающегося восхождения иностранца становится его подарок Ирине – серебряное

плато с чернью: орхидеи, гардении и незабудки, где посередине тонким золотом вырезано два слова – «Light in the Darkness», – «Свет во тьме». «Это объяснить и просто, и... непросто. Просто это – от вас мне с в е т. <...> Так я чувствую» [157, с. 468]. Ирина же чутко слышит здесь евангельский текст: «Вспомнила, что это слова из первой главы Евангелия от Иоанна, которое читается на Пасху: „И с в е т в о т ь м е светит, и тьма не объяла его”. <...> Для меня совершенно ясно, что тут не „излияния чувств”, не я сама, а что-то пробудило в нем пение... не знаю. Во всяком случае, не ординарное, не пошлое» [157, с. 448]. Эти евангельские строки читаются на Пасху как наиболее полно выражающие суть праздника (в Евангелиях есть описания самого события Воскресения, но ни одно из этих описаний не включено в пасхальное чтение). Евангелием От Иоанна, как указывает И. А. Есаулов, открывается Евангелие-апракос, оно прочитывается на пасхальной неделе [см. 39, с.10—11]. Цитата отражает пасхальное сознание героини: воспоминание о церковном чтении свидетельствует о включенности в церковный литургический цикл, целью которого является пасхальное торжество. Архетип Пасхи намечает сюжетный и смысловой стержень романа – паломничество героя к духовному преображению.

Самое глубокое из евангелий – Иоанна Богослова – в первых 17 стихах выражает суть личности Христа, «Слова» как источника света для окружающего мира: «Солнце правды, всем жизнь возсияющая». «Возсияющая» – это не только освещенная светом жизнь, но и зажженная этим светом, жизнь, которая становится сияющей. Именно это внутреннее сияние отражалось в пении Ирины, которое звучало чем-то родным для иностранца: «Передалось мне... чем-то, звуком вашего голоса, вашим... чувством... что вы можете все понять! <...> У меня и сейчас звучит в душе мотив, тот напев... как вы поете, про снега. <...> Все снега, снега, и... <...> не перейти эти снега, не пройти через них... к р о д н о м у! <...> И не услышать больше, никогда не услышать... р о д н о г о голоса... ни-когда! Ваш голос... <...> м и л ы й голос!.. <...> Она почувствовала в этом необычном разговоре ч т о-т о... не больное, не пошлое, – ч т о-т о, идущее из сердца к сердцу» [157, с. 466–467]. Музыкальный интертекст соединяет героев, становится обозначением общего для героев, роднящего их.

Наиболее интертекстуальным выглядит образ самой Ирины, в характеристике которой переплетаются разные виды интертекста и интертексты различных эпох. Как и в описании Паши Разгуляевой, Шмелев очень мало говорит о внешней красоте. Перед читателем предстает лишь силуэт, увиденный как бы внутренним зрением, своеобразный внутренний портрет, представляющий незаурядную личность. Красота для Шмелева – это неотъемлемая черта идеального женского типа: «... античная Венера перед т о й – глыба, и больше ничего. <...> Манеры, линии... <...> глаза-а...» [157, с. 436]. Все любимые героини Шмелева – красавицы. Но их внешность автор никогда не воссоздает детально, поскольку его интересует духовный облик. В этом Шмелев принципиально не следует ни Пушкину, ни Тургеневу. Писатель любил жизнь во всех ее проявлениях, поэтому идеальная, «шмелевская девушка» представлялась ему обязательно красивой.

Если Паша была похожа на царевну, то Таня Снежко напоминает принцессу: «Может, и из принцесс» [157, с. 429]; «будто из лучшего фарфора» [157, с. 442]. В обоих случаях сравнение призвано подчеркнуть возвышенность и чистоту, которые покоряют окружающих.

Солистка русского хора Боярского, облеченная в любимый ее образ – «боярышни» – не оставляет равнодушным и Жюстина, способного уловить в пении хора русскую ментальность и почувствовать лежащую в ее основе христианскую духовность. Ведь пение хора, как и изображения на каноничных иконах, лишённое чувственности, телесности, движения, настраивает на восприятие духовного смысла и рождает гораздо более глубокий отклик, чем легко забывающееся эмоциональное представление. Ирина в «коконе», стоящая неподвижно, напоминает иконное изображение: «Выйдет ихний хор – ослепнешь. Это но-мер. Или певица, соло, в этакой... как это у них?.. не шляпка, а... кокон. Икона, стиль... иде-я. <...>. Стоит – как изваяние, как... ассирийская богиня» [157, с. 435]. Но статичность облика, как и аскетичное иконное изображение, парадоксальным образом создает ощущение движения: «Ни пальчиком, а... все косточки у ней играют. Это – стиль» [157, с. 435]. Если статичный лик иконы одухотворяется глазами, то здесь в невидимый мир увлекает пение, сообщающее благодать. Шмелев объединял иконичное и

музыкальное в их духовном содержании: «твой Л и к – стоит разгадывания... Его не понять: его, как русскую-русскую Песню... чудо-песню – можно лишь внять» [163, с. 337].

Этот образ угадал и детский учитель пения Ирины: «”итальянок” из вас не выйдет, вы какая-то... вне формы”. Мы с ним разучивали русские только партии. Татьяну пела ничего. Ярославну лучше, но когда он начал со мной мученье над Февронией из „Китежа”, на третьем уроке поцеловал меня и сказал – „вот, это уж т в о е”» [157, с. 446]. Сравнение с девой Февронией из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» с одной стороны, отсылает к житийному типу героинь, а, с другой стороны, позволяет увидеть сходство сюжетных коллизий. Ведь Ирину с ее мужем Виктором, как и Февронию с ее суженым, постоянно пытаются разлучить. Вынужденная бедностью жизнь порознь, нечастые встречи, постоянные поклонники певицы препятствуют безоблачному счастью супругов. Несмотря на это, она, как и Феврония, хранит верность любимому Виктору. Опять же акцентируется и жертвенность Ирины, ведь она не мыслит покинуть больного, но горячо любимого мужа-офицера, отбрасывая предоставляющиеся возможности более легких жизненных путей. Несмотря на серьезность жизненных коллизий, Ирина опять же не выглядит певицей из кабаре. Она пробуждает в иностранце частью отеческие чувства: «вам я посылал цветы, как посылал бы дочери... от искреннего сердца» [157, с. 465].

Кратким сравнением с Февронией предсказывается развитие действия. Отбор интертекстуальных источников не случаен. Если европейский мир «оттеняют» приключенческая и массовая литература, то русское начало раскрывается в контексте лучшей отечественной классики – от древнерусского сказания до Чехова.

Лучшие качества героини подчеркиваются характеристикой «отыскавшаяся Мисюсь». Комментируя значение чеховского образа в романе Шмелева, Е. Куликова справедливо видит в этой отсылке попытку продолжить чеховский текст («Маленькая Мисюсь нашлась») и новую его интерпретацию [67, с. 420]. Как видим, главными в образе идеальной героини Шмелева становятся душевный свет и связь с национальными корнями, позволяющие даже людям других наций и культур почувствовать родное и подлинное, приобщиться к истинному. Недаром мотив света

стал центральным и в описании О. Бредиус-Субботиной, ставшей идеальной героиней биографического сюжета Шмелева: «Ты дитя Света, Оля... – и такой останься, всегда такой пребудь.... <...> Не могу я жить без Света, ты мне Свет. <...> Сегодня я все ждал в нашей уютной церковке – почти домовой – вот Оля войдет! Вот сейчас чудо будет, увижу ее. Так вот, все ждал – войдешь, станешь рядом, и я... – и я вспоминаю „Свете тихий”» [163, с. 442, 460, 589]. Как и Ирина для иностранца, Ольга дает почувствовать существование иного мира: «О, какая это чистая, какая небесная эта любовь моя – к тебе! <...> Такое чувствовать, нести в себе, – это уже безотказно поверить, что есть Бог, есть бессмертие, есть душа, как с у щ н о с т ь, – и нет умирания, и – нет возраста... <...> Это – в е ч н о е. М. б. таким будет – будущее б л а ж е н с т в о, рай?..» [163, с. 569]. В мире Шмелева именно женское начало порождает небесную любовь и открывает путь к вечному блаженству.

Примыкает к шмелевскому типу и Катюша Вышгородская, пытающаяся неудачи любви заглушить шумихой шоу-бизнеса. Няня и Катичка не теряют связи с национальным, московским даже на чужбине, и это позволяет им сохранить свое «я», свою духовную сущность. Дарья Степановна даже во внешнем облике остается верна платочку и наколочке, а Катя в суе киноиндустрии и различных шоу, исполненных соблазнов для красивой девушки, «какая была, такая и осталась, как хрусталик чистый... ягодка свеженькая, без поминки» [154, с. 170]. Помогают сохранить чистоту не только прочные моральные ориентиры, но и никуда не ушедшая любовь к Васе Коврову. Убедившись в искренности любимого человека, Катичка решает соединить с ним жизнь. Этот образ среди других женских персонажей Шмелева выделяют горделивость и отчасти высокомерие девушки-дворянки, измучившей сердце юноши. Но все же в Кате безусловно пленяет высота и сила чувств, несогласие на обман в любви и преданность, столь редкая для молодой красавицы. Поэтому многолетние одинокие скитания по свету – это также жертва, на которую способны только сильные натуры. Как положительные женские типы, образы няни и Катички, на наш взгляд, восходят к пушкинским Татьяне Лариной и ее няне из «Евгения Онегина», воплощавшим собой способность к безграничной любви и жертвенности. Хотя мировидение Кати нельзя назвать иконичным (что традиционно для шмелевского

типа), но в романе представлена интересная трансформация этого принципа. Вспомним, что именно няню Катя называет «иконка моя», воплощает иконичное мироощущение няни, сохраняющая Катичку во всех треволнениях земного бытия.

Одновременно завершением и апофеозом типа «шмелевской девушки» стала Даринька, любимый образ писателя. Простую белошвейку писатель волшебным образом превращает в дворянку, праправнучку святителя. Создавая образ Дариньки, Шмелев ставил перед собой сложную задачу детального изображения внутреннего мира девушки: «Я должен раскрыть Дарью» [161, с. 163]. Поэтому в описаниях доминируют черты духовного облика.

В изображении Дари Шмелев продолжил и развил основные черты своего женского типа: детскость, просветленность небесным светом, исключительность, избранность, очарование, духовную чистоту и силу, софийность, обратнопerspectiveность мировидения, женственность и преданность, трагизм судьбы и бездетность.

Поэтому разворачивающаяся лента женских типов от Анастасии до Дариньки воплощает собой уникальный женский тип – «шмелевской девушки», той, которая встречается лишь однажды, женщины-принцессы, женщины-дитя, женщины-девы, наделенной иконичным мировидением, необычайно обаятельной, женственной (воплощающей софийное начало) и в то же время сильной, преданной своим высоким духовным идеалам и способной преодолеть трагизм и испытания собственной судьбы.

3. 2. 3. Формы и функции интертекстуальности в рассказах И.С. Шмелева «На пеньках» и «Почему так случилось»

Рассказ «На пеньках» (1924) особенно тесно связан с исторической и культурной атмосферой 1910-х – 1920-х годов XX века. И. А. Ильин увидел в нем сходство с «Солнцем мертвых»: «"На пеньках" – своего рода "Солнце мертвых". Эту вещь страшно читать; возле нее хочется на цыпочках ходить. Некий "счет" – предъявленный человечеству; и – где-то в глубине – дошедший до Бога, попавший Господу в "Руце"» [161, с. 163]. Проблематика рассказа обстоятельно

рассматривалась в монографии Т. А. Махновец [98], другие же аспекты практически не исследовались.

Рассказ «На пеньках» повествует о жизни профессора Мельшаева, как сказано в подзаголовке, «бывшего человека», который в форме сбивчивых воспоминаний от первого лица пытается уяснить происшедшее с ним, с Россией и пересмотреть свои взгляды на основы человеческого бытия. Рассказ занимает важное место в творчестве Шмелева, потому что профессор Мельшаев (при всей своей неординарности) – типичный человек переходного времени, и в его истории отразились размышления писателя над судьбой своего современника.

В процессе мучительного перерождения и поиска новых основ бытия герой предстает типичным интеллигентом «серебряного века», подключая в ходе размышлений весь свой культурный багаж. Рассказ изобилует интертекстуальными отсылками и культурными символами: Диоген, Овидий, Экклезиаст, Паскаль, Беклин, Пушкин, Тютчев, Фет, Чехов, Ницше, Кафка, Крученых и др. Феогност Александрович – член-корреспондент двух европейских академий, автор ученых трудов, кавалер «почетных легионов», знаток античных искусств; он проводил раскопки погибших царств, умерших цивилизаций. Всю жизнь, с молодых лет, герой верил «во все решительно, во что полагается верить человеку, культурному человеку. Всеобщий прогресс во всем – закон развития человеческих обществ! – “победное шествие науки”, великий блаженный день, когда откроют тайник последний, небо сведут на землю» [153, с. 230]. Вера в «человека-бога», совсем по Ницше, с которым рассказчик «мог бы прогуляться под ручку», легла в основу его книги «Пролет веков». Эта книга как квинтэссенция веры в прогресс, в человека-творца и является для постаревшего профессора ложным путем и отвергается им как ценность: «по моей, доныне классической... – как бы я желал плюнуть! – книге ”Пролет веков”» [153, с. 217]. Отсылая к знаковой для начала XX в. философии Ницше, автор характеризует своего героя как типичного интеллигента этой поры. Этим приемом он воспользуется и в «Свете разума» (1926), в «Почему так случилось» (1944) и др. Подчеркнутое же апеллирование к культуре, акцентирование роли искусства,

культуроцентричность, столь характерная для этого периода, дорисовывает образ человека «серебряного века».

Интертекстуальный фон существенно расширяет возможности рассказа как жанра. Емкость и сжатость достигаются благодаря использованию различных интертекстов, за которыми стоят целые пласты культуры, имеющие инвариантный смысл и позволяющие осмыслить по-новому вечные вопросы бытия. Эта техника смыслопорождения сближается с интертекстуальными стратегиями «серебряного века». Без расшифровки интертекстуальных связей фабула рассказа выглядит не только банально, но и комично: на пеньках возле болотца стареющий профессор в потертых брюках ищет в себе человека.

Основной сюжет рассказа – превращение – разворачивается в двух перспективах. В тексте рассказа слово «превращение» набрано разрядкой, что заставляет вспомнить об одноименной новелле Кафки (1916). Феогност Александрович в простреленных буцах из склада просвещения, в дырявых шерстяных чулках и рваных резиновых калошах становится полуживотным, в полном смысле «бывшим человеком»: «Я почувствовал, как проснувшееся во мне животное начинает рычать и чавкать. <...> прямо психофизиологическая метаморфоза! И теория Дарвина закреплена окончательно» [153, с. 223, 220].

Метаморфоза, происходящая с профессором, составляет внутренний связный сюжет внешне хаотичного рассказа. Автор здесь не совпадает с рассказчиком. Выстраивая воспоминания героя, основным предметом которых является поиск истины, автор знает больше рассказчика и занимает другую мировоззренческую позицию. Осмысляя мир в православной перспективе, писатель не навязывает ценности своего мира рассказчику, а показывает сам процесс мучительного поиска героем «общей идеи».

Этот поиск осложнен тем, что, «высказывая себя», профессор все же опирается на привычную логику, умственные построения и там ищет разрешения своих вопросов. В клятве на пеньках это выражено отчетливо: «Слушай же хоть ты, пигалица несчастная, мою аннибалову клятву! Хоть и “тростник” я, но мыслящий! Наемся вот этой самой баранины душистой, заряджусь от фасоли фосфором, зажгу вот этот ф о н а

р ь, – по лбу себя, помню, щелкнул, – и отыщу в себе ч е л о в е к а!» [153, с. 220]. Калейдоскопически использующий цитаты профессор изображен в комическом ключе, что позволяет обнаружить в рассказе Шмелева «игровой инстинкт» (термин Н. А. Хренова), сближающий творчество писателя с эстетикой модернизма.

Предметом поисков рассказчика становится человек «античный», веривший в «истину, добро и красоту» [153, с. 242]. Характерно, что профессор просто не способен обратиться к чему-то иному: «И решил дерзкий вызов бросить судьбе и взять диогеновский фонарь. Он, конечно, за тысячелетия поржавел, помят, но... другого пока не найдено» [153, с. 220]. Для Феогноста Александровича «не найдено» другого света. По сути, профессор оказывается служителем красоты и гармонии, человеком античным, ищущим ответ в той же культурной плоскости: «Тогда, с пеньков-то, и про „истину, добро и красоту” вспомнил. А я, как вы знаете, тоже как бы служитель красоты и гармонии, а потому – и добра... и, как историк философии, будто бы и служитель истины?!» [153, с. 220].

Но даже и на этом уровне прозрения герой чувствует пустоту окружающего и бессмысленность происходящего. Эта бессмысленность выражена для рассказчика в зауми футуристов. Футурист именуется «оголтелым», а его произведения напоминают существование в изуродованной России. Цитата из А. Е. Крученых – «дыр бул щыл» – выступает в данном случае эмблемой всего футуризма, воплощая состояние России после революции. «Все – не настоящее, а как бы в преломленном спектре, в каком-то... психозном преломлении, как бы подводное! В манере Эдгара По и самого оголтелого футуриста: и жуть, и дыр-бул-щыл! <... > И затрещат-заворочаются в голове, в глазах, все эти... наробразы, бум-бумы, и дыр-бул-щылы... – судорога души!» [153, с. 226]. Такое восприятие футуризма как синонима советского новояза объясняется заложенными в основу футуристического искусства представлениями о необходимости крушений и катастроф, исторических сдвигов и банальности всех старых форм искусства.

На изломе прежней жизни профессор настолько страдает и опустошается духовно, что не способен занять позицию созерцателя, объективно оценить происходящее. Пример Ф. И. Тютчева, в стихотворении «Цицерон» прославляющего соприсутствие

человека историческим катаклизмам, становится бессмысленным для него: «Да, конечно, – все мы теперь задумчивы, все – другие, другие! Все мы – счастливы... Ну, да... Вы помните: Блажен, кто посетил сей мир... (до конца приводится в тексте. – Е.А.) И все мы пьем бессмертье! <...> у могущих вместить это “бессмертье” – душа другая. Они уже причастились “чаше” и получили особый дар – иными смотреть глазами, ходить над бездной. <...> Вот и по вашим глазам я вижу, что и у вас у к р а л и. Вещи, жизни?.. Но страшно непоправимо, когда все украдут у вас, – вас самих! И даже воров не знаешь... Но когда в с е украдут, уже нечем и не во что принять “чашу”, и призыв “всеблагих” – впустую!» [153, с. 229]. Вступая в интертекстуальный диалог с Тютчевым, Шмелев не стремится оспорить, опровергнуть поэта, но корректирует его взгляд, показывая ту предельную меру человеческого страдания, при которой невозможным становится вдумчивое всматривание и осмысление.

Только за границей, в Европе, происходит существенная метаморфоза: возникает другое восприятие жизни, «противное логике, но не оставляющее сомнений в верности» [89, с. 24]. «К а ж е т с я ?.. – говорите... Я з н а ю <...> Нюхом слышу, – у меня нюх птичий. <...> слух обострен, а логика моя... Знаете – шестое чувство, Бергсон-то говорил все?..» [153, с. 254]. Изменение сознания профессора проявляется и в трактовке рассуждения западного коллеги о «колесе Истории». Выраженное в этом рассуждении равнодушие к «простреленным душам» показывает Мельшаеву внешний, профанический характер европейской культуры.

Поиск Мельшаевым истины очень схож с поисками другого профессора, Николая Степановича из повести А. П. Чехова «Скучная история» (1889), который в конце жизни, пройдя все науки и академии, не имеет своей «общей идеи» – истины, которая руководила бы им в жизни. Обнаруживает этот крах также жизненная коллизия: невозможность помочь воспитаннице Катеньке именно в жизненной ситуации. Растерялся в жизни, лишившись лекций и ливреи, и стареющий профессор Шмелева, который не может сориентироваться в послереволюционной обстановке. Свидетельств о том, что при создании рассказа Шмелев сознательно ориентировался на Чехова, не найдено, но сходство конфликтов, типов героев очевидно. Дописывая

Чехова, писатель в разработке этой темы пошел своим путем, предложил альтернативу: сделал акцент на трансформации интеллигентского сознания и пытался художественными средствами указать путь освобождения от лжи рассудочной жизни. Вероятно, уже нащупывающий религиозный путь Шмелев хотел привести к нему же своего героя, но, избегая тенденциозности, следовал художественной правде.

Разность в типе сознания и видения автора и героя отчетливо просматривается при описании «Эреклийского триптиха» «Звезда». На трех дощечках-иконах «Звезда», «Снятие со Креста», «Великое Воскресение» запечатлены три главных события христианства – Рождество, Смерть и Воскресение Спасителя и передан его главный смысл – путь к воскресению, к победе над падшей человеческой природой. Можно предположить, что автор проецировал этот смысл как желаемый путь преобразования для своего героя, ибо Мельшаев напоминает именно тип волхва-мудреца с иконы Рождества с неизменным поиском иных путей познания. Обретя триптих, молодой Мельшаев подчеркивает близость земного и небесного: «”Видишь – Звезда?.. – показывал я на створки. – И там – тоже Звезда!”— показал я к закату, в небе. <...> Хлынуло с меня светом, озарило. Посетило меня огромное. Чувства, мысли?.. Не помню, но вдруг – о т к р ы л о с ь! Я целовал ей руки, говорил о небесном рае, говорил, что Бог с неба глядит на нас, что Он уронил Звезду... <...> Нет, я получил не деньги: я получил озарение, о с н о в у, которой мне не хватало. Я получил Веру» [153, с. 235].

Перед Мельшаевым открылся новый путь, на котором руководительницей становится «Звезда ведущая» [153, с. 236]. Но, обретя веру в бессмертие, герой не пошел по этому пути. Хотя Мельшаев с женой на протяжении всей жизни «всматривались» в тысячелетний триптих, его полный христианский смысл остался им недоступен. Именно поэтому, кладя его на грудь умирающей жене, профессор «не думал, не знал – зачем я это?..» [153, с. 237]. Триптих лишь наводит героя на воспоминания о первой весне их совместной жизни. Именно в свадебном путешествии, во время которого созрело зерно книги «Пролет веков», Мельшаев и нашел этот триптих. Перед ним открывались два пути: путь веры и путь обретения земной мудрости, замещающей роль Творца. И герой, как бы помня о первом пути

(это подсказано его именем – Феогност – «Богом знаемый») все же выбирает другой. Таким образом, Шмелев превращает иконный прообраз в потенциальный сюжет: возможный, но никогда полностью не обретаемый путь героя к Воскресению как подлинному духовному преображению. Именно этот визуальный интертекст обнаруживает позицию и мысли автора: преобразить героя согласно православной аксиологии данный интертекст иконичен, так как выражает обратнопerspectiveное мировидение, рассматривающее путь героя с точки зрения его божественного назначения: вняв смыслу произведения христианского искусства, отказаться от ложной идеи человекобожия.

По терминологии М. Рубинс, визуальный интертекст в рассказе Шмелева является «иконографическим», то есть имитирующим объект изображения. Представление героя, напротив, трансформирует идею триптиха, становясь, согласно той же классификации, «иконоборческим» [153, с. 142], то есть переносящим собственное восприятие на изображение. Для профессора триптих – это в первую очередь не икона, а произведение искусства. Хотя Мельшаев и называет его «триптихом В е р ы», но эта вера отлична от канонической и понимается героем по-своему: «Я получил Веру. И ту, о которой возвещает Евангелие, и другую – в бессмертную душу человека» [153, с. 235]. В описании героем триптиха виден поиск ответов на свои неразрешимые вопросы: борец разума и веры, поиск истинных основ бытия. «Концепция этого шедевра была глубины необычайной. Не умирающее никогда *искание* и... бессилие *“персти мыслящей”*. Неведомый гениальный мастер, чистый сердцем, – такие Бога узрят, – чудесным резцом своим дал всеобъемлющее, свое: чаяния, сомнения, муки и веру-радость. Дал вдохновенно-трогательную поэму *исканий духа*» (курсив автора) [153, с. 236]. Триптих давал профессору надежду на победу веры над разумом. Символом победы, вероятно, и было изображение на правом створе – «Великое Воскресение». Но если на этой иконе лица волхвов уже неземные, воскресшие, то искания профессора в области духа только начались. На это указывает и название, данное профессором триптиху, – «Рождество Воскресения», или иначе – начало преображения.

Действительно, духовный путь профессора в сюжете рассказа так и не завершен. В своем поиске Мельшаев остается человеком искусства и, соответственно, типичным человеком «серебряного века» с его излюбленными идеями – культуроцетризма и жизнестроения. Ведь в результате оказывается, что не икона, не «Звезда» ведет профессора за собой и вовлекает в мир вечности, а профессор как искусствовед смотрит с высоты своего опыта, искушенности и ведения на икону в поисках катарсиса и решения своих онтологических вопросов. Различие этих восприятий обозначил Н. М. Тарабукин: «Икона – не арена встречи двух субъектов: зрителя и автора, а лестница восхождения к Первообразному» (Цит. по: [37, с. 221]). И хотя духовные поиски профессора в тексте рассказа не окончены, их перспектива достаточно очевидна.

Недаром в Европе, после всего пережитого, оспаривая Фета, увидевшего в Венере Милосской лишь живую телесность, профессор сакрализует скульптуру, создавая иконичный образ: «Огражденная от шума, на высоте... Она все та же, Светлая... Слепая, Она глядела. От нее слов не надо. Ей слов не надо. В чуткой тишине я *Ей молился*. Сказал Ей в с е... Я знаю: Она вняла. Во мне забилося болью, я не мог таиться... Ужас пустоты, утраты ч е л о в е к а я постиг, свое – н и ч т о... – и крикнул!.. <...> Раскопок теперь не нужно: в с е раскопал» (курсив и разрядка – автора) [153, с. 253].

Как видно из предложенного анализа, Шмелев вводит в рассказ широкий интертекстуальный пласт русской и мировой литературы, характеризующий эпоху и героя и комментирующий их. «Столкновение» сакрального (иконописного) и литературного интертекстов знаменует важный этап духовной эволюции Шмелева – начало христианского реализма, сопряженный с сознательным отталкиванием от идейно-эстетических представителей «серебряного века». Двойственность интерпретации иконописного интертекста обозначает дистанцию между автором и героем. Эстетическая интерпретация иконы и литературные ассоциации знаменуют ложный путь, по которому шла интеллигенция «серебряного века».

Рассказом «На пеньках» не заканчивается обращение писателя к изображению интеллигентского сознания, утрачивающего ощущение живой веры. Шмелев вновь

размышляет над поисками «общей идеи» старым профессором-античником в рассказе «Почему так случилось» (1944).

Несомненно важный для автора рассказ не часто попадал в поле зрения литературоведов [116; 117; 101]. Интертекстуальный аспект произведения затрагивался лишь фрагментарно. Так, Н. М. Солнцева выявила лишь самые очевидные интертекстуальные источники (Пушкин, Чернышевский, Достоевский, Толстой, Розанов), связав их с основной проблематикой текста. О. А. Платонова сконцентрировала свое внимание на интертекстуальных связях с повестью А. П. Чехова «Скучная история» (1889): «усиленное звучание в рассказе Шмелева “Почему так случилось” мотивов повести “Скучная история” Чехова – яркий образец художественного диалога в области темы, проблемы, сюжетной коллизии и образа главного героя» [101, с. 14].

Безымянный профессор, что еще более подчеркивает типичность образа, в конце жизни решает «подвести все итоги», объяснить самому в себе в своей главной книге «почему так случилось» – «а именно – революция и все, что произошло, как ее следствие» [154, с. 253]. Если Чехову для развития сюжета нужна была жизненная коллизия (поиск ответа для воспитанницы Кати, предсмертная болезнь героя), то Шмелев уже вовсе отходит от конкретной, бытовой событийности. Перед нами вполне модернистский прием: изображение потока сознания, уясняющего для себя экзистенциальные проблемы. Заметим, что в рассказе «На пеньках» также использовались элементы модернистской поэтики: доминирование сознания героя, нарушение принципа связности, важная роль «текста культуры». Эти особенности позволяют ввести прозу Шмелева в модернистский контекст. Как отмечают современные исследователи, переход от романа к фрагменту, бессюжетность, незавершенность, монтаж являются «основными параметрами литературного модернизма» [27, с. 224]. Отказ от сюжетно-фабульного развертывания, субъективизация повествования, ассоциативное сцепление сцен и эпизодов ведут к «”размыванию” границ традиционных жанров и переоценке значения сюжета как конструктивного принципа прозы» [27, с. 224].

Герой «Почему так случилось» очень напоминает профессора Мельшаева. Разница, по сути, лишь в одном: теперь герой полностью осознает глубину своих ошибок. В условиях Второй мировой войны Шмелев особенно остро почувствовал вину интеллигенции в революции 1917 г. и пытался донести свою мысль до читателя.

В данном тексте писатель подводит итог не только жизненным воззрениям профессора, но и осмысляет в данном ракурсе всю историю русской литературы – от Пушкина до Розанова. Предметом размышлений становится жизнь, запечатленная в произведениях литературы. И. В. Гете, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, В. В. Розанов – далеко не полный список интертекстуальных источников. Реальность рассматривается сквозь призму литературы, утрачивая первичность. Она «олитературируется», интертекстуализируется. Литературные персонажи становятся реальными лицами (Иван Федорович Карамазов и др.).

Как уже было отмечено, тема и проблема рассказа восходят к А. П. Чехову. Чеховскую проблематику дополняет обращение к А. С. Пушкину. Вчитываясь в который раз в стихотворение Пушкина «Воспоминание», профессор обращает внимание на семантическую значимость формальных элементов поэтического текста: «... томительные три «т»: „В уме, подавленном т-оской, т-еснится т-яжких дум избыток”. Нашел еще три „и”: „воспоминание безмолвно предо мной свой дл-и-инный разв-и-вает св-и-ток”. В этих „и” чувствовалось ему бесконечно-томящая мука „угрызений”. Усмотрел и другие “и”, еще больше усиливающие томленье: „И... – с отвращением читая жизнь мою...” И... – горько жалуюсь, и... горько слезы лью...” И это д в о й-н о е – „горько”! „Но строк печальных не смываю”» [154, с. 254]. Обдумывая ошибки, герой приходит к покаянию. Он вспоминает оценку пушкинского текста В. В. Розановым, который называл это стихотворение „50-м псалмом для всего человечества”. „Правда” <...>: это – наш покаянный псалом, русского духа-гения”» (разрядка автора) [154, с. 253–254]. Профессору близка розановская точка зрения: «Пушкин... я его *ел*. Уже знаешь страницу, сцену: и перечтешь вновь; но это – *еда*. Вошло в меня, бежит в крови, освежает мозг, чистит душу от грехов. Его

Когда для смертного умолкнет шумный день

одинаково с 50-м псалмом («Помилуй мя, Боже»). Так же велико, оглушительно и религиозно. Такая же правда» [154, с. 253]. Стихотворение действует на профессора по-розановски: заставляет неверующего вспомнить о церковном покаянии в таинстве исповеди, через боление и страдание о грехах избавиться от них. Очищающее душу профессора воспоминание и составляет сюжет данного рассказа. Таким образом, чеховский и розановский претексты оказываются сюжетообразующими.

Следующим воспоминанием становятся детские годы: частые походы в Большой театр на «Фауста» с Бутенко в роли Мефистофеля. Детские воспоминания дают импульс дальнейшему сюжетному развитию, порождая диалог словно воплотившегося Мефистофеля (в облике того же Бутенко) и профессора. Эти эпизоды профессорского детства Шмелев взял из собственной биографии и почти дословно описал в «Музыкальной истории» (1932). Сам образ ребенка достраивается благодаря автоинтертекстуальным связям: будущий профессор оказывается сродни цельно и искренне верующему Ванечке, для которого весь мир полон Божьего присутствия. В таком контексте все покаяние уже стареющего профессора прочитывается как возврат к себе-прежнему как себе-истинному, к утерянной чистоте, дающей почувствовать полноту и радость бытия.

Детские воспоминания о «Фаусте» предстают поэтической реальностью: Бутенко в роли Мефистофеля, который «чудесно просто давал „черта” без всяких выкрутней» [154, с. 254]; «простой, без „демонического”», оживает в рассказе Шмелева, становится собеседником и судьей профессора. Автор сохраняет традицию «очеловеченного» изображения демонического образа («Фауст» Гете, «Братья Карамазовы» Достоевского, позднее – «Мастер и Маргарита» Булгакова). Вслед за Достоевским, Шмелев вводит сновидческую мотивировку появления Мефистофеля, достигая таким способом эффекта «мерцающей» реальности. Диалог профессора с Мефистофелем может восприниматься двояко: как «реальный» и как условный эпизод. Однако если Мефистофель Гете и черт Достоевского искушают и испытывают собеседников, то шмелевский «персонаж», беседуя с профессором, напоминает ему о его грехах, совершает анализ не только книги «Почему так

случилось», а всей его жизни, ведя к покаянию. Лукавый демон у Шмелева не профанирует сакральное, но сам, выполняя «доброе дело», становится объектом иронии автора. Используя опыт предшественников, Шмелев вступает с ними в диалогические отношения: не показывая, как Достоевский, красоту и силу зла, которыми может увлечься человек, он превозносит только одухотворенное существование. Основная задача и кредо Шмелева состояли в том, чтобы «обожить» искусство, сделав предметом изображения духовное бытие [142].

Именно на «обоженное» и «необоженное» искусство подразделяются претексты в рассказе Шмелева. Вся литература оценивается «Мефистофелем» не по эстетическим, а по духовным критериям: подводящая к истинным основам бытия и профанирующая истину, то есть искажающая духовный универсум. Возможно, для размышления об этом и нужно было появление «Мефистофеля», которому, как сверхъестественному существу, позволено заглядывать в глубины подсознания и оценивать с вневременной дистанции весь человеческий опыт культуры как единое целое. Поскольку «Мефистофель» – дух, для него естественен религиозный дискурс, позволяющий наиболее открыто и глубоко показать драму русского человека и России, дошедшей до кровавой революции.

Осмысливая и перестраивая историю литературы, Шмелев создает свою историю культуры, выделяя в ней культуропорождающие и профанирующие настоящую культуру тексты. Интертекстуальное поле, таким образом, не выглядит бессистемным и хаотичным, а подчиняется авторскому заданию – «объяснить» русскому интеллигенту с помощью известных образов русской и мировой литературы, в чем причина катастрофы России. Делает это автор путем вычленения двух существующих и определяющих развитие русской культуры традиций: православной и атеистической.

Так, чтение Чернышевского Мефистофель называет ошибками молодости, напоминая профессору о его юношеских увлечениях. Ложная теория Чернышевского, смутившая в свое время многих, не выдерживает испытания временем: «что теперь сей „дум властитель“! Солома» [154, с. 257]. С иронией упоминает «Мефистофель» о «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого, в которой, говоря о морали и целомудрии,

писатель разжигал воображение и соблазнял неразвращенных читателей: «попотел я с ним, а сбил-таки, на “Крейцера”! – переперчил он... сам не сознавая, а... подтолкнул, у многих слюньки накопились...» [154, с. 262]. В своих идейных построениях профессор опирался на хрестоматийные произведения Н. А. Некрасова – стихотворение «Сеятели» и поэму «Кому на Руси жить хорошо»: «ведь как трудились, подпарывая т к а н ь— т о! Как се-яли... „разумное, доброе, вечное...” и... „спасибо вам скажет сердечное...” – но кто?! П о ч е м у т а к с л у ч и л о с ь?!» [154, с. 257]. Цитируя поэта, Шмелев устами «Мефистофеля» оспаривает его идеалы, показывает лживость фундамента – социальный безбожный пафос: «Я провожал тебя, и, тоже подогретый, я шептал тебе, я умолял тебя: „сей, сей, голубчик... больше, гуще... ч т о вырастет!!!...” И... выросло: Ты напевал под визг полозьев – ... „Белинского... и Го-голя С база-ра по-несут!”»

И все, базары провалились и мужики, и симфонисты... все разбазарилось. Кричи „ура”, – в з о-шло. Хе-хехо-хо-э... взошло, взошло, взошло-о-о-о!...» [154, с. 262].

Особенно выразительной и изощренной (как на семантическом уровне, так и в плане выражения, благодаря рифме: «раз уж „пилигриммы”, катый – „палимы”»)) интертекстуальная игра становится при обращении к стихотворению Некрасова «Размышления у парадного подъезда», подготавливавшего революционные настроения в народе: «Да в страдную-то пору будет тебе Микита по подъездам шляться, хоша бы и „парадным”! А каков финальчик „стонный”! Нам, чертям, от сего „стона” стало тошно, „гофманские” принимали, мятные пряники жевали... все-таки у нас есть мера. Ну, ты был глупее воробья и верил. <...> И допелись-таки до с т о н а, таки накликали» [154, с. 265]. Не менее карикатурно и иронично описывает Мефистофель «посещение» А. А. Фета: «как Фет-то “стоножалетеля” и “стонопевца” разделал! Я, я даже восхитился, сейчас же ему визит, <...> тот уже в дальнее плаванье пускался... <...> Он вдруг с чего-то испугался, в ужасе прохрипел, показывая в угол, где я присел с визитом... – “он... там!.. он!...” и ...» [154, с. 266]. В этом описании Шмелев опирался на историко-литературную справку: «Замечу: случай с Фетом – точен. В отсутствие жены, накануне именин, <...> Фет

почувствовал невыносимый приступ сердечный... . Страшное лицо, хрипел, указывая на кого-то в углу: “он... **он**...” – и внезапно помер» (выделено автором) [162, с. 346].

Все перечисленные претексты объединены одним общим безбожным пафосом, расшатывающим веру – основу, стержень духовной жизни России: «Так, по мелочишкам, и своровывали, со всех бочков. Подпарывали т к а н ь-то, „устойцы”-то шатали» [154, с. 265]. Сформированный этой литературой и этой традицией, профессор направлял свою деятельность на протяжении всей жизни именно на подрыв веры в народе. Под видом «просвещения» губились души многих простых людей: «Чай, прекрасно помнишь, как один туляк-извозчик, лет 20 парнишка... „подвел итог”? Я же и веревочку подсунул. И, представь... из-за „вопроса”! <...> И начаряпал на пачпорте: „прашу никак не винить, а как тапери все раскрыта, шта Бога нету, да-к мне скушно... и порешился”» [154, с. 264]. Подтверждением лживости и профанности «демократической» интеллигенции для Шмелева служит прежде всего несоответствие провозглашаемых ею идеалов и их реализации в жизни: «с „Разлюли-Малиной” <...> ты <...> в „Малоярославце”, на святотатственное-краденое, изволил кушать <...> даже „Разлюли-Малина” ужасалась, теребила за мундирчик и вопрошала: „и де ты, андел, накрал на столько?” <...> У богатой тетеньки проживал, <...> Душеньку твою спасала, тянула на веревке в церковь, – упирался. И заключили вы условице, тетенькину душу успокоить: за всеошную – рублик, за обедню – вдвое, чтоб на ее глазах выстаивал» [154, с. 266–267].

В восприятии Шмелева атеистическая аксиология связана с использованием апофатики – формированием утверждения через отрицание. Но апофатика взаимодействует в данном рассказе с «катафатикой» – открытым изображением и утверждением православной традиции.

Выделяется ряд текстов и авторов, противостоящих безбожию и поддерживающих истинные ценности. Это, прежде всего, Пушкин и Достоевский. «Мефистофель» отзывается о Пушкине с почтением: «Но Пушкина почитываем – у-мен! Для тренировки. Надо же знать противника, быть начеку. <...> Ну что-то в нем... цепляет. У нас, понятно, под запретом... для зеленцы, – „да не смутятся”, – ну, под партой, как, помнишь, Чернышевского, ошибки молодости? <...> В Пушкине –

остротца „сияньице”...» [154, с. 258, 257]. Именно Пушкин способен подсказать ответ на вопрос профессора «Почему так случилось?», помочь осознать ошибки. Без пушкинского контекста книга профессора становится не разбором собственных ошибок, а их самооправданием: «Судишь себя, а... гимн» [154, с. 258].

К ответу на главный вопрос профессора подводит стихотворение Пушкина «Два чувства дивно близки нам», в котором поэт подчеркивает важность и необходимость естественного пути для России, основанного на преемственности поколений и любви ко всему исконно русскому: «Навязчивая темка. Ответик у тебя готов... неполный только. Плохо ты знаешь Пушкина! Проглядел пустяк, но... важный. Т о г д а-т о... Да без заглавия, ведь... проглядеть не хитро. Да и – „в скобках”! Теперь-то знаешь, спохватился... – „Два чувства дивно близки нам...” хе-хе-хе-хе-хе-э... – теперь и близки да... далеки! Так вот, хочу направить...не из любви к тебе, а так, по долгу... массажиста”» [154, с. 257]. Оторвавшись от родных корней, профессор не может адекватно взглянуть на прошедший исторический опыт, увидеть свои ошибки и потому создает не книгу покаяния, а схоластический трактат, или, по определению Мефистофеля, «сверх-силлогизм». Опора только на логику, умственные рассуждения о бытии Божьем, которое заведомо внерационально, вызывает осуждение Мефистофеля: «...постановка, все та же... „вечного вопроса”, открывши клапан, предохранительный: „логически осмыслив”?!» [154, с. 260]. В этом, по мысли Мефистофеля, профессор становится близок Ивану Федоровичу Карамазову, который в потустороннем мире демонов стал «чиновником особых поручений, сверх штата». Как профессор, так и Карамазов, мучаясь вопросом о возможности существования Бога, пытаются разрешить его на рациональном уровне: «Да, вопросик любопытный есмь? не есмь?.. Таки не решил? Пора бы... Просил... „явлений”? Получи сполна. Не в силах? понатужься, ну же... Нет в тебе этой русской широты, а то бы..! Правда, и дерзости особой, а так, „логически осмыслив”, как тот, „чиновник”... Тепловатый, замешан на водичке» [154, с. 259]. Помимо аксиологической, интертекст выполняет здесь и характерологическую функцию: с его помощью становится понятным тип личности профессора. Кроме того, Достоевский интересен Шмелеву и как один из немногих гениальных художников слова, которые смогли в художественном

творчестве показать грани как реального, так и духовного мира, сделав его «осязаемым» и «предметным».

«Почему так случилось» наиболее наглядно представляет специфику обращения Шмелева с литературной традицией. Определяющим для писателя становится не сходство эстетических принципов, а единство *типа* культурной традиции – православной в данном случае. Открыто и недвусмысленно автор это выразил в своей публицистической статье «Душа Родины» (1924): «От пушкинского “Пророка” – <...> – от гоголевских провидений судеб Руси, от некрасовского “Власа”, богоборцев, провальников и голубиных душ Достоевского, – до его каторжан из Мертвого Дома, до исканий Правды Толстым, до мягких образов русских у Короленки, до баб немых у костра, вешней холодной ночью, в рассказе Чехова, и дальше, в литературе нашей, все – сильное и глубокое – пронизано лаской, светом, стоит на Христе, – на Боге и от Бога» [153, с. 434]. Как выразители души России, писатели подобны святым. Шмелев перестает разграничивать литературное и духовное, воссоединяя в единое целое художественное творчество и православную духовную традицию: «В великом сонме Святых России, кого с в о и м и назвал народ, вы признаете его дух и плоть: Сергия Радонежского, Тихона Задонского, Нила Сорского, Митрофания Воронежского, Серафима Саровского. <...> Они, Святые, открывают тайник народного Идеала, русского Идеала, народной Правды, – до поражающего явления русских “старцев”, хранителей духовности народной, тех таинственных глубиной колодцев, к которым пытливо и углубленно подходили два великана – Толстой и Достоевский, и в них гляделись. И лишь один Горький, отщепенец светлого духа России, остался и слеп и глух к певучим родникам Родины. <...> Вот с этим-то – „по-Божьи” – творчество наше так и войдет – и уже входит! – в сокровищницу мира, и этой печати Божьей не отнять от нас, не сорвать, как бы кто не дерзал на это!» [153, с. 435–436]. Очевидно, что критерием отнесения к традиции было для Шмелева христианское содержание, обуславливающее непрерывность духовного начала, опору на прошедшее как на высший авторитет. Однако следование классической традиции не «замыкало» Шмелева в литературном прошлом. Для данного текста характерна свободная игра претекстами, манипулирование культурными константами разных временных

пластов, которые автор заставляет взаимодействовать между собой, составляя синхронное «поле действия» данного текста. Точечное, обрывочное включение классических текстов, рассчитанное на культурный багаж читателя, образует тот полилог разных периодов и традиций, который будет характерен для эстетики постмодерна. Этот вывод еще раз позволяет подтверждает уже высказывавшуюся нами мысль о том, что «христианский реализм» Шмелева не ограничен жесткими эстетическими нормативами и может взаимодействовать с различными художественными парадигмами.

Литературный интертекст дополняется в рассказе музыкально-поэтическим. Упрекая профессора в рационализме, Мефистофель взамен предлагает обратиться к сверхлогике – постижению сущности бытия посредством музыки. Музыкально-поэтический интертекст отсылает к двум принципиально разным традициям – светской и церковной музыке.

Переместившись в Грецию, профессор слышит, как грек Капулари поет 103-й псалом, который в молодости переводил с греческого сам герой: „мысленно переводил... и – плакал”» [154, с. 260]. Профессор узнал не только знакомый мотив, но и смысл: «В душе профессора он преображался в хваление всей твари: безднами, горами пелся, звездами, пустынями, морями... всею тварью, чистой и нечистой... и левиафаном-змием, играющим в пучинах, – всем, что „премудростию сотворил еси”» [154, с. 260]. Герой способен постигнуть поэтическое содержание псалма – хваление всей тварью Творца. Для профессора это гениальное произведение искусства, а не книга, наиболее полно раскрывающая опыт духовной жизни христианства. Черт-студент метко замечает это: «Да ты эстет! Ты понимаешь и величие, хотя бы эстетически... ну, на три с плюсом» [154, с. 260].

Эстетическое восприятие профессора-античника, воплощающего для автора тип «мудреца-атеиста» (это и Мельшаев, и Вейденгаммер) противопоставлен восприятию «чистого сердцем» простеца, рязанского мужика Микиты. Описывая чтение 103 псалма полуграмотным Микитой, рассказчик поражен чувством умиления, с каким понимается и прочитывается псалом: «Живот, бывало, надорвешь, ежели эстетический подходец... а ежели по существу... ого-го-го-го-о!.. дале-ко, братец, до

Микиты и тебе, и... Он... сему левиафану-змию молился! Гимн свой пел! чтил, как священное. Так умилялся, что и его, поганца, создал Бог – в великих водах игратися и безобразничать радостями левиафантскими. Нет, каков?! Так твое-то эстетство перед таким рязанским всеумилением... ну, ч т о?! Ноль круглый. <...> Как же он все коверкал, и – как же понимал... в с е! Нутром, сверх-логикой! <...> сокрушается, солящими слезами орошает затертые странички... сокрушается, что... земельку-то, священную... всю-то н а с л е д и л и, запакостили... во-как! И за загаженную молится. По-нял, дурак?» (разрядка автора) [154, с. 261]. Если эстет восхищается, то мужик молится, причем не столько за себя, сколько за других, и этим становится сродни святым: «Таковы души святых: они возносят молитвы не только о себе, но и о всей вселенной» [106, с. 506]. Смиренная вера простого мужика делает его духовно сильным и неприступным для искушений: «пробовал я того Микиту на-зуб, так и эдак... – плюнул» [154, с. 261]. Так, сравнивая два восприятия музыкального произведения, писатель показывает мнимость сухо логического восприятия жизни в противовес величию духовного измерения бытия: «Профессор закрыл лицо руками, постигая ч т о-то, сокрушаясь?.. Как же он не понимал т а к о г о... раньше... тогда, т о г д а?... И вдруг во сне... – он сознавал, что это с ним – во сне... – в с е понял! И как же просто – в с е!..» (разрядка автора) [154, с. 261].

Далее рассказчик предлагает обратиться к «симфониям» – так обобщенно обозначен весь репертуар, который слушал светски образованный человек. «Симфони Эроик» Бетховена, Моцарт, Вагнер, Бах, вальсы Шопена, «Патетическая» Чайковского, по мысли Шмелева, отгораживали от родных корней и питали гордыню и эстетизм: «... и чем-то троглодитным, опосля „симфонией”-то, был для тебя тот „ванька”... но как же без него, хоть и с „зарядом»?» [154, с. 262]. Эстетизм здесь получает отрицательный оттенок: «Музыка <...> будит страсть». И если слушавшие «симфонии» привели народ к тупику революции, то «ваньки» и «микиты», живущие нутром и сверхлогикой, имели свои музыкальные ценности: «... за день намерзнется, брюхо чайком попарит, лошаденку на постоялку, а сам – либо к этому... к Ми-колена-пузырьках там, где хор „васильевских”, либо – где „чудовские”, в Чудов, в Успенский, к „синодальным”, а то – под Золотую Шапку.... <...> А вот, как

„синодалные”, за всюнощной... дрожью пробирало Микиту-„ваньку”! <...> Ты подумай: в метлах-то сидя, в морозе, за дверьми, – и вознестись! М-да... с л ы ш н о с и л у! А „ваньки” прямо обмирали, возносились, забывали все. И вот Рождество... бывало, грохнут „С нами” и проч... – „разумейте, языцы, и покоряйтесь...”! – так грохнут, что у „ваньки”— то мороз по коже, и вознесется он под самый кумпол, к Самому... <...> И никто Миките-„ваньке” не воспретит так пре-возноситься, н е л ь з я. Так сказать, философски, – преодоление всех полпивных, трактиров, кабаков и прочих благ материальных. И даже... жертвоприношение!» (разрядка автора) [154, с. 263].

Шмелев подчеркивает возвышающую силу церковного пения и его органичность для русского человека по сравнению с чуждой европейской классикой. Включение музыкально-поэтического интертекста, таким образом, не только определяет разницу эстетического и духовного восприятия жизни, но и служит раскрытию главной идеи рассказа – о необходимости вдумчивого всматривания в духовные основы бытия.

Автор не просто подводит героя и читателя к этой идее, но предлагает свой ответ: в поисках выхода из тупика руководствоваться «сверх-логикой» Микиты и жить жизнью не ума, а сердца: «... свешивай почаще <...> голову к груди, где инструментик... „угрызений” им меряется, говорит, все очень точно!» [154, с. 267]. Поэтому финал приобретает дидактический оттенок. Эта поучительность, на наш взгляд, несколько снижает и упрощает все повествование. Заметим, что учительная манера была свойственна позднему Шмелеву.

Как видно из приведенного анализа, интертекстуальность в рассказе «Почему так случилось» выполняет идейную, характерологическую и сюжетообразующую функции. Она становится знаком традиции, способом ее выявления, обнаруживая художественные симпатии и антипатии автора. Это доказывает и предпринятый нами интертекстуальный анализ оглавления итогового произведения писателя – романа «Пути небесные».

3. 2. 4. Роман И. С. Шмелева «Пути небесные»: поэтика оглавления.

Поэтика последнего романа И. С. Шмелева неоднократно становилась предметом исследования литературоведов [15; 1; 83]. Ученых интересовала, прежде всего, новизна в области жанра (духовный роман) [83], степень продуктивности такого художественного опыта. Подробно исследовалась также проблема классических традиций в романе Шмелева, его творческое взаимодействие с Толстым, Достоевским, Лесковым, авторами антинигилистических романов [15]. Связь романа с «золотым веком» русской литературы не вызывает сомнений, но остаются непроясненными модернистские приемы обращения Шмелева с классикой, характеризующие его как писателя XX века.

В. В. Абашев справедливо назвал «Пути небесные» «синтетической цитатой русской литературы»: цитируются ситуации, описания, цитаты «подсвечивают» образы персонажей. Герои погружены не столько в гущу русской жизни, сколько в стихию литературы (Пушкин, Толстой, Тургенев, Фет, Достоевский). Интертекстуальность намечает полемику с одним из основных метасюжетов классической литературы XIX века: революционно-ориентированный интеллигент просвещает темное сознание патриархальной барышни. При этом «замысел осуществляется в самой ожившей (в цитатах) литературной стихии, в опоре на нее и в полемике с ней: литература переписывается» [1, с. 14]. Такая манера обращения с классическим наследием не только обнаруживает преемственность писателя по отношению к «золотому веку», но и проблематизирует эту связь. А особая «литературоцентричность», цитатность, можно предположить, стирает четкую грань между литературой и жизнью, актуализируя модернистский и предвосхищая постмодернистский опыт. Событийный пласт романа формируется не столько жизненными закономерностями, сколько диалогом Шмелева с литературными предшественниками. Повествование «Путей небесных» начинается там, где оканчивается «Дворянское гнездо»: героиня уходит в монастырь. На соотнесенность Дариньки с образом Лизы Калитиной указывал сам Шмелев: «Он перечитал <...> “Дворянское гнездо” и вот, Лиза Калитина чем-то напомнила ему Дариньку...» [156,

с. 41]. Завершиться роман должен был, по планам Шмелева, подобно толстовской «Анне Карениной»: Даринька попадает под поезд и гибнет, искупая грех незаконного сожителства с Вейденгаммером. Особенно наглядно «литературоцентризм» романа проявился в оглавлении, до сих пор не привлекавшемся учеными как материал для интертекстуального исследования.

Оглавление «Путей небесных» выделяется на фоне прочих не только дробностью (I том – 33 главы, II том – 54), но и особенностями названий главков. Большинство из них обозначают духовные «события» в жизни героев: «Искушение», «Грехопадение», «Наваждение», «Соблазн» и др. Но между ними очень четко различим другой тип названий – отсылающий напрямую к литературному претексту. Такого рода заглавия («На перепутьи», «Шампанское», «Метель», «Маскарад», «Романтика», «Благословляю вас, леса...» и т.д.) легко атрибутируются и введены Шмелевым как некие культурные знаки, вполне известные русскому читателю XX века. Разделение на два типа заглавий означает для автора также объединение церковного и секуляризованного типов культуры, которое, по мысли писателя, должно было стать неотъемлемой частью «обоженной» «новой эстетики». Донося до читателя свое понимание «небесных» истин, Шмелев использовал художественные средства секуляризованного типа культуры – светской литературы. Проследим функции тех интертекстуальных заглавий, которые, тяготея друг к другу, составляют некий внутренний сюжет.

Заглавие «На перепутьи» является точечной цитатой из пушкинского «Пророка» (1826) и сразу же «погружает» текст в пушкинскую стихию. Именно так, «в свете» пушкинского пророчества о духовном преображении поэта прочитывается эта глава. Вейденгаммер, подобно пушкинскому пророку, который «в пустыне мрачной ... влачился», пребывал в «пустоте, которая завелась во мне, давно завелась, с самой утраты Бога, и заполнила все во мне, когда лопнуло мое “счастье”» [156, с. 25]. В самом начале главы автор как бы оспаривает это преображение, вновь апеллируя к пушкинскому «Пророку»: «– Стыдно вспомнить, – рассказывал он, – что это “неба содроганье” лишь скользнуло по мне... хлыстом. Какое там откровение! Вместо того, чтобы принять “серафима”, явившегося мне на перепутьи, внять “горний

ангелов полет”, я только всего и внял, что “гад морских”» [156, с. 25]. Но это отрицание является лишь интертекстуальной игрой с пушкинским текстом, игрой, свойственной поэтике XX века. Под игровой легкостью обнаруживаются глубинные связи с мотивом откровения, которое «не только очистило поэта от человеческой слабости, суетности и ограниченности. <...> Зоркая мудрость и священный огонь “угля”-сердца даны поэту, чтобы он мог вдохновенно, бесстрашно и свободно *постигать* бытие, что одно рождает “глагол” – слово, воплощающее добытую “духовной жаждой” истину» (курсив автора) [103, с. 147-148].

Откровение о сущности мироздания инженер-позитивист обретает звездной ночью, почувствовав свою ребячью беспомощность перед необъяснимостью рассудком устройства вселенной, ее «бездонной глыбью». «Проколик», к которому сводились чертежи «небесных путей», «точка точек», обнажил тщету прежних исследовательских усилий Виктора Алексеевича: «И раньше сомнения бывали, но тут я понял, что я ограблен, что я перед э т и м, как слепой крот, как эта пепельница! Что мои силы, что силы всех Ньютонов, Лапласов, всех гениев, всех веков, – ну, как окурок этот..! <...> В отношении Тайны, или, как я теперь говорю благоговейно, – Господа-Вседержителя. Вседержи-те-ля!» [156, с. 23–24].

Огонек-проколик стал обозначением Источника сил, который не мог найти Вейденгаммер. Полученное откровение дает толчок для постижения сущности человеческого бытия. Герой преображается, подобно пушкинскому пророку: получает новое зрение («отверзлись вещие зеницы»), по-другому «слышит» бытие («И внял я неба содроганье...»), : «Меня *ослепило, оглушило, опалило*, как в *откровении...*» (курсив наш – Е. А.) [156, с. 23].

Духовное воскрешение героя, начавшееся откровением, составляет внутренний сюжет всего романа. Пушкинский сюжет преображения поэта – емкое выражение духовного пути Виктора Алексеевича. Серафимом на этом пути, ангелом, который прикасаясь к поэту, исцеляет его, является Даринька. Именно в главе «На перепутьи» происходит знакомство героев. Встреча их названа «чудесной», выбивающейся из обычной череды событий. Даринька с первого дня знакомства ассоциируется для инженера с чем-то светлым и чистым, святым, подобным пушкинскому Серафиму:

«смутные, при рассвете, очертания девичьего лица, детские совсем губы, девственно-нежный подбородок, молящие, светлые глаза» [156, с. 30]. Простая девушка-золотошвейка смогла развернуть в душе героя скомканное и давно забытое: «Я почувствовал, как во мне оживает отмиравшее, задавленное “анализом”, как пустота заполняется... как бы краны какие-то открылись, и хлынуло!.. Заполнилась этой вот незнакомой девушкой...» [156, с. 28]. Таким образом, в этой главе интертекстуальность обнаруживается не столько в открытом игровом цитировании претекста, сколько в связи с ним на мотивном и семантическом уровне. Здесь имеет место не только «достраивание» своего за счет чужого, но и приращение смысла. Обращаясь к классическому претексту, Шмелев не только использует, но и трансформирует его. Цитатное заглавие проливает свет на развитие дальнейшего сюжета, пушкинский текст программирует жизненную ситуацию. Происходит некое слияние жизни и литературы, свойственное эпохе модернистской культуры: «... русский символизм <...> хотел быть “не только искусством”, претендовал на “жизнестроительную» роль”» [61, с. 688].

Глава «Шампанское» отсылает читателя к одноименному чеховскому рассказу 1887 г. Два текста обнаруживают переключки одновременно на нескольких уровнях: жанровом, семантическом, мотивном. И шмелевский, и чеховский текст относятся к разряду святочной календарной литературы. Действие в чеховском рассказе происходит в канун Нового года, праздновавшегося между Рождеством Христовым и Крещением (13 января). У Шмелева – накануне Крещения. Как известно, именно мотив «чуда» является ведущим мотивом святочного рассказа. Период от одного чуда – рождения Христа в яслях – до второго – явления Божества при крещении Спасителя – наполнен праздничным переживанием этих событий. Небесное чудо отражается в тысяче земных чудес, становясь смысловым ядром святочного рассказа. Но, как указывает Е. В. Душечкина, «почти одновременно с рассказами о “рождественском чуде” в русской литературе появляются тексты о несоответствии действительности идее праздника Рождества. Таким образом, в русской литературе в рамках рассказа с рождественскими мотивами появляется его антагонистическая разновидность, которая получает большее распространение, нежели рассказы со

счастливой развязкой» [35, с. 149]. Так, чеховское «Шампанское» рассказывает о роковой встрече героя в канун Нового года с женщиной, не принесшей счастья: «Все полетело к черту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тетю, и мою силу» [143, с. 17]. Кружение нечистой силы, особо осязаемое в святочное время, превращает начальника полустанка в одинокого бродягу. Привычное ожидание в новом году нового счастья оборачивается крахом всяческих надежд на это счастье. Происходит профанация сакральных надежд.

Аналогичный смысл выражает и шмелевский текст. Глава рассказывает о посещении героями театра, где происходит встреча с Вагаевым, вскружившим Дариньке голову: «В тот будоражный вечер и во все остальные дни, до страшного соблазна», – писала она в «записке к ближним», – «я не слышала боли, страсти владали душой моей» [156, с. 122]. Именно с этого дня и до крещенского вечера длились искушения Дариньки «Вагайчиком». Однако, если чеховского повествователя эта встреча заводит в жизненный тупик, то гусар претерпевает духовное возрождение, переживая безответную любовь, которая подвигает его на добровольную жертву – уход на войну добровольцем. Такая разница, видимо, обусловлена различием женских типов. Чеховская гостья сразу предстает красивым и порочным существом: «Я все понял с первого взгляда, да едва ли в Европе есть еще мужчины, которые не умеют отличить с первого взгляда женщину известного темперамента» [143, с. 16]. Шмелевская же Даринька вызывает противоположные ассоциации: «Он сразу понял, как она непохожа на обыкновенных женщин... что-то она ему напоминает, утерянное жизнью, оставшееся в легендах только и... в житиях» [156, с. 123]. Отталкиваясь от чеховского претекста, Шмелев сохраняет фабульную коллизию, наполняя ее новым смыслом.

Развивается и обогащается в тексте Шмелева и мотив шампанского. Именно разбившаяся бутылка шампанского предвещает что-то недоброе в доме начальника полустанка. А сам процесс увлечения маленькой женщиной с черными глазами напрямую соотносится с действием игристого напитка: «моя тетя залпом выпила полстакана, а когда моя жена вышла куда-то на минутку, тетя уже не церемонилась и

выпила целый стакан. <...> Не помню, что было потом» [143, с. 16]. В романе Шмелева шампанскому уделяется еще больше внимания. Оно не только кружит голову Дариньке, но и способствует стиранию граней между реальностью и фантастическим миром театрального представления: «Шампанское было чудесное, в иголочках и искрах играло в бокалах с вензелями. Играло огоньками, хрусталими, золотыми гусарскими жгутами, “голубенькой принцессой”, золотом и виссоном, радостными глазами, газовым теплым воздухом. Шампанское играло, и Даринька – Виктор Алексеевич восторгался – стала новой. Ещ е новой. <...> Шампанское играло смехом, блистаньем глаз. В золотистой мути играла музыка. Там, высоко, в провале, мягко светилося золото, плавала бриллиантовая люстра, – было совсем нестрашно. А вот и оно, какое-то “Царство Нереид”, звездных живых видений» [156, с. 126]. Сценическое пространство «иного царства» становится реальностью, в которую ее сопровождает Вагаев: «Под тускло мерцающим плафоном, уходившим куда-то ввысь, под хрустальными люстрами, двигались волны шелка и бархата... Даринька отражалась в зеркалах, видела пестрое движение, мерцанье далеких люстр, пламенеющее пятно, и рядом – голубое, и сознавала *смутно*, что это она с “гусарчиком”» (курсив автора) [156, с. 127]. Примечательно, что у Шмелева героиня пьет шампанское дважды, и предлагает его Вагаев, стремящийся очаровать Дариньку. Таким образом, шампанское выступает не объектом действия, а субъектом, полноправным героем произведения.

Интертекстуальным становится в романе Шмелева и музыкальный (романсный) чеховский интертекст. Как показала Н. Ф. Иванова, «романс в прозе Чехова выступает не только как элемент музыкального быта, как фон, на котором развиваются события, но и как средство раскрытия нравственно-психологического состояния героев» [48]. В рассказе, так же как и в романе: “Знать, увидел вас // Я не в добрый час...”, – любовь оказывается роковой силой, фатумом. Этот романс намечает фабулу развития не только чеховского рассказа, но и шмелевского романа. Ведь строфа, предшествующая цитируемой в чеховском тексте, уже свернуто обозначает коллизии шмелевских героев: «Скатерть белая залита вином. / Все гусары спят беспробудным сном, / Лишь один не спит, пьет шампанское / За любовь свою за

цыганскую». Романс прочитывается как исповедь гусара, в которой названы не конкретные события, а сердечное переживание безответной любви к Дариньке. Симптоматично, что театральное представление герои завершают ужином в цыганском ресторане, где исполняется романс о несчастной любви «Скажи, зачем тебя я встретил...», который слушают Даринька с Вагаевым. Как видим, романсная стихия не чужда и шмелевской, и чеховской поэтике. Она обогащает художественный мир писателей, не только предсказывая события, но и добавляя особую установку на исповедальное, искреннее общение. Таким образом, заимствуя чеховскую ситуацию, жанр, мотивы, Шмелев творчески перерабатывает их. Искушение Вагаева для Дариньки прочитывается как соблазн с избранного пути – спасения Вейденгаммера как несения своего жизненного креста.

Продолжаются духовные испытания героини в главке «Метель». Название апеллирует к классическому для русской литературы метамотиву кружения и бездорожья, который впервые нашел яркое выражение у А. С. Пушкина («Бесы» (1830), «Метель» (1833), «Капитанская дочка» (1836). Метельный комплекс продолжен «Бесами» Ф. М. Достоевского и «Анной Карениной» Л. Н. Толстого, «из метельного ночного кружения возникает черт Ивана Карамазова в облике потертого джентельмена-приживальщика. <...> В метельную ночь на железнодорожной станции запылала бесовским пожаром трагическая страсть Анны Карениной» [103, с. 12]. Наряду с классическими претекстами, нельзя не упомянуть «Снежную маску» и «Двенадцать» А. Блока, продолжающие и в то же время видоизменяющие семантику этого мотива. Цитация именно пушкинского названия позволяет искать параллели с «Бесами» и «Метелью» Пушкина, где изображение метели во многом похоже. Шмелев почти буквально заимствует пушкинскую фольклорно-сказочную образность: топика чистого поля и тройки с бубенцами в метели («Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин... / Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин! / “Эй, пошел, ямщик!...” — “Нет мочи: / Коням, барин, тяжело; / Вьюга мне слипает очи; / Все дороги занесло”») в свернутом виде воспроизведена в начале главки «Метель», задавая пушкинский колорит дальнейшему повествованию: «— Думал ли я тогда, на бешеной этой тройке, мчавшей нас к “Яру” с бубенцами...»

[156, с. 129]. Буйство метели в «Путях», как и в «Бесах», и в «Шампанском» А. П. Чехова, истолковывается как inferнальное, затеянное для того, чтобы сбить героев с их истинного пути. В «Путях» – это ошибка увлечения Вагаевым. Именно в метельную ночь у Вагаева и Дариньки рождается особенная близость, вспыхивает любовное чувство. Метель играет в этом свою роль. Она представлена Шмелевым в этой главке не пейзажным фоном, а действующим лицом: «Метель крутила. <...> Метель бесилась, металась в вихрях, вытряхивала кули небесные, швыряла снежные вороха» [156, с. 132, 135]. Она способна закружить, затуманить сознание Дариньки, подчинить греховному соблазну. Даже в цыганском ресторане, куда отправляются герои в метельную ночь, Даринька и Вагаев оказываются окутаны метельным соблазном: «За окнами шла метель, чувствовалось ее движенье» [156, с.138]. У Пушкина этот сюжет не конкретизирован, ситуация потери своего пути намечена символически: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам» [113, с. 176]. Перед читателем предстает «единый образ-символ метельной, “бесовской” ночи, чреватой потерей пути, бездорожьем и “надрывающей сердце”» [103, с. 12].

При всем сходстве символики, у Шмелева намечаются значительные отличия в самой структуре космологии. Пушкинская «стихия метельного вихря захватывает в финале не только людей, но и бесов, <...> человек и бесы равно подвластны каким-то могучим силам, а “надрывающие сердце” “визги жалобные и вой” бесовских роев сливаются со “злящейся” и “плачущей” вьюгой в единую трагическую эмоцию» [103 с. 10]. Шмелевская космология лишена двойственности и условности, в ней все соединено единым Промыслом, объемлющим волю человеческой личности и интенции невидимого мира. Заимствуя пушкинские мотивы и ситуацию, Шмелев наполняет ее своим содержанием, формирует свою космологию, лишенную пушкинской условности и двойственности. Поэтому в ней губительное перерастает в спасительное. Действие Промысла направляет в ужасной круговерти путь двух гусаров, спасая их от верной гибели. Как и у Пушкина, метель сопутствует предварительному испытанию героя и разыгрывается в «выморочном месте» с характерными для него приметами: поле – распутье – овраг. Вагаев с приятелем в метель, отбившись от облавы, очутились в чаще, пробираясь сквозь овраги и

буераки, вышли в поле, где наступил кризисный момент встречи со смертью. В этой ситуации автор показывает два различных отклика на испытания судьбы. Приятель вспомнил о невесте, а Вагаев о всенощной, на которой давно не был, о том, как он любил маленьким слушать «Великое славословие». На это благодарение Творца герой получает мгновенный отклик и спасение – благовест во время всенощной, на который оба гусара выходят к монастырю. Но на этом не заканчивается действие Промысла. Монастырь, к стенам которого вышли гусары, назывался Спасо-Прилуцким, в честь прп. Димитрия Прилуцкого, покровителя князя Вагаева: «XIV век – и... Преподобный <...> спасал петербургского лейб-гусара, повесу-полувера XIX века!». Топос храма как спасения в метели присутствует и в пушкинской повести «Метель», где в церкви происходит другое спасение – от неверного выбора своего суженого. Последующая встреча Марьи Гавриловны и Бурмина подтверждает это спасительное действие Промысла.

Любовную тему подхватывает и расширяет следующая за «Метелью» глава «Прелесть», выделенная автором с помощью кавычек. Так Шмелев сразу же указывает на заимствование названия, актуализируя пушкинское крылатое «чистейшей прелести чистейший образец» («Мадонна», 1830). Это стихотворение Пушкин, как известно, посвятил своей жене. Сравнивая Наталью Николаевну с Мадонной, Пушкин подчеркивал прежде всего чистоту и святость своего чувства, его зрелость, выстраданность и постоянство. Это была настоящая любовь позднего Пушкина, ценившего уже не столько чувственность, сколько духовную красоту. Еще до свадьбы с Гончаровой, Пушкин «увидел или угадал в ней вот эту “смирenniцу” — и запечатлел угадку в стихах». [95а, с. 281]. В стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» (1831), в споре с Батюшковым, он высказывает свое представление об истинных ценностях любви. «Пушкина <...> отсутствие [любовного – Е.А.] “искусства” пленяет и умиляет: “О как милее ты...”; поздний Пушкин не “искусство” любит, а чистоту, ему нужна не готовая страсть, а любовь, свободная от страсти, сама любовь, собственно любовь, из которой страсть высекается, как из кремня, его любовью» [95а, с. 283].

В своем романе Шмелев развивает эту концепцию любви. В буйстве метельной ночи: «Как хорошо, Дари... с вами, одни, в метели...» [156, с. 204]. Вагаев впервые приоткрывается не чувственный, а внутренний облик любимой. Любовное признание гусара способно возвыситься над злокозненным метельным соблазном: «”Я люблю вас, единственную, первую из женщин!.. ваши глаза не верят... нет?... скажите...” Она сказала: “это неправда, не первая...” – “Правда, клянусь!.. Те... – не была любовь! Я искал. Все мы ищем незаменимого, и я нашел... вас нашел, ангел нежный... в вас неземное обаяние... в вас – святое... особенная вы, вы сами себя не знаете, кто вы. Я никогда не благоговел, никогда не терялся... но перед вами я чувствую себя совсем другим, перед вами мне стыдно самого себя...”» [156, с. 204]. Чистая любовь Вагаева приобретает религиозные коннотации, соотносясь с возвышенным чувством, воспетым в «Мадонне» Пушкина: «Отсвет святого в ней, эти святые золотишки в ее глазах, выпавшие из божественной Кошницы, ее одухотворенная кротость, нежность... ее великое целомудрие... – это пленило Диму» [156, с. 204]. Здесь совпадают с пушкинскими и глубоко личные моменты: Даринька для Вагаева, как и Наталья Гончарова для Пушкина, были как самой большой и светлой, так роковой и последней любовью. Эта любовь переродила обоих: донжуанство Пушкина прекратил брак, а ловеласничество Вагаева – знакомство с Даринькой, подарившей трепетную, настоящую любовь: «Она почувствовала близко его губы и в страхе отшатнулась. Он сказал: “не бойтесь, я обещал вам... другую я зацеловал бы, но перед вами... я благоговею”» [156, с. 205]. Но Даринька приняла эти возвышенные признания Димы не в пушкинском значении («чистой прелести чистейший образец»), а в духовном, первичном значении этого слова: как духовную, «уловляющую прелесть», искушение.

Обращаясь к Дариньке, Вагаев называет ее «ангел нежный» и пытается выразить свои чувства словами другого пушкинского стихотворения – «Ангел» (1827). Но оно оказывается обращенным не столько к Дариньке, сколько к Вагаеву. «Появляется “Ангел” — будто во исполнение просьбы Жуковского, написавшего когда-то, прочитав “Демона”: “Прощай, чертик, будь ангелом”» [95а, с. 239]. Проницательное замечание В. Непомнящего обнаруживает преемственную связь

двух стихотворений, изображающих этапы духовной эволюции поэта и героя: от презирующего вдохновение, зараженного духом скептицизма к обретению вновь утерянного: «Прости, – он рек, – тебя я видел, / И ты недаром мне сиял: / Не все я в небе ненавидел, / Не все я в мире презирал» [108, с. 17]. «Образ Ангела изумительно проникновенен, в духе Рублева. Но “герой” стихов — Демон: ему дано явление Истины (которого ждет, терзаясь бессмертием, Вечный Жид; которое дано было Ионе; которое узрел Симеон; которому посвящено стихотворение о явлении шестикрылого ангела поэту), мир его поколеблен...» [95а, с. 239]. Пушкинский смысл становится актуальным и для Вагаева, который освобождается от присущего ему ранее скептицизма, легкомыслия и хладнокровия. Даринька оказывается преображающим ангелом, который касается души героя.

Новый виток взаимоотношений Дариньки и Вагаева представляет глава «Маскарад», заявляющая лермонтовский интертекст. Герои сказочно переносятся из 1870-х в 1830-е года, в лермонтовское время: «с ней обращались, как с неживой, вскружили ей голову романтикой, перекинули маскарадом за полвека, и она спуталась и закружилась» [156, с. 217]. Глава представляет собой описание одного «маскарадного» дня в жизни героев. Такое определение намечает определенный код прочтения этой главы, ведь маскарад как действие, как явление широко использовался в мировой и русской литературе (Шекспир, Шиллер, Пушкин).

Семантика маскарадного действия в художественном тексте уже неоднократно исследовалась литературоведами [63, с. 96]. Например, В. И. Коровин, анализируя драму М. Ю. Лермонтова «Маскарад», отмечает, что «маскарад означает и костюмированный бал (значения слов «маскарад» и «бал» в драме довольно близки), на котором произошли решающие события и завязался трагический конфликт, и всю человеческую жизнь с ее превращениями («жизнь как бал»)). «Маскарадность» — это и характеристика данного общества, «света», и романтическое понимание внутренней динамической сложности человеческого бытия, постоянного противоборства добрых и злых начал и постоянной изменчивости человеческих лиц, человеческой природы. Маскарад означает и взаимное непонимание, непроницаемую стену, вставшую между героями и

мешающую их естественному и прямому общению. В маскараде все неожиданно и непривычно, в нем ничего не сбывается и все готово совершиться. Здесь господствует поэтика намеков, тайн и пророчеств. Маскарад входит в души героев, надевающих чуждые им личины на сокровенный внутренний мир или боящихся приоткрыть лицо» [63, с. 127]. Шмелев вполне определенно наследует и плодотворно использует семантику маскарадных мотивов.

Ремарка рассказчика в начале главы («это был какой-то “маскарад в маскараде”») сразу намечает установку на символичность и многозначность маскарада. Костюмированный бал становится местом проигрывания других жизненных ролей, маска открывает путь к невозможной ранее ситуации: «Дариньку называли там “графиней”, а Вагаева “женихом” ее» [156, с. 217]. В каком-то смысле шмелевская пара напоминает лермонтовскую – Нину и соблазняющего ее Звездича. Ведь поэтичная и естественная Нина, спасающая Арбенина от безысходности, похожа на Дариньку, пробуждающую в Вагаеве настоящее чувство. Ревнующий Арбенин косвенно отражается в Викторе Алексеевиче, который рассказывает о маскараде. Они оказываются в ложной ситуации обманутых мужей, но реагируют на кажущийся обман противоположно. Если Арбенин не верит в невинность Нины, то Вейденгаммер способен защитить свою любовь от вторжений Вагаева, не веря в его признания об их с Даринькой взаимной любви. Прорисовывая лермонтовский сюжетный узел, Шмелев одновременно полемизирует с самой постромантической коллизией. Писатель превращает романтиков в христианских реалистов. Снимая напряженность романтического бунта Арбенина в образе Вейденгаммера, автор хочет показать превосходство реалистически объективного восприятия окружающего мира сквозь призму нравственного идеала над романтическим бунтом.

Принимая на себя условные роли («графини» и «жениха»), герои проходят сквозь путь игры в эти роли, путь попытки примерить на миг другую судьбу. Атмосфера таинственности настраивает Вагаева на задушевные признания Дариньке. Причем восприятие Дариньки Вагаевым и окружающими совпадает, что заставляет читателя увидеть в этом пророческий намек, выполняющий функцию

определенного дешифрующего кода: «Древний генерал <...> всхрипел, с одышкой : “... живая Кэтти...” Так называли в своем кругу когда-то графиню... <...> Вы – графиня крови... ка-ак все смотрят, ка-кой успех! <...> «Вагаев взял Даринькину руку и говорил, <...>, что она – “мечта”, влекущая, недостижимая, вечная, воплотившаяся чудесно, неуловимая. <...> называл “тициановской женщиной”... <...> “Лаура де Дианти” ... – только овал вашего лица. <...> Говорил возбужденно и страстно и называл графиня. “Земного имени нет у вас”...» [156: 223-224, 219].

Повторяющееся определение «графиня» призвано подчеркнуть прежде всего особое благородство души Дариньки, внутренний аристократизм ее натуры. Вместе с тем это предугадывание в ней тайны ее происхождения: дворянка, праправнучка святителя. Параллели же с Лаурой де Дианти также получают свое истолкование, ведь картина художника эпохи Возрождения Тициана Вачеллио «Тицианова красавица» списана с Лауры де Дианти, возлюбленной герцога Альфонсо д’Эсте. Сравнивая ее с предыдущими женами герцога, биографы писали: «Лаура была совсем другая. Впервые в жизни он поселил женщину в спальне своего герцогского дворца – у покойных герцогинь были свои покои, и он посещал их, когда возникала необходимость, тратя время на прогулку по длинному коридору. Походные девицы под сенью военной палатки были не в счет. С Лаурой все вышло по-другому. С первого же дня она оказалась такой теплой, душевной и надежной, что он недоумевал, как же он умудрялся находить успокоение, когда её не было рядом. На днях он разговорился с литейщиком Карлуччо, своим любимым товарищем по огневой потехе, как он знал, счастливым в браке: “– Впервые в жизни я чувствую себя по-настоящему женатым, как женат ты, или все нормальные люди вокруг”». [70]. Называя Дариньку Лаурой, Вагаев узнает в ней свою настоящую любовь, выделяя и отделяя ее от своего прошлого. В ней для гусара воплотилась мечта о возможности подлинного счастья.

Между двумя женскими образами обнаруживаются не только семантические, но и визуальные соответствия. Как указывают искусствоведы, для полотен Тициана характерна «цветовая лепка формы, нюансировка краски, изумительное богатство колорита. <...> Для полного оживления людям на его портретах не хватало только

дыхания» [122]. Шмелев, описывая наряд Дариньки накануне маскарада, словесно воссоздает портрет такого типа: «из голубого газа на серебристом шелку, в золотых искорках и струйках; талия, высоко под грудью, пышно нагофренной, схватывалась жемчужной лентой; падало совсем свободно, пенилось снизу буфами, было воздушно-вольно, не чувствовалось совсем, раскрывало в движениях тело, держалось буфчиками у плеч – и только. <...> Когда ее всю “закончили” и она увидела себя зеркальной, снятой с чудесного портрета...» [156, с. 218, 217]. Даже внешне такое описание и цветовая палитра очень схожи с нарядом Лауры де Дианти на картине Тициана. Используя здесь живописный интертекст, Шмелев воплощает в Дари вечные образы, сообщая ей неземной облик: «Она была подлинная графиня.., воскресшая, “непостижимая”, как писал в “Современных известиях” хроникер в отчете» [156, с. 219].

Маскараду предшествует театр, который в тексте в каком-то смысле является также «маскарадом в маскараде». И если маскарад манифестирует ситуацию сватовства к графине, то театральное представление «Фауста» интертекстуально демонстрирует процесс соблазна и одновременно спасения от него. Знаменательно, что поездку в театр сопровождает метельная буря, воссоздающая атмосферу искушения: «”Счастье!” – сказал он радостно, – “дороги опять станут”. ”И вы опять останетесь”, – игриво сказала Даринька» [156, с. 219]. Действие пьесы симметрично накладывается на происходящее с героями. Так, начальный момент увлечения Фауста Маргаритой совпадает с аналогичными чувствами Вагаева: «... явилось сияние – Маргарита белая вся, за прялкой. Вагаев шепотом объяснял, трогал усами локон» [156, с. 220]. Постепенное нагнетание страсти соответствует цепочке эпизодов «Фауста»: «Проходила скромница Маргарита, в белом, Фауст приветствовал ее поклоном, размахивая шляпой, Мефистофель гримасничал. <...> ”Чудесно вальсируете, мягко... склонитесь еще ко мне... не бойтесь меня, Дари...” – шептал Вагаев и обнимал глазами. <...> Он опустил ее на диванчик и стал перед нею на колени. <...> ”Скажите, что сказали вчера, в метели”, <...> ”повторите, что любите... скажите!.. ”» [156, с. 220]. Зеркальное соотношение эпизодов романа и драмы позволяет узнать в невинной Марго Дариньку. Жилище девушки очень

напоминает монастырские покои Дариньки с их благочестивым укладом. Скептик Фауст ассоциируется с гусаром, который пытается «украсть» красавицу. Вагаев похищает ее у мужа, Фауст – у родни любимой девушки.

Принятая в маскараде веселая условность придает героям смелость. Маскарад на мгновение изгоняет правила светского этикета. Знаком снятия этих запретов ознаменован подарок Маргарите – ожерелье, окончательно покоряющий героиню: «Валентин пел у самой рампы, прикладывая руку к сердцу: Ты защити ее / От зла, от искушений... Сцена с ожерельем Дариньку очень взволновала. Мефистофель, в кровавом свете, пугал ее. Томящая негой музыка, роковой поцелуй-падение и торжествующий хохот Мефистофеля – смутили» [156, с. 221]. Подаренное Дариньке Вагаевым ожерелье также ведет к падению: «Он взял у нее сорти, прикрыл нежные ее плечи и поцеловал неожиданно у ожерелья. Она шатнулась, взглянула горячим взглядом и сказала: "Вы обещали... я согласилась ехать, и вы..!"» [156, с. 221].

Гетевский интертекст венчается известием об участии Маргариты: «Маргарита все-таки спаслась, ангелы взяли ее душу, лукавый с грохотом провалился в ад» [156, с. 221]. Даринька также освобождается от маскарадных пут, масок и соблазнов, что знаменует конечное: "все забыла". Снятие маски-личины завершает эту маскарадную ночь: «в свете от фонаря, захлестанного снегом, он увидел, какое измученное у ней лицо, – детское, девичье лицо!» [156, с. 224-225]. Таким образом, прячась под масками разных литературных героев, отражаясь в зеркалах русской и мировой классики, шмелевские персонажи проходят через испытания судьбы, синтезируя и обновляя предшествующий культурный опыт.

Как видим, оглавление последнего шмелевского романа, благодаря интертекстуальным перекличкам, обнаруживает внутренний сюжет, связанный с испытаниями и искушениями героев. Лермонтовский интертекст дополняется гетевским и живописным, достраивая житейный и духовный пласты романа, представляя тот же «небесный» путь героев средствами секуляризованного искусства. Ориентация на «золотой век», развитие классических образов и мотивов позволяет Шмелеву семантически трансформировать и дополнять тексты классики, вступая с ними в живой диалог.

Романтический интертекст продолжает главка под названием «Романтика». В «силовом поле романтизма» – так можно определить кратко ее содержание. Сквозь призму эстетики романтизма четко очерчивается авторский замысел – катарсис, изображение духовного «воскресения» героя. Кузюмов – «господин Вольтер», «полный нигил», способный оскорбить священство («вот тебе, поп, твой целковый, гряди с миром!») и даже более, «ожечь батюшку нагайкой», вдруг преображается, восторгаясь церковью, поклоняясь святыням. И. С. Шмелев объясняет это обращение, используя лермонтовский интертекст.

Надя, размышляя о Кузюмове, говорит так: «Может, это и не атеизм, а... романтика. <...> Ломанье. Знаете, байронизм, “печоринщина”, “разочарование”» [156, с. 322]. Наиболее ярко Кузюмова характеризуют глаза – «демонские». Действительно, образ Кузюмова наиболее соотносим с лермонтовским Демоном, проходящим в поэме путь от гордого, одинокого скитальца и поборника зла к личности, ищущей освобождения от равнодушия и тоски («И зло наскучило ему»). Свою пристань, опору для возвращения к райской прародине Демон находит в Тамаре («Меня добру и небесам Ты возвратить могла бы словом»). Происходит чудо возвращения:

«Я отрекся от старой мести,
Я отрекся от гордых дум;
Отныне яд коварной лести
Ничей уж не встревожит ум;
Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться.
Хочу я веровать добру.
Слезой раскаянья сотру
Я на челе, тебя достойном,
Следы небесного огня -
И мир в неведение спокойном
Пусть доцветает без меня!» [74, с. 240].

Преображается и Кузюмов, возвращая «вдруг» землю покровским мужикам: «необъяснимое... чудо будто! <...> Стал восторгаться нашей церковью, <...> как благодать сошла» [156, с. 324]. Накануне праздника апп. Петра и Павла и происходит «обращение Савла», ведь Кузюмова звали Павел. Как и лермонтовский Демон при встрече с Тамарой, он вновь неожиданно для себя обретает святыню «добра и красоты». Обращение Кузюмова происходит на праздник апостолов. Но способствует этому знакомство, а точнее, созерцание небесной Дариньки, напомнившей единственную любовь к Олюшеньке. Ведь в церковь Кузюмов заходит «с нагайкой» в руке», испугавши окружающих. И здесь, в священном пространстве храма, с ним происходит чудо: «Как он смотрел, когда вы возлагали на налое! Чтобы лучше вас видеть, перешел направо... <...> Вы опустили на колени. Вы особенно приклоняетесь, как никто, духовно как-то, все любовались... <...> Эти рукавчики с “плечиками” – крылышки! Как же он смотрел!.. <...> Смотрел, как давали вам дорогу, любовались... Темное его лицо напряглось, перекопилось как-то... и я вдруг подумала, как осенило меня: “он весь захвачен”... Боже мой, вы так напомнили мне Олюшеньку!.. <...> “может быть, и ему напомнили?..”» [156, с. 327] Кузюмов постигает божественное через любовь, повторяя в чем-то внутренний сюжет «Демона» Лермонтова. В чем-то схожи и героини: монахиня Тамара и «бывшая» послушница Дарья Королева воплощают не только женский, но и духовный идеал.

Значимо и то, что Кузюмов последний и единственный раз был в церкви на отпевании Оли Ютовой. Поэтому Даринька, напоминающая ему Олю, способна развернуть в душе «нигила» давно забытое. Именно новое мироощущение, возникшее после посещения храма и знакомства с Даринькой, побуждает исправить нанесенную мужикам обиду – вернуть покровским землю: «”сошло на него”, – сказал о. Никифор, – «а народ говорит: “это нам Дарья Ивановна счастье такое принесла”» [156, с. 328]. Способностью к духовному изменению Кузюмов отличается от лермонтовского Демона, вечного скитальца и богоборца. Здесь видна попытка Шмелева создать эстетику другого типа, нежели эстетика романтизма – «обожженной эстетики», эстетики «христианского реализма». Ведь покаяние героя

не может быть мотивировано принципами изображения человека в романтизме, Кузюмов не вписывается в эти рамки, оказываясь сложнее и разнообразнее. «Чудо», происходящее с ним, истолковывается как отражение Промысла, действующего в мире.

Наряду с романтическим контрастом в главке можно обнаружить пародию на тип романтического героя. Надя, называя Кузюмова героем романа, воспроизводит стандартную поведенческую модель героя-романтика: «Убил на дуэли студента, ни за что! <...> Самая настоящая романтика» [156, с. 324]. Молодецкая проказа Кузюмова и кузена также спровоцирована чтением романов о рыцарях. Аничка, увезенная из дому после бала, на тройке с бенгальскими огнями, играла в этом действе свою роль – «прекрасной дамы», которой поклоняется настоящий рыцарь: «пели гимны, воскурjali духи и называли богиней» [156, с. 325]. Заканчивается же история, казалось бы, вполне безобидно – извинением перед папашей девушки и пожертвованием на приют для одиноких девиц. Но карикатура на романтический культ оборачивается реалистической прозой: Аничка без ума влюбилась в гусара, а он ответил, что «недостоин ее любви». «И что же... она ушла в монастырь» [156, с. 325]. Подлинно романтическое мироощущение оказывается свойственным Аничке, не читавшей романов, тогда как Кузюмов и гусар лишь играют задуманные роли. Поэтому Шмелев связывает это с особенностью русской женской натуры определенно типа: «это у духовно сильных натур, особенно у нас» [156, с. 325]. В образе Анички опять же романтическое переходит в ощущение иного типа – острой духовной ответственности за происшедшее.

Поэтому в одном ряду оказываются житийные женские типы (св. Таисия, преп. Мария Египетская), Лиза Тургенева, женские типы Достоевского. Сюда же можно отнести Тамару Лермонтова и Дарью Королеву – главную героиню последнего романа.

Именно ей адресована следующая главка с интертекстуальным названием – «Сказка о самоцветах». Виктор Алексеевич рассказывает Дариньке фантастическую «сказку о самоцветах», делая акцент на чудесных событиях, чтобы угодить слушательнице. Шмелев нигде не упоминает названия сказки, но

описанные «самоцветы» вызывают ассоциации с описанными у П. П. Бажова в его цикле сказов «Малахитовая шкатулка» (1939), объединенных образом Малахитницы. У Шмелева: «Самоцветы играли полною силой блеска: бериллы-грушки, с вислыми бриллиантиками, сине-ночное небо броши, осыпанное мерцающими звездочками...» [156, с. 425]. У П. П. Бажова: «Открыла, а камни-то ровно еще краше стали. Так и горят разными огоньками, и светло от них, как при солнышке» [4, с. 21]. Объединяет не только внешнее подобие, но и функция описания фантастического – художественно естественное введение образа иномира, другой реальности, существующей в трансцендентном пространстве. Для П. П. Бажова – это сказочно-фантастический мир малахитового царства, невидимый человеческому глазу. Туда уходит Настена, буквально растворившись в малахитовых покоех Санкт-петербургского дворца, там поселяется горный мастер, влекомый зовом Хозяйки. И лейтмотивный сюжет сказов этого цикла – сложный путь героев в это царство как райское место, не подвластное течению времени. И самоцветы-малахиты являются прямыми пособниками героям на этом пути, они «оживают» на страницах сказов.

Эта метафизика предметного мира не чужда шмелевскому поэту-ювелиру Борелиусу, создавшему необыкновенный парюр – «чистейшее для чистейшей». Именно он поведает «непостижимый рассказ, напомнивший рассказы о таинственном мире самоцветов, о подземном небе, где самоцветы вспыхивают и начинают жить, движутся по своим путям. Теперь рассказ говорил о скрещении жизни людей и самоцветов...» [156, с. 416]. Самоцветы Борелиуса своей историей также ведут Виктора Алексеевича к обретению веры – веры в существование Промысла, открывая другой мир. Поэтому история обретения самоцветов становится последним шагом на трудном пути преодоления господства рационального, факта в жизни человека. Чудесно укрытые от воров св. Николаем Угодником они «назначены», сохранены для подарка Дариньке, так соответствующей идее броши: «чистота, высота, недостигаемость».

К концу романа Шмелев не просто превозносит героиню, отделяя от окружающих, он буквально «перемещает» ее в небесный простор. Ведь почти сразу

за «Сказкой о самоцветах» следует глава «Чистота, высота, недостижимость». Так символично автор истолковывает идею подаренной броши и сущность самой Дариньки, парящей над окружающими на недостижимой высоте. Ведь вскоре, на новоселье в Ютове она исполнит романс П. И. Чайковского на слова из поэмы гр. А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин».

Цитатой из поэмы озаглавлена предпоследняя главка «Благословляю вас, леса...». Отрывки из поэмы призваны создать впечатление смотрящей «оттуда», с небесной высоты на происходящее. Здесь Шмелев вновь применяет прием обратной перспективы, наделяя Дариньку иконичным мировидением. Ведь только «сверху», на высоте птичьего полета можно окинуть единым взглядом все окружающее

«Благословляю вас леса,
Долины, нивы, горы, воды...» [156, с. 435]

Далее уже сам автор подтверждает обратнопerspectiveтивность мировидения Дариньки, смотря «глазами души» на мир: «пахнуло простором далей, и дух почувствовал себя на высоте, свободным...

“Благословляю я свободу –
И голубые небеса”»

Охваченным оказывается все мироздание: от верха до низа, от востока до запада, дневной и ночной миры:

«И степь от края и до края,
И солнца свет, и ночи тьму. <...>
И в поле каждую былинку,
И в небе каждую звезду» [156, с. 435].

Шмелев создает картину мира «христианского реализма», где, собственно, космологизируясь, исчезает время и пространство.

На этом духовное восхождение героев завершено, ведь последняя главка озаглавлена так: «Пути в небе». Сюжетно роман остался незаконченным, но, видимо, недаром он был оборван на этом слове – все главное уже сказано. На этом прервалась и земная жизнь писателя в обители Св. Троицы в Джорданвилле. Сюда

он приехал дописывать роман, но внезапно в этот же день умер – так завершились пути земные.

Как видим, оглавление последнего шмелевского романа, благодаря интертекстуальным переключкам, обнаруживает внутренний сюжет, связанный с испытаниями и искушениями героев. Классика дополняет житейный и духовный пласты романа, представляя тот же «небесный» путь героев средствами секуляризованного искусства. Ориентация на «золотой век», развитие классических образов и мотивов позволяет Шмелеву семантически трансформировать и дополнять тексты классики, вступая с ними в живой диалог.

Подводя итоги данной главы, можно утверждать, что интертекстуальность использовалась Шмелевым как художественный прием, направленный на решение авторских задач. Умножение числа интертекстов, неоднозначность интерпретаций, переосмысление интертекстуальных компонентов и их полифункциональность позволяют говорить о том, что интертекстуальные приемы Шмелева вписываются в эстетическую парадигму модернизма.

При этом можно проследить определенную динамику. Если в «Весеннем шуме» интертекстуальность создает эффект художественного комментария к тексту Чехова, находясь в рамках отношения «диалог с традицией», то в более поздних произведениях обнаруживается оттачивание техники использования интертекстуальности как эстетического приема, способного гибко модулировать авторские оценки. В «Свете разума», рассказе «На пенях» интертекстуальность включает игровой, пародийный момент. Последний этап творчества, создание итогового романа «Пути небесные» знаменует продуктивное использование интертекстуальности как неотъемлемого свойства авторского письма, что позволяет говорить о сближении с модернизмом. Однако, используя чужой текст как художник-модернист, Шмелев был равнодушен к нему как мыслитель и христианин. Мировоззренчески писатель никогда не порывает с заветами классической и древней литературы, достаточно критически воспринимая идейно-эстетические установки современного ему искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ видов, форм и функций традиции и интертекстуальности в прозе И. С. Шмелева позволяет определить специфику проявлений и соотношения данных категорий в поэтике писателя, соотнести культурный фон и аксиологические ориентиры его творчества, расширить представления об особенностях его художественной системы, уточнить место Шмелева в литературном процессе первой половины XX века.

Для творческого сознания Шмелева наиболее востребованными становятся два взаимосвязанных вида традиции: литературная и духовная. Эти традиции служат прообразом «новой эстетики», цель которой – «обожить искусство», указать на его религиозные истоки. «Новая эстетика» нашла воплощение в феномене «христианского реализма», охватившего в творческой эволюции Шмелева несколько десятилетий (1920-е – 1950-е). В европейской литературном процессе этого периода осуществлялась динамика художественных систем: неореализм, модернизм, постмодернизм. Проза Шмелева учитывала творческие открытия этих направлений, но оставалась литературой «христианского реализма», имеющего свою эстетику и мировоззрение.

Слияние литературной и духовной традиций проявляется, прежде всего, в обращении к опыту иконичной и агиографической поэтики. В повести «Лето Господне» и романе «Пути небесные» молитвы, иконы, иконообраз Креста, иконотопосы и эонотопосы становятся формами выражения связи Шмелева с православной духовной традицией. Эта связь не только декларируется автором, но и определяет способы создания образов (иконичное, обратноперспективное мышление Вани и Дариньки), сюжетно-композиционное построение (соотнесенность с событиями священной истории), пространственно-временную организацию произведения (эонотопос). Духовная традиция определяет мировоззрение и мироощущение писателя, олицетворяя то прошлое, связь с которым служила для Шмелева фундаментом творчества.

Обращение к традициям древнерусской житийной литературы нагляднее всего прослеживается в образе Дариньки – центральном для последнего, итогового романа писателя. История Дариньки строится по модели житийной биографии: благочестивое детство, сознание своего предназначения, духовные подвиги, искушения, чудеса спасения, знамения, благочестивая кончина. В портрете героини подчеркивается не столько внешняя, сколько внутренняя красота, душевный свет, который преображает окружающее. Житийная традиция становится смысло- и структурообразующей. При этом определяющей особенностью поэтики романа является перерастание романного (любовного) сюжета в иконичный, отражающий путь человека к духовному спасению и возрождению. Не случайно для Шмелева обозначение «житийный», «агиографический» становится синонимом «духовного» романа. Использование традиций древнерусской литературы позволяет сделать вывод, что проза Шмелева генетически восходит к принципам средневекового искусства, творчески переосмысливая его эстетику. В этом аспекте Шмелев оказывается близок художественным исканиям литературы XX века.

Не менее значимыми для уяснения особенностей художественной системы Шмелева оказались связи с литературной традицией Нового времени, прежде всего, с русской классикой, что продемонстрировали «московские» произведения писателя. Центром и опорой русского православия для писателя является Москва. Для произведений, которые могут быть отнесены к «московскому тексту» («Голуби», «Москва в позоре», «Лето Господне», «Няня из Москвы», «Пути небесные»), характерно воспроизведение московского мифа, базирующегося на идее восприятия Москвы как третьего Рима, выявление двух ликов Москвы – сакрального и бесовского, града-Китежа и второго Вавилона, актуализация женского и природного начала в образе города. Москва изображается как главная хранительница национальных традиций и оплот православной духовности. Каждое из этих произведений обнаруживает связь не только с «московским текстом» русской литературы, но и с ключевыми фигурами русской культуры. Интертекстуальность при этом становится формой утверждения традиции. Так, обращение Шмелева к писателям «золотого века» русской литературы – А. С. Пушкину, Ф.

М. Достоевскому, А. П. Чехову служит приобщению к литературной традиции, подчеркивающей величие русской истории и культуры, специфику русскости. Пушкин является для Шмелева не просто наиболее прецедентным автором, он отождествляется с самым дорогим для писателя – Россией, родиной. Для Шмелева Пушкин – воплощение национальных ценностей, всего того, что составляет духовную опору России, русского.

В очерке «Город-призрак» и романе «Лето Господне» использован прием панорамного видения, генетически восходящий к древнерусской литературе и позволяющий охватить Москву как целое в ее ключевых локусах. Наследуя в произведениях о Москве традиции древнерусской и классической литературы, Шмелев эксплицирует в тексте наиболее значимый для него концепт – Москва как прообраз Святой Руси. В романе «Пути небесные» святая Москва выводит героев на путь нравственного очищения, спасает от светской раздвоенности, дарует внутреннюю цельность, что отвечает замыслу духовного романа. При этом в «московском тексте» могут проступать приметы «петербургского», что акцентирует оппозицию «Москва – Петербург», традиционную для русского культурного сознания, и подчеркивает приоритетность Москвы как воплощения национальной духовности. Только «впадение в грех», забвение героями народно-православных ценностей позволяет петербургским стихиям и соблазнам проникать в московское пространство и сознание «московских» по духу персонажей.

Шмелев создает свой художественный мир, для которого русская классика становится фоном, опорой, смыслообразующим претекстом. Такая преемственность идентифицируется нами как интертекстуальность в рамках традиции. Эти отношения с традицией предполагают приращения и трансформации смысла, которые, однако, не затрагивают текст-источник. Интертекстуальная связь по принципу «текст в тексте» становится знаком общности и преемственности, проявляющихся на уровне стиля, жанра, метода. Интертекстуальность, будучи направлена на создание нового смысла, сохраняет комплиментарное отношение к традиции. При этом традиционализм, то есть воспроизведение прошлого опыта, сочетается с творческим наследованием, развитием и обновлением традиции.

Яркой иллюстрацией такого соотношения традиции и интертекстуальности становится творческий диалог Шмелева с Чеховым в рассказе «Весенний шум». Изображение духовного пути Васи Неопалимова с использованием чеховских реминесценций и чеховской поэтики создает эффект художественного комментария к «Студенту» Чехова. Оба писателя останавливают свое внимание на вечных, сущностных проблемах бытия. Поиск «укрытой красоты» под «гримасами жизни» – вот ведущие цели, которым следовал в своем творчестве И. С. Шмелев. Этому больше всего соответствовал, по внутреннему ощущению писателя, именно чеховский принцип мироотображения. Шмелев связывал свой эстетический поиск с несомненно православным постижением бытия: через освоение уже достигнутого к переосмыслению и обретению истины на новом уровне. И в этом переосмыслении ему оказался близок Чехов, в своих духовных исканиях не примыкавший ни к одному из противоположных полюсов, но сохраняющий представления об этической норме и идеале. Поэтому интертекстуальность может рассматриваться в этом тексте в рамках традиции, как исходящая из ее русла. В рассказах «Весенний шум» и «Свет разума» Шмелев, опираясь на каноны «пасхального» и святочного рассказа и опыт Чехова, обновляет жанр, воплощая рождественское чудо перерождения не отдельного человека, а народной души.

Собственно интертекстуальность в большинстве случаев используется Шмелевым как продуктивная техника смыслопорождения, позволяющая лаконично, но емко и глубоко выражать смыслы художественного текста, достраивать их, благодаря подключению предшествующего литературного опыта и его ассимиляции в соответствии с собственным замыслом. При обращении к произведениям «золотого века», древнерусским и фольклорным текстам интертекстуальность становится маркером традиции, а при оценке наследия «серебряного века» является способом самоопределения автора, отмежевания от мировоззренческих позиций и нравственного релятивизма этой эпохи. В этих случаях Шмелев широко использует пародию, комизм, интертекстуальную игру, явную и скрытую полемику, что позволяет говорить об обогащении прозы писателя эстетическими достижениями модернизма и постмодернизма («Почему так случилось»).

Для создания пародийного эффекта в «Свете Разума» писатель пользуется неординарным для своих произведений приемом – интертекстуализацией евангельских цитат. Эти цитаты осмысляются в двойной перспективе: с точки зрения героя-сектанта и с позиции автора, ими доказывающего несостоятельность учения Воронова.

Сходным образом сталкиваются разные варианты восприятия иконописного образа в повести «Неупиваемая Чаша», где иконичный тип изображения и мироотношения противопоставляется «иллюзионизму», присущему эстетике «серебряного века». В то же время образ Анастасии Ляпуновой обнаруживает интертекстуальные связи с блоковской Незнакомкой.

Идеальные ценности наиболее отчетливо воплощены в женских образах. Галерея женских типов от Анастасии до Дариньки воплощает собой уникальный женский тип – «шмелевской девушки», той, которая встречается однажды, чистой и просветленной, женщины-принцессы, женщины-дитя, женщины-девы, наделенной иконичным мировидением, необычайно обаятельной, женственной (воплощающей софийное начало) и в то же время сильной, преданной своим высоким духовным идеалам и способной преодолеть трагизм и испытания собственной судьбы. При создании образов героинь могут привлекаться сразу несколько видов интертекста: музыкальный, литературный, живописный и сказочный, что способствует не только раскрытию характеров, но также формированию сюжета и основной коллизии.

Авторскую позицию в прозе Шмелева характеризует принцип отбора интертекстуальных источников. Так, в романе «Иностранец» европейский образ мысли представляет массовая литература, а русский мир раскрывается в контексте национальной классики – от древнерусского сказания до Чехова.

Все сказанное позволяет утверждать, что интертекстуальность была востребована в творчестве Шмелева как художественный прием, направленный на решение авторских задач. В использовании интертекстуальности можно проследить определенную динамику. Если в раннем рассказе «Весенний шум» интертекстуальные отсылки создают эффект художественного комментария к «Студенту» Чехова, находясь с предшественником в рамках отношения «диалог с

традицией», то в более поздних произведениях («На пеньках», «Почему так случилось») интертекстуальность становится основным способом выражения авторских оценок и авторской позиции.

Значимым подтверждением этого принципа является анализ поэтики оглавления итогового произведения Шмелева – романа «Пути небесные». Оглавление последнего шмелевского романа, благодаря интертекстуальным перекличкам, обнаруживает внутренний сюжет, связанный с испытаниями и искушениями героев. Классика дополняет житийный и духовный пласты романа, представляя тот же «небесный» путь героев средствами секуляризованного искусства. Ориентация на «золотой век», развитие классических образов и мотивов позволяет Шмелеву семантически трансформировать и дополнять тексты классики, вступая с ними в живой диалог. Для последнего этапа творчества писателя характерно использование интертекстуальности как неотъемлемого свойства авторского письма, что позволяет говорить о сближении творчества Шмелева с эстетической парадигмой модернизма. Это подтверждается множественностью интертекстов, смысловой многозначностью, полифункциональностью и трансформацией интертекстуальных компонентов.

Однако, используя претекст как художник-модернист, Шмелев зачастую равнодушен к его эстетическим достоинствам, оценивая его с точки зрения христианской аксиологии. Поэтому писатели и искусство «серебряного века» подлежат пристальному обдумыванию, критическому осмыслению, но никогда не становятся мировоззренческой, этической и эстетической основой творчества, на которую бы сознательно опирался Шмелев.

Таким образом, как традиция, так и интертекстуальность органично вписываются в шмелевскую картину мира. Будучи писателем XX века, Шмелев как приверженец традиции воскрешает в своем творчестве живую ткань прошедшего, делая бессмертным предшествующий опыт. Интертекстуальные компоненты, указывая на определенную традицию, служат либо ее утверждению и развитию, либо дискредитации и разрушению, становясь важной формой выражения авторской позиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В. В. Литературная цитата в прозе И. С. Шмелева / В.В. Абашев // И.С. Шмелев. Мир ушедший – мир грядущий : II межд. конф., посвящ. 120-летию со дня рожд. И.С. Шмелева, 21 – 25 сент. 1993 г. : тезисы докл. – Алушта, 1993. – С. 7.
2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : «CODA», 1997. – 343 с.
3. Анциферовы Н. и Т. Книга о городе. Кн. 1 : Город как выразитель сменяющихся культур / Н. и Т. Анциферовы – Л.: Изд-во Брокгауз-Ефрон, 1926. – 224, [2] с.
4. Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. Избранные сказы / П. П. Бажов. – М.: Худож.лит., 1980 – 334 с.
5. Бальмонт К. Иван Сергеевич Шмелев / Константин Бальмонт // Шмелев И. С. Родное. – М. : ГУП Издатцентр «Старая Басманная», 2000. – 150 с.
6. Барсов М. В. Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Четвероевангелия с библиографическим указателем / М. В. Барсов. – Т. 1. – М. : «Лепта», 2002. – 944 с.
7. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. Г. К. Косиков]. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
8. Батюшков К. Н. Прогулка по Москве / К. Н. Батюшков // Избранная проза / К. Н. Батюшков : [сост., послесл., и прим. П. Г. Паламарчука]. – М. : Сов. Россия, 1988. – С. 47–62.
9. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в художественном творчестве / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 26–90.
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров, прим. С. С. Аверинцев]. – М. : «Искусство», 1986. – 445 с.
11. Белинский В. Г. Петербург и Москва / Виссарион Белинский // Собр. соч. в 13 т. Т. 8. Статьи и рецензии 1843–1845 гг. / Виссарион Белинский : [подг. и

- прим. Д. Д. Благого ; ред. тома Б. И. Бурсов]. – М. : изд-во Академии наук СССР, 1955. – С. 385–414.
- 12.Белый А. Москва / Андрей Белый // Петербург. Москва в 2 т. Т. 1. Петербург. Москва: [подг. и прим. Н. И. Осьмаковой ; рис. Н. В. Кузьминой]. – Тула : Приокское кн. изд-во, 1989. – 732 с. – (Отчий край).
- 13.Белый А. Москва / Андрей Белый // Петербург. Москва в 2 т. Т. 2. Москва под ударом ; Маски : [подг. и прим. Н. И. Осьмаковой ; рис. Н. В. Кузьминой]. – Тула : Приокское кн. изд-во, 1989. – 622 с. – (Отчий край).
- 14.Блок А. Собр. соч. в 8 т. / А. Блок. – Т. 4. : Театр. – М.: Худож. лит., 1961. – С. 72–103.
- 15.Борисова Л. М., Дзыга Я. О. Продолжение «золотого века» : «Пути небесные» И. С. Шмелева и традиции русского романа: [монография] / Л. М. Борисова. – Симферополь: Таврич. нац. ун-т им. В. И. Вернадского, 2000. – 144 с.
- 16.Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие. / С. Н. Бройтман ; [под ред. Е. К. Солоухиной]. – М. : РГГУ, 2001. – 420 с.
- 17.Венок Шмелеву : сб. ст., посвящ. Дням памяти Ивана Сергеевича Шмелева, 25 мая – 2 июня 2000г. / Российский Фонд Культуры, ИМЛИ РАН, Фонд «Москва – Крым». – М. : Аванти, 2001. – 352 с.
- 18.Ветрова М. В. Проза Бориса Зайцева : наследие серебряного века и духовный реализм : дис.... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ветрова Марина Валериевна. – Симферополь, 2009. – 188 с.
- 19.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин ; [ред. Г. В. Степанов]. – М.: Наука, 1981. – 137 с.
- 20.Георгий Флоровский, прот. Пути русского богословия / Георгий Флоровский, прот. ; [предисл. прот. И. Мейендорфа]. – Paris : Ymkapress, 1983—599 p.
- 21.Герцен А. И. Москва и Петербург / Александр Герцен // Собр. соч. в 30 т. Т. 2. Статьи и фельетоны 1841–1846гг. Дневник 1842–1845 гг. / Александр

- Герцен : [подг. текста М. Л. Блинчевской ; ред. тома Л. Е. Эльсберг]. – М.: изд-во Академии наук СССР, 1954. – С. 33–42.
22. Герчикова Н. А. Роман «Пути небесные» – итог творческого пути И. С. Шмелева // Наследие И. С. Шмелева : проблемы изучения и издания. – Сб. мат-лов межд. науч. конф. 2003 и 2005 гг. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 308–314.
23. Гладышева С. Н. Творчество А. П. Чехова в оценке И. С. Шмелева / С. Н. Гладышева // Вестн. Воронеж. гос ун-та. Сер. : Журналистика. – 2005. – № 1. – С. 50–52.
24. Глинка Ф. Москва / Ф. Глинка // Стихотворения / Ф. Глинка ; [вступ. ст., подг. текста и прим. В. Г. Базарова]. – Л. : Сов. писатель, 1961. – С. 221–222.
25. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года / Николай Гоголь // Собр. соч. в 6 т. Т. 6. Избр. статьи и письма / Николай Гоголь ; [подг. и прим. А. М. Дубовикова ; ред. тома В. И. Фридлянд]. – М. : Худож. лит., 1959. – С. 109–125.
26. Григорьев А. Мои литературные и нравственные скитальчества / Аполлон Григорьев // Воспоминания. – М., 1988. – С. 5-83.
27. Грякалова Н. Ю. Человек модерна : Биография – рефлексия – письмо. / Н. Ю. Грякалова ; [монография]. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 384 с.
28. Гуминский В. М. «Лето Господне» И. С. Шмелева и концепция «Москва – Третий Рим» / В. М. Гуминский // Венок Шмелеву : сб. мат-лов, посвящ. дням памяти Ивана Сергеевича Шмелева 25 мая – 2 июня 2000 г. – М., 2001. – С. 116–127.
29. Дзыга Я. О. «Пути небесные» И. С. Шмелева и традиции русского классического романа» : автореф. дис. на соискание степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература» / Я. О. Дзыга. – М., 2000. – 16 с.
30. Дзыга Я. О. Типология женских образов в творчестве И. С. Шмелева / Я. О. Дзыга // Русская литература за рубежом. – М., 2007. – С. 65-83.
31. Дмитриев Л. А. Литературные судьбы жанра древнерусских житий : (Церковно-служебный канон и сюжетное повествование) / Л. А. Дмитриев //

Славянские литературы : VII международный съезд славистов, Варшава, август 1973 г. – М., 1973 – С. 400–418.

32. Достоевский Ф. М. Полн. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 26. Дневник писателя 1877 сент.-дек. – 1880. авг. / Ф. М. Достоевский ; [подг. текста и прим. А. В. Архипова ; ред. тома Н. Ф. Буданова и В. А. Туниманов]. – Л. : Наука, 1984. – 518 с. – (Академия наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)).
33. Дунаев М. М. Православие и русская литература : В 6-ти частях. Ч. V. / М. М. Дунаев ; [рец. : канд. богословия прот. Максим Козлов, проф. В. А. Воропаев]. – М. : Христ. лит-ра, 2003. – С. 594–768.
34. Дунаев М. М. Своеобразие творчества И. С. Шмелева / М. М. Дунаев // Рус. лит. – 1978. – № 1. – С. 163–175.
35. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ. Становление жанра: [монография] / Е. В. Душечкина. – СПб. : 1995. – 239 с.
36. Еременко Л. И. Поэтика рассказов И. С. Шмелева / Еременко Л. И. ; [учеб. пособие]. – Кемерово : Кузбасвузиздат, 2006. – 104 с.
37. Есаулов И. Иконичность визуальной доминанты в русской словесности / Иван Есаулов // Икона и образ, иконичность и словесность : сб. ст. / Иван Есаулов ; [ред.-сост. В. Лепахин]. – М. : Паломник, 2007. – С. 198–222.
38. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание: [монография] / Иван Есаулов ; [рец. : проф. В. Н. Захаров, проф. Б. Н. Тарасов]. – СПб : Алетейя, 2012. – 448 с.
39. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности : [монография] / Иван Есаулов ; [рец. Г. Л. Стольникова]. – М. : Кругъ, 2004. – 560 с.
40. Есаулов И. А. Христианская традиция и художественное творчество / Иван Есаулов // Христианство и русская литература: сб. ст ; [отв. ред. В. Котельников]. – СПб., 2002. – Сб. 4. – С. 17-28.
41. Есаулов И. А. Текст, традиция и предание [Электронный ресурс] / Иван Есаулов. – Режим доступа : <http://www.Jesaulov.narod.ru/Code/vortrag-text-tradicija-i-predani.htm/>.

42. Есаулов И. А. Традиция и предание как принципы понимания художественного текста / И. А. Есаулов // Теория традиции : христианство и русская словесность : [коллективная монография]. – Ижевск, 2009. – С.21–41.
43. Житие прп. Сергия Радонежского ; [сост. архиеп. Никона (Рождественского)]. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2000. – 264 с.
44. Зайцев Б. К. Сердце Авраамия / Борис Зайцев // Православная культура в школе ; [учеб.-метод. пособие] – М. : Покров, 2004. – С. 19–22.
45. И. С. Шмелев и духовная культура православия : сб. материалов IX Крымских междунар. Шмелевских чтений, (Алушта, 12—16 сент. 2000) / Алуштинск. лит.-мемор. музей С. Н. Сергеева-Ценского, алуштинск. музей И. С. Шмелева, ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. – Симферополь : Таврия-Плюс, 2003. – 400 с.
46. И. С. Шмелев и духовные традиции славянской культуры: сб. материалов XI Крымских междунар. Шмелевских чтений, (Алушта, 11—15 сент. 2002) / Алуштинск. лит.-мемор. музей С. Н. Сергеева-Ценского, алуштинск. музей И. С. Шмелева, Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. – Алушта, 2004. – 300 с.
47. Иванова Н. Ф. Об одном романсном рассказе И. С. Шмелева («Мареве (рассказ „бродяги”))» / Н. Ф. Иванова // Творчество И. С. Шмелева в аксиологическом аспекте : XIII Крымские междунар. Шмелевские чтения : сб. мат-лов междунар. науч. конф. 10-15 сент. 2004 г. – Алушта, 2004. – С. 39–47.
48. Иванова Н. Ф. «Романс в прозе» Чехова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200103807>.
49. Иерусалим // Библейская энциклопедия / [сост арх. Никифора]. – М. : Свято-Троице-Сергиева Лавра, соц.-коммерч. фирма «Человек», 1990. – 902 с. – Репр. Воспроизведение изд. 1910 г.
50. Икона и образ, иконичность и словесность. – Сб. ст. ; [сост. В. В. Лепахин]. – М.: Паломник, 2007. – 367 с.

51. Ильин И. А. О Тьме и Просветлении : книга художественной критики : Бунин, Ремизов, Шмелев. / И. А. Ильин ; [авт. предисл. В. Э. Молодяков]. – М. : Скифы, 1991. – 216 с.
52. Ильин И. И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США : концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / [ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М., 1999. – С. 204–210.
53. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности : теоретические аспекты / И. П. Ильин // Проблемы современной стилистики. – М., 1989. – С. 186–207.
54. Исупов К. Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 1. – М.: Наследие, 2000. – С. 69–131.
55. Ищук-Фадеева Н. И. В поисках утраченного «Я» : «Архиерей» А. П. Чехова / Н. И. Ищук-Фадеева // Чеховские чтения в Твери. – Вып. 3. – Тверь, 2003. – С. 7–14.
56. Казари Р. «Старый Арбат» Андрея Белого в связи с традицией литературных панорам Москвы / Р. Казари // Москва и «Москва» Андрея Белого: сб. ст. ; [сост. М. Спивак, Т. Цивьян, отв. ред. М. Л. Гаспаров]. – М., 1999. – С. 67–71.
57. Канунникова И. А. Концепт «Москва» в рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник» / И. А. Канунникова // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре : Матт-лы VII Виноградовских чтений. – М., 2004. – С. 158–165.
58. Капустин Н. В. «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова (жанровые трансформации) : дис. ...докт. филол. наук : 10.01.01 / Н. В. Капустин. – Иваново, 2003. – 361 с.
59. Каскина Ю. У. «Неупиваемая Чаша» Ивана Шмелева и традиции русской литературы / Ю. У. Каскина // И. С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: итоги, проблемы, перспективы. – М., 2004. – С. 35–41.

- 60.Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения : [учеб. пособие] / Н. В. Кораблева. – Донецк : Кассиопея, 1999. – 28 с.
- 61.Корецкая И. В. Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 1. – М.: Наследие, 2000. – С.688 – 732.
- 62.Корниенко Н. Москва во времени / Наталья Корниенко // Октябрь. – 1997. — № 9. – С.147–157.
- 63.Коровин В. И. Герой и миф (по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад») / В. И. Коровин // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. – Л., 1988. – С. 122-135.
- 64.Кошелев В. А. Рассказ И. С. Шмелева «Два Ивана» в свете культурологических традиций русской классики / В. А. Кошелев // Художественный мир И. С. Шмелева и традиции славянских литератур : XII Крымские междунар. Шмелевские чтения : 11–15 сент. 2003 г.: сб. науч. тр. – Симферополь, 2004. – С. 11–20.
- 65.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман : пер. с фр. / Ю. Кристева // М. М. Бахтин : pro et contra : Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. 1. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 213–243.
- 66.Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах функционирования поэтического языка : [монография] / Н. А. Кузьмина ; [рец. проф. Б. И. Осипов, доц. М. П. Одинцова]. – Изд. 4-е, стереотип. – М.: URSS, КомКнига, 2007. – 269 с.
- 67.Куликова Е. Г. «Light in the darkness» : Чехов глазами Шмелева / Е. Г. Куликова // Молодые исследователи Чехова : материалы междунар. науч. конф., (Москва, 14—18 мая 2001 г.) / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2001. – С. 417–426.
- 68.Куприн И. А. Собр. Соч. в 6 т Т. 6. Произведения 1899—1937 / А. И. Куприн ; [прим. О. Михайлова]. – М. : Худож. лит., 1958. – 829 с.
- 69.Курочкина-Лезина А. В. Повесть И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» в контексте литературной традиции / А. В. Курочкина-Лезина // Проблема

- традиции в русской литературе : сб. науч. тр. – Н. Новгород, 1998. – С.181–191.
70. Красота Лауры Дианти [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shakko.wordpress.com/2009/10/28/352/>
71. Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе : [монография] / В. В. Лепяхин. – М.: Отчий дом, 2002. – 736 с.
72. Лепяхин В. Икона и иконичность: [монография] / В. Лепяхин ; – СПб. : Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. – 397 с.
73. Лепяхин В. В. Иконология и иконичность / В. В. Лепяхин // Икона и образ, иконичность и словесность. Сб. ст. – М., 2007. – С. 129–164.
74. Лермонтов М. Ю. Собр.соч. в 4 т. Т.2. Поэмы и повести в стихах. / М. Ю. Лермонтов. – М.: Художественная литература, 1976. – 581 с.
75. Лествица преподобного отца нашего Иоанна Лествичника / Иоанн Лествичник ; [ред. О. Рогачева]. – М. : Лествица, 2004. – 671 с.
76. Линч К. Образ города / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
77. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева].—М.: Сов. Энциклоп., 1987. – 677 с.
78. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы : [монография] / Д. С. Лихачев ; [ред. В. И. Володина]. – Изд-е 3-е, доп. – М.: Наука, 1979. – 357 с.
79. Лихачев Д. С. Прошлое – будущему : статьи и очерки. / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, ЛО, 1985. – 575 с. – (Наука. Мировоззрение. Жизнь).
80. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Из ранних произведений.—М.: Правда, 1990.—655 с.
81. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1998. – 750 с.
82. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования 1958 – 1993. История русской прозы. Теория литературы ;[ред. Лотман Ю. М., Чернов И. А., Николюк Н. Г.]. – СПб.: Искусство, СПбО, 1997. – 845 с.

83. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья : Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев: [монография] / А. М. Любомудров. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 272 с.
84. Любомудров А. М. Иван Шмелев между светской и духовной традициями / А. М. Любомудров // Христианство и русская литература – СПб., 2006. – Сб. 5. – С. 321–429.
85. Любомудров А. М. Оптинские источники романа И. С. Шмелева «Пути небесные» / А. М. Любомудров // Рус. лит. – 1993. – № 3. – С. 104–111.
86. Макаров Д. В., Макарова С. Н. «Маленький человек» в повестях А. С. Пушкина «Станционный смотритель» и И. С. Шмелева «Человек из ресторана» (христианский контекст) / Д. В. Макаров, Макарова С. Н. // Художественный мир И. С. Шмелева и традиции славянских литератур : XII Крымские междунар. Шмелевские чтения : 11–15 сент. 2003 г. : сб. науч. тр. – Симферополь, 2004. – С. 107–113.
87. Макарова Л. А. Воцерковленная Россия в художественном изображении И. С. Шмелева : автореф. дис. на соискание степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература» / Л. А. Макарова. – М., 2007. – 28 с.
88. Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма / Ю. В. Манн. – М., 2001. – 447 с.
89. Махновец Т. А. Концепция мира и человека в зарубежном творчестве И. С. Шмелева : [монография] / Т. А. Махновец ; Марийский государственный университет ; [рец. : И. П. Карпов, О. В. Михеева]. – Йошкар-Ола, 2004. – 146 с.
90. Меднис Н. Е. Проблемы Московского текста» / Н. Е. Меднис // Н. Е. Меднис Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=7>.
91. Меднис Н. Е. «Городские тексты» / Н. Е. Меднис // Н. Е. Меднис. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5>.

92. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Учен. зап. Тартуск. ун-та : Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. – 1979. Блоковский сб. III. – Вып. 459. – С. 76–121.
93. Московкина И. И. Реалистическая традиция или модернистский интертекст / И. И. Московкина // Между «PRO» и «CONTRA» : координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина ; [рец. : проф. Поддубная Р. Н., проф. Силаев А. С.]. – Х. : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. – С. 34–51.
94. Неклюдов С. Тело Москвы / Сергей Неклюдов // Тело в русской культуре : сб. ст. : [сост. Г. Кабакова и Ф. Конт]. – М. : Новое литературное обозрение, 2005 – С. 361–381.
95. Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира : [монография] / В. Непомнящий. – Сер. «Пушкин в XX веке», вып. VI. – М.: Наследие, 1999. – 544 с.
96. Ницше Ф. сочинения: в 2 т. Т. 2. / Фридрих Ницше [пер. с нем. К. А. Свасьян, Ю. М. Антоновский]. – М.: Мысль, 1990. – 830 с.
97. Одесский М. П. Москва – град святого Петра. Столичный миф в русской литературе XIV – XVII вв. / М. П. Одесский // Москва и московский текст русской культуры : сб. ст. – М. : РГГУ, 1998. – С. 9–26.
98. Осьминина Е. Последний роман / Е. Осьминина // Шмелев И. С. Собр. соч. : В 5т. – Т. 5. – М. : Русская книга : Известия, 2004. – С. 3–14.
99. Осьминина Е. Две статьи И.С. Шмелева о А. П. Чехове / Е. Осьминина // Русская речь. – 1995. – № 1. – С.47–50.
100. Пак Н. И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева : дис. ...докт. филол. наук : 10.01.01. / Н. И. Пак. – М., 2004. – 344 с.
101. Платонова О. А. И. С. Шмелев и А. П. Чехов : творческий диалог : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. А. Платонова. – Тверь, 2008. – 22 с.

102. Повести о начале Москвы / [подг. текста и прим. М. А. Салминой ; ред. тома Д. С. Лихачев]. – М. – Л. : Наука, 1964. – 271 с.
103. Поддубная Р. Н. О творчестве Пушкина 1830-х годов: [монография] / Р. Н. Поддубная. – Х.: Основа, 1999. – 180 с.
104. Потапова Е. Г. А. П. Чехов и творчество И. С. Шмелева эмигрантского периода : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. Г. Потапова. – М., 2008. – 26 с.
105. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; (отв. ред. В. И. Еремина, Н. М. Герасимова, рец. А. Н. Некрылова). – Л.: ЛГУ имени А. А. Жданова, 1986. – 366 с.
106. Псалтирь, с изъяснением святых отцов и учителей Церкви. – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь. – Полтава : Изд-во Спасо-Преображен. Мгар. м-ря, 2003. – 800 с.
107. Пушкарева Л. С. О некоторых особенностях сюжетно-композиционной структуры рассказов И. С. Шмелева 1910-х годов / Л. С. Пушкарева // Вопросы сюжета и композиции в русской литературе. – Горький, 1988. – С 92–102.
108. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т.3 Стихотворения 1827 – 1836 гг. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 557 с.
109. Пье-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пье-Гро ; [пер. с .фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
110. Рубинс М. Пластическая радость красоты : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция : [ред. Б. Ф. Егоров, Я. А. Гордин]. – СПб. : Академический проект, 2003. – 354 с. – (Серия «Современная западная русистика»).
111. Руднева Е. Г. Диалог традиций в повести И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» / Е. Г. Руднева ; [ред. Н. Н. Колотилова]. – М. : МАКС Пресс, 2007. – 64 с.

112. Сергеева А. Г. «Пути небесные» И. С. Шмелева как духовный роман : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Г. Сергеева. – М., 2004. – 176 с.
113. Сергеева С. Об иконичности «тихого света» в произведениях А. С. Пушкина и Ф. И. Тютчева / С. Сергеева // Икона и образ, иконичность и словесность : сб. ст. – М.: Паломник, 2007. – С.249–260.
114. Смирнов И. П. Порождение интертекста : элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов // Winer slawistischer almanac.— Winer, 1985. – Sonderband 17.—206 s.
115. Солженицын А. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» / А. Солженицын // Новый мир. – М., 1998. – № 7. – С.184–193.
116. 131. Солнцева Н. М. Иван Сергеевич Шмелев. Аспекты творчества / Н. М. Солнцева. –М. : Кругъ, 2006. – 256 с.
117. Солнцева Н. М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество. Жизнеописание / Н. М. Солнцева. – М.: Эллис Лак, 2007. – 512 с.
118. Стеценко Е. А. Концепция традиции в литературе XX века / Е. А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / ИМЛИ РАН. – М., 2002. – С.47–83.
119. Суматохина Л. В. Традиции А. П. Чехова в прозе И. С. Шмелева / Л. В. Суматохина // Наследие И. С. Шмелева : проблемы изучения и издания : сб. мат-лов междунар. науч. конф. 2003 и 2005 гг. – М., 2007. – С. 129–135.
120. Суровова Л. Ю. Живая старина Ивана Шмелева : из истории создания «Лета Господня» / Л. Ю. Суровова ; [рец. : Н. В. Корниенко, Т. И. Радомская]. – М. : Совпадение, 2006. – 304 с. – (Русская словесность : истории и современность).
121. Телегин С. М. Методика изучения мифологии Москвы / С. М. Телегин // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века: Матт-лы IX Виноградовских чтений. – М., 2007. – С. 101–113.
122. Тициан Вечеллио да Кадоре (1477–1576) : «Король художников и художник королей» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://titian.ru>.

123. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: [учеб. пособие для вузов]. – М.:Аспект-Пресс, 2007. – 334 с.
124. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 623 с.
125. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : избранные труды / В. Н. Топоров ; [ред. тома Н. Г. Николук]. – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 2003. – 616 с. – (Федеральная целевая программа «Культура России»).
126. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура ; [отв. ред. Т. В. Цивьян]. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
127. Традиция // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николукин]. – М., 2001. – Стлб. 1090.
128. Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке / Е. Трубецкой // Литературная учеба. – 1990. – Кн. 2. – С. 101–118.
129. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках / Е. Н. Трубецкой // Три очерка о русской иконе. – Новосибирск : Сибирь XXI век, 1991. – С. 7–36.
130. Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи / Е. Трубецкой // Три очерка о русской иконе / Е. Трубецкой ; [ред. И. П. Картушин]. – Новосибирск : Сибирь – XXI век, 1991. – С. 37–71
131. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [ред. Ю. Н. Тынянов, В. Каверин, науч. совет по истории мировой культуры АН СССР]. – М. : Наука, 1977. – 575 с.
132. Успенский Б. А. Избранные труды. В 3 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры / Б. А. Успенский. – М. : школа «Языки русской культуры», 1996. – 606 с.
133. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева ; [рец. : проф. А. Н. Баранов, проф. Н. А. Николина]. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

134. Филат Т. В. Традиции и новаторство И. С. Шмелева в семантике, структуре и художественных функциях «Я-повествования» (Чехов, Лесков, Короленко и Шмелев) / Т. В. Филат // Наук. зап. Харк. держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди: Сер. : Літературознавство. – 2002. – Вип 1 (30). – С. 112–125.
135. Флоренский П., священник. Обратная перспектива. Сочинения. / П. Флоренский. – М., 1991. – 67 с.
136. Флоренский П. А., священник. Сочинения. В 4т. – Т.3 (1) / П. А. Флоренский ; [сост. иером. Андроник (Трубачев)]. – М. : Мысль, 2000. – 621 с.
137. Хачатурян Л. В. «Пути небесные» : И. С. Шмелев о духовном романе / Л. В. Хачатурян // Шмелевские чтения : сб. науч. тр. – Симферополь, 2002. – С. 112–119.
138. Хачатурян Л. В. «Пути Небесные» : редакции 1944 и 1947 годов / Л. В. Хачатурян // Наследие И. С. Шмелева : проблемы изучения и издания. – Сб. мат-лов межд. науч. конф. 2003 и 2005 гг. – М., 2007. – С. 314–319.
139. Хренов Н. А. Воля к сакральному: [монография] / Н. А. Хренов . – СПб. : Алетейя, 2006. – 571 с.
140. Цветаева М. Стихи о Москве / Марина Цветаева // Избранное / Марина Цветаева ; [сост, коммент. Л. А. Беловой]. – М. : Просвещение, 1989. – С. 70–74.
141. Черников А. П. Опыт духовного романа. «Пути небесные» И. С. Шмелева / А. П. Черников // Лит-ра в школе. – 2003. – № 2. – С. 13–18.
142. Черников А. П. Проза И. С. Шмелева : концепция мира и человека: [монография] / А. П. Черников ; [рец. : Редькин В. А., Дунаев М. М.]. – Калуга : Калуж. обл. ин-т усовершенствования учителей, 1995. – 344 с.
143. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: в 12 т. Т.6: Январь 1895 - май 1897 / Антон Павлович Чехов ; [подгот. текста и примеч. Н.И. Гитович ; ред. тома Л.Д. Опульская]. – М.: Наука, 1978. – 774с.

144. Чехов А. П. Полное Собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: в 18 т. Т.8: 1892-1894 / Антон Павлович Чехов . – Москва : Наука, 1977 . – 527 с.
145. Чехов А. П. Полн.собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 11. Пьесы 1878 – 1888 / Антон Павлович Чехов. – М. : Наука, 1986 . – 443 с.
146. А. П. Чехов о литературе / А. П. Чехов : [прим. Е. Сахарова]. – М. : ГИХЛ, 1955. – 437с.
147. Чудаков А. П. Поэтика А. П. Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1981. – 291 с.
148. 170. Шешунова С. В. Национальный образ мира в русской литературе (П. И. Мельников-Печерский, И. С. Шмелев, А. И. Солженицын): автореф. дис. на соискание науч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С. В. Шешунова. – Дубна, 2006. – 42 с.
149. Шешунова С. В. Образ мира в романе И. С. Шмелева «Няня из Москвы» / С. В. Шешунова ; [рец. : д-р филол. наук А. М. Любомудров]. – Дубна : Междунар. ун-т природы, о-ва и человека «Дубна», 2002. – 99 с.
150. Шкуропат М. Об иконичности, творимой художественным словом / М. Шкуропат // Икона и образ, иконичность и словесность. Сб. ст. – М., 2007. – С.277–303.
151. Шкуропат М. Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И. С. Шмелева) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.06 «Теория литературы» / М. Ю. Шкуропат. – Донецк, 2007. – 20с.
152. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея / Иван Шмелев ; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининой ; ред. тома В. П. Шагалова]. – М. : Русская книга : Известия, 2004. – 640 с.
153. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. Въезд в Париж : Рассказы. Воспоминания / Иван Шмелев ; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининой ; ред. тома В. П. Шагалова]. – М. :Русская книга : Известия, 2004. – 512 с.

154. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 3. Рождество в Москве : Роман. Рассказы / Иван Шмелев ; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининой ; ред. тома В. П. Шагалова]. – М. : Русская книга : Известия, 2004. – 352 с.
155. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 4. Богомолье : Романы. Рассказы / Иван Шмелев ; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининой ; ред. тома В. П. Шагалова]. – М. : Русская книга : Известия, 2004. – 560 с.
156. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. Пути небесные : Роман. / Иван Шмелев ; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининой ; ред. тома В. П. Шагалова]. – М. : Русская книга : Известия, 2004. – 480 с.
157. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 6. (доп.) История любовная : Романы. Рассказы / Иван Шмелев ; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининой ; ред. тома В. П. Шагалова]. – М. : Русская книга : Известия, 2004. – 512 с.
158. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 7 (доп.). Это было : рассказы. Публицистика / Иван Шмелев ; [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининой ; ред. тома В. П. Шагалова]. – М. : Русская книга, 1999. – 592 с.
159. Шмелев И. С. Рассказы. Т. 5. Волчий пережат. Виноград. Весенний шум. Розстани. В деревне / Иван Шмелев. – М. : Книгоизд. писателей в Москве, 1914. – 208 с.
160. Шмелев И. Творчество А. П. Чехова / И. Шмелев // Рус. речь. – 1995. – № 1. – С. 51–61.
161. Шмелев И. С. Переписка двух Иванов в 3 т. Т. 1. Переписка двух Иванов 1927–1934 / Иван Шмелев ; [сост., вступ. ст., коммент. Ю. Т. Лисицы]. – М. : Русская книга, 2000. – 560 с.
162. Шмелев И. С. Переписка двух Иванов в 3 т. Т. 2. Переписка двух Иванов 1935–1946 / Иван Шмелев ; [сост., вступ. ст., коммент. Ю. Т. Лисицы]. – М. : Русская книга, 2000. – 600 с.
163. Шмелев И. С. и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: в 2 т. Т. 1. 1939–1942; (предисл., подг. текста и коммент. О. В. Лексиной, С. А. Мартьяновой, Л. В. Хачатурян). – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 760 с.

164. Шмелев И. С. 800-летие Москвы. 1147–1947 / Иван Шмелев // Крестный подвиг. Очерки. Статьи. Автобиографические заметы 1922 – 1949 гг. Воспоминания о И. С. Шмелеве / Иван Шмелев ; [сост. и вступ. ст. О. С. Фигурновой, М. В. Фигурновой]. – М., 2007. – С. 367–372.
165. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Т. С. Элиот // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе : [пер. с англ.] – К.: Airland, 1911. – С. 157–166.
166. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.