

Русская христианская гуманитарная академия
имени Ф. М. Достоевского

АКТУАЛЬНОСТЬ И. С. ШМЕЛЕВА

**Материалы всероссийских
научных конференций 2023 и 2024 гг.**

Издательство РХГА
Санкт-Петербург
2024

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
А43

*Исследование выполнено за счет гранта
Российского научного фонда № 23-28-00665,
<https://rscf.ru/project/23-28-00665/>
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского*

А43 **Актуальность И. С. Шмелева: материалы всероссийских научных конференций 2023 и 2024 гг. / Сост. А. М. Любимудров — СПб.: Издательство РХГА, 2024. — 296 с.**

ISBN 978-5-907855-64-9

Сборник статей ведущих специалистов по творчеству Ивана Шмелева включает исследования различных аспектов художественного наследия писателя: мировоззрения, тематических, образных и мотивных составляющих, языка, стиля, жанровой природы произведений. Книга предназначена для филологов и широкого круга читателей, интересующихся русской литературой.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-907855-64-9

© Коллектив авторов, 2024
© АНО ВО «РХГА», 2024

В. Б. Белукова, А. С. Милукова

ОТРАЖЕНИЕ ВОЙН НАЧАЛА XX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЕВА И Е. Н. ЧИРИКОВА

В работе выявляются общие мотивы отражение войны в произведениях Шмелева и Чирикова. Отмечается значимость для писателей-интеллигентов общения как с активно действующими воинами, так и с мирным населением, помимо воли втянутыми в водоворот войны; понимание ими роли солдата; подчеркиваются отмеченные авторами различные формы сопротивления судьбе; особо выделяется опыт использования автобиографического материала при создании художественного образа героя времени. **Ключевые слова:** мотивы, Балканская война, Первая мировая война, самопознание, автобиографизм, интеллигенция, беседы с читателем.

V. B. Belukova, A. S. Milyukova

REFLECTION OF THE WARS OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY IN THE WORKS OF I. S. SHMELEV AND E. N. CHIRIKOV

The work reveals common motives for the reflection of war in the works of Shmelev and Chirikov. The importance for intellectual writers of communication with both active soldiers and civilians, unwillingly drawn into the whirlpool of war, is noted; their understanding of the role of a soldier; the various forms of resistance to fate noted by the authors are emphasized; The experience of using autobiographical material when creating an artistic image of a hero of the time is particularly highlighted.

Keywords: motives, Balkan War, World War I, self-knowledge, autobiography, intelligentsia, conversations with the reader.

16 января 2024 года литературная общественность отметила 160 лет со дня рождения крупного русского писателя Евгения Николаевича Чирикова (1864, Казань — 1932, Прага), автора наиболее популярнейшей в начале XX века тетралогии «Жизнь Тарханова» («Юность», 1911, «Изгнание», 1911, «Возвращение, 1914, «Семья», 1924), одного из самых значимых романов о гражданской войне в России — «Зверь из бездны» (1922), потрясающего романа «Отчий дом» (1931), в котором осуществлена попытка на примере судеб нескольких поколений исследовать истоки и причины трагедии рубежа веков, и многих других произведений: драм, рассказов, сказок, публицистики. Как уже было отмечено, «его не миновало ни одно страдание: в молодости хоть и недолго, но находился в заключении, пережил страсти и горечь Первой мировой и Гражданской войны, надежду и разочарование русских революций. Осмысление происходящего как со страной, так и с отдельной личностью стало главной темой в эмиграционном творчестве писателя: насыщенная событиями и переживаниями внешняя жизнь писателя давала источник его писательской работе» [2, с. 25]. Е. Н. Чирикова современники называли «бескомпромиссным журналистом», позиционировали как «острого, талантливое фельетониста» [10, с. 5] за неизменное выражение своей весьма острой общественно-политической позиции, причем как на родине, так и за рубежом: он бесстрашно вскрывал увиденное им общественное зло.

Его младший современник Иван Сергеевич Шмелев (1873–1950), испивший ту же горькую чашу эмиграции, оставил замечательные публицистические произведения, чему свидетельствует, например, очерк «Чего ждет земля? (Суд Соломона)» (1917), в котором автор использует новый психологический прием: устами своего героя, очень типичного простого деревенского мужика, но желающего что-то понять, узнать, к тому же по природе неравнодушного, неленивого трудолюбивого, весьма смекалистого — недаром у него и прозвище Вострый! — автор разъясняет неграмотному человеку всю премудрость текущих событий, какую надо вести правильную политику, чтобы

в государстве наладился порядок: во-первых, надо ратовать против войны, а во-вторых, обязательно отстаивать твердый закон: «Государство что есть? Государство все равно, что телега. Все в ней исправности — смело садись, увезет хоть десяток! А ежели каждый по колесу утащит...» [11, с. 7].

При анализе как художественных, так и нехудожественных произведений необходимо учитывать, что автор строит свое высказывание, зная, к кому он обращается, он представляет своих адресатов. М. М. Бахтин утверждал, что стиль, композиция, художественные средства и риторические приемы подчиняются установленным автором представлениям о своих адресатах и их восприятию произведения. Фактор адресации оказывает значительное влияние на смысловую структуру текста, формируя особую коммуникативную среду внутри литературного произведения. Важным аспектом здесь является анализ того, каким образом автор учитывает потенциальные ожидания и реакции своих адресатов при конструировании своего текста. При этом выявляется тесная связь между фактором адресации и эмоциональной окраской текста, поскольку воздействие на конкретного адресата может быть одним из целеполаганий автора [1, с. 281–307]. Образ адресата является ключевым элементом формирования смысловой структуры, жанрового своеобразия и специфики диалогизма в тексте. Диалогичность произведения подразумевает включение в текст споров, дискуссий, противопоставление мнений и аргументацию, что позволяет читателю увидеть различные аспекты темы и самостоятельно сформировать свое мнение на основе представленных аргументов. Она создает прочный фундамент для взаимодействий между автором и читателем, а иногда и между самими читателями.

Публицистический текст Е. Н. Чирикова «Поездка на Балканы (Заметки военного корреспондента)» (1913) погружает читателя в события столетней давности, но «мотив страдания, присутствующий практически во всех его произведениях» [3, с. 26], обоюдно раскрывается на военных примерах как «с одной», так и «с другой» воюющей стороны. Воспитанный

на высоких примерах литературной классики, Чириков во главу угла всегда ставит постулат Л. Н. Толстого: «Все знают, не могут не знать главного, что войны, вызывая в людях самые низкие, животные страсти, развращают, озверяют людей» [8, с. 18], поэтому его пребывание на Балканском фронте сформировало «предельно негативное отношение к войне, психологии ее участников и военным действиям в целом» [5, с. 182, 184]. Для более наглядного и убедительного примера отражения войны и Чириков, и Шмелев прибегают к использованию художественного приема диалогизма, который представляет собой эффективный способ создания смысловой позиции и убеждения читателя. Данный поэтический прием часто выступает в качестве инструмента формирования и воздействия на общественное сознание.

Каждый военный кризис, даже самый удаленный, становится поводом для общественного разговора и анализа, вызывая живой интерес и эмоциональное вовлечение людей. Подробности войны интересуют общественность, знание о них заставляют двигаться в сторону мира, безопасности и справедливости военных действий. Е. Н. Чириков «стал свидетелем двух масштабных военных конфликтов, побывав в качестве обозревателя на полях сражений Первой Балканской войны, проходившей в 1912 на территории Болгарии и носившей антитурецкий характер (в ней, помимо Болгарии, участвовали Сербия, Черногория, Греция), и Первой мировой; а отчеты об увиденном публиковались в газете “Киевская мысль” (1912) и в газетах “Русское слово” и “Биржевые ведомости” (1914–1915), которые и командировали на фронт писателя» [5, с. 128]. Военные столкновения стали одной из самых острых проблем мира много веков назад, и потому с появлением средств массовой информации одним из важнейших вопросов освещения становится военный конфликт.

Во время жизни и творчества Е. Н. Чирикова взаимоотношения военных журналистов с новыми требованиями становятся все более сложными: формируются новые стандарты профессионального поведения, меняются правила

взаимодействия с законом, властью и аудиторией. Состояние русской прессы начала двадцатого века «оказалось в тяжелом положении. Новости, получаемые с фронта, не удовлетворяли интерес публики, а послать собственных корреспондентов в эпицентр военных действий никто не мог, поскольку в конце июля 1914 г. начальникам штабов в войска поступила телеграмма о том, что: “Корреспонденты в армию допущены не будут”, хотя такие газеты как “Русские ведомости”, “Новое время”, “Русское слово” неоднократно пытались отправить своих журналистов на фронт в качестве корреспондентов» [7]. В начале XX века в России военная корреспонденция подвергалась цензуре, что влияло на объективность и достоверность информации, достигающей общественности. В «Записках военного корреспондента» Е. Н. Чириков выражает свое отношение к этому процессу:

Действительной ошибкой, допущенной в данном случае штабом армии, я считаю разрешение господам цензорам быть в то же время корреспондентами своих и иностранных газет. Сидит цензор с красной повязкой корреспондента и читает телеграммы и письма своего сотоварища, а иногда и конкурента. Это неудобно и вызывает раздражение, особенно в тех случаях, когда видишь содружество простого корреспондента с корреспондентом-цензором [9, с. 103].

В период Первой Балканской войны российское общество охватило ликование и трепет. На Балканы устремились русские журналисты, стремясь стать свидетелями этого исторического события и донести его до широкой общественности. Идеино-политические взгляды военных журналистов того времени разделились на *провоенную* и *антивоенную* (курсив наш. — В. Б., А. М.). Провоенные настроения имели большую популярность в обществе, причем среди самых разных его слоев. Антивоенная же позиция отстаивалась прессой демократического направления, она сводилась к обоснованию ненужности и несвоевременности возможной войны. В целом

общественный интерес к кризису на Балканах был огромен, поэтому пресса стремилась максимально подробно освещать разворачивавшиеся события. В результате вместе с войсками на русско-турецкую войну отправились первые военные журналисты [6, с. 86]. Особое внимание уделялось двум крупнейшим государствам региона — Болгарии и Сербии, причем приоритет отдавался Болгарии. Как отмечает ученый секретарь Института славяноведения РАН Н. С. Гусев, такое предпочтение объяснялось не только территориальным превосходством Болгарии, но и ее стратегическим положением: «близость к Константинополю и Черному морю делала ее ключевым игроком в балканском регионе, что, в свою очередь, усиливало интерес к ней со стороны России» [4, с. 11].

Предельно честно звучит голос Е. Н. Чирикова в его рассуждениях о происходящих в мире событиях. Но при этом не возникнет ощущения, что это мысли только одного человека, только одной отдельной личности. Наоборот, автор словно говорит от лица простого человека, не понимающего смысла кровопролитной войны, рассуждает, открыто делаясь впечатлением о враждующей нации:

Я совершенно чужд международной политике, плохо разбираюсь в международных отношениях, совершенно не знаю сербов и болгар, а турок видел только на тяжелых дорожных работах в Крыму... Впечатление от турок у меня такое приятное: честный, трудолюбивый, красивый народ, такой тихий и радушный... И все-таки мне хочется, чтобы победили сербы, болгары и черногорцы [9, с. 12–13].

Русский солдат на Балканах представлял освободителем. Он утирал слезы обиженным и угнетенным, защищал их от жестоких врагов. Он простой человек из села откуда-нибудь из Центральной России.

Обращение к читателю как к близкому, родному человеку создает ощущение, что ведется душевный разговор, участник которого — ты сам. Рассказывая историю беженца из Одрина,

отставшего от соратников и сбившегося с пути, Е. Н. Чириков напрямую обращается к читателю, создавая ощущение, что ведется разговор с автором, участник которого — ты сам:

набрел на пустую деревню и решил, что здесь переночует, а на рассвете отыщет своих. Утром просыпается, идет по деревне и натывается на турецкий разъезд... — Спросите: испугался? — Очень испугался. Думал — пропал, приколят... Оказалось, что не прикололи и не избили, а отвели к офицеру и тот, после допроса, отправил пленника в Одрин [9, с. 104].

Задачей военных репортажей Е. Н. Чирикова, хоть и не являющейся явной целью, было раскрытие ложных убеждений, которые были внедрены в общественное сознание и активно пропагандировались прессой в связи с войной. Вместо того чтобы создавать и поддерживать иллюзорные представления о войне, Евгений Николаевич Чириков показывает ее мрачную сторону, ее разрушительную суть и последствия для общества. В этом ему помогает такая форма эксплицитного выражения авторской позиции, как диалогизм. Е. Н. Чириков беседуя с читателем, позволяет ему самому порассуждать о происходящем и сложить собственное мнение о событиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 281–307.
2. *Белукова В. Б.* Два юбиляра: И. А. Бунин и А. Т. Твардовский // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2020. № 4. С. 76–84.
3. *Белукова В. Б.* Категория страдания в драме Е. Н. Чирикова «Красный Паяц и белая Пьеретта» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2013. № 1 (2). С. 25–28.

4. *Гусев Н. С.* Болгария, Сербия и русское общество во время Балканских войн 1912–1913 гг. М.: Индрик, 2020. 520 с.
5. *Михайлова М. В., Назарова А. В.* Запечатленная Россия. Статьи о творчестве Евгения Николаевича Чирикова. Open Science Publishing Raleigh. North Carolina, USA, 2018. С. 127–139.
6. *Новикова С. А.* Образ войны в военных корреспонденциях и публицистике Вас. И. Немировича-Данченко в период русско-турецкой (1877–1878) и русско-японской (1904–1905) войн: сюжеты и роль общественных стереотипов в его формировании // Вестник ПСТГУ. Серия II. История. История Русской Православной Церкви. 2014. Вып. 1 (56). С. 84–96.
7. *Саяхова Д. К., Тыщук Н. В.* Российская печать в годы Первой Мировой войны // [Электронный ресурс] URL: <http://www.scienceforum.ru/2016/1514/22129> (дата обращения: 02.04.2024).
8. *Толстой Л. Н.* «Одумайтесь!» // «Одумайтесь! Война и мир, власть и совесть». М.: Родина, 2023. 288 с.
9. *Чириков Е. Н.* Поездка на Балканы. М.: Московское книгоиздательство, 1913. 151 с.
10. *Чириков М., Питенин В.* «Жизнь уходит, время уходит... а мы все успокоением занимаемся» // *Чириков Е. Н.* Успокоение. Записки провинциала. Нижний Новгород: Изд. «Книги», 2018. С. 5–10.
11. *Шмелев И. С.* Чего ждет земля? (Суд Соломона). Калуга, Изд. Общ.-ва в память М. В. Ломоносова в Москве, 1917. 16 с.

Я. О. Гудзова

**ПОЭТИКА ТЕЛЕСНОСТИ В СКАЗКАХ И. С. ШМЕЛЕВА
И М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА**

Статья посвящена поэтике телесности в сказках «Веселый барин» И. С. Шмелева и «Дикий помещик» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Важным средством создания образов героев являются соматические элементы. Лейтмотив еды, процесс пищеварения предстают как принципы организации жизни и отражение социальной иерархии. В обоих случаях акценты смещаются с области верхней части тела («лицо» и «голова») в сферу физиологического низа («брюхо», «пузо»). Динамика телесности, во многом восходящая к традиции Н. В. Гоголя, демонстрирует процесс умаления человека как движение от антропоморфной до зооморфной соматической образности.

Ключевые слова: Шмелев, Салтыков-Щедрин, Гоголь, «Веселый барин», «Дикий помещик», телесность, традиция.

Y. O. Gudzova

**POETICS OF EMBODIMENT IN THE STORIES
BY I. S. SHMELEV AND M. E. SALTYKOV-SHCHEDRIN**

The article addressed the review of the physicality poetics in the stories “The Merry Gentleman” by I. S. Shmeleva and “The Wild Squire” by M. E. Saltykov-Shchedrin. Somatic elements are an important means of creating images of heroes. Food theme, digestion in works of both writers go beyond the category of physicality and are introduced as a principle of living arrangements and social hierarchy. In both cases, the accents shift from the upper body area (“face” and “head”) to the sphere of the physiological bottom (“belly”, “stomach”). The physicality dynamics dates to

N. V. Gogol and demonstrates the tragic human derogation as an evolution from anthropomorphic to zoomorphic somatic images.

Keywords: Shmelev, Saltykov-Shchedrin, Gogol, “The Merry Gentleman”, “The Wild Squire”, physicality, tradition.

Связь творчества И. С. Шмелева с традициями русской словесности давно вызывает исследовательский интерес [7; 8; 9]. В литературе XIX века у писателя были свои приоритеты. М. Е. Салтыков-Щедрин не принадлежал к числу авторов, чей авторитет для писателя-эмигранта был непререкаем. Однако художественный опыт сатирика не мог не оказать влияния на Шмелева. Попытка сопоставительного анализа сказок «Веселый барин» (1919) Шмелева и «Дикий помещик» (1869) Салтыкова-Щедрина позволит не только увидеть противоречивое единство отечественного литературного процесса, но и пролить свет на характер соотнесенности художественного наследия двух прозаиков.

Сказки «Веселый барин» и «Дикий помещик» роднит тема противостояния мужика и барина, которая находит выражение не так в изображении угнетенного народа, как в обличении представителей паразитирующих классов, не имеющих уважения к человеку труда и наказанных за свое небрежение потерей человеческого облика. Веселый барин Шмелева — прямой наследник тех «зодчих праздности», «титанов тунеядства и чревоугодничества», которых Салтыков-Щедрин с величайшим мастерством изобразил в жителях легендарного Глупова [10, с. 464].

Идейное содержание сатирических сказок двух писателей определяет не только тему, но и образную систему, стилевые особенности, характер композиции. Важным средством создания образов главных героев в «Веселом барине» и «Диком помещике» являются соматические элементы, которые служат для акцентирования социальных и морально-нравственных характеристик, используются для усиления сатирического начала.

Один из способов метафорической репрезентации плоти — зооморфные образы. Со времен гоголевской «собаки

во фраке» нарочито подчеркнутая телесность и тем более уподобление человека животным сигнализируют о душевно-духовном оскудении, деградации личности.

Сказка Салтыкова-Щедрина была первой из его цикла, где «в человеческие черты образа привнесен зоологический элемент» [3, с. 229]. Это качество поэтики представляется тем более важным, что в дальнейшем творчестве сатирика оно оформилось в прямое уподобление человеческих пороков образам животного мира. Динамика телесности в «Диком помещике» и «Веселом барине» — качество, сопрягающее художественные миры, демонстрирующее процесс расчеловечивания, одичания героев как движение от антропоморфной до зооморфной телесной образности.

Правда, ни в одной из сказок нет прямых персонификаций: авторы ограничиваются отдельными зооморфизмами, характеризующими и оценивающими героев под разными углами зрения. Так, бранное выражение «курицын сын», которое традиционно служит средством неодобрения и порицания, во сне помещика представлено в неожиданном сочетании с эпитетом «твердый». Иронический смысл определения раскрывает несобственно-прямая речь, объективирующая размышления героя: «Неужто он в самом деле дурак? Неужто та непреклонность, которую он так лелеял в душе своей, в переводе на обыкновенный язык означает только глупость и безумие? <...>» [12, с. 27].

Процесс одичания помещика венчается превращением в подобие дикого зверя. Телесные метаморфозы при этом описаны с нескольких позиций. Во-первых, как непосредственные изменения, в результате которых герой «оброс волосами», приобрел когти, ходил на четвереньках, утратил способность членораздельной речи и сделался «силен ужасно». Во-вторых, как поведенческая реакция на внешний мир, которая выдает в одичавшем помещике животное, и это обстоятельство автор снова маркирует при помощи зооморфного сравнения: «Выйдет он в свой парк, <...>, как кошка, в один миг влезет на самую вершину дерева и стережет оттуда» [12, с. 29].

Апофеоз деградации связан не так с зооморфизмом, хотя и без него не обошлось, как с мотивом псевдооборотничества. Образ «человеко-медведя» возникает в рассказе капитана-исправника: «На днях-де и его, исправника, какой-то медведь не медведь, человек не человек едва на задрал, в каковом человеке-медведе и подозревает он того самого глупого помещика, который всей смуте зачинщик» [12, с. 29].

Уподобление крестьян пчелиному рою актуализирует сразу несколько положительно маркированных смыслов, связанных с фольклорными, мифологическими и религиозными значениями символического образа. Пчелы традиционно олицетворяют трудолюбие, плодородие, порядок, связаны с духовным миром. Не случайно в сцене возвращения мужиков в сказке Салтыкова-Щедрина появляется понятие «благодать»: «Как нарочно, в это время через губернский город летел отроившийся рой мужиков <...>. Сейчас эту благодать обрали, посадили в плетушку и послали в уезд» [12, с. 29].

В сказке Шмелева зооморфизмы выполняют ту же характерологическую функцию, что и в произведениях Салтыкова-Щедрина. И так же, как у классика XIX века, зооморфные сравнения в «Веселом барине» имеют отрицательную коннотацию. Так, для поваренка из ресторана герой ассоциируется с неосмотрительной «вороной». Неодобрительного «боров» персонаж удостаивается от работающей на огороде бабы, к которой подошел, по обычаю, важничая, «петушком». Обидная характеристика закрепляется просторечно-уничижительным «рыло», подчеркивающим пренебрежительное отношение к барину.

Образы персонажей обеих сказок конструируются, главным образом, посредством указания на телесные приметы внешности. Соматические признаки преобладают в живописании щедринского помещика: «И был тот помещик глупый, читал газету “Весть” и тело имел мягкое, белое и рассыпчатое» [12, с. 23]. Постепенный процесс одичания передается посредством перечисления ряда телесных превращений: герой перестает мыться, питается «сырьем», приобретает повадки хищного зверя. На полпути к этому состоянию герой Шмелева:

«Одну ночь под мостом переночует, другую в канаве где проваляется, — самая-то собачья жизнь <...>» [13, с. 577].

Важную роль в материально-вещественной характеристике обоих персонажей играют мотивы еды и пищеварения, которые выходят за пределы телесности и предстают как принцип организации жизни и отражение социальной иерархии. Художественная динамика гастрономических описаний в сказках одинакова: движение от довольства и изобилия к разорению и запустению. «Чисто как на свете представление», — впечатляется шмелевский барин: «В заведении-то приличном <...> одни-то разъединые тараканы дохлые на спинках по столикам валяются, а за окошком-то, где сладкие крендельки лежали, — мышинный помет насыпан» [13, с. 576].

У Салтыкова-Щедрина сама «социальная структура превращается <...> в элементарную пищевую цепочку “взаимопожирания”», где биологические и социальные законы оказываются неразличимыми [5, с. 21–22]. Не случайно исчезновение мужика вызывает упреки и сетования медведя Михайло Иваныча: «Мужика этого есть не в пример способнее было, нежели вашего брата дворянина» [12, с. 29]. Хищнические качества самого барина подчеркивает процесс поедания добычи.

Звериная природа воцарившегося в мире беззакония предельно обнажена в сказке Шмелева, и это тем более показательно и закономерно, что впервые схожая мысль была высказана Гоголем, безусловным авторитетом для обоих прозаиков. В неотправленном письме к В. Г. Белинскому автор «Мертвых душ» пророчески высказался о перспективах европейской цивилизации, где заправляют «красные» и «социалисты» и «все друг друга готовы съесть». По твердому убеждению писателя, состояние общества зависит от «единиц» и только преобразование души человеческой может способствовать благополучию «земного гражданства»: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства» [6, с. 443]. Сказки Шмелева и Салтыкова-Щедрина демонстрируют устрашающие примеры торжества в человеке «материальной скотины».

Повторяющийся образ «кишки луженой» в «Веселом барине» приобретает характер лейтмотива и вкупе с другими соматическими элементами («руки», «ноги», «бока», «селенка», «брюхо», «кровь», «кожа», «голова», «зубы», «губы» и др.) указывает на доминирование в герое материально-вещественного начала. Оно обнаруживается через прямые названия соматических примет или их свойств, описания физиолого-биологических явлений, связанных с функционированием организма, или процессов ухода за телом: «Ну, конечно, перед перегонкой-то, кровь-то чтобы прополировать, — в ванную, духами прольется, — огурчик прямо» [13, с. 574].

Главный художественный прием соматических описаний — метонимия. Синтетический соматический феномен «кишки луженой» аккумулирует значение фразеологического выражения «луженая глотка», являясь одновременно и «портретом» героя, и его главной характеристикой, и одним из «имен»: «Так это ты сам и есть, кишка луженая?! Веселый барин?!» [13, с. 581]. Лексема «кишка» (19 словоупотреблений) является не только знаком нарушения разумной соразмерности между духом и телом, но и признаком собственно телесной деформации, когда акценты смещаются с области верхней части тела («лицо» и «голова») в сферу физиологического низа («брюхо», «пузо»).

Здесь Шмелев продолжает традицию Салтыкова-Щедрина, в творчестве которого представлена галерея образов, содержание которых исчерпывается изображением физиологических процессов организма. Таковы, например, глуповцы, о которых известно, что у них «два желудка и только половина головы», или отставной капитан Постукин — «бутыль, наполненная желудочной настойкой» [10, с. 475].

Шмелевский герой извращает сакральный по природе процесс приема пищи, транспонируя его из пространства культуры в область пошлой материальной вещественности. Количество, интенсивность и регулярность пищевых отправлений воссоздают главную модель поведения героя, «дело» жизни которого заключается в завидной работе пищевого аппарата:

«А потому что послал ему Господь здоровье такое, что и сами ученые доктора дивились <...>. Пожалуйте, сударь-барин, на работу-с... на перегонку-с! Ну, трудился таким манером до седьмого поту» [13, с. 573–574]. В грубо-материальную, телесную плоскость помещены пение и свист как главные атрибуты отменного пищеварения. Селезенка и та у героя «играла», а «аппараты перегонные» слесарь чинил.

Эта особенность организма барина очень напоминает патриархальные привычки «хорошего» человека из очерка «Наши глуповские дела», который после обеда «любил посвящать часок-другой гастрическим сновидениям, сопровождая это занятие аккомпанементом всевозможных шипящих звуков, которыми так изобилуют преисподние глуповских желудков» [11, с. 489].

Эффект механического поглощения пищи связан с особым родом телесности, наводящей на мысль о людях-автоматах, марионетках Салтыкова-Щедрина. И хотя «Игрушечного дела людишки» несколько выбиваются из сказочного цикла, идея кукольности в разных вариациях разрабатывалась сатириком на протяжении всего творческого пути [4, с. 295–331]. В «Диком помещике» мотив марионеток оттеняется желанием героя «завести театр». При этом роль своеобразного кукловода выполняет газета «Весть»: как только «твердость души» в глупом помещике ослабевала, газета в одну минуту ожесточала его.

Гастрономические предпочтения помещика и барина выдают в героях не столько вкусовые приоритеты, сколько материальный достаток и социальный статус. Леденцы и пряники, которыми питается оголодавший персонаж Салтыкова-Щедрина, — сатирическое отражение примет новой «сладкой жизни». Сведение в одном семантическом поле гастрономических и сниженно-телесных образов в сказке Шмелева создает текст повышенной смысловой напряженности, заключающий идею отношения героя с миром: «От твоей-то кишки луженой все трясение и вышло!» [13, с. 581].

Значительное место в ряду соматических образов обоих авторов занимает голова. Именно эта часть тела чаще других

подвергается деформации в произведениях Салтыкова-Щедрина. Образ испорченной головы имеет концептуальный характер, связанный с темами неразумия, несознательности, и представлен вариантами пустой, прозрачной, снимающейся, фаршированной головы, органа, снабженного механическим устройством для воспроизводства распоряжений или избавления от рассуждений [2, с. 63–72].

В «Диком помещике» слово «голова» употребляется дважды и оба раза в составе фразеологических выражений: «поник головой» и «с головы до ног». Однако мотив поврежденной головы для сказки тоже актуален, правда, реализуется он не напрямую, а через изображение мыслительной деятельности героя, которая отражает процесс его постепенной деградации.

Лексема «думать» употребляется в тексте 15 раз, однако показателем ее функциональной значимости является не так повторяемость, как контекстуальные приращения смысла, связанные с отношением к процессу мышления и его характером. Так, после очередного «дурака», герой «хотел было уж задуматься», но вместо этого начал раскладывать карты. Размышления помещика о райском устройстве поместья в отсутствие крестьян — по-маниловски несбыточные прожекты с английскими машинами для сбора невиданного урожая фруктов и коровами без кожи и мяса: «все одно молоко, все молоко». Погруженность в сон наяву («во сне сны еще веселее, нежели наяву, снятся» [12, с. 26]) — очередной виток расчеловечивания героя, которое по-своему отражает зеркало: «Наконец устанет думать, подойдет к зеркалу посмотреться — ан там уж пыли на вершок село...» [12, с. 26].

Образ головы в сказке Шмелева связан не только с мотивом деформации личности, но и с картиной искажения мира в целом. Герою кажется, что с головой сделалось сотрясение, потому что происходящее вокруг не укладывается в разумные представления о жизни. Иносказательным выражением существа безобразий, воцарившихся при новых порядках, является фразеологический оборот «ходить на голове», который возникает сначала в слове адвоката, а потом и барина. Значение

«больной» телесности героя и мира создается посредством сведения контекстных синонимов «землетрясение», «трясение», «сотрясение», «превращение».

Семантика извращенной реальности заставляет вспомнить не только дикого помещика Салтыкова-Щедрина, но и губернатора Воинова из «Наших глуповских дел», который «в полгода чуть вверх дном Глупова не поставил», или сомнительные начинания градоначальников из «Истории одного города» [11, с. 485]. Для героя Шмелева концептуальным является внутреннее потрясение, которое рождает в нем неизвестные ранее чувства и порывы: «Я честный труд теперь уважаю <...>» [13, с. 577].

В «Диком помещике» мотив пробуждения духовности не получил развития, но представлен в авторском слове очерка «Клевета» как противостояние животной телесности и человеческих устремлений: «Ты был убежден до сих пор, что у твоей жизни есть только физическая основа, и эта сладкая мысль наполняла твою душу тем тихим веселием, которое может ощущать только невинность теленка, заранее уверенного, что ему не грозит в будущем недостатка ни в сене, ни в резке. И вдруг явились обстоятельства, доказавшие тебе самым положительным образом, что ты заблуждался» [10, с. 474]. Оказывается, нравственные принципы, мысль и веру можно обнаружить и в человеке, ограниченном сферой материально-телесного существования.

Соматические образы сказок представляют особый интерес в контексте дихотомии душа и тело, дух и материя. Нарушение пропорций между телом и духом отражается в изображении лица помещика, вернее, его элементов. Лицо, как и другие соматические образы, является частью гротесковой картины сказочного мира. Прямое наименование этой части головы появляется один раз в иронической реплике актера Садовского: «Стало быть, шампиньоны на лице растут собрался? <...>» [12, с. 25]. В остальных случаях лицо представляет «эмблему» телесности, по выражению И. Ф. Аннинского, в свое время во всей красе явленную миру в гоголевской

повести «Нос»: «Вышел помещик на балкон, потянул носом воздух и чует: чистый-пречистый во всех его владениях воздух сделался» [12, с. 24].

Физическая природа лица героя Шмелева означена повторяющимися соматическими маркерами: «нос», «губы», «зубы», «усы», «лоб». Однако телесность лица, сама по себе показательная, побеждается телесностью иного рода. Образ кишки луженой как символическое обозначение лица героя выразительно подчеркивает драматический «разрыв в человеке», связанный с иерархией материальных и духовных начал, о котором применительно к творчеству Гоголя писал С. Г. Бочаров: «“Лицо” — решающий факт бытия человека — это “соотнесенность с Богом”, “окликнутость человека Богом”. <...> Нельзя, оставаясь человеком, не сохранить “лицо”» [1, с. 139].

Акцент на соматической образности в характеристике щедринского персонажа сохраняется на протяжении всего повествования и венчается финальным указанием на то, что после поимки дикого помещика насильно «высморкали, вымыли и обстригли ногти». Понуждение в этом случае еще раз подтверждает и закрепляет факт размывания границ между телесностью человеческой и животной: герой «тоскует по прежней своей жизни в лесах, умывается лишь по принуждению и по временам мычит» [12, с. 80].

Барин Шмелева, конечно, не так выразительно зооморфен, но и ему вряд ли уготовано духовное возрождение. Он не предназначен автором для значительных перемен внутреннего или внешнего порядка. Эту истину герою открывает прорицатель Мартын Задека, к которому барин пришел судьбу узнавать: «Не тебя, дурака, жалеючи, а православного народа <...>, через тебя не произойдет» [13, с. 579]. У Салтыкова-Щедрина легендарный образ толкователя снов появляется в «Наших глуповских делах» для характеристики плешивого губернатора, отдающего распоряжения с таким значительным видом, «словно он и впрямь Мартына Задеку съел» [11, с. 487].

Примечательно, что индивидуальные превращения веселого барина подчеркнута телесны: удар по «башке»,

вспарывание «брюха», отрезание «кишок», обвисшее «пузо». Последнее становится не только знаком ограничения полноты телесных удовольствий, но и социально обусловленной характеристикой, провоцирующей в герое кризис самоидентификации: «Что-то мне, — говорит, — как хорошо-легко стало?! даже удивительно, будто и не я самый» [13, с. 581].

Противовесом материально-вещественной телесности у Шмелева выступает «слово» как проекция духа. Именно оно в случае со стариком-пустынником перевешивает материальные приметы внешности, в том числе и видимое отсутствие глаз: «И не вижу, а вижу! Какое слово сказал! Ну, прямо — голова. Вовсе слепой, <...> в огромном колпаке, в халате, нос крючком, борода до пуза» [13, с. 580]. В сказке Салтыкова-Щедрина значение «золотого слова» («Старайся!») профанировано и глупостью героя, и источником, откуда незадачливый помещик черпал пресловутую «твердость души».

Таким образом, несоответствие между телесным и духовным началом в человеке, изображение последствий нарушения жизненно важной иерархии являются значимыми приметами художественного мира сказок Шмелева и Салтыкова-Щедрина. Динамика телесности, во многом восходящая к традиции Гоголя, демонстрирует трагический процесс умаления человека как движение от антропоморфной до зооморфной соматической образности. В обоих случаях телесные элементы играют роль социальных и морально-нравственных маркеров, являются средством усиления сатирического начала. В целом характер изображения нарушенной историческими потрясениями жизни в сказках Салтыкова-Щедрина и Шмелева обнаруживает общность масштабных, внутренне сложных образов-обобщений, одновременно острозлободневных, но в то же время имеющих глубокое общечеловеческое содержание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. 296 с.

2. *Бухитаб Б. Я.* Мотив «испорченной головы» в сатире Салтыкова-Щедрина // Наследие революционных демократов и русская литература. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1981. С. 63–72.
3. *Бушмин А. С., Баскаков В. Н.* «Сказки» Салтыкова-Щедрина. Становление жанра. Творческая история. Восприятие // М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки / отв. ред. С. А. Макашин. Л.: Наука, 1988. С. 223–244.
4. *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. 347 с.
5. *Глазкова Т. А.* Демифологизация реальности в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина: автореф. дис... канд. культурологии / Рос. гос. гум. унив. Москва, 2009. 24 с.
6. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 13. 564 с.
7. *Дзыга Я. О.* Творчество И. С. Шмелева в контексте традиций русской литературы. М.: Буки-Веди, 2013. 348 с.
8. *Каскина Ю. У.* И. С. Шмелев и русская классика XIX века: И. С. Тургенев, А. П. Чехов, Ф. М. Достоевский. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 160 с.
9. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.
10. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Клевета // Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 3. 651 с.
11. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Наши глуповские дела // Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 3. 651 с.
12. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Дикий помещик // Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 6. Кн. 1. 527 с.
13. *Шмелев И. С.* Веселый барин // Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 8 (доп.). 608 с.

Я. О. Гудзова

**НАТОЩАК НЕСПОРО И БОГУ МОЛИТЬСЯ:
КУЛИНАРНЫЕ ОПИСАНИЯ И. С. ШМЕЛЕВА
И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Внимание к гастрономическим описаниям в отечественной литературе связано с большой ролью национальной кухни в бытовом мире и традиционном укладе русского народа. Поэзия высокой кулинарии, обеспечивающей гармонию и лад повседневной жизни, связана с осмысленным, умеренным употреблением пищи. Механическое, «невкусное» поглощение блюд, чревоугодие изображались писателями в сатирическом ключе. В произведениях художественной литературы гастрономические описания служат средством характеристики героев, передачи неповторимого национального уклада жизни, воплощения авторского замысла. Вовлеченность в процессы обновления реализма начала XX века и тяготение к литературной традиции по-своему сказались на характере гастрономических описаний И. С. Шмелева.

Ключевые слова: гастрономические описания, национальная кухня, традиции, духовная жизнь, И. С. Шмелев.

Y. O. Gudzova

**FASTING IS NOT HEALTHY AND PRAYING TO GOD:
I. S. SHMELEV'S GASTRONOMIC DESCRIPTIONS AND
TRADITIONS OF RUSSIAN LITERATURE**

Attention to gastronomic descriptions in Russian literature is associated with the great role of national cuisine in the everyday world and the traditional way of life of the Russian people. The poetry of high cooking, which ensures harmony and harmony of

everyday life, is associated with meaningful, moderate eating. The mechanical, “tasteless” absorption of dishes, gluttony were depicted by writers in a satirical way. In works of fiction, gastronomic descriptions serve as a means of characterizing the characters, conveying a unique national way of life, and embodying the author’s idea. The involvement in the processes of updating realism at the beginning of the 20th century and the attraction to the literary tradition had their own effect on the character of I. S. Shmelev’s gastronomic descriptions.

Keywords: gastronomic descriptions, national cuisine, traditions, spiritual life, I. S. Shmelev.

Внимание к сакральному по природе ритуалу приготовления и употребления пищи у русских классиков связано с отношением к национальной кухне как части духовной и бытовой жизни русского народа. Гастрономическими описаниями изобилуют сочинения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. А. Крылова, И. А. Гончарова, М. Е. Салтыкова-Щедрин, А. П. Чехова.

Широко представленная в литературе кулинарная тема отражает особенности национального характера и черты патриархального быта. Однако тема еды в литературе связана не только с традициями хлебосольтва. Не стоит забывать о личных предпочтениях писателей в области вкусового и обонятельного многообразия снеди. Так, общеизвестно пристрастие Пушкина к простым блюдам домашнего приготовления вроде печеного картофеля или моченых яблок. Фирменный рецепт Гоголя составляли макароны, приправленные сыром и маслом, а Чехова — караси в сметане. Кулинарные склонности и аппетит Крылова обросли таким количеством домыслов, что баснописцу даже приписывали смерть от обжорства.

Осмысленное, умеренное употребление пищи составляло поэзию бытового мира в русской литературе, поэтому описания еды никогда не были самоцелью. Вдохновение, с которым готовили, подавали и вкушали блюда на страницах художественных произведений, оставляло впечатление порядка, благоустроенности и покоя житейской повседневности. Русская

классика не давала забыть, как разнообразна и богата национальная кухня. Порой создавалось впечатление, что герои литературных произведений только и делают, что садятся за стол и встают из-за стола, плотно и со вкусом обедают, по нескольку раз на дню собираются к чаю, пьют, гремят столовыми приборами, потчуют друг друга аппетитными блюдами, посвящая употреблению пищи значительную часть свободного времени. На память приходят Собакевич, Манилов, Коробочка, Ноздрев из «Мертвых душ», гоголевские старосветские помещики, обитатели гончаровской Обломовки или герои «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Так, в повести «Ночь перед Рождеством» (1831) Гоголь даже черта сравнивает с кухмистером, который «надевши колпак и ставши перед очагом, <...>, поджаривал <...> грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу» [1, с. 121].

Гастрономические пристрастия литературных героев были важной характеристикой не только их вкусовых предпочтений, но и социального статуса, материального достатка, происхождения. Так, меню пушкинского Евгения Онегина нельзя представить без устриц, страсбургского пирога, лимбургского сыра, «трюфлей», ананасов и шампанского. Большой знаток и любитель устриц — толстовский Стива Облонский, тогда как деревенский житель Константин Левин всем заморским деликатесам предпочитал щи и кашу.

Обжорство, чревоугодие в отечественной литературе изображалось в сатирическом ключе, символизируя пошлость материально-вещественного существования, застойную жизнь пустого обывателя. В сознании героев-обжор понятия «душа» и «желудок» парадоксально сближаются, едва ли не подменяя друг друга. К примеру, в «Мертвых душах» (1835–1842) подобная трансформация метафорически представлена в сцене обеда Собакевича, поедающего «няню», блюдо, которое подается к щам и состоит из бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками. Владелец отменного аппетита и завидного здоровья, герой целиком и полностью

подчинен процессу насыщения, так что ни для чего другого в его жизни почти не остается места.

«Нежданная ошибка» по дороге к полковнику Кошкареву привела Чичикова к помещику Петру Петровичу Петуху, прозванному им «кулебякой». Круг жизненных интересов, хозяйских хлопот и душевных запросов «дородного» героя удивительным образом замыкался на еде, которая одинаково способствовала насыщению, обеспечивала душевное равновесие и спасала от хандры. «Мало едите, вот и все. Попробуйте-ка хорошенько пообедать» [2, с. 477], — рекомендует он Платону Михалычу Платонову вернейшее средство от скуки. «<...> Даже и времени нет для скучанья, — охотно делится герой секретом собственного житейского благополучия. — Поутру проснешься — ведь тут сейчас повар, нужно заказывать обед. Тут чай, тут приказчик, там на рыбную ловлю, а тут и обед. После обеда не успеешь всхрапнуть — опять повар, нужно заказывать ужин. Когда же скучать?» [2, с. 478].

Не только количество и качество снеди, но и сами разговоры о еде в доме Петуха возбуждали аппетит:

Хозяин заказывал повару, под видом раннего завтрака на завтрашний день, решительный обед. И как заказывал! У мертвого родился бы аппетит. Да кулебяку сделай на четыре угла, — говорил он с присасыванием и забирая к себе дух. — В один угол положи ты мне щеки осетра да вязиги, в другой гречневой кашицы, да грибочков с лучком, да молоко сладких, да мозгов, да еще чего знаешь там этакого, какого-нибудь там того... Да чтобы с одного боку она, понимаешь, подрумянилась бы, а с другого пусти ее полегче. Да исподку-то, пропеки ее так, чтобы всю ее прососало, проняло бы так, чтобы она вся, знаешь, этак растого — не то чтобы рассыпалась, а истаяла бы во рту, как снег какой, чтобы и не услышал» [2, с. 482].

Не удивительно, что на следующий день гости до того объелись, что Платонов не смог ехать верхом, а из коляски

Чичикова отовсюду торчали коробки с «пашкетами и пирогами», которыми гостеприимный Петух одарил гостей.

Чрезмерное, бессмысленное поглощение пищи часто становится способом заполнения внутренней пустоты, что в конечном итоге приводит персонажей к духовной и физической гибели. Так, медленное умирание героев романа Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (1878–1880) напрямую оттеняется количеством и качеством потребляемой снеди. Похожая судьба уготована чеховскому Ионычу из одноименного произведения, на нее обречен гончаровский Обломов, умирает от переедания герой рассказа Чехова «О бренности» (1886) надворный советник Семен Петрович Подтыкин.

Но все же гастрономические описания — прежде всего гимн изысканной, разнообразной национальной кухне. Так, обеденное меню в Обломовке было первой и главной жизненной заботой ее обитателей:

Об обеде совещались целым домом <...>. Всякий предлагал свое блюдо: кто суп с потрохами, кто лапшу или желудок, кто рубцы, кто красную, кто белую подливку к соусу. <...>. Какие телята утучнялись там к годовым праздникам! Какая птица воспитывалась! <...>. Индейки и цыплята, назначаемые к именинам и другим торжественным дням, откармливались орехами; гусей лишали моциона, заставляли висеть в мешке неподвижно за несколько дней до праздника, чтоб они заплыли жиром. Какие запасы были там варений, солений, печений! Какие меды, какие квасы варились, какие пироги пеклись в Обломовке! [3, с. 114].

В XX веке по колоритности и плотности гастрономических описаний нет равных И. С. Шмелеву. Исключительная роль шмелевских образов еды в иерархии художественного произведения, в первую очередь, наводит на мысль о традиции Гоголя. Как и у классика XIX века, в творчестве писателя века XX есть произведения, почти целиком построенные на этих образах. И так же, как и у автора «Старосветских помещиков»,

они перерастают свойственные им художественные функции, поднимаясь до материального выражения духовных сущностей. Ярчайшее из них — рассказ «Рождество в Москве» (1942–1945). Написанное в голодные военные годы, произведение, по замыслу автора, было призвано «показать праздник материального и духовного изобилия» [44, с. 559] прежней России, рождественской Москвы.

Подобно тому, как это было в «Старосветских помещиках» Гоголя, рассказ Шмелева «Рождество в Москве» почти целиком построен на образах еды, представленных в «аппетитных» зрительно-осязательных, вкусовых и обонятельных подробностях. Так, знаменитый верещагинский сыр «одна ноздря» — «мягкий», «сладковатый», «жирный», «остро-душистый»; мещерский — «мелко-зернисто-терпкий, с острой натуральной выдержки»; ставропольский — «розовато-лимонный под разрезом»; а «царское» сливочное масло — «с привкусом на чуть-чуть грецкого ореха». Описание мясной, рыбной, овощной, сырой и приготовленной, соленой и копченой, моченой и печеной, сладкой, кислой и прочей снеди — настоящий дифирамб «высокой кулинарии». Поражают воображение сочные, «вкусные» названия «сладкого товара», пирожков, хлеба, рыбы, мяса, икры.

Заслуживает внимания история создания произведения, изложенная Шмелевым в письмах к Ильину. Славословие гастрономическому искусству рождалось в болях во время мучительного исследования желудочного сока. Тогда же писателю открылась «суть» будущего рассказа, восходящая через вкусовое и обонятельное многообразие национальной кухни к понятиям высшего, духовного порядка. «И вот, — делился воспоминаниями Шмелев, — сидя с кишкой, — увидел. Ибо 2 месяца не ел. <...> И полезли в глаза всякие снеди... и — ... за ними — суть. Я увидел все, что было, что утрачено. <...> Я пел Россию» [5, с. 369–370].

Как и в случае с Гоголем, у Шмелева мир съестного изобилия оказывается столь органично связанным с духовными ценностями, что сам как бы облагораживается, едва

ли не одухотворяется. На Конной, куда для предпраздничных закупок стекалась вся Москва, в рождественско-деловой суете пахло не только теплой сдобой, «пронзительно душистым» конопляным маслом и медом, но и «сладкой какой-то радостью, Рождеством?» [6, с. 198]. Это настроение одинаково захватывало первых богачей и фабричных, приехавших с товаром мужиков и последних нищих.

К Рождеству в Москву подтягивались нескончаемые обозы с провизией, «бучило» в Охотном, полнели игрушечные ряды. Но главный знак праздника, которому Шмелев уделяет особое внимание, — описание мясной, рыбной, овощной, сырой и приготовленной, соленой и копченой, моченой и печеной, сладкой, кислой и прочей снеди. Поражают воображение сочные, «вкусные» названия «сладкого товара», пирожков, хлеба, рыбы, мяса, икры, того, чего «мамона» требует. Однако все это материальное изобилие — обратная сторона духовного богатства, «земное выражение радости Рождества. А самое Рождество — в душе, тихим сияет светом» [6, с. 202].

Еда как важная составляющая семейно-родовых и календарных обрядов играла большую роль в народной культуре. Связанная с православным церковным календарем, обрядовая пища воплощала любовь к земному, материальному и плотному с устремлением к духовному, небесному.

Традиционные бытовые описания в творчестве Шмелева предстают в новом качестве, демонстрируя гармонию духовного и материального, бытового и бытийного. Это обстоятельство связано с особенностями этико-эстетических установок писателя и новым характером его реализма.

Повышенное внимание к безыскусной поэзии бытового мира и традиционного уклада, обеспечивающих гармонию и лад повседневной жизни, роднит Шмелева с Куприным. Удивительное созвучие обнаруживают описания масленичной Москвы в «Юнкерах» (1928–1932) и «Лете Господнем» (1927–1944). Славословие «тысячелетнему блину, внуку Дажбога» в романе Куприна уравнивается сожалением московского старожилы:

Эх! Не тот, не тот ныне народ пошел. Жидковаты стали люди, не емкие. <...> А в мое молодое время, давно уже этому, купец Коровин с Балчуга свободно по пятидесяти блинов съедал в присест, а запивал лимонной настойкой с рижским бальзамом [7, с. 326].

Художественным возражением безымянному герою «Юнкеров» служит описание масленичной трапезы шмелевского протодьякона:

От протодьякона жар и дым. На трех стульях раскинулся. Пьет квас. За ухую и расстегаями — опять и опять блины. Блины с припеком. За ними заливное, опять блины, уже с двойным припеком. За ними осетрина паровая, блины с подпеком. Лещ необыкновенной величины, с грибами, с кашкой... наважка семивершковая, с белозерским снетком в сухариках, политая грибной сметанкой... блины молочные, легкие, блинцы с яичками... еще разварная рыба с икрой судачейей, с поджарочкой... желе апельсиновое, пломбир миндальный — ванилевый... [8, с. 186].

Кулинарные сцены в «Лете Господнем» занимают целые страницы, изобилуя аппетитными подробностями и поэтическими описаниями. Глава «Празднование», повествующая о дне Ангела «хозяина благого», удивительно живописно воссоздает представление об огромном, «совсем живом» кренделе, который «будто дышит румяным пузиком». Богатство праздничного стола поражает воображение:

И всякие колбасы, и сыры разные, и паюсная, и зернистая икра, сардины, кильки, копченые, рыбы всякие, и семга красная, и лососинка розовая, и белорыбца, и королевские жирные селедки в узеньких разноцветных «лодочках», посыпанные лучком зеленым, с пучком петрушечьей зелени во рту; и сиг аршинный, сливочно-розоватый, с коричневыми полосками, с отблесками жирка, и хрящи разварные головизны, мягкие, будто кисель

янтарный, и всякое заливное, с лимончиками-морковками, в золотистом ледку застывшее; и груда горячих пунцовых раков, и кулебяки, скоромные и постные, — сегодня день постный, пятница, — и всякий, для аппетита, маринадец; и румяные расстегайки с вязигой, и слоеные пирожки горячие, и свежие паровые огурчики, и шинкованная капуста, сине-красная, и почки в мадере, на угольках-конфорках, и всякие-то грибки в сметане, — соленые грузди-рыжики... — всего и не перепробовать [8, с. 267—268].

Отдельного разговора заслуживает традиция чаепития, всесторонне отраженная в русской литературе. Герои художественных произведений охотно и подолгу чаевничают, пьют чай с лимоном или душистыми травами, вприкуску и внакладку, из блюдечка, пустой и со сладкими угощениями. Это может быть варенье, выпечка, фрукты, мед, пирожки. Так, поездка к Крапивкину за яблоками в «Лете Господнем» Шмелева тоже не обходится без традиционной сцены:

Здороваются за руку. Крапивкин пьет чай на ящике. Медный зеленоватый чайник, толстый стакан граненый. Горкин отказывается вежливо: только пили, — хоть мы и не пили. Крапивкин не уступает: «Палка на палку — плохо, а чай на чай — Якиманская, качай!» Горкин усаживается на другом ящике, через щелки которого в соломке глядятся яблочки. — «С яблочными духами чаек пьем!» — подмигивает Крапивкин и подает мне большую синюю сливу, треснувшую от спелости. Я осторожно ее сосу, а они попивают молча, изредка выдувая слово из блюдечка вместе с паром. Им подают еще чайник, они пьют долго и разговаривают как следует [8, с. 118].

Талант бытописания, одинаково присущий Куприну и Шмелеву, нашел отражение в кулинарном репертуаре рассказов «Негласная ревизия» (1894) и «Патока» (1911). И в том и в другом случае детализация предметного мира служит средством характеристики персонажей. Куприн и Шмелев

не жалеют красок, живописуя съестное изобилие хозяйского обеда. В «Негласной ревизии» трапеза состояла «из жареных устриц, бульона с какими-то удивительными пирожками, таившими во рту, холодной осетрины, дичи и замечательной толстой белой спаржи» [9, с. 161]. Герой Шмелева, в свою очередь, за столом успел отведать «и сардин в сбитом сливочном масле, и ветчинки, прожаренной в сметане, и нежной, нарезанной широкими пластами лососины» [10, с. 515]. Роскошная трапеза в первом случае завершается кофе, ликером и сигарами; во втором предваряется чаем, коньяком и дорогими сигарами.

Характерологическая функция гастрономического изобилия в рассказе Шмелева усиливается яркими ольфакторными образами, оттеняющими моральное поражение героя.

Чем-то скверным пахло в комнате. Этот-то запах и мутил. Он шел от неубранного провансаля с омарами, от сигары инженера, от груды окурков из пепельницы, смоченных из рюмки. <...> Запах стоял едкий, вязкий [10, с. 520].

Гастрономические изыски дорогих ресторанов для героя-солдата из сказки Шмелева «Преображенец» (1919) — еще одно сомнительное средство утверждения «полной» свободы, очередное «изобретение» в череде безуспешных попыток найти «настоящую радость»:

Пошел по ресторанам ходить, самое господское требовать. И шинпанское вино пил, и поросенка в сметане зараз четыре порции осадил, и юстрицы жевать принимался, и зернистую икру с глубокой тарелки ложками выхлебывал, сладкими пирожками заедал... — а настоящего чего нет и нет! [11, с. 439].

Механическое, поглощение блюд «барской» кухни подчеркивает внутреннюю неполноценность героя, профанирующего саму идею высокой кулинарии. Художественный эффект усиливается нагнетанием словесного ряда, контрастным сведением семантически и стилистически разнородных понятий,

оттеняющих губительность самодовольно-куражливой вольности персонажа, уродливо искажающей даже процесс приема пищи.

Кулинарный антураж шмелевской сказки вызывает в памяти похожие описания из повести Гоголя «Шинель» (1839), где незаинтересованное, «невкусное» поглощение еды тоже является отражением внутренней ущербности героя. Так, приходя домой, Акакий Акакиевич

садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору. Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола, вынимал баночку с чернилами и переписывал бумаги, принесенные на дом [12, с. 139].

Таким образом, только осмысленное, умеренное употребление пищи составляло поэзию бытового мира в русской литературе. Кулинарные реалии на страницах художественных произведений поражают красочностью и точностью описаний, мастерством бытовой детали. Гастрономические описания служат передаче неповторимого национального уклада жизни, воплощению авторского замысла. Характер усвоения и способы обновления традиции выдают в Шмелеве самобытного мастера, воплотившего в бытописании особенности материальных и духовных установок, привычек, каждодневного поведения русского народа, а также утвердившего незыблемость бытия через живописание быта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гоголь Н. В.* Ночь перед Рождеством // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худ. лит., 1966. Т. 1. 383 с.
2. *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худ. лит., 1967. Т. 5. 622 с.
3. *Гончаров И. А.* Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1972. Т. 4. 526 с.

4. *Шмелев И. С.* Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной // Неизвестные редакции произведений. М.: РОССПЭН, 2005. Т. 3 (доп.). Ч. 1. 792 с.
5. *Ильин И. А.* Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946) / Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 576 с.
6. *Шмелев И. С.* Рождество в Москве // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Сибирская Благовонница, 2008. Т. 11. 352 с.
7. *Куприн А. И.* Юнкера // Куприн И. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1958. Т. 6. 830 с.
8. *Шмелев И. С.* Лето Господне // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Сибирская Благовонница, 2008. Т. 10. 541 с.
9. *Куприн И. А.* Негласная ревизия // Куприн И. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худ. лит., 1957. Т. 1. 590 с.
10. *Шмелев И. С.* Патока // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Сибирская Благовонница, 2008. Т. 2. 637 с.
11. *Шмелев И. С.* Преображенец // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Сибирская Благовонница, 2008. Т. 5. 446 с.
12. *Гоголь Н. В.* Шинель // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худ. лит., 1966. Т. 3. 351 с.

Т. Т. Давыдова

ТЕМА ДУХОВНОСТИ В РАННЕЙ ПРОЗЕ

Е. И. ЗАМЯТИНА И И. С. ШМЕЛЕВА

В статье рассматривается художественное запечатление темы духовности в рассказах писателей-неореалистов И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» и Е. И. Замятина «Знамение» в контексте древнерусского жития и изобразительного искусства: описания икон в обоих произведениях сопоставляются с Богородичным каноном древнерусской иконописи. Внимание уделено также рецепции анализируемых произведений в русской и зарубежной критике и литературоведении и русской философии.

Ключевые слова: Шмелев, Замятин, неореализм, русский характер, житие, чудо, иконографический тип, метафизическая реальность.

T. T. Davydova

THE THEME OF SPIRITUALITY IN EARLY PROSE BY

E. I. ZAMYATIN AND I. S. SHMELEV

The article examines the artistic depiction of the theme of spirituality in the stories of neorealist writers I. S. Shmelev “The Inexhaustible Chalice” and E. I. Zamyatin’s “The Sign” in the context of Old Russian life and fine art: descriptions of icons in both works are compared with the Theotokos canon of Old Russian icon painting. Attention is also paid to the reception of the analyzed works in Russian and foreign criticism and literary criticism and Russian philosophy.

Keywords: Shmelev, Zamyatin, neorealism, Russian character, hagiography, miracle, iconographic type, metaphysical reality.

Творчество И. С. Шмелева и Е. И. Замятина, писателей-неореалистов, близко многими чертами, в частности, не иссякавшим интересом обоих писателей к русскому национальному характеру, православной духовности. Закономерно, что оба писателя, Шмелев и Замятин, в тяжелом послереволюционном 1918 году обратились к прошлому России.

Философ И. А. Ильин определил главную тему Шмелева как преодоление страданий и скорби, характерных для истории России, через «духовное горение», «восхождение души к истинной, все преодолевающей реальности» [4, с. 139]. На эту тему написана повесть «Неупиваемая чаша» (1918), исполненная социального обличения, демократических симпатий к крестьянству и глубокой религиозности. Такой мировоззренческий сплав охарактеризовал А. И. Солженицын, заметивший, что «Неупиваемая Чаша» —

рассказ — сборный и во многом традиционный <...>. История о помещиках — правдива, конечно, но — в «социально-прогрессивном» духе. И в диссонанс с тем — увлечение монастырём, божественностью, иконописью. <...> Удивительно, что это написано в Крыму в 1918, уже отдавав красных (но, видимо, ещё до гибели сына) [8, с. 185–186].

Близко этой точке зрения мнение Н. М. Солнцевой, которая считает, что Шмелев «Неупиваемой Чашей», по пафосу чуждой времени, защищался от кошмара реальности и писал о вечном [9, с. 51]. «Писал в жесткой реалистической манере — действительность не располагала к поэтичному лиризму неореалистов» [10, с. 71], — утверждает Н. М. Солнцева в другой своей работе. На самом деле Шмелев закономерно обратился к такой теме в послереволюционном творчестве.

Шмелев, возлагавший надежды на Февральскую революцию, не принял Октябрьскую. Возможно, размышляя о причинах возникновения послереволюционной вседозволенности, писатель показал, что корни атеизма и чудовищного революционного насилия 1918 г. уходили в века крепостнического

гнета. Во время Октября получили развитие худшие стороны русской души, которыми Шмелев считал жестокость, страстность, чреватую развращенностью, пьянство. Данным качествам противостояли, по мнению писателя, лучшие свойства русского национального характера: глубокая вера в Бога, жертвенная любовь к людям, чувство радости бытия, стремление к воле. Кстати, многовековое стремление крепостных русских крестьян к воле часто получало во время революции уродливое развитие. Такому диалектичному взгляду на русский национальный тип автора — интеллигента, отлично знавшего народную среду и сочувствовавшего ее проблемам и бедам, в «Неупиваемой чаше» противопоставлен иной подход интеллигентов — дачников из Ляпунова и заезжих художников, не знающих русского народа, но осуждающих его за «темноту». Носители данной точки зрения изображены автором обобщенно-иронически. По мнению Шмелева и Замятина — автора «Знамения», нельзя считать темнотой народную религиозность и веру в чудо. Резкое прерывание национальной духовной традиции, предпринятое большевиками, неконструктивно. Поэтому заезжим интеллигентам в «Неупиваемой Чаше» противопоставлен образ главного героя повести крепостного художника Ильи Шаронова, интеллигента, вышедшего из народа и сохранившего с ним кровную связь. Этот герой окружен горячим авторским сочувствием, и его образ создан преимущественно с помощью художественных средств агиографии, дополненных описанием одного из типов византийской и русской иконописи.

«Память» о жанре жития ощутима и в повествовании о подвижнической жизни Ильи, и в рассказе о его барыне Анастасии Ляпуновой, которая «святой жизни была». Религиозность, целомудрие, доброта и внутренняя стойкость Ильи, его тесная связь с крестьянством раскрываются с помощью присущих сюжетам житий канонических описаний *молитв, борьбы с искушениями и соблазнами героя-подвижника, духовного делания в монастыре, видений и вещей снов*, посланных свыше.

Во время службы развращенному барину-тирану Ляпунову по прозвищу Жеребец Илья по его приказанию делал «разные непотребства», чего сильно стыдился и из-за чего скорбел. За утешением Илюша отправился в Высоко-Владычней монастырь, где долго молился иконе Богородицы молитвой: «Защити-оборони, Пречистая!» Молитва возымела чудесное действие: жестокий барин в отсутствие Илюши погиб. «И всю свою недолгую жизнь говорил Илья в тягостную минуту старухину молитву» [11, с. 385].

Новым этапом в духовно-нравственном развитии Ильи, как и в духовном делании святых подвижников, становится его пребывание в монастыре. С детства у Ильи «лежало сердце <...> к монастырской жизни: тишина манила» [12, с. 387]. Поэтому юноша возрадовался, когда молодой барин Сергей Дмитриевич отпустил его вместе с отцом в монастырь расписывать собор. Именно там во время молитвы Илья

увидел белое видение, как мыльная пена или крутящаяся вода на мельнице. Один миг было ему это видение, но узрел он будто глядевшие на него глаза... <...>

С этого утра положил Илья на сердце своем — служить Богу. Только не разумел — как [11, с. 391].

Вернувшись в Ляпуново, Илья продолжал вести целомудренный образ жизни: никогда не пил вина и, подобно святым подвижникам, преодолевал искушения плоти. Так, притязания цыганки Зойки, любовницы Ляпунова, юноша воспринял как искушения. Чтобы преодолеть первое искушение, Илья «помолился Страстям Господним и укрепился», когда же во время второго искушения его положение стало особенно опасным, он, преклонив колени, обратился с молитвой к Иоанну Киевскому, что помогло ему и совладать с искушением, и наказать блудницу [11, с. 394, 395].

Следующий важный этап в духовном развитии праведного героя — чтение Псалтири и подвижническая жизнь, которую он стал вести вместе со своим беспутным и мечущимся барином.

По завершении данного этапа Илью, «русского гения из рабов», посылают учиться живописи за границу, и в тех главах, в которых об этом повествуется, житийное жанровое содержание переплетается с проблематикой нравственно-философской повести о крепостном художнике, а условные способы обобщения дополняются художественными средствами классического реализма, в частности, психологизмом. Здесь Шмелев поднимает проблемы феноменологии и назначения искусства, соотношения в нем религиозного и светского начал, границ творческой свободы, адекватной рецепции современниками творчества художника-новатора.

Учась живописи в Италии, герой, оставшийся таким же целомудренным и кротким, каким он был в России, понимает, что служение Богу означает и служение своему народу. Однако второй русский Рублев с большим трудом преодолевает искушение остаться за границей, где ему обещали создать исключительно выгодные условия для творческого развития. Подобные сомнения героя, переданные с помощью приемов явного психологизма, близки и самому писателю, всерьез рассматривавшему для себя возможность эмиграции. Как и для крепостного Ильи, для Шмелева в 1918 году творчество на чужбине связано с волей, на родине — с зависимостью от диктата большевистской критики. Существенно, что решение вернуться на родину было продиктовано герою свыше в вещем сне и в услышанных им словах Богоматери, в чем также ощутимо житийное жанровое содержание.

Подобная тесная связь героя с божественными силами обусловила и религиозную природу его творчества. Вернувшись на родину, Илья расписал церковь в своем селе и монастырь, создал богородичную икону «Неупиваемая чаша». И даже работая над светским портретом своей барыни Анастасии, влюбленный в нее и страдавший от безысходности своего чувства художник воплощал в портрете духовный идеал: «Тысячи глаз видел он на полотнах по галереям, любовно взятых у жизни, но таких не было ни у одной Мадонны. Необъятность

видел Илья в темнеющей глубине их, — необъятность святого света» [11, с. 425]. «Но что замечательно: святость — как экстракт из земной красоты, любви и страдания», — точно охарактеризовал Солженицын суть творчества Ильи Шаронова [8, с. 186].

Религиозность героя помогала ему выйти из внутренних кризисов, которые периодически он испытывал, даже после того как ему дали вольную. Это видно, в частности, в эпизоде, когда Илье явилось второе *видение*: вновь полыхали зарницей глаза Бога, после чего герой обрел потерянную радость творчества и осознание того, что он не напрасно вернулся в Россию.

В соответствии с житийным каноном Шмелев повествует и о той благодати, которая нисходила на верующих и после преждевременной смерти художника-праведника — об исцелениях убогих и страдавших «пьяным недугом» с помощью чудотворной иконы, завещанной Ильей Шароновым монастырю. Сюжет повести свидетельствует: Шмелев верил, что искренняя религиозная вера может творить чудеса. В этом, как и в высокохудожественном описании богородичной иконы, сходство «Неупиваемой Чаши» Шмелева с рассказом Замятина «Знамение» (1918).

Оба прозаика описали в своих произведениях один и тот же иконографический тип, основанный на изображении Богородицы в позе Оранты с поднятыми для моления согнутыми в локтях руками.

Созданный шмелевским художником образ напоминает икону «Живоносный источник», на которой Богородица изображалась по пояс в фиале (чаше с фонтаном) без Младенца (церковь св. Архангелов в Леснове, Македония, 1347–1348) или с Младенцем (фреска монастыря св. Павла на Афоне, 1423, русская икона 1675). Известна также Влахернская мраморная икона Богоматери, из ладоней которой текла святая вода [7, с. 288–309].

В чуде, описанном Шмелевым, также немалую роль играет святая вода. В трапезной палате, где находилась икона

Неупиваемая Чаша, был отслужен молебен с водосвятием, после чего страдавший болезнью ног Мартын взял святой воды в склянку, растирал их целебной водой и исцелился. После исцеления Мартына с помощью Неупиваемой Чаши исцелились многие другие верующие.

Однако икона «Неупиваемая Чаша» была написана неканонически, так как Богородица была изображена на ней с золотой чашей, как мученица, и без Младенца [10, с. 71]. Поэтому, перед тем как перенести икону в главный собор, повелели ученому живописцу «до лика не прикасаясь, изобразить Младенца, в Чаше стоящего: будет сия икона по ликописному списку — Знамение» [11, с. 433]. Этот новый образ совпадает с иконографией, возникшей в середине XI века — Богоматери Оранты с медальоном на груди с изображением Эммануила. К данной иконографии относится и знаменитая новгородская икона Богородицы из Знаменского собора Великого Новгорода, написанная на дереве, укрепленная в 1169 г. на городской стене и оборонившая город от войск противника. Данная икона была переписана в XIV–XV веках [6, с. 72], в XV веке этот иконографический тип стали называть «Богоматерь Знамение», где слово «знамение» означало «чудо», «знак», «предзнаменование».

Требование чуда героем, жаждущим уверовать в Бога, смысловая и сюжетная доминанта замятинского рассказа «Знамение». Причем икона, которой страстно молился монах Селиверст, названа «Ширшая небес», одним из названий иконографического типа «Богоматерь Знамение».

Работа над «Знамением», одним из лучших замятинских произведений конца 1910-х гг., началась с заготовки «Монастырь» в блокнотах. И в наброске к «Знамению», и в самом рассказе писатель обрисовал много значивший для дореволюционной России мир православного монастыря. В наброске яснее, чем в тексте рассказа, звучит мотив невидимого града, восходящий к легенде о Китеже и, возможно, навеянный повестью М. М. Пришвина «У стен града невидимого (Светлое озеро)» и оперой Н. А. Римского-Корсакова «Сказание

о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1903–1905). При этом в записи «Монастырь» примечательны следующие строки: «И знаешь: приедем туда, и снова — малиновый звон, тишина, на минуту — мир, Бог и отдых» [2, с. 77]. В них воссоздана особенность жизни многих образованных современников Замятина, переживавших кризис религиозной веры. Так уже в блокнотах представление писателя о Боге связывалось с состоянием «мира», «отдыха».

В «Знамении» такое восприятие монастырской жизни видоизменилось и приобрело негативную окраску: «отдых» — отсутствие духовного делания у большей части монахов Ларионовой пустыни, в которой «и винопийцы есть, и суесловы, а главное — ни в ком огня нет, духом оскудела пустынь» [3, с. 201]. Образ огня становится в рассказе сквозной символической метафорой, обозначающей, как и в православной традиции, дары Св. Духа.

В «Знамении» также есть структурные моменты жития — уход героя «из образованных» в монастырь, строгое соблюдение им поста и следование Божьим заповедям, явленное ему божественное знамение. Подобно создателям агиографии, автор «Знамения» допускает возможность в жизни чуда и ставит в произведении проблемы веры и безверия, диалектики взаимоотношений паствы и ее пастыря, духовных ресурсов русского народа. Эти вопросы необходимо было заново осмыслить после Октябрьских событий.

Основа внутреннего сюжета «Знамения» — духовные искания русского интеллигента — недавно появившегося в обители брата Селиверста. Мучимый безверием, Селиверст, чтобы поверить в Бога, знамения молил и даже требовал; по мнению старцев, он вел себя вызывающе. Но именно такой герой мог стать народным пастырем.

Замятинский Селиверст в начале рассказа не имеет веры, но вера в конце произведения рождается в его душе. Происходит это во многом благодаря возникшей во время пожара в пустыни своего рода обратной связи между душами богомольцев и Селиверстом:

Последний раз оглянулся Селиверст: обступили кругом глаза. Зачерпнул оттуда — из глаз, неистовая волна хлестнула снизу, от сердца — к рукам. В страшной тишине, всего себя стиснув, сотрясаясь от нестерпимой силы, Селиверст медленно поднял икону над огнем вверх, и потом — вниз, влево и вправо [3, с. 211].

Сила Селиверста — явление духовного мира героя, но в то же время она материальна, так как благодаря ей удаётся потушить пожар. При этом Замятин показывает, что незаурядный человек хоть и пользуется поддержкой масс, все же возвышается над ними полнотой богообщения.

Замятин, как и Шмелев, полон веры в духовную мощь, или энергию русского народа, «заряжающего» ею того, кто достоин, по мнению народному, стать его пастырем или святым подвижником. Поэтому по-своему оптимистичен конец «Знамения», связанный с творимой на глазах у читателей легендой, основанием для которой является совершенное чудо. После чудесного знамения, дарованного Селиверсту свыше, он погибает мученической смертью, а его душа погружается в воды озера у пустыни, в невидимый Китеж, город праведников¹. С нею вместе туда уходит и душа «прозорливого старца Арсюши», собиравшегося накануне в «Ерусалим», но не земной, а Небесный, символизирующий здесь рай.

В трактовке чуда в «Знамении» видно противоречивое отношение автора этого рассказа к метафизической реальности.

С одной стороны, он, подобно Шмелеву, признает ее существование. Приятие мученической кончины и духовное восхождение в Небесный Иерусалим сближают Селиверста не с атеистом Замятиным, а с верующим Шмелевым. Жажда веры или ее наличие — пункт наибольших расхождений этих прозаиков. Поэтика двух произведений также достаточно различна: у Шмелева синтез неореалистической (модернистской)

¹ В связи с этим польская исследовательница А. Гилднер подчеркивает, что замятинские описания церквей и монастырей основаны на связи с природой и фольклором. См.: [1].

условности (агиографии) и классического реализма, у Замятина — неореалистическое мифотворчество в духе древнерусских патериков.

Несмотря на эти расхождения, Шмелев и Замятин создали образы искренне верующих героев-праведников, способных принести себя в жертву ради служения своему делу либо укрепления религиозной веры. Оба писателя в эпоху революционных кровавых смут подчеркивали: женственная «душа России» находится под покровом Богоматери, отказ от которого чреват трагедией для русского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гилднер А.* Sacrum или profanum? Несколько замечаний о «святом» у Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 2004. Кн. 12. С. 33–47.
2. *Замятин Е. И.* Из литературного наследия // Новый журнал. 1988. № 170. С. 77.
3. *Замятин Е. И.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1929. Т. 2. 286 с.
4. *Ильин И. А.* О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991. 209 с.
5. *Квливидзе Н. В.* Литургическое почитание Богородицы // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 5. С. 501–504.
6. *Кондаков Н. П.* Русская икона. М., 2019. 240 с.
7. *Смирнова Э. С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII века // ДРИ. СПб., 1995. [Вып.:] Балканы, Русь. С. 288–309.
8. *Солженицын А. И.* Иван Шмелёв и его «Солнце мёртвых»: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 7. С. 184–193.
9. *Солнцева Н. М.* Иван Сергеевич Шмелев: аспекты творчества. М., 2006. 254 с.
10. *Солнцева Н. М.* Иван Шмелёв: Жизнеописание. М.: Эллис Лак, 2007. 510 с.
11. *Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. М., 2001. Т. 1. 635 с.

В. Т. Захарова

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ПРИРОДНОЙ ОБРАЗНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЕВА

Целью данной работы является стремление представить цельный взгляд на существование в произведениях И. С. Шмелева природной образности, имеющей у него всегда онтологический характер. Проведенный анализ свидетельствует, что в прозе И. С. Шмелева с самого начала его творческого пути природа не являлась непосредственно пейзажной зарисовкой. Именно внефабульная, природная сфера часто становилась у него сферой авторского присутствия. Так проявлялся неореалистический характер художественного сознания писателя. В итоге обнаруживается, что во всем метатексте его творчества всегда творился светлый миф о России православной, творился писателем, виртуозно умевшим вписывать в культурную парадигму сознания будущих поколений вечные духовные ценности своей родины.

Ключевые слова: И. С. Шмелев, природная образность, внефабульная сфера, онтологический смысл, мироздание.

V. T. Zakharova

THE ONTOLOGICAL NATURE OF NATURAL IMAGERY IN THE WORKS OF I. S. SHMELEV

The purpose of this work is the desire to present a holistic view of the existence of natural imagery in the works of I. S. Shmelev, which always has an ontological character. The analysis shows that in the prose of I. S. Shmelev, from the very beginning of his creative career, nature was not directly a landscape sketch. It was the extra-literary, natural sphere that often became the sphere of his author's presence. This was how the neorealistic nature of the

writer's artistic consciousness manifested itself. As a result, it turns out that the entire meta-text of his work has always created a bright myth about Orthodox Russia, created by a writer who masterfully knew how to fit the eternal spiritual values of his homeland into the cultural paradigm of consciousness of future generations.

Keywords: I. S. Shmelev, natural imagery, extracurricular sphere, ontological meaning, the universe.

В прозе И. С. Шмелева с самого начала его творческого пути природа не являлась непосредственно пейзажной зарисовкой. Как сын эпохи Серебряного века, Шмелев всегда был внимателен к внефабульной сфере, которая зачастую становилась у него сферой авторского присутствия. В этом проявился неореалистический характер художественного сознания писателя, связанный с характерными для эпохи явлениями: изменение роли автора в тексте, несвойственное для литературы прежних лет взаимодействие пространственно-временных отношений, соотносительности частного и общего, бытового и бытийного [3].

Целью данной работы является попытка представить цельный взгляд на существование в его произведениях природной образности, имеющей у него всегда онтологический характер.

Предваряя наши рассуждения, заметим следующее. В славянской мифологии все в природе воспринималось поэтически-одухотворенно. Как писал А. Н. Афанасьев,

в воззрениях древнейшего народа... вся природа является исполненной разумной жизни, наделенной высшими духовными дарами: умом, чувством и словом; к ней обращается он и со своими радостями, и со своим горем и страданиями и всегда находит сочувственный отзыв [1, с. 39].

Полагаем концептуально значимыми для современных методологических подходов к истории нашей словесности взгляды академика А. М. Панченко на искусство

как на эволюционирующую топику. «Может быть, — предполагал ученый, — существует некая обязательная и неотчуждаемая топика, имеющая отношение к тому, что принято называть национальным характером?» [8, с. 244]. Относительно искусства начала XX века А. М. Панченко был убежден, что «общие для “старины” и “новизны” *loci communes*... намечаются» [8, с. 260].

Л. А. Спиридонова писала:

Мир «светлого царства русского», возникающий в произведениях писателя, базируется на универсальных понятиях славянского фольклора и древнерусской литературы. Человек у Шмелева неразрывно связан с природой, древними поверьями и мифами, языческой или христианской символикой. Через земное он приближается к небесному... [9, с. 134].

Непрерывность, «живое функционирование древнерусской литературной традиции в творчестве писателей XX века» на примере творчества Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева глубоко исследовано Н. И. Пак [7, с. 5].

Думается, анализ творчества И. С. Шмелева в избранном нами ракурсе подтвердит подобные умозаключения.

В кратком объеме статьи покажем это на избранных примерах.

Все изучавшие творчество Шмелева давно обратили внимание, конечно же, прежде всего на *образ неба* как доминирующий в его художественном мире. В дооктябрьском массиве его прозы наиболее репрезентативными в этом ракурсе представляются рассказы «Под небом» (1910), «Поездка» (1914), «Карусель» (1914). Раздумчиво-лиричные, они представляют шмелевского героя-интеллигента в негромких повествованиях о сиюминутном бытии и — в постоянном присутствии думы о вечном.

В рассказе «Под небом» уже явно символически дан масштаб скромного воспоминания об охоте в ночном лесу с провожатым, крестьянином по прозвищу Дробь. Узнаваемая

мифопоэтическая коллизия: от тургеневских «Записок охотника» до устно-поэтических образов мудрой старости. У Шмелева образ Дробы к тому же дан и с аллюзией на библейское: «Будьте как дети...» (Мф. 18:3; Мф. 19:14). «У него был мягкий, открытый взгляд, доверчивый и грустный. У тихих детей бывает такой взгляд» [13, с. 108].

Дробь представлен вдумчивым и наивным искателем смысла жизни: «всей сути жизни» [13, с. 108]. Встречая непонимание, «Дробь вздыхал и глядел в небо. Он любил глядеть в небо» [13, с. 110]. Так в самом начале писатель обозначает связь духовных исканий человека с небом как с одним из высших начал бытия, в котором сокрыта главная разгадка всех поисков.

Образ неба не может не быть связан с *астральными образами*. Звездное небо — это совершенно особый ракурс образного осмысления Шмелевым онтологических проблем. В данном рассказе сокровенный разговор с необычным крестьянином происходит в ночном лесу и как бы озаряется «тихим светом» Девичьих Зорь, самых ярких звезд близ Млечного Пути.

Шмелеву удалось передать здесь удивительное мироощущение его героя, охватившее его после общения с Дробью, казавшимся ему органической частью окружавшего их прекрасного мира:

Где-то в глубине себя я чувствую иную силу, — признается он, — родную, близкую и мощную, как жизнь, как мир, как это всеохватывающее небо. Она входит в меня, втягивается, как земные соки в порожденную ими травинку. И я близок ей, этой извечной силе, разлитой широким потоком... в солнце и под небом... Она брала меня и растворяла... И Дробь, согнувшийся, как болотный кустик, был близок мне, и серый дятелок, присматривающийся и беззаботный [13, с. 139].

А при прощании с крестьянином уже ярким солнечным утром, о глазах неказистого Дробы говорится: «И видел я в них золотые точки отражавшегося солнца» [13, с. 146].

Такая аранжировка образа Дроби говорит о многом: человек прекрасен, по Шмелеву, уже в силу того, что он часть прекрасного «божьего мира». И дарованное герою-интеллекту после общения с ним чувство целебности от приобщения к «всеохватывающему» небу, к родному миру, общему для всех, дорогого стоило для него.

Мотив неба, мироздания, звездной высоты, связанный с обретением героем духовной опоры, психологически-тонко интонирован Шмелевым в рассказе «Поездка» (1914). Здесь передается душевное состояние податного инспектора, возвращающегося домой из города зимней дорогой под ночным небом. Пребывание в городе опустошило его душу своей бессмысленной суетностью, нахождение «под небом» оказывается целительным и для этого героя Шмелева. Повествование построено как внутренний монолог героя, по-чеховски психологизированный. Так, в начале своего обратного пути он замечает: «Месяц высоко-высоко... в широком цветном кольце, точно схваченный в неволю небом...» [14, с. 143]. Налицо психологический параллелизм по сходству: мир воспринимается героем в соотнесенности с его состоянием.

Но далее, по мере движения он все время обращает внимание на звезду, и отношение к ней, по сути, маркирует изменения, происходящие в его душе.

Вот «появление звезды» впервые в тексте:

А впереди, над видимой чуть каймой надвигающегося сплошного леса — звезда. Какая звезда? Не все ли равно какая. Как крупный алмаз, как кусок несбыточного чистого хрусталя, врезана она в темно-голубой полог — недостижимая отдушина в царство света... [14, с. 143].

Далее звезда все более притягивает его взор: «Опять посмотрел на звезду. Подумал — вечная. И от этого стало легче...» [14, с. 143].

Поразительную психологическую нюансировку дает здесь Шмелев. Вначале небо представляется *недостижимой, несбыточной* красотой, как и звезда — прекрасный «проводник»

в то «царство света». Но далее герой Шмелева поражается: «И вспомнил, что *тут где-то* видел звезду, захотел увидеть опять и открыл глаза. Совсем на черных вершинах близкого леса лежала звезда, давая от себя вверх голубой лучик, — как бриллиантовая свеча» [14, с. 144]. Чем сильнее человек тянется к звездной высоте духа, тем ближе она к нему — так прочитывается здесь подтекстово-символическая мысль писателя.

Психологически убедительно и то, что герой Шмелева сам понимает произошедшее в его душе открытие и связывает его с самыми дорогими вечными Истинами: «И еще вечное есть... любовь... чувство долга... Бог» [14, с. 144]. Самые высокие начала Шмелев сопрягает здесь с личностным в душе человека — с воспоминанием о маленькой дочери. Инспектор подумал: «...и у ней вечное, в глазах» [14, с. 143]. Так глаза ребенка — родное и близкое — связывается у Шмелева с надмирным, звездным началом. «И хорошо, что есть вечное, — думал податной, — не так страшно. Там, в вечном, самое хорошее...» [14, с. 144].

Заметим, что в этом тексте впервые возникает у Шмелева и такой значимый для его прозы лейтмотивный образ, как *образ свечи*: здесь это поэтический символ звезды, символизирующей «царство света», в шмелевском ассоциированном тексте равнозначное Божественной Истине. И хотя в этом рассказе православный аспект исканий явно не выражен, несомненно: именно от этой звезды-свечи тянутся лучи к образу «розовой свечи пасхальной», знакомому нам по позднему шедевру художника — «розовой колокольне-Троице» из «Богомолья».

Интересно и следующее: в ранних вещах Шмелева, когда речь идет о радости обретения человеком Истины, — возникает образ солнца (только что можно было убедиться в этом на примере рассказа «Под небом»). А уже в автобиографических повествованиях писателя «Богомолье» (1931) и «Лето Господне» (1927–1948) солярность художественного сознания становится у него доминантной чертой именно в связи с поэтизацией православного мировидения. В ограниченных рамках статьи лишь на примере «Богомолья» покажем логику

развития этой тенденции. (Образ солнца в эпосе «Солнце мертвых» — самодостаточная тема, которой посвящено много исследований, — здесь мы ее касаться не будем.)

Трепетное восприятие мальчиком своей причастности к *богомолью* как к радостному совместному — соборному — сакральному действию передается именно через образы неба и солнца. Вначале возникает образ притягательного в своей красоте полуденного неба. Мальчик замечает: «Такое оно чистое, голубое, глубокое. Ярко слепит лучезарным светом» [10, с. 84].

Затем этот образ накладывается на впечатление Вани от картинки, висящей на стене комнаты в монастырской гостинице:

Вижу еще, в елках, высокую и узкую келейку с куполом, срубленную из бревнышек, окошечко над крышей, и в нем Преподобный Сергей в золотом венчике. Руки его сложены в ладонки, и полоса золотого света, похожая на новенькую доску, протягивается к нему от маленького Бога в небе, и в ней множество белых птиц. Я смотрю и смотрю на эту небесную дорогу, в глазах мерцает... [10, с. 136].

И далее «светлая небесная дорога» [10, с. 137] уже органически воспринимается мальчиком как духоподъемная стезя русской святости. Так, о Горкине он думает: «Лицо у него светлое-светлое, как у отца квасника, и глаза влучиках — такие у святых бывают. Если бы ему золотой венчик... и поставить в окошко под куполок... и святую небесную дорогу?» [10, с. 144].

А когда пришла пора подойти под благословение старца Варнавы, Ване кажется, что из глаз батюшки «светит свет» [10, с. 165]. И далее Ваня видит: «Там, где крылечко, ярко светит солнце, и в нем, как в слепящем свете, — благословляет батюшка Варнава» [10, с. 166].

Примеры можно продолжить. Из «Лета Господня» приведем только один, но самый кульминационный в духовном становлении Вани. Это эпизод крестного хода, отозвавшегося в душе героя так: «Но до сего дня живо во мне нетленное:

и колыханье, и блеск, и звон — Праздники и Святые, в воздухе надо мной, — НЕБО, коснувшееся меня» [12, с. 337]. (Выделено автором. — В. З.)

Концептуально-значимым является в текстах И. С. Шмелева *образ реки*, тоже воспринятый как онтологический и сакральный в течение всего творчества. Особенно выразителен он в рассказе «Волчий пережат» (1913), «Росстани» (1913), уже упомянутом «Богомолье». Об этом нам уже доводилось писать [4]. Здесь укажем лишь на главный концептуальный ракурс этого образа.

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

Справедливо суждение А. М. Любомудрова, что «объективно произведение Шмелева воспроизводит не частные факты прошедшего бытия, а универсальные и непреходящие реалии» [6, с. 151].

Менее заметен в массиве прозы писателя *образ сада*, но и он является совершенно необходимым для полноты осмысления затронутой проблемы. Дан он у писателя в очень разных контекстах.

Представим вначале ранний рассказ «Стена» (1912). Сюжет его содержит явную аллюзию на чеховский «Вишневый сад»: автор представляет, *что бы с садом случилось в дальнейшем*.

В произведении предстает вереница действующих лиц: помещик Тавруев со своей вульгарно-шумной городской

компанией, богатый подрядчик Василий Бынин, купивший имение у Тавруева, рабочая артель Бынина — труженики, вырубаящие сад под строительство дач. Сюжет фрагментарен, и в нем совершенно очевидна приоритетная роль обобщающему образу сада.

Действие происходит весной. Сад пока еще живет своей естественной, прекрасной, гармоничной жизнью:

...утро купалось в блеске, било сверкающей игрой в потянувшемся от зелени дождевом паре... Буйной силой нового сока жило зеленое царство... Стройно, как молодые, стояли давние клены в молочно зеленых гроздьях, все так и лезло в каждый просвет, выглядывало в каждую щель, путалось и плелось, выпираемое из зелени набухающими корнями... [16, с. 137–138].

Писатель экспрессивно рисует образ прекрасного и — трагически обреченного образа:

Эти сочные майские утра были последними утрами тавруевского сада... Но здесь, в буйном саду все было, как и всегда по весне, росло и росло, разбивая почки и выбрасывая побеги, покойное и немое, радостное в себе. Сверкало и смеялось в солнце [16, с. 139].

Важно, что Шмелев психологически многогранно сумел осветить эту опасную тенденцию: равнодушие людей к природе. А мир же людей, в сравнении с этой силой, полной «живой жизни», выглядит тусклым, ущербным, дисгармоничным. Надсадно-суетно пребывание в имении компании Тавруева. Тоскливо-безрадостна жизнь рабочих, за тяжким трудом не замечающих красоты вокруг («...соловьи пели, но их никто не слушал» [16, с. 137]). И самой трагической нотой в этом сопоставлении является смерть ребенка поварихи, смерть человеческого «побега» в буйном расцвете мая, и равнодушие, безучастность людей к этой смерти.

Трудно переоценить важность тревоги писателя об утере миром людей красоты и гармонии в жизни, о трагической

разъединенности людей с природой, — поистине глухая стена разобщает их. Думается, художнику особенно важно было утвердить в символике заглавия и эту мысль.

Хотелось бы подчеркнуть, что хотя красота природы здесь выглядит вроде бы самодовлеющей, «радостной в себе», это не «высокомерно-равнодушная природа». У Шмелева она открыта людям: «Жарко глядело на них солнце. Оно любило их. Оно сушило на них взмокшие от пота рубахи...» [16, с. 164]. И не ее вина, что люди не видят этого.

И еще один важный аспект этого сопоставления. В сюжете рассказа «буйная зеленая сила обречена», в действии пресловутая «сила топора», в данном случае мотыги:

...И в этой живой вольной болтовне птиц тяжело прыгал сухой, тревожно спрашивающий звук каменный стук, сыплющий и дробящий.

Хлестали и корчились под тяжелыми шагами кусты, только на зорьке выбросившие цвет, теперь уже блекнувший на припеках. Вдоль кирпичной стены колыхались в зелени белые спины, и, обвивая побеги, падали сверкающие мотыги, били и сыпали [16, с. 140].

Так экспрессивно, животрепещуще передает Шмелев трагедию обреченной жизни сада как страдающего живого существа.

И вот в финале возникает мотив возмездия природы за бездушное и безнаказанное разрушение ее извечной гармонии.

Новый хозяин, Василий Мартыныч, в которого по дороге в имение кто-то стрелял, возвращаясь в бричке в город, испытал суеверный страх при виде зарослей акации на повороте дороги:

...Василий Мартыныч видел только одно густое полукольцо акаций на завороте, затененно высматривающее и стерегущее дорогу.

Всегда эта заросль была самой обычной и неприметной, как придорожная пыль, но теперь она показалась ему живой, полной значения и жуткой тайны. Она

протягивала к нему лохматые ветви, как руки, много-много корявых рук, и глядела на Василия Мартыныча огромным и невидимым зеленым глазом... [16, с. 207].

Эта предфинальная зарисовка была предварена в рассказе одной фразой: «За прудом, над полями, большое солнце опускалось в свинцовые облака, а вода на пруду приняла отблеск крови» [16, с. 181].

На смену ликующей майской мелодии начальных страниц рассказа приходит настороженность, угрожающе-экспрессивная интонация финала. Причем здесь причудливо сливаются мотивы мщения социального (выстрел) и мщения самой природы (кусты акации). Нарушена всеобщая жизненная гармония, и последствия этого могут быть губительны для всех, — так прочитывается в финале рассказа «Стена» пророческая мысль писателя на примере печальной судьбы вырубаемого сада.

Как известно, образ сада в его архетипическом значении восходит к Священному писанию, символизируя райскую жизнь. Именно в таком контексте воспринимается этот образ в «Богомолье». Дается он фрагментарно, но представляется совершенно необходимым в картине мира этого произведения.

Речь идет о кратковременном пребывании героев шмелевского повествования в Сергиевом Посаде в гостях у игрушечника Аксенова.

Но вначале этот эпизод предваряется небольшой зарисовкой из главки «Под Троицей».

Воздух после дождя благоуханный, свежий. От мокрого можжевельника пахнет душистым ладаном. Домна Панферовна говорит — в Ерусалиме словно, кипарисовым духом пахнет. Иконки на нем пишут, кресты из него режут... А у нас духовное дерево можжевелька... [10, с. 113].

Так благодаря сакрализованному восприятию окружающего природного мира создается эффект вневременного единства бытия: Святая земля оказывается рядом. Как верно замечено Н. И. Пак, «природа, среди которой пролегает “святая дорога”, словно преображается, что является неотъемлемым

элементом сакрального пространства и его изображения, закрепленного еще игуменом Даниилом...» [7, с. 189].

В гостях у Аксеновых шмелевские богомольцы оказались промыслом Божиим: оказалось, что их старинную резную тележку «вырезал» еще дед Аксеновых, и семьи были несказанно рады восстановлению таких связей: «...и теперь мы аксеновские гости, в райском саду, в беседке <...> Сам Преподобный привел, худого не должно быть... в сад-то какой попали, в рай-ский!..

Сад... — и конца не видно. Лужки, березки, цветы...» [10, с. 131]. И это чувство все укреплялось у Вани, Горкина, Домны Панферовны:

Глазам не верится, куда же это мы попали! Сад через стекла — разноцветный: и синий, и золотой, и розовый, и алый... и так-то радостно на душе, словно мы в рай попали. И высокая колокольня-Троица смотрит из-за берез. Красота такая!.. Воистину сам Преподобный привел [10, с. 133].

Это чувство причастности к *идеальному* богомольцы воспринимают как неожиданный прекрасный дар в их паломничестве.

Сакрализованно воспринимается образ сада и в «Путях Небесных». Это связано, конечно, с «уютовскими» главами второго тома: они и называются писателем соответственно: «Благословенное утро», «Высшая гармония», «Земной рай».

О восприятии Даринькой имения сказано:

Ознакомление с «Уютовым» она начала с цветов <...> Осматривали верхний цветник — розарий. Понравилась ей развалистые кусты, с пышными розанами, дышавшими «миром драгоценным»: с детства она любила этот запах, от св. Плащаницы и елея...

За розами открылись стройные ряды белых лилий, — «архангельские», назвала Даринька. Грезя своей тайной, с золотыми сердечками, стояли они дремотно, — чистые девы, в ожидании несказанной встречи.

За лилиями кустились белоснежные пионы... — «Троицны цветы». Всегда на Троицу ходили с ними в церковь, и по всем комнатам стояли их пышные букеты» [15, с. 303].

Как видим, каждый цветок воспринимается героиней романа в ореоле с детства полученных представлений о православных праздничных обрядовых традициях. Чуть позднее во время этой первой прогулки, увидев прирученных белок, не боящихся людей, Даринька воскликнула: «Как в раю! ... ни капельки не боятся!» [15, с. 305]. Мысль о благом соотношении земного и Небесного в восприятии Даринькой природного мира проводится в тексте лейтмотивно. Этому специальное внимание уделено в работах О. Е. Галаниной [2].

Шмелев был городским человеком, и *образ поля* в его прозе почти не встречается. Исключением является сцена в романе «Пути Небесные», когда Даринька восхищается гармонией жизни в Уютове и, как ей было свойственно, все воспринимает в ореоле «духовного зренья»:

Когда Даринька шла в росистых овсах по тропке, благовестили к обедне. В сияньи неба звенели жаворонки, в овсах потрескивал коростель. Овсы уже выбросили сережки, были жемчужно-седые от росы... эти овсы в пошумливающих сережках, сыпавших бриллиантами, были в ее глазах живые, Божьи, как и она. Она присела, притянула к себе и целовала, шепча: «ми-лые, чистые... овески...» — надумывая слова, как дети. Не было никого, не было стыдно, — она да овсы, да блавест... И надо всем Господь [13, с. 290]. (Разрядка автора. — В. З.)

Но совершенно особое место в творчестве писателя занимает рассказ «Куликово поле (Рассказ следователя)» (1939–1947). Поскольку нами уже проводился анализ этого произведения, здесь отметим лишь самое главное [5].

Рассказ, на наш взгляд, является по-своему уникальным произведением этого жанра в русской литературе: Ивану Шмелеву удалось глубоко и проникновенно отразить сложный процесс обретения веры героем из интеллигенции

начала XX века. В этом плане «Куликово поле» сопоставимо лишь с романом «Пути небесные», ставшим художественным завещанием Шмелева и тем самым косвенно придающим особую значимость рассказу.

Главный герой, он же повествователь, бывший следователь Сергей Николаевич, находящийся в эмиграции, убежден в том, что он был свидетелем знамения, «изумительного по красоте духовной и историчности» [11, с. 132], и что случайное сцепление обстоятельств, было вовсе не случайным, ибо сделало его не только участником «явления», исследователем его и «оповестителем», но и решительно переменило его самого.

Прошлое, о котором повествует герой, — это тяжелое время страданий православного народа, не могущего расстаться с верой в высшую Правду, чувствовавшего в ней «незаменимую основу жизни, как свет и воздух» [11, с. 132], — время, когда взывающему народу подавались знамения...

И вот собственно знамение, о котором идет речь в рассказе, связано с образом преподобного Сергия Радонежского и происходит на Куликовом поле, что относит ассоциации повествования в многовековую глубь веков и воспринимается художником как «духовно-историческое звено из великой цепи родных событий, из далей — к ныне, свет из священных недр, коснувшийся нашей тьмы» [11, с. 133].

Осмыслив происшедшее, герои Шмелева оценили его так:

То, давнее, благовестие — Преподобного Сергия Великому Князю Московскому Димитрию Ивановичу — и через него всей Руси Православной — «ты — одолеешь!» — вернулось и — подтверждается. И теперь — ничего не страшно [11, с. 164].

Так смыкается в рассказе Шмелева историческое кольцо дорог: Куликово поле — Москва — Троице-Сергиева лавра — в едином вневременном представлении о цельности и непрерывности духовной жизни русского народа, мощной силе православной традиции, поэтическим воплощением которой является — Лавра Великого Святого.

В заключение заметим следующее. Очевидно: в художественном сознании Шмелева природная образность всегда воспринималась в онтологических параметрах. Во всем мета-тексте его творчества творился Светлый миф о России православной, творился писателем, виртуозно умевшим вписывать в культурную парадигму сознания будущих поколений вечные духовные ценности своей родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. Избранные статьи. М.: Современник, 1982. 464 с.
2. *Галанина О. Е.* Лейтмотив в структуре романа И. С. Шмелева «Пути небесные»: дис. ... канд. филол. н. Н. Новгород: НГПУ, 2006. 165 с.
3. *Захарова В. Т., Комышкова Т. П.* Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики: учебное пособие. Н. Новгород: НГПУ, 2014. 238 с.
4. *Захарова В. Т.* Поэтика прозы И. С. Шмелева: монография. Н. Новгород: Мининский университет, 2015. 106 с.
5. *Захарова В. Т.* Православная Истина в художественном осмыслении И. С. Шмелева (рассказ «Куликово поле») // Венок Шмелеву. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 196–204.
6. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.
7. *Пак Н. И.* Традиции древнерусской литературы в творчестве Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева: монография. М.: Директмедиа Паблишинг, 2023 г. 320 с.
8. *Панченко А. М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 236–249.
9. *Спиридонова Л. А.* Феномен И. С. Шмелева: итоги и перспективы изучения // Венок Шмелеву. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 128–135.

10. Шмелев И. С. Богомолье // Шмелев И. С. Соч.: в 2 т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 2. С. 47–177.
11. Шмелев И. С. Куликово поле (Рассказ следователя) // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 2. Въезд в Париж. С. 132–167.
12. Шмелев И. С. Лето Господне // Шмелев И. С. Соч.: в 2 т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 2. С. 177–548.
13. Шмелев И. С. Под небом // Шмелев И. С. Рассказы. Т. 2. СПб.: Издательское товарищество писателей, 1912. 189 с.
14. Шмелев И. С. Поездка // Шмелев И. С. Карусель: Рассказы. Т. 6. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1915. 227 с.
15. Шмелев И. С. Пути Небесные // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 5. Пути небесные: роман. 480 с.
16. Шмелев И. С. Стена // Шмелев И. С. Рассказы. М.; Л., 1928. 327 с.

В. Т. Захарова, И. С. Кудрявцева

**САКРАЛЬНОСТЬ СЛОВА В ВОСПРИЯТИИ ГЕРОЕВ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. ШМЕЛЕВА (В КОНТЕКСТЕ
ТВОРЧЕСТВА В. А. НИКИФОРОВА-ВОЛГИНА
И Н. Д. ГОРОДЕЦКОЙ)**

В статье ставится задача исследовать, как воспринималась сакральность слова героями произведений И. С. Шмелева в контексте творчества В. А. Никифорова-Волгина и Н. Д. Городецкой, писателями русской эмиграции первой волны, глубоко отразившими национальное духовное самосознание. Анализ свидетельствует: *слово*, выражающее православное мирозерцание, оказывается способным на многое: осветить, вывести из бездны отчаяния, подарить духовную радость, быть необходимым звеном в связи поколений, выразить главенствующие добродетельные начала национального характера. Очевидно, что И. С. Шмелев возглавляет с начала XX века движение по этому пути.

Ключевые слова: слово, сакральность, И. С. Шмелев, В. А. Никифоров-Волгин, Н. Д. Городецкая, национальное самосознание, православное мировосприятие.

V. T. Zakharova, I. S. Kudryavtseva

**SACRALITY OF THE WORD IN THE PERCEPTION
OF THE HEROES OF I. S. SHMELEV (IN THE CONTEXT
OF THE WORK OF V. A. NIKIFOROV-VOLGIN
AND N. D. GORODETSKAYA)**

The article aims to explore how the sacredness of the word was perceived by the heroes of the works of I. S. Shmelev in the context of the work of V. A. Nikiforov-Volgin and N. D. Gorodetskaya,

writers of the Russian emigration of the first wave, deeply reflecting the national spiritual self-consciousness. Analysis shows that the word expressing the Orthodox worldview is capable of much: to illuminate, to lead out of the abyss of despair, to give spiritual joy, to be a necessary link in the connection of generations, to express the dominant virtuous principles of the national character. It is obvious that I. S. Shmelev has been leading the movement along this path since the beginning of the 20th century.

Keywords: word, sacredness, I. S. Shmelev, V. A. Nikiforov-Volgin, N. D. Gorodetskaya, national identity, Orthodox worldview.

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Это сакральное изречение в течение двух тысячелетий сопровождает жизнь человеческую, заставляя задумываться над его смыслом. Блаженный Феокфилakt, Архиепископ Болгарский, глубоко проникая в богодухновенный текст, поясняя, что *Слово* — это есть Бог, заключает: «...без силы Слова не получило бытия ничто, что ни получило бытие, то есть что ни было в созданной природе» [12, с. 430].

Не ставя целью дальнейшего углубления в евангельский текст, скажем в начале наших рассуждений, что чувство присутствия сакрального смысла в *слове*, относящемся к предмету христианской веры, было присуще нашему народу издревле. Наши предки хорошо знали цену слов молитвенных прежде всего, и это нашло отражение во многих художественных текстах издревле.

Целью данного исследования является стремление показать, как воспринималась сакральность слова героями произведений И. С. Шмелева в контексте творчества В. А. Никифорова-Волгина и Н. Д. Городецкой, писателями русской эмиграции первой волны, глубоко отразившими православное мирозерцание русского народа.

Признанным шедевром дооктябрьского творчества И. Шмелева, его «визитной карточкой» в восприятии читательской массы России, стала повесть «Человек из ресторана». Здесь писатель виртуозно использовал форму сказа, поразив

глубиной перевоплощения в своего героя: мир дается здесь через восприятие официанта Скороходова, на чью долю выпала служба, лишившая его имени: ведь официантов было принято призывать окриком «Человек!». Шмелев символически обыгрывает это самым заглавием повести с его явной полемической заостренностью.

Связав атмосферу этой повести с традицией Достоевского времени повестей «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», И. Ильин назвал ткань повествования Шмелева «эмоционально-аффективной», заметив, что «художественный акт Шмелева есть прежде всего чувствующий акт» [6, с. 111] (курсив автора). «У “Человека из ресторана”, — писал он, — любящая, очень впечатлительная и тонко, глубоко чувствующая душа, с большим внутренним достоинством и склонностью к философскому рассуждению: и вот его записки превращаются в исповедь раненого сердца» [6, с. 111] (курсив автора). Ильин заметил, что эти слова его можно отнести в известной степени ко всему творчеству художника.

Безусловно согласившись с этим, можно сказать, что в произведении ярко обозначились важнейшие шмелевские мотивы, уже звучавшие у него и ранее в рассказе «Иван Кузьмич», повести «Гражданин Уклеikin», но теперь ставшие концептуально значимыми лейтмотивами: мотив эмоционального накала духовных исканий, обусловленный глубоким страданием, и, как его инвариант — мотив «трагического порыва» [6].

Показательно, что герою повести, каким он предстает вначале, была присуща бытовая религиозность, как она была вообще искони присуща массе народа русского в силу традиционного воспитания. Однако Шмелев показывает, что вера, недостаточно проникновенно осмысленная, не всегда бывает прочной духовной опорой. Так, после обыска и ареста сына-революционера, Скороходов воспринимает окружающее потрясенно: «Луша (жена. — В. З., И. К.) как каменная сидит среди хаоса... И Казанская при лампадке смотрела на нас, на наше житье беспомощное... Ах, как горько было... тогда я все проклял, все, и доброе отношение к людям» [14, с. 221].

Так подтекстово-ассоциативно входит в повествование оппозиция, мотив хаоса как традиционной в христианском мировидении оппозиции гармонии, упорядочения жизни. В хаос опрокинулась ожесточившаяся душа Скороходова, но именно в тот момент, когда герой оказался у опасной черты, «проклял свою жизнь без просвета», тогда открылось ему «...как сияние в жизни. И пришло это сияние через муку и скорбь...» [14, с. 233].

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

Поначалу Скороходов удивляется, получив от сына, сидящего в тюрьме, весточку из другого города. О женщине, принесшей записку, Скороходов говорит: «И как она меня нашла... и как все вышло, не знаю. Кто указал ей пути? Не знаю» [14, с. 233]. Когда же, движимый чувством благодарности за спасение сына, сбежавшего из тюрьмы, Скороходов находит укрывшего беглеца старика, чтобы поблагодарить его, тут и происходит главное чудо — старик произносит слова, оказавшиеся для Скороходова судьбоносными: «Без Господа не проживешь... Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа» [14, с. 236].

Вот как сказал, — изумляется герой повести. Вот это золотое слово, которое многие не понимают и не желают понимать... И простое это слово, а не понимают. Поэтому что так поспешно и бойко стало в жизни, что нет

и времени-то понять как следует. В этом я очень хорошо убедился в своей жизни.

И вот когда осветилось для меня все. Сила от Господа... Ах, как бы легко было жить, если бы все это понимали и хранили это в себе [14, с. 236].

При разговоре со стариком, у которого Скороходов решил узнать имя, чтобы просвирку за его здоровье вынимать, выяснилось, что зовут того Николаем, — нет сомнения, что это замечательная аллюзия, напоминающая о чудесах Святителя. Николаем звали и сына официанта, — так усиливается, буквально удваивается значение происшедшего — чудо спасения сына и чудо спасения отца — через явившееся ему благодаря старику «сияние правды». В финале повести перед нами уже совсем другой Скороходов — человек, почувствовавший в себе внутреннюю силу спокойного нравственного противостояния окружающему его порочному миру. «У меня результат свой есть, внутри... Всею цену знаю» [14, с. 241].

Здесь впервые в творчестве Шмелева зазвучал мотив ухода, — но не как ухода от жизни в сферу иллюзий, как обычно трактовалось это в атеистической среде. Справедливо писал М. М. Дунаев:

...для него «уход» в поиск духовных основ бытия был связан не со стремлением укрыться от непривлекательных сторон жизни, но желанием исправить жизнь, убрать скопившееся в ней зло, найти пути переустройства общества. В этом его коренное отличие от многих литераторов, превративших религиозно-мистические искания в самоцель [3, с. 591].

Активно-действенное отношение писателя к вере проявляется и в следующем. Стоя в ресторанной зале, среди ее буйной какофонии, Скороходов говорит мысленно: «Кушайте-с и глядите-с... А мое так при мне и останется, тут-с. Только Колюшке, когда — сообщишь из себя...» [3, с. 241]. То есть герою Шмелева важно теперь открывшуюся ему Истину передать сыну, чтобы спасение того не было только физическим,

но — духовным. Так Шмелев закладывал в своих творениях идею восстановления порвавшейся в жизни русского общества долженствующей быть неразрывной в поколениях православной традиции.

В прозе эмигрантских лет выделим в аспекте наших рассуждений «Лето Господне»: автобиографическое повествование писателя проникнуто примерами осмысления роли *слова* в духовном становлении человека. Поскольку все здесь дано через восприятие ребенка, именно его реакция на сакральное слово становится концептуально-значимой в тексте. Через всю череду православных праздников обнаруживаются радостные открытия мальчика.

Так, уже в самой первой главке, посвященной Чистому понедельнику, повествователь вспоминает, как отец, по субботам сам зажигающий лампадки, —

всегда напеваает приятно — грустно: «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко», и я напеваю за ним, чудесное:

И свято-е... Воскресе-ние Твое

Сла-а-вим!

Радостное до слез бьется в моей душе и *светит, от этих слов*. И видится мне, за вереницею дней поста, — Святое Воскресенье, *в светах*. Радостная молитвочка! Она *ласковым светом светит* в эти грустные дни поста [13, с. 178].

Сакральное слово у Шмелева лейтмотивно связано в его текстах *со светом*, светом тоже сакральным, идущим именно от сакральных слов (вспомним «сияние правды» в «Человеке из ресторана»).

Мы знаем, что главным проводником в духовное бытие для мальчика являлся его наставник Горкин. Именно ему доверены в тексте многие толкования священного писания.

К примеру, в главке «Ефимоны» Горкин поясняет непонятное слово так:

Господне слово от древних век. Стояние — покаяние со слезьми. Ско-рбе-ние... Стой и шнепчи: «Бо-же,

очисти мя, грешного!» Господь тебя и очистит. И в землю кланяйся. Потом их-фимоны!

Таинственные слова, священные <...> как будто *та* жизнь подходит, небесная, где уже не мы, а *души* [13, с. 185; курсив автора. — В. З., И. К.).

Эти толкования — свидетельство существования в восприятии русских людей издревле основ православного мировосприятия как естественной «живой жизни» тысячелетних духовных традиций.

Самые яркие и духоподъемные страницы — это книги — конечно же, описания христианских праздников.

Рождество...

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

Христос рождается — славите!

Христос с небес — срящите! —

Слышится хруст морозный...

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

В детстве таким явилось — и осталось [13, с. 264–265; курсив наш. — В. З., И. К.).

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

Вот еще пример:

Масленица... Я и теперь еще *чувствую это слово, как чувствовал его в детстве: яркие пятна, звоны — вызывает оно во мне...*; ухабистую снежную дорогу, уже замаслившуюся на солнце, с ныряющими по ней веселыми санями... в колокольцах и бубенцах... Или с детства осталось во мне чудесное, не похожее ни на что другое, в ярких цветах и позолоте, что весело называлось — «масленица»? [13, с. 295].

Об импрессионистичности художественного сознания И. С. Шмелева, в том числе и как автора «Лета Господня», нам приходилось писать [3]. Полагаем, что в сплаве средств художественной выразительности для наиважнейшего, что необходимо было сказать автору, именно *слову* отводится главнейшая смысловая функция. При этом только восприятием событий православного календаря эта функция не исчерпывается.

Знаменательна в книге сюжетная ситуация с поздравлением отца с именинами. Работники с большим пиететом относились к своему хозяину и в день его именин совершили непопозволенный подарок: самовольно прозвонили в колокол, а на огромном, специально выпеченном кренделе вывели слова: «Хозяину Благому». Потом Горкин и Василь Васильич покаялись перед Владыкой, — ведь знают же они, что «никто не благ, токмо един...» [13, с. 363]. И Владыка растрогался и простил их: «По движению сердца содеяно нарушение сие». И добавил: «*И в этом — все*» [13, с. 363] (курсив автора).

Нарушителей это отношение владыки тоже тронуло. «Я понимаю теперь, — пишет автор, — тогда, в писке-стоне Василь Васильича, в благословении, в *мудром владычном слове* — «и в этом — все!» — самое-то торжество-то и было» [13, с. 364].

Таким образом, очевидно, насколько проникновенно раскрывал И. С. Шмелев глубокую пронизанность русских людей высокой духовностью православного мировидения, в котором

высшие добродетельные качества ценились прежде всего. И в восприятии ребенком общих праздников, и в укладе дома осмысливать основы основ бытия всегда помогало *слово*.

Обозначенная нами здесь тема имела развитие и в творчестве других русских писателей. На примере малой прозы Н. Д. Городецкой и В. А. Никифорова-Волгина покажем это, что будет способствовать более глубокому пониманию индивидуально-авторского подхода каждого писателя.

В прозе русского писателя-эмигранта Василия Акимовича Никифорова-Волгина, большую часть жизни прожившего в эстонской Нарве, сакральное церковное слово становится предметом изображения в многочисленных рассказах. Исследователем Е. А. Осьмининой исследовала значение сакрального слова в рассказах так называемого «детского цикла» писателя. Статьи Е. А. Осьмининой посвящены церковнославянизмам и текстам церковных песнопений [10]. Она отмечает радостную, искрящуюся коннотацию сакральных слов: «В восприятии Никифорова-Волгина церковнославянизмы, богослужебные песнопения, молитвословия как будто пронизаны всполохами света, сиянием драгоценных камней, волнами волшебной музыки» [11, с. 31].

Отличие нашей работы от представленных выше в том, что предметом исследования являются преимущественно произведения «взрослого цикла»: рассказы «Безбожник», «Древняя книга», «Молитва», «Песня», «Солнце играет», повесть «Дорожный посох». Эти произведения описывают события пореволюционные, многие сюжеты показывают присущий той эпохе дух богоборчества, отрицания веками складывавшихся духовных ценностей. Потому сакральное слово предстаёт в выбранных нами рассказах без вины поруганным, отвергнутым или вовсе забытым. В. А. Никифоров-Волгин избирает своими героями или людей духовных, часто священнослужителей, или же неверующих молодых людей, лихих богоборцев. Художественное сознание Никифорова-Волгина близко художественному сознанию И. С. Шмелева. Портреты у писателя даны быстрым и точным росчерком,

оттого они столь объемны и легко запоминаются читателю. Пейзажные зарисовки в его произведениях глубоко лиричны, импрессионистически тонки. Стилю Никифорова-Волгина свойственна такая особенность, верно отмеченная А. М. Любомудровым: «Волгин... сочетает в своих рассказах образную речь простонародья с элементами церковнославянского языка» [9, с. 11]. Сергей Нарышкин, давая характеристику творчеству Никифорова-Волгина в статье «Певец Бога и земли», отмечает следующее: «В сложный — только с виду простой — состав его творчества входит... глубокая влюбленность в русский язык, в обороты русской речь, сияние религиозных мерцаний и глубокое знание русской жизни». Сакральное слово ярким бриллиантом сияет в творчестве Волгина, «очень русского писателя, отдавшего свое сердце, преклонившего свой слух земле» [9, с. 709].

Постижение Божественного слова для героев В. А. Никифорова-Волгина — великое счастье. Крестьянин Егор, герой рассказа «Песня», научился грамоте в глубоко зрелом возрасте, потому особенно впечатлен был его учитель, герой-повествователь: «Никогда не забыть, как удалость ему из букв составить слова и уразуметь священный смысл их» [9, с. 332]. Долгожданное постижение сакрального слова сам Егор сравнивает с обретением Земли обетованной. Крестьясь перед иконами, произносит первые слова из Евангелия от Иоанна. Не имея образования, сокрушается Егор, что не может он создать песнь, звучащую в его душе, сотканную из сакральных слов. Говорит он о своей невыразимой песне: «Если выпустить её на свободу, то у людей вырастут крылья!» [9, с. 335]. Оттого нападает на него тоска, тяжелейшая тоска простого русского человека, «...которая заставляет его метаться между церковью и кабаком» [9, с. 335]. Трудно не уметь высказать того, что есть на душе.

Торжественен и строг обряд соборования Егора, который «...не увидит больше утро» [9, с. 330]. Последние слова человека особенно весомы, они лишены житейской суеты, и в них словно слышится уже потустороннее, вземное.

Перед смертью Егор завещает рассказчику свои книги как высшую ценность и наставляет беречь их: «...они, книги-то... как люди — уход и тепло любят...» [9, с. 329]. И как с живыми прощается он с ними, благодарствуя за правду, хранящуюся в сакральном слове. Мирная смерть Егора под иконами становится логичным завершением его праведной крестьянской жизни.

Отношение к священным книгам для Волгина, и это несомненно, — лакмусовая бумага, проявляющая нравственное состояние человека. В рассказе «Древняя книга» мы отстранены, с высоты наблюдаем все, что происходит с древним Евангелием в семействе Рукавишниковых. Старики Рукавишниковы заботились о Библии, у них она «...лежала под иконами, на полке, покрытая парчовым покровом» [9, с. 278]. Многое меняется, и теперь Библия служит хозяйственным и потешным нуждам. Просто и потому кощунственно звучат слова: «Библией пользовались как прессом, подпирали ею окно во время сильных ветров и давали перелистывать малым ребятам» [9, с. 278]. Попрано стало Слово Божие: мы видим, что духовная слепота стала характерной чертой человека. Неправильность, даже чудовищность такого пренебрежения к Библии ощущает читатель на интуитивном уровне. Об этом рассуждает И. А. Ильин в эссе «О духовной слепоте». Философ отмечает: «...всё искажено, всё перевернуто и поставлено вверх ногами. Так бывает в тяжёлых снах, которые мы потом назовем кошмарными: люди ходят спиной вперед или падают не вниз, а вверх... чувствуешь себя злым тараканом и все-таки собираешься управлять миром...» [7, с. 130].

История Библии Рукавишниковых начинается в 1752 году. В этот год «узорной славянской вязью тихо и свято» написаны слова наставления. Кто-то из глубины веков напутствовал будущему поколению: «Блюди книгу сию, яко камень драгий, яко око свое. Да будет она тебе и потомству твоему в дар и благословение» [9, с. 279]. В год 1812 на заглавных листах появляется мольба несчастного родителя, потерявшего на войне троих сыновей: «Помяни, Господи, во Царствии

твоим убиенных...» [9, с. 279]. Древние и ласковые письма сменяются другими: от бытовых записок к кощунственному свидетельству поругания книги в поисках золотых червонцев внутри золотого переплета. Характеризует духовное состояние русского человека пореволюционных лет следующая запись: «16 сентября 1918 г. Я удостоверился на личном факте, что ни хрена божественного нет. Вырываю страницу из этой называемой Библии и иду туда, куда царь пешком ходил» [9, с. 282]. Апокалиптический мотив сопровождает повествование: пророчество одного из Рукавишниковых, сказанное в бреду перед смертью в 1845 году: «Огонь и кровь... престолов колебание и алтарей осквернение» [9, с. 283]. По нашему мнению, «Древняя книга» — один из самых трагичных рассказов светлого писателя Волгина.

В представленном выше рассказе В. А. Никифорову-Волгину удалось через обращение к сакральному слову, к Евангелию, показать то, как духовно обнищал русский человек за два столетия. Отметим в связи с данной мыслью рассказ «Безбожник». Его герой Строгов распространяет газету с одноименным рассказу названием, где «разоблачает» светлые православные традиции, сакральные слова Евангелия: «Плевать я хочу на вашу пасху! И на спасителя также. <...> У меня в чемодане такие данные, такие штучки, что ахнете...» [9, с. 510]. Смысл сакральных слов «Христос», «Бог» у него искажен: он собирается читать лекцию «О Христе-обманщике и о войне с Богом». Рассказ оканчивается раскаянием коммуниста-агитатора Строгова, номера газет «Безбожника» бросает он в костер, тем самым словно священным огнем стирая сакральные слова со страниц богохульной газеты. Символично восстанавливается многовековой уклад, и через беззвучные рыдания возвращается к Строгову вера в Христа.

Сила сакрального слова художественно ярко показывается Никифоровым-Волгиным в рассказе «Солнце играет». Рассказ открывается сухой констатацией печального факта: «Борьба с Пасхальной Заутреней была задумана на широкую ногу» [9, с. 307]. Главное оружие этой борьбы — высмеивание,

порувание, лингвистическая игра с сакральным словом. Так, пасхальная Заутреня превращена в заутреню комсомольскую. Главное, ожидаемое всеми событие — комедия «Христос во фраке». Вместо хоругви ряженный в священную ризу мужчина несет «плакат с изображением Христа в цилиндре» [9, с. 308]. Священные слова кощунственно обыгрываются хором комсомольцев в самодельных частушках, приведем одну из них:

Мне в молитве мало проку,
Не горит моя свеча.
Не хочу Ильи-пророка,
Дайте лампу Ильича! [9, с. 308].

Полагаем, что частушка не требует нашего комментария.

Сильное впечатление на читателя производит противопоставленный комсомольскому разгулу крестный ход, поющий святые слова: «Христос воскрес из мертвых» [9, с. 310]. Сопровождает пение мягкий свет от пасхальных свечей, рассеивающий темноту. Выше нами было отмечено, что сакральное слово у И. С. Шмелева лейтмотивно связано со светом — то же мы видим и у В. А. Никифорова-Волгина.

Невозможно для души православного человека громогласное богохульство. Святые слова у Никифорова-Волгина находят путь к сердцу заблудшего человека. Загримированный под Христа актер Ростовцев, начав читать Евангелие, осекается. По сценарию актеру нужно было «произнести обличительный и страшный по своему кощунству монолог», но произошло совершенно другое: он продолжает читать Священное Писание «...вначале шёпотом, а потом все громче и громче» [9, с. 313]. Зрительный зал с удивлением и вниманием внимает сакральному слову, этим «гонимым и оплеванным словам Нагорной проповеди» [9, с. 313]. Утешительно звучали слова Христа со сцены: «Вы свет мира... любите врагов ваших... и молитесь за обижающих вас и гонящих вас...» [9, с. 314]. Окончание монолога Ростовцева торжественно и смело: актер, неверующий коммунист, перекрещивается «четким медленными крестом» и произносит священные слова:

— Помяни мя, Господи, егда приидиши во Царствие Твое!.. [9, с. 314].

Сила обретения сакрального слова особенно сильна в революционном хаосе, во времена гонений.

В повести «Дорожный посох» упоминание сакральных слов и фрагментов из Писания многочисленно и всегда сопряжено с радостью. Приведем только один пример. Деревенский священник, отец Афанасий, близок к природе, он остро чувствует все изменения, с ней происходящие. Чтение псалмов Давида во время цветения яблонь, когда «глаз не нарадуется цветению весны», по нашему мнению, одно из самых праздничных упоминаний автором сакрального слова [9, с. 621]. Неожиданно открылись отцу Афанасию солнечные, жизнеутверждающие строки: «Небеса поведают славу Божию, и о делах рук Его возвещает твердь... Он поставил в них жилище солнцу... от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» [9, с. 621]. Идиллия как утраченное человеком состояние здесь возвращено нам В. А. Никифоровым-Волгиным.

Как видим, проблема значимости сакрального слова осмыслялась писателем в пореволюционные годы глубоко и многогранно.

Надежда Даниловна Городецкая (1901–1985) принадлежала к младшему поколению первой волны русской эмиграции. Она была незаурядной личностью: пройдя через тяжкие испытания беженства, стала не только талантливой писательницей, но и историком литературы, богословом, журналистом. В Ливерпульском университете она стала первой женщиной-профессором, много лет возглавляла кафедру славистики. К сожалению, ее творчество недостаточно известно читательским и литературоведческим кругам.

Концептуальный анализ творческого пути Надежды Городецкой впервые представлен А. М. Любомудровым в статье «Надежда Городецкая: от беллетристики к богословию» [8]. В 2013 г. А. М. Любомудров выпустил большой том сочинений Городецкой разного рода: художественных, публицистических,

мемуарных. Это первое и пока единственное издание, которое позволяет нашим современникам познакомиться с творческим наследием своей соотечественницы [8].

Творчеству Н. Городецкой в контексте литературы русского зарубежья посвящена работа [1]. В рамках данного исследования приведем примеры из ее малой прозы. Художественному сознанию писательницы в целом было свойственно многомерно-символическое восприятие слова и понимание силы его значения [5].

Обратимся к текстам рассказов, которые публиковались в 1930-е годы в эмигрантской периодике. В издании А. М. Любомудрова они распределены по тематическим циклам. Один из них назван «Из жизни Кати Белосельской»; изображение действительности преимущественно дано в нем через восприятие восьмилетней девочки. Так, в рассказе «Детство» (1934) речь идет о тех впечатлениях, которые сформировали в дальнейшем духовное становление героини. Как выясняется сразу, семья Кати не отличалась религиозным благочестием, но нравственные основы в ней были верны, что проявлялось в милосердном отношении к нищим, в помощи бедным, прислуге. Главным событием в сюжете рассказа является посещение Катей и ее братом вместе с отцом и няней церкви в пасхальную заутреню.

Здесь важно следующее. Восприятие этого события было подготовлено общением Кати со стариком — нищим, который периодически ночевал у Белосельских в прачечной во дворе. Дети Белосельских особенно сдружились с «дедушкой» на почве любви к животным. И Катя, и ее брат Петя были особенно сердобольны к несчастным животным и птицам.

К галкам она испытывает особую нежность, вроде той, что ее брат испытывает к хромой собаке:

— Они некрасивые, их никто не любит [2, с. 268].

А старик полюбился детям именно потому, что особенно любил птиц и «знал о них такое, что не написано в большом атласе: почему у малиновки красная грудка, — как она

стерла каплю крови с чела Господня, почему соловей поет только по ночам...» [2, с. 268]. Слова старика о птицах открыли детям тропу в сакральный мир: оказалось, что соловей, спавший на оливковом дереве, в ночь воскресения Господня увидел в небе Иисуса Христа с ангелами и расстроился до слез, что не может так красиво воспевать Господа, как ангелы. Ангел же ответил так: «...пой, как умеешь, любовь твоя всего главнейше» [2, с. 268]. И с тех пор, как объяснил эту притчу старик, «в память того видения только по ночам соловей и поет» [2, с. 268]. Как видно, такими поэтически-возвышенными легендами, проникновенными словами, через любовь детей к птицам и животным старик сумел добрые детские души настроить на христианский лад, поселить в них чувство любви ко Господу, сострадания его крестным мукам.

Катя слышала от старика слова о том, что «Бог за звездой живет» [2, с. 268], и когда она с отцом и няней шла к пасхальной заутрене, то попросила: «Няня, ты меня держи и веди, я буду на звезды смотреть» [2, с. 269].

С мягким, всепрощающим юмором писательница повествует о том, как Катя по-своему, по-детски наивно воспринимала слова пасхальных молитвословий. («Еще пели про какую-то реку “Радуйся!” Кате понравилось, что и река примет участие в празднестве» [2, с. 269]. И, хотя много в словах этих еще не понимала, но сумела понять главное, что в них было заложено: всепрощающую любовь Христову. Здесь мы обнаруживаем тесно сопряженный с евангельскими заветами мотив детской чистоты и доверчивости как залога бесконфликтного приятия Божественных Истин. Здесь ощутима аллюзия на известные строки из Библии: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Матф. 18:3).

Верно замечено, что «любовь и добродетель в прозе писательницы становятся критерием духовного богатства ребенка, его внутренней чистоты и милосердия. Такими являются дети из цикла «Из жизни Кати Белосельской» [2, с. 116].

В цикле «Детство Нины» обратим внимание на рассказ «Небесный Иерусалим» (1934). Рассказ «Небесный Иерусалим» (1934), по нашему представлению, один из самых сильных рассказов писательницы, в которых с большой художественной проникновенностью выразилась драматичность ностальгического мироощущения в изгнании и одновременно его христианская одухотворенность.

В центре рассказа сюжетная ситуация посещения отцом Иваном и Ниной кинематографа, в котором шел фильм о России. Отец Иван долго не соглашался идти туда, считая это для себя грешным делом. Однако Нина убедила его: «Дедушка... это не грешно, там Россия» [2, с. 325]. Фильм о русской деревне 1914 года, о трагедии, обрушившейся на нее, поразил русских зрителей, показывает автор. Увидеть на экране родные края оказалось большим эмоциональным испытанием для героев рассказа, особенно для отца Ивана.

И оказалось, что пережитое событие было столь сильным потрясением для старого священника, что в ту же ночь он тихо отошел ко Господу. Важным «послесловием» является заключительная страница рассказа, в которой автор дает читателю понять, насколько глубокой, искренней была вера этого простого русского человека. На этой странице приведены записи отца Ивана из его тетради, которую обнаружила Нина после его смерти. Слова его исполнены любви к людям, света надежды и понимания самого главного, что было сосредоточено в такой записи: «Аще и не увижу родины моей земной, да не возропщу и да не смущаюсь, ибо одна у нас родина превыше всего — Небесный Иерусалим» [2, с. 329].

Именно эти слова не случайно вынесены в заголовок рассказа. Надежда Городецкая тем самым возвышенно и органично обозначила главнейший вектор христианского сознания. Герой рассказа, старый русский священнослужитель, так горячо тоскующий по родине, снимает остроту своей тоски смиренным восприятием бытия как неразрывной связи земного и небесного, устремления к Небесному граду Христову, царству Вечности.

Приведение здесь записок отца Ивана, относящихся к исповедальному жанру, способствует созданию психологической атмосферы искренности, доверительности, эффекту *передачи* самых важных для человека истин страницам дневника, а через них — его читателям, каким становится юная Нина. А самые важные истины для старика в этот тяжкий эмигрантский период жизни связаны именно с неизбывным чувством ностальгии, неизменно вызывающим в душе героя образ оставленной Родины.

Стоит обратить внимание на то, что сопряженность образов старика и ребенка в прозе Надежды Городецкой имеет, несомненно, онтологический характер. Отец Иван в своем простосердечно-доверительном отношении к вере близок детски-бесконфликтному восприятию мира, о котором велась речь выше.

Трудно переоценить присущее Н. Д. Городецкой чувство значимости слова, имеющего сакральный смысл, в жизни человека, в жизни поколений [5].

Итак, подводя итоги данному небольшому исследованию, заметим: в художественном метатексте И. С. Шмелева, начиная с дооктябрьских лет, обнаруживается стремление художественно осветить различные грани воздействия на души русских людей *сакрального слова*. Даже немногочисленные примеры, приведенные нами, свидетельствуют об этом. Обращение к этой теме в контексте творчества писателей младшего поколения первой волны русской эмиграции — В. А. Никифорова-Волгина и Н. Д. Городецкой — помогает обнаружить общие, взращенные многовековыми традициями русского народа константы художественного сознания у русских писателей, создающих свою картину мира, их глубокую типологическую общность. И. С. Шмелев, конечно, возглавляет с начала XX века движение по этому пути.

Слово, выражающее православное мирозерцание, оказывается способным на многое: осветить, вывести из бездн отчаяния, подарить духовную радость, быть необходимым звеном в связи поколений, выразить главенствующие добродетельные начала национального характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головина Л. Г. Творчество Н. Д. Городецкой в литературном контексте русского зарубежья. Дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Курск, 1922. 195 с.
2. Городецкая Н. Д. Остров одиночества: роман, рассказы, очерки, письма / сост., вступит. статья, комм. А. М. Любомудрова. СПб.: Росток, 2013. 844 с.
3. Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. Ч. V. М.: Христианская литература, 1999. 736 с.
4. Захарова В. Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография. Н. Новгород: НГПУ, 2012. 272 с.
5. Захарова В. Т. Малая проза Надежды Городецкой: своеобразие жанровой поэтики // Другие берега русской литературы и культуры: идеи, поэтика, контексты. Колл. монография / под ред. Э. Тышковской-Каспшак, И. Мотеюняйте, А. Смирновой. Вроцлав; Краков, 2021. С. 311–321.
6. Ильин И. А. Творчество Шмелева // Ильин И. А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. М.: Искусство, 1993. С. 105–117.
7. Ильин И. А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний. Изд. 11-е. М.: ДАРЪ, 2019. 320 с.
8. Любомудров А. М. Надежда Городецкая: от беллетристики к богословию // *Kultura literacka emigracji rosyjskiej ukraińskiej i białoruskiej XX wieku. Konteksty — estetyka — recesja*, red. Anna Woźniak, Lublin: Wydawnictwo KUL. S. 269–275.
9. Никифоров-Волгин В. А. Светлая Заутреня: Сб. прозы / вступ. ст. А. М. Любомудрова; худож. С. Губин. М.: Сибирская Благовозвонница, 2018. 717 с.
10. Осьминина Е. А. Тексты церковных песнопений в циклах «Детство», «Из воспоминаний детства» В. А. Никифорова-Волгина // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2015. № 5 (716). С. 216–226.
11. Осьминина Е. А. Церковнославянизмы в автобиографических циклах В. А. Никифорова-Волгина // Русская речь. 2016. № 2. С. 26–31.

12. Святое Евангелие с толкованием блаженного Феокфилакта, Архиепископа Болгарского. М.: Новая книга, Ковчег, 2000. 608 с.
13. *Шмелев И. С.* Лето Господне // Шмелев И. С. Соч.: в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 177–549.
14. *Шмелев И. С.* Человек из ресторана // Шмелев И. С. Соч.: в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 116–243.

И. А. Казанцева

**НАСЛЕДИЕ И. С. ШМЕЛЕВА В РУССКОЙ ПРОЗЕ
XXI ВЕКА: «ПОСЛЕДНИЕ» ВОПРОСЫ В ПОВЕСТЯХ
О ДЕТСТВЕ**

Автор рассматривает развитие традиций И. С. Шмелева в современной русской прозе. Намечены общие направления художественного изображения пути к вере, отражение опыта восприятия ребенком мира православной духовности на уровне проблематики и поэтики. Особое внимание уделено выявлению причинно-следственных связей между способами воплощения проблем смерти и воскресения и своеобразием аксиологических представлений писателей XXI века.

Ключевые слова: православие, русская литература, аксиология, детское начало.

I. A. Kazantseva

**I. S. SHMELEV'S LEGACY IN RUSSIAN PROSE
OF THE XXI CENTURY: «LAST» QUESTIONS
IN NOVELS ABOUT CHILDHOOD**

The author considers the development of I. S. Shmelev's traditions in modern Russian prose. The general directions of artistic depiction of the way to faith, reflection of the experience of the child's perception of the world of Orthodox spirituality at the level of problematics and poetics are outlined. Special attention is paid to the identification of cause-and-effect relations between the ways of embodiment of the problems of death and resurrection and the peculiarity of axiological representations of the writers of the XXI century.

Key words: Orthodoxy, Russian literature, axiology, children's beginning.

Пронзительно-щемящая нота прощальной интонации разговора с ушедшим отцом, открытие мира православия ребенком, тончайшие нюансы восприятия детьми смерти, пасхальная радость, побеждающая трагические обстоятельства человеческой жизни, — это лишь то немногое, в чем И. С. Шмелев не знает себе равных в литературе. Эта грань наследия серьезно изучалась учеными: М. М. Дунаевым [1], А. М. Любомудровым [5], Л. А. Спиридоновой [7], И. А. Есауловым [3], Е. Ю. Шестаковой [10] и др. Мы ставили перед собой локальную задачу — наметить, как актуальность И. С. Шмелева проявляется в «последних» детских вопросах отечественной прозы XXI века.

Две составляющих представляются особо важными: художественное воплощение детского начала в прозе как проекция чистоты восприятия мира и как способ познания мира, когда «немудрое» оказывается выше «ума человеческого», а следствием этого становится преодоление смерти в воскресении, переживаемое ребенком, торжество света и радости. Пушкинское выражение «любви к родному пепелищу, любви к отеческим гробам», ставшее эпиграфом к «Лету Господню», после катастрофического разрушения преемственности культуры в XX веке, восстанавливает традицию предшествующего столетия. А. М. Любомудров в монографии «Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев», сопоставляя аспекты образа автора в «Няне из Москвы» и «Лете Господнем», справедливо отмечает:

...Образ няни во многом родственен образу Горкина, но тот был увиден глазами ребенка... Кроме того, няня — современница событий XX века и переживает такие потрясения, которые, вероятно, не могли себе даже представить персонажи «Лета Господня» [5, с. 136].

С «другого берега» традицию восстанавливают писатели, пережившие XX век. В год смерти А. С. Старостина, в 2007-м, была опубликована его исповедальная повесть «Стрела летящая». Произведение построено на художественном осмыслении

силы детской молитвы, воплощенной в иллюстрации заповеди о любви. Название и эпиграф повести взяты из строк 90 псалма. Через опыт души 6-летнего мальчика, для которого православная вера осталась либо как неясное воспоминание (были с отцом в церкви), либо как образ верующей нянечки из приемника-распределителя для детей врагов народа, передана попытка восстановления семейных православных ценностей в нравственном чувстве ребенка. Сила детской молитвы, о которой знает герой И. С. Шмелева благодаря семейному воспитанию, для Санька реализуется в воплощении чуда, свершившегося по молитве, которой научила наделенная домашним прозвищем «бабанька». Автор композиционно подчеркивает роль детской молитвы одноименной отдельной главой, кульминацией, после которой логичны остальные эпизоды и финал повести. Целостность детского восприятия позволяет воспринять письмо отца как чудо, возможное благодаря любви Бога к ребенку и вере последнего в молитву. Финал повести — благодарность тому, от кого исходит свет и пришло чудо. Ведь не случайно непонятны слова молитв и текст псалма ребенку, даны они в передаче «бабаньки» и ребенка искаженно, важно, что «слов не понимал. А свет чувствовал» [9, с. 37]. В этом детском восприятии у А. С. Старостина, как и у И. С. Шмелева, воплощена живая вера в Творца, в реальность существования двух миров, горнего и дольного.

Другой автор, В. Н. Крупин, в начале первой трети XXI века, подытоживая свой рассказ «Бумажные цепи», завершает книгу о детях «Босиком по небу» так:

И вот я, понимающий, что в моей жизни все прошло, кроме заботы о жизни души, думаю теперь, что именно этими бумажными цепями я не елочку украшал — я себя приковывал к родне, родине, детству... Детство сильнее всей остальной жизни [4, с. 277–278].

В сборнике, объединенном темой детства, меняются рассказы, наблюдается разная степень соотношения биографических и других документальных источников, но, по слову

Валентина Григорьевича Распутина, «детство в рассказах Владимира Крупина счастливо прежде всего кругом, составляющим родную землю» [4, с. 281]. Причины значимости крупинского образа детства В. Г. Распутин видит в том, что судьба автора «Босиком по небу» оказалась «сложенной по отеческим потребностям» [4, с. 279], думается, что этим определяется важная тенденция в решении темы в современной прозе.

Важным следствием подобного взгляда становится евангельское понимание радости, которое в современной прозе от лица ребенка становится возможностью передать реальность наступившего XXI века. Одним из наиболее интересных и талантливых опытов подобного художественного освоения действительности стало вошедшее в шорт-лист премии «Ясная Поляна» первое произведение дилогии о Федоре Михайловиче Булкине Александры Николаенко «Небесный почтальон Федя Булкин» (2020). Ключевой особенностью этого произведения становится личная история, сближающая повесть И. С. Шмелева «Лето Господне» и названного автором «маленьким романом» «Небесного почтальона». Очень тесная связь с отцом, которому Саша Николаенко читала свою повесть, законченную уже после его смерти; потеря Федей родителей в дошкольном возрасте, утрата И. С. Шмелевым горячо любимого и душевно близкого ему «папеньки» определяют сущностные особенности обоих произведений. Острое предчувствие краткости пребывания дорогих близких рядом отзывается в каждом слове повестей. Современная писательница называет И. С. Шмелева в ряду значимых для нее авторов. Различия — в способах обращения к документальной основе в произведениях, в образе повествователей-детей, но они лишь оттеняют сущностное родство. У И. С. Шмелева — это маленький и зрелый Иван Сергеевич, у А. В. Николаенко — 7-летний мальчик, потерявший родителей так же рано, как писатель И. С. Шмелев.

Эпиграфы и посвящения открывают дверь в мир евангельской радости, детского восприятия: Федя мечтает встретиться с родителями в Небесном Граде, где они, по словам его

бабушки, пребывают и где повзрослевший Шмелев, «воскрешая» воспоминания детства, переживает будущую встречу со своим отцом. А. В. Николаенко предваряет публикацию поэтическим ритмическим посвящением «*Папе от Саши*»:

Слышу Федин голос живой.

Слышу бабушкин.

Слышу папин.

Не знала, что, когда начну
редактировать эту повесть,
она вернет мне свет,
радость и надежду [6, с. 5].

В попытке художественного воплощения опыта восприятия православия через детское сознание в современной литературе, не маркированной как православная проза, наглядно проявились общие для отечественной словесности не только нравственно-этические, но и онтологические и антропологические основания, общая дорога к Богу. Актуальность найденного в середине прошлого века ракурса отражается в постановке проблемы веры, спасения, в выборе рассказчика, в реализации композиционных и стилевых особенностей современной прозы. Как пишет Е. А. Осьминина о «Лете Господнем» И. С. Шмелева,

тема и сюжет «Радостей — Скорбей», как известно, автобиографические. Но, обрабатывая эту тему по сравнению с газетными вариантами, Шмелев убирает «знание» о смерти взрослого рассказчика, который несомненно присутствует в книге рядом с рассказчиком-ребенком, и оставляет только предчувствия и предсказания. Сначала — случайные обмолвки, неясные приметы, общее беспокойство — пророчество юродивой, сны, распустившийся цветок... Все неумолимо приближается несчастье... Наконец, само страшное падение с лошади... [11, с. 8].

Шмелевской интонации созвучна реальность, передаваемая через восприятие мальчика, воспитанного во времена

«отмены Бога» Феде Булкина. Книга написана автором, рожденным в позднее советское время, поэтому первоначально читателя удивит эклектика советских и религиозных образов реальности в передаче рассказчика с сохранением при этом достоверности. Внетекстовые источники позволяют понять причину соединения противоположных и неактуальных для поколения автора «маленького романа» таких деталей и образов, как Байконур, Ленин, «Бурдамоден» рядом с «воскресением» гусеницы. Писательница обозначает особенности своего рассказчика в интервью Наде Делаланд так:

Федя — это мой папа. Папе на момент написания книги было 90 лет. Федя, разумеется, не обычный ребенок, он человек, переживший множество потерь и оставшийся верить. ...Как пережить, что папы больше нет, и не будет? Что он не вернется с работы ни сегодня, и никогда? Просто продолжать любить его. Все наши ушедшие живы в этой любви. Этот выход подсказал мне Федя и его бабушка. Спасенье в любви [8].

Итогом подобного подхода стал уникальный для современной светской прозы пример художественного продолжения наследия Шмелева в XXI веке. И. С. Шмелев, сформировавшийся в православной традиции, впитанной с глубиной старообрядческой купеческой веры бабушки Устинии, прошедший испытание позитивизмом в начале прошлого века, представляет оживающие для современного читателя воспоминания, которые остаются кладезем представлений о корнях. Без художественно достоверно воплощенной веры героя «Лето Господня» и «Богомолья» трудно представить вымышленного, но такого живого Феде Булкина, созданного в XXI веке и близкого современному читателю разного возраста. Отвечая на вопрос о связи с христианством своего «маленького романа», А. В. Николаенко говорит:

Такой идеи не было. Первый читатель, и первый редактор Феде, мой друг, Миша Стрельцов, читая книгу сказал — ты сделала так, что Бог как будто все время

с ними. Он у тебя живой, он третий персонаж этой книги, совершенно реальный. Миша тогда сказал — ты написала живого Бога. Это не так. Я просто написала, как можно спастись, не потерять смысл, не зная, что будет, будет ли Там, и принять конечность. Как? — Только продолжая любить. Как? — Живя для кого-то [8].

Восприятие ребенком мира как единого, в котором у Бога все живые, предопределяет композиционное и стилевое своеобразие повести, построенной как соединение сцен из жизни Федей и бабушки и записей из детских тетрадей главного героя о самых значимых вопросах бытия: о «любви всеобщей» [6, с. 190], «о последнем дне» [6, с. 166], «о высших инстанциях» [6, с. 271]. Рядом с философскими проблемами, решаемыми маленьким Федей, есть место и вполне конкретным сущностям, делам и вещам, окружающим ребенка: о «снеге первом и ручных часиках» [6, с. 342], «холода» [6, с. 154] и др. Единство мира наиболее рельефно воспроизведено в кульминационной главе повести, посвященной родительской субботе, в ней прочитывается общность переживания, художественные способы воплощения которого унаследованы Николаенко от Шмелева.

Главы «Радуница» «Лета Господня» И. С. Шмелева и «Из тетради Федей: о Кладе Химкинском» Александры Николаенко объединены важнейшим чувством, что у Бога все живы. В шмелевском повествовании данное событие одновременно завершает «Радости» и является предверием следующей части — «Скорби»:

В утро Радуницы, во вторник на Фоминой, я просыпаюсь от щебета-журчанья: реполов мой поет! И во всем доме щебет, в свист, в шелканье, — канарейки, скворцы и соловьи. Сегодня — «усопший праздник», — называет Горкин: сегодня поедем на могилки, скажем ласковым шепотком: «Христос Воскресе, родимые, усопшие рабы Божие! радуйтесь, все мы теперь воскреснем!» Потому и зовется — Радуница. Какое утро!.. Окна открыты

в тополь, и в нем золотисто-зелено. Тополь густой теперь, чуть пропускает солнце, на полу пятна-зайчики, а в тополе такой свет, сквозисто-зеленоватый, живой, — будто бы райский свет [11, с. 294].

Радостное событие возвращения «Галочки», любимого голубя Горкина, усиливает общее ликование природы и человека, но очень скоро в пространство радости вступает мотив «темного огня в глазу» Стальной, лошади, ставшей причиной гибели отца героя.

Радость преодоления смерти, общения с живыми для Бога ушедшими из жизни родными и близкими в традиции Радунницы с посещением Ваганьковского, Новоблагословенного (разрушенного в 20-е годы XX века), Даниловского кладбищ Ваней с Горкиным звучит в каждом мгновении передаваемой реальности. Она не только в щебете птиц, она — в прямом диалоге живых и умерших. Сборам на кладбище предшествуют ожидания важного общения: «Душеспасительно побеседуем-повоздыхаем» [11, с. 297]. Разговор и пребывание на кладбищах обрисованы как общая беседа с умершими и живыми, когда все рядом, все чудесно и одухотворено. «Походили по кладбищу, знакомых навестили, много нашлось» [11, с. 299]. Каждое из кладбищ воссоздано по-особому, наиболее наглядно выписано старообрядческое, где «все наши»:

Первое — за Рогожскую, на Ново-Благословенное, там все наши, которые по старой вере, да не совсем, а по-новоблагословенному, с прабабушки Устинии. Она из раскола наполовину вышла, а старики были самые раскольники, стояли за старую веру крепко, даже дрались в Соборе при Царице, и она палками велела их разгонять, «за озорство такое», — в книгах написано старинных, про дедушек. Там и дедушка Иван Иваныч покоится [11, с. 297].

Шмелевский герой слышит органичные в тишине Ваганьковского кладбища панихиды и литии, которые в «пасху для мертвых» — Радунницу — сопровождают героев:

По всему кладбищу только и слышно, с семи концов, — то «Христос Воскресе из мертвых», то «вечная память», то «со духи праведных...» — душа возносится! А сверху грачи кричат, такой-то веселый гомон [11, с. 299].

Оставаясь верным традиции описания духа и души через быт, И. С. Шмелев на Новоблагословенном подчеркивает детали отличия песнопений:

Тихое совсем кладбище, все кресты под накрышкой, «голубцами», как избушки. Люди все ходят чинно, все бородатые, в долгих кафтанах, а женщины все в шалях, в платочках черных, а девицы в беленьких платочках, как птички чистенькие. И у всех сытовая кутья, «черная», из пареной пшеницы. И многие с лестовками, а то и с курильницами-ладанницами, окуривают могилки. И все такие-то строгие по виду. А свечи не белены, а бурые, медвяные, пчела живая. Так нам понравилось, очень уж все порядливо... даже и пожалели мы, что не по старинной вере. А уж батюшки нам служили... — так-то истово-благолепно, и пели не — «смертию смерть поправ», а по-старинному, старокнижному — «смертию на смерть наступи»! А напев у них, — это вот «смертию на смерть наступи», — ну, будто хороводное-веселое, как в деревне. Говорят, — стародревнее то пение, апостольское. Апостолы так пели [11, с. 300].

Восприятие тишины, ставшей частью общения с умершими, которые живы у Бога, органично для И. С. Шмелева. Иначе воссоздано восприятие героя, который родился уже в другой России, примерно в то время, когда постаревший и потерявший родину И. С. Шмелев силой памяти счастливого детства воссоздает его в «Лете Господнем». Способ его изображения иной, он более органичен для подобного героя и сегодняшнего читателя. У Александры Николаенко маленький Федя, приближаясь к кладбищу, очень надеется на встречу с родителями, которых отпустят повидаться из Града Небесного. Он с бабушкой едет на Химкинское кладбище, возникшее в середине

XX века, конечно, на нем иная атмосфера, цветочки, продаваемые у дороги, — первое, на что обращает внимание мальчик. Для ребенка середины XX века природа абсолютно так же полна радости, несмотря на иное восприятие тишины: «Дорожки обсохли, пыль солнечная. Листики шепчутся. Отчего так тихо? Может, не прилетят сегодня они? Неужели не отпустил маму с папой Бог повидаться?! Закричать очень хочется. Зареветь мне, может быть? Или лучше еще расшалиться...» [6, с. 113]. «Расшалиться» рифмуется с радостными лицами на фотографиях памятников: «...Жители Града Небесного... красивые, улыбаются, смотрят радостно» [6, с. 113]. Стилистика, проявленная в уменьшительно-ласкательных формах слов, созвучна Шмелевской книге, у современной писательницы она характерна именно для данной главы: «У кого веночек новенький. У кого просто травка пробивается» [6, с. 113], «скамеечка», «оградка», «два холмика» [6, с. 114]. Это то самое свойство прозы И. С. Шмелева, которое верно подмечено человеком близкого ему духовного-душевного строя В. П. Рябушинским:

Писанья его дышат здоровьем, не сентиментальностью надуманной жизни, а настоящим здоровьем, плодом непрерывной борьбы с попытками нездоровья взять вверх над человеком, а главной причиной этого является то отсутствие раздвоения в первых впечатлениях детства и отрочества, которое мы встречаем, например, у Толстого [2, с. 350].

Существенные отличия проявляются в восприятии смерти маленькими героями, бабушка Феди толкует о воскресении, ребенок это отзывчивой душой принимает. Возникает небольшая, почти акварельная по прозрачности оттенков зарисовка о гусенице, воскресения которой ждет герой через три дня. Важно при этом, что Химкинское кладбище воспринимается Федей и читателем через народную этимологию как «клад», который можно на нем найти. Духовное измерение в высоком и синем «богородичном» цвете неба, созерцающая которое ребенок

размышляет о возможной общности живых и мертвых, а следовательно, о будущей встрече и преодолении одиночества утраты, правда, с поправкой на долю сомнений, «точно, в самом деле»: «И над всеми небо синее-синее. Синее! Над встречающими, над героями. Точно, в самом деле, нет между нами разницы...» [6, с. 113]. Возможно, художественная реальность возникла из преодоления тех же сомнений, что у Шмелева. «Метания между простонародной, наивной верой и сонмом реалистических сомнений продолжались до конца жизни» [1, с. 142], — отмечал М. М. Дунаев. Для современной писательницы ребенок безбожного XX века бережно ведом Богом и бабушкой к храму, к вере, к свету и радости. Николаенко удастся реставрировать зорким сердцем любящей дочери образ ребенка, через который слышен голос отца.

Детали самого дня субботы, описанной в повести Николаенко, значимы для сегодняшнего прочтения традиции в художественном произведении о свете и добре, приводящих к их общему источнику. Бабушка Феди собрала сумку, в которой «веник, бутылка с водой, лопатка, тяпочка, ... пасхальный кулич, шелуха яичная, четыре яичка... четыре рюмочки... угостить» [6, с. 112]. У Шмелева Горкин с Ваней на Ваганьковском: «Попеняли нам сторожа, чего мы яичком сорим, цельным полагается поминать родителей. А это им чтобы обобрать потом. А мы птичкам Господним покروшили, они и помянут за упокой» [11, с. 299]. В бабушкином «угощении» память дальняя языческая соседствует с христианской традицией, связывает далекое прошлое и советскую историю: «Видел бы герой Юрий Гагарин, с чем бабушка в космос летит!» [6, с. 112]. Посещение кладбища с куличом в субботу, за которой последует 9 мая, дает возможность предположить, что суеверия и христианская традиция причудливо соединились в исповедании веры бабушкой, которая поминает Бога. В диалогах с ней Федя полемизирует с христианскими онтологическими представлениями. События происходят, очевидно, не на Радуницу и не в родительскую субботу, детали указывают на то, что это суббота пасхальной недели, не характерного

для посещения кладбища времени. И проблемы воскресения, поставленные юным философом Федей в третьей главе книги Николаенко, поданы через стилистику, мотивы и образы эклектического сознания ребенка, читающего «Военную тайну» А. П. Гайдара и отождествляющего себя с Мальчишом-Кибальчишом, при этом Бог становится участником событий, описываемых Федей в его тетрадке. Функции интертекстуальности у Николаенко отличают ее художественный метод от игровой поэтики постмодернизма, подчиняющего ее задачам самовыражения автора. Данная категория в детской повести Николаенко «работает» на эффект достоверного проживания юным Федей героики:

И погиб Федя Булкин... А видели ли вы проливные грозы в сухое и знойное лето? Вот так же, как ручьи, сбегая с пыльных гор, сливаются в бурливые пенистые потоки, так при первом грохоте войны забурлили в Горонем буржуинстве восстания... И в страхе бежал разбитый Главный Буржуин... А меня схоронили на зеленом бугре [6, с. 252].

Сон прерывается, и удивляется мальчик: «Хорошо-то как воскресать!» [6, с. 253].

Планы детских фантазий, сна и реальности причудливо соединяются в ткани «маленького романа» о добром человеке, бабушка которого верит в Бога, а внук узнает Его из рассказов старушки и постепенно учится ему доверять как родному. От грозных и страшных, оправданных только невежеством и наивностью, обвинений и даже придуманного Федей «богомёта», чтобы «докричаться» до Бога, герой приходит к переживанию истины о том, что Бог любит всех. С волнением и верой обращается он к бабушке с детскими «последними» вопросами: «А так не возьмет меня все-таки, значит, да?.. Плохо дело?.. Значит, в Граде Небесном одни отличники?» [6, с. 343]. «Всякие есть» [6, с. 343], — отвечает бабушка.

И «сквозь сон слышится мне за стенкой, тикают часики... Бог-есть, Бог-есть... Слава Богу, Бог есть...» [6, с. 344]. И заканчивается книга так: «Папа, мамочка входят в комнату...

папа жив, жива мама... Это так и знал, так и знал... Вот же... вот же, живые они... живые» [6, с. 344]. Вот итоговые слова из записок бабушки о здравии и об упокоении родителей, Федя поправляет бабушкины записки, соединив в одну и приписывая «Богу о нас» [6, с. 347]. Обобщением стало послесловие Саши Николаенко: «Папа... ушел ранним утром 23 февраля 2017 года» [6, с. 349].

И происходит «воссоединение» живого мира «здесь» и «там», открытого впервые в детском восприятии у Шмелева и протянутого от мальчика середины XX века к нам в первую треть XXI века Николаенко. Во сне радость и родина. Удивительно созвучны образы Вани из «Лета Господня» и Феди из «Небесного почтальона», мечтающего наладить связь между частями единой у Бога реальности. Вот у Шмелева:

Этот сон... — и до сего дня помню. Будто мы с Горкиным идем по большому, большому лугу... И так мне радостно, что мы на богомольи, и такой день чудесный, жаркий. И вдруг, я вижу, что весь луг покрывается цветами, не простыми цветами, а — живыми! Все цветы движутся, поднимаются из земли на волю. Цветы знакомы, но совсем необыкновенные. Я вижу «желтики», но это огромные «желтики», как подсолнухи. Вижу незабудки, но это не крошечные, а больше георгинов. И белые ромашки, величиной в тарелку; и синие колокольчики, как чашки... и так я рад, что такие огромные цветы, такие яркие, сочные, свежие-свежие, каких еще никогда не видел... И вижу, как Горкин бежит ко мне и машет рукой куда-то. Смотрю туда, и... радость, сердце колотится от счастья!.. — скачет на нас отец на Кавказке, в чесучовом пиджаке, прыгает на нем сумочка, и такой он веселый-то-веселый, такой он румяный-загорелый! [11, с. 378–379].

Оживает родина Феди в Москве и даче, которые воплощают для него мир радости и встречу с любимыми родителями. Проснувшись, Федя опишет бабушке увиденное:

...Вот как будто иду я где-то в гору, не высокую, а так, потихонечку, все же чувствую, она верх, даже так, как будто, может, и не гора, а земля просто круглая, вот и в гору выходит... Лето, все, как тут. Между двух полей. Птицы, бабочки. И вот так все это цветет цветочками всякими, голубыми, синими. Всякими, незабудками. И травинка такая, и деревце... — из чего, что умерло из земли проросло... Отцвел одуванчик, сдунешь его, и новые одуванчики жить по воздуху полетят... Вроде кладбища, а не страшного, безоградного, и из тех, кто умер, в земле уже... Смерть на жизнь поправляя, из каждой кочки вживи... [6, с. 206].

Вот такие картины рая, всех живых у Бога, данные ребенку по вере, предстают перед читателем. И незаметно, что герои их разделены временем и границами, настолько близок и органичен образный строй повестей.

Отмечая, художественные особенности современной прозы, конечно, нельзя обойти вниманием специфику Николаенко, для которой органичным средством воплощения восприятия Бога ребенком становятся остранение и реализованная метафора. Вероятно, эти художественные посредники способны приблизить к современному читателю опыт прямого общения дитя с Богом. Данное произведение отражает тенденцию современной светской литературы о «проживании» традиции во времена, когда она сохранялась, вопреки богоборчеству. Происходит встреча двух детей, формирующихся в мире православия, ведомых Богом и верующими наставниками и разделенных в пространстве и времени. Федя Булкин к вере приходит опосредованно через любовь к верующей бабушке. По-своему воспринимая ее пересказ Евангелия, Федя рисует историю Христа так:

Один у Бога был настоящий сын, по воде который ходил. На ослике ездил. От папы даже сбежал, чтоб людей спасать... Он хороший был. Правду всем говорил, вот и убили его братья приемные, какие от обезьян пошли... Из-за зависти, из-за правды, а Бог себе воскресил... [6, с. 191].

Подобная философская тирада возникает в ответ на бабушкино: «Одинаково на всех светит солнышко, одинаково греет каждого...» [6, с. 190].

Шмелев после трагедий 20-х годов XX века, после реквиема «Солнца мертвых», которое в эпопее равнодушно к страданиям человека, спасается верой «Лета Господня». Думается, что возвращение человека к радости, в целостный мир, где торжествуют доброта и красота, явленная в православной вере ребенка, — путь, на котором оказалось возможно обретение света, преодолевающего тьму и смерть, и для современного автора в XXI веке после катастрофических испытаний против человека предшествующего столетия. Так продолжается освоение наследия И. С. Шмелева, таящего еще не открытые нами уроки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. М.: Христианская литература, 2003. Ч. V. С. 594–767.
2. Духовный путь Ивана Шмелева: Статьи, очерки, воспоминания /сост., предисл. А. М. Любомудров. М.: Сибирская Благовонница, 2009. 510 с.
3. Есаулов И. А. Россия Ивана Шмелева: миф, модель, реальность? О пасхальном романе «Лето Господне». Публичная лекция, прочитанная 17 марта 2023 г. в Доме русского зарубежья // <https://www.youtube.com/watch?v=Tvu9BAaTbzc> (дата обращения: 07.02.2024).
4. Крупин В. Н. Босиком по небу. М.: Сибирская благовонница, 2011. 287 с.
5. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.
6. Николаенко А. В. Небесный почтальон Федя Булкин. Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 348 с.
7. Проблемы исторической памяти и творчество И. С. Шмелева: сборник научных трудов / отв. ред. О. В. Быстрова;

- Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН.
М.: Директ-Медиа, 2022. 476 с.
8. Саша Николаенко: «Не стареть удивляться»: интервью Наде Дедаланд // book24. <https://book24.ru/blog/6150111/> (дата обращения: 04.04.2024).
 9. *Старостин А. С.* Стрела летящая // Москва. 2007. № 5. С. 8–48.
 10. *Шестакова Е. Ю.* Самобытность образа детства в художественном мире И. С. Шмелева. М.: Флинта, 2022. 256 с.
 11. *Шмелев И. С.* Лето Господне // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998–2000. Т. 4. 560 с.

Т. А. Муратова

**ТВОРЧЕСТВО И. С. ШМЕЛЕВА
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ПРАВОСЛАВНОГО
МИСТИЧЕСКОГО БОГОСЛОВИЯ**

В статье исследуются особенности влияния восточнохристианской мистической традиции на формирование мировоззренческой и ценностной системы героев И. С. Шмелева. Особое внимание уделяется идеям духовного наставничества, молитвы и абсолютной любви. В работе также рассматривается функциональное использование трансперсонального опыта сирийских мистиков в повседневности на примере таких произведений, как «Лето Господне», «Богомолье», «Пути небесные» и очерка «Старый Валаам».

Ключевые слова: мистика, опыт, бытие, мотив, мировоззрение.

T. A. Muratova

**IVAN SHMELEV'S CREATIVITY IN THE CONTEXT
OF ORTHODOX MYSTICAL THEOLOGY TRADITIONS**

The article examines the peculiarities of the influence of the Eastern Christian mystical tradition on the formation of the worldview and value system of the heroes of I. S. Shmelev. Particular attention is paid to the ideas of spiritual guidance, prayer and absolute love. The article also discusses the functional use of the transpersonal experience of Syrian mystics in everyday life on the example of such works as “The Summer of the Lord”, “Praying”, “The Ways of Heaven” and the essay “Old Valaam”.

Keywords: mysticism, experience, being, motive, worldview.

Современное понимание слова «мистика» все больше обрывает сомнительными коннотациями, вызванными его обширной, хоть и не всегда уместной применимостью. Если же

говорить о научном понимании мистицизма, то здесь речь идет, прежде всего, о религиозно-философском осмыслении мистического опыта. Такой опыт предполагается не только как отдельная и полноценная часть представлений человека о сакральном, но также и о самом себе, что делает мистику неотъемлемым элементом и любой религиозной системы, и духовной сферы бытия.

Несмотря на то, что в рамках данной работы идет речь преимущественно о православной мистической традиции, самое подходящее и универсальное определение мистического опыта было сформулировано Е. А. Торчиновым как попытка «единения с онтологической первоосновой сущего» [15]. При этом понять, что под собой подразумевает сам мистический опыт, представляется задачей трудоемкой. Это обусловлено несколькими факторами, среди которых особо можно выделить два: сложность точного перевода мистических текстов и трудов, а в первую очередь, саму трансцендентную, рационально непостижимую природу мистического опыта, ее безобразность и личный характер. Тем не менее в христианском богословии есть целый корпус текстов, посвященных как основам мистики, так и интерпретации мистических текстов. Обращаясь к этому понятию в контексте изучения творчества И. С. Шмелева, мы подразумеваем то значение, которое исключает всякую двусмысленность и конфессиональную неопределенность, а именно — к мистике Восточной христианской традиции. В восточнохристианской богословской мысли главное значение уделяется соборному миропониманию, сотериологизму и христоцентризму, словом тому, что Шмелев делает доминантой произведений эмигрантского периода [5]. Обращаясь к православному мистическому богословию, можно обнаружить параллели с художественным миром писателя, предполагающие некоторую проекцию трансперсонального опыта мистиков и богословов на миропонимание шмелевских героев.

Восточнохристианский мистицизм опирается на ряд ключевых понятий, являющихся одинаково важными, как для сирийской мистики в целом, так и для описания индивидуального

опыта Богопознания конкретного святого или подвижника. Несмотря на различия в субъективном описании личного опыта, он должен соотноситься с христианской традицией, не выходя за границы допустимых представлений и избегая образности (что, например, отличается от западных мистических воззрений) [10]. Герои Шмелева далеки от аскетизма исихастов и прочих мистиков-практиков, но та тонкая грань между реальным миром и миром духовным, на которой они балансируют, позволяет рассматривать религиозные переживания в качестве опыта, включающего в себя и мистическую составляющую тоже. К тому же первые ступени мистического пути уже заложены в обычной жизни духовно развитого человека. М. Калинин, описывая особенности восточносирийской мистической традиции *таггурты*, замечает, что первый этап мистического опыта начинается с восхищения мудростью Бога, «в определенной мере доступной человеку и в его бытовой данности» [7, с. 53]. В. Н. Лосский также обращает внимание на то, что желание приблизиться к непознаваемой Божественной Тайне это — «экзистенциальная позиция, при которой человек полностью захвачен: нет богословия вне опыта — нужно меняться, становиться новым человеком» [10].

В художественном мире И. С. Шмелева изменение героя на пути самосовершенствования, его духовное становление, становится важным сюжетобразующим мотивом: начиная от «Старого Валаама» и заканчивая «Путями небесными». Немаловажная роль в этой духовной эволюции отведена так называемому «наставнику» в миру или монашестве — глубоко верующему человеку, являющемуся духовным авторитетом и примером. В. И. Коцюба замечает, что именно в православной мистико-аскетической традиции важна роль духовного наставника, человека, с чьей помощью можно приблизиться к сокровенному таинству Богопознания [9]. В художественном пространстве диалогии «Богомолье» и «Лето Господне» эта роль принадлежит Горкину, при этом он, согласно православной традиции, делает свой опыт частью соборного миропонимания. В «Старом Валааме» таким проводником

в мир православной веры изображен о. Антипа: Шмелев сам проводит аналогию со своим первым учителем: «Только тогда был Горкин, рассказывал про “трех Спасов”... Милого Горкина уже нет на свете, но вот почти такой же, такой же русский и ласковый, — о. Антипа» [16, с. 246]. Иначе происходит в романе «Пути небесные»: несмотря на то что изначально героине покровительствует матушка Агния, мистические переживания Дарьи Королевой проникнуты индивидуализмом традиций Западного богословия. Тут фактор личного приобщения к Богу становится главным условием запредельного трансцендентного опыта. После смерти матушки Агнии у Дарьи практически на протяжении всего повествования нет духовного наставника, более того, она покидает лоно церкви, уходя из кельи в мирскую жизнь, для обретения собственного «небесного» пути. Здесь прослеживается связь с западнохристианской традицией, опирающейся на субъективное восприятие, индивидуальный опыт, возможный вне Церкви [10].

Одной из главных черт традиции православного мистического богословия становится особое понимание мистики не только как запредельного трансцендентного опыта, но и как обязательной составляющей тварного бытия. С. С. Аванесов определяет мистицизм как «имплицитную или теоретически эксплицированную мировоззренческую установку, согласно которой «естественное» и «сверхъестественное» сосуществуют в рамках некоего экзистенциального континуума» [1]. Исходя из такого понимания мистицизма и антропологического характера мистики следует подчеркнуть, что в творчестве Шмелева мистическое напрямую соотносено с полнотой объективного бытия и реализуется в момент духовного единения с Божественным, попытках обретения Первообраза. В художественном мире писателя роль такого «проводника» в запредельное играет молитва. По мнению М. Сухановой молитва в христианстве всегда предполагает такую роль: «Молитва в Духе, также как и молитва о Духе, направлена на “стяжание Духа”, чтобы человек благодатью Божией сделался бы святым» [14].

Например, в очерке «Старый Валаам» герой, опираясь на привычную рациональность, пытается понять особую силу Иисусовой молитвы, одной из центральных молитв в мистической исихастской практике: «Великая от сей молитвы сила, но надо уметь, чтобы в сердце как ручеек журчал... этого сподобляются только немногие подвижники... Даже от единого звучанья и то может быть спасение» [16, с. 239]. Известный в философском и теологическом осмыслении мотив «молчания Бога» в творчестве Шмелева разрешается при обращении к молитве. В первой главе повести «Лето Господне» Ваня разучивает постную молитву по наставлению Горкина, а в эпилоге слова поминальной молитвы становятся единственным связующим звеном между миром живых и миром ушедших. Молитвы неоднократно встречаются в «Богомолье», «Старом Валааме» и даже — в «Солнце мертвых». Через молитву герои Шмелева не просто обращаются к Богу за помощью, они сакрализуют овеществляемый мир, соучаствуют в таинстве Богообщения.

Одним из главных элементов христианского мистицизма, без которого невозможна особая сила молитвенного обращения, становится любовь. Понимание любви как преобразующей силы души, направленной на то, «чтобы влюбиться в объект созерцания» [7], ведет на своем заключительном этапе к соработничеству человека и Бога. Такая любовь в художественном мире И. С. Шмелева существует в разных проявлениях: от соборной связи между людьми до всеобъемлющей любви ко всему миру. Пожалуй, повесть «Лето Господне» можно назвать самым вершинным произведением Шмелева в этом смысле. Мысль о Боге, Его величии, всеблагости, а самое главное — о бесконечной Божественной любви к человечеству для Вани затмевает все остальные суетные, преходящие мысли. Доверие ребенка Божьей милости, нерушимая надежда на грядущее Спасение отсылает нас к древнесирийской мистической традиции, к трудам Исаака Сирина [6]. Любовь проходит через все повествование, начиная от теплых отношений отца Вани, самого Вани, Горкина, заканчивая

любовью-жалостью, которая связывает обездоленных людей, собирающихся в хозяйском доме на праздник Светлой Пасхи. И. А. Есаулов дает такой любви следующую характеристику: «Любовь, излучаемая в мир, рождает ответный импульс: герой любим и благословляет миром...» [4, с. 211].

Любовь в мистической традиции православного богословия имеет значение абсолютной ценности. Любовь есть главный способ уподобления Христу, а также один из сложнейших этапов преодоления человеческого несовершенства. В произведениях Шмелева герои проходят этот путь через любовь к ближнему. Любить мир, укрывшись от мира, порой легче, чем находясь в нем, — об этом свидетельствуют воцерковленные герои Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова и других русских писателей. В православной мистике индивидуальный опыт находится в контексте соборности и сотериологической устремленности. «Лето Господне» и «Богомолье» — это не только воспоминание об ушедших близких, но и память о всечеловеческой любви, единении душ в православной вере. Пределом мистического богословия, его основой В. Н. Лосский называет догмат о Троице. В повести «Лето Господне», перед самой смертью родителя, Ване снится сон о Троице, о диковинном мире, где Горкин, здоровый и веселый отец, где «сердце колотится от счастья» [17, с. 795]. И это не только лишь сон, это утешение и обещание будущей встречи, грядущей жизни (не зря курсивом выделяет Шмелев в этом отрывке слово «живыми»). В самые тяжелые и отчаянные минуты переживание Божественного участия для героев так же духовно ощутимо, как и в минуты наивысшей радости. Если любовь в художественном мире И. С. Шмелева можно с чем-то сравнить, то, пожалуй, именно с Божиим благословением: она не экстаичная и не стремится за рамки тварного бытия, в отличие от Западного апофатического богословия [10]. Понимание мистической любви здесь представлено не как *unio mystica* [2], а как «образ бытия» [13, с. 488].

При этом в художественном мире Шмелева есть ощути-мые для героев мистические явления, которые чаще всего

реализуются через мотив чудесного. А. М. Любомудров пишет, что «Шмелев впервые широко ввел в литературу чудо как духовную реальность» [11]. Мотив чуда, Божественного провидения проходит через весь «Старый Валаам» — «Чудеса» называется одна из глав, а слова «чудо», «чудесный» встречаются в небольшом тексте более сорока раз. При обращении к исихастской традиции можно упомянуть о соработничестве человека и Бога как необходимом условии религиозного опыта [3]. Благодаря этому опыту становится возможным настоящее, подлинное, не искушающее чудо, которое укрепляет дух человека в вере. Герои Шмелева получают чудо, потому что замечают его, их сердца открыты для удивления и счастливой радости. М. Калинин выделяет в сирийской мистике особое изумление — «изумление красотой природы и красотой смыслов Священного Писания» [7], у Шмелева же изумление простирается еще дальше, к заповеди Христа «Будьте как дети» (Мф. 19:14).

Помимо духовного наставника, молитвы, любви и чуда, в творчестве Шмелева особо репрезентируется и аскетическая практика — важная часть православного мистического богословия. В православной традиции духовное совершенствование должно быть сопряжено с физическим как результат неразрывной связи души и тела. Аскетика необходима для человека в миру (например, Великий Пост), обязательна для православного монашества; неизбежна для отшельников и юродствующих. Н. А. Карасев пишет, что аскетика изначально была формой духовного развития, но «Аскетическая форма, нередко сопровождаясь сверхъестественными явлениями, имела и мистическое содержание» [8, с. 74]. Для героев Шмелева аскетика — это всегда дорога к тайному и сокровенному, маленький шаг к Спасению. Начиная со «Старого Валаама», появляется идея духовного подвига: это путь сознания героя к сознательности глубинной. Привычка курить, спать на мягкой постели, наслаждаться пищей — все это кажется по меркам монашеской жизни Валаама настолько незначительным и мало важным, что герой постепенно начинает прислушиваться

к своим настоящим желаниям. Это и писательское предназначение, и светлое, радостное волнение от встречи с другим миром, и смутное понимание того, что есть нечто по-настоящему важное, великое, чьему зову не может и не должно сопротивляться сердце человека. Возможно ли, что эта поездка и стала тем самым мистическим предопределением: «Вспоминается слово, сказанное нам схимником о. Сысоем, в скиту Коневском, неосознанное тогда, теперь, для меня, раскрывшееся: “дай вам Господь получить то, зачем приехали”» [16, с. 239].

Аскетизм героев «Богомолья» и «Лета Господня» несколько иного характера, он уже становится ежедневным подвигом, борьбой с амартологически несовершенной природой человека. Если «Богомолье» показывает путь очищения, смирения и покаяния человека — эта повесть есть намеченное желание преобразования человека через аскетический подвиг преодоления себя, то «Лето Господне» дает представление о жизни в постоянном духовном развитии через призму бытовой повседневности. Соблюдение постных дней, посещение храма, работа над страстными помыслами, смирение — все, что составляет религиозную жизнь верующего человека, носит долю сопричастности к мистическому, открывая полноту духовного и материального бытия.

Согласно Е. А. Торчинову в трансперсональном опыте «нет онтологической оппозиции субъекта и объекта» [15], и эта установка в полной мере отражает главную особенность православной мистической традиции. В произведениях Шмелева, благодаря тонкому художественному и духовному чутью писателя, Бог не внешняя, надмирная константа, а присутствие повсюду, о чем и свидетельствует знаменитая цитата: «Мне теперь ничего не страшно: прохожу темными сенями — и ничего, потому что везде Христос» [17, с. 537]. Переживание мистического опыта не становится самоцелью героев Шмелева, но мистическая составляющая в его творчестве неотъемлема от глубокой веры. Это созвучно высказыванию В. Н. Лосского о том, что православное христианство «не имело бы никакого воздействия на душу человека, если

бы оно “как-то не выражало внутреннего опыта истины, данного в различной «мере» каждому верующему”» [10]. Вера героев Шмелева, в контексте такого понимания, наполняет привычный мир ценностью и радостью сопричастности Божественной Тайне. А. М. Любомудров пишет: «Наблюдая жизнь Шмелева, мы соприкасаемся с таинственным действием надмирной реальности, несомненно, хранившей своего избранника» [12, с. 146]. Пожалуй, эти слова в полной мере можно отнести и к светлым, живым и поныне, художественным образам И. С. Шмелева.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аванесов С. С.* Мистический аспект православно-христианского религиозного опыта // Идеи и идеалы. 2012. № 4. [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/misticheskiy-aspekt-pravoslavno-hristianskogo-religioznogo-opyta> (дата обращения: 19.05.2023).
2. *Андиа Изабель де.* Unio Mystica. Единение с Богом по Дионисию Ареопагиту / пер. с фр. Дмитрий Каратеев. М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2012. 182 с.
5. *Берсенева Т. П.* Категория синергии в теологической традиции // Омский научный вестник. 2012. № 4 (111). С. 116–119.
4. *Есауловъ И. А.* О любви. Радикальные интерпретации. Магаданъ: Новое время, 2020. 216 с.
5. *Есаулов И. А.* Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. 288 с.
6. *Исаак Сирин.* Слова подвижнические. М., 1993 (репр. переизд.: Сергиев Посад, 1911).
7. *Калинин М. Г.* Восточно-сирийская мистическая традиция (таггурта): дает ли она перспективы для научного изучения сознания? // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2019. № 2 (4). С. 49–58.

8. *Карасев Н. А.* Аскетика как составная часть мистического богословия: исторический аспект // Общество: философия, история, культура. 2016. № 3. С. 72–75.
9. *Коцюба В. И.* «Александровский мистицизм» и православная аскетическая традиция // Вопросы философии. 2011. № 10. С. 92–101.
10. *Лосский. В. Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви [Электронный ресурс]. — URL: [https://bogoslov.ru/data/2012/07/30/1237280986/V. N. Losskii_2-e_izd..pdf](https://bogoslov.ru/data/2012/07/30/1237280986/V.N.Losskii_2-e_izd..pdf) (дата обращения: 05.05.2023).
11. *Любомудров А. М.* Интуитивное и рациональное в творческой личности И. С. Шмелева // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. № 6. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intuitivnoe-i-ratsionalnoe-v-tvorcheskoy-lichnosti-i-s-shmeleva> (дата обращения: 22.05.2023).
12. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. 272 с.
13. *Свешников В., прот.* Мировоззрение. Структура, содержание, созерцание. М.: Никея, 2015. 704 с.
14. *Суханова М.* Православное учение о молитве // Verbum. 2000. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pravoslavnoe-uchenie-o-molitve> (дата обращения: 19.05.2023).
15. *Торчинов Е. А.* Мистический (трансперсональный) опыт и метафизика [Электронный ресурс]. URL: <https://eroskosmos.org/mystical-experience-and-metaphysics> (дата обращения: 10.05.2023)
16. *Шмелев И. С.* Богомолье. Повести. 7-е изд. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. 512 с.
17. *Шмелев И. С.* Собрание сочинений в одной книге / Сост. ООО «РИЦ Литература», вступ. ст. И. А. Ильина; коммент. О. Н. Михайлова, Е. А. Осьмининной. М.: ЗАО Фирма «Бертельсманн Медиа Москау АО», 2013. 832 с.

Т. А. Муратова

**СТРАХ КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА
В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ И. С. ШМЕЛЕВА
«СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ»**

В статье исследуется проблема страха в художественном мире И. С. Шмелева на примере романа-эпопеи «Солнце мертвых». Страх рассматривается в романе на художественном и смысловом уровнях, включая мотив кошмарного сна, фольклорные образы нечистой силы, апокалиптические мотивы, а также философское понимание природы страха и восприятие «страшного» в христианстве. Особое внимание уделяется причинам страха в контексте православной антропологии.

Ключевые слова: страх, грех, Апокалипсис, мотив, зло, художественный образ.

T. A. Muratova

**FEAR AS AN ANTHROPOLOGICAL PROBLEM
IN I. S. SHMELEV'S EPIC NOVEL
«THE SUN OF THE DEAD»**

The article examines the problem of fear in the artistic world of I. S. Shmelev on the example of the epic novel “The Sun of the Dead”. Fear is considered in the novel at the artistic and semantic levels, including the motive of a nightmares, folklore images of evil spirits, apocalyptic motives, as well as a philosophical understanding of the nature of fear and the perception of the “scary” in Christianity. Particular attention is paid to the causes of fear in the context of Orthodox anthropology.

Keywords: fear, sin, Apocalypse, motive, evil, artistic image.

В русской литературе страх, ужас, кошмар, тревога представлены в самых разнообразных художественных воплощениях. Романтический взгляд на страшное в литературе XIX века постепенно трансформируется в экзистенциальный ужас, страх смерти, небытия, безумия в литературе века XX, продолжая и развивая эту тему уже в связи с психологией, философией и религией. Страх в литературоведении рассматривался исследователями и как феномен [13], и как категория [10], и как архетип [9]. Учитывая подобный интерес, перспективным для изучения в контексте художественной литературы Серебряного века представляется взгляд на страх как на проблему человеческого бытия, осмысленную на уровне авторского миропонимания и художественного воплощения.

Актуальность этой проблемы в литературе и философии XX века связана с несколькими немаловажными факторами, одним из которых становится предощущение онтологической катастрофы (страх-тревога) в связи с нестабильной политической и общественной ситуацией: это и нашумевший публицистический сборник «Вежи», и «Окаянные дни» И. А. Бунина, и рассказ И. С. Шмелева «Страх», и «Красный смех» Л. Андреева. Вторым фактором можно назвать особый эсхатологизм русской литературы, воспринимаемый как неотъемлемая часть православной культуры и национальной ментальности. Особое понимание эсхатологизма прозы в литературоведческом контексте было обозначено М. М. Бахтиным как разновидность исторической инверсии: «Другая форма, в которой проявляется то же отношение к будущему, — эсхатологизм. Здесь будущее опустошается иным образом. Будущее здесь мыслится как конец всего существующего, как конец бытия (в его бывших и настоящих формах)» [1, с. 300]. Несмотря на то, что эсхатологическое мировосприятие можно наблюдать и в творчестве писателей XIX века, именно в литературе русского зарубежья оно отражено в наиболее экспрессивной форме. Заключительной же причиной становится аксиологическая — изменение не только ценностной парадигмы общественной и культурной жизни, но и бездуховность — как

следствие влияния новой идеологии, погружения в атмосферу хаоса и вседозволенности. В начале века такая бездуховность может изображаться в литературе почти патологически, шокируя читателей и критиков примерами распада и деградации личности («Бездна» Л. Андреева, «Мелкий бес» Ф. Сологуба), тогда как писатели-эмигранты становятся свидетелями и участниками антропологической катастрофы уже иного масштаба. «Солнце мертвых» И. С. Шмелева представляется пространством страха буквально с самого начала повествования. Страх в романе имеет экспрессивную градацию — от страшного к ужасному и кошмарному, а также смысловую и рецептивную вариативность, несмотря на выраженную антропологическую проблематику. Обращаясь к роману-эпопее «Солнце мертвых», необходимо обозначить, что страх в художественном мире И. С. Шмелева представляет интерес не только для сугубо литературоведческой рефлексии, но и для интерпретации концептов «страх-ужас-кошмар» в философском и религиозном аспекте.

В «Солнце мертвых» «страшное» реализуется на нескольких смысловых и художественных уровнях, первый из которых включает в себя повторяющийся мотив кошмарного сна. В русской литературе сон может символизировать многое — от вторжения в бессознательное героя (сны Раскольников в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского) и предопределения будущего (сон Татьяны в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина) до прямых контактов с потусторонним («После смерти. Клара Милич» И. С. Тургенева) и «приобщения человека к вечности» [8, с. 54] (проза И. А. Бунина). При этом большая часть из них трактует сон как что-то тревожное, пугающее, неприятное: символ неотвратимого несчастья. В романе Шмелева сон представлен сюрреалистической зарисовкой жутких, будто потусторонних людей-призраков: «С лицами неживыми ходят, ходят они по залам в одеждах бледных — с икон как будто, заглядывают со мною в окна. Что-то мне говорит — я чую это щемящей болью — что они прошли через страшное...» [12, с. 367]. Это кошмар, в котором даже

сравнение с иконой — символом спасения от всего зла, представляется пугающим: в этом сне «не работают» привычные алгоритмы защиты от страха, подобно тому, как Хому Брута в «Вие» Н. В. Гоголя не спасает ни меловой круг, ни молитва, ни церковь. Главный способ избавления от ночного морока в русской литературе и фольклоре — проснуться (дождаться рассвета/крика петуха) у И. С. Шмелева тоже бессилён: кошмарная реальность и кошмарные сны — диалектическое единство мира «Солнца мертвых». Если во снах пугающим чаще всего представляется необъяснимое, потустороннее, фобическое, то здесь источником ужаса становится сам человек. Все, что герой видит вокруг, заставляет его возвращаться к одному и тому же вопросу: «Сон кошмарный?» [12, с. 383]. Лишь иногда страшные сны сменяются снами-воспоминаниями о прошлой жизни, но тогда сама действительность вторгается в такие сны, заставляя героя сомневаться: «Или то сон мне снился, и не было звуков чарующего оркестра? Я знаю — не сон это. Все это было в жизни» [12, с. 430].

Не менее значимым становится в романе обращение к сказочным образам и к самим сказкам. «Солнце мертвых» поэтикой заглавий отсылает к какой-то фольклорной то ли притче, то ли сказке: даже насильников зовут не революционерами или бандитами, называют их «те, что убивать ходят» [12, с. 383]. Отсутствие имен, обезличенность, множественное число, прямое указание на опасность для человеческого рода, ночная активность — все это вызывает ассоциации с образами нечистой силы, так многообразно представленной в русском фольклоре. Появление убийц всегда сопровождается шумом, гулом, мотивами кровавого пира: «Пришли и в городок люди, что убивать ходят. Убивали-пили. Плясали и пели для них артистки» [12, с. 384]. Схожие признаки в характере нечистой силы даёт Р. М. Хусаинова: «К высшим признакам нечистой силы относятся такие проявления, как: сиплый громкий голос, шум, треск, гул, вой, скорость перемещения, стремительные вращательные движения, быстрые смены облика» [11, с. 165]. Безбожник Шура-Сокол метафорически

тоже «меняет облик», превращаясь из музыканта в приспособленца и преступника, а сама семантика его имени отсылает к образу Соловья-разбойника. В романе также упоминаются Баба-яга и черти: к ним посылают, ругаются, поминая черта, а повествователь замечает, что на смену солнцу придет ненастье и чертовщина: «Черти начнут бить в стены, трясти наш домик, плясать по крыше» [12, с. 385]. Страшная сказка становится реальностью, а от кошмарного сна не проснуться: нечисть заполняет дома, дачи, сады и побережье. Иррациональная природа страха Шмелевым рационализируется, оживляя пугающие образы детских сказок. Такой же сказкой без хорошего конца становится история козлика Бубика, которого похищает у семьи сосед дядя Андрей — затаившийся среди людей «волк» .

Второй уровень реализации «страшного» в «Солнце мертвых» напрямую связан с самым страшным библейским текстом — Откровением Иоанна Богослова, которое тоже можно воспринимать в контексте литературы ужасов в каком-то смысле [3]. Апокалиптические мотивы и образы в романе уже рассматривались исследователями [4], однако здесь прежде всего хотелось бы обратить внимание на Апокалипсис с точки зрения исследования проблематики страха. Опустошенный Крым И. С. Шмелев сравнивает с Раем, сброшенным с небес на землю, — с изгнанием из Рая приходят страх и смерть. Именно проявлениями этого мотива становятся миндальные сады доктора, брошенные и умирающие животные, красивые и безжизненные пейзажи. Попраение духовных ценностей, евангельских законов, человечности и веры превращают Крым Шмелева в настоящий ад на земле. В тексте неоднократно говорится о предчувствии Апокалипсиса; со временем возникает ощущение, что он уже наступил, и во главе его новый бог — Антихрист. Первая волна кровавого разгула уступает место убийствам «по случаю». Люди, одетые в лохмотья и железные башмаки, голод и пустота на изобильном побережье, наконец, сам Крым, отрезанный и изолированный, — все это создает эсхатологическое предчувствие «конца концов», в котором

не будет спасения. У слабых и умирающих вера во что-либо постепенно уступает место неосознанному кошмару, сонному наваждению, бреду и ужасу, против которого восстает все человеческое существо. Все и всё обязаны поклониться человеку, занявшему место Бога, и автор подчеркивает эту подмену: «...я без пяти минут новопреставленный раб... не божий, не божий, а... человеческий! и даже не человеческий!.. Да чей же я раб, скажите?!» [12, с. 397]. Страх заполняет все человеческое существо, отнимает у него волю и способность мыслить, делает его рабом нового порядка и хозяина: «Он работает из-за полфунта соломенного хлеба, из-за страха. — Под страхом предания... военного трибунала!..» Он смотрит округлившись, птичьими глазами — а в них ужас» [12, с. 386]. Вечная жизнь души подменяется жизнью земной, которая проходит в страхе, питается страхом и умирает от страха. И здесь виновным оказывается один лишь человек, приложивший все усилия, чтобы Апокалипсис наступил без Христа. Помня, что «...зла как самостоятельной субстанции не существует; зло возникает на личном уровне бытия» [6, с. 162], человек может только надеяться на Божественное спасение, о чем и размышляет повествователь: «Солнце смеется Мертвым. Смотрел и решал загадку — о жизни-смерти. Может случиться чудо? Небо — откроется?» [12, с. 498]. Основной для любого человека инстинктивный страх смерти в романе трансформируется в страх послесмертия и чувство страха пустоты.

Говоря о последнем смысловом уровне изображения «страшного» в романе, стоит акцентировать внимание на том, что он является и самым сложным для понимания, и определяющим два предыдущих. Восприятие страха как составляющего экзистенции, в контексте которой природа страха кроется в самой природе человека. В художественном мире И. С. Шмелева существование человека обусловлено сотериологической устремленностью, тогда как в «Солнце мертвых» стремление к спасению сменяется эсхатологическим миропониманием. Экзистенциальная тревога, воспринимаемая как страх пустоты, страх смерти, страх свободы напрямую

связана с глобальными кризисами в истории человечества, поэтому в «Солнце мертвых» страх, тревога, ужас, боязнь, кошмар обусловлены условиями и способом существования героя в период кризиса. Если исходить из главного аксиологического постулата художественного мира И. С. Шмелева о том, что «Мне теперь ничего не страшно: прохожу темными сенями — и ничего, потому что везде Христос» [12, с. 537], то главная причина страха в «Солнце мертвых» — это отсутствие не самого Христа, а веры в него. Ярким контрастом такой реальности дается писателем православный мир «Лета Господня», «Богомолья», «Старого Валаама»: глубокая вера избавляет героев от страха, потому что, побеждая смерть, Христос побеждает и страх. Страх как антропологическая проблема в романе напрямую связан с несовершенством человеческой природы, о которой говорит Иоанн Богослов следующее: «в любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви» (1Ин. 4:18). С. Кьеркегор видит страх как результат и первородного греха, и постоянно прогрессирующей греховности человека, но если первое уже предопределено, то второе напрямую зависит от свободного и самостоятельного выбора человека [5]. В последней главе романа «Солнца мертвых» герой сопротивляется отчаянию: «Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение — да будет!» [12, с. 498]. Эта цитата становится отголоском утерянного детства — светлого мира «Лета Господня», свободного от страха: «И еще — радостные слова: чаю Воскресения мертвых!» [12, с. 512]. Нарратор «Солнца мертвых» неспособен обмануться безумием, как миндальный доктор; напрасной надеждой, как те, кто сотрудничает с убийцами; иллюзией красоты солнечного Крыма, который таит в себе множество безымянных могил. Отчасти, такая сознательность становится и проклятием — главный герой, один из немногих живых среди мира мертвых, свидетельствует о пережитом ужасе, созданном человеком. Страх — это не только насилие, ожившие сны и сказки, отсутствие надежды и веры, это еще и рабство, предательство,

малодушие тех, кто идет на подлость, боясь смерти: «А по одиноким дачкам ходил и ходил хромой архитектор и отбирал книги... А люди совались головами в щели. Фу, сон кошмарный!..» [12, с. 386]. Но есть и другие, хоть их немного: старый татарин, приславший подарок в момент отчаяния, соседка-барыня, распродавшая все без остатка ради няниных детей, бывший почтальон, многодетная мать Таня, таскающая в горы вино для обмена на муку — над этими героями страх не имеет полной власти, потому что не смог уничтожить главное, о чем пишет Иоанн Лествичник: «Страх есть лишение твердой надежды» [7, с. 251]. Всему кошмару и ужасу «Солнца мертвых» можно противопоставить эти слова: «Теперь ничего не страшно. Теперь их нет. Знаю я: с нами Бог! Хоть на один миг с нами» [12, с. 483]; страху не забрать не только надежду, но и право верить.

Таким образом, проблема страха в романе-эпопее И. С. Шмелева имеет несколько уровней понимания: от образно-смыслового до мировоззренческого. Изменение ценностной системы, безбожие и бездуховность, греховность человека и зло как результат нравственного выбора в художественном мире И. С. Шмелева определяют природу страха не как мистическую, иррациональную или метафизическую, а как антропологическую, в которой «страшное» сопряжено с авторским пониманием антропоцентризма. Отрицание Бога в «Солнце мертвых» становится отрицанием Спасения, а страх является частью человеческого существования. В романе не встретить оживших мертвецов, упырей и призраков, лишен он и подробного описания кровавых убийств, но это и страшнее всего: будничность и обыденность смерти, ужаса и страдания. В литературе ужасов сюжет предполагает столкновение с иррациональным и непостижимым, что ставит героя в условия исключительной ситуации, которая и становится катализатором «страшного» сюжета. В «Солнце мертвых» страх конструирует целый локальный мир: вместо детей ходят по улицам «смертеныши» [12, с. 498], хлеб и вино пропитаны кровью, крыши домов — «гробовые крышки»

[12, с. 491], уносит «волк» дядя Андрей козлика — единственную надежду семьи на выживание, повсюду видятся Баба-яга и черти, безнаказанно расхаживает Соловей-разбойник, а главный ужас сокрыт в самом источнике страха — в человеке, в том, что «они-то никакого ужаса не ощущают» [12, с. 474]. Этот собирательный образ убийц, жаждущих крови, уничтожения всего мира себе на потеху, представлен автором как источник абсолютного Зла, воплощенного в результате свободного выбора человеческой воли, а не действия мистических и дьявольских сил. «Они» опьянены кровью, властью и безнаказанностью, это уже не человеческие существа, у них нет имен и нет души, «они» могут порождать только хаос и страх. Опираясь на слова С. Кьеркегора о том, что «страх — это определение грезящего духа» [5, с. 59], можно сделать вывод, что в романе-эпопее И. С. Шмелева «Солнце мертвых» разрешению страха как антропологической проблемы должно сопутствовать духовное прозрение человека, невозможное без Божественного участия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Худож. лит.», 1975. 504 с.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. М.: Российское библейское общество, 2014. 1379 с.
3. Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. 384 с.
4. *Догнал Й.* Мотивы апокалипсиса в романе И. С. Шмелева «Солнце мертвых» // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 1. С. 123–132.
5. *Кьеркегор С.* Понятие страха. М.: Академический проект, 2014. 224 с.
6. *Леонов В., прот.* Основы православной антропологии. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2013. 456 с.
7. Преподобного отца аввы Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. М.: Даниловский благовестник, 2013. 592 с.

8. *Пьянзина М. А.* Мотив сна в творчестве И. А. Бунина // Сибирский филологический журнал. 2008. № 1. С. 51–54.
9. *Титаренко С. Д.* Архетипы страха и проблема трансформации готического хоррора в символистском романе // Культура и текст. 2022. № 4(51). С. 55–69.
10. *Харитоновна Н. Ю.* «Потустороннее в наши дни». Категория страха в поэтике неофантастического испанского рассказа // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 313–337.
11. *Хусаинова Р. М.* Нечистая сила в русских народных сказках // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 1. С. 164–169.
12. *Шмелев И. С.* Собрание сочинений в одной книге. М.: ЗАО Фирма «Бертельсманн Медиа Москау АО», 2013. 832 с.
13. *Яковлева Е. Л.* Феномен страха в фокусе литературы: попытка интерпретации «Книги непокоя» Фернандо Пессоа // Litera. 2019. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-straha-v-fokuse-literatury-popytka-interpretatsii-knigi-nepokoja-fernando-pessoa> (дата обращения: 19.05.2024).

Л. К. Оляндэр

ПОЭТИКА ПОВЕСТИ И. С. ШМЕЛЕВА
«ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА»

В статье характеризуются *изобразительно-выразительные средства* повести Шмелева «Человек из ресторана», определяемой как предчувствие грозных событий. Доказывается, что парадигматическая структура заголовка является средством выражения остроты социального конфликта. Подчеркивается динамика повествования, раскрывается глубина психологизма, акцентируется смыслообразующая роль игры света и тени, жеста, мимики, выразительности речевых характеристик. Анализируется шмелевское мастерство создания типов и характеров.

Ключевые слова: исповедь, клевета, наррация, тип, характер, Шмелев.

L. K. Olander

POETICS OF THE STORY BY I. S. SHMELEV
“THE MAN FROM THE RESTAURANT”

The article characterizes the visual and expressive means in Shmelyov's story *The Man from the Restaurant*, which is defined as anticipation of tragic historical events. The paradigmatic structure of the title is proved to be a means of expressing the severity of social conflict. The article emphasizes the dynamism of narration, explores the depth of psychologism, highlights the sense-making role of the play of light and shadow, body language, and expressiveness of speech characteristics, as well as analyzes Shmelyov's skill of creating types and characters.

Keywords: confession, slander, narration, type, character, Shmelyov.

Творчество И. С. Шмелева (1873–1950) привлекает внимание современного литературоведения, о чем свидетельствуют Материалы X Крымских Международных Шмелевских чтений — «И. С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.» [3], монографии О. Сорокиной «Жизнь и творчество Ивана Шмелева» [7], Л. Спиридоновой «Художественный мир И. С. Шмелева» [8], В. Захаровой «Поэтика прозы И. С. Шмелева» [2] и др., а также диссертации о творчестве писателя [1; 5; 6; 9 и др.].

Однако получившая большой успех повесть И. С. Шмелева «Человек из ресторана», написанная в 1911 г. и опубликованная в XXXVI сборнике «Знание», требует дальнейшего рассмотрения ее поэтики. Ведь уже в первом своем произведении Шмелев проявил себя не только философом, знатоком психологии, мастером слова, но и артистом. По меткому замечанию О. Михайлова, «Главным, новаторским в повести “Человек из ресторана” было то, что Шмелев сумел перевоплотиться в своего героя, увидеть мир глазами другого человека» [10, с. 16].

Целью статьи является выяснение и осмысление специфики *изобразительно-выразительных средств* в повести И. С. Шмелева «Человек из ресторана», которую писатель посвятил своей жене — Ольге Александровне Шмелевой (1875–1936).

Подходя к анализу поэтики этого произведения, следует прежде всего исходить из основного жизненного конфликта того времени, вызванного в России начала XX в. острыми социальными противоречиями. Его острота отразилась на всех уровнях человеческого существования. Не остались в стороне ни человеческое сознание, ни мораль, ни совесть, ни поступки, ни понимание свободы. Да и само это слово разными людьми воспринималось в противоположных значениях: для одних, таких, как революционер Кюлюшка — сын официанта Скороходова, — оно означало *свободу* для народа и необходимое условие для реализации себя как личности, а для других — завсегдатаев ресторана и толстосумов — вседозволенность и возможность ублажать всем своим прихотям.

И раскрывался этот конфликт Шмелевым в основном на двух локальных пространствах-типах — пространстве ресторана и пространстве перенаселенного квартирантами скромного жилья лакея Скороходова. И контраст этот ярко выражен в одной фразе: «И все кругом — как какая насмешка. И огни горят, и музыка, и блеск... А посмотришь в окно — темно-темно там и холодно» [10, с. 136].

Оба пространства, взятые в неразрывной связи, представляли метафорический образ России: ресторан и его «...белье залы с зеркалами» высветливали низкие поступки праздной «высшей публики», а квартира Скороходова — нелегкие и драматические судьбы ее обитателей: «Поживали мы, — тихо и незаметно, и потом вдруг пошло и пошло... Таким ужасным ходом пошло, как завертелось...» [10, с. 223].

Состоящую из двадцати трех главок, обозначенных римскими цифрами, повесть «Человек из ресторана» целесообразно рассматривать как предупреждение или предчувствие таких событий, которые произойдут в октябре 1917 г.

Специфика шмелевской поэтики четко проявляется в самом заглавии повести — «Человек из ресторана», являющейся смыслообразующей метафорой. Основной социальный конфликт был в концентрированной форме обозначен уже в нем. И построено заглавие по принципу совместимости несовместимого: на одном конце парадигмы находились униженные и оскорбленные, на другом — унижающие и оскорбляющие. Против такой несправедливости восстал сын лакея Скороходова — Колюшка, вступивший на путь революционера-профессионала и тем самым определивший свою нелегкую судьбу. Но эту сторону действительности реалист Шмелев изображает в притемненных тонах, подчеркивая тем самым то, что революционеры действовали подпольно. Отец Колюшки, зная это, переживал за сына, делал отчаянную попытку склонить его к смирению перед властью: «Коля! Милый ты мой сын! Вернись ты к нам, пожалей себя! Явись к начальству. Ведь за тобой нет ничего — может, и простят тебя...» [10, с. 223].

Это одна из тех шмелевских экспрессивных фраз, которая и несет в себе наибольшую информацию о силе отцовской любви Скороходова к Колюшке, о его тревоге за судьбу сына и о страстном желании видеть его дома. Динамика отцовского чувства очень точно передается ритмико-интонационной организацией этого высказывания. Сначала тихо, почти беззвучно, будто извлекаемая из глубин души мольба, произносится слово: «милый...». И вдруг! Резко — как удар (!) — вырывается у него знаком невыразимого страдания крик-требование: «Вернись!», который снова переходит в мольбу: «пожалей себя!». Далее идет не очень робкий совет с оттенком просьбы: «Явись...» Здесь важно отметить смыслообразующее отсутствие восклицательного знака, за которым ощущается неуверенность отца и в том, что Колюшка послушается его, и в том, что начальство примет во внимание сыновье покаяние. Отсюда почти безнадежное и совсем тихое предположение — «может, и простят тебя...»

Оказавшись бессильным изменить что-либо в судьбе сына и своей судьбе, отец в конце концов вынужден был принять все так, как есть. Важно то, что обо всем этом со сдержанной силой и с особенной *искренностью* рассказывает сам Скороходов, вспоминая в мельчайших подробностях неожиданную и предпоследнюю свою встречу с сыном:

...Пошел домой и уж стал к своему переулку подходить, слышу вдруг сбоку (кризисный хронотоп):

— Папаша!..

Оглянулся — он! Колюшка! Глазам не верю и перепугался, а он от меня в переулок и рукой махнул.

Так во мне забилося все, забилося все, ног не слышу. Исхудал он сильно и в легком пальто, а уж морозы начались [10, с. 222].

Смысловая многозначность повествования проявляет себя и в этом фрагменте. Обращение «Папаша» одновременно выражает острогу эмоционального напряжения и отца, и сына. При этом чувства сына угадываются, а чувства отца передаются

с помощью такой фигуры речи, как градация. Писатель мастерски выражает динамику чувств, охвативших Скороходова-отца. Одно его психологическое состояние стремительно сменяется другим: *вдруг* (неожиданность!) — *он* (радость узнавания!) — *не верю* — (удивление!) — *перепугался* (потрясение) — *исхудал, в легком пальто* (возникшая озабоченность, тревога). И одновременно само произнесение Колюшкой слова «папаша» выражает многое, говоря уже о чувствах сына.

Но вот постепенно оба успокаиваются, что выражено уравновешенным ритмико-интонационным характером самого рассказа:

Пришли мы в портерную, прошли в заднюю комнату.
Пошел молодец за пивом, а Колюшка обхватил меня, опомниться не дал, и опять сел. Глядим друг на друга и смеемся.

— Вот и я! — говорит. — Не ждали?

У квартиры меня караулил, а зайти опасался. Такое положение его [10, с. 222].

Здесь снова поражает смысловая многофункциональность глагола «прийти»: Пришли... прошли... пошел.

Сначала эти действия создают впечатление обычного — как всегда — посещения отцом и сыном портерной, т. е. пивной. Однако именно обыкновенность и напоминает о том, что времена-то изменились... И то, что было возможным прежде, стало невозможным при новых обстоятельствах. Но бывает и наоборот — невозможное вопреки всему становится возможным. Вот и теперь, вероятно, на какое-то мгновение у обоих возникла иллюзия, что будто бы и не было долгой разлуки. И вдруг! (снова кризисный хронотоп) — неожиданность выразила сама себя в поступке: «Колюшка обхватил меня, опомниться не дал» [10, с. 222].

Поступок этот означал многое: и сыновью любовь к отцу, и его благодарность ему, и переполненность чувств радости от встречи, и тоску по дому, в который теперь он не может даже войти, опасаясь быть схваченным полицией. А там

мать, по которой Колюшка очень соскучился. И одновременно в поступке выражалось предчувствие того, что эта их встреча на свободе последняя... Сыновье объятие предстало и объятием-встречей, и объятием-прощания.

Очевидно, что за этим жестом «просматриваются» не озвученные сюжетные линии, остающиеся за текстом, что тоже является приемом. Так, неизвестно, почему и зачем Колюшка оказался в Петербурге, выполнял ли он какое-то задание, куда пойдет после встречи с отцом, были ли у него в городе другие встречи? Как показывает текст повести, Шмелев обращается к жесту и для постановки многих вопросов. В то же время в шмелевской поэтике жест очень часто является ключом для понимания тех ситуаций, в которых оказываются герои повести. К примеру, в объятиях каждый, возможно, подсознательно, почувствовал, что такой счастливый случай больше на их долю не выпадет.

Необходимо акцентировать, что в этом эпизоде проявилась особенность шмелевской нарративной системы в том, что реципиенту было дано — в т. ч. и через жест — осознание того, о чем молчали оба героя и особенно Колюшка.

Не менее емкая по своему содержанию и следующая фраза: «Глядим друг на друга и смеемся». Ведь, вероятно, Колюшка перед встречей думал о том, что он скажет отцу, а когда встретились, все слова будто бы вылетели из головы. Оба понимали, что эта встреча — счастливый миг и только, что впереди ждет новая разлука. Вот тут-то отец, как известно, и сделал попытку избежать расставания, переломить судьбу. Ведь в произнесенных им словах о возвращении, слышится и протест... И то понимание, что, вероятно, это их последняя встреча, что, может быть, они больше никогда и не увидятся, воспринималось отцом величайшей несправедливостью: «И при нас нет никого, Наташа замуж выйдет, старость идет...» Понимал это и сын, и он переживал, но служение делу требовало от него тяжелой жертвы. Этим и объясняется категоричность Колюшкиного ответа, многократное повторение им слова «оставьте!»

Даже рассердился. Нечего говорить, оставьте и оставьте!
<...>

А он только:

— Оставьте... Тяжело мне слушать [10, с. 223].

На мольбу и крик отцовской души, выраженных экспрессивно: *вернись, пожалей, явись, может* (надежда на миг) в ответ жестко прозвучало, как отрезано: *оставьте и оставьте!*

Вышли мы из пивной, и уж темно было на улице.

— Ну, мне сюда... — говорит. — Простимся.

Обнялись мы у заборчика в темноте, и я его наскоро перекрестил, как бывало. Поцеловались.

— Что же, не увидимся больше?

— Ничего, увидимся.

Только и сказал. И разошлись. Посмотрел я, как он в темноте скрылся.

Пошел домой. На колокольне ко всеобщей благовестии. И зашел я в церковь, чтоб облегчить душу, камень скинуть...

И не получил облегчения... [10, с. 222–224].

Выстроенные из этого фрагмента в ряд слова: *тяжело* — темно — *в темноте* — *камень* — усиливают почти физическое ощущение той *тяжести* гнетущего чувства, которая свалилась на сердце Скороходова. Кроме того, слова «темно», «в темноте» многозначны: сын ушел в неизвестность, и потемнело не только на улице, потемнело в отцовской душе. И, видимо, возникли в ней вопросы, на которые тщетно ждать ответа: Куда он теперь? Где найдет пристанище? Что ждет его? Через какие испытания пройдет?

Изображение всего происходящего парадигматично: с одной стороны, очевидна стремительность происшедшего; с другой — его протяженность. С одной стороны, момент счастья, ибо отец будто бы вновь обрел сына, который «на два дня только, проездом остановился» [10, с. 223]; с другой — возникновение чувства, что потерял его навсегда: «Очень тяжело было. И мой он, и как бы не мой» [10, с. 223].

Это же можно сказать о синхронности способов выражения впечатлений друг о друге, о их сопереживании: отец прежде всего с тревогой заметил: «Исхудал он сильно...» [10, с. 222], но и сын со скрытой болью и сочувствием сказал при прощании: «Какой вы худой стали, папа...» [10, с. 223].

Подробный рассказ Скороходова о судьбе Колюшки — его убеждения он искренне принимал: «Эх! Колюшка! Твоя правда!» [10, с. 149] — начался с обыска в квартире:

И велели Колюшке одеваться. Луша в голос, но тут сам пристав — он благородно себя держал, сидел у столика и пальцами барабанил — успокаивал ее:

— Если ничего нет, подержат и выпустят. Не беспокойтесь...

А Колюшка все молчал, сжался. А внутри у него, я-то его хорошо знаю, кипит, конечно. И на его поведение даже главный ему сказал:

— Вы все объясните, и мы вас не задержим.

— Нечего, — говорит, — мне объяснять, потому что я ничего не знаю. Берите. ...А Колюшка уже оделся. Простились мы с ним. Лушу уж силой оторвали. Очень тяжело было. И повели его с городовыми. И я за ними побежал. И на дворе полиция. Окружили и повели. Посажались на извозчиков... И крикнул я ему тогда:

— Колюшка, прощай!

Не слышал он. Повезли... Побежал я, упал на углу, поскользнулся. Ночь. И ни души, одни фонари. Стал я на уголку, а мне дворник сказал:

— Ступай, ступай... Замерзнешь...

И не помню, как я в квартиру влез [10, с. 207–208].

Динамика события, происходящего в квартире Скороходова (обыск и арест Колюшки), внутреннее состояние каждого, участвующего в нем, передана Шмелевым обилием глаголов: велели, оделся, барабанил, успокаивал, молчал, сжался, кипит, объяснять, не знаю, берите, простились, оторвали, повели, побежал, окружили, повели, посажались, побежал, крикнул, не слышал, повезли... Но передано так, что переживания

этого момента каждым создавало и общую напряженную атмосферу в доме: пристав ждал, когда же закончится обыск. Ему, по-своему, было неприятно это привычное для него занятие, Луша, мать Колюшки, вероятно, причитая кричала: «Не пуцу!», Колюшка был гневен, но сдержан, отец находился в полном отчаянии.

Следующее и последнее свидание произошло в тюрьме:

А после Пасхи вышло мне разрешение повидаться с Колюшкой. Через решетку, как с каторжником, разговаривали при людях. Но он ничего, все бодрился. А как стал с нами к концу свидания прощаться, ничего не сказал, а только поглядел со слезами [10, с. 214].

Но связь между отцом и сыном продолжалась регулярно через переписку, но вдруг сын замолчал:

Месяца три прошло, уж к сентябрю подвинулось. То каждую неделю от Колюшки письма получали, а тут — нет и нет. И вдруг опять к нам на квартиру поход. Ничего не сказали, письма прочли — у Луши в рабочей корзиночке хранились, — забрали и ушли. Потом уж пристав мне сказал, что Колюшка с поселения отлучился [10, с. 216].

Но вот снова неожиданность, снова вдруг, снова кризисный хронотоп:

Пятый день Рождества пришел, и собирался я уже к вечеру пойти на дело, приходит хозяйка и говорит:

— Спрашивают вас тут... в прихожей...

А это повар знакомый должен был зайти по делу.

Вышел я в прихожую и не вижу, кто... Слышу, голос незнакомый и не мужской, тоненький:

— Вы Скороходов?

А и не видать в прихожей темно уж было.

— Это я... Мы у вас жили... Я вам письмо от Коли...

Лампочку я засвечал, чуть не уронил. Так все забилося во мне. А это она, жиличка наша, Раиса Сергеевна, беленькая-то... <...>

Не могу прочитать... Увидала, что я не могу, сама мне прочитала. И все меня за руку держала.

— Не плачьте... не надо плакать....

Теперь все прошло и все знаю... А тогда камнем все навалилось на меня. А он тогда суда ожидал в другом городе и со мной прощался. И как она меня нашла в такие дни, и как все вышло не знаю. Кто уж указал ей пути? Не знаю.

Ах, как он написал! Как мог к душе моей так подойти и постичь мою скорбь! Я его письмо все сердцем принял и вытвердил...

«Прощайте, папаша милый мой, простите мне, что я вам так причинил...» [10, с. 233].

И еще одно письмо, в котором Колюшка пишет о том, какую исключительную роль в его жизни играет отец: «Есть у меня два человека: ты, папаша, да вот тот старик. И имя его я не помню» [10, с. 235].

По своему смыслу это письмо больше, чем выражение сыновьей любви и благодарности, в нем содержится мысль, что Скороходов и есть настоящий человек, который достойно шел путем испытаний. И ничто не терзало его душу больше, как постоянная неизвестность, где сын и что с ним. Власти же даже и не думали утруждать себя сообщениями отцу о том, что с его сыном. А он его искал:

Просидел я тогда с неделю в том городе, как Колюшка-то убежал. ...В канцелярию ходил, спрашивал, не поймали ли...

А писарь мне говорит:

— Почему это вы так интересуетесь, поймали ли? Ведь один конец...

— Потому, — и спрашиваю, чтобы знать, что не поймали еще!

Так прямо и сказал. А он мне:

— Даже и неудобно так говорить... Но только что все равно поймают [10, с. 235].

Однако товарищи по борьбе не забывали принести весточку отцу, когда это им удавалось:

И уже через месяц пришел неизвестный человек и сказал на словах:

— Будьте покойны, ваш сын в безопасности.

Только и сказал. Теперь-то знаю я, что он в безопасности, и получаю через некоторых известия от него. Очень далеко живет. И должно быть, так я его и не увижу... [10, с. 237].

И продолжал Скороходов служить в ресторане, храня в своем сердце думы о сыне:

«А уж мое при мне-с. Какое мое рассуждение — это я знаю-с. Вот вам ресторан, и чистые салфетки, и зеркала-с.. Кушайте-с и глядите-с... А мое так при мне и остается, тут-с. Только Колюшке когда — сообщись из себя... Да-с. .. А впрочем, я ничего» [10, с. 241].

Тема Колюшки, стержнем пронизывая весь текст, уже этим характеризует тревожное душевное состояние Скорохова, который, что бы он ни делал, ни на минуту не мог не думать о сыне.

Тут надо сказать, что и дочь его Наташа не хотела быть «униженной и оскорбленной», надеясь на удачное замужество.

И уже, опираясь на анализ сцены встречи отца с сыном и сцены с тщетными попытками Наташи вырваться из нищеты, можно а priori назвать основные черты, характеризующие поэтику Шмелева: это — прежде всего энергия, динамичность сюжета, который, развертываясь на коротком пространстве текста, создает представление о реальном течении времени как непрерывном потоке на всей его протяженности. Поэтому текст повести так делится автором на XII главков, чтобы, не нарушая впечатления от непрерывного течения самой жизни в различных ее формах, ее потока, увлекающего за собой и судьбу героя, одновременно фиксировать внимание и на фрагментарности человеческой памяти как таковой.

Но необходимо добавить, что в целом для шмелевской поэтики свойственны психологизм, использование игры света и тени, выразительность речевых характеристик, что в свою очередь давало писателю возможность охарактеризовать внутреннюю жизнь не только протагониста, а и других — в т. ч. и второстепенных — персонажей повести, раскрывая ее в парадигмах, обнажая скрытые за ними противоречия через жесты, мимику, а также через характерные ситуации, в которых оказываются и сам герой, и окружающие его люди. Ведь неслучайно и начинается повесть с исповеди лакея Скороходова, оскорбленного клеветой, возведенной на него «...гордым и подозрительным» [10, с. 116] квартирантом Ежовым, перед затекстовым собеседником, которому он доверился:

Я, — говорит взволнованно и с душевной болью Скороходов, — человек мирный и выдержанный при моем темпераменте — тридцать восемь лет, можно так сказать, в соку кипел, но после таких слов прямо как ожгло меня. С глаза на глаз я бы и пропустил от такого человека... А тут при Колюшке — и такие слова!

— Не имеете права елозить по чужой квартире! Я вам доверял и комнату не запираю, а вы с посторонними лицами шарите!.. Привыкли в ресторанах по карманам гулять, так думаете, допущу в отношении моего очага!.. [10, с. 116–122].

Шмелев, акцентируя негодование Якова Софроныча: «А тут при Колюшке (!)», — тем самым выразил не только его решительный и гневный протест против клеветы, нежную любовь к сыну, уважение к его свободолобивым взглядам, которые в душе, видимо, разделял, но и передал все напряжение сложившейся атмосферы. И вместе с тем писатель устами своего героя раскрыл прямой характер Колюшки, который, не смиряясь с лакейской должностью отца, с юношеским максимализмом не раз выговаривал ему: «Видите, папаша... Всякий негодяй может ткнуть пальцем!»

Шмелев мастерски передает сложное психологическое состояние души Якова Софроньча: он и обижен на сына, и одновременно, стараясь понять, оправдывает его: «А я смолчу и думаю себе: молод еще и не понимает всей глубины жизни, а вот как пооботрется да приглядится к людям — другое заговорит» [10, с. 117].

И в то же время, реагируя на несправедливые упреки Колюшки, Скороходов — не без гордости — аргументирует значимость своей службы:

Ну лакей, официант... Что ж из того, что по назначению судьбы я лакей! И потом, я вовсе не какой-нибудь, а из первоклассного ресторана, где всегда отборная и высшая публика. К нам мелкоту какую и не допускают, и на низ, швейцарам, строгий наказ дан, а все больше люди обстоятельные бывают — генералы, и капиталисты, и самые образованные люди, профессора там и вообще, коммерсанты и аристократы... Самая тонкая и высшая публика. При таком сорте гостей нужна очень искусственная служба, и надо знать, как держать себя в порядке, чтобы не было какого неудовольствия [10, с. 117].

И в этом фрагменте акцент падает на самооценку: «...я вовсе не какой-нибудь, а первоклассного ресторана».

Говоря об условиях приема на работу в первоклассный ресторан, Яков Софроньч указывает на строгие требования, которым обязан соответствовать претендент на должность лакея, подчеркивая какую-то её исключительность:

К нам принимают тоже не с ветру, а все равно как сквозь огонь пропускают, как равно в какой университет. Чтобы и фигурой соответствовал, и лицо было чистое и без знаков, и взгляд строгий и солидный. У нас, — говорит Скороходов, — не прими-подай. А со смыслом. И стоять надо тоже с пониманием и глядеть так, как бы и нет тебя вовсе, а ты все должен уследить и быть начеку. Так это даже и не лакей, а как все равно метрдотель из второклассного ресторана [10, с. 117].

Однако обида продолжает ранить душу Скороходова, и он показывает истинного лакея-подхалима:

— Ты, — говорит, — исполняешь бесполезное дело и низкое ремесло! Кланяешься всякому прохвосту и хаму... Пятки им лижешь за полтинники!

А?! Упрекал меня за полтинники! А ведь он и вырос-то на эти полтинники! ...Посмотрел бы он, как кланяются и лижут пятки, и даже не за полтинник, а из высших соображений!

Я-то всего повидал.

Когда раз в круглой гостиной был сервирован торжественный обед по случаю прибытия господина министра, и я с прочими номерами был приставлен к комплекту, сам собственными глазами видел, как один важный господин, с орденами по всей груди, со всею скоростью юркнули головой под стол и подняли носовой платок, который господин министр изволили уронить [10, с. 117—118].

Создавая образ лакея-хамелеона, Шмелев шел чеховским путем. Однако если Чехов достигал нужного эффекта с помощью интонации, то Шмелев все внимание сосредоточил на самом процессе метаморфозы, когда одно неожиданно превращается в свою противоположность. Писатель, опираясь на характерный поступок и жест, от лица Скороходова пластично изображал их с большой выразительностью. Прочитанный здесь отрывок из повести «Человек из ресторана» состоит из двух сатирических картин: на одной изображен важный господин, всем своим напыщенным видом тщеславно доказывающий грудью с орденами свою значимость, а на другой — он же, подобострастно и с *самоуничтожением* выражающий рабскую преданность начальству: «юркнули... и подняли».

Но Скороходов не ограничивается одной этой картиной, показывая Кюлюшке важно сидящих в ресторане господ-лакеев, и показывает еще одну не менее выразительную метаморфозу:

Сегодня, поглядишь, он орлом смотрит, во главе стола сидит, шлосганисберг или шампанское тянет и палец мизинец с перстнем выставил и им знаки подает на разговор и в бокальчик гукает, что не разберешь; а другой раз усмотришь его в такой компании, что и голосок-то у него сладкий и тонкий, и сидит-то он с краешку, и голову держит, как цапля, настороже, и всей фигурой играет по одному направлению. Видали... [10, с. 118].

И этот портрет создан в парадигме: орел — цапля: с одной стороны, орлом смотрит — во главе стола сидит — шампанское тянет — перстнем... знаки подает; с другой — голову держит, как цапля, фигурой играет по одному направлению. Кроме того, важно акцентировать и смыслообразующую роль употребленного Скороходовым в прошедшем времени глагола несовершенного вида *видать*, которым подтверждалось, что таких случаев было множество.

И далее, продолжая характеризовать первоклассный ресторан, Яков Софронич не только отстаивал свое человеческое достоинство, но и косвенно показал, что обладает немалыми артистическими способностями и является тонким психологом.

И вот, когда во всем параде стоишь против зеркальных стен. То прямо нельзя поверить, что это я самый и что меня, случилось, иногда в нетрезвом виде ругнут в отдельном кабинете, а раз... А я все-таки человек не последний, не какой-нибудь бездомный, а имею местоположение и добываю не гроши какие-нибудь, а когда семьдесят, а то и восемьдесят рублей, и понимаю тонкость приличия и обращение даже с высшими лицами. И при том, у меня сын был в реальном училище, и дочь моя, Наташа, получила курс образования в гимназии... [10, с. 120].

К размышлениям о лакее Скороходов вновь возвращается в XI главке, когда рассказывает, каким должен быть метрдотель первоклассного ресторана:

Вот метрдотель... Ведь вот кто хорошо не знает — не может понять даже, что такое метрдотель!.. А это уж

как кому какое счастье. Это не просто человек, а, можно сказать, выше ученого должен быть и уметь разбирать всех людей. Настоящий, породный, так сказать, метрдотель — это как оракул какой! Чутьем брать должен. Другой скорей, может быть, в начальники пройдет, и в судьи, и даже, может быть, в губернаторы, а метрдотель — выше его должен быть по голове. Взять официанта, нашего брата... Хороший лакей редкость, и большой труд надо положить, чтобы из обыкновенного человека лакея сделать по всем статьям [10, с. 181].

Здесь Скороходов расширяет и углубляет представление об исключительной трудности, возникающей при подготовке настоящего лакея, которого можно воспитать только при наличии у человека большого природного таланта и *высоких* нравственных достоинств, которых нет у некоторых господ.

И вот при всем таком обиходе, — продолжает Скороходов, — иной раз самые благородные господа, которые уж должны понимать... Такие тонкие по обращению и поступкам и говорят на разных языках! Так деликатно кушают и осторожно обращаются даже с косточкой, и, когда стул уронят, и тогда извиняются, а вот иногда... И вот такой-то вежливый господин в мундире, и на груди круглый знак, сидевши рядом с дамой в большущей шляпе с перьями, — и даму-то я знал, из какого она происхождения, — когда я краем рыбьего блюда задел, по тесноте их друг к дружке, за край пера, обозвал меня болваном. Я, конечно, сказал — виноват-с, потому — что же я могу сказать? Но было очень обидно. Конечно, я получил на чай целковый, но не в извинение это, а для фону, чтобы пыль в глаза пустить и благородство свое перед барыней показать, а не возмещение [10, с. 120].

Все это свидетельствовало о том, что, несмотря на ответственность службы лакей, высокие требования, предъявляемые к нему-профессионалу, «благородные» господа, унижали его, не видя в нем человека.

Продолжая разговор о специфике шмелевской поэтики в повести «Человек из ресторана», надо подчеркнуть, что она проявляется и в том, что в ее структуру входят фрагменты, обладающие и по содержанию, и по форме такими самостоятельными сюжетами, которые позволяет отнести эту часть текста к определенным литературным жанрам. Например, после незначительной корректировки к жанру рассказа может быть отнесен эпизод, в котором рассказывается о том, как Семин, Михайла Лукич (прозванный домостроем), привез насмешки ради в ресторан свою жену:

И в первый раз привез, а сам года три ездит. Как вошла да увидала все наше великолепие, даже испугалась. Сидит в огромной шляпе, выпучив глаза, как ворона. А я им служил и слышу, как она говорит:
— Чтой-то мне не ндравится на людях есть... Чисто в театре...

А он резко:

— Дура! Сиди важней... Тут только капиталисты, а не шваль...

Она ежится, а он ей:

— Сиди важней! Дура!

А она свое:

— Ни в жисть больше не поеду! Все смотрят...

А он ее — дурой! Умора!

— А мне так, — говорит, — наплевать на всех, что смотрят! Даже не так сказал, а по-уличному.

— На всех, — говорит, — мне... Я привык к свету...

Нехорошо сказал. Я-то, я-то понимаю даже их необразование. И манит меня:

— Человек! Дай мне... соль!

А она так глаза выпучила — не понимает, конечно.

А он и доволен, что дуру нашел. А сам недавно за артишоки бранился [10, с. 148].

И далее этот Михайла Лукич продолжал свою издевку над своей женой, называя ее дурой, заказывая еду, с которой она не сможет управиться.

Так, находясь мысленно в диалоге с Колюшкой, показав целую галерею разнообразных типов подлинных лакеев из господ, не имевших даже элементарных понятий о приличиях, Скороходов подводит итог:

Все своими глазами видел и сам служил. И как иной раз мерзит и мерзит. И образованные тоже... И никто не скажет... И ничего! Хамы, хамы и халуи!.. Грубо и неделикатно в нашей среде, но из нас не отважатся на такие поступки [10, с. 149].

Другим примером господского хамства служит разговор директора гимназии со Скороходовым, пришедшим просить, чтобы не исключали его Колюшку из реального училища за то, что он не стерпел унижений со стороны учителя, назвавшего Колюшку вшивым, приказывавшим ему на гимнастике на палке кружиться, хотя знал, что его голова этого не выносит, искажал фамилию, спрашивая: «Как дела, господин Скоморохов?» [10, с. 168–172; 176].

Особенностью поэтики повести «Человек из ресторана» является то, что значительную часть III главки, которая начинается словами: «И как раз в тот день чудасия в ресторане вышла» [10, с. 128–139], — занимает история любви богатого фабриканта и землевладельца, коммерции советника — Ивана Николаевича Карасева к *оркестрантке* — барышне Гуттелет. И по содержанию, и по форме этот фрагмент представляет собой конспект любовного романа.

Его интрига состояла в том, что господин Карасев хотел развлечения ради на свою удочку поймать барышню Гуттелет, которая играла на скрипке в оркестре, а в результате сам попался на крючок.

Особенность нарратива в этом фрагменте состоит в том, что повествование идет от лица всевидящего, всепонимающего, наблюдательного Скороходова, от острого и внимательного взгляда которого — это его профессиональное свойство — ничего не могло скрыться:

Этот господин Карасев, — рассказывает Скороходов, — бывают у нас часто, и за их богатство им у нас всякое внимание оказывается, даже до чрезвычайности. Сам директор Штросс иногда сидят с ними и рекомендуют собственноручно кушанья и напитки, и готовит порции сам главный кулинар, господин Фердинанд... [10, с. 130].

Нетрудно заметить, что произнесенная Скороходовым фраза настораживает своим антигуманным смыслом: ведь Карасев-человек здесь никому и не нужен, он интересен только как чрезвычайно богатый и выгодный клиент, которого директор Штросс боится упустить. Но эта же фраза имеет обратную сторону: важный директор Штросс для Карасева тот же лакей, что по сути своей так и было.

Прибытие Карасева для Штросса-лакея и прагматика — большое и важное событие, хотя он и завсегдадай.

Приезжают господин Карасев, — продолжает свой рассказ Скороходов, — в роскошном автомобиле с музыкой, и издали слышно, как шофер играет на аппарате в упреждение публики и экипажей. И тогда дают знать Штроссу, а метрдотель выбегает для встречи на вторую площадку [10, с. 131].

Весь ритмико-интонационный рисунок части этого фрагмента выражает, во-первых, угодничество корыстного Штросса, желающего поживится за счет Карасева и спешащего в предчувствии большого дохода к его услугам, которые, возможно, миллионер даже не заметит; во-вторых, карасевское пристрастие к экстравагантности, благо что несметное его богатство позволяло ему угождать всем своим капризам.

Не случайно Скороходов, возвращаясь к характеристике Карасева, снова говорит о его богатстве, но уже с указанием его источника и размеров: «Пожалуй, они самый богатый из всех гостей, потому что папаша их скончался и отказал десять миллионов и много фабрик и имений» [10, с. 131]. Отсюда и прямая выгода для ресторана: «А если они у нас три часа

посидят, вот и тысяча! Прямо необыкновенно» [10, с. 131]. Однако этим Скороходов не ограничивается и указывает на новые реалии, говорящие о достоянии Карасева:

А одеваются каждый раз по последней моде. У них часы в бриллиантах и выигрывают бой, ценою будто в десять тысяч, от французского императора из-за границы куплены на торгах. А на мизинце бриллиант с орех, и булавка в галстухе с таким сиянием, что даже освещает лицо голубым светом [10, с. 131].

Да и внешность Карасева в основном была привлекательна, несмотря на некоторые ее недостатки: «Из себя они красивые, черноусенькие, но рост небольшой, хоть и на каблуках. И потом, голова очень велика» [10, с. 131].

В то же время Скороходов отмечает в нем и некоторую странность:

Но только они всегда какие-то скучные, и лицо рыхлое и томительное ввиду такой жизни. И, как слышно, они еще в училище были больны такой болезнью, и оттого такая печальная тоска в лице. К нам они ездили из-за дамского оркестра, замечательного на всю Россию, под управлением господина Капулады из Вены [10, с. 131].

Такое пристрастие к оркестру легко объяснялось его мастерством, а Карасев был и меломаном:

Наш оркестр, — продолжает Скороходов, — очень известный, потому что это не простой оркестр, а по особой программе. Играет в нем только женский персонал особенного подбора. Только скромные и деликатные и образованные барышни, даже многие окончили музыкальную консерваторию [10, с. 131].

И тут настал момент подойти к самому главному, к портрету барышни Гуттелет, которая в конце концов в корне изменит жизнь господина Карасева:

С лица бледная и брюнетка. И руки у ней, даже удивительно, — как у дити. Смотреть со стороны одно удовольствие. И, должно быть, нерусская: фамилия у ней была Гуттелет. А глаза необыкновенно большие и так печально смотрят [10, с. 131–132].

Но были у нее и странности:

И как она к нам поступила — неизвестно. Только у нас смеялись, что за ней каждый раз мамаша-старушка приходила, чтобы ночью домой проводить [10, с. 132].

Очень скоро барышня Гуттелет обратила на себя внимание господина Карасева:

И вот этот Иван Николаевич Карасев, — продолжает легкой Скороходов, — каждый вечер стали к нам наезжать и столик себе облюбовали с краю оркестра, а раньше все если не в кабинете, то против главных зеркал садились. Приедут к часу открытия музыки и сидят до окончания всех номеров. И смотрят в одно направление. ...И глазом поведут с расчетом, и часы вынут, чтобы бриллиантовый луч пустить прямо в глаз. Но ничего не получается. Водит смычком, ручку вывертывает, а глаза кверху обращены, на электрическую люстру, в игру хрусталей. Ну, прямо — небожительница и никакого внимания на господина Карасева не обращает. А тот не может этого допустить, потягивает шлосганисберг пятьдесят шесть с половиной — семьдесят пять рублей бутылочка! — и вздыхает от чувства, а ничего из этого не выходит [10, с. 132].

И снова Шмелев делает упор на выразительность глагола, но так, будто между господином Карасевым и барышней Гуттелет идет своеобразный диалог жестов, что условно можно считать первой главкой про их взаимоотношения.

Глаголы, характеризующие действия Карасева: *стали... наезжать, облюбовали, садились, приедут, сидят, смотрят, поведут, не может допустить, потягивает, вздыхает, не получается, не выходит.*

Глаголы, характеризующие ответные действия барышни Гуттелет: *водит, вывертывает, обращены, не обращает...*

Но в этом фрагменте текста названные глаголы в отличие от роли глаголов в эпизоде свидания Скороходова с сыном передают не динамику движения, а атмосферу борьбы по принципу: кто первый уступит. Но барышня была непреклонна, она продолжала демонстрировать свое полное равнодушие, а Карасев продолжал упорно настаивать на своем.

И вот сидели они тогда, и при них для развлечения директор Штросс, а я в сторонке начеку стою. Вот Карасев и говорит:

— Не понимаю! — резко так. — И в Париже и в Лондоне. И я удивлен, что...

Очень резко. А как гость горячо заговорил, тут только смотри. Даже наш Штросс задвигался, а он очень спокойный и тяжелый, а тут беспокойство в нем и сигару положил. <...>

— Глубокоуважаемый... У нас не было еще... но как угодно... для музыки...

И сигару засосал. А Карасев так ему горячо:

— Вот! Это у меня правило, и я желаю оценить... И я всегда...

А Штросс не отступает от своего.

— У вас, — говорит, — тонкий вкус, но я не ручаюсь... [10, с. 132–133]

Тогда Карасев предпринимает очередную попытку-жест «купить» внимание барышни Гуттелет, а это уже новая, вторая главка:

А Карасев плечами пожал и меня пальцем. Вынимает карточку и дает мне:

— Сейчас же к Дюферлю, чтоб букет из белых роз и в середку черную гвоздику! И чтобы Любочка собрала! Она мой вкус знает. Живей!

Вижу, какое дело начинается. А-а, плевать. Покатил я за букетом. <...>

Подкатил к магазину, а там уж запираются. Но как показал карточку — отменили. Хозяин, немец, так и затормошился. Руки потирает, спешит, барышень востормошил... — Сейчас, сейчас... Где нож? Проволочки скорей!.. Мальчишку пихнул, схватил кривой ножик и прямо в кусты. Сказал я ему, что барышне Любочке приказали делать, а он и не вылезает. Тогда я уж громче. Выскочил он из цветов, вынул из жилетки полтинник и сует: — Скажите, что она... Ее сейчас нет, но скажите, что она... Я по их сделаю, уж я знаю... Для молодой девицы букет или как? [10, с. 133].

Итак, букет доставили, но результат тот же: Гуттелет демонстративно не принимает подарка:

— Унесите. Мамзель просит убрать!
Куда убрать? Я замаялся, а он мне строго так:
— Несите! Что стоите? Мамзель просит убрать!
А тут и метрдотель налетел и срыву мне:
— В уборную снести!
И понес я букет мимо господина Карасева [10, с. 137].

Но Карасев не отступает:

— Бери букет, который барышня забыла, вези на квартиру! Карасев записку прислал, велел.
...Пошел я по адресу. Пришел, на третий этаж поднялся.
<...> Что такое? Букет барышне от господина Карасева из ресторана. Плечами пожала и зовет:
— Аля, что такое? Букет тебе!.. <...>
И вдруг барышня выбегла ко мне и так гордо:
— Можете идти, не будет ответа! [10, с. 147]

Наконец, он придумал «поймать золотую рыбку» на крючок соблазна и дает ужин всему оркестру, но снова потерпел фиаско:

Отыграл оркестр до положенного часу, убрали барышни свои скрипочки и собрались. А уж господин Карасев так

это у закусочного стола хлопочут, как хозяин, и комплименты говорят:

— Мне очень приятно, и я очень расположен... Пожалуйста начерно, чем бог послал...

Все так стеснительно, а Штросс как корабль плавает с сигарой и очень милостиво так себя держит, с барышнями шутят. И вдруг господин Карасев пальцами так по воздуху и головой по сторонам:

— Кажется, еще не все в сборе...

А Капулади уж большую рюмку водки осадил и икрой закусывает с крокеточкой, полон рот набил и жует, выпуча глаза.

— А-а-а... Мамзель Гуттелет нэт... голёва у ней... и мамаша прикодиль...

— А-а-а... Пожалуйста... кушайте...

Только и сказал господин Карасев. И так стало тихо, и барышни так переглянулись. И такая у него физиономия стала... И смех и грех! Сервировали ужин! А Капулади чокается и вкладывает. И Штросс чокается, и господин Карасев тоже... чокается и благодарит. И лицо у них... физиономия-то у них, то есть... необыкновенная! А там-то, в конторе-то... счетик-то... баланц-то уж нанизывает [10, с. 139].

Но зато барышня, которая оказалась хищницей и которая вела свою игру, ничего не упустила. И вот однажды Скороходов увидел неожиданную картину:

...пошел мимо подъезда, из автомобиля господин Карасев выходит, и швейцар ихнюю содержанку, любовницу ихнюю, высаживает, которая на скрипочке играла у нас в оркестре. Добыл-таки он ее от нас и определил в театр и потом оставил при себе. И такая она стала замечательная, и в таких стала нарядах ходить... Как укор мне какой был этим!

А я-то ее пожалел тогда... И так она замотала господина Карасева своими манерами, что совсем в руки забрала.

Да, эта в обиду себя не дала, хоть и вся-то в пять фунтов, что очень обожают некоторые. Маленькая и тонкая, как белка, а вот, поди ты, какое счастье взяла! [10, с. 218].

И снова Шмелев прибегает к приему использования повтора. Теперь это была дважды повторенная фраза: «А я-то ее пожалел тогда».

Много разнообразных образов-типов создал Шмелев в повести «Человек из ресторана», в т. ч. и тогда, когда использует прием вставных жанров. Среди них тип провокатора (еще один кризисный хронотоп). Но важно и то, что и этот вставной фрагмент, в отличие от фрагмента о Карасеве, более органично связан с самим текстом, с развитием сюжета, хотя и он мог бы стать темой отдельного рассказа. Для этого в нем есть все структурные элементы: завязка, развитие темы, кульминация и развязка.

И раз утречком, — вспоминает Скороходов, — когда я вышел из ворот и пошел в ресторан, нагнал меня незнакомый человек.

— Зайдемте скорей в пивную! — говорит. — Я вам могу помочь... (завязка. — *Л. О.*)

— Скорей, скорей, а то меня могут увидеть... (отсюда и далее до слов «Вот что» — развитие события. — *Л. О.*)

И побежал вперед, а рукой сзади манит... Очень прилично одет, и вежливый тон. Как толкнуло меня за ним! Завернул он за уголок и показал на пивную. Вошел я и спросил пару пива, но он наотрез:

— Я вас сам угощу... — говорит. — Вашего Николая я знаю по партии, и я сам пострадал. И мне поручили вам помочь...

А сам так резко смотрит, как спрашивает глазами.

— Я, — говорит, — должен скрываться от властей, но должен вам помочь. Только мне нужно прибежище и пачпорт. Дайте мне вид на жительство, если у вас есть такой...

Но я сказал — откуда у меня пачпорт, а без пачпорта я его не могу держать в квартире.

Тогда, — говорит, — скажите, куда жилец, Сергей Михайлыч, уехал, а то я их из виду потерял, сидевши в тюрьме... Тогда мы уж выпутаем вашего Николая...

И тут я ему ничего не мог сказать. И он стал тогда жаловаться на свою горькую жизнь. И я ему сказал про свое горе, что вот Николай экзамен должен, а теперь ни за что сидит из-за жильцов.

— Да, — говорит, — я и сам из-за товарищей погиб...

Пригорюнился он тут, а потом говорит с печалью:

— Значит, других средств нет... И схватил меня за руку. — Вот что... (кульминация. — Л. О.) Идемте сейчас в отделение и объяснимся... Единственный путь... Черт с ними! Не могу больше терпеть! Скажем, что все знаем, и разъясним. И нам будет прощение.... Я места себе не найду. И тогда вашего сына освободят и мне пачпорт выдадут... А то мне одному страшно идти... И так я хорошо раньше жил!.. И ваш сын может иметь такую ужасную судьбу, как я... Идемте!

Тогда я сказал ему, что все уж на допросе рассказал, что знал, и вот не освобождают.

— Ну, значит, плохо дело... Значит, ничем я не могу вам помочь. (Развязка)

И ушел. И даже за пиво не заплатил.

И так-то у меня внутри все оборвали, а после этого разговора стало совсем темно [10, с. 211–212].

Нарративная система и тут построена так, что реципиент с подозрением смотрит на появившегося «спасителя» Николая, а Скороходов ему поверил. Провокатор всеми средствами, в т. ч. и шантажа, убеждает неопытного Скороходова в том, что он друг Николая, что может и должен (партия поручила!!!) его спасти. Однако что-то в нем настораживает, особенно подозрительна его манера: «так резко смотрит, как спрашивает глазами». Зная неопытность Скороходова в подпольных делах, он, оперируя известными фактами, ловко входит в его доверие, пытаясь выведать у него новые

сведения о подпольщиках. Но поняв, что от него он ничего добиться не сможет, убегает.

Однако в художественной концепции Шмелева жизнь не предстает монотонной. И главное каждому действию есть противодействие. Так, в IV главке появляется на один момент Икоркин:

Пришел я в ресторан, а в официантской очень горячо рассуждают. А это Икоркин. Маленький такой и черненький, как блоха, но цепкий и может говорить. И Икоркиным-то его прозвали на смех — очень любил, как поступил, икорку с ложечек и тарелок слизывать. Оказывается, общество устраивается для всех официантов для поддержки [10, с. 146].

Но именно этот Икоркин, который был организатором общества помощи официантам, и придет не раз на помощь Скороходову, дочь которого Наташа родила девочку Юльку. Эта девочка была на его попечении.

И счастье мне Юлька принесла. Сижу я с ней как-то, бородой ее щечочу, и заявляется вдруг Икоркин. Вот ведь ловкий парень, а не погиб. И говорит торжественно:

— Яков Софронович! Должен объявить вам поручение. Идите опять к нам, в нашу дружную семью!

И руку за борт. Что такое?

— Сейчас же можете идти.

Возрадовался я и вспомнил про заботу Игнатия Елисеича.

— Нет, тут метрдотель ни при чем... Мы ходатайствовали через общество перед Штроссом... Теперь у нас влияние.

Вот тебе и Икоркин! А так маленький и невидный был, но очень горяч.

— Вот видите, что такое общество! Вы теперь не один... — А это у вас что же?

И показывает на внучку. А я уж во фрак облакался.

— А внучка, — говорю, — Юлька при мне...
Пальцем по подбородочку пощекотал.
— Здорово сосет... может, счастливей нас с вами будет...
Растрогал он меня.
— Очень, — говорю, — Вы меня утешили...
А он так серьезно:
— Это не мы, а общественное дело. Мы — люди. А собрание людей — общество!
Очень умный человек [10, с. 239].

Эта сцена говорит о том, что Шмелев был одним из первых, кто поднял вопрос об объединении рабочих в борьбе за свои права, за установление справедливых отношений между людьми.

Создавая в повести «Человек из ресторана» картину русской действительности, Шмелев экономными средствами изображения раскрыл в равной мере глубоко и бытийные, и бытовые ее стороны жизни. Благодаря высокому мастерству писателя повесть обрела непреходящее философское, социологическое, политическое и психологическое значение. На локальных пространствах текста Шмелеву удалось создать целую галерею социальных типов, которые одновременно сохраняли индивидуальные черты проявления своего характера и поведения, будь то Антон Степаныч, миллионер Гуцин, господин Глотанов и др. [10, с. 121]. Однако в рамках одной статьи невозможно охватить все смысловые ракурсы повести Шмелева «Человек из ресторана». В частности, детального рассмотрения требует, на наш взгляд, проблема организации времени и пространства в этом произведении, уникальные подходы писателя к созданию образа самой эпохи. Не менее важно рассматривать повесть «Человек из ресторана» в контексте других произведений, таких как «Жизнь человека» Л. Андреева, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и др., сосредоточивая внимание на уникальности его подходов к реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абишева У. К.* Неореализм в русской литературе 1900–1910 годов. Дисс. ... докт. филол. наук, Московский гос. ун-т имени М. В. Ломоносова. М., 2006. 54 с.
2. *Захарова В. Т.* Поэтика прозы И. С. Шмелева. Монография. Нижний Новгород: Мининский университет, 2015. 106 с.
3. И. С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: Итоги, проблемы, перспективы. М.: Рос. Архив, 2004. 320 с.
4. *Михайлов О. Н.* Об Иване Шмелеве (1873–1950) // Шмелев И. С. Соч. в 2-х т. М.: Худож. лит., 1989. 463 с.
5. *Селянская О. В.* Духовно-аксиологическая парадигма И. С. Шмелева «Пути небесные» в контексте переписки автора с И. А. Ильиным: автореферат дис. ... кандидата филол. наук / Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. Тамбов, 2004. 24 с.
6. *Сергеева А. Г.* «Пути небесные» И. С. Шмелева как духовный роман»: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Рос. ун-т дружбы народов (РУДН). Москва, 2004. 17 с.
7. *Сорокина О. Н.* Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М.: Московский рабочий; Скифы, 1994. 391 с.
8. *Спиридонова Л. А.* Художественный мир И. С. Шмелева: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 237 с.
9. *Черева Е. А.* Мифопоэтика романной прозы И. С. Шмелева: автореферат дисс. ... канд. филол. наук / Магнитог. гос. ун-т. Магнитогорск, 2006. 22 с.
10. *Шмелев И. С.* Человек из ресторана // Шмелев И. С. Соч. В 2-х т. Т. 1. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1989. С. 116–242.

Л. К. Оляндэр

**НАРРАТИВ ИВАНА ШМЕЛЕВА — РАССКАЗЧИКА
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ПУГЛИВАЯ ТИШИНА»)**

В статье с опорой на методологические подходы герменевтики и достижения современного шмелеведения раскрываются некоторые особенности нарративной системы в повести И. С. Шмелева «Пугливая тишина».

Ключевые слова: звукопись, интонация, нарратив, групповой портрет, хронотоп, Шмелев.

L. K. Olander

**NARRATIVE OF IVAN SHMELYOV, THE STORYTELLER
(BASED ON A SHORT STORY “FEARFUL SILENCE”)**

The purpose of the paper is to reveal certain peculiarities of the narrative system in the above short story based on the methodological approaches of hermeneutics and achievements of contemporary Shmelyov studies.

Keywords: tone painting, intonation, narrative, group portrait, chronotope, Shmelyov.

...Читателю, думается, предстоит еще немалый «труд души», чтобы освоить то обширное духовное наследие, которое оставил нам И. С. Шмелев.

М. Г. Смирнова. Пути земные [14, с. 135]

Несмотря на достижения современного шмелеведения (монографии [3; 9; 12; 15; 17; 18], диссертации [1; 4; 7; 10; 19; 20] и др.), творчество И. С. Шмелева требует дальнейших

исследований в разных аспектах, в т. ч. и в области наррации. Цель статьи — охарактеризовать нарратив повести «Пугливая тишина», акцентируя внимание на приемах создания целостной художественной реальности.

Повесть Шмелева «Пугливая тишина»¹, увидевшая свет в 1912 г., обращает на себя внимание уже тем, что в ней само заглавие создает трепетно-эмоциональный образ обычной жизни в помещичьей усадьбе и образ той *тишины*, которая там и господствовала, и нарушалась.

Как известно, слово *тишина* имеет много определений: ее называют абсолютной, безмолвной, внутренней, возлюбленной [8], глубокой, мистической, нерушимой, звонкой и даже цветущей: «Здесь тишина цветет и движет», — писал А. Блок в одном из своих стихотворений [2, с. 83]. Но у Шмелева она *пугливая*. И это ее свойство передается разными средствами изображения, в т. ч. и ритмико-интонационными. Основную же роль образа (квази)тишины выполняют гласные уже в самом названии рассказа, где долгий и низкий звук «у» звучит угрожающе. Он вызывает тревогу, ощущение приближающейся какой-то опасности и страха перед ней; более высокий и пронзительный звук «и» дает знать, что опасность уже кого-то коснулась, а звук «а» — выражает боль и переносимые страдания.

Состоит повесть из одиннадцати небольших главок, которые пронумерованы римскими цифрами: I–XI. И в каждой главным «персонажем» является в разной степени нарушаемая *тишина*. Это позванивание синих мух-грохотух, потрескивание стрекоз, жужжание шмеля, звонкий стук падающей вишни, удар водяной струи в пустое ведро, голоса детей, озорное пенье Нюты, рык кабана, храп и чавканье свиней, их визг, позвякивание шпор на сапогах корнета Павла Николаевича и другие звуки.

Важнейшей структурной особенностью повести «Пугливая тишина» является кинематографичность текста², который легко кадрруется: один эпизод сменяет другой. Их смена отражает и привычный распорядок дня в усадьбе, и то, что его нарушает.

Первая фраза в повести «Пугливая тишина» воссоздает картину, когда некто рассказывает необычные истории-были. Читатель, входя в текст, захватывает уже продолжение истории, тогда как начало ее остается за текстом. Неизвестно, кто этот рассказчик и какова была его роль во всем случившемся тогда в дворянской усадьбе. Ясно одно: все происходило на его глазах:

Началось к ночи, когда в усадьбе ложились спать. Залаял чуткий Бушуй, и садовник Прокл услышал топот в аллее, лошадиный храп и чужой голос:

— Телеграмма!

В доме зашумели. Уговаривали Николая Степановича не срамиться и уплатить два рубля за доставку. Через окно было слышно:

— И скажите этому дураку никаких телеграмм не возить [21, с. 243].

Вслушивание в звучание этих слов позволяет реципиенту — эффект создается благодаря гласным: «а—а—о—о—и—о—а—у—а—о—и—и—а—а—а—я—у—и—у—у—и—а—о—и—у—ы—а—о—о—а—е—е—о—а—и—а—и—у—ой—о—о...» — ощутить наступившее умиротворение, тишину, мирное отхождение ко сну, покой, который — вдруг!!! (кризисный хронотоп) рушится, вызывая страх: лай, топот, храп лошадей, чужой голос, прозвучавший раскатисто «гр-р-р»: «Телеграмма!» Но, видимо, не этот возглас, грубо разрушивший ночную тишину, испугал барина Николая Степановича, человека с подорванным здоровьем, а само слово «*телеграмма*», в которой могло быть сообщение о несчастье, возможно, с сыном. У Шмелева о возникновении безотчетного страха у Николая Степановича прямо не сказано ни слова, писатель дает возможность почувствовать это через ритм.

Ритм повествования, который передает суматоху, вызванную несчастьем — «опять у барина в голову стукнуло», — стремительно убыстряется. Необходимого эффекта Шмелев достигает, используя прием градации глаголов-движения,

сочетая при этом совершенный и несовершенный их виды: *прибежала, бегали, метались...* Не менее важна и роль приказного тона: «*Льду скорей...*» и окрика Настасьи Семёновны: «Провалились вы там все!?» [21, с. 243].

Крики и перешептывания выражали тревогу, вызванную приступом у Николая Степаныча. И раскрывая всеобщее психологическое состояние встревоженных дворовых, писатель вновь обращается к ритмико-интонационным приемам организации текста и, прибегая к контрасту: быстрота сменяется раздумчивостью:

Потом Прокл сочувствовал:

— Беда как расстроился... Капли давали [21, с. 243].

Ставя логическое ударение на слово «*капли*», писатель тем самым подчеркивает и озабоченность Прокла, и искренность его соперничества Николаю Степановичу. При этом Шмелев косвенно передает прокловский жест и выражение лица: все это угадывается за той интонацией, с которой Прокл говорит.

Как видим, все свидетельствовало о хорошем отношении дворовых к барину, несмотря на его крутой характер, который он проявлял ко всем, а не только нарочному. Как видим, их отношения были не конфликтными.

И вновь наступила тишина. Все облегченно вздохнули:

Наконец все успокоилось, погасли огни, затихли потревоженные на погребце куры, и теперь только один звук тянул по росе — унылый скрип дергача, сторожевой оклик. Да вспыхивали зарницы. Но они вспыхивали бесшумно, как взгляд [21, с. 243].

Образ вновь наступившей *тишины* в основном передается глаголами успокаиваться, затихать, гасить, но так, что благодаря словосочетанию *наконец все* ощущается душевное состояние каждого из многих. Так и слышится за текстом, будто бы и тем и другим говорилось или думалось облегченно: «Ну, слава Богу, обошлось».

Последующая фраза, кажется, звучит установлением полного покоя, но это не совсем так:

Снова пришел жаркий и тихий день. Детей выпустили в одних рубашечках и босыми, а Прокл совсем растревожился за вишняк. Смотрел, как рвет солнцем кору, снимал клей и крутил головой....

— Чисто кровь из ее хлещет... [21, с. 243].

Как известно, наречие *снова* имеет несколько синонимов: *опять, вновь, заново*... Невольно встают вопросы: случаются ли выбор Шмелева? Изменится что-то в смыслах предложения, если сказать, например, *опять*? Изменится: *опять* означает повторение точь-в-точь, а *снова говорит* о том, что в наступившем дне многое может произойти. И хотя пока ничего не происходит, а играющие маленькие дети только усиливают ощущение покоя и тишины в сердце, но Прокл-то *растревожился*, а потому он весь — будто бы (!!!) — в хозяйственных заботах. Однако при всем при том почему-то яблочный сад, который по его же словам — это он говорил лет десять — «надо было освежить», так и оставался неосвеженным.

Наконец, к чаю выходит «хмурый и желтый» Николай Степаныч.

Оглянув с террасы вишняк с тучей воробьев, фыркнул и сказал к двери:

— Не знаю, чего у нас больше, — вишен или воробьев?! [21, с. 243].

Тут обращает на себя внимание то, что барин будто бы никого не замечает. Это внутренний жест: Он *фыркнул* и сказал *к двери*, но его услышали. Неизвестно, но кто-то уже с досадой кричал:

— Господи, боже мой... Да Нюта-а!

Посыпало треском и щелканьем, и из сада точно вытряхнули серую простыню.

За усыпанной красным песком площадкой, с маленькими следками ног, за длинными клумбами закрывшегося

на день табака и белых левкоев дремал в полном солнце вишняк, вспугиваемый вороватым вспархиваньем воровбиной силы. <...> Кто-то невидимый встряхивал вдруг неприметную в солнечной синеве бечёвку, и уснувшие в воздухе сухие дощечки начинали сыпать тревожным щелканьем. Покачивались и замирали, как усталые крылья [21, с. 244].

В этом фрагменте ощущение жары, сухости в воздухе и того, что все сыплется, передано писателем и фонетическим составом слов: *посыпано, тресканье, щелканье, песок, сад, вытряхнули, серую, простыню, усыпать, вишняк: с—тр—с—щ—с—с—тр—х—с—с—с—ш...*

В повести «Пугливая тишина» Шмелев проявляет себя таким мастером-портретистом, который не использует различные приемы изображения. Например, портрет Прокла, как и портреты Николая Степаныча и его сына Павла, не содержат подробного описания внешности: неизвестно, какие у них волосы и у всех ли они сохранились к этому времени, каков цвет глаз, кожи, каковы формы носа и губ... Шмелев преимущественно создает визуальный образ каждого из них через речь, размышления и жест. И лишь портрет Серафимы является исключением. Ее Шмелев изобразил не только подчеркнуто характерными жестами. Создавая ее образ, он вспомнил и о ее волосах [25, с. 245].

Наступающий новый день был обычным. И то, что происходило в усадьбе, было привычным: все шло своим чередом по давно заведенному порядку. Вот только к чаю Николай Степаныч вышел хмурый и желтый: сказывалась тяжелая для него ночь, перенесенный приступ болезни. Возможно, именно его физическим состоянием объясняется то, что он, возможно, не всегда справедлив, своенравен и груб. Создавая портрет Николая Степаныча, Шмелев делает упор на его речь и своеобразную манеру подачи им своих размышлений. И тот, о ком высказывался, представлял как живой. Наиболее полно хозяйин усадьбы раскрывается утром описываемого дня.

За чаем Николай Степаныч очень раздражен, говорит ворчливо, высказывая свое недовольство сыном, с ехидцей передразнивает его и характеризует как повесу: «На втором стакане воробьев заменил “молодчик, который, извольте видеть, ка-ва-ле-риста изображает... на отцовской шее!”»

— Вместо того чтобы на службу идти из лица... Что ему Василий Сергеевич предлагал?! А-а... Хочу красные штаны со звоном!

Серафима поддержала:

— Васечка всегда ему говорил...

— «Васечка», «Васечка»! Молчали бы уж... Навили стог на голову, думаете, — грандам из-под Кузнецкого моста! Васечка! А приданое мы из горла вытащим.

— С вас Павел теребит, а мы виноваты.

И, как всегда под конец гоцеванья, отшвырнула чашку и вышла, закусив губу... [с. 244].

Как видим, Серафима, болезненно реагируя на то, как грубо ее в очередной раз осадил отец — это же происходило постоянно, — выразила свое неудовольствие лишь резким движением: *отшвырнув* чашку, но от слов воздержалась, хотя мысленно, она, видимо, их произносила.

Завершается главка сценой с детьми:

В молодой березовой аллейке, за вишняком, мелькали голубенькие рубашечки Лили и Мары и белая кофточка фрейлин. Серафима смотрела, как ее маленькие пробирались в развесистых деревьях, спотыкались голыми ножками и путались в ветках. Лили остановилась и потянулась. — должно быть, увидала вишню.

— Нельзя! Ни-ни!! [25, с. 245].

Но ягодки соблазняли.

Взялись за руки и шли, поглядывая поверху. Первой добежала Мара, охватила руками и прижалась. Заглядывала снизу в глаза. Фрейлен тревожно вытаскивала размятую вишню из-за стиснутых губок Лили.

— Не забудьте же дать детям теплого молока... Выплюнь сейчас!

Кругом топали, и пришлось выплюнуть размятую вишню.

— Нехорошая девочка! И потом, сегодня Мара вдруг говорит — наплевать.

— Это Нюта, мамочка, говорит — наплевать.

Худенька фрейлен вспыхнула.

— Пожалуйста, следите.

Поцеловала детей и пошла медленно, оправляя концами пальцев светлые локоны.

— И тише, пожалуйста...

Фрейлен сделала губами, точно хотела сказать — фу-ты ну-ты, тоже оправила прическу и погрозила детям:

— Мамочка не велела шуметь... Играйте в песочек [25, с. 245].

Мимикой фрейлен скрыто выражала неприязнь к Серафиме, которая ее унизила, а голосом, обращаясь к детям, она демонстрировала иное другое, называя ее мамочкой...

Одной лишь фразой Шмелев передал и психологическое состояние фрейлен, и ее отношение к барыне, и ее понимание, что надо смириться и терпеть.

А характерные жесты, интонации Серафимы-барыни и ее приказной тон напоминали фрейлен, чтобы та не забывала своего места.

С большим мастерством и любовью Шмелев передает характеры маленьких детей, их речь, восприятие мира, поведение, подражание взрослым. Лиля кормит мишку орешками, приговаривая: «Гызи-гызи...» А старшая Мара учит её: «Надо горовить — орешки каёны». Фрейлен, хотя и погружена в свои мысли, помнит о своих обязанностях воспитательницы и поправляет ее, произнеся правильное слово по слогам: «Не горовить, а го-во-рить» [21, с. 245–249].

Детям целиком посвящена вторая главка, где изображено то, как они играют с маленьким плюшевым мишкой: он «Упала! Ушиби-ился!...» — они его утешают: «Не плакай, мишенька!», и пятая, в которой дядя Павел целует их в красные губки,

качает на ноге и рассказывает о том, как хотел он купить им матрешку, но они все разбежались...

Необходимо отметить, что в повести «Пугливая тишина» Шмелев создает выразительные групповые портреты: это дворовые люди, их групповой портрет написан в начале повести, и резаки:

...колбасник приехал в усадьбу на другой день по вечеру, с резаками, рогожами и прочим скарбом, чтобы убрать все на месте.

Резаки были парни жилистые, в просаленных картузах и куртках, в унизанных матовыми бляшками поясах, краснощекие и крепкие толстошеи. С ними прибыло ведро водки, и тихие сумерки были напуганы и ушли из усадьбы [21, с. 261].

Эта сцена выражает неприязнь к ним автора-наратора. Да и сам Николаевич с презрением заметил: «Вон палачи-то идут...» [21, с. 266].

Но какое-то особое отвращение к себе они вызывают во время еды:

Резаки таскали из бумаги толстые куски колбасы и жевали, икая и выплевывая кожу, рвали сосиски и мяли в пальцах ломти сыра, довольные хорошей закуской.
— Ну, еще по гвоздику в гроб... по холодочку-то... [21, с. 231].

Все в этой картине-портрете вызывало к ним отвращение и брезгливость: и то, как они не брали в руки колбасу, а *таскали ее*, и то, как они *жевали, икали, выплевывали, рвали, мяли, крякали...*

Прокл сидел тут же и поджидал, слушая, как крякают и жуют. Но его не было видно в падающей ночи. И наконец, растревоженный бульканьем и едой, подал голос:
— Уж и свинки!.. А что уходу-то... [21, с. 263].

И этим уже была потревожена пугливая тишина, о которой было сказано: «тишина становилась такой четкой и звонкой,

что сорвавшаяся вишня давала тугой звук камня» [21, с. 245]. Все теперь тут происходящее не гармонировало ни с «красным маком на круглой клумбе», ни с голосками птиц, ни с вишняком:

Было тихо в загоне, когда подошли резакИ. Душная драма охватила животных. <...>

Круглый, как куль, резак вцепился ногтями в мягкие уши, приник и впился, как черный огромный жук, пытел и волочил ногами. Взмокший колбасник, без картуза, вертелся, ощупывая боковые корманы, отлетал в сторону, ругался и ободрял:

— С заду его... с заду!

— Ходу! ходу! — ревели резакИ, побросав на кусты засаленные куртки, распаленные, с вздувшимися голыми руками, мечущиеся в неверном свете фонарика.

— Гожай! — крикнул старший, выхватывая короткий нож. — Вали! [21, с. 266].

Выразителен портрет расчетливого колбасника:

Но колбасник не слышал. Он угощал резаков, зная по опыту, как важно направить, чтобы работа была отчетлива и чиста, чтобы не было лишних порезов, чтобы кровь не осталась, где не нужно, чтобы не растерялись и не затоптались в суматохе ливеры, чтобы не припрятали куда и не продали на кухню лучших кусков сала [21, с. 263].

Однако и в портрете колбасника тоже не отмечено каких-либо индивидуальных черт, лишь обращением к его биографии подчеркнута его деловитость: «Он был опытный человек, потому что когда-то и сам был резаком, и все тонкости убойного дела были ему знакомы в совершенстве» [21, с. 263].

И все же анализ портретного мастерства показывает, что для Шмелева было важно, чтобы ясно был виден сам человек и его характер. Колбасник был расчетлив.

Особый интерес представляет VI главка, в которой кипели бурные страсти: снова чаепитие на террасе, снова тот же

вопрос о деньгах для покрытия долга Павла. А он задевал всех и каждого.

«Молча и напряженно пили чай на террасе» [21, с. 259]. Визуальная картина *молчания* точно передает накаленную до предела обстановку. Каждый был недоволен, но выражал свое возмущение по-своему. И пугливая тишина была взорвана.

Раздосадованная сестра Павла Николаевича потеряла покой.

Серафима надела легкий летний капот и сидела холодная и обиженная, после бессонной ночи. Муж не приехал, как обещал, и в этом был виноват милый братец со своими скандальными делами. И ее же обвиняют.

Никто не обязан давать и давать без счету, и Васечка не может работать на кутежи и женщин. У них, наконец, дети... Ну да, она получила свое, но пусть сосчитают, сколько получил Павел! А-а, позор для семьи [21, с. 259].

И виноват во всем Павел... Она в мыслях продолжает искать доводы, оправдывающие ее возмущение. Она не перестает перебирать в голове все то, что подтверждает ее правоту. И возмущение ее возрастает.

Не вовремя появился Прокл и молча высматривал, кто бы взял у него букет левкоев.

— Не лезьте, раз не зовут!

Положил на перильца и отошел [21, с. 259]

Разные негромкие звуки нарушали пугливую тишину:

В тишине слышались звяканье ложечки и голоски на площадке. Вот и там идет «имущественный» спор:

— Она мою лопаточку-у-у...

— Мара, отдай лопаточку Лили!

— Моя-а-а!.. [21, с. 259].

Здесь Шмелев, возможно, подумал, мол, играют в песочек две миленькие маленькие девочки, а вырастут и начнут воевать между собой за наследство...

Продолжая анализировать сцену вечернего чаепития, убеждаешься, что повторяющимся монотонным действием героя

Шмелев дает ясное представление о том, что творилось в душе Павла Николаевича:

Корнет сказал в сторону Серафимы, постукивая ложечкой:
— Вот они, родственные отношения! Я теперь вижу...
[21, с. 259].

Это была его обида, горечь, разочарование и упрек... Он видел, что для сестры деньги дороги, а он нет. И Павел почувствовал, что он со своей бедой — пусть и сам виноват — остается один на один. Нет, этого не произойдет: отец не допустит, но все же... И вот в этом месте текста — вдруг (!!!) — появляется фраза: «Должно быть, и в вишняке почвовикивали дрозды». (И кажется, что они посочувствовали Павлу Николаевичу.)

Однако Серафима не успокаивалась, Павел, упомянувши про эти отношения, только добавил масла в огонь: и она парировала, доказывая, что была верна этим родственным отношениям.

Родственные отношения! Она, кажется, отдала медальон, который стоит 500 рублей... Конечно, она его не получит обратно... Прекрасно знает!

— Сима! Это бесчеловечно!..

Настасья Петровна повела плечами. Никола Степанович сердито сосал разбухший сухарь и ни на кого не глядел.

— Пусть покажет залоговую квитанцию!..

— Успокойтесь, получите!

Корнет знал, что уже нет медальона, но теперь не все ли равно:

— Конечно, я не плачу вам десять процентов... вашему Васечке... товарищу прокурора!

— Я не позволю себя оскорблять... мальчишке!

И вышла в слезах.

Сидели в напряженном молчании.

— Я вам сказал... У меня сейчас нет выхода... Скоро все переменится... Вы же знаете, я женюсь...

— У вас ни входа, ни выхода! Позорите! Выдаете фальшивые векселя!

— Боже мой... уши!

— Да, прекрасно... — устало отзывался корнет. — Я вам сказал... Под судом меня не увидите.

— Боже мой, Павлик! Но, Николай Степанович!..

«Под судом меня не увидите...» Это вырвалось совершенно случайно. Даже не думал, что сказал. Но вышло так жутко-приятно, что сейчас же стал думать, как надо сделать, чтобы не увидели его под судом [21, с. 260].

Прозвучало холодно и решительно... и встревожило отца:

— Я-то что тут могу? — уже на весь сад кричал Николай Степанович. — У меня нет кредита! Нет! Нет! [21, с. 260].

В этом крике не столько гнев, сколько отчаяние.

Фрейлин тревожно звала за террасой:

— Дети, пойдемте смотреть Бушучку... [21, с. 260].

Эти крики нарушили тишину не только в природе, но и душах.

Было сказано много всего. Перетряхивали старье. Свиной путали с какой-то роялью, с неблагодарностью, с ужасным случаем, когда у Сорокиных сын дернул родного отца за руку и крутил.

— Это ужасно! Уши!

Заиграли зайчики — солнце заглянуло на террасу. Робко явилась Нюта в свежем платьице, с полным решетом спелой малины, и торопливо шмыгнула. Весело отрезвонили в три сковороды в Тарханове [21, с. 259–260].

И очень непохожа тут Нюта на ту бойкую, белую Нюту, которая на площадке схватила Лили, подбросила ножками вверх, так что голубая рубашечка завернулась к спине, подхватила на груды и зачмокала в соленые глазки.

— Одну девичу ублю!.. [21, с. 247].

И кажется, что никакого бурного объяснения не было и в помине...

Теперь тишину нарушали лишь слабые звуки:

Весело позвякивали ложечки, постукивали ножи. Вспомнили, что Серафима обижена, сейчас же пошли искать, нашли в малиннике, голубую и пышную, с цапающимися за платье маленькими. Стало всем так легко, что Николай Степанович даже сам ходил потрясти пугалки, разыскивал воробьиный наклеп и шутил:

— Каковы каналы! <...> Сейчас же решил ехать в город — не опоздать бы на поезд — и переговорить с подлецом колбасником, порядком надувшим его в прошлом году [21, с. 260].

И снова «тихий уклад дворовой жизни» вошел в свою колею. Прокл, кухарка и Нюта пили на кухне праздничный чай, голуби сидели на гребешке сарая, а корнет, решивший пострелять воробьев, опустошающих вишняк, попросил у него ружье. «Он уверенно наводил, и серенькие комочки сыпались в траву, а синеватый полог вытягивался и таял» [21, с. 261].

И если вдуматься в этот фрагмент повести «Пугливая тишина», то, во-первых, без труда можно представить всю жизнь не только этих людей. Нарратив короткой повести «Пугливая тишина» не только раскрывает жизнь среднего помещного дворянства начала XX ст. Шмелев здесь проявил себя глубоким философом, тонким психологом, знатоком человеческих сердец он в новом аспекте поднял проблему отцов и детей, сконцентрировав внимание на проблеме выбора, перед которым встал Николай Степаныч: деньги или сын. Но в то же время остается открытым вопрос, извлечет ли сын урок из всего происшедшего?

Надо отметить, что сыну Николая Степаныча — корнету Павлу Николаевичу, посвящены несколько главок: III, IV, V, VI, IX, X. Он приехал по необходимости: нужно было отдать карточный долг в тысячу рублей, которые надеется получить у отца и в конце концов получит.

В хозяйстве, если не считать сцену забоя свиней, Павел не принимает никакого участия, он ходит купаться на речку,

гуляет по усадьбе, флиртует с Нюрой, хочет, но не получается с фрейлен. У него произошел — и это было неизбежно — тяжелый разговор с отцом, а с сестрой Серафимой, видимо, тоже будет не легче. Но несмотря на это, он играет с ее детьми и любит их, о чем повествуется в V главке.

Интересно то, что в повести «Пугливая тишина», которая состоит из десяти главок, в трех из них — IV, VII и VIII — говорится о свиньях-йоркширах, которые лежали в полутьме сарая, «как огромные, налитые салом, зыбкие колбасы»: в IV описываются их повадки, в VII речь идет о резаках, а VIII и IX — о забое свиней. Главка VIII интересна тем, что в ней рассматривается ситуация, близкая к той, которая лежит в основе романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Павел Николаевич, как и Раскольников, совершает убийство. Но разница между ними огромная: Раскольников убивает коллежскую регистраторшу и процентщицу Лизавету Ивановну, чтобы найти ответ на вопрос: «*Тварь ли я дрожащая или право имею?*», а Павел Николаевич на человека не покушался, больших задач перед собой не ставил: ему просто «хотелось самому сделать это» [21, с. 268]. И он — правда, не совсем удачно — забивает поросную свинью.

И снова Шмелев проявляет и мастерство психолога, и мастерство большого художника в описании переживания корнета, и снова нарративным приемом избирается действие, которое и обнаруживает внутреннее состояние Павла. Сначала им овладевает нетерпение:

Стиснул зубы и ждал, когда наконец подтащат брюхатую свинью, которая как-то странно осела к земле, точно влипла, не чувствуя ударов сзади. Она уткнула широкий пятак в землю и выла хриплым, просящим визгом, упиралась передними кривыми ногами и издали, в пятне фонаря казалась похожей на толстое и короткое бревно.

Сила напряжения была выражена в жесте: *стиснул*, а нетерпение — в подгонянии:

«Да ну же! скорей!» — хотел крикнуть корнет.

Он переступал с ноги на ногу. Сорвал и швырнул манжеты и отсучил правый обшлаг, обнажив белую руку.

Охватившая его нервозность выражалась, во-первых, в лишних, повторяющихся действиях: не переступил, а *переступал*; во-вторых, в чрезмерной поспешности: не *снял*, а *сорвал*, не *положил*, не *бросил*, а *швырнул*... И в то же время корнет медлил, заставляя колбасника подгонять себя:

— Давай, что ль! — кричал торопивший с колкой колбасник.

Он разбежался и ударил в брюхо сапогом, как по тугому, набитому тряпками шару.

Снова лишние действия: *разбежался, ударил*... Никто из резаков так не делал.

Свинья перевела на тоненький визг и чуть подалась. Нет, она не хотела отлипнуть от земли. Она напознала, цепляясь за каждую неровность, за каждый вершок, вырывая пятаком борозду. И все-таки её допихнули до умятого темного и смоченного круга и повалили на бок. И когда она дергала тонкими кривыми ногами, тяжело ходя вздувшимся животом, все увидали темно-розовые соски в два ряда и бок, измазанный кровью.

Корнет нагнулся.

— Сюды бей! сюды! — кричал над ухом резак, тыкая в вязкое тело пальцем. — Прямей!

Корнет срыву ударил и выхватил. Дрогнуло и заходило перед глазами бело-розовое тело, и горячим брызнуло на лицо. Другой докончил, что так неудачно начал корнет. А он стоял и дрожал, отряхивая пальцы и осматриваясь, чем бы... Даже забыл слово и повторял:

— Чем... чем бы...

И, раскинув руки, побежал напрямиком, на ходу нагибаясь и вытирая о траву [21, с. 269].

Шмелев остается верен своему нарративу, делая акцент на действия своего персонажа: *ударил, выхватил, стоял*,

дрожал, отряхивал, осматривался, забыл, повторял, раскинув, побежал, нагибался, вытирал...

Все это говорило о том, что Павла Николаевича охватил неконтролируемый стресс. И специфика шмелевского нарратива очень точно передала то потрясение — ведь он не помнил себя, — которое он теперь переживал. И сила этого потрясения особенно отчетливо воспринималась на фоне равнодушия природы:

Была ночь, когда закончили колку. Поразительно тихая после визга и гомона. Дальше к закату передвинулись звезды [21, с. 268–269].

В X главке говорилось о том, что все уже успокаивалось:

Шел пятый час. Пала большая роса — такая роса, что капало с листьев. Молодые чижи уже завели болтовню в березах. Со двора доносились крики и понуканья колбасника.

Корнет почти не спал в эту беспокойную ночь. За стенкой все просыпались и плакали дети, вскакивала и топала босыми ногами фрейлен. Слышался ее встревоженный голос:

— Да никто не ходит... спи...

И попискивающие голоски слышал корнет — должно быть, переборка неплотно подходила к стенам.

Чуть забылся и сейчас же проснулся от толчка в сердце. Было душно в комнате.

Хотелось пить. Встал и открыл окно. В небе светлело, но на дворе было смутно, неясные тени бродили и перебегали, и вспыхивали огоньки папирос.

— Не надо! — кричал колбасник. — Задов не рубить!

«Да когда же они кончат!»

Был неприятный осадок в душе. Корнет вспомнил покойные туши, розовые и толстые, как сосновые плахи. Они лежали рядком на травке, голова к голове. Он высунулся в окно, в свежий воздух, пахнувший березами и росой. Стучало в голову, и мучительно хотелось пить [21, с. 269–270].

Однако это не помешало ему снова попытаться — и опять безуспешно — флиртовать с фрейлен.

И не было тишины ни в душе, ни вокруг. Проходя мимо ненавистного колбасника, не без ехидства заметил: «Стряпаете, господин колбасник?» [21, с. 271]. Но тот не слышал. Он был поглощен своими заботами: что зеленоватое «прополаскивал в окоренке» и кричал: «Рубчики-то забирай! Там у вас их сколько?» [21, с. 269–270].

Корнет бродил по площадке, припоминая все сумбурное, что было сегодня ночью, и все казалось ему каким-то кошмарным сном теперь, когда уже поднималось солнце. И то, что было сейчас, казалось смешным и глупым. Голуби шуршали по крыше лапками, передвигались по гребешку, скатывались, вспархивали и теснили друг дружку. Золотое пятно залегло на высоком тополе у калитки.

Он прошел по двору. Тихо. Спал в конуре Бушуй. Заглянул в раскрытый сарай: и пол и помост — все было залито. Валялись какие-то куски и лоскутки. Вышел и остановился — у края бревенчатого подъезда к сараю лежала пестрая, перевитая красным, мясная гроздь вырванных из утробы детенышей [21, с. 273].

И снова закольцевание. И снова вспоминается та поросная свинья, которая так упорно, роя пятакон землю, пыталась их спасти.

Шмелев не забывает ни одного случая, он возвращается к ним, понуждая тем самым не только вновь пережить содеянное, но и осмыслить все произошедшее. Но вместе с тем возникает и понимание того, что так было и так будет. И каждый живет за счет кого-то. Все возвращается на круги своя. Возвращается и пугливая тишина. И упомянутое в этом фрагменте слово «*тихо*» напоминает об этом.

Однако неслучайно — почти как цитата — упоминаются голуби. Ведь и в начале второй главки было подмечено: «Стало так тихо, что было слышно Проклу, как скатывались

на лапках по крыше голуби» [21, с. 243], здесь же внимание обращено на то, что «голуби шуршали по крыше лапками» [21, с. 273]. Это возвращается тишина.

В XI главке описывается новый обычный день, в котором у каждого была своя забота:

В полном солнце дремал вишняк, вспугиваемый немолкающим сухим треском. Николай Степаныч решил принять наконец меры. Вызвал «негодную лентяйку» и строго-настрого наказал заниматься только одним делом — пугать воробьев. А сам сидел на террасе и наблюдал. и когда замечал, что опять налетает с тополей, высывывал закутанную в мокрое полотенце голову через путанную листву хмеля и сердито кричал:
— Ну? [21, с. 274].

И снова Шмелев применяет прием неполного повтора, выполняющего важную *смыслообразующую* функцию: именно с его помощью создается образ неизменности порядка в жизни усадьбы.

Введенный новый эпизод выполняет ту же задачу повторяемости благодаря местоименному наречию «*как всегда*»:

Пришел, как всегда, пьяный Семен, Нюткин отец, и настойчиво требовал три рубля жалования за девчонку. Ругался и угрожал земским. Жалованья ему не дали, а наказали прийти жене, и Николай Степаныч кричал с крыльца Проклу, чтобы гнал в шею.
И Прокл, как всегда, и уговаривал:
— Ступай, ступай... И девчонка-то смотрит на такое безобразие... А то, гляди, крапивой... [21, с. 274].

Эта сцена переключает внимание читателя на жизнь крестьян. Ясно предстают и образ Нюткиной матери, страдающей от пьянства мужа, и та нужда в доме, и возвращение пьяного Степана, который, возможно, будет вымещать на ней свою неудачу, а возможно, просто завалится спать...

И все остальное было как всегда:

Дети в голубеньких рубашечках отправились кормить кур. «Индей ка всегда, кричал: “В Петров день меня зарежут!” — и пугал Лили, которая боялась, что он уклонит ее голую ножку» [21, с. 274].

Но дальше местоименному наречию «*как всегда*» заменит местоименное наречие «*потом*»: «*потом* навестили Бушуючку», *потом* «хотели идти к свинушкам», «потом ловили голубей за хвостики», «*потом* увидели белую Нюту», которая, к их удивлению, «даже не посмеялась, а все смотрела через забор и трещала» [21, с. 274]. Заметили, что

и фрейлен было какая-то не такая. Утром укладывала в свою корзинку и говорила маме:

— Я уеду.

А потом опять стала все вынимать из корзинки, и пошли кормить кур.

Стали играть в песочек [21, с. 274].

А корнет в это время пребывал в отличном настроении и радостно воспринимал жизнь. И *тишина* возвращалась:

Нежился и говорил себе: «Хорошо!..»

Кругом было хорошо — солнечно, тихо, знойно. Топотали на лужку стреноженные лошади. Дремало разбросавшееся по взгорью Троханово. На том берегу мальчишка с длинным кнутом на плече сидел на обрывчике, плевал в воду и приставал:

— А ну-ка, еще мырни...

«Хорошо».

Корнет повернулся и опустил на студеное дно. Вынырнул и погнал саженками к берегу. И когда одевался, увидел забрызганный кровью рукав рубашки, поморщился и пожалел, что не взял хотя бы отцовское белье. И на рейтузах заметил пятна.

А мальчишка на том берегу смеялся:

— Гы-ы... Штаны-то у тебя какие!

На площадке радостным криком встретили девочки.

Он вежливо и пытливо поклонился фрейлен, но она не ответила. Поднял девочек и поцеловал в воздухе в маленькие красные ротики, пахнувшие малиной, и в светлые с синевой глаза.

Еще раз поклонился фрейлен, которая опять не ответила, и теперь разглядел, как она бледна, худа и забита, что все лицо у нее в веснушках, а глаза красны.

Через час ехал и глядел на поля. Заметил овес и спросил Прокла:

— Ну, как овсы?

— Да ведь, надо быть, овсы хорошие... ничего...

И уже не слушая, что говорил Прокл, смотрел на дали и не различал их [21, с. 274].

Характерно то, что Шмелев не описывает нового психологического состояния своего Павла Николаевича. Это делает сам корнет, несколько раз повторяя: «хорошо, хорошо...» Теперь он был счастлив и остро ощущал красоту и гармонию всей жизни: «Кругом было хорошо — солнечно, тихо, знойно». А падающий акцент на слово «*кругом*» говорил о том, что «пугливая тишина» вернулась.

Подводя итог сказанному, приходим к выводу, что небольшая повесть «Пугливая тишина» сильна и своим затекстовым смыслом. И нарративная организация шмелевского текста такова, что читатель сам догадывается о многом. Он понимает, вести хозяйство Николаю Степанычу непросто, непросто ему и с детьми, непроста и вся окружающая жизнь, покой нарушается и нет тишины на сердце. Однако в конце концов, несмотря ни на что, все устраивается и *пугливая* тишина возвращается.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Словарь дает такое определение: «ТИШИНА, -ы, ж. 1. Отсутствие звуков, говора, шума, безмолвие, молчание. <...>
2. Отсутствие вражды, ссоры, общественных волнений, беспорядков» [19, с. 369]. В повести И. Шмелева это слово употреблено и в первом, и во втором значении. Однако,

если не брать во внимание упрек Серафимы Николаю Степановичу и оставшийся его тяжелый разговор с сыном Павлом, приехавшим просить проигранную тысячу рублей, чтобы погасить долг, то речь идет вроде бы преимущественно о тишине в первом значении, но это не совсем так. Нарушается не только безмолвие.

2. В России кинематография начала энергично развиваться с 1900 г. Впервые кино было показано в Санкт-Петербурге 4 (16) мая 1896 г. в летнем увеселительном саду-театре «Аквариум».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абишева У. К.* Неореализм в русской литературе 1900–1910 годов. Дисс. ... докт. филол. наук, Московский гос. ун-т имени М. В. Ломоносова. М., 2006. 54 с.
2. *Блок А. А.* Тишина цветет («Здесь тишина цветет и движет...») // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. Стихотворения. Кн. вторая. С. 83.
3. *Захарова В. Т.* Поэтика прозы И. С. Шмелева. Монография. Нижний Новгород: Мининский университет, 2015. 106 с.
4. *Герчикова Н. А.* Роман И. С. Шмелева «Пути Небесные»: Жанровое своеобразие. Автореф. дис... канд. филол. наук.
5. *Ильин И. А.* Творчество И. С. Шмелева // Ильин И. А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелёв / И. А. Ильин. Мюнхен: Типография Обители преп. Иова Почаевского, 1959. С. 135–192.
6. *И. С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: Итоги, проблемы, перспективы.* М.: Рос. Архив, 2004. 320 с.
7. *Лау Н. В.* Мотив «духовного странничества» в прозе русской эмиграции: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2011.
8. *Ломоносов М. В.* Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года // Ломоносов М. В. Полн.

- собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. С. 196.
9. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 289 с.
 10. *Макаров Д. В.* Христианские понятия и их художественное воплощение в творчестве И. С. Шмелева: дисс.... канд. филол. наук. Ульяновск, 2001.
 11. *Михайлов О. Н.* Об Иване Шмелеве (1873–1950) // Шмелев И. С. Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 1. С. 5–28.
 12. *Пинаев С. М.* Малая проза И. С. Шмелева и американская новелла конца XIX — начала XX в. // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2011. № 2 (2). С. 61–67.
 13. *Селянская О. В.* Духовно-аксиологическая парадигма И. С. Шмелева «Пути небесные» в контексте переписки автора с И. А. Ильиным: автореферат дис. ... кандидата филол. наук / Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. Тамбов, 2004. 24 с.
 14. *Сергеева А. Г.* «Пути небесные» И. С. Шмелева как духовный роман»: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Рос. ун-т дружбы народов (РУДН). Москва, 2004. 17 с.
 15. *Смирнова М. Г.* Пути земные // Духовный путь Ивана Шмелева. Статьи. Очерки, воспоминания. М.: Сибирская Благовозвонница, 2009.
 16. *Сорокина О. Н.* Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М.: Московский рабочий; Скифы, 1994. 391 с.
 17. *Сорокина О. Н.* Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва. М.: Московский рабочий, 2000. 408 с.
 18. *Спиридонова Л. А.* Художественный мир И. С. Шмелева. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 240 с.
 19. СУМ. Словарь русского языка: В 4-х т. /АН СССР. Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984. Т. 4. С–Я. 1984. С. 369.
 20. *Черева Е. А.* Мифопоэтика романной прозы И. С. Шмелева: автореферат дисс. ... канд. филол. наук: / Магнитог. гос. ун-т. Магнитогорск, 2006. 22 с.

20. *Чумакевич Э. В.* Духовно-нравственное становление личности героя в дилогии И. С. Шмелева «Богомолье» и «Лето Господне». Автореф. канд. филол. наук: М, 2007. 22 с.
21. *Шмелев И. С.* Пугливая тишина // Шмелев И. С. Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 1. С. 243–276.

Ю. Б. Орлицкий

**«ПЕВУЧЕЙ ПРОЗОЙ ЗАПОЮ...»:
«РОЖДЕСТВО» ИВАНА ШМЕЛЕВА
КАК ОБРАЗЕЦ МЕТРИЗОВАННОЙ ПРОЗЫ**

В работе рассматривается фрагмент книги И. С. Шмелева «Лето Господне», написанный метризованной прозой. Подробно исследована авторская система метризации, сочетающая различные стихотворные размеры. Метрические фрагменты обнаружены также в очерке Шмелева о К. Бальмонте. Сделан вывод о том, что Шмелев оказался открыт к диалогу с таким новейшим веянием русской прозы, как ориентация на стиховую культуру, традиционно считающейся приметой модернистской прозы.

Ключевые слова: Иван Шмелев, стихосложение, метризованная проза, русская литература, русское зарубежье.

Yu. B. Orlitsky

**“I’LL SING WITH MELODIOUS PROSE...”:
IVAN SHMELEV’S “CHRISTMAS”
AS AN EXAMPLE OF METRIZED PROSE**

The article considers the fragment written in metrized prose from “The Summer of the Lord” by Ivan Shmelev. The author’s metrization system combining various poetic dimensions is studied in detail. Metric fragments were also found in Shmelev’s essay devoted to Konstantin Balmont. It is concluded that Shmelev was open to dialogue with such latest trend in Russian prose as orientation to verse culture witch traditionally considered as a sign of modernist prose.

Keywords: Ivan Shmelev, versification, metrized prose, Russian literature, Russian abroad.

Как известно, общепризнанный шедевр Ивана Шмелева «Лето Господне» был написан автором не сразу, и интересующая нас глава (или «рассказ», как называл части, из которых состоят его большие сочинения, сам автор¹) была написана последней, через четыре года после написания основной части повести, в 1939 г.²

И первая половина этого «рассказа», занимающего в «Лете» особо важное место, по своей ритмической организации принципиально отличается от других частей повести, потому что написана она нехарактерной для писателя, имеющего устойчивую репутацию традиционалиста, так называемой метризованной прозой, появление которой в русской литературе обычно связывается с именем и влиянием Андрея Белого и, соответственно, с поэтикой модернизма (см.: [16]).

В действительности, однако, все не так однозначно: в XIX в. настойчиво и вполне осознанно метризовали отдельные фрагменты своих произведений такие разные авторы, как А. Вельтман, Н. Лесков и Н. Златовратский, а так называемые «случайные» силлабо-тонические метры В. Е. Холшевников обнаруживал у Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других русских классиков [18].

Причем нередко метрические — то есть поддающиеся интерпретации как строки одного из пяти традиционных силлабо-тонических размеров, — обычно так или иначе были напрямую связаны со смыслом произведения в целом, чаще всего выделяя тот или иной фрагмент: ключевой монолог или диалог произведения, эмоциональное лирическое описание и т. д.

Напомним, в чем суть методики вычленения случайных метров в прозе, предложенной в свое время В. Е. Холшевниковым и разработанной позднее М. Л. Гаспаровым и М. А. Красноперовой [3; 10].

¹ Как писал Шмелев О. Бредиус-Субботиной, «через силу пишу, рассказ “Именины” — Из “Лета Господня”» [5, т. 1, с. 559].

² По поводу времени написания отдельных частей повести мы целиком полагаемся на книгу [17] и статьи Л. Ю. Суровой.

Для того, чтобы обнаружить их, художественный текст прочитывается, начиная с каждого значимого слова, и метрическая структура прочитанных отрезков последовательно сопоставляется с моделями пяти силлабо-тонических размеров; совпавшие (а точнее — не противоречащие такой трактовке) фрагменты и называются случайными метрами. При этом для того, чтобы они ощущались в качестве стихоподобных структур, необходимо, чтобы длина отрезков была не менее привычной для читателя длины стихотворной строки: трех стоп трехсложника или четырех — двусложника.

Именно исходя из наблюдений над частичной метризацией русской классической прозы, А. Белый в статьях 1919 г. пишет о панметризме прозы, заявляя, что вся проза — это поэзия, и предлагая выделять в ней (причем тоже на материале произведений Пушкина и Гоголя) столько размеров разной стопности, сколько необходимо для того, чтобы описать все слоговые группы (см., напр.: [2]).

Надо сказать, в то время такой подход вызвал серьезные принципиальные возражения филологов: действительно, с его помощью можно представить как метрически упорядоченный любой текст, в том числе и не художественный. Но с точки зрения самоописания творческого процесса Белого, предложенная им методика имеет безусловный смысл: поэт, особенно в последние годы, действительно создавал прозу с постоянной оглядкой на силлабо-тоническую метрику, причем не на строкоподобные аналоги отдельных строк, а на более сложные модели.

В первую очередь это цепные метры, которыми изобилует роман «Москва» и автобиографическая хроника Белого. Под «цепями» мы понимаем последовательности стоп одной структуры, следующими подряд в прозаической строке. Вот пример из «Москвы» (начало «Масок»):

От нее — тупички, точно лапочки сороконожки. Заборчики, крыши; подпрыгивает протуварчик; скорячась, пройдешь — кое-как; коли прямо пойдешь, — разлетятся берцовые кости; и будет разбитие носа о дом Неперепрева: красный фундамент на улице вышел [1, с. 13].

Если пытаться описать метр этого абзаца, придется считать его 27-стопным анапестом, чему не противоречат два пропуска ударений на трибрахиях, не прерывающих единообразное течение метра. Как известно, в стихах, даже самых экспериментальных, такой размер не встречается (цепи вообще, по определению, — органическая принадлежность именно прозаической речи). Строчных аналогов у этого правильного метрического отрезки нет и не может быть. Если мы попытаемся разделить этот фрагмент на отдельные строки, единообразие будет нарушено в первую очередь словоразделами, а условные строки окажутся принадлежащими трем разным трехсложным метрам, к тому же разной стопности, от трех до пяти стоп (цифрой «0» обозначается безударный слог, «1» — ударный):

От нее — тупички, точно лапочки сороконожки.
(0010010010000010)
Заборчики, крыши; подпрыгивает протуварчик;
(010010010000010)
скорячась, пройдешь — кое-как; коли прямо пой-
дешь, — (01001001001001)
разлетятся берцовые кости; (0010010010)
и будет разбитие носа о дом Неперепрева:
(0100100100100100)
красный фундамент на улицу вышел. (10010010010)

Кстати, именно такое механическое разделение сплошного текста на условные строки в 1919 г. предлагал сам Белый. Тем не менее именно при чтении подряд, с вызванным метрической энергией целого высказывания ослаблений пауз между отдельными предложениями, выявляется метрическая стройность и строгость построения текста, не разбиваемого интерпретатором на отдельные стихоподобные строки, а произносимого как длинная метрическая цепь.

Такое чтение оказывается возможным только тогда, когда автор тщательно выстраивает метрический прозаический монолог своего текста. При этом Белый в единую цепь весь свой текст не складывает. Чаще всего цепи длиной 10–30 стоп одного

типа прерываются перебоем метра, т. е. аналогами клаузул того или иного типа, после которых начинается следующая цепь. Это помогает автору избежать монотонного течения речи:

Напротив заборчик, глухой, осклабляясь ржавыми зубьями; сурики, листья сметает; подумаешь — сад.

Здесь когда-то стояла и кадка-дождейка; и куст подрезной был; латук, лакфиоль разводили; цвела центифолия; ныне же тополь рябою листвою шумит да склоняется липа прощепом — сучьистое, мшистое и заструпелое дерево; коли кору оторвешь, — запах прели; скамеечка: «Хашпих-Ипшахен, Ипат» — на ней вырезано. Домик, — весь в отколуплинах, ржаво-оранжевый, одноэтажный, с известкой обтресканной, с выхватом, красный кирпич обнажающим... [1, с. 14].

01001001001001001001001001001001 Амф11¹
 0010010010010010010010010010010010010010010010010
 0100100100100100100000100100100100100100100100100
 1001001000 Ан33
 10
 100100100100000100100100100100100100 Дак12

Эти три абзаца построены так: первый — цепь 11-ст. амфибрахия с мужским окончанием. Если бы начало новой строфы не требовало постановки паузы, цепь продолжалась бы еще на 33 стопы, но автор заставляет нас прервать чтение и начать новый, уже анапестический ряд стоп, который заканчивается гипердактилическим (три безударных слога) окончанием, после которого следует «хореическое» слово «Домик», завершающее абзац. Третий абзац начинается со строчной буквы и представляет собой новую дактилическую цепь. Таким образом, перед нами лишь одно метрически «неправильное» слово («домик»), прерывающее единую метрическую цепь,

¹ Здесь и далее используются следующие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я — ямб, Х — хорей, Дак — дактиль, Амф — амфибрахий, Ан — анапест.

охватывающую три абзаца романа! Соответственно, метричность этого отрезка составляет 98,8% (171 слогов из 173 попадают в метр).

Вслед Белому и в творческом диалоге с ним (а иногда — просто в подражание ему) писали в начале XX в. многие русские писатели. Особенно хочется выделить два имени: Евгения Замятина, страстно обличавшего «хронический анапестит» Белого, но при этом самым активным образом использовавшего метрическую упорядоченность в собственной прозе (так, его «Рассказ о сам главном» почти целиком состоит из метрических фраз, причем разных размеров; см. подробнее: [13]) и Леонида Добычина, метризовавшего свой единственный роман «Город Эн» и большинство рассказов.

При этом когда речь заходит о двусложниках (именно их в основном использует Добычин), есть смысл учитывать также «затакты» — предшествующие цепям фрагменты, не противоречащие метрической интерпретации. К ним следует отнести окончания предыдущих строк такой же природы, прерываемые условными окончаниями строк и образующими вместе с ними аналоги «стыка» строк. Вспомним из самого начала романа:

Дождь моросил. Подолы у маман / и Александры Львовны
Лей / были приподняты и в нескольких местах / прикреплены
к резинкам с пряжками, пришитым / к резиновому поясу.

Весь первый абзац «Города» вполне поддается ямбической интерпретации (только в двух случаях можно говорить о сверхсхемных ударениях, обычных на первом слоге и вызывающих вполне привычную переакцентуацию), кроме одного слова — «Эти»:

1001010001 / 00010101 / 100100010001 /
0001010100010 / 01000100 // 10 / 01000101¹.

¹ Здесь и далее в цитатах границы условных строк одного размера выделяются знаком «/», разных размеров — «//».

В рассказах Добычина находит свое дальнейшее развитие представление о тотальной поэтичности прозы, выдвинутое в практике и теории Андрея Белого. При этом двусложниковая малая проза Добычина выглядит еще более урегулированной, чем трехсложниковая проза Белого.

Доля метрических цепочек во многих рассказах приближается к 100%, метром начинаются практически все строфы и предложения, неметрические фрагменты обычно состоят из второстепенных коротких слов и располагаются в концах и серединах фраз.

Метризованная проза Добычина, во многом благодаря использованию коротких предложений и строф, создает возможность вариативного ритмического чтения текста, а сами соизмеримые по размеру единицы художественной речи позволяют ритмически организовать целое текста [11, с. 219].

Таким образом, в своей малой прозе Добычин достигает, по сути, подлинного панметризма речевого строя, к которому стремился Белый — только не на трехсложниковой, а на традиционной для русской прозы двусложниковой основе.

Из более поздних опытов сознательной метризации необходимо назвать русскую прозу Владимира Набокова, и в первую очередь — его роман «Дар» (1938), в котором автор полемизирует с Белым и его прозой [12].

И вот — совершенно неожиданно в одном ряду с заведомыми модернистами — примерно в те же годы метризует свое заветное произведение Иван Шмелев. Причем по сути дела — единственный его фрагмент, правда достаточно большой по объему — первую, большую половину главы «Рождество» повести «Лето Господне».

Напомню, как выглядит ее начало:

Ты хочешь, милый мальчик, чтобы я рассказал тебе про наше Рождество. Ну, что же... Не поймешь чего — подскажет сердце.

Как будто я такой, как ты. Снежок ты знаешь? Здесь он — редко, выпадет — и стаял. А у нас, повалит, — свету, бывало, не видать, дня на три! Все завалит.

На улицах — сугробы, все бело. На крышах, на заборах,
на фонарях — вот сколько снегу! С крыш свисает. Ви-
сит — и рухнет мягко, как мука.

Ну, за ворот засыплет. Дворники сгребают в кучи,
свозят.

А не сгребай — увязнешь. Тихо у нас зимой и глухо.
Несутся санки, а не слышно. Только в мороз, визжат по-
лозья. Зато весной, услышишь первые колеса... — вот
радость!..¹

Весь этот отрезок текста без труда можно интерпретиро-
вать как сумму условных строк, причем — только двухслож-
ников и в основном — ямбических:

Ты хочешь, милый мальчик, чтобы

010101010 Я4

я рассказал тебе про наше Рождество.

000101010001 Я5

Ну, что же... Не поймешь чего — подскажет сердце.

0100010101010 Я6

Как будто я такой, как ты. Снежок ты знаешь?

0101010101010 Я6

Здесь он редко, выпадет — и стаял.

1010100010 Х5

А у нас, повалит, — свету,

00101010 Х4

бывало, не видать, дня на три! Все завалит.

0100010101010 Я6

На улицах — сугробы, все бело.

01000010101 Я5

На крышах, на заборах,

0100010 Я3

на фонарях — вот сколько снегу! С крыш свисает.

0001010101010 Я6

Висит — и рухнет мягко, как мука.

0101010001 Я5

¹ Здесь и далее «Лето Господне» цитируется по изданию: [19].

Ну, за ворот засыплет.

0100010 ЯЗ

Дворники сгребают в кучи, свозят.

1000101010 Х5

А не сгребай — увязнешь. Тихо

000101010 Я4

у нас зимой и глухо.

0101010 ЯЗ

Несутся санки, а не слышно. Только

01010001010 Я5

в мороз, визжат полозья.

0101010 ЯЗ

Зато весной, услышишь первые колеса... -

0101010100010 Я6

вот радость!.. Наше Рождество

01010001 Я4

подходит издалека, тихо.

010001010 Я4

Как видим, в основном (17 условных строк из 20; 85%) перед нами — ямб, остальные фрагменты совпадают с хореем, которым Шмелев умело «разбавляет» — чтобы избежать монотонности — свою метрическую прозу. При этом во всем метризованном фрагменте, занимающим в повести 5 страниц, всего 3 трехсложника, и это тоже не случайно: Шмелев явно избегает «скомпрометированных» Белым анапестов, дактилей и амфибрахийев, но не может и не хочет идти против законов языка, в котором появление случайных трехсложников тоже практически неизбежно. И они успешно сочетаются с хорейями и ямбами в рамках одного предложения:

Валенки наденешь, ХЗ

тулупчик из барана, шапку, башлычок, Я6

мороз и не щиплет. Амф2;

Семен кирпичиков мне принесет и чурбачков, Я7

чудесно они пахнут елкой!.. АмфЗ

При этом в приведенном метризованном (практически полностью метрическом!) отрывке из «Рождества» всего пять коротких неметрических фрагментов.

Не менее интересно и то, что в других своих произведениях Шмелев практически не обращается к метризации — по крайней мере, массированно и сознательно.

Другое дело — в полном смысле слова случайные метры. Приведем только один конкретный выразительный пример — две подряд условные строки двустопного анапеста в начале шестой главы ранней повести Шмелева «Росстани» (1913): «Тих и тепел был май, тепел был и июнь»; первую строку Бальмонт использовал в качестве эпиграфа к своему стихотворению, посвященному писателю «Пролетьем — в лето» (1927) [8, с. 51]. В. Захарова справедливо пишет [4, с. 86]: «Прозу И. Шмелева он (Бальмонт — Ю. О.) почувствовал и прочувствовал именно как поэт: он сумел обнаружить ее внутреннюю, органичную поэтичность, — чего до него не замечали. Так, по поводу некоторых поэтических переливов в повести И. С. Шмелева “Росстани”, Бальмонт писал: “Это — не ритмическая проза. Ритмическая проза всегда есть фальшь и бессилие. Но у лучших прозаиков — Гоголя и Бальзака, Аксакова и Диккенса — иногда, под напором особенно напряженного высокого чувства, жемчужно обронится, в правильной чудесной прозе, правильный чудесный стих”» [8, с. 359]¹.

Кстати, тут самое время вспомнить, что Шмелев практически на протяжении всей жизни писал стихи, часть из которых недавно была опубликована Е. Коршуновой в ее монографии [9, с. 208–228]; кроме того, писатель, как известно, постоянно включал свои стихотворные тексты — и не только шуточные

¹ Характерно, что поэт, при всей вычурности выражений, все-таки в результате оказывается точен в терминологии, говоря о появлении в прозе стиха, в то время как филолог изъясняется предельно метафорично, говоря о «внутренней, органичной поэтичности» и о «некоторых поэтических переливах».

и написанные на случай, но и вполне серьезные — в собственный эпистолярный (см. [5; 7]). В подавляющем большинстве случаев они написаны теми же самыми традиционными двусложниками — ямбом и хореем¹, — что и метрические вставки в «Рождестве».

Кстати, в одном из своих стихотворений, обращенных к И. Ильину, Шмелев обещает ему: «Певучей прозой запою» [7, т. 1, с. 149], имея в виду, очевидно, и свойственные его прозе проникновения в ее структуру стихового начала, в том числе и метра.

При этом в ряде не собственно художественных текстов (и это парадоксальным образом роднит его с Белым) Шмелев все же обращается к метризации. Например, в восторженном письме Ивану Ильину от 30.VI.1927 г., написанном по поводу приглашения писать для задуманного тем «Русского колокола», Шмелев постоянно «сбивается на стих»: «великий Ваш подарок мне, роскошный...» (Я5); «И это Вы вдруг осветили мне...» (Я5); «в сравнении с чудесным / и полным тайн движением великого...» (ЯЗ+6); «Удел Ваш — учить, создавать поколение...» (Амф4); «Вы первый, починаете, от Вас — / д<олжна> идти...» (Я5+2); «Да, Вы должны мостить и править заново...» (Я5); «А чтобы и рабочим грезилось...» (Я4); «теперь, теперь же создавать учебник хода, план, элементарный...» (Я9); «А нужно ржаное питание...» (Амф3); «Народу — здесь и там — нужна история...» (Я5); «Не даром такая история!» (Амф3); «И разве не цель человека...» (Амф3); «... когда испытана Голгофа, / когда все европ<ейские> народы потеряли...» (Я4+5); «Как будто разлитая в мире дух<овная> сила слилась...» (Амф6); «Это трудно, но надо. И — сжато. И — творчески. Это д<олжны>...» (Ан6); «Вот сколько мыслей разбудили...» (Я4), «...в статейках, в десятках рассказов...»

¹ Так, в упомянутую подборку Е. Коршуновой вошло 10 ямбических и два хорейческих стихотворения. К сожалению, мы не имеем возможность изучить более раннее стихотворное наследие Шмелева, что позволило бы взглянуть на эволюцию его метрики.

(АмфЗ); «и здесь, и там, в России, хлеб духовный» (Я5); «...далекий, широкий, обсаженный старыми...» (Амф4); «особ<енно> ему невнятных, тайных» (Я5) [7, т. 1, с. 38–40].

Я специально привел целиком все 22 случайные силлабо-тонические строчки, появившиеся в этом вдохновенном послании, чтобы стало ясно, какие размеры использует в нем писатель: в 13 случаях это ямб, в 8 — амфибрахий и в одном — анапест. То есть этот страстный монолог можно рассматривать как своего рода приступ к будущему «Рождеству», где к ямбу добавляется хорей, а трехсложники отступают на второй план, то есть складывается своего рода собственная, шмелевская система метризации прозы.

В 1936 г., то есть параллельно с работой над «Летом Господним», Шмелев публикует свой очерк о Бальмонте — том самом поэте, который обнаружил стих в его ранней повести. Этот текст тоже буквально пронизан метрическими фрагментами; ввиду небольшого объема приводим его здесь целиком, выделив их с помощью курсива:

Если бы мне сказали лет тридцать тому назад, что придет день, когда я буду *приветствовать Бальмонта / как друга и собрата*, я ни за что бы не поверил. В те времена нас, прозаиков, и их, *поэтов-символистов, разделяли* необозримые пространства. Для меня, в частности, они были непонятны, *громки, чужды, нарочиты*. Мы для них были *слишком пресны, непарадны, низменно-земны* — «бытовики». Они и *видом отличались: взгляд надменный, / парящий где-то, в высях: / в одежде что-то окрыленное*, — широкополость. Знаки их *издательского ордена* — для посвященных: «Скорпион», «Гриф», «Мусaget», «Весы» и прочее — *за-земное*. Книжки их — *торжественно-звучащи и туманны*, — в заглавиях. Разделявали они нас в «Весах» — *презрительно и властно*. Ну, и их *разделявали тоже: зло* — Буренин, *убийственно* Влад[имир] Соловьев.

Помню первое прочитанное из Бальмонта:

Я мечтою ловил уходящие тени,
 Уходящие тени догоравшего дня...
 Я на башню всходил, и дрожали ступени,
 И дрожали ступени под ногой у меня...

Коробила и эта «музыка», / и эта пышность и нарочитость звуков. — эти «чудный чарам черный челн»... или, у Сологуба, — «лила, лила, лила, качала два тельно-алые стекла... белее лилей, алее лала, была бела ты и ала». / Прочтешь — и отчего-то стыдно. / Да, красовито, звонко, / бенгальски-ярко словно — чуждо.

Прошли года. Отвеялся налет, / что было смутно, — прояснилось. Пригляделись, прислушались друг к другу, один другого почитали, прочитали, приблизились и — сблизилась. Признали, что мы — собратья, что мы покорны общему веленью — / познать себя, петь жизнь, служить в ней, радоваться в ней, о ней и с нею... что мы — земные, / что все мы — дети / земли, своей земли, что мы — бытовики земли, ее певцы и псалмопевцы.

Прошли года. И вот, десять лет тому назад, здесь, на чужой земле, в Париже, / я, по земле ходящий, братски / приветствовал, словом бытовика-прозаика, нашего славного Поэта Солнца. Я подошел к нему душевно, взял его руку и сказал: «Пойдем... пойдем на родину, в твоё / родное, во Владимирскую твою губернию, в Шуйский уезд твой... — какое прозаическое “Шуйский”, / “уезд”! — пойдем на речку, / на бережках которой ты родился... // посидим, посмотрим, / как она тиха, едва струится, // послушаем, как шепчут камыши и травы, / как камушки на дне играют, / как ходят рыбки, наши рыбки... как реют голубые коромысла... / как облачка стоят над темным лесом. / И Солнечный Поэт пошел со мною. И поэт внял прозаику, и бытовик-прозаик внял поэту. И они признали, что Солнце, которое / вело поэта в океаны, // в Мексику, в Гвинею, к Пирамидам, //

которое он пел чудесно, — / везде одно, что оно — наше солнце, то самое, что отражается и в речке Шуе, что русская неведомая речка, как и Океаны, живет от Неба... / что эти струйки / текут куда-то, / как струи Амазонки, Нила, Ганга... / все в те же Океаны, / которые текут куда-то... — мы не знаем; что месяц, поднимающийся над русским городком, — все тот же месяц, что над Гвинеей, над Мексикой, над Пирамидами, над Океаном... что человеческое сердце / у всех одно, что все мы — под одним — Неведомым... / что тот огонь священный, / огонь огнепоклонников, огонь лампады русской деревенской церкви — все [тот же] огонь... и жжет, и греет, и сияет... / что все мы в чьей-то Воле, в Божьей Воле, / все — служим, / и все течем, как эта речка, — в Океан, / в какой — не знаем... / что все мы — из родного Лона... // и к нему вернемся. // Я находил слова и чувства, / и эти чувства были общи нам. / Мы поняли один другого — / и обнялись по-братски. / Поэт признал, что властные истоки / его скитаний, его песен — / родная речка, / родное солнце, — родина, Россия. Мы блуждаем, ищем, познаем... — и возвращаемся домой, к родному. Я узнал, что мы... странники, идем к возврату, к дому... Поэт Солнца возвратился, завершая круг... Гимн родному, нет, не гимн: псалом родному. Я его узнал — увидел — в Капбретоне, в Ландах... На перекрестке, / на тихой станции. Он ехал с сумками, с книжками... / откуда-то из-под Рошфора... / Лет шесть, по полугоду, / мы жили рядом... / сидели на излучинах у речки — тенистые берега... коряги, сосны, пески и кулики... Я слышал о России, / все чаще о России. / Мы ее искали, вспоминали...

Осень... близка полночь. Вдруг, шорох, неурочные шаги... / и оклик тихо: «Вы еще не спите?» А, ночные! Еще не спим. / И мы беседуем, читаем. / Он — новые сонеты, песни... / все та же полнозвучность, яркость, / но... звуки грустны, вдохновенно-грустны, тихость

*в них, молитва. / Я — «Богомолье»: / приоткрываю
детство, вызываю. / Мы забывались, вместе шли... /
в далекое Святое, дорогое. / Порой я видел влажный
блеск в глазах... / Поэт дарил меня стихами. / Я их хра-
ню. Необозримые пространства, / нас разделявшие,
как будто — / надуманные нами, / их просто не было. /
Мы познали, / что мы едины, все мы, как ни разнозвуч-
ны / искания и находжения наши. Мы — в одном, од-
ним мы связаны: служением, / которого не постигаем,
слышим только... — родным и вечным. / Над нами,
в нас — повелевающий закон: твори! [8, с. 407–409].*

Мы видим, что метром (в основном — снова ямбическим) охвачено более половины текста, и это уже — не случайные строки, как в «Росстанях» или в письме к Ильину, а сознательно ориентированные на стих группы условных метров, идущие друг за другом и целиком занимающие в ряде случаев — например, в конце очерка — значительные фрагменты прозаического целого.

Самое интересное, что современники — даже такие маститые критики, как К. Мочульский, П. Пильский, Н. Кульман, даже И. Ильин — не заметили (или не отметили) такой важной черты прозы Шмелева, как наличие в ней стихоподобного метра [6, с. 419–435].

Интересно при этом, что Шмелев практически не обращается к метру в остальной своей прозе, даже самой лирической — например, в прозаических миниатюрах, тяготеющих к стихотворениям в прозе (вспомним, что О. Бредиус-Субботина называла стихами в прозе его рассказ «Въезд в Париж»).

Нет метра и в рассказе «Рождество в Москве» (1941) — своего рода дополнении к «Рождеству» из «Лета Господня».

Наконец, в последнем лирическом романе Шмелева, как иногда называют переписку писателя с Субботиной, метризация тоже встречается очень редко и только в виде случайных метров. Хотя в этой заветной книге писателя без особого труда обнаруживается масса других интереснейших и тоже вполне «модернистских» примет стихоподобной прозы.

Но это — тема другого, специального разговора. Пока же хочется констатировать, что Шмелев оказывается открытым к диалогу с такими новейшими веяниями русской прозы, как очевидная ориентация на стиховую культуру, традиционно считающаяся несомненной приметой модернистской прозы.

Однако следует напомнить, что метризация как прием особой ритмической организации текста еще в XIX в. встречалась у таких далеких от модернизма авторов, как Лесков и Златовратский [14; 15].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый А.* Маски. М., 1932.
2. *Белый А.* О художественной прозе // Горн. 1919. № 2/3. С. 49–55.
3. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М., 1974. С. 138–146.
4. *Захарова В. Т.* Поэтика прозы И. С. Шмелева: монография. Нижний Новгород: Мининский университет, 2015.
5. *И. С. Шмелев, О. А. Бредиус-Субботина.* Роман в письмах. Т. 1–3. М., 2003–2005.
6. *И. С. Шмелев: pro et contra*, антология. Т. 1 / Сост., вступ. статья, коммент. А. М. Любомудрова. СПб., 2023. С. 419–435.
7. *Ильин И., Шмелев И.* Переписка двух Иванов. Т. 1. 1927–1934; Т. 2. 1935–1946; Т. 3. 1947–1950. М.: Русская книга, 2000.
8. Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения. 1926–1936. М.: Наука, 2005. С. 51.
9. *Коршунова Е. А.* И. С. Шмелев и его время: Монография. 2-е изд. СПб.: Изд-во РХГА, 2023.
10. *Красноперова М. А.* Модели лингвистической поэтики. Л., 1979.
11. *Орлицкий Ю. Б.* Особенности силлаботонической метризации рассказов Добычина // Славянские чтения XI. Даугавпилс, 2016. С. 213–220.

12. Орлицкий Ю. Б. «Самый гибкий из всех размеров»: Пушкинский ямб в романе В. Набокова «Дар» // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. СПб.: Дорн, 1999. С. 198–211.
13. Орлицкий Ю. Б. «Техника прозы» и «хронический анапестит»: Замятин против Андрея Белого // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2. Тамбов, 2014. С. 300–309.
14. Орлицкий Ю. Б. О функциях силлабо-тонического метра в прозе Н. С. Лескова: (Предварительные замечания) // Творчество Н. С. Лескова в контексте русской и мировой литературы. Орел: Орловск. пед. ун-т, 1995. С. 39–42.
15. Орлицкий Ю. Б. Об одном уникальном памятнике русской метризованной прозы (роман Н. Златовратского «Устой») // Венок памяти Сергею Кормилову (1951–2020). М.: Флинта, 2021. С. 352–364.
16. Орлицкий Ю. Б. Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Материалы. М., 2002. С. 169–182.
17. Сурова Л. Ю. Живая старина Ивана Шмелева: Из истории создания «Лета Господня». М., 2006.
18. Холшевников В. Е. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Холшевников В. Е. Стихovedение и поэтика. Л., 1991. С. 75–84.
19. Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 2001.

Н. И. Пак

**«ЖИТЕЙСКОЕ» И «ЖИТИЙНОЕ»
В «ПЕРЕПИСКЕ ДВУХ ИВАНОВ»**

В статье рассмотрены особенности отражения в «Переписке двух Иванов» сложностей эмигрантского бытия. Отмечена важная роль И. А. Ильина в материальной, творческой и духовной жизни И. С. Шмелева. Обращено внимание на противоречия духовного состояния писателя. В его художественном наследии воплощено «житийное» переживание православия, которого он не мог достичь в повседневной «житейской» ситуации.

Ключевые слова: эмиграция, быт, житейское и житийное, духовная жизнь, вера, молитва.

N. I. Pak

**“EVERYDAY” AND “HAGIOGRAPHIC”
IN THE “CORRESPONDENCE OF THE TWO IVANOVs”**

The article examines the peculiarities of reflecting the difficulties of emigrant life in the “Correspondence of the two Ivanovs”. The important role of I.A. Ilyin in the material, creative and spiritual life of I.S. Shmelev is noted. Attention is drawn to the contradictions of the writer’s spiritual state. His artistic legacy embodies the “hagiographic” experience of Orthodoxy, which he could not achieve in an ordinary “everyday” situation.

Keywords: emigration, everyday life, hagiographic life, faith, prayer.

Переписка между И. А. Ильиным и И. С. Шмелевым началась с письма Ильина, датированного 19 января 1927 года, в день Крещения Господня, накануне тезоименитства

философа. Писатель сразу же ответил (22.01.27). Это эпистолярное творчество развивалось активно (кроме военных лет) до смерти Шмелева. При этом они оба сознавали значимость писем для будущих поколений читателей и исследователей их наследия:

Все письма Ваши берегу; потом выйдут отдельным томом: письма И. С. Шмелева к Ильину. Вот я и увековечен... Карьеру сделаю с того света [1, с. 288].

Помните ради Бога, что каждое Ваше письмо нам радость. Я храню Ваши письма как лит<ературную> драгоценность (Ильин) [1, с. 405].

Вчера получил Ваше интереснейшее и глубоко-трепетное письмо. Спасибо. Я их все храню. И постараюсь сохранить для потомства. Последнее письмо целый клад вкладов и целый вклад в мои клады (Ильин) [2, с. 397].

Не «фимиамы» воскурю, а люблю и вкушаю. Ваши — п<ись>ма... — кладезь. Когда и кто приступят — черпнуть?!.. Не оторвутся (Шмелев) [3, с. 41].

Оба автора, разумеется, понимают разные стороны содержания писем, но оговаривает это только Шмелев. К примеру, в письме от 14.04.1933: «Смешал и от Марфы и от Марии... и свет души, и недуги, и суету дней». Или в письме от 30.08.1934 желает «удач в делах житейских и житийных» [1, с. 489].

Переписка позволяет увидеть особенности взаимосвязи этих начал. Эмигрантский быт был весьма тяжел. Первая важнейшая проблема — отыскание жилья и обустройство его по средствам — требовала многих усилий. 10 января 1928 г. Ильин сообщает: «Квартиры нет; живем в пансионе. Письменного стола нет; книги не разложены; доклады — лекции — редактирование; материализм то и дело повисает в воздухе. И здоровье не великолепно» [1, с. 86]. В 1932 г.: «Мы тоже переехали и с трудом соскабливаем в пустую квартирку всякую необходимую мебелишку» [1, с. 339]. Еще через три года, отвечая на сетования Шмелева о долгом молчании, Ильин пишет:

Все силы уходили на борьбу. 1. с материальными трудностями, 2. с квартирою, которую надо было как-нибудь при всем безденежьи обставить, 3. с остатками сердечного нейроза. И все было тревожно — тревожило и требовало напряжений. Одни эти аукционы, по которым приходилось ходить, дежуря часами, чтобы урвать за дешево стол или стул... Какая чернь! Какие рожи! Какие вопли! Кажется — вот треснешь от отвращения, а стоишь и держишься [1, с. 351].

Постоянное и обустроенное жилье Ильины обретут только в 1938 г. в Швейцарии.

Шмелеву тоже приходилось отыскивать квартиры. Особенно драматично описана ситуация 1933 г., совпавшая с получением Нобелевской премии И. А. Буниным. В письме от 27 ноября 1933 г. читаем:

Куда денемся?! На улице до того расстроился, — хотел зареветь, — таким я себе жалким показался. Поглядел на мою, вечную... до чего же истомлена! Оба больные <...> Вернулись, разбитые. Собачий холод, в спальне +6° Ц.! Весь вечер ставил печурку, а угля кот наплакал. Хочется к столу, за работу. Хочется тепла, основаться, наконец, чтобы не уезжать никуда... до... России. Ведь столько лет — только старые чемоданы! Нам дали мебелишки, теперь у меня свой стол [1, с. 419].

Чуть позже (17.12.33):

Чего же стоило искание кв<артиры>! Не описать. Плакали!! Призрел Господь. И правда: бродили-метались — «близ бунинского пиру»... Как в горьком хмелю [1, с. 426].

Очень важна и необходима была материальная поддержка Шмелева Ильиным, который не только сам отправлял доступные суммы, но привлекал благотворителей из числа почитателей писателя (с середины 1945 г.). Получал Шмелев и продуктовые посылки.

Бытовым трудностям сопутствовали болезни. Шмелева постоянно мучила желудочная язва: «Я болею, я опять болею, как 3 года тому, как 20 л. тому, как 8 м. тому» [1, с. 193–194], а в последние три года жизни к ней добавился глазной герпес. Ильин страдал от тонзиллита, продолжительных головных болей, невроза. В письмах немало советов, и даже рецептов, как помочь в том или ином случае. В частности, Шмелев подробно инструктирует приготовление и прием ясеновой настойки. Через некоторое время Ильин сообщает о действенности препарата и о том, что он помог не только ему.

Большую часть повседневных забот несли на своих плечах жены — Ольга Александровна Шмелева и Наталия Николаевна Ильина. Правда, мужчинам тоже порой приходилось окуна́ться в самую гущу быта. Ильин, к примеру, пишет со свойственным ему юмором: «помог моей барыне вымыть в кухне пол. Но после этого сомлел. Впрочем, не в этом дело, а в *миросозерцании*» [1, с. 422].

Но при всем бытовом неустройстве и хворях продолжалась жизнь творческая. Понятно, что писательский труд — единственное средство материального выживания, надо было работать, чтобы прокормиться и одеться. В письмах ведутся разговоры и о гонорарах, об издательствах и издателях, о переводах и переводчиках. Ильин пишет о некоторых своих публикациях, о лекциях. Шмелев просит его о критических замечаниях к своим произведениям, высказывает свои возмущенные суждения о трудах Ильина.

Особое место в переписке занимают вопросы духовной и церковной жизни. Можно выделить ее взаимообусловленные аспекты: служение России, творчество, личная жизнь. Уже в первых посланиях возникает эта основополагающая тема. В марте 1927 г. Ильин пишет:

...верьте, «не притомлюсь в борьбе со злом»; хотя и один Господь знает, как я бездонно устал. Но опять позовет духовная труба — и весь я как камень, как меч, а зубы зажимает рыдание. Но об этом никто не знает — и пусть не знают [1, с. 22].

В другом письме он подчеркивает, что письма Шмелева перечитывает «по несколько раз в духовную лупу» [1, с. 28]. Писатель смущен, но отвечает в соответствующей парадигме:

Не смущайте меня оценкой моей «духовности». Просто, я лишь хочу оставаться живым человеком, не уходить в **базар**. И горько-горько, когда видишь, что этот **базар** оглушает и крутит и помогает — **забывать** (Россию. — *Н. П.*)! Мы же здесь, воистину, Крестоносцами быть должны (11.05.1927) [1, с. 30].

Авторы понимают необходимость воспитания молодежи в традициях православной духовности: «Надо, надо дать молодежи и здесь, и там, в России, хлеб духовный. Сказать, что по главному-то пути и не следовали еще <...>» (Шмелев) [1, с. 41]. Ильин углубляет и конкретизирует:

Знаете, нам надо жить не эмигрантщиной и не ближайшей злобой дня. Надо уйти в ту *глубину России*, которая чревата будущим. <...> уходить в *наличную глубину*, из которой видны духовные пути грядущего.

Верьте — то, что Вы создали — уже светит России и *будет* светить до конца. И я думаю, что у Вас теперь перед нею один-единственный долг — беречь себя во что бы то ни стало и еще выбрасывать из Вашей дивной шахты одно *Божие* создание за другим (Божие — ибо настоящий художник «о себе не может творити ни-чесоже») [1, с. 63].

Все это отвечает установке Шмелева: «Дорогой, погодите, я распишусь, я напишу в Рус<ском> Кол<околе> теплое что-то... о — значении Церкви в нашей литературе! в строительстве внутреннего и внешнего человека! О, давно о сем помышлял» (06.11.1928) [1, с.106].

Так на начальном этапе переписки определялась цель эмигрантской жизни, ставились задачи: «Назначение эмиграции — духовно хранить лучшее наследство, — духовное богатство, приумножать его творчеством» (Шмелев, 06.02.1931)

[1, с. 202]. Одновременно обсуждались пути их решения: каждый создавал произведения, вошедшие как величайшее наследие в русскую религиозно-философскую мысль и в художественную литературу. Востребованность результатов труда философа и писателя была очевидной: их книги не залеживались на полках магазинов; на лекциях Ильина, на вечерах чтения Шмелевым своих произведений залы были переполнены, на письма читателей автор не успевал отвечать.

В первых же письмах поднимается важнейшая для обоих авторов тема веры как духовной основы творческого служения и личной жизни. Степень их воцерковления существенно разнится. Писатель это прекрасно понимал и образно определил:

Во многом слаб я, а прежде всего — в длительности горения. Через себя не перепрыгнешь. Далеко мне до Вас, знаю. Восхищаюсь Вашей *напряженностью легкой*, без усилий, верой Вашей. <...> я буду лишь служить **Богу**, как дьячок — козлячком да кадилкой. А таинства — кому сие даровано. Одно скажу: Ваша вера понятна и родна, и близка мне! [1, с. 34–35].

Шмелев постоянно говорит о желании «веру заполучить детскую» [1, с. 210]: «Бьюсь в сомнениях, не найду простой веры, детской, горкинской, “Васиной”» [2, с. 264]. В 1934 г. перед предполагавшейся операцией: «Веры нет. Молю Господа, помоги моему неверию, моей духовной болезни!» [1, с. 455]. А после резкой перемены состояния и отмены операции:

О, какой малOVER я! Какой я ничтожный, грешник. Не успел — за жизнь-то! — и за **такую** жизнь — прийти к твердому! Но бывали и светлые миги. И зов мой к Святым — верю, услышан был! Ибо — случилось почти чудо [1, с. 462].

Особенно тяжелое время наступает после смерти жены. На сороковой день памяти он пишет:

Полное опустошение, тупость, отчаяние. Вчера — выл, зверем выл в пустой квартире. Молитва облегчает,

как-то отупляет. Вера — я силой ее тяну, — не поднимает душу. Все — рухнуло. Страшно за читателей моих, не смею, а то бы... — самовольно ушел. В этом — ужас: привязал себя, сам! *Не смею!*... [2, с. 153].

К концу жизни Шмелев приходит к выводу:

Для веры — надо родиться. Это — вера — счастли<ивый> билет, удел, — это — чудо, вдруг сотворяющееся. Я даже думаю, что — она, вера, полная, — как дар — талант. Он — талант — может пролежать втуне всю жизнь и — не открыться. Ключ к этому таланту-сердцу — в Руке Господней. Вера — высшее искусство, высший из даров. Сейчас это иск<уст>во в велик<ом> упадке [2, с. 402].

У Ильина тоже бывали очень тяжелые обстоятельства, в которых помогала только вера: «Если бы не вера и молитва, то давно не жил бы на свете» (15.04.1933) [1, с. 378]. И вера его была незыблема даже тогда, когда казалось, что не осталось никакого выхода из тисков жизни. Он мог возроптать, но не усомниться в Боге. В 1934 г., лишившись работы, он пишет:

И вот, я снова перед провалом — и на этот раз. Впервые, не просто зову *Ego* на помощь, но, увы, — зову с *ропотом*. Всею жизнью моею свидетельствую: до конца честно и честно борющийся — не бывает *Им* покинут [1, с. 492].

В 1938 г., сознавая всю опасность пребывания в Германии (несколько допросов в гестапо) и не имея средств выехать из этой страны, сообщает: «Судьба моя темна и трудна. Я вижу только Господа надо мною. Но когда делается очень погано — и я по малодушию ропщу — тогда я и Его теряю на короткое время» [2, с. 223]. «Терять на короткое время» все-таки не есть сомнение. Скорее, это — ситуация, когда ослабевшая от перенапряжения рука выпустила на мгновение «край ризы Господней», за которую Ильин держался без тени сомнения. Шмелев же, по его признанию, порой не мог ухватиться за этот самый «край» [1, с. 453]. Показателен ответ философа в гестапо на вопрос, почему его «не расстреляли сразу,

а выслали только через пять лет». Он дает предельно простой и единственно возможный для него ответ: «Бог не допустил». После выезда из Германии в Швейцарию Ильин так оценивает событие:

Я наг и сир — и в Руке Божией. Пока Она вывела меня с крайней милостью <...>. Как будто ангелы-хранители вывели нас из рва львиного или из Петровой темницы. Да, мы Его осязаем ежевзглядно, всяким вздохом (10.10.1938) [2, с. 236].

И в следующем письме:

Меня вынесло из Германии как на крыльях ангелов: нигде ни зацепки. Все спасено: до писем Врангеля, Шмелева, до записей и альбомов включительно [2, с. 243].

Постоянные сетования Шмелева на недостаточность веры, на уныние, духовный упадок, потерю воли вызывают сочувствие философа, пытающегося помочь восстановлению духовного равновесия друга. Интересно его суждение в ответ на вопрос Шмелева, что читать, «дабы облегчить — найти Господа» [2, с. 268]:

Очень крушусь о том, что Вы пишете о вере. И разве этакое «вычитаешь». <...> Но тут дело — в *своем* духовном оке — оно должно моргнуть как-то и прозреть... И что *Вам* лично мешает моргнуть — прозревающе — не вижу. И крушусь. <...>

Да поможет нам Господь. Он ведь близок, клянусь Вам, ближе, чем наша собственная сонная артерия. Поймите же: Вы *сами* = Его костер. Вот *Он* какой (01.04.1939) [2, с. 269].

Понимание веры как единственного прочного фундамента жизни, столь ярко воплощенного в творчестве, не совпадало у Шмелева с ощущением, личностным переживанием веры в конкретных жизненных обстоятельствах. Это проявлялось и в молитве. Писатель часто сетует на ее слабость,

недостаточность, хотя молился каждый день («кажд<ый> вечер, молясь, думаю о Вас, друзья!» [1, с. 293]). Отчаяние, страх перед предполагавшейся операцией выразились в отсутствии молитвы: «И не могу молиться, не могу сосредоточиться» [1, с. 453]. Даже после причастия: «И плохо, что нет сил, души — молиться» [1, с. 455]. В ответном письме Ильин старается успокоить Шмелева:

Вижу Вас в воле и в милости Божией, и когда молюсь за Вас, то имею чувство, что не стучу в закрытые двери, а вхожу в настезь открытые ворота. И может ли быть иначе? Если бы я был возле Вас, я бы передал Вам в порыве это чувство и эту уверенность. Вы всю жизнь молились созданиями Вашими. Каждый кусочек, написанный Вами, есть живая молитва. <...> Будьте уверены, что Господь с Вами и над Вами даже и тогда, когда Вы теряете царственное, подъемлящее, вдохновенное осознание этого. Не спрашивайте Его! Не испытайте Его! Целящая Рука Его над Вами! Как над любимым дитем [1, с. 456].

Здесь же философ дает свое определение двух молитвенных состояний: «молитва пессимиста и боящегося есть судорога; молитва оптимиста есть благоуханное пение» [1, с. 458].

Но и в дальнейшем писатель жаловался на отсутствие молитвы:

Молиться перестал — плохо, душа тревожна, а м<ожет> б<ыть> опять закаменела [2, с. 78].

И молитва редко-редко дает облегчение (18.11.1936) [2, с. 165]. Пытаюсь молиться, взываю, — нет ответа (14.03.1937) [2, с. 172].

Дожил до склона, а молиться не умею... а хочу (03.03.1947) [3, с. 53].

Вы умеете и молиться (а я не умею и хочу сему научиться<...> (05.01.1948) [3, с. 220].

Господи, как хочу научиться молитве! Иночества недостойн, а хоть в притворе бы пошептать: «буди милостив мне, грешному, Господи!» (13.02.1948) [3, с. 463].

Неоднократно в письмах Шмелева говорится о том, что единственным спасением от уныния и желания уйти из жизни было его погружение в творческую работу: «Рад, рад, что “Богомолье” читаете. Эти очерки — спасение мое духовное — от мрака дней» [1, с. 237]. Развитию и реализации художественного дара писателя во многом способствовали статьи и книги Ильина, которые Шмелев читал и перечитывал с неизменным восхищением талантом философа. Из этого чтения писатель выносил важнейшие заключения, в частности об искусстве, звучащие весьма актуально: «Иные понимают страшную силу искусства, и потому, в своих целях, хотят эту силу, — Силу! — превратить в некую турбинку для “услуг” по выделке предметов ширпотреба» [1, с. 325].

Ильин не только для читателей раскрывал глубину художественного содержания творчества Шмелева, но порой и для самого писателя. «Ваш разбор показал мне, что ненапрасны мои страдания... — не будь их, никогда бы не написалось важное из отпущенного мне в меру» (25.10.1946) [2, с. 478].

Вы первый и единственный художник-критик-мыслитель, кто так углубленно, так вдохновенно-чутко — и так любовно-бережно подошли к писательству моему [1, с. 398].

Сколько я от Вас воспринял — толчков мысли, духовного опыта, **примера** высшего национального достоинства [2, с. 333].

Только Вам открываюсь. Вы не только первый мне читатель, (к<a>к я Вам): Вы к<a>к бы и духовник мне, и наставник, и побудитель, и пример, и утешитель, и маяк, и мера — поводырь чуткий, мудрый, добрый... [2, с. 373]

Очень значимо завершение эпистолярия писателя и философа. Как указывает Шмелев, уже подготовка к операции, сделанной 26.11.1949 г., а затем и ее осуществление дали ему вновь пережить особый духовный опыт: «Верьте: Господа я почувствовал! *Его Волю*. Если бы Вы все знали! Но этого (почти **чувства**) нельзя пересказать. *Смерти нет*, ибо я познал, что нет во мне **страха** смерти! <...> Молиться хочу...

<...> Господа **петь** хочу!!!» (04.01.1950) [3, с. 411]. Предпоследнее письмо Ильина (25.03.1950) начинается отсылкой к его книге «Поющее сердце», где философ рассуждает о том, «что слава Богу *она есть*, и что слава Богу *ее нет*». При этом он замечает, что Шмелев, знавший эту книгу, не вполне вник в существо положений философа: «Но Вы обратили внимание из всей книги только на одну “Пыль”» [3, с. 419]. Учитывая, что о подобном переживании Шмелев писал еще в письме 18.04.1933 («Как бы прикоснулся к Тайне: нет смерти, все отшедшее — есть, здесь вот, около...» [1, с. 379]), становится особенно понятным, что духовный опыт действительно невозможно «вычитать», как писал об этом Ильин. Тем не менее именно возможность поделиться своими духовными переживаниями с Ильиным, почувствовать его поддержку очень помогла писателю в его многотрудной эмигрантской жизни.

Таким образом, в «Переписке двух Иванов» нашли отражение разные стороны сложного эмигрантского бытия. Письма показывают важную роль И. А. Ильина в материальной, творческой и духовной жизни И. С. Шмелева, обнаруживают противоречия духовного состояния писателя. В его художественном наследии воплощено «житийное» переживание православия, которого он не мог достичь в повседневной «житейской» ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ильин И. А.* Переписка двух Иванов // Ильин И. А. Собр. соч. (1927–1934). М.: Русская книга, 2000. Т. 1.
2. *Ильин И. А.* Переписка двух Иванов // Ильин И. А. Собр. соч. (1935–1946). М.: Русская книга, 2000. Т. 2.
3. *Ильин И. А.* Переписка двух Иванов // Ильин И. А. Собр. соч. (1947–1950). М.: Русская книга, 2000. Т. 3.

А. Б. Перзеке, М. Ю. Перзеке

ЖАНРОВЫЕ ПАРАДИГМЫ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ПРОЗЕ И. С. ШМЕЛЕВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье рассматривается художественное явление в прозе И. С. Шмелева, адресованной детям, которое связано с проявлением в ней традиций волшебной сказки. В его рассказах возникает представление о сказочном мире «иного царства», изоморфного счастливому детству. Оно залито солнечным светом, наполнено чудесами, особыми обитателями, дарит детям радость и волшебные дары. Образ этого сказочного хронотопа органично возникает в текстах благодаря творческой реконструкции детского сознания. В авторской картине мира он подвержен разрушению, отмечен ностальгическим мотивом утраты, контрастирует как родное прошлое с безрадостным настоящим и чужим пространством обитания. Семантика волшебной сказки, приходящая у Шмелева в столкновение с тусклой реальностью, определяет у писателя общий концепт рассказов для детей и принципы их поэтики.

Ключевые слова: детство, ностальгия, волшебная сказка, семантика, «иное царство», хронотоп, солнце, чудеса, герой.

A. B. Perzeke, M. Y. Perzeke

THE GENRE PARADIGMS OF THE FAIRY TALE IN THE PROZE BY I. S. SHMELEV FOR THE CHILDREN

The article considers the artistic phenomenon in the prose of I. S. Shmelev, addressed to the children. It is associated with the manifestation of the traditions of the fairy tale in it. There is the idea of the fairy-tale world of “another kingdom” in the author’s stories, that are isomorphic to the happy childhood. It is flooded

with the sunlight, filled with the miracles and special inhabitants; it gives the children joy and the magical gifts. The image of this fabulous chronotope organically appears in the texts by means of the creative reconstruction of the children's consciousness. In the author's picture of the world, it is the subject of the destruction, marked by the nostalgic motif of loss; it contrasts like the native past with the joyless present and the alien habitat. The semantics of the fairy tale, which Shmelev encounters with the dim reality, determines the writer's general concept of the stories for the children and the principles of their poetics.

Keywords: childhood, nostalgia, fairy tale, semantics, "another kingdom", chronotope, sun, miracles, hero.

В художественном наследии И. С. Шмелева произведения о детях и для детей составляют значительный массив и представляют чрезвычайно важную грань его творчества. Как отмечает О. А. Сосновская, время, когда И. С. Шмелев начинает свой путь в литературу на рубеже XIX–XX веков преимущественно как детский писатель, можно считать временем расцвета отечественной детской литературы. В этот период значительное количество писателей адресуют свои произведения детям, появляется большое количество специализированных журналов и издательств, ориентированных на детскую аудиторию, в детскую литературу входят новые темы [5, с. 451].

В начале XX века Шмелев пишет целый ряд произведений, адресованных детям и юношеству, сотрудничает с журналами «Родник» и «Юная Россия», предназначенными для этого круга читателей. В одном из писем Наталье Альмединген, издательнице детского петербургского журнала «Родник», писатель высказывает свои мысли по поводу детской литературы, подчеркивая, что из книг маленький человек должен узнать о своем народе, его укладе и «великих возможностях», а также увидеть жизненные цели, которым следует служить. С уверенностью можно утверждать, что И. С. Шмелев, обращаясь в своем творчестве к подрастающему человеку, никогда не отступал от своих принципов [1, с. 187].

Тема детства присутствует в творчестве писателя постоянно. Берущая свой исток в дореволюционной России, она продолжается в горький период эмиграции, позволяя ему, как и многим изгнанникам первой волны, живущим ностальгией по любимой и утраченной Родине, хотя бы в воспоминаниях воскресить дорогой, исчезнувший мир, которым для Шмелева было Замоскворечье.

Не касаясь вершинных произведений позднего творчества художника — «Лета Господня» и «Богомолья», к которым неоднократно обращались многие русские и зарубежные исследователи, обратимся к рассказам, объединенным в сборник «Детям» [8], большую часть которого составили тексты раннего периода, уже впоследствии дополненные новым текстами. Характерной особенностью этих произведений писателя, объединенных темой детства, является присущий им особый хронотоп и система образов, органично сочетающие реалистические черты и жанровые традиции волшебной сказки. Это своеобразие поэтики способствует созданию в них особого мира — мира детства и счастья, утрата которого происходит с возмужанием человека и отдалением от него.

Важно отметить, что открывает сборник рассказ «Яичко», посвященный К. Д. Бальмонту. Несмотря на то что он написан в 1929 году, то есть значительно позже, чем большинство последующих, стоящих за ним произведений, именно он является своеобразным идейным ключом ко всему сборнику. «Яичко» выполняет функцию присказки, где оговаривается, что нынешнее место и время жизни совсем не такие, как в далеком прошлом — в детстве и в другой стране. Типичный для волшебной сказки прием антитезы, используемый автором, подчеркивает различие двух миров. В изображаемом реальном мире небо, земля, река, деревья — все предстает чужим, неудобным, и даже весна в дожде выглядит как осень. И совсем другим явлен в рассказе мир прошлого, мир детства, наполненный ласкающими слух родными звуками — криком петухов, журчаньем канавок, щебетаньем воробьев, колокольным перезвоном и, главное, светом, блеском, сиянием. Эти

последние свойства мира детства в «Яичке» — характерные признаки волшебного-сказочного «иного царства» [4, с. 281–297], что позволяет воспринимать этот ушедший мир как сказочный, существующий только в дали воспоминаний. А здесь, в реальной жизни, в чужой стране, по контрасту с ним все чужое, даже шоколадные пасхальные яйца в витрине — «грузные они, повязанные лентами, немые» [8, с. 24].

Эти яйца из темного шоколада, лежащие грудками в витрине, немота которых подчеркивает их чуждость детскому миру автора, очень символичны. Образ яйца входит в космогонические мифы многих народов, представляя собой символ сотворения мира, олицетворение Солнца как источника весеннего возрождения и творческих сил природы [7, с. 134]. В славянской мифологии и в русских народных сказках часто встречается образ яйца, которое наши далекие предки считали первоосновой жизни, средоточием жизненной силы, источником возрождения и плодovitости. Космическое яйцо было не простым, а золотым, и в нем заключался целый мир (сказка «Катигорошек»). Поскольку яйцо считалось символом жизни, в сказке «Василиса Премудрая» смерть, а точнее, жизнь Кощея находится в яйце. Войдя в церковный христианский обиход, яйцо стало обязательным атрибутом Христианской Пасхи. Так, в пасхальной обрядности у восточных славян яйцо не только занимает центральное место в празднике, но и выступает в качестве его главного символа.

В рассказе Шмелева не случайно грузные шоколадные яйца на чужбине, повязанные лентами, изображены безжизненными, как и мир, который они символизируют, мрачный и безрадостный, предстающий для автора фактически мертвым в отличие далекого мира детских воспоминаний, по-настоящему живого и теплого. Именно там, в прошлом, у писателя находится все родное и светлое. Пасхальное яичко — «на золотом колечке, на красной ленточке, живое!.. Сахарное яичко. Здесь оно, со мной. Не потускнело, не побилось, на золотом колечке, в сердце... Прозрачно-серенькое, как снежок сквозистый» [8, с. 24].

Живое яичко из прошлого выступает у Шмелева символом особого, трепетного, наивного отношения ребенка к божественным тайнам и причастности к ним. За стеклом, в отражении огоньков и бессмертников, мальчик в мире детства видел воскресающего Христа и живого ангела. «Яичко» — так говорят дети или взрослые при обращении к детям. Само слово задает образ чего-то нежного, хрупкого, каким и видит этот предмет ребенок. Сахарное яичко — талисман, оберег, находящийся обычно у киота и защищающий его владельца от ночного страха. Вызвать из памяти мир, который с ним связан, можно только особым внутренним взором, идущим из душевной глубины. А само оно из прошлого в двоемирии рассказа, сохранившееся, несмотря на все перипетии, выполняет в нем семантические функции волшебного предмета и выступает сродни волшебному колечку, платочку, позволяющему в сказках в мгновение ока преодолевать немыслимые пространства и переноситься в «иное царство» [4, с. 191–201]. Таким образом, рассказ «Яичко», приобретая сказочные смыслы, открывает в сборнике Шмелева окно в неповторимый и утраченный мир детства, манифестируя особую грань авторской ностальгии.

Одной из характерных особенностей хронотопа волшебной сказки является отдаленность и труднодоступность «иногo царства», но именно в этом сказочном заповедье, как пишет В. Я. Пропп, сосредоточены волшебные силы, чудесные предметы, мудрые персонажи, открывающиеся герою [4, с. 187]. Для рассказов Шмелева также характерна подобная закрытость и таинственность для героев-детей определенных локусов пространства, ассоциируемых ими с волшебным миром и чрезвычайно значимых для них, поскольку такие локусы заключают в себе контраст с обыденной реальностью и наполнены разными чудесами, как это видно в рассказе «Полочка».

Его герой-мальчик много слышит об одиноко живущем дяде, которого часто называют чудаком, «книжным» человеком, слишком много тратящим на какие-то никому не нужные вещи. Взрослые визит к странному родственнику

откладывают со дня на день, и мальчик, наконец, решает совершить его самостоятельно. Это дерзкое путешествие оказывается сродни сказочному мотиву трудной дороги, которая выступает первым испытанием для героя. Дом дяди в восприятии ребенка — волшебное «иное царство», настолько там все, что встречается, предстает необыкновенным. Старичок-слуга у входа в комнаты, ряды книг, закрывавшие стены, тишина, полумрак, большая головастая сова и дымчатый кот — все это завораживает мальчика. Следующие далее приветствия, расспросы, угощение яблоком точно вписываются в отмеченные В. Я. Проппом классические мотивы волшебной сказки, связанные с общением ее героев с обитателями сакрального пространства [4, с. 121]. Подружившись с дядей-книгоцеем, заключающим в своем образе эту семантику, мальчик получает от него прямой аналог волшебных сказочных даров — прекрасные книги, мудрые советы и знание того, что писатели не умирают, а продолжают говорить со страниц своих произведений. Именно такой путь находит в этом рассказе проявление жанровой парадигмы волшебной сказки, возникающей в связи с воплощением писателем своеобразия детского мировосприятия.

Не менее отважное по детским меркам путешествие совершает главный герой со своими друзьями из рассказа «Как мы летали». Несмотря на угрозу грядущего наказания, неразлучная тройца запретными путями, выступающими аналогами трудной дороги в волшебный мир, проникает в городской сад, где в Пасхальное воскресенье должен состояться полет француза на воздушном шаре. Проводник-кузнечонок по прозвищу «Копченый» вел этих героев проходными дворами, где их задирали мальчишки, пугали метлами дворники. Одновременно это был веселый бег в атмосфере предощущения друзьями ждущего их праздника — под перезвон колоколен, мимо лавок с сахарными яйцами и грудями цветных пряников в витринах, лотков с апельсинами, в сопровождении гармоник захмелевших мастеровых. И на всем весело играло яркое солнце.

Наконец проводник приводит друзей в тот самый двор, где живут портные, организовавшие свое прибыльное дело: они пропускают мальчишек в городской сад, беря за это несколько копеек. Для того, чтобы попасть в вожделенный мир музыки, радости и веселья, надо было нырнуть в дыру в заборе, срываемому разросшимися кустами бузины.

Городской сад в рассказе «Как мы летали» в роли локуса с особыми свойствами заключает в себе семантику «иногo царства». В него ведет характерный для волшебной сказки трудный и долгий путь с приключениями, своеобразно изображаемый у Шмелева, который венчается проникновением через границу в иномирие, где героев ждут разные чудеса: музыка, нарядная публика, зверинец с медведями, обезьянами и слонами, вкусная еда на столиках. Главное чудо — это акробат-француз в сияющем костюме с блестками, посылающий поцелуи из-под воздушного шара. Его трюки на трапеции, прыжок с высоты и приземление на парашюте — все это восхищает и поражает зрителей как настоящее волшебство.

Своеобразие этого повествования заключается в том, что главному герою открывается обратная сторона чудесного мира, которая разрушает сказочную иллюзию и, соответственно, сказочную семантику. Мальчик слышит, как кто-то сказал: «Да, бедность чего не заставит вытворять... Есть которые сабли глотают» [8, с. 259]. Страшное слово «бедность» знаменует в сюжете вторжение реальности в сказку. И блестящие стекляшки, и поцелуи для толпы — все это проявления бедности, с ужасом понимает юный герой. А потом, уже сидя наказанный под замком в своей комнате, он узнает о суровой расправе, которой подверглись его друзья за свое путешествие, и о той неслыханной нищете, из-за которой попал «в люди» в город из деревни сирота Драп. Так в рассказе писателя самоотверженное детское стремление к обретению сказки путем прорыва в пространство «иногo царства» оказывается неумолимо остановлено жестокими реалиями мира обывденного, от которых невозможно убежать детям. Радостная тональность первой части произведения Шмелева, связанная

с ожиданием его маленькими героями чуда, сменяется драматическим звучанием финала и разрушением мира волшебной сказки и связанного с ним праздника, к которому так тянулась детская душа.

Долгое путешествие совершают маленький Жоржик, его учитель и дядя-капитан из рассказа «На морском берегу». Поезд мчится по просторам реального мира: степями, мимо ветряков, казачьих станиц, огибает холмы, мальчик видит мужиков на станциях, толпы шахтеров на фоне заходящего солнца, огни далеких костров. Имение на берегу моря, которое является целью путешествия, и находящиеся в нем сад и виноградник, экзотические фрукты и цветы, — все это становится для мальчика атрибутами иного, сказочного мира. Впечатление необычности усиливается нашествием черепах, которые досаждают дяде-капитану, поедая виноград редкого японского сорта. Однако наиболее яркая семантика сказочности в этом рассказе связана с образом одинокого грека Димитраки, приручившего одну из черепах, после чего она приобретает черты волшебного сказочного животного, приползая в его жилище за угощением.

Старый рыбак с драматической судьбой, выступающий в рассказе экзотическим персонажем особого локуса с печатью сказочного жителя «иного царства», дарит Жоржику на прощанье осколок камня — святыню с острова Хиос. Он делится с ним и его спутником своей жизненной мудростью, что выступает здесь традиционным сказочным событием передачи волшебной силы. Камень и мудрость заключает в себе семантику сказочных волшебных даров, которые предназначено обрести земным героям, попадающим в «иное царство» сказки, от его обитателей [4, с. 166–297].

Однако сказочному миру, в который так органично вжился юный герой, в рассказе суждено исчезнуть. Умирает старый Димитраки, от его жилища не остается и следа, имение продается, и там поселяются другие люди. Но главное, что Жоржик — мальчик необыкновенной душевной чуткости и отзывчивости, вместе с дядей-капитаном навсегда должен

покинуть это пространство. Подвиг мальчика по спасению черепах из ямы-ловушки, трогательная забота о старом рыбаке и поиски его родственников на Хиосе — все сохранились в памяти рассказчика, представляющего очевидцем всех событий, и вселили в него уверенность, что Жоржик с годами не изменился «и крепче стала его рука, глубже глядят глаза, а сердце горячо бьется и любит» [8, с. 403]. Этот мальчик становится для писателя идеальным героем, по своим прекрасным качествам достойным сказочного мира, в который оказался погружен. Поэтому в финале рассказа звучит авторская надежда, что и во взрослом состоянии он не утратил свою душевную избранность, сохранив этот мир в себе.

В рассказе «Светлая страница» также возникает хронотоп зачарованного сказочного мира, увиденного глазами ребенка. Это «заманчивое тишиной и привольем царство» [8, с. 172], существовавшее в шумной и суетной Москве благодаря отделенности от громахающей мостовой грядками сизой капусты, густым лесом спаржевой посадки образует особое пространство, отличающееся от реального урбанистического. Изолированность от основного городского массива, особая пища, в качестве которой в этом месте выступают столбунцы, стебельки горьковатой свербинки и сладкий дудочник, — все это соответствует классическим признакам проявления топографической семантики «инога царства» волшебной сказки. Еще там находятся мусорные кучи с несметными сокровищами, также выступающими атрибутами сказочного мира, в качестве которых в детском сознании героев Шмелева предстают гвозди, аптечные пузырьки и прочие подобные вещи, которые можно было сдавать старьевщику, получая мелкую монету на сладости. В этом мире, полном чудес, стоял даже особый запах — там пахло солнцем.

Но самым заманчивым для детей было таинственное красное деревянное здание в конце огородов, находящееся также в русле семантики сказочного иномирия, поскольку строения «инога царства» не всегда представляют собой дворцы и терема, но, прежде всего, всегда необычны и полны волшебной

тайны. У здания была необыкновенная лестница, отсутствовали окна и трубы, а из темного отверстия из-под крыши выглядывала голова лошади. В самом здании был провал вглубь земли, скрипучие огромные колеса, железные короба, громяющие цепи и обитал одноглазый хозяин. Все это наводило друзей-мальчишек на мысли о разбойничьем притоне, но таинственное строение оказалось водокачкой, где «доживали печальные дни свои четыре необыкновенные лошади» [8, с. 174] под опекой отставного солдата Сидора. «В темном отверстии, где недавно торчала голова лошади, стоял большого роста человек со свирепым лицом. Он был в полушубке нараспашку и курил трубку. Весь он был какой-то лохматый, в меховой шапке и, как мне показалось, довольно старый и кривой. Я помню свирепый взгляд его единственного глаза. Он точно пронзил меня» [8, с. 180]. Мальчишкам человек показался сказочным великаном.

Герой и два его закадычных друга — сын сапожника Васька и подмастерье Петька-Драп составляют в рассказе неразлучную троицу, что тоже соответствует сказочной семантике. При этом, в соответствии с традицией сказки, мальчики обладали такими качествами, как сила, смелость и ловкость, а главный герой неожиданно для себя чудесным образом оказался молодым хозяином водокачки, поскольку все это принадлежало его отцу, и вода отсюда подавалась в дом и бани.

При ближайшем знакомстве великан оказался отставным солдатом, что не отменяло его необыкновенности. Он был участник Крымской войны, много повидал, и главное, он все знал о своих лошадях, беседовал с ними и понимал, о чем говорят и вздыхают они долгими ночами. Красное здание было последним пристанищем старых, изработанных лошадей, которые «прошли весь свой круг жизни» и теперь ходят по кругу с завязанными глазами, вращая колесо водокачки. Кривой Сидор, безусловно, занимает особое место в таинственном мире, открывшемся мальчишкам. Его хромота, лохматость, шрам через все лицо, отсутствие одного глаза, чуткое понимание лошадей и трогательный уход за ними, мудрая жизненная

философия выступают признаками персонажа сказочного «иного царства», семантически родственного яге [4, с. 57–76].

В рассказе отставного солдата появляется зловещая фигура цыгана, который забирает совсем одряхлевших лошадей на живодерку. При этом, по словам Сидора, лошади, чую кровь, когда приходит коновал, начинают биться и стучать копытами. И здесь мальчишки, проникшись сочувствием к Сахарной, которую завтра должны были увести, проявляют настойчивость в желании спасти несчастную лошадь. Герой уговаривает отца оставить ее доживать свои дни на водокачке. Так у трех друзей появляется своя лошадь, которую они пасут и подкармливают. Сахарная умирает, но своей смертью, успев насладиться солнцем и свободой. Радость спасенной жизни объединяет мальчиков и солдата Сидора, приобщает детей, сделавших добро, к сказочному миру.

Однако в структуре рассказа вскоре происходит крушение этого мира, связанное со смертью отца главного героя, после которой все изменилось и наступила серая обыденность. Пришла осень, походы друзей на поблекшие огороды прекратились, вскоре заболел и ушел с водокачки старый солдат Сидор, отправившись «в последний круг жизни» по святым местам. Так закрылось для осиротевшего мальчика и его друзей «иное царство». А затем и они — сын и ученик сапожника, съехали со двора вместе со взрослыми. И только через много лет выросший мальчик, зайдя в сапожный магазин, встретил повзрослевших Ваську и Драпа. Изменившиеся до неузнаваемости старые товарищи, вспомнив былое, ненадолго расцвели и преобразились. Писатель тонко изображает, что их осветил луч детского счастья — ушедшей сказки, в которой они вместе побывали, ушедшей безвозвратно, но одарившей души героев чистотой и светом своего волшебства на всю оставшуюся жизнь.

Обращает на себя внимание отразившаяся в творчестве Шмелева его особая теплота по отношению ко всему живому. Свои самые первые рассказы, поясняет художник в «Автобиографии» [6, с. 12], он посвящал животным как существам,

лишенным человеческих пороков. Следует заметить, что образы животных в рассказах Шмелева часто изображены с печатью узнаваемых традиций сказочного жанра. Эти животные персонажи наделены писателем яркой индивидуальностью, часто обладают речью, способностью рассуждать и общаться между собой. Таковы старые лошади, поддерживающие друг друга (рассказ «Светлая страница»), преданный хозяевам дворняга Жук, истеричный воробей Чуть-жив, трогательная молодая лошадка Мери, ценой собственной жизни спасающая семью старого жокея от нищеты, трагическая Вакса — лошадь водовоза (рассказ «Мери»), разумный слон, проникшийся сочувствием к сироте Петьке-Драпу (рассказ «Как мы летали»).

Удивительное единение человека с природным миром, свойственное сказке, возникает у Шмелева в реалистическом повествовании рассказа о любимой собаке «Мой Марс». В самом начале автор рассуждает о том, как обманчива может быть «наружность» разных живых объектов. За подтверждением своей мысли он обращается сначала к растениям, у которых под шишковатой и бугроватой корой ананаса прячется душистая золотистая мякоть; под крепкой, как подошва, кожурой граната притаились крупные, сочные, розовые зерна. Даже угрюмый еж-кактус раз в несколько лет расцветает улыбкой — нежным золотистым цветком, который помнится потом долгие годы.

Далее писатель переходит к рассуждениям об обманчивой внешности человека — суровый на вид господин на самом деле величайший добряк, который заходит на бульвар, «чтобы поглядеть на детишек, послушать их нежные голоски» [8, с. 132]. А деловой человек, для которого нет ничего важнее цифр и барышей, неожиданно, когда придет время, раскроется в своей душевной щедрости как угрюмый кактус. Мысль писателя связана с утверждением существования за непривлекательной внешностью доброй сути и подготавливает читателя-ребенка к развитию ее в дальнейшем сюжете повествования, где он обращается к изображению главного героя произведения — двухгодовалого сеттера по кличке

Марс, который «...тоже... как бы это сказать... ну, обманчив, что ли...» [8, с. 132]. Описывая в рассказе внешность, характер и повадки Марса с необыкновенной теплотой и мягким юмором, а затем всех обитателей корабля, где он оказывается со своим хозяином, автор выходит за рамки простого примера «обманчивой наружности» на уровень описания мифологической по своей сути картины мира, где все предстает в единстве взаимосвязи — человек, растения, животные и стихия.

Озорной и неуправляемый Марс, заключающий в себе семантику трикстера, чудом избегает и гибели из-за своих проказ в колодце, и печальной участи попасть «на перчатки» в живодерне. Основные события и испытания происходят в сюжетном действии на корабле, куда пес попадает самовольно вслед за хозяином, вырвавшись из дома. Здесь продолжается развитие авторской мысли о единстве мира людей и природы в космосе бытия. В этом контексте писатель сравнивает девочек-сестричек с пунцовыми бабочками, так и называя их «девочки-бабочки», мальчуган, дразнящий мопса, тонкий и вертлявый, с плутоватой рожницей напоминает ему своими ужимками молодую обезьяну, идущий по морской стихии корабль сопровождают и обгоняют грациозные дельфины.

На палубе каждый из людей до определенного момента существует отдельно от других и занят каждый своим делом. Но пес Марс, запертый в клетке, последовательно следуя семантике трикстера, устраивает отвратительный вой, нарушая покой пассажиров, а будучи выпущен, безобразно себя ведет, устраивая в конечном итоге страшный переполох в кают-компании, куда он пробрался. Обсуждение «подвигов» этого разрушителя всеобщего спокойствия тут же обрастает преувеличениями.

Однако в структуре события возникает перелом, когда Марс случайно оказывается за бортом корабля в море и старается выплыть. В свете случившегося с ним несчастья все, в ком он только что вызывал раздражение, негодование и требовал для него наказания, неожиданно объединяются в своем сочувствии к несчастному псу и горячем желании его спасти.

Вокруг капитана, ранее готового оставить Марса на берегу при первой возможности, собирается толпа с просьбой остановить идущий на всех парах корабль. Даже курносый мопс, с которым Марс дрался, «что-то высматривает и вынюхивает в море». Писатель описывает метаморфозу, произошедшую с людьми, которая была подготовлена в его авторской концепции с самых первых строк рассказа. «Какие лица! Я не узнаю их. Они все охвачены жизнью, одним желанием, одной мыслью. И нет в них ни вялости, ни скуки, ни равнодушия. Хорошие человеческие лица. А глаза! Они все смотрят, волнуются и ждут» [8, с. 165].

Шаловливый, надоедливый, всем досаждавший Марс благодаря ловким, умелым матросам был спасен и стал объектом заботы всех пассажиров и капитана, который недавно казался суровым. И решительно все были охвачены единым восторгом и щедро награждали спасителей-матросов. Шмелев показал, как происходит преобразование людей и раскрывается их ранее скрытая добрая сторона, о существовании которой в природных плодах и людях под непривлекательной внешней оболочкой он говорил ранее.

Раздумывая о том, что же послужило основой этого единого порыва в желании спасти погибающую жизнь собаки и радости, когда это свершилось, всеобщего светлого настроения, который буквально озарил и объединил самых разных людей, автор приходит к выводу, что это единое для всех доброе, теплое чувство, таилось у каждого, но было далеко запрятано в душе. На короткое время оно позволило всем обитателям парохода стать «чистыми детьми», позабывшим сословные, возрастные и национальные различия, еще какое-то время после чудесного спасения пса Марса пребывающими в состоянии восторга и единения.

Важно отметить, что пароход с пассажирами, плывущий среди морских волн, образ которого возникает в рассказе Шмелева, выступает известной в литературе метафорой человечества с его сущностными чертами, придает рассказу философскую глубину. Размышляя об общих свойствах растений,

животных и людей, о человеческой способности к слиянию в порыве сострадания к другой жизни, писатель создает образ единого мифопоэтического космоса, в котором все населяющие его существа равны и взаимосвязаны, что всегда было характерно для волшебного-сказочного картины мира.

Своеобразие рассказа «Мой Марс» объясняется тем, что он создан Шмелевым как добрая поучительная история для детей, где в формах реалистического повествования буквально во всем господствует жанровая парадигма волшебной сказки, и поэтому в ней появляется эксцентрический герой-возмутитель спокойствия, забывается вражда и торжествуют справедливость и добро в традициях присущей ей компенсаторной функции. Пространство корабля выступает здесь тем локусом «иног царства», где происходит чудо преобразования недобрых людей, волшебная остановка на полном ходу ради тонущей собаки и ее волшебное спасение из волн, невиданная щедрость награды ее чудесных спасителей, всеобщие радость и ликование, изоморфные сказочному пиру на весь мир. Так формирует семантическую подоснову этого произведения авторская установка Шмелева на детское светлое читательское ожидание.

При обращении к рассказу «Весенний всплеск» следует отметить, что важнейшим природным образом прозы писателя повсеместно является солнце. Могущественное светило, занимающее центральное место в космогонической мифологии разных народов, «для Шмелева — прежде всего источник радостного приятия бытия, необходимое условие и атрибут жизни» [2, с. 275]. (В этом контексте роман «Солнце мертвых требует особого подхода.) Для писателя солнце — универсальный константный элемент его модели мира. Присутствуя во многих его произведениях, оно, в зависимости от времени года, суток, географии, способно изменять цвет, форму, передавать определенное настроение, оказывать различное воздействие на человека. В рассказах Шмелева для детей солнце живое, всегда несущее радость. Более того, как волшебный объект, оно способно воскресить картины иного, счастливого бытия.

В «Весеннем плеске» автобиографический герой, созерцающая чужую реку и черные сучья чужих деревьев, закрыв глаза и присев на солнышке, мысленно переносится в далекое детство, где во весь черный двор расплескалась «великая лужа», лежащая во всем своем блеске. Солнце пронизывает «сдавшийся» снег, «рухающие» сосульки, купается в луже с облачками и утками, брызжет на синее пальтецо с золотыми якорьками и новенькие калошки, сияет на красной рубаше, волосах и бороде мужика Михайлы, расцветчивает золотом воду, «играет в колокола, гудит, и звенит, и плещет...» По сравнению с тем пространством, где находится герой-повествователь, солнечный мир детства, возникающий в его сознании, выступает сказочным «иным царством», недоступным для всех остальных — непосвященных. Для этого рассказа верно наблюдение Я. О. Дзыги над творчеством Шмелева: «Воображение ребенка одомашнивает, приручает солнце, вовлекая величественное светило в водоворот повседневной жизни» [2, с. 277]. Подобное «приближение» к солнцу является возможным в хронотопе волшебной сказки, герои которой обращаются к светилу с вопросами, сидят с ним за одним столом, принимают от него дары, выдают за него замуж дочерей или сестер и т. д. В рассказе «Весенний всплеск» семантика сказочного хронотопа, солнечного и родного для героя, проявляется благодаря авторской реконструкции детской памяти, и в сюжете, составляя контраст с хронотопом чужого и мрачного мира настоящего, создает пронзительный образ утраты.

В произведениях для детей художественное сознание Шмелева органично воспроизводит узнаваемый по своим сущностным признакам базовый смысловой мифопоэтический конструкт волшебной сказки — «иное царство» с чертами присущей ему атрибутики как хронотоп счастливого мира детства. Прямо или косвенно это воспоминание о мире счастья входит в противоречие с реальным миром, часто как переживание безвозвратно ушедшего прошлого перед лицом безрадостного настоящего, в более поздний период дополняясь ностальгической мыслью об утраченном пространстве родном

и вынужденно обретенном чужом. Волшебно-сказочные жанровые парадигмы в детской прозе писателя выходят за пределы художественного приема, выступают для него источником плодотворной национальной традиции, определяя особенности поэтики текстов детской тематики, становятся важной неотъемлемой частью их общего авторского концепта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вильчинский В. П.* И. С. Шмелев в журнале «Родник» // Русская литература. 1966. № 3. С. 185–190.
2. *Дзыга Я. О.* творчество И. С. Шмелева в контексте традиций русской литературы: монография. М.: БУКИ ВЕДИ, 2013. 346 с.
3. *Колесова Л. Н.* Детские журналы России (1785–1917). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 259 с.
4. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 364 с.
5. *Сосновская О. А.* Генезис замысла и жанра в творческой истории повести И. С. Шмелева «В новую жизнь» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. Вып. 13: Актуальные аспекты. С. 451–476.
6. *Суровова Л. Ю.* Мир шмелевского детства // Шмелев И. С. Детям: Иван Шмелев / вступ. ст. и коммент. Л. Суровой. М.: Детская лит., 2021. С. 5–20.
7. *Топоров В. Н.* Яйцо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 681.
8. *Шмелев И. С.* Детям: Иван Шмелев / вступ. ст. и коммент. Л. Суровой. М.: Детская лит., 2021. 411 с.

Н. С. Титова

**«ЛЕТО ГОСПОДНЕ»
В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. СУМБАТОВА**

В работе делается попытка осмыслить наследие поэта первой волны русской эмиграции Василия Александровича Сумбатова в контексте церковного года — «Лета Господня». Высказана гипотеза, что все наследие поэта-эмигранта объединено в целое Годом Господним и уже в первом сборнике «Стихотворения В. Сумбатова 1922 года» в поэтической форме представлены все циклы церковного года — подвижный Пасхальный, и неподвижный годовой, и суточный.

Ключевые слова: поэзия русского зарубежья, В. А. Сумбатов, циклы церковного года.

N. S. Titova

**“THE SUMMER OF THE LORD” IN THE WORKS
OF V. A. SUMBATOV**

The paper attempts to comprehend the legacy of the poet of the first wave of Russian emigration Vasily Alexandrovich Sumbatov in the context of the church year — “The Summer of the Lord”. It is hypothesized that the entire legacy of the emigrant poet is united into a whole by the Year of the Lord and already in the first collection “Poems of V. Sumbatov” (1922) all cycles of the church year are presented in poetic form — the mobile Easter, and the fixed annual, and the daily.

Keywords: poetry of the Russian diaspora, V. A. Sumbatov, cycles of the church year.

Писатель Иван Сергеевич Шмелев и поэт Василий Александрович Сумбатов оказались в эмиграции в первую волну.

Шмелев жил во Франции — крупнейшем центре и культурной столице русской эмиграции, Сумбатов — в Италии, но с православием мистически связаны их судьбы. Шмелев, судя по биографическим сведениям, богатейшему художественному и эпистолярному наследию, прошел через тернии к постижению Истины православного вероучения. Символичны некоторые факты биографии обоих эмигрантов — художников слова: смерть автора романа «Лето Господне» в Покровском женском монастыре Галльской митрополии Константинопольского патриархата в Бюсси-ан-От во Франции; Сумбатов родился в Рождество (25 декабря 1893 / 7 января 1894), а умер 8 июля 1977г., в Праздник Петра и Февронии Муромских, прожив с женой дружно, в мире и согласии, более полувека, мужественно перенеся выпавшие на долю испытания беженской жизни.

Личность «русского римлянина», как называет поэта Л. Ф. Алексеева, и его творчество являются образцом православного пасхального архетипического сознания. Архивные и библиотечные разыскания помогают понять, что истоки такого мировосприятия следует искать в семье князей Сумбатовых — глубоко верующих православных людей, верой и правдой служивших Отечеству: прадед погиб на Бородинском поле в 1812 году, отец умер от ран после взрыва в Кремле около Чудова монастыря, когда от рук террориста был убит великий князь Сергей Александрович. Один брат Василия Александровича Сумбатова погиб во время Русско-японской войны, два других — во время Первой мировой. Сам поэт-эмигрант — честный летописец, свидетель грозовой эпохи — воевал в Первую мировую войну, был ранен, контужен, награжден Георгиевским крестом; в годы Второй мировой сочувственно отнесся к Советскому Союзу, участвовал в итальянском Движении Сопротивления, помогал партизанам, многие из которых были советскими гражданами, бежавшими из плена, в случае необходимости укрывал их в своем доме [2]. Но главное — Сумбатов сберег в самые тяжелые годы эмиграции огонь истинной, неподдельной веры, который бережно хранили и в отчем доме, и в доме «тетушки-бабушки» Натальи Михайловны

Соллогуб, урожденной Боде-Кольчевой. Отметим, что в этом доме на Никитской улице в Москве, в котором Л. Н. Толстой поселил семью Ростовых (в настоящее время в этом здании находится Союз писателей Москвы), подросток Вася Сумбатов познакомился с Великой княгиней Елизаветой Федоровной, принявшей в 1918 году в Алапаевске мученическую кончину за Христа и ставшей святой преподобномученицей.

На проблемы духовности в творчестве Сумбатова обращали внимание не только его друзья и критики Русского зарубежья. В докладах и статьях литературоведов С. Гардзонио и Л. Ф. Алексеевой, открывших читателю в России Сумбатова как самобытного поэта (см. Примечание в конце работы), отмечается, что центральной «для всего поэтического опыта Сумбатова» является «религиозная тема» [4, с. 11] и «в его художественное наследие религиозные образы и мотивы включаются <...> как отдельные тематические звенья», становятся «центром творческой системы, поскольку вытекают из фундаментальных основ мировоззрения поэта» [3, с. 258].

Полагаем, фундаментальные основы православного мировоззрения позволяют соотнести с поэзией Сумбатова [8–17] роман «Лето Господне» (1933–1948) Шмелева [19] — книгу, по словам И. А. Ильина, поистине «национального и метафизического значения», «эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия», потому что в этом художественном произведении о праздниках, радостях, скорбях запечатлены «источники нашей национальной духовной силы», «сама духовная ткань верующей России», «дух нашего народа» [5, с. 175–179].

Сумбатов прожил в эмиграции более пятидесяти лет и в произведениях различных жанров изображал мир с позиций продолжателя православных традиций святоотеческой и русской классической литературы. Феномен Сумбатова заключается в том, что доминантные черты его творчества, начиная с первого сборника 1922 года, — соборность, пасхальность, христоцентричность, — свидетельствуют о тесной связи с русской классической литературой и святоотеческим наследием.

Анализируя наследие поэта, нельзя не заметить то обстоятельство, что через совокупность его художественных произведений, эпистолярного и публицистического наследия, а также отзывов критиков о нем перед читателем предстает монолитно цельная, яркая, неповторимая личность. Каждое произведение сумбатовского наследия следует анализировать в контексте всего его творчества, а также в соотнесении с классической русской литературой, учитывая, что целостностью, иконичностью обладают и каждое произведение поэта-эмигранта, и три сборника стихотворений, и все наследие в целом, в том числе эпистолярное.

Художественный мир творчества Сумбатова иконичен, что обусловлено иконической целостностью личности и мировоззрения глубоко верующего православного поэта-эмигранта, обладающего редким для его современников духовным даром. Если у большинства поэтов и писателей мы говорим об эволюции духовных поисков: у А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева и Вл. С. Соловьева, И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского, поэтов Серебряного века, если большинство поэтов-эмигрантов находились в мучительных поисках на пути к вере, в частности Шмелев, то Сумбатов удивительным образом сохранил убеждения и мироощущение человека допетровской эпохи, стремление к восстановлению гармонии, целостности мироздания, поврежденной первородным грехом прародителей, поэтому все поэтическое, драматическое, прозаическое, эпистолярное, публицистическое наследие поэта устремлено к воссозданию первообраза. Возможно, духовное возрастание, сомнения, метания могли быть у Сумбатова до публикации первого сборника, однако никаких сведений о препятствиях в постижении Истины Веры нами не обнаружено ни в одном из доступных для нас источников: ни в поэзии, ни в неоконченном автобиографическом романе «Ковер над бездной» [9], ни в эпистолярном наследии [12].

В ходе анализа текстов поэта мы пришли к выводу, что его творчество можно рассматривать в контексте православно-богослужения — праздников, скорбей, радостей. Иными

словами, в произведениях Сумбатова отразились основные события православного года, все циклы богослужений — Пасхальный подвижный, годовой неподвижный и суточный (ежедневный). У Сумбатова вектор православной духовности четко обозначен уже в первом сборнике 1922 года, где нашли отражение основные черты Года Господня (в целостности всех кругов богослужений). Претерпели эволюцию поиски в области формы (жанра, строфики, ритмики, мелодики и т. п.), но духовная составляющая творчества и личности поэта была в основном стабильной.

Все созданное Сумбатовым — от первого сборника 1922 года до последних произведений — осмысливается поэтом-эмигрантом через призму Пасхи, которая становится центром всего наследия, накрепко связывая, объединяя в единое монолитное целое все темы, мотивы, образы-символы.

Главная сияющая ночь после весеннего полнолуния известна каждому православному христианину. Не случайно начало Пасхального годичного круга богослужений отмечено Сумбатовым в стихотворении «Новый год», посвященном другу по переписке, поэту второй волны русской эмиграции Д. И. Кленовскому (Крачковскому):

Мы признаем, как вся природа,
Приход весны началом года
И празднуем наш Новый Год,
Когда подснежник расцветет.

По нашему убеждению, именно Кленовский глубже многих современников понял, а скорее интуитивно почувствовал, духовно постиг масштаб дарования русского «поэта-римлянина», поскольку оказался ему очень близок не только по возрасту, но и по православному мироощущению; и, кроме того, обратил внимание архиепископа Иоанна Шаховского (поэта Странника) на личность и творчество Сумбатова [6, с. 82]. Возможно, духовное родство Сумбатова и Кленовского обусловлено в первую очередь восприятием имплицитно выраженного образа Пасхи.

Он нынче встретил нас с тобою
 Своей улыбкой голубою —
 Улыбкой первенца весны,
 И вот мы снова влюблены,
 Как каждой новою весною,
 В природу, в жизнь, во все земное,
 И празднуем наш Новый Год,
 Смотри с надежною вперед [13, с. 256].

Отметим, что графиня Н. М. Соллогуб, поэт и переводчик — «тетушка-бабушка» Сумбатова, в доме которой он воспитывался после трагических событий в семье, — в черновом варианте письма А. А. Фету пишет: «Мне отрадно нести Вам все то, что для меня является образцом и выражает красоту» [7, 28 апреля 1892 г. Л. 5 об.]. Красота, разлитая в Божьем мире и синонимичная духовному понятию «любовь» («Бог есть любовь»), воспринимается и Фетом, и его адресантом как высшая духовная ценность. В поэзии Сумбатова эта тема реализуется в первую очередь в лейтмотивах пасхальной радости и надежды на грядущее Воскресение: «Всегда открыто всем Евангелие Природы, / От века нам оно глаголет о Христе! / Внемлите ж всей душой, смятенные народы, / О Радости, Любви и Вечной Красоте!» («Евангелие природы» [13, с. 40]).

В первом сборнике (1922 г.) образ Святой Пасхи явлен эксплицитно в стихотворении «Христос Воскрес»:

Долой печаль! Христос воскрес!
 Отбросьте старый гнет сомнений
 И ждите новых откровений,
 И ждите радостных чудес!

Христос воскрес! Печаль долой!
 Ее восторгом вы смените, —
 Светильник радости зажгите,
 Развейте светом сумрак злой!

Печаль долой! Воскрес Христос!
 Воскрес для верных и неверных, —

Для злых, жестоких, лицемерных,
Для всех Он свет любви принес!

Воскрес Христос! Долой печаль!
Мы нынче радостны, как дети,
У нас всё будущее в свете,
И в прошлом ничего не жаль! [13, с. 40]

Во втором сборнике 1957 г. явственно звучат пасхальные мотивы в стихотворениях «Два сувенира» (Посвящение Владимиру Смоленскому) [13, с. 245–247] и «Апрель» [13, с. 218–219].

Периоды подвижного календарного года, предшествующие Пасхе, иногда обозначаются явственно, в том числе в цикле «Великим постом» [13, с. 188–191], в переложении молитвы Ефрема Сирина («Молитва» [13, с. 50]), но чаще по-таенно, имплицитно.

Представлены и подготовительные недели к началу Великого поста, в частности неделя о блудном сыне: так, современные коллизии эпохи, свою вынужденную эмигрантскую «беженскую» жизнь Сумбатов осмысляет, например, в стихотворениях «На чужбине» [13, с. 26–27] и «В изгнании» [13, с. 30–31] через призму Ветхого и Нового Заветов и как притчу о блудном сыне, и как вынужденное бегство Святого семейства из Вифлеема, и, возможно, как ветхозаветный «исход» в Египет народа Израилева.

Слова апостола-евангелиста Луки, в которых выражена главная идея Недели о мытаре и фарисее: «всяк возносяйся смирится, смиряяй же себе вознесется» (всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится) (Лк. 18:14) [1], словно являются девизом жизни и творчества Сумбатова. Поэта отличает удивительная скромность и в жизни, и в поэзии, поэтому вовсе не случайно слово «слава» он употребляет только по отношению к Богу, Богородице, славным защитникам земного и Небесного Отечества.

Слава всем! Да здравствует дружина
И князя, что вышли на поганах,

Защищая грудью христианство!
Всем князьям и всей дружине слава!
Аминь! [16, с. 297] —

так Сумбатов завершает перевод-переложение «Слова о полку Игореве», отмечая, что главная идея памятника древнерусской словесности — защита православия, и проецирует поражение Игорева войска на поражение белой армии в Гражданской войне, утверждая, что полководец не должен устремляться «духом» к личной «ратной славе», поскольку главное — соборное единение с народом, защита коренных устоев Святой Руси. Битва за жизнь на земле переносится в духовную сферу, взор поэта устремлен в горный мир, и для лирического героя Отечество земное и Небесное сливаются воедино.

В стихотворении «Смысл жизни» лирический герой, «летя в назначенной орбите», «в замкнутом круге бытия», ощущает, что «в какой-то доле всех событий виновен», возможно, и он [13, с. 210]. Таким образом, в творчестве поэта доминирующими становятся мотивы не только Пасхальной Радости, Воскресения Спасителя, но и личной ответственности за предстояние «перед иконою старинной», перед Богом, перед вечностью — за все, что происходит в дольном мире.

В стихотворении «Грехопадение» [13, с. 295–297] Сумбатов откликается на библейское сказание об изгнании праотца Адама из рая, которое вспоминается в Прощеное воскресенье — в последний день перед началом Великого поста.

Два праздника, предшествующие Страстной Седмнице, — Лазарева суббота (Воскрешение праведного Лазаря) и Вербное воскресенье (Вход Господень в Иерусалим) — сплетаются в названии стихотворения «Вербная суббота» [13, с. 191–192].

Богородичным праздникам подвижного и неподвижного календарного года, субботе Акафиста, или торжественному молебному пению похвалы Пресвятой Богородице, ежедневным молитвам Богородице посвящены, в частности, стихотворения «Явление радости» [13, с. 41–43], «Пророчество» [13, с. 48–49], «В Благовещенье» [13, с. 93–94].

О радости Рождества напоминает опубликованный 9 января 1954 года в парижской газете «Русская правда» сонет «Четвёртый волхв», в котором поэт пересказывает народную историю:

Четвёртого волхва забыли навсегда.
Ни книги древние, ни устное преданье
О нём не говорят потомству в назиданье,
Но и его звала чудесная звезда.

Его вели за ней не мудрость, а страданье,
Не предсказаний глас, а горе и нужда, —
Всю жизнь, как ночь, чернела вокруг него беда.
Но теплилось в душе рассвета ожиданье.

Он злата, ладана и смирны не принёс
Младенцу-Богу в дар, — принёс лишь веры пламя,
Не угасив его потоком горьких слёз,
Но первого его заметил меж волхвами
И первого его из всех людей Христос
Благословил телесными перстами [18, с. 3].

Отметим, что символ Живоначальной Троицы реализуется в трехстрочном построении многих сумбатовских сонетов: два терцета неизменно объединяются в секстет.

Не только Пасхальный и годовой календарный, но и суточный циклы богослужений включаются в контекст Года Господня в наследии Сумбатова благодаря многочисленным аллюзиям к ежедневным домашним молитвам, к Божественной Литургии и Всенощному бдению. В стихотворении «На пороге» лирический герой словно пребывает на вечерней службе, призывая «проснуться» для постижения Истины, услышать «мелодии иные» среди толпящихся земных звуков [13, с. 268].

В наследии Сумбатова сближаются циклы церковного года при помощи мотивов пути / дороги, исихастского молчания, символики образов семени / зерна, иконы, креста как символа веры и любви человека к Богу, стремления к вечной жизни,

как личного священного знака Таинства Крещения, когда человек, получая второе, духовное рождение, усыновляется Богу, становится членом Его Церкви и приобретает надежду на спасение и жизнь вечную. Каждый православный носит нательный крестик; кресту поклоняются в Крестопоклонную неделю и предшествующее воскресенье; к кресту прикладываются в конце Божественной Литургии и т. п.

Крест в произведениях поэта первой волны эмиграции незримо присутствует постоянно, но есть стихотворения, где крест явственно предстает перед читателем («Крест» [13, с. 237–238], «Кресты» [10, с. 424] и др.). Крест на церкви — составляющая русского пейзажа: «Горит на церкви крест...» («На чужбине» [13, с. 27]). «Кресты родных могил» (поэма «Мать» [12. Л. 45 об.]) стали в поэзии Сумбатова одним из важнейших символов Отечества. Лирический герой стихотворения «В изгнании» утверждает, что «Отдав и молодость, и силу / За честь Отчизны в злых боях, / В награду» хочет найти могилу «в родных ее полях», поскольку «на чужбине неуютно, / И горек хлеб, и свет не мил», поэтому он уносится «ежеминутно / Душой к крестам родных могил» и мечтает:

...поскорей бы воротиться
Под сень родных моих берез,
Хоромам старым поклониться,
Где я родился и возрос,

Отдать поклон пенатам милым,
Предаться грезам детских снов,
Припасть к родительским могилам
И умереть у их крестов... [13, с. 30–31]

В поэме «Москва» можно прочесть пронзительно-проникновенные строки о невозможности осуществления мечты возвратиться на родину из «изгнания»:

Москва! Москва моя! Придет ли яркий миг,
Когда смогу к тебе я возвратиться?

Я в юности твою красу постиг,
Я в старости хочу ей поклониться,

Попробовать найти кресты родных могил,
Пройтись в последний раз по улицам любимым,
Где я подростком, юношей ходил...
Но это — стало сном неисполнимым.

О, только б раз взглянуть на отчий дом!
О, только б пронестись над ним в полете птичьим!
Сказать — прости! — и тихо под крестом
Уснуть в монастыре Новодевичьем!.. [13, с. 237–238]

Образ крестов родных могил словно объединяет все циклы православного богослужения, напоминая читателю о необходимости поминовения усопших родных и близких, всех почивших православных христиан как в церкви — в родительские субботы в течение года, и на Всенощном бдении, и на Божественной Литургии, и на Панихиде, так и в домашних молитвах.

Обратим также внимание, что роман в стихах «Русская Держава» [15, с. 107–151], «Церковь молчания» [17], переложение Нагорной проповеди [15, с. 155–160] играют важную роль в создании сумбатовского «Лета Господня».

Анализируя творчество Шмелева, русский религиозный философ И. А. Ильин утверждал, что «в русской литературе впервые» в книге «Лето Господне. Праздники» изображен «сложный организм», в котором «в единый жизненный ход» срослись и сплелись «движение материального солнца и духовно-религиозного солнца» [5, с. 181].

Таким сложным организмом, в котором срослись и сплелись «в единый жизненный ход» материальное и духовно-религиозное солнца, объединенные образом Святой Пасхи, является все наследие Сумбатова — яркое поэтическое завещание, впитавшее в себя традиции святоотеческой и русской художественной литературы и устремленное из мира дальнего в мир горний.

ПРИМЕЧАНИЕ

Василий Александрович Сумбатов (25 декабря 1893 / 7 января 1894, Санкт-Петербург — 8 июля 1977, Ливорно) — поэт, эмигрировавший из России во время Гражданской войны и проживший в Италии более пятидесяти лет. Имя и творчество поэта первой волны эмиграции возвращаются в историко-литературный процесс с конца XX века, благодаря в первую очередь исследованиям С. Гардзонио и Л. Ф. Алексеевой, при активном участии которых в 2006 году в России впервые была издана книга Сумбатова «Прозрачная тьма: Собрание стихотворений», включившая три прижизненных поэтических сборника, стихи, обнаруженные в архивах и малотиражных периодических изданиях Русского зарубежья, некоторые переводы [13]. В 2017 году Алексеева опубликовала монографию «Василий Александрович Сумбатов — русский поэт XX века» [2], а в настоящее время заканчивает подготовку собрания сочинений Сумбатова в 2 томах, куда, кроме опубликованных в сборнике 2006 года произведений, войдут обнаруженные в архивохранилищах и малотиражных изданиях Русского зарубежья стихотворения, поэмы, перевод-переложение «Слово о полку Игореве» [16], драматическая поэма «Распятие» [14], роман в стихах «Русская Держава» [15], переложение «Нагорной проповеди» (глав V, VI, VII Евангелия от Матфея) [15] и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское Библейское Общество, 1997.
2. Алексеева Л. Ф. Василий Александрович Сумбатов — русский поэт XX века. М.: ИИУ МГОУ, 2017. 299 с.
3. Алексеева Л. Ф. Образ православного храма в творчестве В. А. Сумбатова // Духовные начала искусства и образования: Материалы IV Всерос. научн. конф. с междунар. участием / Сост. А. В. Моторин. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004. С. 258–266.

4. Гардзонио С. Предисловие // Сумбатов В. А. Прозрачная тьма: Собрание стихотворений. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 5–21.
5. Ильин И. А. О тьме и просветлении: Кн. художеств. критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. Мюнхен, 1959. 196 с.
6. Иоанн (Шаховской Д. А.) [Странник]. Переписка с Кленовским // Архиепископ Иоанн (Шаховской Д. А.). Собрание избранных трудов. Т. 6. Нью-Йорк, 1981. 317 с.
7. Соллогуб Н. М. Письма [Фету] Афанасию Афанасьевичу // Письма Соллогуб Натальи Михайловны // РГАЛИ. Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. 234.
8. Сумбатов В. А. За все! Родина. Град Петра // Дым Отечества: Стихи о России: Антология / Собраны Е. С. Кобыковой. Новосибирск: Православная гимназия во имя преподобного Сергия Радонежского, 2001. С. 643–647.
9. Сумбатов В. А. Ковер над бездной. [Ч. I]. Детство / Публ. Л. Ф. Алексеевой // Роман-журнал XXI век: Путеводитель русской литературы. М.: Ред.-изд. дом «Роман-журнал XXI век», 2004. № 11–12 (71–72). С. 65–101.
10. Сумбатов В. А. Кресты // Содружество: Из современной поэзии Русского зарубежья / Сост. Т. П. Фесенко. Вашингтон: Изд-во Русского кн. дела в США; Victor Kamkin, Inc, 1966. С. 424.
11. Сумбатов В. А. Москва // Лотмановский сборник. Т. 2. М.: «О.Г.И.», РГГУ, 1997. С. 767–770.
12. Сумбатов В. А. Письма И. А. Персиани // РГАЛИ. Фонд № 2294. Оп. 1. Ед. хр. 84.
13. Сумбатов В. А. Прозрачная тьма: Собрание стихотворений. Pisa; М.: Водолей Publishers, 2006. 408 с. (Русская Италия).
14. Сумбатов В. А. Распятие (Драматические сцены) // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы III Междунар. научн. конф. Вып. 5. Литература Русского зарубежья. Приложения к 4 и 5 выпускам / Ред.-сост. Л. Ф. Алексеева. М.: Изд-во МГОУ, 2008. С. 121–150.

15. *Сумбатов В. А.* Русская Держава (Роман в стихах); Осведомленный посетитель (Быль); Нагорная проповедь (Переложение В. Сумбатова) // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Междунар. научн. конф. Вып. 3. Часть 1. Литература Русского зарубежья / Ред.-сост. Л. Ф. Алексеева. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 107–160.
16. *Сумбатов В. А.* Слово о полку Игореве [стихотворное переложение] // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Междунар. научн. конф. Вып. 1: Русская литература конца XIX — начала XX в. Литература Русского зарубежья 1920–1930-х годов. Междунар. сб. научн. тр. / Ред.-сост. Л. Ф. Алексеева и В. А. Скрипкина. М.: Каталог, 2003. С. 223–229.
17. *Сумбатов В. А.* Церковь молчания // Русская мысль. 1972, 3 февр. № 2880. С. 8.
18. *Сумбатов В. А.* Четвертый волхв // Русская Правда (Париж). 1954, 9 янв. № 1. С. 3.
19. *Шмелев И. С.* Лето Господне // Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 4. 560 с.

О. И. Федотов

**«СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» ИВАНА ШМЕЛЕВА
В СОНЕТАХ К. БАЛЬМОНТА, И. СЕВЕРЯНИНА
И Ю. ЛИННИКА**

В работе исследуются разнообразные интертекстуальные связи и взаимоотношения между романом-эпопеей Ивана Шмелева «Солнце мертвых» и сонетистикой Константина Бальмонта, Игоря Северянина и Юрия Линника. В первой части статьи рассматривается парадоксальное сближение, казалось бы, совершенно несовместимых в эстетическом плане антиподов, ярких представителей классического реализма и символизма, оказавшихся после эмиграции на чужбине. Их сблизила прежде всего беззаветная любовь к утраченной родине. При этом выяснилось, что в идиостилиях того и другого обнаружилось немало общего: как Бальмонт под влиянием Шмелева отказался от крайностей космополитической эстетики и приник к живительным национальным истокам, так и Шмелев активизировал в своем творчестве проникновенный лиризм, модифицировав в «Солнце мертвых» доминирующий символ поэзии Бальмонта. Во второй части анализируется сонет «Шмелев» в составе книги сонетов Игоря Северянина «Медальоны» как своеобразный стихотворный ремейк шмелевского трагического романа. Третья часть посвящена венку сонетов выдающегося петрозаводского сонетиста и стезанолога Юрия Линника, отнюдь не случайно присвоившего своему произведению заголовок, использованный Шмелевым.

Ключевые слова: Иван Шмелев, «Солнце мертвых», сонет и сонетные ассоциации, Константин Бальмонт, Александр Чижевский, Игорь Северянин, Юрий Линник

O. I. Fedotov

**“THE SUN OF THE DEAD” BY IVAN SHMELEV
IN SONNETS BY K. BALMONT, I. SEVERYANIN
AND Y. LINNIK**

The work explores various intertextual connections and relationships between Ivan Shmelev’s epic novel “The Sun of the Dead” and the sonnets of Konstantin Balmont, Igor Severyanin and Yuri Linnik. The first part of the article examines the paradoxical convergence of seemingly completely incompatible in aesthetic terms antipodes, bright representatives of classical realism and symbolism, who found themselves in a foreign land after emigration. They were brought together first of all by selfless love for the lost homeland. At the same time, it turned out that the idiosyncrasies of both revealed a lot in common: as Balmont, under the influence of Shmelev, abandoned the extremes of cosmopolitan aesthetics and embraced the life-giving national origins, so Shmelev activated soulful lyricism in his work, modifying the dominant symbol of Balmont’s poetry in the “Sun of the Dead”. In the second part, the sonnet “Shmelev” is analyzed as part of the book of sonnets by Igor Severyanin “Medallions” as a kind of poetic remake of Shmelevsky’s tragic novel. The third part is dedicated to the wreath of sonnets by the outstanding Petrozavodsk sonneteer and stephanologist Yuri Linnik, who did not accidentally assign the title used by Shmelev to his work.

Keywords: Ivan Shmelev, “The Sun of the Dead”, sonnet and sonnet associations, Konstantin Balmont, Alexander Chizhevsky, Igor Severyanin, Yuri Linnik

Сонеты едва ли не с самого начала своего восьмивекового существования проявили склонность объединяться и коммуницировать как друг с другом, так и с соседними жанрово-строфическими структурами. В дебютной книге Данте Алигьери «Nuova Vita», к примеру, сонеты непринужденно сочетаются с балладой, канцонами, а также с довольно подробными авторскими комментариями в прозе. Спустя некоторое

время сонеты стали вдобавок исключительно престижной формой поэтического диалога, а то и полилога между стихотворцами; в таком случае они подразделялись на «sonetto di posta» (сонет-послание) и «sonetto di risposta» (сонет-ответ). Генетически эти жанровые модификации восходят к мадригалам и тенсонам. Особым шиком считались сонетные послания с акrostихами, обозначавшими чаще всего имя адресата.

В Серебряном веке, когда сонет переживал свой очередной бум популярности, все традиционные и новаторские формы его ассоциаций культивировались более чем широко. В частности, вслед за переводным «Сонетным венцом» Франце Прешерна в исполнении академика Федора Корша (1889 г.) появляется первый оригинальный венок на русском языке. Его автор рижский поэт Всеволод Евграфович Чехихин в 1890 г. написал, а в 1894 г. опубликовал в своем сборнике [16, с. 211–219; 12] «Венок сонетов на могилу М. Е. Салтыкова». Скорее всего, он не привлек заинтересованного внимания крупных поэтов. Так или иначе лишь в 1909 г. были написаны, а в следующем, 1910 г. почти одновременно опубликованы оригинальные венки Вячеслава Иванова и Максимилиана Волошина.

Традиционные циклы сонетов, благодаря классическим образцам Данте Алигьери («Vita Nuova»), Франческо Петрарки («Canzoniere»), а также их многочисленных последователей в Италии, Испании, Португалии, Франции, Германии, Англии, славянских странах, в том числе и России, модифицировались в сюиты, поэмы, книги и романы в сонетах. В их ряду можно рассматривать и знаменитые «Медальоны» Игоря Северянина, и уникальную книгу Константина Бальмонта «Сонеты Солнца, меда и луны», и грандиозное собрание из 651 венка сонетов Юрия Линника, и не в последнюю очередь интересующие нас отражения в разнообразных сонетных формах романа-эпопеи Ивана Шмелева «Солнце мертвых».

1

Особый интерес в рамках такой постановки вопроса представляют интертекстуальные творческие контакты между,

казалось бы, несопоставимыми художественными мирами Константина Бальмонта и Ивана Шмелева. Парадоксальным образом их соединила и подружила мучительно переживаемая обоими эмиграция, постылая жизнь за пределами горько и горячо любимой России. Удивительнее всего в истории их взаимоотношений — резкий переход от эстетической несовместимости к едва ли не родственному сближению.

По прочтении строчек супермодного символиста

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли... [3, с. 93] —

автор «Человека из ресторана» простодушно ощутил стыд за человека, написавшего их: «красовито, звонко, бенгальски-ярко... словом — чуждо» [9, с. 36]. Кстати сказать, примерно в том же духе высказался и не менее чуждый что Бальмонту, что Шмелеву кубофутурист Маяковский. На вечере чествования Бальмонта, по свидетельству Лили Брик, он прокомментировал эти строчки по-своему: если «раньше было красиво “дрожать ступеням под ногами”», «сейчас он предпочитает подниматься в лифте» [5].

Правда, с другой стороны, Бальмонт знал, ценил и уважал прозу Шмелева на всем протяжении своего творческого пути.

В многочисленных сетевых и собственно научных публикациях довольно широко обсуждалась символическая «Встреча» этих, казалось бы, несопоставимых в эстетическом плане антиподов [1; 2; 4]. Поэтому нет нужды анализировать ее предпосылки, обстоятельства и последствия. Достаточно будет процитировать спич, произнесенный Иваном Сергеевичем Шмелевым 24 апреля 1934 г. на Вечере в парижском «Общественном музее», организованном в честь Бальмонта:

...Десять лет тому назад, здесь, на чужой земле в Париже, я, по земле ходящий, братски приветствовал словом бытовика-прозаика нашего славного Поэта Солнца. Я подошел к нему душевно, взял за руку и сказал: «Пойдем... пойдем на родину, в твое родное, во Владимирскую твою губернию. В Шуйский уезд твой... какое прозаическое “Шуйский”, “уезд”! — пойдем на речку, на бережках которой ты родился... посидим, посмотрим, как она тиха, едва струится, послушаем, как шепчут камыши и травы. Как камушки на дне играют, как ходят рыбки, наши рыбки... как реют голубые коромысла... как облачка стоят над темным лесом». И солнечный Поэт пошел со мною. И поэт внял прозаика, и бытовик-прозаик внял поэта. И они признали, что Солнце, которое вело поэта в океаны, в Мексику, в Гвинею, к пирамидам, которое он пел чудесно, — одно, везде одно, что оно — наше солнце, то самое, что отражается в речке Шуе, что русская неведомая речка, как и Океаны, живет от Неба... <...> что человеческое у всех одно, что все мы под одним — Неведомым... что тот огонь священный, огонь огнепоклонников, огонь лампы русской деревенской церкви — все огонь... и жжет, и греет, и сияет... что все мы в чьей-то Воле. В Божьей Воле, все служим, и все течем, как эта речка — в Океан, в какой — не знаем... что все мы из одного Лона... и к нему вернемся. Я находил слова и чувства, и эти чувства были общи нам. Мы поняли один другого — и обнялись по-братски. Поэт признал, что властные истоки его скитаний, его песен — родная речка, родное солнце, — родина, Россия. Мы блуждаем, ищем, познаем... — и возвращаемся домой, к родному.

Осень... близка полночь. Вдруг — шорох, неурочные шаги... и оклик тихо: «Вы еще не спите?» — «А, ночные! Еще не спим». И мы беседуем, читаем. Он новые сонеты, песни... все та ж полноразличность, яркость, но... звуки грустны, вдохновенно-грустны, тихость в них,

молитва. Я — «Богомолье»: приоткрываю, детство вызываю. Мы забывались, вместе шли... в далекое Святой Дорогой. Порой я видел влажный блеск в глазах... Поэт дарил меня стихами. Я их храню. Необозримые пространства, нас разделявшие, как будто — надуманные нами — их не стало: их просто не было. Мы познали, что мы едины, все мы, как ни разнозвучны исканья и нахождения наши. Мы — в одном, одним мы связаны: служеньем, которого мы не постигаем, слышим только... — родным и вечным. Над нами, в нас — повелевающий закон: твори! [1, с. 407].

Эта речь, речь прозаика-реалиста, адресованная поэту-символисту, не только смыслом своим, но и формой многое объясняет в их, казалось бы, парадоксальной дружбе на чужбине. С одной стороны, и Бальмонт эволюционировал в своем творчестве, вняв многократным просьбам Шмелева отказаться от эклектизма космополитической эстетики и хотя бы в мечтах вернуться на свою малую родину, к берегам речки, ошибочно отождествленной с названием города Шуя, на самом деле это был приток Клязьмы Теза, что, конечно же, дела не меняло! С другой стороны, мы не можем не почувствовать, что и автор «Солнца мертвых» был не только и не столько суровым реалистом эпического склада, но и тонким проникновенным лириком, умевшим придать своему слогу поэтическое звучание.

Становится также ясно, что Шмелев, давший своему великому произведению многократно обыгранный в мировой поэзии оксюморонный заголовок (подробнее см: [15, с. 93–109]), да и его великий роман, а в гоголевском понимании *поэма*, не были столь далеки от поэзии, как может показаться на первый взгляд, и что поэтическое отношение к слову всегда было свойственно его прозе: в «Пугливой тишине», «Неупиваемой Чаше», «Лете Господнем», «Богомолье»...

Что же касается «Солнца мертвых», его заголовок как символ центрального образа эпопеи был выношен им не без влияния, процитирую, «нашего славного “Поэта Солнца”». В сущности, Шмелев в своем романе пережил

и переосмыслил по контрасту бальмонттовское Солнце, образную доминанту поэзии своего друга, особенно ярко представшую в его «Сонетах Солнца, меда и луны» [6, с. 175–182; 8, с. 86–96], и получил в результате его трагический негатив, потаенный смысл которого в 1943 г. раскрыл выдающийся ученый энциклопедист, философ-космист и одновременно вдохновенный поэт Александр Чижевский. В его творческом наследии есть два весьма примечательных циклизующихся друг с другом произведения. В написанном в 1919 г. сонете «Солнце» лирический герой воспекает «Великолепное, державное Светило» и признает в нем «собрата-близнеца, / Чьей огненной груди нет смертного конца, / Что в бесконечности, что будет и что было» [17]. С ним контрастно перекликается стихотворение, созданное 26 апреля 1943 г. в Челябинской тюрьме НКВД под характерным названием «Стихия Тьмы», в котором, вслед за волошинским венком сонетов «Lunaria» и в унисон ему, он говорил об изоритмии земного и внеземного, о лунных резонансах и тревожно вглядывается в крошечную бездну Небытия, ассоциируя ее, а не Солнце, с Вечностью:

Течет таинственно живущего вода
Из вечной темноты в Земли ночное устье.
Свет — мимолетный миг, а вечность — темнота
И в этой темноте томящее предчувствие.

Там Солнце черное на черных небесах
Свой испускает свет невидимый и черный,
И в черной пустоте на черных же лучах
Летит в пространство весть о мощи необорной [17].

Парадоксальный образ черного солнца, как видим, не был уникальным открытием Ивана Шмелева и Михаила Шолохова, который явился обоим в связи с чудовищными ужасами гражданской войны. Те же апокалиптические чувства пережил во время Второй мировой войны репрессированный Чижевский.

Обратим внимание и на ритмическую структуру приветственного спича Шмелева. Разбив некоторые наиболее

экстатические его фрагменты на синтагмы, мы увидим очевидную имитацию литературной стихопрозы, напоминающей горьковскую «Песню о Соколе» и аналогичные эксперименты Андрея Белого:

...пойдем на речку,
 на бережках которой ты родился... посидим,
 посмотрим, как она тиха, едва струится,
 послушаем, как шепчут камыши и травы.
 Как камушки на дне играют,
 как ходят рыбки, наши рыбки...
 как реют голубые коромысла...
 как облачка стоят над темным лесом.
 И солнечный Поэт пошел со мною.
 <...>

Мы забывались, вместе шли...
 в далекое Святой Дорогой.
 Порой я видел влажный блеск в глазах...
 Поэт дарил меня стихами.
 Я их храню.
 Необозримые пространства,
 нас разделявшие, как будто —
 надуманные нами — их не стало:
 их просто не было...

Стихovedы широко пользуются понятием «Проза поэта». Применительно к Ивану Шмелеву с не меньшим основанием можно говорить о «Поэзии прозаика».

2

В 1934 г. в Белграде вышел очередной поэтический сборник Игоря Северянина под названием «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах». Один из 114 медальонов (В каноническом издании их было ровно сто, затем добавилось еще 14), озаглавленных по фамилиям выдающихся деятелей литературы и искусства, под номером 97 (110) был посвящен Ивану Шмелеву:

Шмелев

Все уходило. Сам цветущий Крым
Уже задумывался об уходе.
В ошеломляемой людьми природе
Таилась жуть. Ставало все пустым.

И море посинелым и густым
Баском ворчало о людской свободе.
И солнце в безучастном небосводе
Светило умирающим живым.

Да, над людьми, в страданиях распростертых,
Глумливое светило солнце мертвых
В бессмысленно-живом своем огне,

Как злой дракон совсем из Сологуба,
И в смехе золотом все было грубо
Затем, что в каждой смерти была окне...

1927 [13, с. 393].

Менее всего, однако, в нем раскрывается личность писателя. На самом деле это эхо его творческой деятельности в виде своеобразного поэтического ремейка «Солнца мертвых». В зачине сонета развивается тема тотального Ухода, ухода в небытие, но не в толстовском, а в историческом смысле более точного в данном контексте слова — *Исхода*, недаром отплыть, оторваться от материка *задумывается* сам «цветущий Крым», превратившись, как у В. Аксенова, из полуострова в остров, а также в некое метафорически мыслящее существо. Именно в таком ракурсе предстает он перед нами в «Солнце мертвых». О позиции автора и одновременно персонажа его сонета Шмелева исключительно красноречиво свидетельствуют предельно выразительные эпитеты, образная система и надрывная интонация обоих произведений, отсылающие реципиента к страницам кровотокащей шмелевской эпопеи и к «солнечным» стихотворениям самого Северянина: «Солнце и море» («Море любит солнце, солнце любит море...»), 1910. Август, «Земля и солнце, Вселенская поэма». 1911. Февраль, «Сонет»

(«Я коронуюсь утром мая / Под юным солнечным лучом...»), 1908, «Поэза о солнце, в душе восходящем» («В моей душе восходит солнце...», 1912. Май, сонет «Сологуб» («Неумолимо солнце, как дракон...»). 1926 [см. подробнее: 14, с. 107–116].

3

Среди феноменального количества сонетных венков, написанных покойным петрозаводским поэтом, философом-космистом Юрием Линником, выделяется венок со знаковым хрестоматийным названием «Солнце мертвых», 25–29 августа 2015 [10]. Юрий Владимирович имел обыкновение печатать свои произведения малыми, можно сказать, самоиздатовскими брошюрками с оригинальными авторскими комментариями в стиле философско-искусствоведческих эссе. Этот венок был опубликован в Интернете на сайте Cogita!ru.

Сравнивая венок сонетов Юрия Линника с одноименным романом Ивана Шмелева, мы почти не находим напрашивающихся текстуальных переключек. Поэта прежде всего вдохновил многозначительный и не до конца осмысленный символический заголовок, а также породивший его пафос скорбного плача по исчезающей на глазах веками создаваемой цивилизации, попираемой новыми хозяевами жизни, отвергающими все и вся. Таким образом, «Солнце мертвых» Юрия Линника не следует воспринимать как некую поэтическую иллюстрацию к одноименному творению Ивана Шмелева в прозе. Это самодостаточный художественный Космос, вступивший в активное интертекстуальное взаимодействие с признанным шедевром — вроде бы прозаической эпопеей, но построенной по законам эпической и лирической поэзии, приправленной изрядной долей душераздирающего трагизма.

Художественный мир «Солнца мертвых», в поэтическом освещении Юрия Линника не ограничен пространством Крыма и хронологией описываемых Шмелевым событий. Поэтому, видимо, в экспозиционном зачине магистрала «Восходит солнце мертвых над равниной» автор уточняет: «Вестимо, *среднерусской...*» Боль писателя и солидарного

с ним современного поэта выплескивается едва ли не за пределы всей Ойкумены.

Лирический герой венка столь же активен, открыт и личностен, как и автор-повествователь у Шмелева. Он обращается к самому Спасителю «с повинной» и иступленной мольбой вразумить тех, кто еще окончательно не утратил разум; настойчиво внушая им мысль о том, что речь идет не только о прошлом («прощальном» и «похоронном»), но и о настоящем и даже будущем: «Россию *вынесут* из храма — / Под вражий грай бесславно *погребут*». В 1-м сонете, сразу после магистрала, говорится о том, что «некролог на смерть державы» Иван Шмелев еще *напишет*. Обратим внимание на временную форму глаголов! Это вовсе не темпоральная рокировка, а остановленное, вечно длящееся мгновенье.

Завершим наш разбор собственно комментариями.

В венке сонетов Линника чрезвычайно широко представлены фольклорные мотивы, например старинная пословица «Где был сад (Эдем, Земной Рай), там стал Ад»; а также древнерусские словесные обороты: «О Вырии своем вечнозеленом / Еще мечтаешь? Право, не робей, / Услышав Китеж, славный перезвоном — / Залазь в подводный колокол скорей».

Если с легендой о Китеже все более или менее ясно, то понятие Вырия требует пояснения: вырий, вирий, ирий, урай, в восточнославянской мифологии есть не что иное, как древнее название рая и райского мирового древа, которое, кстати, всплывает в 6-м сонете: «Отчаиваясь, все же собери / Загубленного Мирового Древа // Утратившие всхожесть семена — / И попытайся — может быть не втуне — / Их оживить...». См: [7, с. 310–311].

Отметим также характерную склонность поэта к привлечению довольно экзотических слов, в том числе и из его профессионально-философского лексикона: «Уход в Ничто, где логосы и *нусы*...». Последнее слово, почерпнутое из категорий античной философии, обозначающее «мысль, высший мировой божественный разум», непринужденно рифмуется в 10-м сонете с «вековечными искусствами» (обратим внимание на архаический сдвиг ударения).

То же самое можно сказать и о пристрастии Линника к торжественным архаизмам. Так, в зачине 4-го сонета строится впечатляющий образ полного опустошения. Природа, казалось бы, предрасположенная к изобилию, отказывается рожать, обрекая своих обитателей на голодную смерть: «Пусты сусеки. И пусты лари. / Не наскребешь и горстку грубой дерти». Если не знать этимологии этого редкого теперь слова, можно подумать, что оно просто притянута за уши для рифмовки с «коловертью», «чертями» и «смертью». Однако выясняется, что этим словом наши предки обозначали грубо, не столько перемолотое, сколько раздавленное (разодранное) зерно, предназначенное для корма скота.

Не менее симптоматична отсылка к «Слову о Полку Игореве»: «Незнама / Пропащим душам этика вины...», ср.: «Земля незнаемая» о половецкой степи.

Более всего, конечно, космологическому замыслу поэта соответствуют Дантовы аллюзии: «Не Волга ль обернулась Ахероном?» — Ахерон (*греч.*: река скорби) опоясывает первый круг Ада; через нее души умерших перевозит Харон; или: «Воскреснем ли на Марсе иль Нептуне» — Дантов Рай, согласно Псевдо-Дионисию, располагался на девяти планетах; «Все Дантовы мерещатся круги» — Ад в «Божественной Комедии» состоит из девяти воронкообразно сужающихся кругов, а усеченный конус Чистилища из семи уступов — фактически тоже кругов.

Не мог автор венка сонетов не привлечь в свой поэтический мир пусть и отдаленные, но необычайно пластичные отголоски лирики и личности Волошина. Выражение «На горечи полынной / Настояна история Руси» отсылает нас к таким грандиозным волошинским историческим полотнам, как «Dmetrius-imperator» (1591–1613), «Стенькин суд», 1917, «Протопоп Аввакум», 1918, «Китеж», «Написание о царях Московских», 1919, Коктебель, «Дикое поле», 1920, Коктебель, «Россия», 1924, Коктебель, а также к знаменитому венку, украшавшему чело хозяина Дома поэтов в Коктебеле, который, как известно, избавлял его от хронических головных болей.

Столь же активно работают ассоциативные сигналы из трагедии Гете «Фауст»: «Мы заключили с дьяволом пари», из образного арсенала Пастернака: «Не докричусь. Хоть *вены отвори*» — ср.: «Я не держу. Иди, благотвори. / Ступай к другим. Уже написан Вертер. / А в наши дни и воздух пахнет смертью. / Открыть окно, что *жилы отворить*» [11, с. 177].

Наконец, поразительную актуальность венку «Солнце мертвых» придадут почти не замаскированные выходы в самую что ни на есть злободневную современность. Разве не прочитывается в словах «Мы были древле спаянной общиной. / Отныне мы — смертельные враги» позорная распря между двумя славянскими государствами? А в финале 13-го сонета в словах «Отечество! Задавят — заклюют — / Затопчут — завистят. Кто чаёт чуда? / Конец времен! Мы не в его ль преддверьи? / Мы на разрыв живем, на перекрут» недвусмысленно угадывается мерзкая атмосфера информационной войны, которую сегодня навязывает России ополоумевший от страха и лицемерия Запад.

Отметим также виртуозное владение Линника поэтическим языком на всех его уровнях: лексическом, синтаксическом, стилистическом и звуковом. Чего, например, стоит такой сумасшедшей экспрессии эпитет, как «Где сонм церквей? Руина за руиной! / Нам *взорванного* прошлого не жаль».

Но, повторимся, главное достоинство венка сонетов «Солнце мертвых» заключается в том, что поэт не стал переводить гениальную прозу Шмелева на поэтический язык, а создал совершенно оригинальное произведение, используя и по-своему развернув заглавный символ как гигантское обобщение, сохранившее энергию предостережения о вполне реальном Апокалипсисе, который может в очередной раз обратить Космос в Хаос.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский К. М., Бонгард-Левин Г. М. Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения, 1926–1936. М.: Наука, 2005. 432 с.

2. *Бальмонт К. Д.* Встреча: Константин Бальмонт и Иван Шмелев. Письма К. Д. Бальмонта И. С. Шмелеву // Наше наследие. № 61. 2002. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2002-61.php> (дата обращения: 19.05.2023).
3. *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л.: СП, 1969. 712 с.
4. *Бальмонт Михаил.* «Мой милый! Родной! Иван Сергеевич! Ваничка! Брат!»... К 90-летию знаменательной встречи К. Д. Бальмонта и И. С. Шмелева // Южное Сияние. 2017. № 1 (21). URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=19086> (дата обращения: 19.05.2023).
5. *Брик Л. Ю.* Из воспоминаний. URL: <https://biography.wikireading.ru/117905> (дата обращения: 19.05.2023).
6. *Ванюков А. И.* «Сонеты солнца, меда и луны»: поэтика заглавия и структура книги // Изв. Саратовского ун-та. Нов. Сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. Вып. 2. С. 175–182.
7. *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. I. М.: Русский язык, 1978. 699 с.
8. *Дзыга Я. О.* Образ солнца в творчестве И. С. Шмелева и К. Д. Бальмонта // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Т. 153, кн. 2. 2011. С. 86–96.
9. *Кутырина Ю. А.* Из переписки К. Д. Бальмонта и И. С. Шмелева (к годовщине кончины К. Д. Бальмонта) // Возрождение. Литературно-политические тетради (Париж). 1960. № 108. Декабрь. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6117.php> (дата обращения: 19.05.2023).
10. *Линник Ю. В.* Солнце мертвых (венок сонетов). URL: <http://www.cogita.ru/a.n.-alekseev/publikacii-a.n.alekseeva/yurii-linnik-solnce-mertvyh-venok-sonetov?ysclid=Ihowt4bсue939787931> (дата обращения: 19.05.2023).
11. *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. 730 с.
12. *Подковырова В. Г.* Русский венок сонетов. Ранняя история: 1889–1909. Автореферат дисс. ... канд. Филол. наук. СПб., 1998. 23 с.
13. *Северянин Игорь.* Тост безответный. Стихотворения, поэмы, проза. М.: Республика, 1999. 543 с.

14. Федотов О. И. Сонет-медальон Игоря Северянина «Шмелев» как стихотворный ремейк «Солнца мертвых» // Русская речь. 2020. № 6. С. 107–116.
15. Федотов О. И. Черное солнце Ивана Шмелева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филологические науки. 2013. № 4. С. 93–109.
16. Чешихин В. Е. Венок сонетов на могилу М.Е. Салтыкова // Чешихин В. Е. Стихи. 1887–1893. Рига, 1894. С. 211–219.
17. Чижевский А. Л. Стихия тьмы. URL: https://45ll.net/aleksandr_chizhevskiy/stikhiya_tmy.html?ysclid=lhtyggpi9q310752741 (дата обращения: 19.05.2023).

О. И. Федотов

**ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ НА ЧЕРНОМ НЕБЕ
(ЭПОПЕЯ ИВАНА ШМЕЛЕВА
И ВЕНОК СОНЕТОВ ЮРИЯ ЛИННИКА
В СВЕТЕ ФИЛОСОФИИ КОСМИЗМА)**

Юрий Владимирович Линник (1944–2018) — выдающийся поэт-стефанист, создавший грандиозный цикл венков сонетов, насчитывающий 651 единицу. Им были написаны и опубликованы на разных этапах его творчества два венка, удивительно созвучных проблематике трагической эпопеи Ивана Шмелева: «Memento mori», 2005, и, спустя 10 лет, одноименное со шмелевским шедевром «Солнце мертвых», 2015. Линник был известен не только как поэт, но и как оригинальный философ. Защитивший докторскую диссертацию по теме «Эстетика космоса», он был приверженцем космизма, автором многочисленных философских эссе, развивавших и популяризовавших идеи К. Циолковского, В. Вернадского, А. Чижевского, Н. Федорова, Н. Рериха и др. Предлагаемая статья устанавливает разветвленную систему интертекстуальных связей между философией космизма Серебряного века, эпопеей Ивана Шмелева и другими литературными произведениями, основанными на парадоксальном феномене «Солнца мертвых», при своеобразном посредничестве Юрия Линника.

Ключевые слова: Иван Шмелев, Юрий Линник, философия космизма, «Солнце мертвых», сингулярность, танатофилия и танатогония, интертекстуальность, роман-эпопея, венок сонетов.

Благодарность: Статья написана при финансовой поддержке гранта РФ. Проект № 23-28-00545 «Сонет и сонетные ассоциации в русской поэзии XIX–XXI вв.»

O. I. Fedotov

**A BLACK SUN IN A BLACK SKY
(THE EPIC BY IVAN SHMELEV
AND THE CROWN OF SONNETS BY YURI LINNIK
IN THE LIGHT OF THE PHILOSOPHY OF COSMISM)**

Yuri Vladimirovich Linnik (1944–2018) is an outstanding stephanist poet who created a grandiose cycle of crowns of sonnets, numbering 651 units. He wrote and published two crowns at different stages of his work, surprisingly consonant with the problems of the tragic epic of Ivan Shmelev: “Memento mori”, 2005, and, 10 years later, the eponymous with the Shmelev’s masterpiece “The Sun of the Dead”, 2015. Linnik was known not only as a poet, but also as an original philosopher. Having defended his doctoral dissertation on the topic “Aesthetics of Space”, he was an adherent of cosmism, the author of numerous philosophical essays that developed and popularized the ideas of K. Tsiolkovsky, V. Vernadsky, A. Chizhevsky, N. Fedorov, N. Roerich, etc. The proposed article establishes an extensive system of intertextual connections between the philosophy of cosmism of the Silver Age, the epic of Ivan Shmelev and other literary works based on the paradoxical phenomenon of the “Sun of the Dead”, with the peculiar mediation of Yuri Linnik.

Keywords: Ivan Shmelev, Yuri Linnik, philosophy of cosmism, : “The Sun of the Dead”, singularity, thanatophilia and thanatogony, intertextuality, epic novel, crown of sonnets.

Thanks: The article was written with the financial support of the RGNF grant. Project No. 23-28-00545 “Sonnet and sonnet associations in Russian poetry of the XIX-XXI centuries”.

Один из шести с половиной сотен венков сонетов, созданных Юрием Линником, философом-космистом и замечательным поэтом-стефанистом, поименован аналогично с трагической эпопеей Ивана Шмелева — «Солнце мертвых». Он был написан и опубликован в 2015 г. Генетическая связь и интертекстуальное взаимодействие двух одноименных текстов очевидны.

Однако, как отмечалось в обоих моих предыдущих публикациях на эту тему [6; 7], главное достоинство венка сонетов Юрия Линника «Солнце мертвых» заключается в том, что поэт не стал переводить гениальную прозу Шмелева на поэтический язык, а создал совершенно оригинальное произведение, используя и по-своему развернув заглавный символ как гигантское обобщение, сохранившее энергию предостережения о вполне реальном Апокалипсисе, который мог и до сих пор может в очередной раз обратить Космос в Хаос [7, с. 17]. Это утверждение нуждается в дальнейшем развитии и уточнении.

Юрий Линник как философ и как поэт был последовательным защитником основополагающих идей русского космизма. Ощущая себя наследником К. Циолковского, Вл. Вернадского, Н. Федорова, Н. Умова, А. Чижевского, Н. Рериха, Н. Бердяева и др., а также будучи горячим поклонником «поэмы в прозе» Эдгара По «Эврика», 1848, он выстроил свою космологическую концепцию Танатогонии, основные положения которой изложил в эссе-предисловии к венку сонетов «Memor to mori», написанном десятью годами ранее, в 2005 г.

В начале всех начал, по мнению Линника, лежит так называемая сингулярность, под которой подразумевается вся действительность, сосредоточенная в единой точке с нулевым диаметром, но потенциально стремящейся к бесконечности. Именно из ее «горловины» некогда «выпрыгнула вселенная». «Опустить лот еще ниже» невозможно, так как «там нет ничего, ни пространства, ни времени». То есть изначально «было — Ничто». Была «Пустота-Шуньята», нечто, лишенное содержания и свойств. «Был абсолютный Вакуум, не знавший никаких различий, никаких двоений. Было Единое!» Но в каждой его частице живет ностальгическая память об исходной сингулярности. В результате родилась мифологема «вечно-го возвращения», а вслед за ней феномен «усталости бытия» и «искус развоплощения, блаженного растворения в пустой бесконечности. Быть или не быть? Не быть! Хочется нырнуть в начальный Нуль — там тебя никто не достанет. Там царит Вечный Покой». Там «сами собой снимаются и разрешаются

все противоречия.<...> Отчаявшийся человек отказывается от бытия — в небытии он пытается найти своего рода ковчег, убежище». В терминах З. Фрейда, «Танатос берет верх над Эросом». «Когда влечением к смерти охвачены большие массы», можно уже говорить не о *танатофилии*, а о «танатогонии», своеобразной «возгонке небытия, его эскалации». Н. А. Бердяев считал, что «утверждение равенства ведет к росту энтропии», а вслед за ним еще более радикальный И. Р. Шафаревич в своей книге «Социалистический феномен» пришел к выводу, что коммунизм есть не что иное, как форма танатофилии — бессознательного устремления к небытию. Поэтому 1917 год — это год покушения России на самоубийство. Пока, к 2005 г., этот процесс «удалось если не остановить, то придержать». В нынешние времена танатогония «берет реванш уже в другом лагере». Потребительское общество способно «превратить планету в кладбище» и «за накоплением вооружений тоже может стоять бессознательная танатогония. Не исключено, что природа включает защитные механизмы — пытается элиминировать человека как вид, представляющий угрозу для жизни на Земле». Финал рассуждений поэта-философа, к счастью, не безнадежен: «Тенденции распыла, вымирания, деградаци, — призывает он, — надо мужественно противостоять. Идея вечной жизни: ее нельзя ни верифицировать, ни фальсифицировать. Будем ценить наличное бытие. И будем удерживать его изо всех сил! Помни о смерти — Memento mori [3, с. 14].

Далее следует сам венок, озаглавленный этим зловещим, но в то же время предостерегающим словосочетанием:

Влечётся этот мир к небытию?
Она растет, невидимая сила —
Я перед роком страх не утаю!
Что впереди? Гигантская могила.
Ты чувствуешь летейскую струю?
Стихия изоляцию пробила —
Тьма прорвалась! Я всю свет пою —
Пасуя перед натиском распыла.

Как трудно быть! И как легко не быть!
 Ужели тяготит существование —
 Пускай и бессознательно покуда?

Предельно мойра натянула нить —
 Грядет разрыв! И что мое звание?
 Проникла в душу смертная остуда.
 [3, с. 14]

Как всегда у Линника в препозиции мы видим Магистрал, составленный из инициальных стихов последующих четырнадцати сонетов. Тезисно в нем предваряется программа всего лирического дискурса: это — и серия риторических вопрошаний-«взваний», и мгновенные ответные реакции на них, и отточенные натурфилософские максимы, и — в замковой части — финальный отнюдь не утешительный вывод.

В энергичных стилистически отточенных выражениях передается комплекс чувств лирического субъекта, обеспокоенного все нарастающей «невидимой силой», влекущей этот «мир к небытию». Вместе с ним мы ощущаем непреодолимую власть рока, прохладу «летейской струи», скорее всего, конечно, не водной, из реки Забвения, а внешним образом схожей с той, о которой писал отчасти поддавшийся танатофильским настроениям Владислав Ходасевич. Такой уход из жизни и в самом деле выглядит как избавление:

Какая может быть досада,
 А счастья разве хочешь сам,
 Когда *нездешняя прохлада*
Уже бежит по волосам?

Глаз отдыхает. Слух не слышит,
 Жизнь потаенно хороша.
 И небом невозбранно дышит
 Почти свободная душа [9, с. 134].

Но нет, здесь — другое: «Стихия изоляцию пробила», а сквозь нее «Тьма прорвалась», сравнимая с Эребом¹. Она,

подобно тютчевскому океану, «объемлет шар земной», а тут еще и «прилив растет и быстро нас уносит / В неизмеримость *темных* волн». Правда, и это сравнение не тождественно роковому прорыву тьмы, упомянутому Линником, поскольку в нем все же остается некоторый утешительный проблеск света: «Небесный свод, горящий славой звездной / Таинственно глядит из глубины, — / И мы плывем, *пылающею* бездной / Со всех сторон окружены» [5, с. 29].

Мотив крошечного беспросветного мрака, обозначившись в 7-м стихе Магистрала, неизбежно должен был повториться в венке по крайней мере еще дважды, в завершении 6-го и в зачине 7-го сонетов, притом еще и вытесняя собой свет, «всуе» воспеваемый поэтом. Кроме того его поддерживают окказиональные синонимы как тьмы, так и отсутствия света еще в нескольких сонетах (в 5-м, 8-м, 9-м, 11-м и 12-м). В 5-м: «*Не показался ни один просвет: / Однообразна флора теневая — / Великое обилие черноты: // Добавить просто нечего в букет! / Разнообразье начисто смывая, / Стихия изоляции пробила*». В 8-м: «*Заглядываю ночью за кромку — / Там пустота!*», «...вечность *отключила / Земные связи! Гибельную тьму // Ты всколыхнул...*». В 9-м: «*Импульсом подспудным / Направлены и дух, и мирозданье // За грань пространства — нет черной дыры!*» В 10-м: «*Порой вернуться хочется назад — / В ночное лоно!*» В 11-м: «*Но к сумрачному Танатосу льну*» [3, с. 14–16].

Как в эссе «Танатогония», так и в венке сонетов «Memento mori» отразились представления о мироздании, характерные для философов-космистов Серебряного века и, между прочим, для воочию наблюдавших его космонавтов уже в наше время. Таково, для примера, стихотворение Александра Чижевского, написанное им во время отсидки в Челябинской тюрьме НКВД (см.: [7]). Вслед за волошинским венком сонетов «Lunaria» и в унисон ему, Чижевский размышляет об изоритмии земного и внеземного, о лунных резонансах и тревожно вглядывается в крошечную бездну Небытия, ассоциируя ее, а не Солнце с Вечностью:

Течёт таинственно живущего вода
Из *вечной темноты* в Земли *ночное устье*.
Свет — мимолетный миг, а *вечность* — *темнота*
И в этой *темноте* томящее предчувствие.

Там *Солнце чёрное на чёрных небесах*
Свой испускает свет невидимый и чёрный,
И в *чёрной пустоте* на *чёрных же лучах*
Летит в пространство весть о мощи необорной [10].

Парадоксальный образ черного солнца, как видим, не был уникальным открытием Ивана Шмелева и Михаила Шолохова, который явился обоим в связи с чудовищными ужасами гражданской войны. Те же апокалиптические чувства пережил во время Второй мировой войны репрессированный Чижевский.

Удивительным образом и умозрительные и поэтические прозрения космистов нашли убедительное подтверждение в реальности. В своих Воспоминаниях о первом космическом полете Юрий Гагарин описывает Землю и окружающий ее космос следующим образом:

Когда я смотрел на горизонт, то видел резкий контрастный переход от светлой поверхности Земли к *совершенно черному небу*. Земля радовала сочной палитрой красок. Она окружена ореолом нежно-голубого цвета. Затем эта полоса постепенно темнеет, становится бирюзовой, синей, фиолетовой и переходит в *угольно-черный* цвет. Этот переход очень красив и радует глаз [1, с. 163].

Теперь остается проверить, совпадает ли колорит эпопеи Ивана Шмелева и венка сонетов Юрия Линника, хотя бы по причине их идентичного названия. Как показал специальный анализ заголовка шмелевского романа [8, с. 93], лексема «солнца» оказалась наиболее частотной и значимой в его художественной системе еще и потому, что местом действия его является южный берег Крыма с рекордным количеством солнечных дней в году. Как писатель-реалист Шмелев не мог

не считается с этим неоспоримым фактом. В романе нет прямого оксюморонного словосочетания «черное солнце» или «черный свет», однако время от времени эти две окказионально антонимические лексемы довольно активно взаимодействуют. Например, в главке «Круг адский» в первых двух абзацах далеко не случайно они встречаются, близко соприкасаясь друг с другом (что примечательно, в связи со «смертью»!):

Кружусь по садику, по колючкам, ищу, ищу... *Черное, неизбежное — со мной ходит. Не отойдет до смерти. Пусть и по смерти ходит.*

Темнеет в моем саду. Молодой месяц уходит за горб горы. *Почернела* Кафель, идет с Бабугана *ночь*.

<...> Не убежишь из круга. Камню молиться, чтобы разверзлись горы и поглотили?

Пожгло солнцем?.. [11, с. 576]

На достаточно обширном пространстве формально прозаического, но глубоко поэтического текста Шмелев целенаправленно усиливает семантику тьмы, до предела насыщая некоторые страницы соответствующими колористическими эпитетами. В главке «Тысячи лет тому» в эпизоде приезда татарина с обезумевшими глазами, которого голод понуждает расстаться со своим конем, прилагательное «черный» и производные от него части речи создают насыщенный inferнально-траурный колорит. Его экспрессию усиливают контрастные нотки белизны:

Татарин крохотный, *черноусый*, с обезумевшими глазами. <...>

Совсем *чумовой* татарин. Дрожит-кричит, перекося рот, кривит *почерневшее* лицо, и все охлопывает коня по шее. А конь — под *черной* шкурой скелет, с втянувшимися ноздрями, — оскаленными зубами дерет шиповник. Запарил коня татарин, и сам запарился. <...>

А сумерки все густеют. Кафель синее. У, какая пустыня там! Снеговая пустыня в падающей ночи. Я стою

на холме и вглядываюсь в *пустыню*, пытаюсь ее постигнуть. Море — *черное, как чернила*, берега — *белые*. Громыкает поглуше — от *снега* глохнет. И там *пустыня*. Одна на другую смотрит: *черная, белая*.

Тысячи лет тому... — многие тысячи лет — здесь та же была *пустыня*, и *ночь*, и *снег*, и море, *черная пустота*, погромыхивало так же глухо. <...>. Смотрю и вбираю я. *Снега синеют, чернеет даль. Нигде огонька не видно*. Не было и тогда. *Пустыня*. Вернулась из далеких далей. Пришла и молчанием говорит: я пришла, *пустыня* [11, с. 624–625].

Как видим, писатель мастерски пользуется ключевым словом «Пустыня», обозначающим пространство, лишенное красок жизни, а также контрастом либо черного (синего) и белого цвета, либо темноты с интенсивным солнечным светом, либо, наоборот, размывает этот естественный контраст, вводя сюрреалистические картины в сновидениях (в главке «Утро»):

Все эти месяцы снятся мне пышные сны. С чего? Явь моя так убога... Дворцы, сады... Тысячи комнат — не комнат, а зал роскошный из сказок Шехерезады — с люстрами в голубых огнях — огнях *нездешних*, с серебряными столами, на которых груды цветов — *нездешних*. Я хожу и хожу по залам — ищу...

Кого я с великой мукой ищу — не знаю. В тоске, в тревоге я выглядываю в огромные окна: за ними сады, с лужайками, с зеленеющими долинками, как на старинных картинах. Солнце *как будто светит*, но это *не наше солнце*... — *подводный какой-то свет, бледной жести*. И всюду — цветут деревья, *нездешние*: высокие-высокие сирени, *бледные* колокольчики на них, розы *поблекшие*... Станных людей я вижу. С лицами *неживыми* ходят, ходят они по залам в одеждах *бледных* — с икон как будто, заглядывают со мною в окна. Что-то мне говорит — я чувю это щемящей болью, — что они прошли через страшное, сделали с ними что-то,

и они — вне жизни. Уже — нездешние... И невыносимая скорбь ходит со мной в этих до жути роскошных залах... Я рад проснуться [11, с. 455–456].

Не забудем, что именно Гипносу, богу сна (брату Танатоса), космисты, вслед за древними эллинами и буддистами, были склонны приписывать роль пособника эскалации танатогонии: «К Единому, — пишет в своем предисловии к «Memento mori» Линник, — мы прикасаемся во время глубокого сна» [3, с. 14], а в заключительном сонете своего венка считает нужным подчеркнуть:

Ужели верный путь наметил Будда?
Не различает ни добра, ни зла
Покой нирваны. Здесь не чают чуда —
Здесь просто спят. Но снятся мне крыла —
Еще желаю вырваться отсюда!
Иль это блажь? Надежда умерла [3, с. 16].

В более позднем своем венке, посвященном трагической эпопее Шмелева, получившей аналогичное с ней название и прямо упомянутой в 1-м и 13-м сонетах: «Напишет некролог на смерть державы / Иван Шмелев»; «Что Крым шмелевский? И сегодня шрамы / Не залечить!», мы видим примерно те же закономерности. Тотально мрачный колорит дает о себе знать уже в Магистрале, а следовательно, по крайней мере еще в двух смежных по отношению друг к другу сонетах (5-м и 6-м):

Восходит Солнце мёртвых над равниной.
Где веси? Города? Монастыри?
Я прихожу к Спасителю с повинной —
Я умоляю: длань свою простри —
Достань до нашей сущности глубинной!
Кромешный мрак снаружи и внутри —
Нам Ад открылся этой горловиной?
Оттуда всё летят нетопыри.

Ты о прощальном? Ты о похоронном?
 Россию нынче вынесут из храма —
 Под враний грай бесславно погребут.

Не Волга ль обернулась Ахероном?
 Как воля к умиранию упряма!
 Мы на разрыв живём, на перекрут.

Солнце мертвых, восходящее над русской равниной, не светит и не освещает, а напротив, заливаает все вокруг «кромешным мраком» «снаружи и внутри». Из поля зрения исчезли и «веси», и «города», и «монастыри». Из «горловины» той самой «сингулярности», породившей вселенную, как писал в 2005 г. Линник, вместе с ней «высочили» «в кромешном мраке» Ад и танатогония — коллективная устремленность к смерти, провозвестниками которой оттуда же вылетают «нетопыри». В терцетной части, в переломном 9-м стихе, лирический субъект обращается к кому-то, скорее всего к самому себе, с сакраментальными, отнюдь не риторическими вопросами: «Ты о прощальном? Ты о похоронном?» И тут же, словно отвечая на них, предвещает: «Россию нынче вынесут из храма — / Под враний грай бесславно погребут». Под тот самый «враний грай», который некогда примнился в пророческом «мутном сне» Святославу Киевскому в «Слове о полку Игореве». «Не Волга ль обернулась Ахероном?» — тревожится поэт, раз воля к жизни уступила более упрямой «воле умирания»... Мало надежды оставляет и заключительный стих, констатирующий трагическую неопределенность и ожесточенность нашего бытия: «Мы на разрыв живем, на перекрут».

«Кромешный мрак», манифестированный в Магистрале, становится еще более беспросветным на стыке 5-го и 6-го сонетов: «...Накаляя / Дух ненависти, нас взвихрят стихии! / Кромешный мрак снаружи и внутри. // Кромешный мрак снаружи и внутри. / И справа гиблый вакуум, и слева. / Внизу ль, вверху ль — одно как ни мудри: / Зияние разверзнутого зева».

В 10-м сонете, в котором повествуется о ритуальном выносе России из храма и последующей доставке ее «...по Млечному пути / За грань миров», образная логика закономерно приводит нас сначала к зеркалу со стертой амальгамой, в котором «ясных отражений не найти», а затем и к «черной дыре», черной которой уже ничего быть не может, ну разве что «могильная яма».

Все известные нам мифологические атрибуты смерти сосредоточены в 12-м сонете: Ахерон со Стиксом, вместо Волги и Дона, Аид, Флегетон, Коцит и Тартар, представленные только номинально, ведь их просто не видно, поскольку «там нет ни звезд, ни лун». Сплошная «зга»² — потемки, и «в никуда ведет <...> дорога»...

Погружаясь в «черную дыру» небытия нарратор избегает видимых образов, довольствуясь умозрительными и звуковыми, и, что чрезвычайно важно, уже со 2-го сонета актуализирует мотив сна — временной смерти — состояния предшествующего погружению в танатогонию:

Где веси? Города? Монастыри?

Ответят сны: вот голая пустыня,

Какой мы станем века через три —

А может, раньше. Думалось: твердыня —

А вышло: прах!

Таким образом, все рассмотренные или хотя бы упомянутые нами произведения — эссе Ю. Линника «Танатогония», 2005, его же венки сонетов «Memento mori», 2005, и «Солнце мертвых», 2015, одноименный роман-эпопея И. С. Шмелева, в составе которого, кстати, имеется главка «Мemento мори», философские и художественные тексты русских космистов Серебряного века, в частности потрясающее стихотворение А. Чижевского «Стихия тьмы», 1943, генетически предшествующие ему «философские ноктюны» Ф. Тютчева и «поэма в прозе» Эдгара По «Эврика», 1848, а также венки сонетов Максимилиана Волошина «Corona Astralis», 1909, и «Lunaria», 1913, воспоминания Ю. Гагарина «Дорога в Космос», 1961,

и даже публицистические выступления Н. Бердяева и И. Шафаревича — каждое в отдельности и в совокупности составляют единый интертекст, все компоненты которого, взаимодействуя, дополняют и обогащают друг друга³.

Философские воззрения русских космистов нашли адекватное отражение как в их собственных научных и художественных сочинениях, так и в текстах сочувствующих им современников и последователей. Самыми устойчивыми сквозными мотивами оказались концептуальные представления о человеке вообще, лирическом субъекте и человечестве в целом — жителях планеты Земля, обреченных жить и умирать в окружении бескрайнего мрачного Космоса; о роковой власти «стихии тьмы», внешним образом исключаящей из поля зрения видимую реальность и как бы аннулирующую ее; о подверженности при неблагоприятных условиях существования человеческой личности и общества в целом «танатогонии» и, наконец, о парадоксальном образе черного светила — Солнца мертвых — угрожающем символу энтропии, утраты гармонического бытия, противоестественной обратной метаморфозы Космоса в Хаос.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эреб — в древнегреческой мифологии бог, родившийся из Хаоса, олицетворяющий собой вечный мрак.
2. Вопреки, казалось бы, общепринятому толкованию «зги» как кольцу для колокольчика на дуге в упряжи лошади, Линник придерживается более основательной точки зрения Вл. Даля: «тьма, потемки, темнота (сгаснуть? Сгинуть?)» [2, с. 675].
3. При обсуждении данной статьи в виде доклада на конференции «Актуальность И. С. Шмелева», которая состоялась 1 июня 2024 г. в Санкт-Петербурге, С. В. Шешунова обратила внимание еще на один громкий прецедент из этого ряда — первое стихотворение из сборника О. Мандельштама «Tristia» «Как этих покрывал и этого убора...»,

1915, 1916 , развивающее мотивы предшествующего лирического монолога «Я не увижу знаменитой “Федры”...», 1915. В нем трагическая любовь мачехи к своему пасынку Ипполиту уподоблена солнечному затмению: «И для матери влюбленной / *Солнце черное* взойдет. // <...> Черным пламенем Федра горит / Среди белого дня. / Погробальный факел чадит / Среди белого дня. / Бойся матери ты, Ипполит: / Федра — ночь — тебя сторожит / Среди белого дня». Протиестественную метаморфозу объясняет далее сама героиня: “Любовью черною я солнце запятнала...». Завершается стихотворение, надо полагать, словами Хора: «Страсти дикой и бессонной / *Солнце черное* уйдем» [4, с. 107–108]. Видимо, не случайно при этом ассоциативно всплывает столь же многозначительная цитата из стихотворения, написанного пятью годами позже, в 1920 г.: «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы; / Медуницы и осы тяжелую розу сосут. / Человек умирает. Песок остывает согретый. / И вчерашнее солнце на черных носилках несут» [4, с. 126], которая в связи с крылатой фразой Жуковского «Солнце нашей поэзии закатилось» воспринимается как парафраз трагической смерти Пушкина. Хочу выразить признательность С. В. Шешуновой, как и другим участникам обсуждения, в частности модератору заседания А. М. Любомудрову, заметившему, что в тексте шмелевского романа словосочетание «черное солнце» отсутствует, что справедливо, если рассматривать эпитет с точки зрения колористики. Однако заголовок произведения оборачивается его окказиональным синонимом в обобщенно-символической трактовке, примерно так же, как и почерневшее «вчерашнее солнце» у Мандельштама — уже закотившееся, умершее светило.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гагарин Ю. А. Дорога в космос: рассказ лётчика-космонавта СССР / лит. запись спец. кор. «Правды» Н. Денисова,

- С. Борзенко; под ред. и с пред. Н. Каманина. М.: Правда, 1961. 173 с.
2. *Даль Вл. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. М.: Русский язык, 1978. 699 с.
 3. *Линник Ю. В.* Солнце мертвых (венок сонетов). URL: <http://www.cogita.ru/a.n.-alekseev/publikacii-a.n.alekseeva/yurii-linnik-solnce-mertvyh-venok-sonetov?ysclid=lhowt4bсue939787931> (дата обращения: 19.05.2023).
 4. *Мандельштам О. Э.* Соч.: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Стихотворения. Переводы. 638 с.
 5. *Тютчев Ф. И.* Лирика. М.: Наука, 1965. Т. 1. 447 с.
 6. *Федотов О. И., Шелемова А. О.* Опыт комментария к венку сонетов Юрия Линника «Солнце мертвых» // Polilog. *Studia Neofolologiczne. Słupsk*, 2018. № 8. S. 267–274.
 7. *Федотов О. И.* «Солнце мёртвых» Ивана Шмелева в сонетах К. Бальмонта, И. Северянина и Ю. Линника // АСТА ERUDITORUM. 2023. Вып. 44. С. 13–17.
 8. *Федотов О. И.* Черное солнце Ивана Шмелева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филологические науки. 2013. № 4. С. 93–109.
 9. *Ходасевич В. Ф.* Стихотворения (Библиотека поэта, Большая серия). Л.: Советский писатель, 1989. 464 с.
 10. *Чижевский А. Л.* Стихия тьмы. URL: <https://ru-lyrics.livejournal.com/1878930.html> (дата обращения: 16.01.2024).
 11. *Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 1. 640 с.

О. В. Чагина

**ИСТОРИЯ, ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ В СЛОВЕ
(ЗАТЕКСТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ В «ЛЕТЕ ГОСПОДНЕМ»
И. С. ШМЕЛЕВА)**

В статье показан московский мир, запечатленный в повести И. С. Шмелева; объясняется большой объем затекстной информации, хранящейся здесь и важной для объяснения в иностранной аудитории. Повесть рассказывает о происхождении названий московских улиц; о храмах, их названиях, сыгравших важную роль в истории Москвы. Дается описание еды как части национальной культуры, купеческого быта Замоскворечья. Рассказывается об искусстве наиболее известных московских кондитеров, о продолжении традиций отечественного кондитерского искусства в наши дни.

Ключевые слова: Замоскворечье, традиции, обычаи, храмы, улицы, еда

O. V. Chagina

**THE STORY CAPTURED IN THE WORD
(BEHIND-TEXT INFORMATION IN “LETO GOSPODNE”
BY I. S. SHMELEV)**

The article shows the Moscow world fended in the narrative by I. S. Shmeljov; explains the large amount of an endnote information which is keeping here and appears to be important for explanation in a foreign auditory. It tells of the origins of the names of Moscow streets. A great attention is spared to the churches, their names which had played a significant role in the history of Moscow. It is given the description of the merchant mode of life in Zamoskvorechye and food as a part of the national

culture. It is narrated in the article of the skill of the most famous Moscow confectioners, of continuation of the traditions of the national confectionery art in our days.

Keywords: Zamoskvorechye, traditions, customs, churches, streets, food.

Вот уже много лет мы с иностранными студентами совершаем прогулки по старой Москве. Однажды, гуляя по Замоскворечью (это было весной 2000 года), мы увидели в Лаврушинском переулке только что установленный памятник — скульптурный портрет И. С. Шмелева. Этот бюст работы французского скульптора Лидии Лузановской был создан при жизни писателя в Париже и передан в Москву по случаю перенесения праха писателя из Сент-Женевьев де Буа на кладбище Донского монастыря.

Необычность портрета не оставила студентов равнодушными. Посыпались вопросы: кто это? Где он жил? Почему памятник установлен в этом месте? Именно тогда у меня возникло желание познакомить своих учеников с удивительной книгой И. С. Шмелева «Лето Господне».

К осуществлению этого замысла я приступила не без колебаний. Смущали различия в восприятии мира молодыми людьми, воспитанными в разных культурно-исторических и религиозных традициях.

Сомнения рассеялись, когда мы приступили к чтению повести «Лето Господне».

Книга эта — произведение автобиографическое. И. С. Шмелев, родившийся в Москве в патриархальной купеческой семье и окончивший свои дни в Париже, в разлуке с родиной, томился тоской по «потерянному раю». Здесь, в Париже, он написал книгу о России, какой она сохранилась в его сердце.

«Лето Господне» часто называют «энциклопедией Замоскворечья». Вся жизнь его обитателей сохраняла православные традиции и устои; ритм жизни определял православный месяцеслов.

Старый Горкин, друг и наставник героя повести, рассказывает ребенку о старомосковских традициях, водит его по подмосковным храмам, объясняет особенности богослужения в знаменательные дни.

Почему это важно для изучающих русский язык? Представляется справедливым утверждение Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова о том, что если в недавнем прошлом из учебного материала изгонялся пласт лексики, имеющий хоть в какой-то мере религиозную окраску, то сегодня пришло время возродить эти слова и понятия, поскольку это «выражение не только религиозной нравственности, но и национального мироощущения [2, с. 223].

Повесть изобилует словами с национально-культурной семантикой. Это названия внеязыковых явлений, они требуют особого комментария. Его называют реальным, историко-литературным, бытовым, социальным. В изданиях Шмелевской повести это, например, комментарии К. Любимовой [5], Е. Осьминой [6] и др.

В практике преподавания русского языка как иностранного сложился особый тип комментария — лингвострановедческий, основанный на сочетании в преподавании страноведческого материала и филологической методики [2, с. 135].

В описании праздника Донской иконы Божией Матери в «Лете Господнем» перечисляются названия церквей, участвующих в Крестном ходе. Они воссоздают атмосферу тех времен, когда эти храмы возникали и дали названия многим московским улицам. А топонимы — это тот культурно-исторический фон, в котором живет память былых времен. Замечательно сказал об этом Д. С. Лихачев в одной из бесед с телезрителями: «Насколько легче — причем физически легче! — идти по улице, когда ты знаешь, кто здесь жил, какие события здесь происходили». Вспомним некоторые из этих названий.

Прежде всего, о самом празднике Донской иконы Божией матери. Это действительно живая история — напоминание об избавлении Москвы от нашествия войск хана Казы-Гирея. Один из героев повести рассказывает: «Сергий Преподобный

дал князю Дмитрию Донскому икону Богородицы и сказал: «Иди, и одолеешь татар-орду». И вот та самая икона и есть Донская. Вот потому и празднуем». Здесь, на месте, где русские воины вышли навстречу татарской орде, был позднее основан Донской мужской монастырь. Отсюда и название одной из московских улиц — Донская.

Идет Крестный ход, плывут хоругви, и названия их напоминают о прошлом...

«*Иоаким и Анна*» — имена этих святых, родителей Пресвятой Богородицы, носит храм в Кадашеве. Церковное имя *Иоаким* звучало в просторечии как *Яким*, поэтому в народе стали называть этот храм *Якима-Анны*. Так возникло и название улицы — *Якиманка*. В 1970 г. этот храм был снесен, а храмовая икона перенесена в церковь Ивана Воина на той же улице.

Вот проплывает хоругвь от «*Флора и Лавра*», покровителей лошадей. Храм, названный по имени этих святых, стоит на Шаболовке, в бывшем *Конном переулке*, где был когда-то Конный рынок.

А вот и «*Спас в Наливках*». Сегодняшние *Спасоналивковские переулки* унаследовали свое название от церкви Спаса Преображения, «что в Наливках». Само название «*Наливки*», по одной из версий, пошло от того, что здесь находилась стрельцкая слобода, где был знаменитый кабак — здесь стрельцам «наливали» в любое время суток, в то время как продажа спиртного в те далекие времена была законом ограничена [9, с. 55].

Названия церквей Михаила Архангела в Овчинниках, Воскресения в Кадашах, Николы в Толмачах, Воскресения Словущего в Монетчиках, Николы в Кузнецах отразили жизненный уклад обитателей этих мест — овчинников, кадашей, толмачей, монетчиков, кузнецов. Отсюда — и современная топонимика этой части Замоскворечья: *Овчинниковская и Кадашевская набережные, Толмачевский переулок, Монетчиковские переулки, Новокузнецкая улица, Кузнецкие переулки*.

В названиях некоторых московских церквей сохранилась память об особенностях места, где храм был воздвигнут.

Скажем, церковь Георгия Победоносца, «*что в Яндове*», восходит к вышедшему ныне из употребления, но сохранившемуся в диалектах слову «яндова», или «ендова», означавшему «овраг». В Древней Руси у него было и иное значение — так называли посуду для питья округлой формы [9, с. 25]. Церковь, упоминаемая в повести Шмелева, находится у Москвы-реки в районе Балчуга.

...«*Никола Голутвинский*» — название этого храма сохранилось в современном топониме *Голутвинские переулки*, где оживает память о давно вышедшем из употребления слове «*голутва*», т. е. «просека, вырубка в лесу [9, с. 76].

Многие страницы повести посвящены описаниям еды. Среди традиционных русских блюд — *щи, уха, ботвинья, калья, окрошка, тельное, похлебка, кисель, заливное, студень*. Особую группу составляют «хлебные» слова: *баранки, сушки, калачи, блины, ватрушки, кулебяки, расстегаи*. За каждым из них — своя история, и они требуют объяснения в иностранной аудитории.

Взять, например, *расстегай*. Знаменитые гаранькинские *расстегаи* славились на всю Москву, им в повести отведено несколько страниц. Интересна история этого слова. В словаре В. И. Даля «*разстегай*» имеет два значения. Первое — открытый, распашной сарафан; второе — пирог с открытым верхом [4]. М. И. Пыляев в книге «*Старая Москва*» рассказывает о том, как возникло это слово [7]. Был в Москве цыганский хор, в котором пела любимица публики Стеша. Когда она исполняла песню «*Сарафанчик-расстеганчик...*» с несколько фривольным подтекстом, ее сарафанчик в определенный момент *расстегивался*, что приводило публику в восторг. Хозяйну ресторана пришла в голову мысль — подавать во время исполнения песни пирог с раскрытым, «*расстегнутым*» верхом. Идея имела успех. Так в русской кухне появился новый вид пирога, а в русском языке — новое слово. И если у В. И. Даля в толковании этого слова на первом месте стоит *расстегнутый сарафан*, а только потом — тип пирога, то в «*Словаре современного русского литературного языка*» (т. 12, 1961)

слово «расстегай» определяется прежде всего как тип пирога, и лишь затем — как вид сарафана [8, стб. 830].

Из напитков упоминаются *квас, сбитень, меды, пиво, водка, рябиновка, черносмородиновка*; а из иностранных вин — шампанское от Кликко, вино от Депре-Леве. И, хотя не всем гостям были по вкусу новомодные вина («Протодьякон “депры” не любит, голос с нее садится») — богатые купцы, устраивая торжественные обеды, непременно заказывали марки модных тогда вин от Депре.

По поводу «вин от Депры» могли случаться и казусы. Об одном из них пишет блестящий знаток старой Москвы В. Гиляровский: «Были у водочника Петра Смирнова два приказчика — Карзин и Богатырев. Отошли от него и открыли свой винный погреб /.../, стали разливать свои вина, — конечно, мерзость. Вина эти не шли». И вот, когда фирма уже начала прогорать, к ним пришел некий оборванец и предложил проект, показав хозяевам и свой паспорт. Владельцы предприятия пришли в восторг, ибо в паспорте значилось: мещанин Цезарь Депре...

Портвейн 211-ый и 113-й... Коньяк 185... Коньяк «финьшампань» 195... и розовый, и черный, и белый... Точно скопировано у Депре... Ну, кто будет вглядываться, что Ц. Депре, а не К. Депре, кто разберет, что у К. Депре орел на ярлыке, а у Ц. Депре ворона без короны, сразу и не разглядишь...

И вот на балах и свадьбах и на поминовенных обедах, где народ был «серый», шли вина с вороной... [3, с. 222].

Разумеется, в замоскворецком доме героя повести к столу подавалось все самое дорогое и лучшее.

С особым удовольствием герой рассказывает о сладостях, с которыми у мальчика связаны приятные воспоминания. В день именин отца на праздничный стол подавались пироги, куличи, торты, необыкновенно красивые пирожные, роскошные наборы шоколадных конфет. То и дело в рассказе упоминаются имена владельцев фабрик, на которых

изготавливались настоящие шедевры кондитерского искусства — Эйнем, Сиу, Абрикосова С-ья. Вот гости восторженно ахают при виде привезенного с Кавказа громадного арбуза, который с трудом подносят к столу трое официантов. «Все так и загляделись. Темные на нем полосы, наполовину взрезан, алый-алый, сахарно-сочно-крупчатый, светится матово слезой снежистой, будто иней это на нем, мелкие черные костянки в гнездах малинового мяса... и столь душистый, — так все и услышали: свежим арбузом пахнет, влажной, прохладной свежестью... Кто и не хотел, а захотели». И лишь попробовав, гости поняли, что попались: «арбуз» оказался «марципаном» от Абрикосова С-ья.

Традиции отечественного кондитерского искусства не угасают.

Здания фабрик, которые называет Шмелев, сохранились. В Москве, на Красносельской улице, находится самый «шоколадный» архитектурный памятник столицы. Это знаменитый дом купцов Абрикосовых. Изображение этого здания украшает обертки любимых с детства конфет и шоколадок Бабаевской фабрики. При этой фабрике уже не один год работает Музей шоколада. Семья замечательных тружеников Абрикосовых, выходцев из крепостных крестьян, дала России ряд выдающихся людей, среди которых крупный ученый-патологоанатом, академик, Герой Социалистического Труда А. И. Абрикосов, а также известный советский актер, знакомый зрителям по многим фильмам и по ролям, сыгранным на сцене театра им. Е. Б. Вахтангова, народный артист СССР А. Л. Абрикосов.

В Замоскворечье, на Берсеневской набережной, стоят корпуса кондитерской фабрики, основанной Фердинандом Теодором фон Эйнемом. Кто из нас не любит конфеты «Мишка косолапый», где на обертке — репродукция картины И. И. Шишкина «Утро в сосновом лесу». Эти конфеты — своего рода фирменный знак фабрики Эйнема, переименованной впоследствии в фабрику «Красный Октябрь». Вот уже более ста лет они сохраняются в ассортименте предприятия.

Шоколадные наборы этой фабрики поражали своей роскошью. Коробки, в которые упаковывали конфеты, отделывались кожей, шелком, бархатом. Над дизайном упаковки работали такие художники, как Врубель, Билибин, Бакст, Бенуа.

На Ленинградском проспекте находится фабрика «Большевик». До революции она принадлежала братьям Сиу. Здесь изготавливают вкуснейшие бисквиты, суфле, пряники, пастилу, пирожные, вафли. А знаменитое печенье «Юбилейное», созданное по случаю празднования 300-летия дома Романовых, стало визитной карточкой этой фабрики.

Дизайн упаковки кондитерских изделий этих фабрик разрабатывался не только с учетом эстетического восприятия, но включал и просветительскую задачу. Часто в коробки со сладостями вкладывали открытки, посвященные определенной теме. У Абрикосова это были, например, открытки с изображениями животных; в Торговом Доме братьев Сиу — вкладыши с рисунками на разные темы: для детей — из серии «Азбука», «География», «История», для взрослых — «Пушкин», «Русский романс», «Кабинетный портрет». У Эйнема покупателям дарили ноты на музыкально-кондитерскую тему — «Шоколадный вальс», «Кекс-галоп», «Вальс монпансье». Отрадно отметить, что эта традиция постепенно возрождается. Автору этих строк довелось однажды получить в подарок шоколадный набор фабрики «Красный Октябрь». В коробку с конфетами была вложена открытка, посвященная пионерам русского воздухоплавания.

Сегодня, конечно, мы не можем узнать вкус всех сортов конфет и печенья, изготовленных на этих фабриках 150 лет назад, но увидеть, как они выглядели, можно, посетив виртуальную выставку «Царский мармелад: рассматриваем старинную рекламу сладостей».

Порой даже незначительная деталь в повести может стать источником ценной страноведческой информации. Помнится, как-то один иностранный стажер, занимающийся лингвистикой цвета, спросил меня, что такое «цвет сахарной бумаги». Я посоветовала ему обратиться к главам «Ледоколье»

и «Именины». При расчете с работниками, коловшими лед, Василь Василич достает из-за голенища сапога пакет «из сахарной бумаги <...>, синей», и выдает из него деньги. А в главе «Именины» сообщается, что «две головы сахару-рафинаду накололи для народу». Казалось бы, это излишняя подробность, — но она становится понятной, если учесть, что сахар-рафинад в то время был совсем другим, нежели сегодня. Это были не аккуратно распиленные квадратики из прессованного сахарного песка, а целые «голова» литого сахара необычайной крепости. Весили они от двух до пяти килограммов, и порой их было даже трудно поднять на стол. Расколоть такую голову было делом непростым. Сахар подавали на стол уже расколотым, а потом эти куски специальными щипчиками разделялись на более мелкие кусочки. С ними-то и пили чай — внакладку или вприкуску.

Сахарную голову оборачивали на три четверти в синюю бумагу. «Цвет сахарной бумаги» — под таким названием он вошел в «Каталог названий цвета», составленный А. П. Василевичем [1, с. 172]. В далеком детстве родители водили нас во МХАТ на спектакль «Синяя птица», где Сахар выходил на сцену в синей бумаге. По рассказам очевидцев, в последний раз сахарные головы в синей бумаге были выпущены в Советском Союзе в 1967 году, в пятидесятилетний юбилей Октябрьской революции.

В «Лете Господнем» есть и другие переключки с днем сегодняшним. Среди известных людей, посещавших дом отца, как рассказывает писатель, были «Крестовниковы — мыльники». Стоит вспомнить в связи с этим известную картину Кустодиева «Русская Венера», где в интерьере бани перед прекрасной обнаженной девушкой лежит большой кусок «радужного» мыла в переливающейся пене. Его изготавливали на заводе братьев Крестовниковых. Сегодня же в наших магазинах можно купить один из сортов этого мыла — «Натуральное мыло “Детское”». А на обертке сохранен старый логотип: «Заводь братьевъ Крестовниковыхъ» и добавлено: «Традиции чистоты и качества с 1855 года».

Как видим, такое медленное, пошаговое прочтение повести И. С. Шмелева помогает приобщить читателя к познанию России, почувствовать ее национальное своеобразие, проникнуться ее духом. И, «хотя предлагаемая методика является филологической (в ней внимание концентрируется на слове, на затекстной информации, на комментариях) — но отнюдь не одни студенты-филологи способны к зрелому чтению художественной литературы. Художественные произведения создаются для всех людей, независимо от их профессии» [2, с. 236]. Поэтому такая методика прочтения произведений способна с успехом применяться в самых разных аудиториях.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С.* Цвет и названия цвета в русском языке. М.: URSS, 2008. 216 с.
2. *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М.: Русский язык, 1990. 246 с.
3. *Гиляровский В. А.* Москва и москвичи. М.: Правда, 1979. 448 с.
4. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. IV. М.: ГИС, 1955. 683 с.
5. *Любимова Е.* Примечания // Шмелев И. С. Избранное. М.: Правда, 1989. 686 с.
6. *Осьминина Е. А.* Радости и скорби Ивана Шмелева // Иван Шмелев. «Лето Господне». СПб.: Азбука, 2012. 480 с.
7. *Пыляев М. И.* Старая Москва. М.: Абрис Олма, 2018. 256 с.
8. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. Т. 12. М.; Л.: АН СССР, 1961. 1676 стб.
9. *Столицкая Г. Л.* Названия московских улиц. М.: Изд. дом «Муравей», 1997. 239 с.
10. *Чагина О. В.* Культурологический аспект описания еды в иностранной аудитории // Слово. Грамматика. Речь. Сб. № 19. М.: Макс-Пресс, 2018. С. 126–134.

11. Чагина О. В. Московский мир Ивана Шмелева (Лингвокультурологический очерк) // Русская словесность. 2023, № 1. С. 71–77.
12. Шмелев И. С. Избранное. М.: Правда, 1989. 686 с.

Е. Ю. Шестакова

**МИРОМОДЕЛЬ ДЕТСТВА
В РОМАНЕ И. С. ШМЕЛЕВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»
(НА МАТЕРИАЛЕ ГЛАВЫ «МАСЛЕНИЦА»)**

В работе раскрываются особенности художественного воплощения модели детства в главе «Масленица» романа И. С. Шмелева «Лето Господне». Отмечается значимость взаимосвязи хронологической структуры с образом героя-ребенка и взрослого повествователя. Подчеркивается наличие в миромоделирующей содержательной структуре текста мотива счастья, темы красоты и Божией благодати. Особо выделяется образ России детства, где все со всеми связаны и находятся под покровительством Христа.

Ключевые слова: миромодель детства, образ ребенка, И. С. Шмелев, роман «Лето Господне», глава «Масленица», дискурс.

E. Yu. Shestakova

**WORLD MODEL OF CHILDHOOD
IN THE NOVEL I. S. SHMELEVA “SUMMER OF THE LORD”
(BASED ON THE CHAPTER “MASLENITSA”)**

The work reveals the features of the artistic embodiment of the model of childhood in the chapter “Maslenitsa” of the novel “The Summer of the Lord” by I. S. Shmelev. The significance of the relationship between the chronotopic structure and the image of the child hero and the adult narrator is noted. The presence in the world-modeling content structure of the text of the motive of happiness, the theme of beauty and God’s grace is emphasized. The image of childhood Russia, where everyone is connected to everyone and is under the protection of Christ, stands out especially.

Keywords: world model of childhood, image of a child, I. S. Shmelev, novel “The Summer of the Lord”, chapter “Maslenitsa”, discourse.

Миромоделирование как один из подходов литературоведческой науки стал предметом изучения в трудах И. Б. Аванесян [1], Т. Г. Гариповой [2], Н. А. Лариной [5], Н. Н. Левиной [6], Ю. М. Лотмана [7], Е. В. Меркель [10], Л. И. Стрелец [13], О. Р. Темиршиной [14], Е. А. Тозыяковой [15], В. Н. Топорова [16], Т. В. Цивьян [17] и др.

Модель мира предстает «значимой парадигмой осмысления как мировоззренческой позиции автора, так и особенностей его творческого стиля» [1, с. 5]. Миромоделирование осознается как «комплекс приемов и установок», позволяющих «осуществить конструирование особого мира и в конкретном художественном произведении, и в ряде произведений <...> писателей» [1, с. 5]. Модель мира является «одной из самых новых парадигм анализа литературного творчества» [1, с. 5].

Художественная миромодель в современном литературоведении позволяет рассмотреть тексты в совокупности «художественно-эстетических, этико-философских, историко-социальных, наследственно-генетических и психологических традиций» [2, с. 9–10]. В понятии «модель мира» сопрягаются «антропологические и онтологические концепты», позволяющие установить «тождество <...> категорий “человек” (микрокосм бытия) и “мир” (макркосм бытия)» [2, с. 10]. «Протоформулой миромоделирования» являются такие «базовые параметры, как: пространство, время и человек (персонаж)» [5, с. 4]. Художественная модель мира определяется своеобразием «авторского миромоделирования», «включающего разнообразные формы и средства репрезентации творческого мышления — проблемно-тематические уровни, мотивно-сюжетные блоки, лирические ситуации, структурные элементы, арсенал изобразительно-выразительных средств» [6, с. 453].

Эмиграционный период в творчестве И. С. Шмелева ознаменован появлением романа «Лето Господне» (часть 1 — 1927–1931; части 2 и 3 — 1934–1944) — вершинного произведения,

в котором тема детства обретает неповторимую уникальность, проявляющуюся на всех уровнях текстов — идейно-художественном, образном, языковом. Рожденный благодарной памятью, роман «Лето Господне», без сомнения, является книгой-воспоминанием, книгой-памятью. И. С. Шмелев создал произведение, в котором «впервые в русской литературе широко запечатлел воцерковленное бытие» [9, с. 6]. Писатель, «прозревая мир незримый, духовный в земном и видимом», «всегда ощущая его присутствие» [12, с. 206], обращается в романе «Лето Господне» к художественному методу «духовного реализма» [8, с. 6]. Роман рождался в трагической ситуации остро и болезненно переживаемого чувства разрушенного Дома — детства, Родины, России, утраченного в социальных катаклизмах и исторических потрясениях.

В основе повествовательной структуры романа лежит разделение на два вида дискурса: взрослого повествователя и героя-ребенка. Временные категории, характерные для зрелого повествователя, соотношены с настоящим (эмиграцией, нахождением за границей). Его взгляд ретроспективен, устремлен в прошлое. В начале главы «Масленица» звучит авторский «голос», выстраивающий ассоциативный ряд-воспоминание: образ колокольного звона, яркого цвета («яркие пятна, звоны»), огня, пламени («пылающие печи»), синего цвета («синеватые волны чада»), гула («гул набившегося народа») [19, с. 600]. Картина русского пейзажа, в которой превалирующим является белый цвет («ухабистая снежная дорога»), связь солнца с маслом (снежная дорога «замаслилась на солнце») [19, с. 600] призваны выразить воспоминание взрослого повествователя о переживаемом в прошлом (детстве) эмоциональном ощущении радости, сопряженном с праздником. Эпитет «веселый» («веселые сани», «веселые кони») [18, с. 600] подчеркивает атмосферу счастья.

Красочная цветовая палитра («кони в розанах», «яркие цвета»), образ золотого цвета, мотив блеска («это блистало оббитое золотую канителью», «золоченые горки», «позолота») [19, с. 600] воссоздают праздничное ликование,

торжествующую радость, гармонию, испытанную в идеальном мире детства, России, утраченном навсегда.

В дискурсе зрелого повествователя выстраивается оппозиция настоящего и прошлого времени: «теперь» «потускнели праздники», «люди охладели» / «тогда» «все и всё были со мной (Ваней. — *Е. Ш.*) связаны» [19, с. 600]. Миромодель детства структурируется как единый, гармоничный Божий мир, где «Бог на небе, за звездами, с лаской глядел на всех» [19, с. 600]. Эта антитеза подчеркивает идиллический характер детства.

Особенностью повествовательной структуры романа «Лето Господне» является то, что взрослый повествователь «перевоплощается» в ребенка. Для шмелевской поэтики «характерны мастерское перевоплощение автора в персонажей, способность объективировать их миропонимание, освободив его от авторской тенденции» [8, с. 228]. По словам И. А. Ильина, в романе «Лето Господне» изображается «встреча мироосвящающегося православия с разверстой и отзывчиво-нежной детской душой» [4, с. 130]. Мир детства читатель «видит» сквозь призму детского восприятия. Герой самостоятельно выстраивает собственную модель мира.

Хронотоп миромодели детства в главе «Масленица» ограничен: время действия — весна, подчеркнутая картинками весенней природы, пространство — дореволюционная Москва. «Свойство» праздника ребенком, как и взрослым повествователем, переносится на состояние природы: «снег маслится» [19, с. 601]. Пейзажные зарисовки полны света, радости, яркости. Преобладающими образами становятся солнце, оттепель, звезды, летающие в небе птицы. Красота природной картины подчеркивается метафорами («висят стеклянной бахромой сосульки», «черная каша галок в небе»), совмещением двух глаголов для передачи единого содержательного обозначения действия предмета («плавятся-звякают о льдышки»), эпитетами (ветер «сыроватый, мягкий») [19, с. 601]. Природная миромодель показана с точки зрения всех органов чувств (визуальных, звуковых, акустических, осязательных).

Для ребенка важны ольфакторные ощущения, ассоциативно связанные с праздником Масленицы: «пахнет печеным хлебом, вкусным дымком березовым, блинами» [19, с. 601]. Образ Масленицы антропоморфизирован, олицетворен: «Масленица идет» [19, с. 601].

Топос дореволюционной Москвы воссоздан реалистически, указываются рыбный магазин Титова (на углу Варварки и Москворецкой улицы), рыбный торговый дом П. А. Колганова, рыбный магазин «Егоровы братья» (на Болотной площади). Мотив изобилия свойственен миромодели детства, представленной в главе «Масленица», перечисляются разнообразные виды рыб, которые представлены на праздничном столе, подготовленном для архиерея: «осетрина паровая», «лещ необыкновенной величины, с грибками, с кашкой», «наважка семивершковая, с белозерским снетком в сухариках, политая грибной сметанкой», разварная рыба с икрой судачьей, с поджарочкой» [19, с. 601]. Главным блюдом в этот день являются блины: «блины с припеком», «блины молочные, легкие, блинцы с яичками» [19, с. 601]. К приезду архиерея накрывается огромный стол, его образ гиперболизирован. Все, что расположено на трапезе, получает определение «глыб» [19, с. 604].

Мотив изобилия тесно сближается с мотивом веселья («веселые связки шаров», «весело бьются мордами»), гула («гудят шарманки»), широкой картиной народного гуляния, где «фабричные, внавалку, катаются на извозчиках с гармоньей» [19, с. 602]. Народ воспринимается как неотъемлемая часть мира детства героя.

Показателен обобщенный образ народа — мастеровых, ремесленников (плотников, пильщиков, водоливов, кровельщиков, маляров), находящихся в мастерской и вкушающих масленичные блины. Прием гиперболизации помогает передать радость героев от сытости и довольства. Снова детское восприятие вбирает в себя и визуальные образы (люди «с намавленными головами», пар от блинов, «изо ртов, с голов», «от красных чашек со щами», «от баб-стряпух»), и звуковые

(«шлепание» складывающихся в стопки блинов, чавканье, «благодатный гул» насытившихся людей) [19, с. 602]. Цветовая палитра эпизода — яркая, насыщенная: красный («красные чашки», «распаленные лица», «красные руки», «алые платки стряпух»), желтый («желтые языки от печки»), синий («синеет чадом») [19, с. 602] цвета. Насыщенность колористической гаммы передает эмоциональное ощущение праздника. Масленичная трапеза призвана сплотить всех присутствующих в порыве единой любви, служит идее внутреннего объединения людей, собравшихся порадоваться дарованной Господом милости земного довольства и наслаждения. В «Лете Господнем» И. С. Шмелев выстраивает «пространство богообщения» [11, с. 4].

Герой-ребенок ощущает внутреннее единство с окружающими его людьми, народом. Предметы, вещи наполняются радостью праздника, жизнью, весельем. Живое «дыхание» ощущается в кадушках с тестом, в льющемся на сковородки масле, в запахе опары. Люди сливаются в единое целое, от них исходит веселый гул, крики, «роздыхи, передышки, вздохи» [19, с. 603]. Сергей Иванович, отец главного героя, семилетнего Вани, выступает хлебосольным хозяином благостного застолья, с радостью дарует народу довольство, чувство насыщения. Перед застольем он подробно беседует с приказчиком Василием Васильевичем Косым о том, чтобы к народу было проявлено уважение и они достойно встретили Масленицу. В этом мире, где царствует «торжествующий христоцентризм» [3, с. 234], Сергей Иванович действует так, как указано в евангельской заповеди о любви к ближнему. Ощущение внутреннего единства Вани с народом проявляется в том, что «все они знакомы, все ласковы», а «высокий плотник подхватывает» мальчика и «швыряет под потолок» [19, с. 603].

Маленький герой подмечает и образный, многогранный народный язык, слова, фразы: блины «с припечком — со снеточком», «не жалея подмазки, дадим замазки» [19, с. 602]. В языке шмелевских героев «звучит и поет открытость русской души, простота и доброта русского сердца, эмоциональная

подвижность и живость воображения, присущие русскому народу» [4, с. 149].

В поэтике главы лейтмотивным образом становится масло. Ранее упоминалось метафорическое сравнение солнечного света, освещающего снег, с маслом. Народ к празднику мажет голову маслом. В мастерской масло «льется-шипит по сковородкам, вспухает пузырями» [19, с. 603]. Все охвачены, вовлечены в масленичные празднества.

Модель мира шмелевского героя вбирает в себя ближний круг. Среди окружения Вани особенно выделяется Гаранька, его характер, пристрастия, особый дар поварского искусства. Вкус сделанных им расстегаев известен всей Москве. Гараньку приглашают во многие дома, чтобы он украсил стол кулинарными шедеврами. Изображая героя, И. С. Шмелев передает не только индивидуальные особенности личности, но и черты национального характера. Гаранька любит актерствовать, делать все напоказ, привлекает к себе внимание. Так, он специально выходит на улицу, раскатывает на ладонях тесто и смотрит сквозь него на свет. После сделанной работы Гаранька обязательно дает волю своему темпераменту, широте русской натуры.

Репертуар авторской интерпретации образа русского национального характера очень широк. В главе «Масленица» показаны два контрастных персонажа — архиерея и протодиакона. Архиерей склонен к аскетизму, строгости. Протодиакон, напротив, напоминает сказочного великана, «громачен, страшен» [19, с. 604]. Описание того, как он поглощает блины, буквально пожирая их, подобно Гаргантюа — герою романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», содержит сказочные аллюзии. Голос протодиакона обладает сверхъестественной силой, способен «гасить лампы и выпирать стекла» [19, с. 604]. Сказочность образа подчеркивается приемом тричности («на трех стульях раскинулся») [19, с. 604]. Таким герой предстает с точки зрения ребенка.

Еще одним примером национального характера в романе становится Марьюшка-кухарка. В главе «Масленица» приводится эпизод проявления ревности героини к кулинарным

талантам Гараньки. Ее утешают окружающие, проявляют любовь и уважение. Успокоившись, Марьюшка поет про «разрумяного красавчика» [19, с. 606]. Несколько строк песни, включенных в текст, подчеркивают самобытность народного языка.

В центральном эпизоде главы «Масленица» — катании с гор в Зоологическом саду — модель пространства выстраивается как панорамная картина. Герою горки кажутся огромными, очень высокими, что подчеркивается эпитетами «высоченные» (горы), «высокие» (дилижансы) [19, с. 606]. С высоты Ваня видит множество людей, от которых «черно» [19, с. 606]. Отдельными чертами панорамного пространства становятся «глубокий снег», «свежие тесовые беседки», пестрая «игра флагов» [19, с. 606].

Образ народа, составляющий единство с миром детства, включает в себя не только тех, кто живет с Ваней, но и всех русских людей. Своего рода коллективный портрет русского народа создается писателем в эпизоде катания с гор. Вновь при характеристике окружающих людей появляется сопоставление их с героями народных песен, былин. Когда Ваня говорит о «катальщиках», он называет их «статными молодцами» [19, с. 606]. Повествовательную технику, использованную в эпизоде, можно назвать «монтажной», «кинематографической». Взгляд героя, съезжающего вниз по горе, выхватывает отдельные образы: елки, «стеклянные разноцветные шары», «белые ленты снега» [19, с. 607]. Ваня исполнен радостного, приподнятого настроения.

Эпизод катания с гор описывается как череда действий. Василий Васильевич Косой скатывается вместе с Ваней на санках. Это передается с помощью глагольного перечисления: «летят с нег», «летит снеговая пыль», «падают на нас елки», «мотает валенками» [19, с. 607].

Образы «катальщиков» соотносятся с темой молодчества, ухарства, показного поведения. Они привносят в катание элемент игры, смеха, веселья, раскрывают разные возможности «скатывания»: «на коньках, руки за спину», «вприсядку

задом» [19, с. 607], на одной ноге. Русский национальный характер проявляется в стремлении продемонстрировать напускную смелость, безрассудную отвагу.

Картина масленичных гуляний выступает образом-символом широты русского человека, умеющего и любящего праздники. Веселье длится до поздней ночи. В основе пространственной модели здесь акцентирован образ света: зажигается иллюминация, множество бенгальских огней. Значителен и звуковой ряд, сопровождающий картину праздника: «рычат гулкие горы», «гудят в бубны», «орут пьяные» [19, с. 607].

Эпизод катания с гор содержит изменение эмоциональной тональности. Начатая в эпически-спокойных тонах, она постепенно обретает иное звучание. Катание становится все более опасным. Маленький Ваня подхватывается разгорячившимся «катальщиком» Сергеем, и они съезжают с такой скоростью, что «рычит гора» [19, с. 607]. В детском восприятии образ горы олицетворяется, она обретает способность «с визгом ворчать на скате» [19, с. 607].

В текстовом решении главы завершающим эпизодом становится описание Прощеного воскресения, предшествующего Великому Посту. В христианстве обязательным в этот день становится обращение к окружающим с просьбой о прощении грехов. Традиционно испрашивание прощения предшествовало Посту, являлось подготовкой к нему, возможностью обретения состояния духовной чистоты и покоя.

В день Прощеного воскресенья умеряется безудержность, неистовство масленичного веселья. Контрастный принцип руководит писателем при изображении последнего эпизода главы. Если масленичные гуляния были полны страстного, неудержимого веселья, то Прощеное воскресенье призывает к строгому, внимательному отношению к своему духовному состоянию. Для И. С. Шмелева было важно в художественном слове «воскресить воцерковленную, исчезнувшую Россию с ее праздниками, радостями и скорбями» [3, с. 234]. Вводятся сцены взаимного испрашивания прощения Ваней и Горкиным, земные поклоны, совершаемые героями и смущающие

мальчика, испытывающего стыд и неловкость, но находящего в себе силы смириться. Наставник Михаил Панкратович Горкин — «человек молитвы и пения», «блюститель душ» [4, с. 189] — учит Ваню преодолевать свою гордыню. Он напоминает благообразного старца, является героем-праведником [13, с. 57].

Все в Прощеное воскресенье уравниваются пред Богом. Ваня отмечает, что прощение нужно просить не только у близких людей, семьи, но и у народа, приходящего и постоянно живущего в доме. Не просто человеческая любовь, но любовь Христова становится духовной силой, объединяющей членов «большой семьи» дома и, шире, Дома — Родины (России). Н. И. Пак утверждает, что в «Лете Господнем» писатель «прощается с Родиной в ее историческом дореволюционном бытии, но в то же время он ее обретает в ее вечной духовной ипостаси, запечатлевая искусством своего слова ее единственный и неповторимый лик — лик России православной» [11, с. 32].

Примечательно, что в день Прощеного воскресенья в доме Вани пекутся блины для нищих и обездоленных. Их традиционно ждут в хлебосольном доме, выслушивают рассказы о легкой доле.

Тема русского национального характера, столь обширно развитая в главе «Масленица», получает свое завершение в образе безвестного Егорыча — мастера, искусно изготовлявшего на заказ «масленицы». Отмечается талант человека из народа, создававшего настоящие произведения искусства. Одна из «маслениц» Егорыча оставила неизгладимый след в душе Вани. Она была создана в виде небольшой модели сказочного мира, сделанного из бумаги и теста, где есть горы, елочки, медведи, волки. Преобладающим в «масленице» Егорыча является золотой цвет, из золотой бумаги сделаны горы, «тонкие золотые паутинки канители» [19, с. 608]. Цветовая символика акцентирует внимание на идиллическом характере «золотого» мира детства «в миниатюре», полного гармонии и красоты. Яркость праздничной картины передана с помощью широкой цветовой палитры, переданной в образах «пышных роз

на лучинках, синих, желтых, пунцовых» [19, с. 608]. Мотив чуда соединяется с темой Масленицы. Праздник, волшебство, красота сближаются с представлением о «радости весны идущей» [19, с. 608]. Таланты Егорыча не ограничиваются только созданием «масленицы». Он умеет рассказывать сказки, знает множество песен, что вызывает неподдельное восхищение Горкина. Автор с горечью отмечает: с уходом Егорыча исчезают волшебные «масленицы», утрачивается душа праздника. Сказка, идиллия уходят в небытие, как и «золотое детство», и сама Россия.

Финал Масленичной недели полон грусти и одновременно покоя. Перед началом Великого Поста Ваня съедает пряник, «разбирает» «масленицу». Шум, звон, гул, масленичное буйство красок, веселое раздолье сменяется «черной ночью, глухой», «тишиной поста» [19, с. 610]. Природа органична внутреннему настроению героя, повтор «скучно-скучно», употребляемый при описании «булькания капли», подчеркивает начало «печальных дней» поста [19, с. 610]. Глава «Масленица» завершает круг православных праздников, изображаемых в первой части романа «Лето Господне».

Итак, в основе модели мира детства, воссозданной в главе «Масленица» романа И. С. Шмелева «Лето Господне», лежат особые хронотопические параметры. Разделение повествовательной структуры на два дискурса приводит к временной ситуации, когда взгляд взрослого повествователя устремлен в прошлое из настоящего. Напротив, герой-ребенок, чье мировидение является основным, выстраивает миромодель из настоящего времени. Связка «время и человек» реализуется в зависимости от избираемой точки зрения. Время действия главы локализовано — весна, местом действия становится до-революционная Москва. Миромоделирующая содержательная структура текста содержит мотив счастья, тему красоты весенней природы, находящие воплощение в яркой, насыщенной цветовой гамме. Образ золотого цвета, мотив блеска сопровождают описание темы детства. Для дискурса зрелого повествователя характерно амбивалентное противопоставление

настоящего и прошлого времени, в результате модель прошлого (детства) идеализируется и обретает идиллические черты. Тема утраты «рая детства» и гармонии дореволюционной России связана с дискурсом автора. Модель природы передана через полноту визуальных, звуковых, акустических, осязательных детских ощущений, сопровождается мотивами света, радости, яркости, включает образы солнца, весенней капли, звезд, птиц. Праздник Масленицы ассоциативно связывается с разнообразием ольфакторных ощущений, испытываемых ребенком. Модель детства, представленная в главе «Масленица», вбирает в себя мотивы изобилия (еды), веселья, реализуется через картины масленичных гуляний, катаний с гор. Тема национального характера, таланта русского народа органично связывается с темой детства и исчезнувшей России. Миромодель, представленная в тексте, может быть обозначена как реалистическая. Однако метод «духовного реализма» позволяет утверждать о присутствии в реалистическом плане духовной реальности. Можно говорить о двоимирии модели детства, включающей деление на мир реальный и инобытийный. Изображение масленичной трапезы обретает особый ценностный смысл: единение всех в чувстве Божией любви. Мир шмелевского детства — это мир благодати, довольства, наслаждения, безмятежности, счастья и любви. Образ России детства, где все со всеми связаны и находятся под покровительством Христа, воспринимается навсегда утраченной, ушедшей в небытие.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аванесян И. Б.* Художественная модель мира в произведениях отечественных писателей конца XX — начала XXI в. в парадигме христианской духовности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2020. 20 с.
2. *Гарипова Г. Т.* Принципы миромоделирования в русской прозе XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Владимир, 2021. 42 с.

3. *Есаулов И. А.* Праздники. Радости. Скорби. Литература русского зарубежья как завершение традиции // Новый мир. 1992. № 10. С. 232–242.
4. *Ильин И. А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991. 209 с.
5. *Ларина Н. А.* Миромоделирующие универсалии в малой прозе Леонида Андреева и Валерия Брюсова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2018. 38 с.
6. *Левина Н. Н.* Специфика художественного миромоделирования в поэзии Н. Циликина // Вестник угрюдения. 2022. Т. 12. № 3. С. 453–462.
7. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусства-СПБ, 1992. 702 с.
8. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.
9. *Любомудров А. М.* От составителя // Духовный путь Ивана Шмелева. М.: Сибирская Благовонница, 2009. С. 5–8.
10. *Меркель Е. В.* Поэтическая семантика акмеизма: миромоделирующие образы и мотивы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 46 с.
11. *Пак Н. И.* Традиции древнерусской литературы в творчестве Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева: дис. ... докт. филол. наук. М., 2004. 344 с.
12. *Осьминина Е. А.* Иван Шмелев — известный и скрытый // Москва. 1991. № 4. С. 206.
13. *Сотков В. А.* Специфика образа героя-праведника в творчестве И. С. Шмелева (на материале дилогии «Лето Господне» и «Богомолье») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 8–16 (62). 2016. С. 57–61.
14. *Стрелец Л. И.* Способы миромоделирования в рассказе Л. Андреева «Большой шлем»: жанровый аспект // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 9. С. 139–143.
15. *Темиршина О. Р.* «Пневматосфера»: принципы построения символистской модели мира // Анна Ахматова: эпоха,

- судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. Симферополь: Крымский Архив, 2009. С. 225–237.
16. *Тозыякова Е. А. О. И. Сенковский — барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 19 с.*
 17. *Топоров В. Н. Мифопоэтическая модель мира // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1980. С.161–166.*
 18. *Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира: исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999. 374 с.*
 19. *Шмелев И. С. Собрание сочинений: в одной книге. М.: ЗАО Фирма «Бретельсман Медиа Москау АО», 2013. 832 с.*

С. В. Шешунова

**«МЕТАМОРФОЗЫ» ОВИДИЯ
В «ИСТОРИИ ЛЮБОВНОЙ»
И. С. ШМЕЛЕВА**

В работе выявляются общие мотивы в поэме Публия Овидия Назона «Метаморфозы» и повести И. С. Шмелева «История любовная». Значимость творчества Овидия для Шмелева подтверждается рядом цитат из его писем. Подчеркивается, что поэма «Метаморфозы» ассоциировалась у Шмелева с его гимназическим детством. Логично, что ее эпизоды отражаются в событиях жизни гимназиста Тоника — главного и отчасти автобиографического героя повести «История любовная».

Ключевые слова: античные мотивы, И. С. Шмелев, Овидий

S. V. Shesunova

**«OVID'S «METAMORPHOSES»
IN I. S. SHMELEV'S «LOVE STORY»**

This work highlights the common motifs in Publius Ovid Nazon's poem «Metamorphoses» and I. S. Shmelev's «Love Story». The importance of Ovid's work for Shmelev is confirmed by a number of quotations from his letters. It is emphasized that Shmelev associated the poem «Metamorphoses» with his gymnasium childhood. It is logical that her episodes are reflected in the events of the life of gymnasium student Tonik, the main and partly autobiographical character of the «Love Story».

Keywords: antique motifs, I. S. Shmelev, Ovid.

Имя древнеримского поэта Публия Овидия Назона возникает в текстах Шмелева неоднократно. Пример тому — письмо

И. А. Ильину от 6 ноября 1929 г. в ответ на открытки философа из Италии:

...ах! Рим... Слышу твой воздух, детский... Сквозь Цезаря, Овидия, Вергилия... — в исчерченных страничках гимназических книжек — ударило меня, и этот древний аромат живет во мне доселе, тоской зовет туда, где, словно, детское мое осталось <...>. Колыбель там... моя, моя! <...> Сон давний-давний. От книжек, от картинок? Здорово учеба промолочила-породнила [1, с. 156].

По воспоминаниям писателя, его первый рассказ «У мельницы» (1894) родился перед окончанием классической гимназии, «в самую подготовку на аттестат зрелости, среди упражнений с <...> Цезарем, Вергилием, Овидием Назоном <...>. Не Овидий ли натолкнул меня? не его ли “Метаморфозы” — чудо?» [6, с. 304].

В эмигрантской переписке с А. В. Карташевым Иван Сергеевич уподобляет себя и свою жену Ольгу Александровну Филемону и Бавкиде — бедным, престарелым и бездетным супругам из «Метаморфоз», потратившим свое последнее имущество, чтобы достойно принять двух странников. Под видом странников скрывались олимпийские боги; в награду они превратили ветхую хижину Филемона и Бавкиды в храм (где супруги стали жрецами), а их самих в конце их жизни — в деревья, растущие из одного корня [3, с. 266–269].

Да, Филемон и Бавкида... — да, погасающая вечерняя заря. Но не придет Юпитер, и не превратит хижинку в чертоги, ее в березку, а меня — в кленок хотя бы. Прошла пора метаморфоз! А мы бы угостили его... огурчиками с собственной грядки... [8, с. 90].

В письме к О. А. Бредиус-Субботиной от 8 августа 1946 г. Шмелев предваряет текст только что сочиненного им антологического стихотворения «Петухи» шутивным пояснением: «По-видимому, из считавшихся утраченными “Метаморфоз” Овидия. Разобрал и перевел Тоник» [7, с. 489]. К той

же мистификации писатель прибегает через месяц в письме И. А. Ильину: «При раскопках на Voileau (против окон переводчика) <...> предстала “metamorfosa”, пораз<ительно> ярко схожая с Овидиевыми... <...> У Тоника глаза и зубы разгорелись...» [2, с. 446].

Поэма «Метаморфозы», созданная Овидием от 2 до 8 г. н. э., включает около 250 сюжетов, в основном заимствованных из древнегреческих мифов и объединенных идеей превращения: ее персонажи превращаются в животных, растения, созвездия, камни, реки. Как видно из приведенных цитат, эта поэма ассоциировалась у Шмелева и с его собственным гимназическим детством, и с отчасти автобиографическим образом гимназиста Тоника (Тони) — рассказчика и главного героя повести «История любовная» (1927).

По ходу действия пятиклассник Тоня готовится к экзамену по латинскому языку, для успешной сдачи которого необходимы серьезные навыки перевода. Этих навыков у героя повести нет (проще говоря, переводчик из него плохой), что подчеркивает шутливость отмеченной выше эпистолярной мистификации. Тем не менее именно Тоник объявляется переводчиком якобы найденного фрагмента «Метаморфоз».

Как будет показано ниже, в «Истории любовной», при всей ее реалистичности и бытовой конкретности, проступают параллели с волшебным, условным, мифологическим миром Овидия. Цитаты из «Метаморфоз» приводятся далее в переводе С. В. Шервинского, хотя Шмелев-гимназист, безусловно, читал поэму в оригинале.

Один из самых популярных фрагментов поэмы Овидия — история юных влюбленных, Пирама и Фисбы, которые, по легенде, жили в древнем Вавилоне. Их родители враждовали, поэтому Пирам и Фисба встречались тайно — у стены, разделяющей их дома:

Образовалась в стене меж домами, обоим семействам
Общей, тонкая щель со времени самой постройки. <...>.
Часто стояли: Пирам — по ту сторону, Фисба — по эту.

Поочередно ловя дыхание уст, говорили... <...>
К ночи сказали «прости!» и стене, разобщенные ею,
Дали они поцелуй, насквозь не могущий проникнуть
[3, с. 158].

Историю Пирама и Фисбы, которая завершилась трагически, использовали в своих сочинениях Дж. Боккаччо, Дж. Чосер, У. Шекспир. У последнего она включена в комедию «Сон в летнюю ночь», где соответствующий сюжет разыгрывают актеры-любители. Один из них, изображая Стену, держит пальцы так, чтобы обозначить щель. Обращаясь к этой Стене, Фисба говорит: «...уста мои лобзали / Твою известку с глиной пополам» [4, с. 127].

П и р а м :

Целуй сквозь щель: уста твои так сладки.

Ф и с б а :

Целую не уста — дыру в стене! [4, с. 129]

Обращаясь к тому же античному источнику, что и Шекспир, Шмелев вводит сюжет Овидия в быт Замоскворечья 1890-х годов. Тоня, влюбленный в свою соседку Серафиму, разговаривает с ней сквозь щель забора, разделяющего участки их домов. Как и Пирам с Фисбой, герои Шмелева должны держать свое свидание в тайне: «Скандал, если нас застанут!» [5, с. 125]. Подобно персонажам Овидия и Шекспира, они пытаются поцеловаться через щель, но вынуждены целовать саму преграду:

И она поцеловала забор, три раза! Совсем близко, против моего глаза. <...> Я обнимал забор, шарил по нем ладонями, целовал доски, щели, гнилушки, ямки. <...>
— Серафима... ваше дыханье... Целую ваше душистое дыханье... <...>

— Какой счастливый забор. Мы его всего исцеловали...
[5, с. 125–126].

В той же комедии Шекспира афинскому царю предлагается в качестве развлечения не только горестная история

Пирама и Фисбы. В списке распорядителя увеселений есть и такое: «Как пьяные вакханки растерзали / Фракийского певца в своем безумье» [4, с. 119]. «Фракийский певец» — это Орфей, сын одной из Муз, поэт, обладавший особым даром пения. В античной мифологии существует несколько версий его смерти. По наиболее распространенной из них, певца растерзали вакханки, то есть служительницы бога Диониса (Вакха), за уклонение от их любовных притязаний. Именно эту версию смерти Орфея изложил Овидий в «Метаморфозах». Среди лесов и скал поэта встречаются вакханки, «и между ними одна, с волосами, взвитыми ветром», первая бросается на него, а ее подружки довершают страшное дело [3, с. 319–320].

В «Истории любовной» образ вакханки возникает не раз. Тоня размышляет над словами Серафимы о том, что «в каждой женщине есть вакханка»:

Вакханка... Это значит — отдающаяся безумной страсти? Они, обнаженные, бегали по полям и холмам, ночью, с горящими факелами, и кричали в иступленном безумии — «эвоэ!» <...> И они, загнанные в леса сатирами, отдавались любви, как жертве!.. Боже мой, неужели и она тоже, как вакханка?! [5, с. 174—175].

Именно вакханке уподобляется Серафима во время ее первого и последнего свидания с Тоней в Нескучном саду:

Белое ее платье шелестело, волосы развевались, веяли мне в лицо, цеплялись... «Вакханка... вакханки такие, безумные... — путались мои мысли, — бегают по полям и лесам, с дикими криками...» <...> Она оглядывалась, бегу ли, смеялась и кивала, — совсем вакханка! <...> Это было самое глухое место, у Чертова оврага [5, с. 214].

Нескучный сад находится, по сути, в центре Москвы, однако Серафима выбирает в нем такие глухие места, которые мало чем отличаются от дикой природы. Она увлекает рассказчика туда, где темнеют заросшие деревьями уголки и холмы — совсем как в ночном беге вакханок, который раньше представлял

себе Тоник: «Мы перебежали темневшие тропинки, <...> прошли мимо глухого пруда, в холмах» [5, с. 213]; «...прошли ущельем. Здесь было совершенно глухо» [5, с. 213].

Тоня, как и Орфей, именуется в повествовании поэтом. «...Милый, сумасшедший поэт!», — называет его в одном из писем Серафима [5, с. 117]. Во время свидания в Нескучном саду она не раз восклицает: «О, я знаю, что вы поэт!» [5, с. 209]; «Да вы совсем поэт!..» [5, с. 210].

При этом платоническая влюбленность Тони противопоставлена тому натиску Эроса, который ведет Серафиму к Чертову оврагу. Серафима почти насильно тащит рассказчика за собой, хватая, сжимает — ее поведение подобно агрессии вакханок, бросившихся на Орфея, терзавших его за уклонение от близости. «Она меня чуть не задушила»; «целовала-впивалась <...>, куснув мое ухо» [5, с. 213]; «схватила меня и сжала» [5, с. 214]; «...впивалась в мои губы. Мне было душно» [5, с. 215]. Это свидание с «вакханкой» привело героя «Истории любовной» на грань гибели: «Ты на том свете уж побывал... тридцать два часика трупиком под простынькой вылежал», — рассказывает Тоне лечивший его врач [5, с. 219].

Конечно, шмелевский сюжет отнюдь не повторяет сюжет мифа: Тоня влюблен в Серафиму (а Орфей был к вакханкам равнодушен), Серафима нимало не намерена убить своего юного воздыхателя. И все же в повествовании о случившемся в Нескучном саду просвечивает, как бы мерцает память о сюжете античном: если среди лесов и холмов встречаются поэт и вакханка, это несет поэту смерть.

Кульминацией сюжета «Истории любовной» также становится метаморфоза в духе Овидия: прекрасная «богиня» [5, с. 125], «розоперстая Эос» [5, с. 123], как называл Тоня Серафиму, в одно мгновение превращается для него в чудовище: «Она повернулась ко мне лицом, и я увидал <...> только один глаз... страшный! Я увидел темные, кровавые веки... и не подвижный, стеклянный глаз!» [5, с. 216]. То, что боготворимая рассказчиком красавица оказалось одноглазой, делает ее для героя совершенно иным существом:

О ней я боялся думать, но она выступала ярко и казалась совсем не Серафимой, а какой-то другой, без имени. Она будила во мне острое ощущение чего-то ужасно стыдного, связывалась со страшным и отвратительным, <...> с ужасным черным быком... [5, с. 222].

Этого быка Тоня видит в бреду, на грани смерти: «Он был огромный, с кроваво зиявшим глазом. Кровью мутился глаз, истекал ужасом, отвращением, — прожигал меня. Смерть была в нем — я знал» [5, с. 218]. Серафиму и чудовищного быка объединяет одна деталь — кровавое зияние глаза.

При этом поразивший героя-рассказчика дефект внешности уподобляет Серафиму и персонажу «Метаморфоз» Овидия — одноглазому циклопу Полифему. Из ревности Полифем убивает влюбленного юношу Акида, которому было «лишь два восьмилетья» [3, с. 380] — то есть фактически ровесника Тони. Акид пережил свою смерть: поток крови, струящийся из его ран, очистился, стал светлой рекой, а из ее струй поднялся обновленный Акид — речной бог [3, с. 383–384]. Очищение, обновление после своей смертельной болезни переживает и герой «Истории любовной» — и оно тоже связано со стихией воды, в которую погружается Тоня [5, с. 231–232].

Таким образом, ряд эпизодов повести «История любовная», хранящей теплую память писателя о его замоскворецком детстве, обнаруживает параллели с древнеримской поэмой, которая в сознании Шмелева была с этим детством тесно связана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин И. А. Собр. соч. Переписка двух Иванов (1927–1934) / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 560 с.
2. Ильин И. А. Собр. соч. Переписка двух Иванов (1935–1946) / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 576 с.

3. *Овидий*. Метаморфозы // Овидий. Любовные элегии; Метаморфозы; Скорбные элегии / Пер. с лат. С. В. Шервинского. М.: Худож. лит., 1981. С. 99–434.
4. *Шекспир У.* Сон в летнюю ночь / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Собр. соч.: в 10 т. М.: Мой мир, 2005. Т. 1. С. 5–144.
5. *Шмелев И. С.* История любовная // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 6 (доп.). История любовная: Романы. Рассказы. С. 15–240.
6. *Шмелев И. С.* Как я стал писателем // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 2. Въезд в Париж: Рассказы. Воспоминания. Публицистика. С. 296–308.
7. *И. С. Шмелев, О. А. Бредиус-Субботина:* Роман в письмах: в 2 т. / Предисл., подготовка текста и коммент. А. А. Голубковой, О. В. Лексиной, С. А. Мартьяновой, Л. В. Хачатурян. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. Т. 2. 856 с.
8. *И. С. Шмелев, А. В. Карташев.* Переписка / Сост., примечания Л. Ю. Суровой. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2023. 380 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белукова Виктория Богдановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежных литератур Государственного университета просвещения

Гудзова Ярослава Олеговна — доктор филологических наук, доцент Московского международного университета

Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук, профессор Московского политехнического университета

Захарова Виктория Трофимовна Захарова — доктор филологических наук, профессор Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

Казанцева Ирина Александровна — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета

Кудрявцева Ирина Сергеевна — младший научный сотрудник Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

Милюкова Анастасия Станиславовна — выпускница факультета русской филологии Государственного университета просвещения

Муратова Татьяна Анатольевна — кандидат филологических наук, преподаватель Ставропольского государственного педагогического института

Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, Заслуженный профессор Волынского национального университета имени Леси Украинки, г. Луцк

Орлицкий Юрий Борисович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета

Пак Надежда Идюновна — доктор филологических наук, доцент, Музей истории города Обнинска

Перзеке Андрей Борисович — доктор филологических наук, профессор Крымского республиканского института постдипломного педагогического образования

Перзеке Маргарита Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент Крымского университета культуры, искусств и туризма

Титова Наталья Станиславовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Одинцовского филиала МГИМО МИД России

Федотов Олег Иванович — доктор филологических наук, профессор Института филологии Московского педагогического государственного университета

Чагина Ольга Всеволодовна — кандидат филологических наук, доцент филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова

Шестакова Елена Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент Гуманитарного института филиала Северного (Арктического) Федерального университета имени М. В. Ломоносова в Северодвинске

Шешунова Светлана Всеволодовна — доктор филологических наук, доцент Государственного университета «Дубна»

СОДЕРЖАНИЕ

В. Б. Белукова, А. С. Милюкова	
Отражение войн начала XX века в творчестве И. С. Шмелева и Е. Н. Чирикова	3
Я. О. Гудзова	
Поэтика телесности в сказках И. С. Шмелева и М. Е. Салтыкова-Щедрина	11
Натоцк неспоро и Богу молиться: кулинарные описания И. С. Шмелева и традиции русской литературы	23
Т. Т. Давыдова	
Тема духовности в ранней прозе Е. И. Замятина и И. С. Шмелева	35
В. Т. Захарова	
Онтологический характер природной образности в творчестве И. С. Шмелева	45
В. Т. Захарова, И. С. Кудрявцева	
Сакральность слова в восприятии героев произведений И. С. Шмелева (в контексте творчества В. А. Никифорова- Волгина и Н. Д. Городецкой)	61
И. А. Казанцева	
Наследие И. С. Шмелева в русской прозе XXI века: «последние» вопросы в повестях о детстве	81
Т. А. Муратова	
Творчество И. С. Шмелева в контексте традиций православного мистического богословия	97
Страх как антропологическая проблема в романе-эпопее И. С. Шмелева «Солнце мертвых»	107
Л. К. Оляндэр	
Поэтика повести И. С. Шмелева «Человек из ресторана»	117
Нарратив Ивана Шмелева — рассказчика (на материале рассказа «Пугливая тишина»)	146

Ю. Б. Орлицкий

«Певучей прозой запою...»: «Рождество» Ивана Шмелева
как образец метризованной прозы 170

Н. И. Пак

«Житейское» и «житийное» в «переписке двух Иванов» 187

А. Б. Перзеке, М. Ю. Перзеке

Жанровые парадигмы волшебной сказки в прозе
И. С. Шмелева для детей 198

Н. С. Титова

«Лето Господне» в творчестве В. А. Сумбатова 215

О. И. Федотов

«Солнце мертвых» Ивана Шмелева в сонетах
К. Бальмонта, И. Северянина и Ю. Линника 229

Черное солнце на черном небе (эпопея Ивана Шмелева
и венки сонетов Юрия Линника в свете философии
космизма) 244

О. В. Чагина

История, запечатленная в слове (затекстная информация
в «Лете Господнем» И. С. Шмелева) 259

Е. Ю. Шестакова

Миромодель детства в романе И. С. Шмелева «Лето
Господне» (на материале главы «Масленица») 270

С. В. Шешунова

«Метаморфозы» Овидия в «Истории любовной»
И. С. Шмелева 284

Сведения об авторах 292

Научное издание

**АКТУАЛЬНОСТЬ
И. С. ШМЕЛЕВА**

**Материалы всероссийских
научных конференций
2023 и 2024 гг.**

Составитель
Алексей Маркович Любомудров

Директор издательства *А. А. Галат*
Корректор *А. А. Филимонова*
Оператор вёрстки *А. А. Сурнин*
Дизайнер обложки *О. Д. Курта*

Подписано в печать 21.11.2024. Формат 60×90^{1/16}
Бум. офсетная. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 18,5. Тираж 100 экз.
Зак. № 35261

191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15
Издательство Русской христианской гуманитарной академии
Тел.: (812) 310-79-29; +7 (981) 699-6595
E-mail: books@rhga.ru. URL: <http://irhga.ru>

Отпечатано: ИП Варваркин А. И.
199155 Санкт-Петербург, В. О., ул. Уральская, д. 17