

ГЛАВА X

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ И. С. ШМЕЛЕВА

Вопрос о творческом методе Шмелева достаточно сложен, ибо писатель принципиально не причислял себя ни к одному из существующих литературных направлений. Его художественный мир по-разному развивался в дореволюционные годы и в эмиграции, но при этом сохранялись некоторые его общие черты. Шмелев писал Луначарскому: «Я был только писателем, слушающим голос души своей. Страдания обездоленного народа — вот мое направление...»¹ Шмелева называют реалистом и романтиком, импрессионистом и натуралистом, символистом и интуитивистом, неореалистом, экспрессионистом и даже экзистенциалистом. Его сказ то сравнивают с лубком, то считают вершиной психологизма. Принципы типизации жизненных явлений в произведениях Шмелева то называют классическими, соответствующими традициям русской литературы XIX века, то сопоставляют с поэтикой древнерусского «жития», причисляя его к «воцерковлённым» писателям.

Всё это свидетельствует о том, что на творчество Шмелева пора взглянуть непредвзято, руководствуясь новыми критериями оценки. За последние двадцать пять лет существенно изменился взгляд на историю литературного процесса в России XX века. Октябрь 1917 г. долго рассматривали не только как рубеж, изменивший экономическую и политическую жизнь страны, но и как начало нового этапа в эволюции культуры. На самом деле, произошедшие события не могли резко изменить процесс развития литературы хотя бы потому, что не сразу были поняты и приняты многими писателями. На осмысление происходящего им потребовался не один год. К тому же революция, кардинально перестроив общественно-политическую жизнь и судьбы людей, не могла столь же резко прекратить развитие акмеизма, футуризма, конструктивизма, экспрессионизма и других течений. Она лишь способствовала бурному расцвету революционной романтики, особенно заметному в поэзии.

Истинным рубежом стали 1921–1922 годы, когда после гражданской войны зарождалась советская литература с новой идеологией, поэтикой и лексикой. В те же годы возникла литература русского зарубежья, которая стала одной из двух ветвей единого «древа», насильственно разделенного после Октября 1917 года. Теперь уже не кажется спорной мысль о целостности всего явления, объединившего обе части русской литературы, но до сих пор почти не изучен философско-эстетический контекст, определивший своеобразие творческого метода писателей метрополии и русского зарубежья.

Заявляя о единстве русской и советской литературы XX века, не следует забывать, что оба ее потока текли каждый по своему руслу и были различны между собой. Столь же различны, как материализм и идеализм, атеизм и православие, классовость и беспартийность, интернационализм и национальная самобытность. В те годы, когда Шмелев создавал свои лучшие произведения о России, советскую литературу занимали совсем другие проблемы: формирование новой эстетической системы, неразрывно связанной с социалистической идеей, прославление «нового человека», воспитанного революцией, мифологизация действительности в целях воспитания масс, поэтизация коллектива и героизация человека, преобразующего жизнь и даже природу.

Прошлое отвергалось во имя будущего, очертания которого рисовались в свете коммунистического мифа. И хотя исторические судьбы России и ее предназначение тоже были в центре внимания многих советских писателей, взгляд на эту проблему существенно отличался от эмигрантского. Совершенно иным был и хронотоп советской литературы: время развивалось стремительно, пытаясь обогнать само себя («Пятилетку в четыре года!», «Время, вперед!»), а пространство ощущалось безмерным, ибо обнимало собой весь мир. Интернационализм советской литературы базировался не только на лозунге «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», но и на искреннем чувстве, присущем, к примеру, герою Светлова, который пошел воевать, «чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать».

Особенно заметно различие принципов изображения действительности в СССР и в русском зарубежье по отношению к быту. В первые годы советской власти объявлялись пошлостью и буржуазным мещанством не только традиционные церковные праздники и все, что прежде украшало жизнь, но даже любовь и само существование семьи. Лозунг «Смерть быту!», возникший

еще в период революции 1905–1907 годов, вновь стал популярным. Он доминирует не только в пафосных произведениях Маяковского, но и в блистательной антимещанской сатире М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова, в повестях и рассказах В. Катаева, Ю. Олеси, А. Платонова и многих других писателей.

— Анализируя сборник А. Куприна «Река жизни», К. Чуковский писал: «Вот у нас теперь много говорят про перелом в искусстве, про смерть быта, про то, что художник должен будто бы совлечь с человеческой души временные и случайные бытовые наслоения и предъявлять публике эту душу нагишом... Все это пустяки. Стремление к обнаженной душе, несомненно, законное стремление искусства. Но разве “быт” мешает этому обнажению? Обнажение это только и может проходить сквозь быт, через быт, преломляться в быту... Правда, порою “быт” загромождает душу, отдаляет ее от вас. Но в этом виноват не он, а художник. Это могло быть у Золя, но этого нет у Толстого. И разве вы не знаете, что все великие бытовики — символисты. Вспомните Чехова»².

— Как бы подтверждая эту мысль, Шмелев писал в статье «Творчество А. П. Чехова» об особенностях русской литературы: она «как бы спаивает-вяжет Землю с Небом», ибо в ней всегда есть попытки найти разгадку мировых загадок, поставленных человечеству Неведомым: о Боге, о Бытии, о смысле жизни...» (7, 544). В литературе русского зарубежья «бытовизм» поднимался на уровень Бытия, свидетельствуя о стремлении сохранить и возвеличить традиционные основы национальной жизни. Не стоит забывать, что эмигрантская культура была замкнута в ограниченном пространстве русского Берлина, Парижа или Шанхая, а время для нее остановилось после 1917 года, который стал для многих писателей концом истории. Иными словами, хронотоп эмигрантской литературы складывался под влиянием этих двух факторов и существенно отличался от советского.

— В Советском Союзе почти тридцать лет — с начала 1930-х годов до конца 1950-х — эмигрантская литература упорно замалчивалась, а редкие книги и периодические издания, посылаемые на родину, сразу же попадали в закрытые для массового читателя спецхраны. Только к концу XX века появилась возможность не только опубликовать в полном объеме лучшие произведения эмигрантских писателей, но и поставить вопрос о своеобразии развития общего процесса русской литературы. При этом речь должна идти не просто о сопоставлении, либо проти-

вопоставлении двух идеологически разных систем, а о творческих принципах изображения действительности.

Д. П. Николаев утверждает: «Пришла пора исследовать литературный процесс свободно и непредвзято — во всей его реальной полноте и разносторонности, со всеми его сложностями и противоречиями, в его подлинной специфичности. Пора вернуться к пониманию того, что *литература* — это прежде всего и главным образом *форма художественного познания человеком себя и окружающей действительности*; что это вместе с тем *форма самопознания и самосознания нации*»³.

Говоря о преемственности развития гуманистических ценностей, Ф. Ф. Кузнецов писал: «В “Историю русской литературы XX века” органически и естественно входит и литература русского зарубежья, всё гуманистически и эстетически ценное в ней. Это целый материк духовной культуры, противоречивой, большей частью (и это понятно) чуждой нам политически и одновременно источающий непреходящую боль и любовь к своей родной, когда-то вынужденно покинутой стране»⁴. Если следовать устоявшемуся мнению, можно сказать, что в то время, когда в СССР создавался и развивался социалистический реализм, литература русского зарубежья, верная традициям классики XIX века, бережно сохраняла и развивала приемы реализма и модернизма, свойственные «Серебряному веку». Так ли это? Попробуем разобраться в этом на примере творчества Шмелева.

Чтобы выявить закономерности развития литературного процесса XX века в целом и определить его главные художественные тенденции, нужно рассматривать судьбы реализма и модернизма за рубежом и русскую литературу досоветского, советского и постсоветского периодов как звенья единой цепи. Авторы коллективного труда «Русская литература XX века: поиск ориентиров» пишут: «Сегодня, когда эпоха “перестроечных”, по-своему революционных, но часто скоропалительных и далеких от объективности переоценок сама отходит в область истории, становится ясно, что нужна новая, научно обоснованная разработка современной концепции истории русской литературы XX века. При всех прочих условиях социально-научного характера одно из важнейших — осмысление литературы в координатах качественно иной парадигмы мышления»⁵.

Творчество Шмелева дает богатый материал для осмысления таких характерных особенностей литературного процесса начала XX века, как взаимопроникновение различных художест-

венных методов, обновление литературных приемов, расширение и качественное изменение привычных понятий, усложнение «космоса выразительности». К началу XXI века существенно изменилось само представление о художественном произведении и его семантическом поле (контекст, подтекст, интертекстуальность и др.). Противопоставление реализма модернизму как двух противоборствующих и враждебных друг другу направлений сегодня не кажется верным. Гораздо правильнее высказанная еще Иваиновым-Разумником мысль об открытости реализма XX века модернистскому художественному опыту «вплоть до соединения с ним в особом качестве»⁶.

Начало XX века стало периодом крушения кумиров, кризиса гуманизма, зарождения нового общественного сознания. Чувства «возбуждения» и «чрезвычайности», осознание неминуемости грядущих перемен, вели, по словам С. Венгерова, не только к возникновению «нового искусства», но и к трансформации классического реализма, который стали называть неореализмом⁷. Тот же термин употребляли, чтобы охарактеризовать коллизию внутри модернистского искусства, стремящегося расширить свои горизонты. В статье «Анри Ренье» М. Волошин признал, что «неореализм, возникающий из символизма» и даже «укрепленный на фундаменте символизма» является сущностью нового художественного синтеза⁸.

Соответственно появился термин неоромантизм, порой обозначающий явления декадентского искусства, порой применяемый к революционно-романтическим произведениям Горького, в которых видели элементы нового художественного метода, названного впоследствии социалистическим реализмом. Заметим, мысль о том, что искусству нового мира при социализме должен соответствовать какой-то новый метод, который сложится из синтеза реализма и романтизма, занимала умы писателей еще в конце XIX века. 22 октября (2 ноября) 1898 года В. И. Анучин писал Г. Н. Потанину: «Как в науке одинаково пользуются и анализом, и синтезом, так и в литературе должны применяться на равных правах реализм и романтизм. Они не противостоят, не замещают друг друга, они соседствуют. И вполне возможно (может быть необходимо!) применение обоих в одном произведении... Какова будет литература при социалистическом строе? Ответ: не знаю, конечно. Но социализм (движение, подъем, творчество) настолько романтичен сам по себе, что реализм, несомненно, отходит на второй план. Поскольку социализм *впере-*

ди жизни, а не в уровне с нею, ему недостаточно простой правды, его не удовлетворит реалистический диагноз, ему нужен романтический прогноз. Вероятно, в социалистическом искусстве будет какой-то свой метод»⁹.

Сопоставим с этим высказыванием слова Е. Замятина, сказанные спустя несколько десятилетий: «...реализм — тезис, символизм — антитезис, и сейчас — новое, третье — синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям стекла символизма»¹⁰. Новое искусство, принципы которого пытались определить авангардисты, исходило из уверенности, что реализм нереален в эпоху, когда «Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты»¹¹. Идея надвигающегося Хаоса и соответственно деформации действительности определяла художественное своеобразие творчества многих писателей XX века не только в России, пережившей за тридцать лет две войны и три революции.

Исследователи литературы «Серебряного века», который часто называют русским Ренессансом (термин Н. Бердяева), как правило, видят его своеобразие в обновлении русского духовного космоса. Признаком его считается неомифологизм как своеобразная универсалия человеческой культуры, связывающая воедино многие его явления. Вяч. Иванов писал: «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского»¹².

Характерно название его сборника, в котором провозглашался приоритет мифа в современном искусстве, — «Родное и вселенское». Философия, эстетика и культура Серебряного века пытались соединить национальное и общечеловеческое в универсальном конструировании бытия, о чем свидетельствуют идеи В. Соловьева о Вечной Женственности и Софии, философские построения Н. Федорова, П. Флоренского, Н. Бердяева и других русских мыслителей.

Достаточно хорошо изучена конструктивная роль мифа в символистской поэзии, неомифологизм выявлен в поэтике лирических циклов А. Блока, В. Брюсова, М. Волошина, в творчестве А. Белого и М. Кузмина. З. Г. Минц указывает также на существование «поэмы-мифа» и «романа-мифа»¹³. Однако этот вопрос практически не рассматривался применительно к творчеству И. Шмелева, которого упорно причисляли к реалистам. Между

тем писатель всегда считал своей задачей соединение «родного» и «вселенского», земного и небесного, современного и патриархального. Поэтому в его творчестве постепенно усиливался процесс создания авторской концепции мифа, а в эмигрантском творчестве — собственной мифопоэтической модели мира.

Мифологемы пути, отчего дома, света, солнца постоянно присутствуют в произведениях Шмелева, соединяя в себе реальность и символ. Богомолье — это и дорога паломников к Троице-Сергиевой Лавре, и духовное обновление человека на пути к Богу. Отчий дом — одновременно родной дом Шмелева в Замоскворечье и место, где формируется душа ребенка, проникаемая любовью к семье, к своим предкам, к России. В образе света соединяются и яркие лучи солнца, льющиеся на весеннюю землю, и свет как надежда на лучшее будущее, и Свет разума, и Свет небесный, ведущий человека к Богу. Наконец, мифологема Солнца, столь многосторонне запечатленная в творчестве Шмелева, явно ориентирована на мифопоэтику В. С. Соловьева, в философии которого солнце — символ всеединства мира.

Не менее значимы в произведениях Шмелева философемы, восходящие к христианской символике: грех, Голгофа, распятие, крест, борьба духа и плоти, воскресение. В этом смысле характерны романы «История любовная» и «Няня из Москвы». В первом из них процесс созревания юношеской души показан на фоне борьбы греха и чистоты, порочности и аскезы. Во втором христианские ценности неуклонно сохраняемые в душе простой неграмотной женщины, спасают от греха и беды ее воспитанницу, актрису Катичку. Наконец, в романе «Пути небесные» трудности восхождения человека к Богу передаются через его борьбу с дьяволом неверия в Творца. «Обретение Абсолюта в Боге осуществляется через Любовь»¹⁴.

Нет сомнения, что Шмелев, как истинный сын Серебряного века, находился в сфере влияния его идей и отразил процесс поисков новых форм художественной образности. С этой точки зрения роман «Лето Господне» можно рассматривать как роман-миф, в котором дается символическое переживание собственной судьбы. То же самое можно сказать о других произведениях Шмелева, где эпизоды его собственной биографии переживаются как повествование о родном, восходящее к вселенскому.

Судьбы реализма XX века и пути его обновления можно проследить на примере эволюции творчества Шмелева — от первых произведений, написанных в духе писателей-знайцев до «ду-

ховного реализма» последнего неоконченного романа «Пути небесные». Незамкнутость стилевой системы, открытость разного рода влияниям, в том числе модернистским, характерна для большинства произведений Шмелева. Уже в его творчестве 1910-х гг. появляются черты, не свойственные реализму. В. Т. Захарова замечает в ранних рассказах писателя «импрессионистический аспект психологии в выявлении потаенного, скрытого в душе человека через тонко ассоциированные детали внешней обстановки, их подтекстовую символику, лейтмотивные пересечения, через проблему художественного пространства»¹⁵.

Анализируя раннее творчество Шмелева, она сосредоточивает внимание на глубоко мотивированной внутренней характеристике образов. Так уже в «Гражданине Уклейкине» заметна, по ее словам, глубокая психологическая «эволюция образа», а в «Человеке из ресторана» «исповедь раненого сердца героя» столь «эмоционально эффективна», что является «подпочвой», на которой возрастает «шмелевская ипостась импрессионистического художественного мышления»¹⁶. Рассматривая рассказы «В норе», «Патока», «Поездка», «Под небом», «Пугливая тишина», «Стена», «Волчий пережат», повесть «Росстани», В. Т. Захарова делает вывод, что реализм Шмелева, «основательно-добротный, с одной стороны, укорененный в стихии народного творчества с притчево-сказовым стилевым началом, но с другой, — устремленный к символизации, свойственной эстетическому сознанию начала XX века. Импрессионистические тенденции играли у него более скромную роль, чем у Бунина, Зайцева. И все же через весь пласт его раннего творчества они проходят достаточно выразительно, способствуя созданию эффекта непосредственности, трепетности, красоты бытия»¹⁷.

Сочетая «почвенность» в изображении патриархального русского быта с «лиризацией» повествования, Шмелев уже в дореволюционном творчестве создает художественный синтез особого рода. Смысловая емкость его образов объясняется органическим сочетанием бытового и бытийного. Шмелев уверен, что жизнью управляет Божественный Промысл, что Всевидящее Око зорко наблюдает за людской суетой днем и ночью, что не может быть счастлив человек, нарушающий христианские заповеди и забывший о Боге. Изображая бытие через быт, он разделяет теорию «живой жизни», объединившую писателей из «Книгоиздательства писателей в Москве». По словам Вересаева, им было

присуще чувство стихийной причастности человека к «таинственному ритму, которым полна мировая жизнь»¹⁸.

В этом смысле показательна повесть «Неупиваемая чаша» — одно из самых значительных произведений Шмелева, которому посвящено немалое количество критических работ, вышедших как при жизни автора, так и после его смерти. Однако ее сложность и неоднозначность до сих пор не позволяют считать повесть полностью изученной. Тем более, что мнения критиков и литературоведов зачастую расходятся: ее считают то житийной и патериковой повестью, то маленьким романом, то восхищаются сказовым повествованием, то считают его надуманным и фальшивым, а основной смысл видят либо в утверждении религиозного подвига героя, либо в прославлении романтического чувства безответной любви.

Говоря о своеобразии поэтики «Неупиваемой чаши», ее часто причисляют к «воцерковлённой» литературе, учитывая признание самого Шмелева: он писал повесть в охваченном гражданской войной Крыму, когда «душа тосковала по тишине, нежности и чистоте среди шумной кровавой неразберихи». «Ни единой книги под рукой, только Евангелие»¹⁹. Сам писатель определил ее главную мысль как поиск чистого и святого в человеке.

В повестях «Неупиваемая чаша», «Это было», в рассказе «Лик скрытый» продолжалось формирование творческого метода Шмелева. Их объединяет символика описаний, образ Всевидящего Ока, философская идея Великих Весов, которые беспристрастно регистрируют все земные события, попытка передать глубочайшие проявления человеческой психики с помощью внешних примет. Почти апокалипсическое предчувствие надвигающейся катастрофы уравновешивается идеей верности человека себе, своему призванию, своей вере и своей родине. И если в рассказе «Лик скрытый» и повести «Это было» основой сюжета является изображение безумия войны, то в «Неупиваемой чаше» рассказчик, почти совпадающий с автором, изображает праведность и великую человеческую любовь, которые могут быть единственным выходом из этого безумия.

Следующим этапом творческой эволюции Шмелева можно считать эпопею «Солнце мертвых», написанную в 1923 г. Эсхатологические мотивы, явственно звучащие в повести, дали основание некоторым исследователям считать, что это произведение создано по законам экспрессионизма. Экспрессивность «кричащих» образов Шмелева, в самом деле, далека от реалистической

манеры письма. С. И. Кормилов увидел в произведении «идеологизацию смерти», передаваемую с помощью натуралистических образов. Он пишет: «Атмосфера полной безысходности изначально поддерживается без подробного “расписывания” физических страданий, даже голод предстает прежде всего как морально невыносимое состояние, страх за близких, ощущение бессилия, предчувствие и оплакивание потерь, контраст между естественной природой и человеческим безумием...»²⁰

Е. Осминина замечает в произведении торжество страшного Хаоса, характерное для космогонических мифов. По ее мнению, неомифологизм писателя в сочетании с национально русской символикой и образами Апокалипсиса обусловили своеобразие «Солнца мертвых». Она пишет о зарождении «новой эстетики» в этом произведении Шмелева: «Именно здесь наряду с формами традиционного реализма мы найдем и серьезные отступления от него. Прежде второстепенным элементам художественной системы — фону, деталям, слову — придается значительный смысл, причем смысл, связанный с иной, потусторонней реальностью. Скрытый лик произведения приоткрывается через них. Они приобретают значение символов. И “символическая многозначительность” отражается, как капля в море, в самом названии...»²¹

Человек в «Солнце мертвых» соотносится не столько с действительностью, полностью разрушающейся и деформирующейся, сколько с универсальными законами миропорядка и традиционными правилами жизни народа. Такого рода произведения В. Е. Хализев называет «онтологической прозой». Он пишет: «...существует и является глубоко значимой группа литературно-художественных (а не только архаико-мифологических) жанров, где человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия»²².

Своеобразие художественного мира Шмелева состоит в том, что он органически сочетает в себе «онтологическую прозу» с пристальным вниманием и чуткостью к индивидуальным особенностям отдельного человека. Путем сказа и народного слова писатель передает внутренний мир своих героев, делая его абсолютно реалистичным. Но подобие реальности достигается с помощью приема, основанного на глубоком проникновении в психику персонажа. Возьмем хотя бы рассказ «Письмо молодого казака». Внешне он напоминает жизненно правдивый документ. Строки из письма Ивана Николаевича Думакова, тоскующего по

родине в Париже, обращены к отцу и матери, оставшимся в России: «Лети, мое письмо, еропланом птицей сквозь всю Европу и Германию прямо на Тихий Дон, в наше место, в Большие Куты, на Семей проулок на уголок, под кривой явор, в родительское гнездо» (2, 72).

Стиль письма, обилие простонародных слов и выражений выразительно характеризуют «казацкого сокола», томящегося на чужбине, где никто его не понимает. Ничего не зная о родных, он только хочет сообщить им, что жив, что пишет им «с дальней стороны, из-под городу Рван, с железного завода, называется Французская республика» (там же). И хотя в письме нет ни строчки от автора, сам документ красноречиво говорит о состоянии души и образе жизни героя. Такой способ изображения внутреннего мира человека можно условно назвать народно-сказовой «реальностью».

Она по-разному проявляется в крымских сказках, в рассказах, носящих характерные для Шмелева подзаголовки (рассказ управляющего, спасенного, парижанина с Рогожской, доктора, бродяги, сестры милосердия и мн. др.) и в романах «Человек из ресторана», «Няня из Москвы». Их объединяет повествование от первого лица и эффект подлинности изображаемого. Но можно различить два разных приема повествования: сказ или исповедь героя. Так, в крымских сказках, воспроизводя колоритный народный говор, автор с помощью сказа рисует характерные типы «новых людей»: солдат, матрос, профессиональный революционер, интернационалист. Едкая ирония и даже сарказм явственно звучат в подтексте сказок. А в образах «человека из ресторана», «няни из Москвы» или молодого казака автор воссоздает типы простых людей из народа, вживаясь в их внутренний мир, воспроизводя особенности их речи.

В романах «Лето Господне» и «Богомолье» и примыкающем к ним сборнике «Родное» проявились черты характерные для эмигрантской «воспоминательной» прозы: автобиографизм, окрашенный нотами ностальгии, мифологизация святой Руси, идеализация старого русского быта и христианских традиций. Парадоксальное соединение приземленно бытового и возвышенно лирического начал позволили А. П. Черникову и М. М. Дунаеву говорить об «особом типе реализма — реализме духовном»²³, ибо любовь ко всему земному сочетается в этих произведениях с устремленностью человека к царству небесному.

Формирование творческого метода Шмелева завершилось в романе «Пути небесные», который остался неоконченным. Задумав вначале ряд очерков об Оптиной пустыни и ее старцах, писатель почувствовал необходимость написать большой роман «о важнейшем и вечном», о «прозрении Света Истины через грех» (5, 443). 24 апреля 1925 г. Шмелев писал Ю. Кутыриной из Капбретона: «Внутреннее, — часто бессознательное, — побуждение, что руководит мною в работе, искать, наладить, показывать и — тем самым *будить* в людях прекраснейшее, что *свойственно человеку* — и ему одному только — в природе мира. Ибо верую, что человек есть орудие-средство преобразить мир, сделать его Воистину Ликом Божиим — Видимым Богом. Пока человечество само лишь “устраивается” в мире и скверно устраивается, воображая, что оно-то и есть — Цель жизни, мира. Оно лишь инструмент: Цель — Красота и Гармония всего сущего» (5, 444).

Столь масштабный замысел подпитывался идеей Вл. Соловьева о Вечной Женственности, ибо роман был посвящен жене Шмелева Ольге Александровне, которую он нежно любил при жизни и боготворил после ее неожиданной смерти в 1936 г. Вторая часть романа создавалась в период платонического романа писателя с Ольгой Александровной Бреднус-Субботиной, в которой он хотел видеть любимую женщину, данную ему Богом.

Основой сюжета романа послужили, как известно, реальные события из жизни близкого родственника О. А. Шмелевой инженера-архитектора Виктора Алексеевича Вейденгаммера и его невенчанной жены Дарьи Ивановны Королевой. Нигилист и безбожник, Вейденгаммер под влиянием Дариньки, бывшей послушницы Страстного монастыря, греховно связавшей с ним судьбу, перерождается и становится истинно верующим православным человеком. Это *чудо*, суть которого становится ясной читателю лишь в конце второго тома, проецируется на судьбу самого писателя. Подобно Вейденгаммеру, Шмелев под влиянием жены постепенно отходит от юношеских увлечений атеизмом и нигилизмом и приходит к пониманию того, что только вера в Бога и Промысел Божий спасает человека.

Роман «Пути небесные» можно назвать полифоническим. В нем звучат три разных голоса: авторский, голос рассказчика и голос Дариньки. При этом три «Я», от имени которых ведется повествование, можно легко различить в романе. Автор объявляется в первых же его строках: «Эту *чудесную* историю — в ней земное сливается с небесным — я слышал от самого Виктора

Алексеевича, а заключительные ее главы проходили почти на моих глазах» (5, 18). Именно автор рассказывает о чуде прозрения Вейденгаммера, именно он превращает Дариньку в неземное святое существо, а ее жизнь — в житие. Он постоянно сообщает о ее вещих снах и видениях, о том, что ее ведет «перст указующий», о ее «предназначении» просветить и возродить к святой жизни грешника.

Рассказчик — сам Вейденгаммер — в повествовании от первого лица признается в своих чувствах и переживаниях, сомнениях и терзаниях. Вот как он передает свои мысли в тот день, когда решился увести Дариньку из монастыря: «Я кружился у монастыря, как лермонтовский Демон и посмеивался — явил себя. И чем больше кружил, тем больше разжигался. Тут столкнулись и наваждение, и ...как бы при-вождение. Меня *вело*. Иначе и нельзя объяснить того, что со мною случилось. И вот, когда я почувствовал, что так дальше не может продолжаться, — я отказался от перевода в Орел с значительным продвижением по службе, стал запускать работу, и нервы мои расстроились невероятно, — я, наконец, решился» (5, 35).

Даринька то и дело вмешивается в повествование, высказывая свою оценку событий, не совпадающую с двумя другими. Ее отчаянная борьба с грехом, чувства стыда, неуверенности в своих поступках, вдруг вспыхнувшая страстная любовь к красавцу-гусару Вагаеву передаются тоже с помощью монолога. «Сразу я успокоилась, и стало мне легко, и я вся преда-лась ему. Я поняла, что это Господь велит мне не покидать его, больная у него душа, жаждущая Духа. Все я ему тогда сказала, все он хотел познать, какая я» (5, 54), — это о Вейденгаммере. «Какая радость — чистые цветы Божьи... И что они со мной сделали! Я безумствовала, забыла все. Без Бога самое невинное грозит нам. Те ландыши я приняла не светлой радостью, а озлоблением телесным и отдалась во власть похоти. В той истоме я ничего не сознавала, и со мной делали, что хотели» (5, 162) — это о Вагаеве.

Тема борьбы духа и плоти, проходящая через всю первую часть романа, звучит в «Путях небесных» как борьба Бога и дьявола, искушающего человека. Томления и страдания Дариньки, ее сны, как проникновение в ирреальность, помогают ей с помощью молитвы избавиться от искушений и остаться чистой. Раздумывая над образом Дариньки, Шмелев писал: «Начало плотское, страсти, красота — все это в ней оболочка сна, сон, потому она — сомнамбула, — безвольна, готова отдаваться, час-

то на краю бездны — однажды уже упала в 4 главе — совсем юная, оболыщенная, не сознавая. А духовное начало, мир, куда она тянется, — для нее — реальность самая *верная и видимая* даже, — грезит, слышит “голоса” и все возможно, — чудеса.<...> В ней *кричит*, зовет ее *тот* мир, в котором мечтает поэзия, грезит философ, ищет, который *знает* религия. Этими двумя началами, двумя мирами — сном — действительностью — временным и “жизнью”, ирреальным — вечным, жило и живет человечество, это гвозди, на которых стоит вся жизнь, это — относительное и абсолютное, время и вечность, материя и Дух. Мир спит в плоти, в грехе и — должен проснуться в вечное» (5, 442).

Эти мысли Шмелева свидетельствуют о том, что писатель и сам метался между грехом и святостью, боролся с искушениями плоти. Вспомним образ гимназиста Тони из «Истории любовной», который разрывался между греховной любовью к Серафиме и чистой — к Паше. Однако, в «Путих небесных» торжествует то, что сам автор назвал не временным, а вечным. Задумав третью часть романа, которую ему не довелось закончить, Шмелев определил ее идею как гимн Богу и путь восхождения к нему «в радостях и томлениях бытия земного» (там же). Он писал Р. Г. Земмеринг 26 января 1944 г.: «Я так хочу писать, мне надо же завершить главное — “Пути”. Я хотел бы гимн Творцу пропеть в полный голос» (5, 3).

Философ И. Ильин, глубже других почувствовавший главную идею произведения, писал: «...этот роман с *осознанной тенденцией*, простая верующая “мудрость” призвана просветить и обратить рассудочного интеллигента. Роман медленно разворачивается в “житие” и в “поучение”. Житие преодолевает соблазны, а поучение преодолевает религиозную слепоту. К *художеству* примешивается *проповедь*, творческий акт включает в себя элемент *преднамеренности и программы*. *Созерцание* осложняется *наставлением*, и во второй части романа образ Дариньки рисуется все время чертами *умиления и восторга*, которым читатель начинает невольно, но упорно сопротивляться»²⁴.

Действительно, роман «Пути небесные» стоит особняком среди других произведений Шмелева, ибо в нем отчетливо выраженная тенденция побеждает художника. Центральная мысль писателя — о спасении души человеческой через религию и спасении мира, который должен «проснуться в вечное» — проходит через все повествование. И хотя писатель с присущим ему мастерством рисует реалистические картины жизни Страстного мо-

настыря, колоритные подробности быта русского городского или помещного дворянства, роман нельзя назвать реалистическим. Литературоведы не раз замечали намеренно введенные в текст аллюзии на романы Тургенева, Л. Толстого или Ф. Достоевского, оговариваясь, что творческий почерк Шмелева совершенно иной.

О. Сорокина пишет: «По своему художественному методу и философии “Пути небесные” противостоят “новому роману” экзистенциалистов, а с другой стороны, согласуются с идеями французских современников Шмелева — Франсуа Мориака и Жоржа Бернаноса — автора религиозных романов, ориентирующихся на “Мысли” Блеза Паскаля: “страдание человека без Бога и величие человека с Богом”»²⁵. М. М. Дунаев считает, что творческий метод писателя можно назвать «духовным реализмом» поясняя: «“Пути небесные” нельзя рассматривать как жизненную правдоподобную историю. У Шмелева — реальность духовных исканий, а не обыденное правдоподобие. (Хотя и внешняя достоверность соблюдена, однако, не полно.) Шмелев явно противопоставляет реальному (“научному”) обоснованию событий — духовное. Можно сказать, если прибегать к привычным условным терминам, что писатель в своем методе прибегает к *духовному детерминизму*»²⁶.

Соглашаясь с А. П. Черниковым и М. М. Дунаевым, А. М. Любомудров пишет: «“Лето Господне”, “Богомолье”, “Няня из Москвы”, “Пути небесные” — опыт осмысления человеческой личности в свете православной веры, опирающийся на христианскую антропологию, сотериологию, экклезиологию. Церковность и православная духовность пронизывает эти книги на всех уровнях. А. П. Черников и М. М. Дунаев, говоря о совершенно особом качестве шмелевского реализма, предлагают называть его “духовным реализмом” и это название представляется удачным: метод воспроизводит не только социально-психологическую, эмоционально-душевную сферу, но именно духовную жизнь личности. Этот реализм отражает реальность присутствия Бога в мире»²⁷.

Но вправе ли мы называть реализмом творческий метод, обладающий особыми свойствами, сближающими его с «жизненной литературой» с одной стороны, с «новым романом» — с другой? Художественный мир позднего Шмелева гораздо ближе к мифу, чем к реальности, ибо писатель уделяет значительное внимание мистическим переживаниям героев. «Мистический реализм», о

котором тоже говорят применительно к его творчеству, более похож на поздний неоромантизм. В эмигрантских произведениях Шмелева есть все признаки мифа: окружающий мир выглядит просветленным и обожженным, утраченная родина предстает в дымке ностальгических воспоминаний как гармонически прекрасный мир, а герои в соответствии с канонами православия строят свою жизнь, посвящая ее Богу. И если в раннем творчестве писателя преобладал метафизический натурализм, то в позднем — романтический мифологизм.

Так называемому «духовному реализму» Шмелева свойственна немалая доля сентиментальности и романтизма. Ностальгия окрашивала большинство его произведений, написанных в изгнании, нотами тоски по родине. Жизненная достоверность конкретных образов в этом контексте приобретала особое качество, присущее не классическому реализму, а неореализму или неоромантизму. Анализируя автобиографическую прозу, созданную И. Шмелевым, И. Буниным и М. Осоргиным, Е. Скороспелова пишет: «На фоне предпочтения будущего настоящему и прошлому, характерному для исповедующих идею преображения мира, автобиографическая проза предстала прежде всего как попытка воскрешения прошедшего времени, как шаг к преодолению забвения, а для писателей русского зарубежья — и пространства. Чем сильнее было сознание мировой неустойчивости, тем безусловнее становилась красота Русской земли, национального бытия»²⁸.

Зададимся вопросом, можно ли считать реализмом творчество, в котором воскрешение прошлого становится способом преодоления забвения? Миф о богатой прекрасной стране, населенной трудолюбивым православным народом, вряд ли похож на реальную Россию начала XX века, что великолепно показал сам Шмелев в дореволюционных произведениях. Что касается его рассказов из эмигрантской жизни, они лишь свидетельствуют о трудной судьбе бывших генералов, актрис, ученых и просто россиян, покинувших родину не по своей воле. Можно сказать, что в результате синтеза разных творческих методов писатель создал свой собственный *неомифологизм*.

28 февраля 1895 года Шмелев писал Л. Андрееву: «Как бы я ни взлетал, я не оторвусь от земли, и запахи родного во мне пребудут; и имея дело с самыми реальными фактами, с самой обыденной жизнью, я <...> будил мысли порядка высшего»²⁹. Сила «ясновидящей любви» к России, сохранившись на всю жизнь,

помогала Шмелеву в эмиграции будить мысли о родине и ее историческом предназначении, о русском национальном характере, о православном человеке и смысле его бытия.

В усложненной картине литературного процесса XX века, каким он представляется сегодня после слияния двух его ветвей, — советской литературы и творчества писателей русского зарубежья, — Шмелев, бесспорно, займет достойное место. Воскрешая былое, он не просто славил Святую Русь и ее удивительный народ, но и пытался пророчески предсказать будущее России. Писатель постиг тайну и передал красоту повседневного русского быта, увидев в нем признаки извечного бытия нации и менталитета простого человека.

Двоемирие — характерная особенность художественного метода Шмелева. Пространственная структура многих его произведений основана на сопоставлении двух миров: земного и небесного, реального и потустороннего. При этом прорывы «туда» осуществляются через сны, видения, грезы, пророчества, народные приметы. Икона, как правило, выступает в роли окна в запредельное, а видения — как скрепа между двумя мирами. Антонимизм жизни показан с помощью противопоставления извечного: Бог — дьявол, ад — рай, Хаос — Логос, грех — добродетель, вера — разум, добро — зло, свет — тьма. Все это расширяет рамки повествования, делая его философски наполненным.

Итак, можно сказать, что несмотря на явное различие идейно-философских и эстетических принципов, советская и эмигрантская литературы, будучи разными ветвями одного и того же дерева, укорененного на исторической и национальной почве, сходились в тяготении к новой художественной системе, в основе которой лежал синтез реализма и романтизма. В литературе русского зарубежья это была попытка воскресить ушедшую Русь во всей колоритности ее народного быта, национального своеобразия и православных традиций.

В советской литературе синтез выражался в стремлении увидеть и изобразить жизнь с высоты социалистического идеала, показать ее в динамическом развитии на пути к будущему, к построению коммунизма. Можно не называть такой принцип изображения действительности социалистическим реализмом, но нельзя отрицать его существование. Формировавшаяся в 1920–30-е гг. советская культура возникла не на пустом месте, а на базе творчески переосмысленных традиций прошлого. Несмотря на шумные декларации новаторов, пытавшихся «сбросить клас-

сиков с парохода современности», большинство истинных мастеров слова опиралось на творческие достижения предшественников. И хотя резко изменились ценностные ориентиры, а марксизм-ленинизм стал «наукой наук», основа литературного процесса в советской литературе во многом опиралась на архетипы русской культуры. Мифологемы Серебряного века трансформировались в идеологемы, не утратив при этом своей утопической природы.

Нет сомнения, что разные способы изображения действительности, в том числе, символизм и мифологизм, сохранялись не только в эмигрантской, но и в советской литературе. Если рассматривать ее в аспекте теории архетипов К. Г. Юнга, можно обнаружить, что в создании «советского мифа» значительную роль играли архетипы «героя», «мудрого отца», «матери», «врага» и др.³⁰ Наметившееся к концу XX века сближение двух ветвей русской литературы, свидетельствует о существовании общих объективных закономерностей в развитии единого литературного процесса. Опора на традиционные национальные ценности, поиск синтеза реализма и романтизма, обновление поэтики и стилистики были характерны для той и другой ветвей литературы. На этом фоне особенно значимым кажется изучение творческого мира Шмелева, художника и мыслителя.

¹ Лепта. 1993. № 2. libru/ Классика.

² Чуковский К.И. Собрание соч.: В 15 т. Т. 6. М., 2002. С. 419–420.

³ Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. С. 67.

⁴ История советской литературы. Новый взгляд. Ч. 1. М.: Наука, 1990. С. 5.

⁵ Русская литература XX века: поиск ориентиров. 1. Мифы и реалии. Воронеж, 1995. С. 6.

⁶ Муратова К.Д. Реализм нового времени в оценке критики XX века. Л., 1972. С. 153.

⁷ Венгеров С.А. Русская литература XX века (1890–1910). Т. 1. М., 1914. С. 19.

⁸ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 62.

⁹ РГАЛИ, ф. 381, оп. 1, л. 2-а.

¹⁰ Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 93.

- ¹¹ Там же. С. 78.
- ¹² Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 142.
- ¹³ Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 77.
- ¹⁴ Серебряный век. Философско-теоретические и художественные искания. Кемерово, 1996. С. 8.
- ¹⁵ Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века. Нижний Новгород, 2012. С. 182.
- ¹⁶ Там же. С. 205–206.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Слово. Сб. первый. М., 1913. С. 21.
- ¹⁹ Москва. 2003. № 10. С. 232.
- ²⁰ Шмелев И.С. Мир ушедший — мир грядущий. Алушта, 1993. С. 5.
- ²¹ Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 115.
- ²² Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1994. С. 323.
- ²³ Венок Шмелеву. С. 161.
- ²⁴ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен. 1959. С. 160.
- ²⁵ Московянина. С. 276.
- ²⁶ Венок Шмелеву. С. 152.
- ²⁷ Там же. С. 195.
- ²⁸ Скороспелова Е. Русская проза XX века. М., 2003. С. 241–242.
- ²⁹ Русская литература. Л., 1971. С. 133.
- ³⁰ См.: Архетип и символ. Сб. работ К. Г. Юнга. М., 1991, а также работы Ханса Гюнтера «Архетипы советской культуры», «Сталинские соколы» (анализ мифа 30-х гг.) // Вопросы литературы. 1991. № 11–12. С. 122–124. Русский текст. 1996. № 4. С. 45–61.