

ГЛАВА IX

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В ПРОЗЕ ШМЕЛЕВА

Развивая и обогащая традиции русской классической литературы, Шмелев пошел значительно дальше своих предшественников в создании сложных приемов повествования. Прежде всего он существенно обогатил их психологизмом, свойственным писателям Серебряного века. Новая культура всегда формируется на базе обновленного отношения к миру, в поисках синтеза традиционного и новаторского. В начале XX века модернизм порывал с реализмом, а неореализм вышел на сцену в результате создания новых художественных приемов изображения действительности. Соответственно менялся и творческий почерк Шмелева: от реалистического изображения «оскорбленных и униженных», от традиционной темы «маленького человека» он пришел к созданию сложных психологических конструкций, в которых мир вечности проглядывает сквозь мир времени.

Своеобразие художественной системы Шмелева, имеющей не только традиционные, но и новаторские черты, проявилось, в частности, в постоянном усложнении и модификации повествовательных структур, в движении от простых описаний к сложным формам нарратива. Если в раннем творчестве писателя преобладает внешняя описательность, свойственная «физиологическому очерку», то в более поздние годы он воспринимает мир, философски осмысливая его и стремясь увидеть скрытое за обыденным. Природа становится не фоном действия, а частицей великого «оркестра жизни», руководимого Создателем. Писатель полностью разделяет меткое определение П. Сорокина, что природа — «это язык, на котором Господь разговаривает с человеком»¹.

Описаниям природы Шмелев, по его собственному признанию, учился у классиков русской литературы, более всего у Тургенева. Рассказ «У мельницы», созданный под влиянием «Записок охотника», привлекает внимание живым описанием омута,

мельницы, разрытой плотины, глинистых обрывов, рябины, осыпанной кистями ягод. Начало рассказа можно сравнить с тургеневским «Бежиным лугом». Тургенев пишет: «Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло багровое, как перед бурей, но светлое и приветливо лучезарное — мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, — и весело и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило»².

Повествование, ведущееся от первого лица, посвящено встрече охотника с крестьянскими ребятами, в центре произведения — образы мальчиков и их характеры, а пейзаж является лишь его фоном. Описание восхода солнца никак не связано с рассказами мальчиков о таинственном и страшном. Более того, Тургенев заканчивает его словами: «В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба»³. Встреча автора с героями происходит на ином фоне (угрюмый мрак, неприятная сырость, страшная бездна, уныло висящее небо, черная завеса темноты), который гармонирует с разговорами у костра. Образ рассказчика полностью совпадает с образом автора, являющегося свидетелем происходящего.

То же самое можно сказать о рассказе Шмелева «У мельницы», где картины природы являются фоном для разворачивающейся житейской драмы. Рассказчик как бы испытывает ее влияние на себе: «С треском я пробирался чащей, спотыкался на остренькие пеньки осинового сухостоя, получал неожиданные удары гибких веток». Повествование от первого лица позволяет четко отделить автора от его героев, которым он сопереживает.

По такому принципу построено большинство ранних произведений Шмелева. Нарратив иногда бывает подчеркнут даже в названиях произведений: «Мой Марс», «Как мы летали», «Как я стал писателем», «Как я покори́л немца», «Как я узнавал Толстого» и т.д. Зачастую мысль самого автора высказывается с помощью элементарного сравнения. Так, в рассказе «Мой Марс» утверждение, что «наружность обманчива» подтверждается целым рядом реалистических описаний: шишковатый и толстокожий ананас, у которого сочная мякоть, гранат с кожей, крепкой, как

старая резиновая подошва, колючий кактус, вдруг расцветающий огненной звездой нежного исполинского цветка. Но уже в повести «Человек из ресторана» Шмелев использует сказ как форму раскрытия индивидуальных особенностей личности. Благородная страдающая душа героя раскрывается с помощью «вживания» автора в образ Скороходова.

Еще более сложные повествовательные конструкции в романе Шмелева «История любовная», которую многие исследователи сравнивают с повестью Тургенева «Первая любовь». Обратимся к началу романа: «Голубое сияние в небе за голыми еще тополями сада, сыплющееся сверкание капель, бульканье в обледенелых ямках, золотистые лужи на дворе с плещущимися утками, первая травка у забора, на которую смотришь, смотришь, проталинка в саду, радующая *новым* — черной землей и крестиками куриных лапок, — ослепительное блистанье стекол и трепетание “зайчиков”, радостный перезвон на Пасхе, красные-синие шары, тукающиеся друг о дружку на ветерке, сквозь тонкую кожицу которых видятся красные и синие деревья и множество солнц пылающих...» (6, 15). Казалось бы, в этой картине природы те же слагаемые, что у Тургенева: пылающее солнце, ослепительное сияние утра, золотистые лучи. Но шмелевское описание — не просто зачин произведения, а завязка всего романа: герой впервые воспринимает весну по-новому, т.к. он мечтает о любви: «... в эту весну все как будто остановилось и дало на себя глядеть, и сама весна заглянула в мои глаза» (там же).

Картины природы даются сквозь призму восприятия героя: «бульканье в обледенелых ямках» соответствует взбаламученному состоянию души Тони, радостный перезвон колоколов на Пасху вызывает тревожное ожидание любви, а пылающее солнце видится шестнадцатилетнему герою сквозь тонкую кожицу синих и красных шаров, трепещущих на ветру. В центре описания — любовная история, бывшая с самим Шмелевым, но его герой не столько автобиографичен, сколько *автопсихологичен*.

Повествователь-нарратор совпадает с автором не в конкретных деталях, а в самом складе характера и свойствах души. Описание картин природы является не только фоном действия, оно оттеняет и подчеркивает мысли героя, его метания между добром и злом, между Пашей и Серафимой. Пробуждение чувств героя сопровождается картинками возрождающейся природы, мечты о чистой любви окрашиваются в светлые тона (чисто промытый ливнем двор, вымытые цветы, золотистый свет солн-

ца, тихие золотые рыбки), грешные мысли навяны «ароматами Востока», окрашены в цвета страсти (красная дорожка пыли от кирпичей, малиновые червячки на тополях, желтые цветочки с кладбищ).

Описание первой весенней грозы оттеняет терзания Тоники, который ревнует Серафиму к бородатому студенту и мучительно переживает ее отсутствие: «А дождь порол и порол по камню, смывая грязь, хлестал по стенам струнами, долбил по крышам, звонил-дребезжал по окнам. Ручьи бороздили двор, вышибало из желобов, било из сорванных труб с сараев, хлестало через крыши. Потемневший до сумерек двор резало синей молнией, освещало трескучим громом» (6, 165). Волнение героя утихает после обращения к образу «Всех Праведников» и «Животворящему кресту», утихает и природа: в небе — тихий свет, тихо и сонно ходят золотые рыбки в аквариуме, «зайчики» играют от воды. В этот светлый вечер герой постигает истину: «есть две силы — чистота и грех, две жизни» (6, 171).

Грех ассоциируется с зеленым в черных пятнах Змием, с черным мохнатым быком, запоровшим Степана, с убийством старого пастуха и «молодой», совершившими грех прелюбодеяния. Ужас смерти окрашивает повествование в мрачные тона, нагнетается предчувствие грядущей трагедии: «Ах, чего через эту любовь бывает! Беда!» (6, 188). Свидание Тоники с Серафимой происходит в самом глухом, сыром и темном месте возле Чёртова оврага. Прежде чем увидеть «темные кровавые веки без ресниц» и стеклянный безжизненный глаз Серафимы, герой видит черные ветви в небе и сквозь них зелёные звезды — опять зелёный в черных пятнах Змий! Ужасные, «томящие» духи героини («аромат страсти») противопоставлены белым чистым ландышам, которые приносит ему Паша. Антитеза «белое — черное», «чистота — грех», сопровождает все видения Тони, впавшего в беспамятство. «Являлась *она*, вся в белом — всюду она являлась! — льнула ко мне, шептала, играла своими волосами... — тянула меня куда-то, торопила, — и мы убегали в сад. Дымное огненное солнце срывалось с неба, катилось, как красный шарик. Темнело сразу, и становилось страшно. *Она* тянула меня в овраг. В чернеющей глубине его подымались пунцовые жирные цветы, похожие на огромные пионы. Я падал с нею в мёртвую черноту оврага...» (6, 218).

Повествование от первого лица создает иллюзию полной автобиографичности романа Шмелева. Однако подлинный автор-

ский голос слышен лишь в самом конце произведения, где говорится о встрече с прелестной девушкой-подростком: «Тоненькая, стройная... бледное личико, робкие узенькие плечи, совсем детские локотки, стягивающие вязаный платочек, словно ей холодно. Она взглянула пытливо-скромно. Бойко закинутые бровки, умные синеватые глаза. Они опалили светом... Залили светом — и повели за собой, в далекое» (6, 240). Это портрет будущей жены писателя — Ольги Александровны Охтерлони, ставшей на долгие годы его верной спутницей и помощницей. А все остальное повествование — история пробуждения души шестнадцатилетнего гимназиста, блуждающего между Добром и Злом, истиной и ложью, греховной страстью и моральной чистотой. Нарратив является здесь сложным психологическим приемом раскрытия образа главного героя.

Поясняя замысел «Истории любовной», Шмелев писал М. Вишняку 6 октября 1926 г., что это бытово-психологический роман с юмором, а вовсе не автобиографическое произведение: «Нет, могу заверить. Автор здесь в кусочках». И заметил в письме от 27 сентября 1926 г.: «Романтизма хорошая доза есть. Но... с прищуром»⁴. Действительно, в отличие от классических произведений XIX века, в романе создан сложный синтез психологического романа и романа воспитания, реалистического изображения Замоскворечья с иронически окрашенной романтикой любви.

Еще более сложна мифопоэтическая модель мира, которую Шмелев выстраивает в романах «Лето Господне» и «Богомолье». Повествование от первого лица и здесь создает иллюзию автобиографизма. Романы можно сравнить с классическими произведениями С. Аксакова, Л. Толстого, М. Горького, Н. Гарина-Михайловского, И. Бунина и др. В их центре процесс формирования детской души, проблема становления личности ребенка, воспитание его чувств, изображение окружающей жизни глазами маленького человека. Мальчик Ваня, подобно Багрову-внуку, Николеньке Иртеньеву или Алеше Пешкову, познает мир и окружающих его людей, постоянно меняясь сам. Абсолютная достоверность жизненного материала — жизнь купеческого Замоскворечья, образы близких людей, трагедия смерти отца, паломничество в Троице-Сергиеву Лавру — определяет особую роль героя-рассказчика. Казалось бы, в дилогии Шмелева не должно быть места художественному вымыслу. Однако романы никак нельзя назвать реалистическими в традиционном смысле слова.

Это особый жанр «воспоминательной» прозы, характерный для литературы русского зарубежья, окрашенной явственно звучащими нотами ностальгии по навеки утраченной родине.

Локус «отчего дома», который присутствует в событийном ряду «радостей и скорбей» «Лета Господня», помимо «мысли семейной», характерной для большинства предшественников Шмелева, несет еще и эмоциональную нагрузку: скорбь об ушедшей в прошлое России с ее устоявшимся домашним укладом. Реально-историческое время сплетается в произведениях писателя с индивидуально-психологическим, поэтому образ рассказчика соотносится не только с частной судьбой семьи, но и с общечеловеческими проблемами эпохи. Шмелев перекидывает мост от реального исторического времени к знаковым семантическим системам, таким как религия и культура. Картина мира тем самым расширяется, включая в себя и «мысль народную», и вторичную моделирующую систему мифа, ибо московское Замоскворечье предстает не как «темное царство» А. Островского, а как светлый миф детства.

Эффект реальности достигается на внутреннем и внешнем повествовательных уровнях: внешний характерен реалистическими описаниями мартовской капели, постного рынка, розговин, Яблочного Спаса, Святков, Рождества, масленицы, ледяного дома, дороги по пути на богомолье. Внутренний — попыткой найти «живую субстанцию» русской души и в образе героя-рассказчика, и в окружающих его людях (Горкин, плотники, каменщики, маляры, ремесленники, паломники и др.). Автор-герой присутствует как бы в двух лицах: как «воспоминатель», воскрешающий самого себя в детстве, и как рассказчик, ведущий диалог со своим прошлым. Поэтому авторское «Я» неоднозначно в начале и конце повествования. Главный вопрос, которым задается автор — как формируется нравственное начало в человеке и происходит духовное становление характера, — решается Шмелевым на пути обращения к православной вере. Можно сказать, что кардинальные проблемы бытия поставлены писателем на «пространстве души» маленького Вани.

Говоря о художественном своеобразии «Лета Господня», К. Мочульский писал: «Удивительна простота и точность записей Шмелева: нигде никаких “украшений” для красного словца и большого эффекта, полное отсутствие “живописных” метафор, образов, сравнений. Все деловито, сжато и подлинно. Автор помнит вещи, события и лица не приблизительно сквозь поэти-

ческую дымку прошлого, а во всей их живой реальности. Память ясновидца. Не реконструкция прошлого (с неизбежным искривлением перспективы), а вторичное переживание в полноте и цельности»⁵.

При этом читатель как бы сам оказывается в атмосфере «романа воспитания», где все формирует душу маленького Вани, и даже внешние события направлены на его сознание. Огромную роль играют в романе отец и Горкин, два руководителя мальчика в большом и пока еще непонятном мире. Именно «руководители», ведущие его к просветлению и катарсису, к пониманию роли труда и молитвы в жизни. Таковы образы «положительно прекрасных героев» во многих произведениях Шмелева: отец Лука и отец Антипа, «монах-руководитель» в «Старом Валааме», преподобный Сергей Радонежский в «Куликовом Поле», Даринька для Виктора Вейденгамера в «Путях небесных».

Обратимся к небольшому рассказу Шмелева «Миша» (в черновом варианте «Кошкин дом»), где тема детства раскрывается не как воспоминание о собственной жизни, а показана со стороны, глазами повествователя. При этом автор настолько сливается с образами героев, что они встают перед читателем как живые: маленький Миша, который хочет узнать «всю правду» о мире, нянька Домнушка, пугающая его «Кошкиным домом» («Возьму да выкину за забор, в Кошкин дом»), дворник Левон, который рассказывает Мише, что в Кошкином доме стала водиться нечистая сила после того, как старик Кошкин помер, а его горничная удушилась, конюх Антип, которому «все известно». «Многое уже знал Миша. Звездочки — глазки Божьи. Знал, что в Кошкином доме живут *они*, — надо перекреститься только! — и не надо говорить — “черти”, а так, — *они*. Их отовсюду выгнали, а тут им ход. Кошки их не боятся, — “не православные”» (6, 257).

Ночью Мише приснились черти: они шли по саду и ели снег, а потом положили лапы на забор и просились в дом, в тепло. Антип объясняет ему, что в конюшню тоже ходит «хозяин» — мутный и следит, чтобы у лошадей не украли овса, а спастись от него можно, покрестившись на медный крест. «Миша смотрит на строгого Антипу: почему он все знает? А потому, что особенный Антип: у него на глазу бельмо и смотрит он на кого-то, кого и нет, а он где-то тут. Борода у него белая и длинная, как у Святого нянькиного. И над стойлами прибит медный крест, а над крестом подсолнух, сухой, колючий...» (6, 259). Антип, который «все знает», выступает в роли наставника Миши, мальчик гово-

рит его словами, верит, что все в этом мире живое: метла стоит в уголке и плачет, потому что ее хотят отнести на помойку, ворота срываются с петель, если в доме беда, самовар воеет перед смертью хозяина, а тараканы убегают из дома перед пожаром. «Каждое существо понимает...» (там же).

Эффект подлинности в этом рассказе создается с помощью индивидуализации образов. Колоритная народная речь няньки, Левона и Антипы звучит в детских словах, повторяемых рассказчиком. Повествование ведется не от первого лица, картинка из жизни ребенка нарисована достоверно реалистически. Но за ней скрыт второй глубинный план: мысли о святом и грешном, вечном и сиюминутном, о пантеизме как свойстве русского национального характера, о народной жизни, в которой все «устроено законно».

В маленьком мире Миши все обустроено так, чтобы ребенку было спокойно и хорошо. В черновом варианте рассказа Шмелев поясняет: хорошо, когда «есть кров, и стены, и теплое сердце около» (6, 256). Все предметы и звери живут с мальчиком одной жизнью: лошади вместе с ним жуют горбушку черного хлеба, голуби сидят на стропилах в конюшне, воробьи прыгают в кормушки и даже тараканы засыпают на столе возле кружки с квасом. Шмелев дает читателю увидеть не только внешние приметы «отчего дома», но и ощутить густые «домашние» запахи, узнать детские «розовые сны». Комната Вани уютная, с веселыми обоями, которые на солнце оживают: «Прыгают журавли и лисы, уже веселые, потому что весны дождалась, — это какие подружились, даже покумилась у кого-то на родинах» (4, 31–32). На Троицын день комната светится золотисто-розовым светом: «Кажется мне, что на нашем дворе Христос. И в коровнике, и в конюшнях, и на погребнице, и везде» (4, 56).

Образ Замоскворечья нарисован Шмелевым глазами ребенка. Поэтому даже бытовые детали описаний окрашены в романтические тона. В семье Шмелевых царят православные традиции, она живет одной жизнью с природой и народом. Члены семьи строго соблюдают православные праздники, часто бывают в церквях и приглашают домой священнослужителей. Характерно описание церковных звонов, в которых как бы отражается родовая и историческая память: в Кремле древний звон, «степенный», в Замоскворечье — «бархат звонный» или «тугое серебро», праздничный благовест на Рождество, «великий гул» на Пасху и плачущий, зовущий «постный звон» на Радунницу. Дух и аромат

старомосковской жизни писатель передает с помощью зрительных и слуховых ощущений, оживляя и одушевляя все вокруг: «Масленица живая — и цветы, и пряник — живое все» (4, 145).

Нагляднее всего это отражается в описаниях природы и повседневной жизни: снега «дышат-тают», солнце «пускает зайчики, плющится на бочках, на луже», скворец «покличивает», пилы у плотников «цепляют и тонко звенят, как струнки», «хряп-кают» топоры. Трешат кузнечики и «от этого треска исходит свет, золотистый, жаркий». Звезды, «усатые, живые, бьются, колют глаза» (4, 99). Земля у Шмелева тоже живая, ей нужно непременно молиться, кончая словами: «И тебе, Мати-сыра земля». В Духов день она — именинница. Детское восприятие мира неразрывно сливается с простонародным, картины жизни одной семьи — с коллективной памятью народа. Поэтому родной дом превращается в малую вселенную, где все обустроено правильно. Мир природы и его душа свидетельствуют о единственности человека и окружающего мира. Древо Жизни людской, согласно воззрениям К. Леонтьева, определяет судьбу личности вплоть до последнего часа.

Завершая эволюцию повествовательных структур в последнем «духовном» романе «Пути небесные», Шмелев обращается к творческому опыту Достоевского, который пытался создать подобный роман в «Братьях Карамазовых», а в «Идиоте» — показать идеальный образ человека. Решить эту задачу было невозможно средствами классического реализма, который, по мнению М. М. Дунаева, «вообще оказывает непонятное до конца сопротивление всякому идеальному изображению реальности»⁶. Действительно, преобладавший в русской литературе XIX века *критический* реализм часто сосредоточивал внимание на изображении негативных проявлений жизни, предпочитая темные тона светлым.

А. М. Любомудров пишет: «Христианская антропология говорит о трех состояниях, возможных для человека — плотское, душевное и духовное. Отечественная словесность нового времени раскрыла жизнь человека плотского и душевного во всем многообразии этих состояний (прославив себя в мировой культуре непревзойденной высотой нравственной проблематики и мастерством психологической разработки). Но как обстоит дело с человеком духовным? Насколько литература выразила восхождение личности из сферы плотски-душевной в духовность, пале-

ния и победы на этом пути, духовную брань, прорывы в горный мир, — всю мистическую жизнь христианина?»⁷

Пытаясь продолжить творческие поиски Гоголя и Достоевского, Шмелев поставил перед собой именно эту задачу. Не случайно мистика и духовные прозрения все чаще становятся приметой его поздних произведений — от «Куликова Поля» до романа «Пути небесные». В статье «О Достоевском» он назвал главной темой писателя борьбу Добра и Зла, Бога и дьявола за душу человека. По его мнению, именно в соответствии с этим Достоевский пытался разгадать тайну человеческой личности. Однако, считает Шмелев, в творчестве писателя вопрос «о судьбе человека и о преображении мира не получил разрешения, но вехи были поставлены» (7, 570).

А. М. Любомудров справедливо заметил, что роман Шмелева «Пути небесные» стал «новым словом в истории русского классического романа. Здесь показана жизнь человеческой души, руководимой Божественным промыслом и ведущую духовную брань с силами зла. Социальность, хотя и отчетливо выраженная, играет внешнюю роль, роман невозможно определить ни как философский, ни как психологический. Вместо столь привычного психологизма мы встречаем здесь отражение именно духовной жизни души. Связь Дариньки с церковью тесна и неразрывна: паломничество к старцу, исповедь, причастие. Шмелев раскрывает самые глубины духовной жизни героини, для которой вера — не какая-то внешняя идея, но основа бытия, определяющая все ее существование. Такой тип — православного церковного человека — был до Шмелева незнаком русской классике»⁸.

Нет сомнения, что замысел писателя, хотя и не осуществленный до конца, был новаторским. Пытаясь соединить классическую форму романа (исторического, социального, персонажного, любовного, романа воспитания и даже авантюрного) с идеалистическим способом изображения духовной жизни человека на пути к Богу, он использует и реалистические, и романтические и модернистские средства. В «Путях небесных» заметны отголоски дискуссии о нигилизме русской интеллигенции, приведшей к гибели России, о поисках «нового религиозного сознания», а также стремление к синтезу материального и духовного. В романе то и дело звучат имена героев Тургенева, Л. Толстого, Лескова как напоминание об определенном типе личности или известных коллизиях в русской литературе⁹.

Но идея борьбы человека со своими страстями и процесс преобразования личности под влиянием Божественного промысла у Шмелева решаются не так, как у классиков XIX века. Л. Борисова и Я. Дзыга замечают: «У Шмелева, как и у Достоевского, мысль о всемирной гармонии неразрывно связана с христианскими идеалами. Но то, что у автора “Братьев Карамазовых” остается философской проблемой, недоступной художественному толкованию, для автора “Путей небесных” — зримо предстоящая реальность. Там, где у первого эпизод (Мышкин — Мари), у второго — целый том. В “Путях небесных” у “высшей гармонии” вполне конкретное местоположение — помещичья усадьба под Мценском. В отличие от Достоевского, унаследовавшего от житий безытность, автор “Путей небесных” укоренен в быту, и в описании имения обиходные подробности жизни героев соседствуют у него с райскими цветами, ручными птицами и зверями. И наконец, главное, что отличает Шмелева от Достоевского, — монологическая с оттенком поучения авторская позиция»¹⁰.

Создавая «духовный роман», Шмелев широко пользовался не только богатствами святоотеческой культуры, используя жития святых, поучения старцев, пророчества отцов церкви, но и опытом русской классической литературы. Сложный симбиоз художественной и церковной литературы позволяет говорить о «воцерковлённости» его творчества. Идеальный образ Дариньки, ориентированный на древнерусские жития, и образ скептик-позитивиста Виктора Вейденгаммера — два разных полюса духовных исканий русского человека. Преображение Вейденгаммера под влиянием Дариньки, во всем смиренно следующей Божьей воле, свидетельствуют о генетической связи Шмелева с русским православием, в котором он видел единственное спасение для России.

Говоря о художественных приемах в романах Достоевского, Шмелев писал: «Ни у кого не найти столько “вводного”, побочного и увлекательного... Он громоздил и устремлял события, оглушая неожиданностями, взвинчивал и держал, читатель терял способность различать день и ночь, сбитый с толку мчащимся временем, задыхался, изнемогал, но крепко “пойманный” не в силах был остановиться и проходил вместе с автором все “круги ада”» (7, 572).

Кажется, что Шмелев говорит здесь о себе, об особенностях стиля его последнего неоконченного романа, в котором герои и сам автор проходят все «круги ада», чтобы найти истину. Вводя

побочные эпизоды, нагромождая неожиданности, смешивая настоящее, прошлое и будущее, он заставляет читателя думать о смысле жизни о цели своего существования и вообще Бытия. Это роднит его последнее творение не только с творчеством Достоевского, но и с лучшими образцами мирового искусства XX века. Анри Труайя справедливо заметил: «В своих поисках России Иван Шмелев, сам того не сознавая, ушел дальше своей цели. Он хотел быть только национальным писателем, а стал писателем мировым»¹¹.

¹ Сорокин. П.А. Человек. Цивилизация. Общество. С. 237.

² Тургенев Ив. Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 3. М., 1979. С. 86.

³ Там же. С. 87.

⁴ Вишняк М.В. Современные записки. СПб., 1993. С. 130, 132.

⁵ Шмелев И. Лето Господне. Критика и комментарии. М., 1996. С. 530.

⁶ Дунаев М.М. Православие и русская литература. М., 1997. Т. 2. С. 238.

⁷ Венок Шмелеву. С. 191–192.

⁸ Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья; Зайцев Б.К. И. С. Шмелев. СПб., 2003. С. 250.

⁹ Венок Шмелеву. С. 205–212.

¹⁰ Там же. С. 211–212.

¹¹ Шмелев И. Лето Господне. Критика и комментарий. С. 531.