

Бюджетное учреждение высшего образования
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Сургутский государственный педагогический университет»

На правах рукописи

ПАРАСКЕВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

**СИСТЕМА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ МОТИВОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И. С. ШМЕЛЁВА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук,

доцент Д. В. Ларкович

Сургут – 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Теоретические предпосылки изучения мотива в творчестве	
И.С. Шмелёва.....	17
1.1. Теория мотива в отечественном литературоведении.....	17
1.2. Категория «мотив» в творчестве И. С. Шмелёва в контексте поэтико-эстетических принципов неореализма начала XX века.....	32
1.3. Дальние контексты творчества И. С. Шмелёва: «преображение», «путь», «дом».....	41
Глава 2. Формирование системы мотивов в художественной прозе	
И.С. Шмелёва 1900–1910-х гг.	49
2.1. Система мотивов в повести «Распад»	49
2.2. Сюжетный мотив «блудный сын» в мотивной системе повести «Человек из ресторана»	71
2.3. Система мотивов в повести «Стена» в свете импрессионистического влияния на поэтику И. С. Шмелёва	111
Глава 3. Мотивные доминанты в творчестве И. С. Шмелёва периода эмиграции	127
3.1. Мотивы в художественном пространстве романа «Солнце мёртвых».....	127
3.2. Концепция народного характера и функционирование мотивов в повести «Богомолье».....	148
3.3. Феномен преобразования в мотивной системе рассказа «Куликово поле».....	177
Заключение	191
Библиография	202

ВВЕДЕНИЕ

Понимание глубины художественных открытий и философского содержания русской литературы XX века невозможно без обращения к творчеству И.С. Шмелева – одной из наиболее ярких и самобытных фигур Серебряного века и Русского зарубежья. Шмелёведение, несмотря на относительно недолгий период существования, включает в себя обширный круг работ, позволяющий отметить следующие направления в изучении творчества писателя: эмигрантская литературная критика (И.А. Ильин, Г.В. Адамович, Ю.И. Айхенвальд, А.В. Карташёв, В.Ф. Зеелер, О.Н. Сорокина и др.), публикации воспоминаний о нём и огромного эпистолярного наследия (переписка с И.А. Ильиным и О.А. Бредиус-Субботиной), диссертации и монографии российских исследователей, затрагивающие различные вопросы поэтики и мировоззрения Шмелёва, тезисы, доклады, статьи, рассматривающие как его творчество, так и закономерности русского литературного процесса начала XX века и первой волны русской эмиграции.

Жизнь и творчество писателя освещены в трудах А.П. Черникова, О.П. Сорокиной, И.А. Есаулова, Н.М. Солнцевой, Е.А. Осьминой, Л.А. Спиридоновой, А.М. Любомудрова, С.В. Шешуновой, Е.Г. Рудневой, В.Т. Захаровой, Д.В. Макарова, Е.А. Селютиной, Я.О. Дзыги и других¹. Выходят в свет материалы конференций, среди которых необходимо отметить результаты работы Крымских международных «Шмелёвских чтений»² и Международных

¹ Черников А.П. Проза И.С. Шмелева: Концепция мира и человека. Калуга, 1995. 344 с.; Сорокина О.Н. Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. 2-е изд. М., 2000. 407 с.; Галанина О. Е., Захарова Т. В. Духовный реализм И.С. Шмелева: лейтмотив в структуре романа «Пути Небесные». Н. Новгород, 2004.; Захарова В. Т. Поэтика прозы И. С. Шмелева. Н. Новгород, 2015.; Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.; Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. СПб., 2012. 448 с.; Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб., 2003. 272 с.; Макаров Д.В. Преображающая сила любви: Идеи и художественное воплощение (от Соловьёва и Достоевского к Шмелеву) // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. Химки, 2007. № 1. С.34 – 36.; Руднева Е.Г. Заметки о поэтике И.С. Шмелёва. М., 2002. 129 с.; Солнцева Н. М. Иван Сергеевич Шмелев: Аспекты творчества. М., 2006. 256 с.; Спиридонова Л. А. Художественный мир И.С. Шмелева. М., 2014. 240 с.; Шешунова С.В. Национальный образ мира и межкультурная коммуникация в творчестве И.С. Шмелева. М., 2017. 200 с. и ряд других.

² По результатам конференций в Крыму уже издано более двух десятков сборников научных трудов.

конференций в ИМЛИ РАН («Изучение творчества И.С. Шмелева на современном этапе» (2003), «Наследие И.С. Шмелева: проблемы изучения и издания» (2007), «Поэзия русской жизни в творчестве И. С. Шмелева» (2011), «И.С. Шмелев и проблемы национального самосознания (традиции и новаторство)» (2013), «Проблемы исторической памяти и творчество И.С. Шмелева» (2015), «1917 год в художественном мире И. С. Шмелева» (2017).

И.А. Ильин писал: «Гранью революции и её трагического опыта творчество Шмелёва делится ... на два периода, отделённые друг от друга не резким переворотом, а медленным, глубоким поворотом»³. Первый период – до начала 1920-х гг.; второй – эмигрантский (нач. 1920-х – 1953 г.), при этом в дореволюционном творчестве выделяют «знаньевский» период и этап, связанный со вступлением в «Книгоиздательство писателей в Москве». В последние годы преобладает интерес к позднему творчеству писателя, часто без учёта его предшествующего творческого опыта и только с акцентом на религиозные и идеологические искания периода эмиграции. Однако, как заметил А.А. Блок, «первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, – является чувство пути. <...> Писатель – растение многолетнее. <...> ... душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души»⁴. Нам представляется, что для целостного понимания необходимо рассмотреть изменения и преемственность в поэтике произведений Шмелёва разных лет, что позволит, основываясь на анализе поэтических приёмов и открытий писателя, увидеть динамику его философско-эстетической позиции.

Проблема повествовательного мотива остаётся одной из наиболее актуальных в современном литературоведении. Среди многообразных аспектов изучения шмелёвского творчества исследование мотива занимает особое место: данная категория оказалась значимой для неореалистической прозы, так как

³ Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев. Мюнхен, 1959. С. 142.

⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.- Л., 1962. Т.5. С. 369-370.

мотив стал одним из способов организации повествования, в котором сосуществуют бытовая и бытийственные планы, кроме того, в прозе первой половины XX века получили развитие интертекстуальность, неомифологизм, установка на выявление универсальных законов бытия, орнаментальность, ослабление сюжетности, использование лирического принципа организации повествования при активной игре со временем и пространством. Всё это способствовало усилению роли мотива, который по праву относят «... к числу наиболее сложных для изучения предметов филологического исследования. Он трудноуловим и трудноопределим ... При этом данное понятие остается совершенно необходимым ... обойтись без него не удастся ни при семантическом, ни при сюжетно-композиционном анализе»⁵.

В ряде исследований затрагивалась проблема функционирования мотива в творчестве Шмелёва. Во многих случаях авторы обращаются к исследованию мотивов в поэтике определённого произведения, часто – к анализу одного конкретного мотива. Постоянное внимание обращено к религиозному стержню наследия Шмелёва. Об отражении православного сознания в его поэтике говорится в диссертации Л.Е. Зайцевой⁶. Среди основных автор называет мотивы, восходящие к традициям житийного жанра: вечной жизни, сомнения и чуда, неба на земле, откровения и ведения, провиденциальные мотивы; указывает на фундаментальную роль мотива пути, осмысленного в контексте православного учения о Промысле Божиим ко спасению.

В работе М.А. Голованевой⁷ отмечена символичность мотивов праведничества и старчества в «Человеке из ресторана», а в «Богомолье» выделены мотивы креста, иконы, воды, просфоры, пути, чуда, радости, родства, жертвы, детскости, игрушки.

⁵ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996). М., 2004. С. 236.

⁶ Зайцева Л.Е. Религиозные мотивы в позднем творчестве И.С. Шмелева (1927-1947): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1999. 156 с.

⁷ Голованева М.А. Проблема автора в творчестве И.С. Шмелёва»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Волгоград, 2002. 19 с.

Мнение о том, что художественный мир Шмелёва позволяет выявить ряд сквозных мотивов, которые создают единый православный подтекст обоих периодов творчества, выражает М.Ю. Трубицына⁸, делая акцент, главным образом, на реализации принципа соборности, мотивов умирания и воскресения, паломничества, святости и радости, одухотворённости предметов как доказательства проникновения христианского духа в материальный мир.

Заслуживает внимания позиция С. В. Шешуновой⁹, которая на материале романа «Няня из Москвы» обнаруживает воздействие сказочного жанра на сюжет, систему персонажей, композицию романа (троекратность, вера в счастливый конец, уход в тридевятое царство и др.). С.В. Шешунова доказала связь в данном произведении универсальных мифопоэтических символов с пространственными мотивами классической русской литературы и фольклора, в частности: мотив лестницы соотносит с мотивом Вознесения и фольклорным жанром песни-лесенки, указывает на системообразующую роль мотивов дороги и ада. По её мнению, мотив национальной иллюзии является основой языка пространства романа и соотносится с главной темой – с судьбой России. В статье «Пасхальный мотив в литературе конца 1910-х–1930-х годов и бифуркация русской культуры»¹⁰ С.В. Шешунова анализирует роль пасхального архетипа. По её мнению, для прозы Шмелёва пасхальный мотив стал объединяющим началом, он реализует идеи Воскресения, гармоничной жизни, душевного тепла родного дома, избавления от страха перед смертью.

Следует отметить, что вопрос о роли мотива пути в книгах Шмелёва неоднократно поднимался в ряде диссертационных работ, в статьях и материалах конференций. Нередко этот мотив у Шмелёва трактуется как способ осмысления исторической судьбы и революционной катастрофы в России, как метафора

⁸ Трубицына М.Ю. Христианские мотивы в творчестве И.С. Шмелева («Росстани», «Богомолье») // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007. С. 311-330.

⁹ Шешунова С.В. Национальный образ мира в русской литературе: П.И. Мельников-Печерский, И.С. Шмелев, А.И. Солженицын: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Дубна, 2006. 368 с.

¹⁰ Шешунова С.В. Пасхальный мотив в литературе конца 1910-х–1930-х годов и бифуркация русской культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.postsymbolism.ru/joomla/index.php?gid=58&option=com_docman&task=doc_view (дата обращения: 3.03.2017)

ложного пути и заблуждений (Г.И. Карпова, С.В. Полторацкая), а на материале переписки с И.А. Ильиным (О.В. Селянская) выявляется специфическое понимание мотивов пути, креста и судьбы как синонимических понятий для писателя, воспринимающего их в контексте православного мировидения¹¹. В исследовании С.В. Полторацкой¹² отмечено, что роль мотива «потерянной» России смыкается с реализацией проблемы личности и истории, что в эмигрантском периоде творчества Шмелёва ключевую роль играет мотив пути, который был рассмотрен и в узком смысле (непосредственно движение), и в метафорическом (путь человека к Богу, путь Родины). Мотив «потерянной» России при осмыслении человеческого бытия на переломе эпох представлен как главная движущая сила, как вектор исследования прошлого и будущего страны.

О.Е. Галанина¹³ приходит к выводу, что генеральным лейтмотивом романа «Пути Небесные» становится образ пути, представленный сюжетобразующими вариантами «порочный круг» и «круг земного бытия», и выявляет мотивные диады дом-храм, город-усадьба. Топосы храма и дома создают оппозицию лейтмотивов «суетность жизни» – «возвращение в потерянный рай». Парадигма образа главного героя включает ряд мотивов (лицемерия, искушения, разбойничества и др.), в сумме создающих генеральный мотив блудного сына, а доминанту образа Дариньки составляет лейтмотив «нищей духом», способствующий выявлению связи этого образа с житийными традициями.

Проблема осмысления метатекстовой мифопоэтической системы прозы Шмелёва представлена Е.А. Черевой. Автор доказывает принципиально важную мысль, что у Шмелёва «метасюжетность образуется за счет ориентации на архетипическую схему сотериологического мифа (то есть мифа о Спасении) – главного мифа христианства и мотивного комплекса «грехопадение» –

¹¹ Карпова Г.И. Мотив дороги в художественном мире рассказа И.С. Шмелёва «Гуннь»// Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.288-293.; Селянская О.В. Мотивы пути, креста, судьбы в православной концепции И.С. Шмелёва (на материале «Переписки двух Иванов» 1927-1950) // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов, 2002. Вып.4. С.75-77.

¹² Полторацкая С. В. Мотив «потерянной» России в эмигрантском творчестве И.А. Бунина и И.С. Шмелева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Белгород, 2006. 219 с.

¹³ Галанина О. Е. Лейтмотив в структуре романа И. С. Шмелева «Пути небесные»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01 01. Нижний Новгород, 2006. 15 с.

«преображение»¹⁴. Семантика данного мотивного комплекса организует сюжетные линии романов писателя, при этом особое значение получает мотив пути, движение от греха к перерождению. Е.А. Черева делает вывод, анализируя роль грехопадения как составляющей данного мотивного комплекса, что его функционирование у Шмелёва изменялось: «Универсализм, символичность в изображении грехопадения, его последовательном отрицании, художественная сложность ... замещаются универсализмом всепрощения, обытовлением и снижением значения греха, изображением идеала, приводящим в итоге к проповедничеству, открытой тенденциозности творчества писателя»¹⁵.

В работе Н.В. Лау¹⁶ мотивы «духовное странничество» и «нищие духом» также рассмотрены в религиозном ключе. Автор утверждает: Б.К. Зайцев и И.С. Шмелев, расширив художественные границы мотива «духовное странничество», вводят в его рамки сферу воцерковленного бытия, духовного аскетизма, который прежде встречался лишь в литературе духовно-назидательного жанра, а сам этот мотив реализуется с помощью сопутствующих мотивов: чуда, скорбей, искушений и покаяний. Как следствие – позиция странника делает героев независимыми от социальных проблем, освобождает от пристрастия к мирскому.

В исследовании Н.В. Нориной¹⁷ затронут вопрос о роли мотивов в «Солнце мёртвых» и ряде рассказов. Автор выделяет в эпопее лейтмотивный образ-символ солнца, пишет о смысловой сверхнасыщенности лейтмотивов, связанных с религиозно-символическими значениями: крест, чаша, сад, кровь, хлеб, звезда, виноград. Н.В. Норина отмечает мотивы, углубляющие трагическое мироощущение писателя (дорога, пустыня, отравленное болото, бегство, преследование, охота); выделяет экзистенциальные мотивы крика, пустоты, сиротства, одиночества, выброшенности; пишет и об усилении роли сюжетных

¹⁴ Черева Е.А. Мифопоэтика романной прозы И.С. Шмелева: дис. ... канд. филол. наук:10.01.01. Магнитогорск, 2006. С.20.

¹⁵ Там же, С.53.

¹⁶ Лау Н.В. Мотив «духовного странничества» в прозе русской эмиграции: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2011. 20 с.

¹⁷ Норина Н. В. Поэтика трагического в прозе И.С. Шмелева 1920-1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2012. 213 с.

мотивов дисгармонии и дьявольского соблазна, переводящих конкретное пространство в символическое.

Широкий круг воздействующих на Шмелёва поэтико-философских исканий русской литературы XIX века обнаруживает Я.О. Дзыга¹⁸. Было выявлено, что сюжетообразующим (рассказ «Почему так случилось») стал мотив сна – болезни, заимствованный у Ф.М. Достоевского. Автор пишет об онегинском мотиве, о том, что пушкинский мотив потери пути превращается у Шмелёва в мотив духовного тупика. Ею также отмечены связи с мотивом пути – дороги у Гоголя и модификация гоголевского мотива власти. Я.О. Дзыга доказывает сближение ряда мотивов в наследии Шмелёва с произведениями И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, указывая, что обращение или даже цитирование сюжетов, образов, мотивов классической русской литературы концептуально значимо для творчества Шмелёва.

Вопрос о роли мотивов преобразования в творческом опыте писателя анализирует и О.В. Быстрова¹⁹, обращаясь к повестям «Гражданин Уклейкин», «Росстани» и роману «Пути Небесные». Она утверждает, что преобразование героя стало своеобразной чертой шмелёвской прозы, рассматривая данный мотив как доказательство движения к Первообразу.

А. М. Любомудров считает, что мотивы, которые сопровождают писателя в течение всего творчества, – это «не столько мыслительные концепты, сколько идеи сердечные, связанные с чувственно-эмоциональной и, отчасти, с духовной сферой»²⁰. Среди таких сердечных мотивов называются мотивы возвращения, детства, потребности защиты и стремление к «укрытости» от мирового зла, мотив тяготения к монастырю, света, чуда, живого чувства Бога.

¹⁸ Дзыга Я. О. Творчество И.С. Шмелёва в контексте традиций русской литературы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2013. 43 с.

¹⁹ Быстрова О.В. Мотивы преобразования в творчестве И.С. Шмелёва // И.С. Шмелёв и проблемы национального самосознания (традиции и новаторство). М., 2015. С. 86-96.

²⁰ Любомудров А.М. Интуитивное и рациональное в творческой личности И.С. Шмелёва // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 6. Волгоград, 2007. С.14.

В.Т. Захарова²¹ считает, что лейтмотивная система в дооктябрьском творчестве писателя была способом структурирования подтекстово-ассоциативной образности. Автор утверждает, что многие рассказы и повести в этот период пронизаны сложной системой лейтмотивов, выделяет мотивы чуда, радости, необходимости силы духа, неба, эмоционального накала духовных исканий, детскости. В монографии «Поэтика прозы И.С. Шмелёва»²² ею подробно рассмотрен мотив тишины не только в контексте сакральной христианской традиции, но и как концептообразующий для шмелёвской прозы. В «Богомолье» В.Т. Захарова в качестве главных называет мотив центростремительного движения, а также лейтмотивное психологическое состояние радости и архетипический мотив дороги.

Г.В. Кутепиной²³ высказана спорная, по нашему мнению, мысль, что плодотворным при анализе творчества Шмелёва будет именно «широкая», с позиции Б.М. Гаспарова, трактовка мотива, не ограниченная сюжетообразующим фактором. Автор пишет о мотивах родства, жалости и радости, чудесного исцеления; традиционно для анализа прозы Шмелёва выделяет мотивы пути, паломничества, испытания, отмечая их вариативность, разнообразный художественный смысл, возникающий в контексте произведения.

Е.Г. Руднева²⁴ рассматривает лирический мотив слёз в позднем творчестве писателя, связывая природу этого мотива как с духовной умиленностью, восходящей к христианской традиции, так и с установками литературного сентиментализма, что позволяет отметить новый эмоциональный и смысловой синтез, возникающий в результате вхождения в текст лирического мотива, что в итоге обогащает и усложняет трактовку художественного метода писателя. Важна также мысль Е.Г. Рудневой об обращении Шмелёва к «транс-историческим

²¹ Захарова В.Т. В преддверии «духовного реализма»: система лейтмотивов религиозно-философского плана в дооктябрьской прозе И. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.187-194.

²² Захарова В. Т. Поэтика прозы И. С. Шмелёва. Н. Новгород, 2015. 106 с.

²³ Кутепина Г.В. Мотив в контексте художественной целостности: «Богомолье» И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.265-271.

²⁴ Руднева Е.Г. О мотиве слёз в позднем творчестве И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.28-37.

мотивам культуры, связанным с архетипом красоты и радости»²⁵.

Кроме того, отметим интерес учёных к триаде очень значимых для писателя мотивов: радости (Д.В. Макаров)²⁶, чуда (Л.В. Суматохина)²⁷, топосам Дома и Москвы (И.С. Беспалова, Д.В. Вилков и др.)²⁸.

Проблема мотива в прозе Шмелёва получила достаточно широкое осмысление в современном литературоведении. Однако мотив как одна из важнейших категорий поэтики писателя нуждается в системном рассмотрении, так как до сих пор нет обобщающего исследования, в котором система мотивов анализировалась бы на материале сразу нескольких произведений обоих периодов его творчества. Следовательно, **актуальность** исследования определяется как интересом современного литературоведения к изучению категории мотива, так и необходимостью целостного научного осмысления в функционально-семантическом аспекте системы повествовательных мотивов в качестве значимых элементов шмелёвского дискурса.

Нам представляется, что исследование категории мотива в художественной прозе писателя возможно провести в двух аспектах. Во-первых, рассматривая мотив как средство отражения авторской концепции, точки зрения Шмелёва на комплекс качеств, включенных в такие понятия, как историческая судьба страны и особенность национального менталитета, что позволит яснее видеть авторские интенции этического и эстетического характера. Во-вторых, обращение к проблемам, связанным с функционированием мотива в прозе Шмелёва, даст возможность глубже понять принципы поэтической системы писателя, более обоснованно делать выводы о шмелёвской философско-эстетической концепции, под которой мы понимаем способ трактовки каких-либо явлений, систему

²⁵ Руднева Е.Г. Перекрёстные ассоциации как стилевой принцип И.С. Шмелёва // И.С. Шмелёв и проблемы национального самосознания (традиции и новаторство). М., 2015. С.284.

²⁶ Макаров Д.В. Радостность как одна из основ мировосприятия героев И.С. Шмелёва // Вопросы филологии: Литературоведение. Языкознание. Ульяновск, 2002. С.36-43.

²⁷ Суматохина Л.В. Типология чудесного в произведениях И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.247-252.

²⁸ Беспалова И.С. Мотив дома в романе И.С. Шмелёва «Няня из Москвы» // Известия Волгоградского государственного педагогического университет. Сер.: Филологические науки. Волгоград, 2011. №7. С.133 -137.; Вилков Д.В. Москва как сакральный топос в эмигрантском творчестве И.С. Шмелёва и А.И. Куприна // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелёва. М., 2011. С.370-377.

ценностей и отражение авторского взгляда на мир.

Научная новизна: впервые предпринята попытка системного исследования функциональных характеристик повествовательного мотива в творчестве И.С. Шмелёва на материале произведений и дореволюционного, и эмигрантского творчества писателя, что позволяет рассматривать его художественное наследие, как единый смысловый комплекс, когда категория «мотив» помогает увидеть внутреннюю логику всего творчества, обьективизировать выводы о мировоззренческой и творческой индивидуальности писателя.

Цель исследования: всестороннее осмысление роли мотива в творческом дискурсе И. С. Шмелёва, выявление особенностей функционирования данной категории в русле системного и целостного изучения творчества писателя.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) необходимо сформулировать понятийный аппарат, рассмотрев различные теоретические аспекты и историю изучения категории мотива в отечественном литературоведении;
- 2) уточнить ключевые положения неореалистической поэтики, определить место и востребованность категории мотива в художественной практике неореализма;
- 3) определить роль мотивов «преображение – возвращение», «дом», «путь» в философско-поэтической системе творчества Шмелёва;
- 4) выявить и проанализировать функциональную задачу и семантику наиболее репрезентативных мотивов в повестях 1900 – 1910-х гг. («Распад», «Человек из ресторана», «Стена»);
- 5) исследовать семантику мотивов в произведениях эмигрантского периода («Богомолье», «Солнце мёртвых», «Куликово поле») в аспекте авторской концепции национального характера и исторической судьбы России.

Предметом исследования выступает категория мотива, в рамках изучения которой акцент делается на динамике идиостиля и эволюции мировоззренческих

позиций И.С. Шмелёва.

Объект изучения: повести и рассказы И.С. Шмелёва обоих периодов творчества: «Распад», «Человек из ресторана», «Стена», «Богомолье», «Куликово поле», роман «Солнце мёртвых».

Отбор произведений основан на следующих критериях:

- 1) хронологический: последовательно представлены произведения из дореволюционного и эмигрантского периодов творчества Шмелёва;
- 2) произведения, репрезентирующие различные грани творческого опыта писателя.

Методология исследования основана на комплексном подходе, с использованием сравнительно - исторического, герменевтического, структурно - семантического методов в сочетании с элементами мифопоэтического и интертекстуального подходов.

Концептуально-методологическую основу составляют труды отечественных учёных: М.М. Бахтина, А.Н. Веселовского, В.Е. Ветловской, Б.М. Гаспарова, И.А. Есаулова, В.Т. Захаровой, В.Е. Келдыша, Ю.М. Лотмана, А.М. Любомудрова, Е.М. Мелетинского, И.Г. Минераловой, Е.А. Осьминой, Б.Н. Путилова, Е.Г. Рудневой, Е.А. Селютиной, И. В. Силантьева, Н. М. Солнцевой, Н. Д. Тмарченко, В. Н. Топорова, В. И. Тюпы, О. М. Фрейденберг, А. П. Черникова, Ю.В. Шатина.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) Категория мотива оказалась особенно значимой для прозы Шмелёва, став одним из способов организации повествования, а именно: когда жанровые границы нечётки, сильно воздействие символизма и импрессионистической практики, роль мотива как синхронизирующей единицы текста еще более возрастает. В рассмотренных произведениях создаётся система мотивов, обладающая структурной и концептуальной значимостью, с помощью мотивов разворачиваются образные поля текста, возникают интегральные образы, создаётся метасюжет повестей и рассказов, что позволяет в итоге судить об

особенностях идиостиля, о философско - эстетической позиции писателя. Мотивы обеспечивают смысловые акценты, связывают различные уровни текста, но главное – актуализируют смыслы, идеологию текста, всё то, что имеет значение для интерпретации и организации читательского восприятия.

2) Большую роль у Шмелёва получили семантические сдвиги в традиционных мотивах, так как актуализация вопросов личностного рефлексизирующего сознания человека эпохи порубежья требовала пересмотра смыслов и приёмов. Существенно, что возникает более сложное взаимодействие традиционных мотивных схем и авторского сознания, когда выбор и трансформация мотивов становятся важнейшим средством архитектоники и способом выражением идеологии текста.

3) Мотивы преобразования – возвращения, дома – сада и пути имеют принципиальное значение, функционируют и доминируют на протяжении всего творчества писателя. Алломотивы репрезентируют ключевые для его творчества мотивы, но возникают сложные сочетания смыслов, наблюдается частичная семантическая трансформация, однако, в большинстве случаев близость к инварианту сохраняется.

4) В творческом наследии Шмелёва большинство мотивов формируют пары, что позволяет усложнить смысловое поле системы мотивов за счёт включения в её парадигму смысловой антиномии или антитезы: преобразование – духовная смерть, возвращение – лже-возвращение, дом-сад – дом-бездомье, сад прекрасный – сад погибающий, Отец – блудный сын, путь – бессмысленное движение (круг) или статика, слово-дух – слово-плоть, грех – праведничество, смерть – сон, пир – страшный пир, песня – молитва, свет (белый) – тьма (чёрный, хаос).

5) В качестве основы систем сюжетных и свободных мотивов у Шмелёва выступают архетипические, мифологические или христианские сюжеты и универсалии, на основании которых выявляются мотивы, вступающие в различные сочетания друг с другом в творчестве писателя и формирующие системы мотивов: блудный сын (обособление, уход, искушения – испытания,

возвращение), грех, Апокалипсис и Страшный суд, разрушение Содома и Гоморры, заповеди Декалога, строительство Вавилонской башни, Золотой телец, страдания – испытания, отец и сын, ученичество, пророчество – чудо – знамение, крест, путь, встреча, дом, смерть, ложь, пир, театр – маска, холод, солнце, море – река, камень, лес, зверь.

б) В пространственно-темпоральной системе доминантное значение получают мотивы пути, дома как родового гнезда и центра мира для человека. Пространственная горизонталь связана с бытовым, а вертикаль – с бытийственным началом. Рассмотренные традиционные мотивы хронологического вектора (окно, дверь, уединённое место, Москва, открытый природный мир (лес, поле, море, река), а также мотивы (гора, небо, яма, овраг, пропасть), несущие семантику верха – низа, получают значимое место в аксиологической системе писателя, в раскрытии им оппозиции свой – чужой, подвижный – неподвижный, характеризующей духовное состояние героев. Темпоральные мотивы выражают время, как точку испытания и преодоления, как следствие – потеря временных ориентиров для современника, забвение или постоянные воспоминания, совмещение прошлого и настоящего. Если же время фиксируется в православной системе координат, то выявляет духовное здоровье или кризисное состояние мира и человека. Время становится способом отражения сущности происходящего в произведении: мир героя, замкнутый в быту, в самом себе, получает время «по часам», конкретизированное, а духовная динамика расширяет время, усложняет его восприятие, связывая с православным безмерным отсчётом событий, основанном на категориях вечного и объединяющего личность с Богом и миром.

Практическая значимость работы заключается в возможности её использования в научно-исследовательской, вузовской и школьной практике; в ходе дальнейшей разработки вопросов, связанных с изысканиями по неореалистической прозе и творчеству И.С. Шмелёва, в частности, в подготовке

вузовских курсов истории русской литературы XX века, в разработке спецкурсов и спецсеминаров по творчеству И.С. Шмелёва и по теории литературы.

Апробация работы проходила в ходе обсуждений на аспирантских семинарах и на заседаниях кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета. Основные положения исследования были представлены в форме докладов на международных, всероссийских и межвузовских конференциях по литературоведческой проблематике: в Сургуте (2012, 2013, 2014, 2015), Орске (2012), Екатеринбурге (2012, 2013, 2014), Томске (2014), Москве (2015).

Основные результаты исследования представлены в 10 публикациях, 4 из которых осуществлены в ведущих рецензируемых научных журналах, определённых высшей аттестационной комиссией Российской Федерации. Объём опубликованных материалов составляет 4,6 п. л.

Структура работы: Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии, включающей 248 наименований. Общий объём диссертации составляет 224 с.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ МОТИВА В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

1.1. Теория мотива в отечественном литературоведении

Тенденция к созданию текстов, основанных на системе мотивов, взаимосвязи и семантика которых определяют структуру, образную систему и идейно-символическую наполненность произведения, сформировала в литературоведении XX века вопрос о роли мотива. В отечественном литературоведении мотив является объектом научной полемики уже более ста лет. Однако проблема мотивной организации произведения продолжает оставаться одной из самых актуальных. В нашу задачу не входит подробное освещение полемики, связанной с теорией мотива, но в связи с тем, что понятия «мотив» и «система мотивов» являются базовыми дефинициями работы и рассматриваются как единицы поэтики повествования, анализ данных категорий в рамках конкретного творчества требует, во-первых, чтобы были названы этапы теоретического освоения понятия «мотив» в целом и в рамках нарратологической теории, во-вторых, дано рабочее определение мотива.

Исследование мотива как составляющей повествовательного процесса предполагает обращение к нарратологии, которая «стремится к открытию общих структур всевозможных «нарративов», т.е. повествовательных произведений любого жанра и любой функциональности»²⁹. Нарратология (теория повествования) как особая литературоведческая дисциплина сложилась в 1960-х годах, соединив достижения структурализма и понимание того, что нарратив обладает, по мысли М.М. Бахтина, двоякой событийностью: «событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания»³⁰. Нарратология предлагает коммуникативное понимание литературы, когда коммуникация

²⁹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С.4.

³⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

происходит на нескольких повествовательных уровнях. Преимущественный интерес нарратологии – это область сюжетно-повествовательных высказываний (дискурсов). Современная нарратология «основывается на концепции нарративности как событийности»³¹, кроме того, к основным своим категориям относит повествовательные инстанции (конкретный и абстрактный автор и читатель, нарратор и наррататор, актер), точку зрения, сюжет, фабулу, дискурс. Наибольший вклад в развитие нарратологии внесло западное литературоведение (Р. Барт, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, П. Рикёр, Л. Долежал, В. Шмид, Ю. Кристева и др.), однако, как отметил В. Шмид, «категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием русских теоретиков и школ»³², среди которых отмечают вклад А. Н. Веселовского, В.Я. Проппа, В. Б. Томашевского, Б.В. Шкловского, О. М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и других. В их работах, а также в трудах А.П. Скафтымова, Е.М. Мелетинского, Б.М. Гаспарова, Б.Н. Путилова, В.Е. Ветловской, В.И. Тюпы, Ю.В. Шатина, Н.Д. Тamarченко и ряда других учёных и категория мотива получила широкий диапазон смыслов, основанных на ряде теорий. На современном этапе наиболее важной в плане теоретического и практического осмысления сущности мотива стала прагматическая теория, представленная в исследованиях литературоведов СО РАН (Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы, Н.Д. Тamarченко, И.В. Силантьева, Ю.В. Шатина, Т.И. Печерской, Н.Е. Меднис и др.), на протяжении многих лет плодотворно работающих над системными исследованиями по проблематике повествовательного мотива. На наш взгляд, справедлива позиция И.В. Силантьева, считающего, что «продуктивным представляется рассмотрение мотива в системе основных категорий и понятий нарративной поэтики, таких как повествование, событие и действие, фабула и сюжет, герой и персонаж, пространство и время, тема и лейтмотив. Такой подход позволяет увидеть мотив во всей многогранности этого уникального явления, во всех его существенных связях и отношениях внутри

³¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С.20.

³² Там же, С.4.

структуры художественного повествования»³³.

Обозначим основные этапы развития концепции мотива в отечественном литературоведении. Мотивы – это звенья, составляющие сюжет, минимальные повторяющиеся компоненты, для которых свойственна семантическая целостность и эстетическая значимость. Подобная трактовка восходит к работам А.Н. Веселовского, который в «Поэтике сюжетов» (1913) отграничил мотив от сюжета, но рассматривал их в комплексе: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения...»³⁴. Учёный указывал на диахроническую составляющую и неразложимость мотива: «Под мотивом я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм...»³⁵. Для А.М. Веселовского и О.М. Фрейденберг мотив связан с образностью и целостен, так как репрезентирует эстетически значимый образ. О.М. Фрейденберг раскрывала категорию мотива относительно мифологического типа сюжетности. В её трактовке мотив связан с понятием «персонаж», что особенно важно при рассмотрении образов, которые получил в нашем сознании характер мифопоэтических, характер «культурного мифа». В работе «Поэтика сюжета и жанра» (1935) она указывает на принцип системности мотива, когда «кажущаяся несвязность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой»³⁶. Если у А.М. Веселовского в основе мотива события, то у О.М. Фрейденберг на сюжет наибольшее влияние оказывает персонаж, так связываются понятия сюжет, мотив и персонаж: «вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов»³⁷. О.М. Фрейденберг пришла к выводу, что «мотивы не

³³ Силантьев И. В. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. Новосибирск, 2002. № 5. С.33.

³⁴ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 305.

³⁵ Там же, С. 301.

³⁶ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С.108.

³⁷ Там же, С. 222.

только связаны с персонажем, но являются его действенной формой»³⁸.

В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» (1928) предложил вместо критерия неразложимости мотива понятие логичности, и взятый как логическая конструкция мотив распался на компоненты высказывания. В.Я. Пропп доказывал, что мотив не неразложим, не одночленен, а может разлагаться на элементы, каждый из которых в отдельности может варьироваться. Он ввёл понятие «функция действующего лица», указывая, что именно функции – повторяющиеся и устойчивые элементы сюжета, что число их ограничено, а последовательность в сказке всегда одинакова. В.Я. Пропп выявлял простейшие составляющие мотива, а использование функции действующего лица позволяло решать проблему вариативности, что формировало взгляд на мотив, как на дуальное явление.

Тематическое понимание мотива отражено в работах Б.В. Томашевского («Теория литературы. Поэтика», 1925), В.Б. Шкловского («О теории прозы», 1929), А.П. Скафтымова (статья «Тематическая композиция романа «Идиот», 1924). Тематическая концепция, безусловно, связана с семантической, так как тема и мотив взаимозависимы. Так, для Б.В. Томашевского критерием неделимости мотива является его способность выражать тему как смысл фабульного высказывания. Тогда понятие «мотив» носит вспомогательную функцию, поэтому и включено в его книге в раздел «Тематика». Учёный считал, что есть разнородные мотивы: одни входят в фабулу, другие – отступления от нее. Простейшим приемом, обнаруживающим разнородность мотивов в «фабульном» произведении, он называл пересказ, с помощью которого выделял мотивы связанные, свободные, «изменяющие ситуацию, являются динамическими мотивами, мотивы же, не меняющие ситуации, – статическими»³⁹.

Психологическую трактовку мотива в контексте тематической предложил

³⁸ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 224.

³⁹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 122.

А.П. Скафтымов⁴⁰, считавший, что мотив соотносится не с уровнем фабульного действия, а есть проявление психологического, целостного и важнейшего для героя качества: «мотив гордыни», «мотив детскости», «мотив эгоизма в любви». При анализе произведения учёный рассматривает тематический мотив, который соотносится с психологическим и сюжетным уровнем.

Г.В. Краснов⁴¹ продолжает эти идеи, сближая в своих работах понятия «мотив» и «тема». В.Е. Ветловская делает акцент на действие и тематический аспект мотива, на повествовательный потенциал сочетания сюжет – тема – мотив. По её мнению, тема передаётся с помощью мотива или комплекса мотивов, и мотив – «та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична»⁴². Рассмотрев связь темы и мотива, В.Е. Ветловская утверждает, что «...сюжетная тема – это тема, передающая действие ... Сюжетный мотив – это мотив, относящийся именно к такой теме, т.е. всегда повествовательный мотив»⁴³. Указывая на значимость мотива, В.Е. Ветловская пишет, что «...не только действие, но и действующие лица, их характеры, убеждения, поступки, связи, отношения, наконец, авторская концепция ... решительно все передается с помощью мотивов и их комплексов. И ничего без них»⁴⁴.

В 60 – 70-е годы XX века начался новый этап в исследовании мотива – развитие дихотомической теории. Её суть – признание дуальности мотива, то есть соотношения в мотиве двух начал: обобщённого инварианта и вариантов мотива в их конкретной текстовой реализации⁴⁵. В 1960-е годы целостный подход к мотиву, как к дуальной категории, окончательно сформулировал американский

⁴⁰ Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 404 - 435.

⁴¹ Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса. // Вопросы сюжета и композиции. Межвузовский сборник. Горький, 1980. С.69-81.; Краснов Г.В. Сюжет, сюжетная ситуация // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна. 1997. С. 47- 49.

⁴² Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб., 2002.С. 104.

⁴³ Ветловская В.Е. Вопросы теории сюжета // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994. С.198.

⁴⁴ Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб., 2002. С. 100.

⁴⁵ Опыт выявления инвариантного начала был представлен впервые ещё А.Л. Бемом (1919), затем - Б.И. Ярхо (1930). Однако, как отмечает И.В. Силантьев, оба исследователя «каждый со своей позиции не приемлют принципа дуальной природы мотива». (Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999. С. 20.).

фольклорист А. Дандес⁴⁶. Большой шеститомный труд S.Thompson Motif-Index of Folk Literature «...утвердил понимание мотива как некой общечеловеческой универсалии (или инвариант), выраженной в персонаже, действии, обстоятельстве и закреплённой в устной или литературной традиции»⁴⁷.

В 1980-е годы Е.М. Мелетинский пришёл к выводу о структурности и семантической структуры мотива, рассматривая его с позиции дихотомического подхода⁴⁸. Понимая мотив вслед за В.Я. Проппом и А. Дандесом как единство инвариантного и вариантного начал⁴⁹, учёный сформулировал структурно-семантическую концепцию, в которой делается «акцент на парадигматике мотивов, формировании смысла сюжетов», а под мотивом понимается «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл»⁵⁰; утверждается также, что мотив надо рассматривать как микросюжет, «сконцентрированный вокруг своего предикативного компонента»⁵¹. Е.М. Мелетинский обращался и к вопросу о роли мифологизма в структурировании повествования. Использование повторяемости как свойства архаико-фольклорных форм литературы в сочетании с лейтмотивной техникой музыкальной драмы Р. Вагнера привели, по его мнению, к тому, что усилился пафос мифологизма, «оперирование мифическими мотивами в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования»⁵². Конечно, в XX веке это не возвращало к мифологии, но лейтмотивы «...стали способом, связывающим и концептуализирующим

⁴⁶ Dundes A. From Etic to Emic Units in the Struktural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V. 75. 1962. P. 95-105.; Дандес А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 184-193.

⁴⁷ Мотив: основные подходы к рассмотрению [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://litved.rsu.ru/motiv.htm> (дата обращения: 05.02.2016)

⁴⁸ Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура: Тр. по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983. С. 115-125.

⁴⁹ «...мотив являет собой двумерное единство мотивемы (термин, введённый Э. Дандисом для обозначения транстекстуального инварианта всех повторов одного мотива) и её внутритекстовой алломотивной манифестации». (Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема (вместо предисловия) // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С.6.)

⁵⁰ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах (Чтения по истории и теории культуры). М., 1994. Вып. 4. С.54.

⁵¹ Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 46.

⁵² Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000, С. 296.

разобщенные факты, случайные ассоциации и т.п., перебрасывающим мост от натуралистических фактов к их порой весьма произвольному «символическому» и особенно-психологическому значению»⁵³.

Б.Н. Путилов пишет, что мотивы «...характеризуются повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нём генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни»⁵⁴. При этом мотив оценивается не только как «кирпичик» сюжета, а указывается на его способность моделировать сюжет: «в известном смысле эпический мотив программирует и обуславливает сюжетное развитие»⁵⁵. Учёный отметил динамическую природу и необходимость рассматривать эпический мотив в двух планах – синтагматическом и парадигматическом, так как мотив может создавать вокруг себя семантическое поле, значение которого возможно выявить только через парадигму этого мотива. Характеризуя мотив, необходимо учитывать, что «язык эпической сюжетики, элементами которого выступают мотивы, основывается на определенном культурном коде, который в свою очередь связан с формами сознания коллектива»⁵⁶. В свою очередь, необходимо выявлять скрытый семантический подтекст, так как мотив обладает структурной неоднородностью, вследствие чего Б.Н. Путилов назвал несколько типов мотива: мотив-ситуация, мотив-речь, мотив-эпизод. Учёный отметил и устремлённость мотива к созданию системы, так как он «функционирует в составе системы, здесь он находит свое определенное место, здесь вполне выявляется его конкретное содержание. Вместе с другими мотивами данный мотив создает систему. Любой мотив определенным образом соотносится с целым (сюжетом) и одновременно с другими мотивами, т.е. с частями этого целого»⁵⁷.

⁵³ Там же, С. 306.

⁵⁴ Путилов Б.Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива // Наследие А.М. Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992. С.84.

⁵⁵ Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент// Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа. М., 1975. С.149.

⁵⁶ Там же, С. 144, 145.

⁵⁷ Там же, С.143-144.

Наряду с этим, в отечественном литературоведении утвердился в разных источниках ряд «общих мест» при характеристике категории мотива, а именно: повторяемость и устойчивость, культурная закреплённость, реализация на разных уровнях текста. Как «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста», отличающийся от темы «словесной (и предметной) закреплённостью в самом тексте»⁵⁸, трактуется понятие мотива в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987). «Лермонтовская энциклопедия» (1981) уточняет, что мотив может быть рассмотрен «в контексте всего творчества одного или нескольких писателей, какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи, а также отдельного произведения»⁵⁹. Признаётся учёными и некая всеохватность мотива, выражающаяся в том, что он принимает различные формы бытования: слово, словосочетание, заглавие, эпитафия, деталь, образ, подтекст и др. В.Е. Хализев отмечает, что мотивы «могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества писателя и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, всемирной литературы как таковой»⁶⁰.

Наиболее востребованными являются интертекстуальный и прагматический подходы в определении свойств мотива. В основе интертекстуального лежит тематический принцип трактовки мотива, однако, по существу, интертекстуальный анализ растворяет понятие сюжета в понятии текста. В результате категория мотива связывается с парадигмой «текст – смысл». Именно с этой точки зрения мотив сочетает различные текстовые ряды в единое смысловое пространство. Наиболее полно эта концепция представлена в книге Б.М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы»: «Основным приемом ... нам представляется принцип лейтмотивного построения повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется

⁵⁸ Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С.230.

⁵⁹ Мотивы / Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 290-312.

⁶⁰ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С.302.

затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно»: события, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесённое слово, краска, звук и так далее; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте»⁶¹. Интертекстуальный анализ уходит от понятия фабула, а сюжет заменен понятием структура, понятия «мотив» и «лейтмотив» совмещаются. Мотивы представляют смыслы и связывают части произведения или нескольких текстов в единое смысловое пространство, поэтому границы текста весьма размыты, что, в свою очередь, обеспечивает мотиву важную роль средства смысловой связи внутри текста и между текстами. Учёный отмечает, что текст есть смысловая «сетка связей» и в то же время «сетка мотивов», и именно в этой связи мотив становится основной единицей анализа. Б.М. Гаспаров оценивает мотив, как «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами»⁶². Мотив становится элементом текста, лишённого структуры, и сам мотив – только «смысловое пятно», поэтому теперь «трактуются предельно широко: это практически любой смысловой повтор в тексте»⁶³, что достаточно важно при анализе литературы XX века, пронизанной аллюзиями, реминисценциями и семантическими повторами.

В статье А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова «К описанию структуры детективной новеллы» (1992) мотивы выступают «в качестве готовых блоков-полуфабрикатов... <...> Они не являются первичными и неразложимыми, как у В.Я. Проппа, а представляют собой самостоятельные художественные построения, прямо или косвенно связанные с темой или какими-то ее

⁶¹ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1993. С.30.

⁶² Там же, С.301.

⁶³ Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999. С.61.

асpekтами»⁶⁴. Так, соглашаясь с тематической концепцией («...установки Скафтымова ... близки к нашим»)⁶⁵, двигаясь от темы к тексту, они при этом продолжают дихотомическую модель мотива, принимая его дуалистическую природу, а инвариантные мотивы понимаются, как реализация темы.

Н.Д. Тамарченко, разрабатывая дихотомическую модель инвариант/вариант, отмечает не только повторяемость мотива, признавая определение мотива, предложенное В. Кайзером («повторяющаяся и, следовательно, человечески значимая ситуация»⁶⁶), но и то, что мотив «и (или) известен из традиции» и связан со словесным обозначением события и положений, которое входит в качестве элемента уже не в состав сюжета, а в состав текста»⁶⁷. Считает, что идентифицировать мотив нужно не только по словесному обозначению, а и по «роли обозначаемых действий (поступков персонажей, событий их жизни) в развёртывании сюжета»⁶⁸. Поэтому конкретизация инварианта мотива происходит в тексте с помощью других мотивов, но «не главных, магистральных – их число ограничено, а множества частных мотивов, синонимичных друг другу»⁶⁹. Всё это позволяет ему делать вывод о «трёхуровневой структуре мотива»: «ситуация», создающая сюжет, или «основной образ» – его интерпретация в вариантах «комплекса схемообразующих мотивов» – интерпретация этого «варианта сюжетной схемы в множественных словесных обозначениях»⁷⁰. Н.Д. Тамарченко говорит об инвариантности и способности мотива, несмотря на склонность к изменениям, сохранять связь со своим семантическим ядром.

Н.Е. Меднис обращается к важнейшей проблеме: взаимодействие мотива и символа, мотива и пространственно-временной организации текста. Она считает, что мотив крайне подвижен в формах своей реализации, особенно когда речь идёт

⁶⁴ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М., 1996. С.96.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Тамарченко Н.Д. Мотивы преступления и наказания в русской литературе // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: сюжет и мотив в контексте традиции. / Под ред. Е.К. Ромодановской. Вып. 2. Новосибирск, 1998.С.38.

⁶⁷ Там же, С.41.

⁶⁸ Там же, С.42.

⁶⁹ Там же, С.43.

⁷⁰ Там же, С.44.

о мотиве, выражающем некую хронотопическую мысль, поэтому мотив «...при его огромной эстетической и семантической значимости не имеет собственной очерченной телесной оболочки. Он являет собой нечто вроде души, которая в конкретном тексте может обретать сюжетное, временное, пространственное или какое-то иное воплощение, не замыкая себя при этом в жёстко обозначенных границах».⁷¹ Н.Е. Меднис, видя связь мотива и символа и архетипическую природу некоторых мотивов, делает вывод: в основе большинства мотивов – коллективное бессознательное. Исходя из этого, художественное пространство связывается с подсознанием, где обозначены «...ведущие, взаимодействующие мотивы, то есть это в своём роде и карта мотивов, так же как и наоборот, номинация мотивов ... являет собой карту подсознания и автора, и героя»⁷².

В работах Э.А. Бальбурова, Ю.В. Шатина дихотомическая теория рассматривается в аспекте соотношения мотивфема /алломотив /мотив. Э.А. Бальбуров в статье «Мотив и канон» (1998) говорит об изоморфизме мотива, способности сочетаться с другими мотивами или распадаться, поэтому пара мотивфема / алломотив есть результат не линейных или причинно-следственных отношений между мотивами, а отношений, которые имеют «характер концентрических кругов»⁷³. Учёный указывал, что давно возник «конфликт» традиционной сюжетной схемы и стремления автора создать что-то оригинальное, в результате мотив «как семантическое ядро расщепляется не только на алломотивы ... и закодирован в сложной нарративной структуре»⁷⁴, оказывается не только предметным, но и отражением психологической составляющей. Таким образом, изучение мотива позволяет увидеть его высокую смысловую нагрузку, склонность к модификациям, а в итоге – «смысловые

⁷¹ Меднис Н.Е. Мотив воды в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»// Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. / Под ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. Новосибирск, 1994. С.79.

⁷² Там же, С.80.

⁷³ Бальбуров Э.А. Мотив и канон // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: сюжет и мотив в контексте традиции. / Под ред. Е.К. Ромодановской. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С.11.

⁷⁴ Там же, С. 13.

богатства произведения»⁷⁵.

Ю.В. Шатин развивает мысль о взаимодействии мотива и контекста, доказывая, что контекст определяет, каким будет сюжетный смысл алломотива: «при описании конкретного алломотива следует учитывать не только архетипическое значение породившей его мотивемы, но и ближайший контекст...»⁷⁶. Контекст, под которым понимается «двойное поле», «взаимоналожение двух языковых пространств», влияет на мотивему, под его воздействием она трансформируется, порождая «уникальную неповторимость алломотива»⁷⁷. Без учёта контекста мотив сохраняет только своё лексическое значение вне связи с сюжетно-образной структурой и концепцией текста. Ю.В. Шатин указывает на «содержательную» сторону мотивемы, что также связано с контекстом, который и «превращает её в сюжетологическую единицу»⁷⁸. Обращается исследователь и к проблеме исторической реконструкции мотива, имея в виду вопрос именно о генезисе и развитии семантики мотива. Так, на примере архетипического мотива «блудный сын» Ю.В. Шатин прослеживает его семантическую трансформацию, делает реконструкцию мотива⁷⁹.

В прагматической концепции мотив служит основой сюжетного высказывания (тема-рема) и говорит о смысле художественного целого. Именно семантическая наполненность мотива является в прагматическом подходе его важнейшим критерием. Это положение позволило И.В. Тюпе утверждать, что мотив – «один из наиболее существенных факторов художественного впечатления, единица художественной семантики, органическая «клеточка» художественного смысла в его эстетической специфике»⁸⁰. Прагматический подход предполагает синтез, в котором учитываются семантическая природа

⁷⁵ Там же, С. 14.

⁷⁶ Шатин Ю.В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. / Под ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. Новосибирск, 1994. С.7.

⁷⁷ Там же, С.6.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Шатин Ю. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие) / Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С. 29- 40.

⁸⁰ Тюпа В.И. Мотив пути на раздoroжье русской поэзии XX века // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие) / Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С. 97.

мотива, его структура, связь с темой, при этом понимание мотива, его семантика и эстетическая значимость рассматриваются с точки зрения смысла произведения, актуализируется смысл мотива в данном тексте.

В статье «Словарь мотивов как научная проблема (вместо предисловия)» (1996) В.И. Тюпа и Е.К. Ромодановская обобщили ряд особенностей мотива. Во-первых, конечно, повторяемость, когда мотивный повтор организует читательское восприятие, акцентируя внимание на определённых элементах. Во-вторых, в характеристике, представленной этими исследователями, речь идёт не просто о лексических блоках или формальных повторах слов, создающих связность текста, а о функционально-семантическом повторе, который может быть выражен косвенно, связан с подтекстом произведения, что соответствует дуальному пониманию природы мотива (единство мотивемы и внутритекстового алломотива). Как следствие, наличие обязательного инварианта, позволяющего рассматривать мотив в парадигматической проекции, в связи с архетипическими, фольклорно-мифологическими, «вечными» литературными единицами. В-третьих, акцент делается на предикативное начало и на структурную усложнённость мотива, что затрудняет его «прочтение», но в то же время даже «...осколочный алломотив по своей семантической ёмкости не уступает полному сюжетно-мотиву...»⁸¹.

В работах И.В. Силантьева рассмотрены историография вопроса, основные трактовки мотива, прежде всего, в отечественном литературоведении. Исследователь рассматривает категорию «мотив» в системе сюжетной прагматики и нарративной поэтики: «Существо прагматического подхода в нарратологии, применительно к теории повествовательного мотива, сводится к изучению закономерностей употребления языка мотивов в художественном повествовании с точки зрения ведущей стратегии эстетической коммуникации — цели порождения и восприятия художественного смысла»⁸². И.В. Силантьев в

⁸¹ Тюпа В.И. Мотив пути на раздoroжье русской поэзии XX века // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие) / Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С.97.

⁸² Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 63.

своём определении мотива исходит из коммуникативной природы повествовательного мотива («...мотив есть обобщение событий ... единица повествовательного языка»⁸³); из дуальной и предикативной природы мотива; учитывает интертекстуальный характер его функционирования, эстетическую значимость мотива, соотносящего в своей семантической структуре «...предикативное начало фабульного действия с его актантами и с определёнными пространственно-временными признаками»⁸⁴.

В Институте филологии СО РАН с 1990-х гг. по настоящее время ведётся интенсивная работа по сбору, изучению, систематизации и анализу сюжетов и мотивов русской литературы. Главной научной задачей сектора литературоведения Института филологии СО РАН объявлена работа над формированием «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы», аналогов которому не было в отечественном литературоведении и который позволит «...изучать линии преемственности древней и новой русской литературы в контексте развития литературы мировой»⁸⁵. На сегодняшний день существуют три выпуска данного словаря-указателя, которые дополнены «Материалами к словарю мотивов и сюжетов», и эта сложная работа продолжается.

Таким образом, возможности интертекстуального анализа позволяют совмещать понятия лейтмотива и мотива, актуализировать связь мотива и темы, рассматривать структуру произведения как сеть мотивов, где мотив каждый раз вступает в новые комбинации с другими мотивами. Такой взгляд, как нам представляется, особенно важен для исследований прозы XX века, пронизанной многоголосием философских и эстетических идей, мифопоэтических образов и «вечных» сюжетов. Кроме того, интертекстуальный подход позволяет, широко трактуя мотив, увидеть в тексте то, что Б.М. Гаспаров называл «потенциалом смысловой бесконечности».

⁸³ Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001. С. 9.

⁸⁴ Там же, С.30.

⁸⁵ Сектор литературоведения СО РАН [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.nsc.ru/> (дата обращения: 10.08.2017)

Открытие прагматической концепции состоит в том, что «понимание мотива и его семантической роли в нарративе рассматривается с точки зрения актуального художественного задания и смысла произведения»⁸⁶. Мотив соотносится с повествованием и событием, а его понимание как тематического единства делает мотив сюжетогенной единицей. Принципиальны для прагматической концепции и следующие положения: учёт связи мотива и события, предикативная природа мотива, связь с героем-актантом (совершает определённые действия и оказывается внутри события, что в итоге позволяет формировать смысл сюжета и произведения) и хронотопом (связь с пространственно-временными обстоятельствами). Учитывает прагматический подход и семантическую значимость природы мотива, его структуру, роль контекста, неразделимость мотива и темы.

Любой повтор в тексте не может рассматриваться в качестве мотива, но авторская воля, выраженная в том, что этот компонент возникает вновь и вновь, говорит о стремлении автора акцентировать внимание именно на данном конкретном элементе, о его значимости в структурно-семантическом поле. Наличие того или иного мотива становится опознавательным знаком, некой «подсказкой» в процессе научной интерпретации произведения, в понимании и оценке эволюции авторского поэтического кода. Но любой мотив должен рассматриваться и в историко-культурном аспекте, как часть «плодородного» слоя национальной литературы и узнаваемый ментальный код.

Исходя из задач, связанных с практическим изучением свойств поэтики И.С. Шмелёва, в нашем исследовании мы считаем продуктивным опираться на следующую характеристику *мотива*: 1) относительно устойчивый, дуальный в своей природе, повторяющийся формально-содержательный компонент текста, который, как правило, опирается на ключевое слово, способный «скреплять» части текста, то есть выполнять структурно-моделирующую функцию; 2) обладает повышенной семантической наполненностью и связан с культурной

⁸⁶ Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004. С.70.

традицией, с контекстом; 3) соотносит сюжетно-фабульную, предикативную сторону с героем; 4) взаимодействует с пространственно-временными единицами.

Важно также учитывать, что в произведениях писателя возникала *система мотивов*, под которой мы понимаем упорядоченную связь отдельных мотивов в процессе их сюжетообразующего и смыслопорождающего взаимодействия в структуре художественного текста.

1.2. Категория «мотив» в творчестве И.С. Шмелёва в контексте поэтико - эстетических принципов неореализма начала XX века

Стратификация поэтических принципов учитывает, что культура любой эпохи «...расположена на границах ... систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле её...»⁸⁷. Серебряный век – эпоха поляризации русской духовной жизни, когда отмечается небывалый интерес к развитию религиозной философской мысли, но одновременно получают распространение и атеистические, утилитарные концепции мира и человека. Творчество Шмелёва, особенно 1900 – 1910-х годов, органично впитало важнейшие философско-эстетические искания времени. Первые шаги писателя в литературе демонстрируют установку на социальное начало, на антропоцентрическую идею способности человека меняться. Е.А. Осьминина утверждает: «”Знатьевский” период реализма, во время которого его произведения появились в свет, наложил на них отпечаток социальности и революционности»⁸⁸. Но при этом крепчайшая почва традиции и православного воспитания позволяли Шмелёву уже тогда видеть, насколько сложен и неуловим поток жизни, который не способны объяснить выверенные позитивистские формулы. Человек – самая очевидная задача и загадка для всей культуры Серебряного века, и Н.А. Бердяев констатировал, что «проблема человека есть

⁸⁷ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С. Бочаров, В. Кожин. М., 1980, С.44.

⁸⁸ Осьминина Е.А. Проблемы творческой эволюции И.С. Шмелёва: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1993. С.135.

основная проблема философии»⁸⁹. В этой связи давняя мечта Шмелёва заняться литературой – это не только его внутреннее побуждение⁹⁰, но и отражение охватившей русское общество интенции создания нового слова, духовных устремлений современности, ищущей ответ на главный вопрос времени – вопрос о Человеке XX века. Шмелёв вспоминал: «Я был мёртв для службы. Движение девятисотых годов как бы приоткрыло выход. Меня подняло. Новое забрезжило передо мной, открывало выход гнетущей тоске. Я знал, что уже начинаю жить»⁹¹.

Творческие поиски Шмелёва 1900-х годов неслучайно были поддержаны А.М. Горьким и В.Г. Короленко: внешний уровень его прозы этих лет эксплицирует всколыхнувшуюся от революционных событий 1905 года русскую жизнь. Ранний период творчества писателя находился под очевидным влиянием традиций классического реализма⁹². Н.М. Солнцева пишет: «Шмелев вывел закон: все, даже гении, в творчестве могут состояться лишь под чьим-либо влиянием»⁹³. Для культуры рубежа веков, преисполненной энтропической энергией сомнений, подобная открытая установка начинающего писателя была скорее необычным явлением. При этом Шмелёву удалось избежать роли прилежного ученика золотой классики: даже в ранних повестях и рассказах ощутимы проявления собственного стиля писателя, воспринимающего не только голос традиции, но и многоголосие современных эстетических поисков.

С первых шагов в литературе и в период всемирной известности Шмелёв звучит именно как современный писатель, то есть в полной мере способный к со-

⁸⁹ Бердяев Н.А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. М., 1993. С. 54.

⁹⁰ Вспоминается в этой связи знаменитая фраза И. Гёте: «Наши желания – предчувствия скрытых в нас способностей, предвестники того, что мы в состоянии будем совершить. <...> И в будущем мы чувствуем стремление к тому, чем в глубине души уже обладаем». (Гете И. Из «Поэзии и правды» // Избранные философские произведения. М., 1964. С. 179.).

⁹¹ Шмелёв И.С. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Сибирская благовонница, 2008. Т. 3. С. 509-510. Далее цитаты из произведений И.С. Шмелёва приводятся по данному изданию: Шмелёв И.С. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Сибирская благовонница, 2008 с указанием номера тома и страницы в квадратных скобках, где первая римская цифра обозначает том, вторая арабская – страницу.

⁹² Так, среди многочисленных откликов на повесть «Человек из ресторана» показательно мнение К. Чуковского: «Реалист, «бытовик», нисколько не декадент и даже не стилизатор, а просто Иван Шмелев, обыкновеннейший Иван Шмелев написал совершенно по-старинному, прекрасную, волнующую повесть. Он сумел так страстно, так взволнованно и напряженно полюбить тех Бедных Людей, о которых говорит его повесть, - что любовь заменила ему вдохновение». (Чуковский К. Обзоры литературной жизни// Чуковский К. Собрание сочинений: в 6 т. Т.6. М., 1969. С. 407.).

⁹³ Солнцева Н.М. Иван Шмелёв. Жизнеописание. М., 2007. С. 20.

чувствованию и к *со-пониманию* времени и современника. Восприятие актуальных эстетических идей требовало осознания того, что начался диалог между реализмом и модернизмом. Это ведёт к появлению новых стилевых, философско-эстетических тенденций, среди которых особое по значимости место займёт неореализм. К началу XX века стала очевидной некая исчерпанность возможностей «старого» реализма. Так, В.В. Розанов в статье 1911 года утверждал, что русская литература находится в процессе исканий, что «...реалистический период в русской литературе естественно и сам по себе закончился: дозрел и наконец «перезрел», что дальше идти здесь некуда»⁹⁴. Если под неореализмом понимать новую реалистическую эстетику, воспринявшую элементы поэтики романтизма и модернизма, стилистические открытия, лежащие на грани реалистического и модернистского искусств, то очевидно, что *синтезирование*, как процесс создания качественно нового и единого целого, становится для писателей-неореалистов едва ли не ключевым принципом, так как в эти годы утверждается «постоянная установка на «синтезирующее» освоение разнообразных культурных традиций и на их организующую роль для «новых течений» русской литературы»⁹⁵.

У современников Шмелёва присутствует интенция особого понимания идеи взаимодействия традиционного реализма и символизма: признавали большое влияние реалистической традиции, но в основе неореалистической эстетики видели влияние символистской эстетики, а термин неореализм трактовался с учётом присущего ему синтетического характера. Е.И. Замятин в статьях начала 1920-х годов подвёл своеобразный итог пониманию синтетизма: «...реализм – тезис, символизм – антитезис, и сейчас – новое, третье – синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям стекла символизма»⁹⁶. Размышляя о роли идеи синтеза в русской культуре Серебряного века, И.Г. Минералова отмечает, что «эта идея объективно

⁹⁴ Розанов В. Неоценимый ум // Опыты. Литературно-философский ежегодник. М., 1990. С. 334.

⁹⁵ Минц З.Г. Функция реминисценции в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. VI. Тарту, 1973. С. 389.

⁹⁶ Замятин Е.И. О синтетизме // Собр. соч.: в 5 т. Т.3. М., 2003-2011. С.167.

присутствовала в культуре эпохи ... побуждая к творчеству не только художников, но и философов, и представителей других отраслей знания»⁹⁷. Под синтезом в литературе рубежа веков имеют в виду «синкретность, и монтажность, и коллажность, а также механическое соединение различных жанров ... синтез художественных принципов произведения на уровне идей, стилей, языка», кроме того, синтез рассматривали не только как принцип художественного творчества, но и как «целое философское, эстетическое учение, как методологию миропонимания («Символизм как миропонимание» - А. Белый) и мирооценки. Идея синтеза вывела «новых поэтов» и философов к восприятию поэзии, прозы, драматургии, живописи, музыки как явлений одного эстетического порядка»⁹⁸.

Синтез как поиск новых художественных решений для передачи смыслов, как перетекание отдельных принципов поэзии в прозу и наоборот нам представляется важным при рассмотрении поэтики писателей, продолжавших традиции XIX века, в частности, Шмелёва. И.Г. Минералова пришла к выводу, что «такой синтез не предполагает постановки мистических “сверхзадач” и ориентирован на обогащение палитры изобразительных средств художника, представляя собой факт литературной стилистики. В то же время он возник на фоне символистских исканий, как реакция на них»⁹⁹. Однако исканий не в системе символистского мировосприятия, но на другой идеологической почве, исканий тех, кто стремился к сохранению глубинных связей с национальной русской ментальностью и классической литературой XIX века (например, кроме Шмелёва, в этом ряду И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, А.М. Ремизов).

В ряде исследований (В.А. Келдыш, Л.А. Колобаева, Н.А. Кожевникова, И.Г. Минералова, М.М. Голубков, Е.Б. Скороспелова, Н.М. Солнцева, Т.Т. Давыдова, В.В. Полонский, С.А. Тузков) были определены существенные дефиниции неореализма. С.А. Тузков и И.В. Тузикова пишут о неореализме как направлении, внутри которого сформировались несколько парадигм:

⁹⁷ Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 2006. С. 177.

⁹⁸ Кондрашова И.И. Идея художественного синтеза и роль фольклора в концепции личности в прозе русской литературы конца XIX - начала XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Майкоп, 2004. С. 6-7.

⁹⁹ Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 2006. С.177.

субъективно-объективная, экзистенциальная, импрессионистическо-натуралистическая, мифологическая, сказово-орнаментальная¹⁰⁰, относя творчество Шмелёва к последней. Т.Т. Давыдова называет неореализм модернистским стилевым течением, основанным на синтезировании черт реализма и символизма при преобладании последних, определяет несколько этапов развития неореализма, выделяет религиозное и атеистическое подтечения, включая творчество Шмелёва в религиозное¹⁰¹. Н.М. Солнцева пишет о том, что на место сюжетного движения и события приходит поэтика впечатления и ощущения, сквозь которую неореализм пытается воссоздать «живую жизнь», что связывает неореалистическую прозу с импрессионизмом в литературе¹⁰². В.В. Полонский утверждает, что Шмелёв в своём раннем творчестве, обращаясь к теме «маленького человека», «...предвосхитил не только художественные открытия младосимволистов, но и художественные открытия собственно реалистов предреволюционных лет»¹⁰³.

Неореализм – явление сложное и неоднородное. Так, для неореализма характерен интерес к метафизическому и онтологическому, к «вечным» проблемам, но без символистской туманности и мистицизма. При этом изображение жизненных реалий необходимо для передачи того, что с позиции символизма есть «истинная» реальность, скрытая за фасадом познаваемого и внешнего. Характерно ослабление тяги к историзму, поэтому не социально-исторический, а философский, бытийственный аспекты становятся определяющими. Усиливается интерес к символической детализации, к синтезу бытийного и социального, но при этом от чувственного – движение к бытийственному¹⁰⁴, к неуловимости и сложности психологических состояний, а

¹⁰⁰ Тузков С.А., Тузкова И.В. Неореализм: жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX - начала XX века. М., 2009. С.5-6.

¹⁰¹ Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. М., 2006. С.23-29.

¹⁰² Солнцева Н. М. Иван Сергеевич Шмелёв: Аспекты творчества. М., 2006. С. 24-39.

¹⁰³ Полонский В.В. О символическом подходе к изображению «маленького человека» в дореволюционном творчестве И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.56.

¹⁰⁴ Данную особенность движения неореализма и метода раннего Шмелёва в целом можно определить формулой, введённой В. Келдышем: «Бытие сквозь быт». (Келдыш В. Реализм и «неореализм» // Русская литература рубежа веков(1890-е-начало 1920-х годов). М., 2000. Кн.1. С.259-334.). Эту же концепцию продолжает и Абишева У.

отсюда – лиричность и самоуглублённость героя¹⁰⁵. Неореалистическая проза – это сложный диалог автора и читателя, столкновение и проникновение различных религиозно-философских концепций, как итог – установка на лиризацию прозы, возрастание роли мифотворчества¹⁰⁶, что связано с большой ролью синтетизма, как способа сочетать всё то, что «наработала» современная писателю культура.

Необходимо отметить, что подвергается определённому пересмотру сама система повествования: заметно усиливается ассоциативность при ослаблении сюжетности. Результатом стало возрастание роли лейтмотивного построения текста, реминисценций, переключек с мотивами классической русской и мировой литературы и мифологии. Приходит иная языковая стилистика, в которой сохраняется символичность и реализуется сказо-орнаментальное начало, ставшее важнейшим средством выстраивания диалога с читателем, стремящимся говорить о себе без посредника, собственным голосом. Следует учитывать, что неореализм – «особое течение внутри реалистического направления, больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении, и освобождавшееся от сильного натуралистического веяния»¹⁰⁷, поэтому высокое наполнение получает обыденная судьба, происходит поиск вечного в бытовом, нет полного отказа от исторического в пользу метафизического.

Произошло усложнение художественной формы, так как для литературного процесса той эпохи характерны «...множественность путей мысли, как и чрезвычайная полиморфность»¹⁰⁸, проявлением чего стал «промежуточный» художественный феномен, когда речь идёт о стремлении писателей выйти за

«Бытие сквозь быт» (к проблеме эволюции творчества И.С. Шмелёва 1900-1910-х гг.) // Вестник Моск. Ун-та. Сер.9. Филология. 2004. №2. С.80-96.

¹⁰⁵ Обычно указывают, что внимание к подсознанию «зародилось задолго до неореализма, но в неореализме внимание пунктиру подсознания персонажей, думается, уравнилось вниманию линии их сознания». (Неореализм. Конфликт [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://web-local.rudn.ru/> (дата обращения: 11.03.2012)

¹⁰⁶ Так, З.Г. Минц отмечает, что, например, «петербургский текст» в символизме создавался «почти исключительно из реалистических произведений XIX в. (хотя и включавших элементы условности). От традиции шла и тяга символистского образа Петербурга к включению в него реалий городской жизни, и – шире – сочетание «поэтики цитат» и «поэтики реалий». (Минц З. Г. Поэтика русского символизма // Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3-х кн. Кн.3. СПб., 2004. С. 103–115.)

¹⁰⁷ Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 262.

¹⁰⁸ Келдыш В.А. Введение // История всемирной литературы: в 8 т. Т.8.М.,1994. С.22.

рамки традиционного реализма, что способствовало рождению произведений, «...возникавших на стыке существовавших образных систем, отличавшихся своеобразной пограничной эстетической природой. Они не имели (чаще всего) устойчивой закреплённости в литературном процессе, склонялись то к одному, то к другому художественному полюсу»¹⁰⁹. Это позволяет говорить о неореализме, как о неоднородном течении¹¹⁰, где реализовались точки отталкивания от реалистической традиции. Однако безусловная неоднородность позволяет утверждать: неореалистическая проза и традиции реализма находятся во взаимодействии, их взаимовлияние «становится движущим началом литературного процесса в эпоху серебряного века»¹¹¹.

Возникла устремлённость к сближению и сочетанию различных поэтических элементов, к включению таких приёмов в поэтику, которые свидетельствовали об очень серьёзном усложнении и смешении философско-эстетических воззрений. В творчестве неореалистов такой усложняющей художественный мир тенденцией стало проникновение элементов эстетики импрессионизма. Воздействие импрессионистических принципов поэтики в творческой практике Шмелёва станет наиболее очевидным в период его сотрудничества с «Книгоиздательством писателей в Москве», в котором вышло первое его «Собрание сочинений: В 8 т.» (1912 – 1914).

Для литературного импрессионизма свойственно ослабление роли фабульного движения и сюжетности, так как жизнь воспринимается как поток, процесс, где вечное и мгновенное неразделимы и интересны именно тем, как они преломляются в индивидуальном сознании художника. Следовательно, союз вечного и текучего, «высшую реальность» можно осознать только через интуитивное, через акцент на индивидуальное видение мира. В этом видении

¹⁰⁹ Келдыш В.А. Предисловие // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов.). Кн. 1. М., 2000. С.7.

¹¹⁰ Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург» до Б. Пастернака «Доктор Живаго»). М., 2003.; Скороспелова Е., Голубков М. На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2002. № 2. С.8.

¹¹¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000. С.5.

центральное положение занимает творческая рефлексия, динамика психологических состояний и высочайшая эмоциональность, которые при ослаблении повествовательного начала получают наиболее эффективную реализацию в лейтмотивной технике. «Бытовизм», воспринимавшийся как прямое следствие реалистической техники в искусстве, получает новое наполнение: в жизни интересно случайное, в потоке человеческих ощущений и эмоций нет незначительного. Но это интуитивное приближение к вечному позволяло говорить о насущном, современном, поэтому субъективное не отвергает у Шмелёва объективной реальности. Как следствие – актуализация архетипических в своей сути мотивов и сюжетных схем, среди которых ниже мы подробнее рассмотрим ряд библейских и литературно-мифологических (блудный сын, дом, камень, Вавилонская башня, пир и др.).

Одним из признанных примеров синтетичности в прозе Серебряного века считается своеобразное совмещение принципов прозы и поэзии¹¹², что получило яркое подтверждение в чертах орнаментальной прозы. Для неё характерны сложность ассоциативного ряда, пластичность и изобразительность, подчёркнутая субъективизация, принцип повтора, проникающий из поэзии и являющийся одним из главных критериев выявления мотива в тексте. Орнаментальность объединяла признаки характерности и поэтичности, включала «удваивание» мира в поиски соответствий между предметами внешнего мира, внутренним состоянием человека и предметом, миром природы и человека и т.д.¹¹³ Простое объяснение отличия поэзии и прозы сводится к тому, что в прозе отсутствуют постоянные ритмические повторы, но гораздо важнее семантическая концентрация и повышенная лиричность, характерные для поэзии. Как считает Н.А. Кожевникова, именно синтетичность, ассоциативность, отразившиеся в важной для орнаментальной прозы практике повторов, создают такое

¹¹² Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 2006. С. 175-262.

¹¹³ Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т.35, №1.С.55-58.

повествование, где всё взаимосвязано, «объединено по ассоциации»¹¹⁴. Воздействие орнаментальной поэтики сделало повтор, который в поэзии есть средство формирования лаконизма, важным приёмом и для прозы XX века, что нашло выражение и в категории мотива.

Итак, приход нового века, от которого ожидали потрясения основ, религиозных и политических, требовал и нового слова, выработки оригинальных приёмов поэтики. В неореалистической прозе получили развитие интертекстуальность и неомифологизм, выявление универсальных законов бытия, при усилившейся значимости изображения быта. Лирический принцип организации повествования совмещается с игрой со временем и пространством, что отразилось в активном применении различных топосов, в «сжимании – растягивании» времени.

Очевидно, что художественный синтез явился той универсальной тенденцией, в рамках которой реализовывались такие различные эстетические программы, как идеи всеединства, панэстетизма, видения бытия через быт, идеи житнетворчества и мифотворчества, ставшие важнейшими для всего Серебряного века. Не учитывая их, невозможно понять смысл произведений, где содержится диалог между традицией XIX века и стилевыми исканиями начала XX века.

Для творчества Шмелёва такой диалог актуален на всём творческом пути, он подтверждает глубинную мировоззренческую связь писателя с традиционными эстетическими и религиозными установками русской культуры, не отменяя активного воздействия новой эстетики на его творчество. Этим можно объяснить характерное для писателя изменение или, как правило, прочтение в инверсионном ключе традиционной сюжетно-мифологической парадигмы, орнаментальность, введение импрессионистических элементов. В связи с последним у Шмелёва оказались востребованными не только повествовательные характеристики мотива, но и его возможности в передаче «невыразимого», символическая наполненность и потенция совмещать описательное и психологическое в характеристиках

¹¹⁴ Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т.35, №1.С.58.

персонажей и событий. Таким образом, ведущая роль лейтмотивности и мотива как моделирующей, структурообразующей единицы связана с принципом синтетичности, кроме того, и с принципом повторяемости как «важной структурно-содержательной доминантой, на которой основаны многие литературно-музыкальные искания писателей «серебряного века»¹¹⁵.

1.3. Дальние контексты творчества И. С. Шмелёва: «преображение», «путь», «дом»

При описании авторского мотива важно обращать внимание на то, что тексты «...порождаются не столько существующими системами языков, сколько реально предшествующими текстами»¹¹⁶. На творчество Шмелёва огромное воздействие оказали, по его собственному признанию, три имени: Пушкин, Толстой, Чехов [Ш,506-508], при этом, по его же воспоминаниям, других книг, кроме Евангелия, в родном доме не читали. Кроме того, для культуры начала века вообще характерно обращение к мифотворчеству, стремление опираться на «первомиф»¹¹⁷.

С.Ю. Неклюдов вслед за Е.М. Мелетинским пишет о связи категории архетипа и мотива, о микросюжетах с «...предикатно-актантной структурой и более или менее самостоятельными глубинными смыслами, в конечном счёте, восходящими к архаическим мифотворческим комплексам»¹¹⁸. И архетип, и мотив связывает способность изначально вмещать в себя некий комплекс смыслов, что К.Г. Юнг сравнивал с осью кристалла, и это вполне сопоставимо с дуальной природой мотива, который способен варьироваться, сохраняя неизменную

¹¹⁵ Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX - начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С.236.

¹¹⁶ Шатин Ю.В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. / Под. ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. Новосибирск, 1994. С.7.

¹¹⁷ З.Г. Минц, исследуя особенности немифологизма в Серебряном веке, указывает: «Неомифологизм XX в., как бы его не определять, - это культурный феномен, сложно соотнесенный с реалистическим наследием XIX столетия...Ориентация на архаическое сознание непременно соединяется в «неомифологических» текстах с проблематикой и структурой социального романа, повести и т. д., а зачастую – и с полемикой с ними». (Минц З. Г. Поэтика русского символизма // Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3-х кн. СПб., 2004. Кн.3. С. 60.)

¹¹⁸ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: Семантика и грамматика. М., 2004. С. 243.

смысловую ось. Таким образом, при описании конкретного мотива необходимо учитывать и архетипические значения мотива, и литературно-философский контекст времени расцвета мифопоэтического начала в литературе.

Всё чаще в эту эпоху, изображая современность или героя, стремящегося её преобразить, литература обращается к категориям первообраза, к вечным символам. Естественным результатом этого становится использование архетипической образности. К.Г. Юнг писал, что архетип «...есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. <...> Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни... Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени...»¹¹⁹. Литература неореализма, мыслящая в тех же нравственных категориях, что составляли суть «золотого» XIX века, неизбежно должна была обратиться к таким базовым эстетическим единицам, которые позволяли бы ей выполнить ту высокую роль, на которую указывал К.Г. Юнг.

Одной из подобных важнейших идей эпохи стала ситуация *преобразования и возрождения*. Замечательную характеристику этой «преображающей» эпохе дал Н.А. Бердяев: «В эти годы России было послано много даров. Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души ... соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преобразование жизни. Но все происходило в довольно замкнутом круге, оторванном от широкого социального движения. Изначально в этот русский ренессанс вошли элементы упадочности. <...> Культурный ренессанс ... сопровождался острым чувством приближающейся гибели старой России. Было возбуждение и напряженность, но

¹¹⁹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству// Архетип и символ. М., 1991. С. 284.

не было настоящей радости»¹²⁰. В данных условиях проза начала века, стремящаяся к перевороту личностного и социального, к передаче сокровенных смыслов, так как вся литература мыслилась едва ли не новой религией, искала такие решения, которые могли отразить эти «новые души» и поведать о преображении. Но воспринималась эта идея в культуре Серебряного века по-особенному: социальный детерминизм не ограничивал её толкования. В результате, рационализм «...не стал доминирующей идеологией ... это предопределило живучесть и устойчивость патриархальных форм бытия, таких, как, общинный коллективизм и синкретичный характер духовной деятельности: размытая грань между религией, философией, искусством, публицистикой и т.д.»¹²¹. Начался поиск путей совершенствования человека и общества, при этом утверждалось, что либо «Бог умер» (Ф. Ницше), либо человечеству нужен новый путь к идеалам. В России набирает силу полемика о новом религиозном сознании, а вопросы религиозно-эстетического характера занимают очень большое место. Так, по мысли С.Н. Булгакова, верховная задача искусства – «просветлять материю красотой, являя ее в свете Преображения»¹²²; А. Белый считал, что русская литература XIX столетия – «...призыв к преобразению жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов – музыканты слова; но безмерно более они – проповедники; и музыка их слов – лишь средство воздействия»¹²³, что, в целом, продолжает ставшую признанной мысль о роли русской литературы в переустройстве жизни. О значении преобразования жизни писал В.С. Соловьёв, сформулировав важнейший вопрос времени революционного радикализма: «Сознательное убеждение в том, что настоящее состояние человечества не таково, каким быть должно, значит для меня, что оно должно быть изменено, преобразовано. <...> Сознавая необходимость преобразования, я тем самым обязываюсь посвятить всю свою жизнь и все свои силы на то, чтобы это

¹²⁰ Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1990. С. 130.

¹²¹ Бальбуров Э.А. Космос Платонова // Вечные сюжеты русской литературы («блудный» сын и другие) / Под. ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С. 124-125.

¹²² Булгаков С.Н. Свет невечерний (Созерцания и умозрения) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.golden-ship.ru/load/filosofija_i_razмышlenija/svet_nevechernij/42-1-0-1145 (дата обращения: 20.05. 2015)

¹²³ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.351.

преобразование было действительно совершено. Но самый важный вопрос: где средства?»¹²⁴. Выбор границ дозволенного в этом преобразовании человека и мира становится вопросом эпохи, в которой уживались призывы к революционному переустройству и ожидание апокалипсиса.

Преображение занимает существенное место в формировании картины мира в русской литературе, поэтому не единожды становилось объектом научного изыскания¹²⁵. В русской литературе и, в частности, у Шмелёва, который был последователен в своём стремлении двигаться в русле традиций великого XIX века, феномен преобразования корнями связан с православной моделью мировосприятия. Так, В.М. Маркович справедливо отмечает, что «...осваивая фактическую реальность общественной и частной жизни людей ... классический русский реализм едва ли не с такой же силой устремляется за пределы этой реальности к «последним» сущностям общества, истории, человека, вселенной...»¹²⁶. В.Н. Захаров вводит термин «христианский реализм»: «Он явлен в Евангелии. Этот реализм проявляется в живых подробностях бытия. В них раскрывается не только историческая реальность, но и мистический смысл происходящих событий... <...> Христианский реализм – это реализм, в котором *жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова*»¹²⁷. Справедливо и мнение И.А. Есаулова, отметившего, что «в классической русской литературе XIX века евангельский христоцентризм проявляет себя как прямо, так и, гораздо чаще, имплицитно: авторской этической и эстетической ориентацией на высший нравственный идеал, которым является Иисус Христос»¹²⁸, поэтому И.А. Есаулов

¹²⁴ Соловьёв В.С. Письма разных лет [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/solowxew_wladimir_sergeewich/text_1895_pisma.shtml (дата обращения: 20.03.2013)

¹²⁵ Назовём ряд работ: Быстров В.Н. Идея преобразования мира у русских символистов: Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок: дис. ... д-ра филол. наук:10.01.01. СПб., 2004. 361 с.; Гаричева Е.А. Феномен преобразования в русской художественной словесности XVI-XX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук:10.01.01. М., 2009. 46 с.; Макаров Д.В. Идея преобразования в русской духовной культуре: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. М., 2009. 38 с.

¹²⁶ Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия РАН. Отделение лит. и яз. 1993. № 3. С. 28.

¹²⁷ Захаров В.Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. научных трудов. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С.10-16.

¹²⁸ Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. СПб., 2012. С.441.

приходит к выводу, что Шмелев «...от произведений 10-х годов, продолжающих, условно говоря, «демократическую» линию русской литературы, переходит к совершенно иному мироощущению, которое можно назвать торжествующим христоцентризмом»¹²⁹. Как нам представляется, не только в эмигрантский период, но уже и в начале творчества за очевидной демократической направленностью можно увидеть, как писатель ищет пути реализации великой идеи возрождения и преображения человека, возвращения в Дом Отца своего, реализуя в своём творчестве один из важнейших принципов христианской антропологии.

В послевоенном письме к И.А. Ильину, в августе 1945 года, когда казалось, что самое страшное испытание для десятков народов уже позади, Шмелёв утверждал, что человечество вступило в последний период истории, что после катастрофического падения грядёт Преображение: «...срываются! – ограды-разделы между видимым и невидимым, где, при распаде понятий и сущности времени, вот-вот откроется видение Вечности, последняя тайна исчезает, и – вдруг! – Преображение! всеобщее и окончательное...<...> Земные пределы перейдены ... кончается история»¹³⁰. Преображение Шмелёв видит и высочайшей точкой духовных устремлений, к которой православный человек движется всю жизнь, и концом человеческой истории, за которым следует Суд.

Стоит отметить, что ярчайший пример развития мотивемы преображения связан с библейским сюжетом о блудном сыне. В.И. Тюпа выделил четыре фазы в данном сюжете, совмещающиеся с инициацией: «обособление, искушение, лиминальная (пороговая), преображение»¹³¹. Таким образом, рассматривая систему мотивов в повестях Шмелёва, мы исходим из того, что в точном или инверсионном варианте основные элементы схемы сюжета о блудном сыне прослеживаются так, что каждая фаза данного сюжета включает в себя доминирующие и второстепенные мотивы. Все они работают на реализацию

¹²⁹ Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. СПб., 2012. С.323.

¹³⁰ Ильин И.А. Собрание сочинений: Переписка двух Иванов: в 3-х кн. М., 2000., Т.2. С. 330-331.

¹³¹ Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. Вып. 1. С. 20.

мотифемы преобразования, выражают мысль о необходимости возвращения к Богу, об устремлённости к гармонизации человеческого бытия.

В своих воспоминаниях А. Карташёв писал, что Шмелёв «в глубинах своего подсознания нашел в себе праотеческий материк – православную русскую душу»¹³². Нам представляется, что центром этого материка стал феномен «дом». Движение к преобразению требовало этого «домашнего» начала, в котором сопрягались бы земное, бытовое, которое бы воспринималось, как духовный центр и символический образ всего мира. Дом как сакральная центростремительная сила в традиционной, в том числе, православной культуре концентрирует в себя цепь ключевых понятий, таких как: род, вера, память, этические границы и защита от Хаоса – все они репрезентируют архетипическую масштабность феномена «дом».

Для философско-эстетической системы Шмелёва, в которой важнейшей составляющей, как мы уже отмечали, явился синтез – взаимопроникновение достижений реализма и модернизма, бытового и бытийственного – естественным стало осознание вечных вопросов феноменологически. В этой связи вспоминается оценка, данная Ю. М. Лотманом категории «дом»: «История проходит через Дом человека, через его частную жизнь. Не титулы, ордена или царская милость, а «самостоянье человека» превращает его в историческую личность»¹³³. Дом для Шмелёва и в начале творчества, и в годы эмиграции вмещает в себя это глубокое и многоаспектное понятие «самостоянья», в котором высокие значения национальной традиции и родового гнезда, памяти и преемственной связи с верой и наследием предков контаминированы с личными воспоминаниями о доме родителей, с житейскими реалиями торгово-промышленного Замоскворечья, с опытом, полученным писателем за годы чиновничьей службы. Через пространство дома герой Шмелёва выходит в мир и взаимодействует с ним.

Дом, обретенный личностью, дом, который заменён ситуацией бездомья,

¹³² Цит. по: Сорокина О.Н. Московянина. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 2000. С. 314.

¹³³ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII- начало XIX века). СПб., 1994. С.3.

дом распадающийся, дом, в который можно вернуться, дом миражный и др. – все они предполагают особый путь преобразования – возвращения. Мотивема «путь» в литературе приобретает особую актуальность именно при изображении критических, судьбоносных периодов жизни отдельной личности или целого государства. Поэтому для Шмелёва, который жил писателем «в минуты роковые», духовный путь личности и исторический путь России становятся важнейшими темами всего творчества. Таким образом, острая проблема выбора аксиологических установок на этом пути, традиционная для русского сознания, актуализирует вопрос о постоянной устремлённости к преобразению, к поиску новых путей возвращения.

Отметим, что в мировой традиции превращение «...одного существа или одних видов в другие в общем имеет отношение к широкой символике инверсии, а также к существенному понятию различия между первородным недифференцированным Единым и миром явлений. Всё может быть преобразовано во что-то ещё, т.к. ничто является в действительности чем-то. Преобразование имеет совершенно иную природу: оно является метаморфозой в восходящем направлении»¹³⁴. Это движение в русской традиции в любую эпоху предполагает два направления: преобразование как духовное возрастание (для православного – фаворский процесс) или отказ от движения к божественному идеалу. Исходя из того, что в русском традиционном сознании закрепился взгляд, суть которого – принятие идеи вечной подвижности человеческой души, её устремлённости к первообразу, к преобразующей мир любви и милосердию, то константной для русской культуры оставалась мысль, что процесс преобразования человеческого бытия гораздо важнее утверждения идеальной статики, не достижимой в живой жизни. Вследствие этого мотивема пути включается в число системообразующих для творческого наследия писателя.

Нельзя не согласиться с тем, что основным «...сюжетом художественной вселенной Шмелева является сюжет Преобразования. Он мистическим образом

¹³⁴ Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С.319.

вошел в творчество И.С. Шмелёва через его личный опыт»¹³⁵. Преображение в поэтической системе писателя восходит к православным идеалам, важнейшие из которых – духовное движение, право и способность человека преображаться, стремясь к божественному Первообразу. Таким образом, определяя доминантные векторы в системе шмелёвских мотивов, мы исходим из того, что в картине преобразования русского человека в прозе писателя функционируют три ключевые опорные точки, которые получают реализацию, сюжетно-образное развёртывание в системах мотивов в рассмотренных нами романе-эпопее, повестях и рассказах: дом – путь – преобразование (возвращение).

¹³⁵ Мосалева Г.В. «И цвет его был – свет Истины»: цветопись и светописание в художественном универсуме И.С. Шмелева // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Ижевск, 2009. С. 252.

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ МОТИВОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И.С. ШМЕЛЁВА 1900-1910-Х ГГ.

2.1. Система мотивов в повести «Распад»

Обращение раннего Шмелёва к судьбе «маленького человека» и социальным проблемам связано не только и не столько с воздействием современного литературного и политического процессов, но и с тем, что «архетипическая проекция христианского идеала ... на реальную жизнь в России оттеняла неизбежную неполноту этой жизни»,¹³⁶ требуя найти решение. Весьма показательна точка зрения, высказанная когда-то в советской критике о его ранних повестях и рассказах: «...посвящены бурным событиям современности, исполнены глубокой симпатией к революционерам, хотя писатель ... не даёт прямого и развёрнутого изображения их деятельности ... показывает неизбежное крушение смутных, но страстных и радостных упований героя на скорую перемену несправедливого строя жизни, разоблачает лживую игру правящих верхов в демократию»¹³⁷. В этом определении невозможно увидеть необычайную тонкость и страстность, философско-религиозную насыщенность, язык, вкусный и цветной, – всё то, что сегодня формирует у читателя общее представление о творческой манере Шмелёва. Но в целом нельзя не согласиться, что витавшие в русском обществе идеи неизбежных перемен становятся для писателя важнейшими в начале его творческого пути и будут сопровождать всю жизнь.

В повести «*Распад*» (1906) события разворачиваются в замкнутом, внешне патриархальном пространстве старой торгово-купеческой Москвы, в семье хозяина кирпичного завода Захара Хмурого. Шмелёв основывает фабульную линию на традиционной истории подъёма и разрушения семьи заводчиков. Позиция героя-повествователя, Коленьки Хмурова, племянника и представителя

¹³⁶ Есаулов И.А. Христианский реализм как художественный принцип русской классики [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37307.php> (дата обращения: 20.06.2017)

¹³⁷ Русские писатели. Биобиблиографический словарь: в 2ч. / Под. ред. П.А. Николаева. М., 1990. Ч.2. С.416.

другой, как он не раз подчёркивает, линии семейства Хмуриных, взгляд человека взрослеющего и познающего год от года жизнь, предполагали постепенное изменение аксиологических критериев, расширение границ мира и понимания человеческих поступков. Целые жизни проходят перед глазами героя, меняющегося вместе с ними. Ситуация познания мира, посвящение в неудержимое историческое движение диктуют необходимость анализа этого процесса трансформации. Время перемен и неясных ещё современникам Шмелёва глубинных исторических толчков, должны были коснуться, в первую очередь, молодого поколения, наиболее восприимчивого ко всему новому, и базовых элементов жизни, среди которых дом – один из главных. Поэтому для размышлений о времени перемен и преобразования человека писателю достаточно пространства дома-двора Хмуриных, за пределы которого повествование и не выходит. Мир взрослеющего героя-рассказчика оказывается в ситуации *превращения*, вращается во временном круге вместе с домом, который был семейным гнездом и целым миром для этой семьи и который распадается от начавшегося движения.

Архетипическая схема Отчего Дома связана с устойчивым набором характеристик, среди которых наиболее важным и традиционным является понимание дома как знака продолжения, преемственности рода, когда дом – это покой, чувство любви, это достаток и самодостаточность, завершённость и ограждение от зыбкого, текучего времени, которое не должно властвовать над нерушимостью связей и укоренённостью «домашнего» сознания. Все события и персонажи повести оказываются в ограниченном пространстве дома, который в мифологической традиции мыслился символом освоенного защищённого мира. Эта его функция связана с представлением о доме, как о «...символе единства рода, образом воплощении неразрывной связи между предками и потомками»¹³⁸.

¹³⁸ Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. К. Королёв. М.; СПб., 2006. С.139.

Однако духовные связи между членами семьи дяди Захара давно утеряны. Есть достаток, но нет чувства защищённости и любви, и всё это произошло не вследствие революционного движения, а как результат отказа от исконного. Уже в первом эпизоде повествования, в безобразной сцене унижений и поборов, которым подвергаются несчастные кирпичники на глазах у детей, демонстрируется распад традиционного понимания дома как центра народного общежития, как основы человеческого единения. То, что называют эксплуатацией человека, получает у писателя более сложное толкование: произошло не преобразование, а распад системы жизни крестьянской общины, что отчётливо выражено в презрении Хмурова-старшего к тем, кто не построил свой завод, в отказе от своих корней, в подмене веры исполнением обрядов. В итоге рассказчик делает вывод о жизни в доме Хмуровых, что распад «начался давным-давно, когда дядя Захар купил себе к свадьбе цилиндр и брюки, когда стали нанимать молоденьких горничных. <...> Уже не выжигают страстных крестов, не курят ладаном, хотя ... исправно ездят к монахам»[I,205-206].

В повести Шмелёв в качестве жизненного пространства героев избирает мир, который был ему прекрасно известен – среда купцов и заводчиков, людей, наживших капитал, но ещё помнящих своё «мужицкое» происхождение. Этот суровый мир новых русских богачей стремился перенести на иную, чужеродную почву традиционную патриархальную систему ценностей, всячески утверждая себя в качестве новой константы русской жизни. Поэтому так важна в повествовании роль дома. В «Распаде» нет его подробного описания, но есть разрозненные воспоминания рассказчика о старых креслах, о семейных редкостях в шкафу, что интересны только Коленке Хмурову, о галерее, где обитают злые хозяйские собачонки, о крыльце, «с разъехавшимися ступеньками» [I,188], от которого гонят посетителей даже на Пасху. Такой дом становится не основой и защитой для его обитателей, а точкой разлома, и правильнее было бы говорить о дискретности его пространства, о всеобщей энтропии, охватившей дом как патриархально-родовой центр.

Наступление нового и излом существующего порядка с самого начала повествования воспринимаются, как что-то неизбежное, так как семейное гнездо, «тот дом», как его постоянно называют в повести, существует, во-первых, в ситуации внешнего и внутреннего противостояния и в семье, и за её пределами, во-вторых, в страхе. Таким образом, патриархальная концепция дома вступает в противоречие с мыслью о внутренней уязвимости и неизбежном разрушении внешне незыблемого мира семейства заводчиков Хмуровых.

Важнейшей составляющей пространства дома в повести становятся *мотивы окна и сада*. Окно «...выражает идею проникновения, возможности и дистанции»¹³⁹, и в то же время относительно дома «исполняет функцию рубежа»¹⁴⁰. На лексическом уровне мотив окна чаще всего выражен с помощью доминантной лексемы «окно», реже – другими словами: подоконник, стекло, форточка, занавеска, карниз. Именно в семантике мотива окна проявляется система социальных и нравственных границ, в которых живут герои, актуализируется пограничность их психологического состояния. В итоге создаётся эффект отстранения, когда возникает ситуация либо наблюдения за миром «из окна», либо «взгляд в окно» извне.

Окно в доме Хмуровых не пускает мир природный в жизнь семейства, так как нет возможности объединить раздробленный, распадающийся семейный круг с гармонической цикличностью природного мира. Характерно, что ситуация «у окна», «по одну сторону окна» не сближает членов семьи, и каждый из Хмуровых по-своему одинок. Поэтому в мотиве окна очевидна не только семантика противопоставления себя окружающему миру (за окнами, как правило, в страхе, прячутся испуганные дети), но и внутренняя разобщённость между отцами и детьми (обычно у окна изображена только молодёжь семьи Хмуровых).

Окно не является пространством перехода, проникновения, а более всего несёт значение отделения членов семьи от мира. Наиболее яркий пример – Алексей Хмуров, нигилист и революционер, который всячески стремится

¹³⁹ Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 358.

¹⁴⁰ Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. К. Королёв. М.; СПб., 2006. С. 140.

облегчить жизнь рабочих своего отца, но в большинстве случаев, когда происходит его общение с кирпичниками, он находится «за окном». Алексей, собирающийся перестроить мир, сам всё время отделён от него: он «у окна», «на подоконнике», «на карнизе», «за занавеской, в кабинете»; на собственном портрете он тоже «глядит из-за стекла». Он не внутри жизни, и это несмотря на то, что в этом персонаже выражены авторские интенции изображения нового преображённого человека («Мы все хотим, чтобы он превратился ... Конечно, он превратится» [I,139]). Окно утверждает опасность времени перемен, а неизбежный и заслуженный распад старой жизни ставит именно молодое поколение семьи в ситуацию выбора и наибольшей опасности. Поэтому именно Алексей и Коленька чаще других изображены «у окна», а их собственное общение тоже, как правило, происходит через окно: «... я вижу бледное, красивое лицо Лёни. <...> ... он подходит к окну. “Весна пришла, Колюшка... Скоро экзамены?”» [I,189].

Для молодого поколения Хмуровых окно – это возможность наблюдения за миром, который притягивает, манит, удивляет, мира, за заботами которого они могут наблюдать, искренне сочувствовать, но сохранять за собой право рушить или преобразовывать, не спрашивая мнение мира. В подобном взгляде из окна возникает ещё большая отстранённость человека, занимающего позицию над людьми, вне реалий жизни. Для маленького Коли кирпичники за окном – существа из «тридесятого царства», а повзрослев, он сокрушается, что ничего не изменилось, народ за окном всё тот же, однако «...сердце начинает сжиматься, когда я смотрю на эту пугливую, несуразную обманутую толпу, на эти корявые руки... Лёня смотрит на них из своего кабинетика...» [I,191].

Попытка молодого поколения семьи раздвинуть границы своего замкнутого пространства в итоге приводит к разрушению жизни Хмуровых. Несмотря на искреннее сочувствие к обездоленным, даже лучшие из Хмуровых осознают эту прозрачную, но всё-таки преграду, постоянно возникающую между собой и людьми. Эта функция границы, которую получает мотив окна, ясно отражается в кульминационном эпизоде падения семьи Захара – в сцене похорон сына.

Страшный конец жизни талантливого юноши соответствует идее революционного терроризма и окончательно прячет, отделяет его за окном («Его привезли в горбатом ящике, обитом белой парчой и со стеклом в головах. <...> Последнее целование... Но его нельзя дать: он заперт в ящике ... он глядит в стекло закрытыми глазами» [I,200–201]). Алексей закрыт от людей, и так как не случилось последнего целования, то нет и прощения, он не отпущен от мира с миром («Он скрючен в ящике... <...> Зачем это? Кто завинтил его? какая сила? <...> Ящик плывет в чёрной волне. Плачет стекло под дождём» [I,201]).

В целом ряде важных для психологической характеристики моментов повествования (первое столкновение ребёнка со смертью близкого человека, знакомство влюблённых, страшное предчувствие Николая, отрицание Алексеем Бога) мотив окна получает дополнительную семантику, так как в его парадигму включается один из самых распространённых хронотопических мотивов в литературе – *уединённое место*. Этот мотив приобретает большое значение для развития сюжета, потому что связан с ситуацией воспоминания или диалога героя со своим внутренним «я», с важным в судьбе собеседником. В «Распаде» происходит контаминация ряда знаковых элементов, характерных для этого мотива, с рубежной семантикой окна. Например, размышления об онтологических проблемах, одиночество и отчуждение молодого поколения передаются с помощью окна и уединения у окна: Коленька у окна думает о смерти и о будущем, задаёт себе первые «проклятые» вопросы; у окна проходят встречи влюблённых (Алексей – Настенька); происходит выбор жизненного пути (Алексей отказывается верить и молиться, а затем прощается у окна с матерью). Первый страх от столкновения со смертью, первое расставание Коленька одиноко переживает у окна («Я плачу на подоконнике. Мне горько, досадно, что умер мой приятель» [I,136]; «мне было так не по себе, что я не вышел гулять, а сидел под окном и смотрел» [1,164]). С окном связан и общий страх, охвативший людей после убийства царя, когда страх охватывает всех. Неготовность любить, а позднее и влюблённость реализованы в закрытых или открытых окнах дома

Хмуровых («Глаза Лёни искали флейту, нашли и ... окно затворилось» [I,169]; «чаще обыкновенного облакачивался Лёня на железный карниз окна» [I,176]; «...и с ней что-то не ладится у Лёни ... Настенька часами простаивает в верхних сенях у окна» [I,187]). Эта способность обособляться получает в повести положительный оценочный вектор: тот, кто может уединиться, способен к духовным устремлениям, ищет себя, не принимая дисгармонии существующего миропорядка. Именно поэтому мотив уединённого места становится спутником всех сюжетных движений, связанных с молодым поколением семьи.

Мотив уединённого места контаминирован с пространством *сада*. С одной стороны, обязательным признаком сада является эстетический, так как «сад прекрасен, его красота определяется тем, что он – сад, но она не природна, а культурна, т.е. воспроизводит природу»¹⁴¹. Как правило, символика ограждённого пространства сада тождественна созиданию, плодородию, «...накладывается чаще всего на темы весеннего пробуждения и осеннего умирания природы, на темы любви и любовного свидания, уединённых мечтаний и т.п.»¹⁴². У Шмелёва в большей степени реализован второй ряд признаков, и в его повести сад – место уединения для младшего поколения, он отражает природную динамику, там происходят свидания влюблённых. Вообще, в этом случае сад берёт на себя роль счастливого, «райского» уединения, так как в отличие от окна, в котором реализовывается идея утраты единства, сад связан с мечтой о любви, со светлыми воспоминаниями о детстве. Однако маленький хмуровский сад в полной мере соответствует фамилии семейства, и читатель видит сад, в котором «четыре берёзы, с поломанными сучьями ... торчали какими-то жалкими вихрами верхушек... Изрытые курами кучи сухой земли, ободранные кусты, два-три уцелевших подсолнечника... дряхлый навес сбоку...»[I,176]. Подобный сад трудно представить отражением красоты или созидательного труда его хозяев, скорее, он свидетельство их неспособности к преобразению мира.

¹⁴¹ Цивьян Т.В. VERG.GEORG. IV, 116-145: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С.147.

¹⁴² Там же.

Смерть наследника катализирует процесс разрушения, и в последних главах происходит совмещение пространств дома и кладбища, о чём Коленька говорит, что «здесь наш другой двор, постепенно переползающий сюда на вечный покой...»[I,214]. Дом как знак ушедшей эпохи, дом, о котором некому сожалеть, олицетворяет в «Распаде» закономерность процесса разрушения патриархальной среды. Этот процесс связан не с внешним давлением времени перемен, а с созданной внутри самой семьи порочной практикой, в основе которой страх и разрушение человеческих взаимоотношений. В итоге сами Хмуровы – главные могильщики родных дома и сада.

В реализации этой идеи *мотив страха* получает определяющее значение. В сюжете повести этот мотив – один из важных элементов развития повествования, так как все герои повести, особенно обитатели «того» дома, постоянно сталкиваются с чем-то, что заставляет их испытывать страх. Он возникает у героев Шмелёва по разным причинам. Отметим: внутритекстовая манифестация мотива страха сочетает предметно-исторические реалии с психологическим состоянием героев, и в этом случае данный мотив служит как характеристикой социальной среды, так и пояснением процесса взросления и познания жизни героем-повествователем.

Психологический мотив страха представлен несколько десятков раз в различных словоформах, сохраняющих семантику «очень сильный испуг, сильная боязнь»¹⁴³. Закреплён этот мотив в «Распаде» непосредственно в тех лексемах, которые напрямую несут его семантику: страх, боязнь, ужас. Каждая глава повести – это отдельная история страха. Первая, восьмая и одиннадцатая главы – страх рабочих перед дядей Захаром, суровым хозяином кирпичного завода: «Тяжёлые шаги отдаются по лестнице – и вот он на дворе, громадный, чёрный и страшный. <...> Два существа – толпа и он – меряют друг друга глазами» [I,124 – 125]. И встречный страх перед гневом рабочих, который испытывают дети, прячущиеся за окном, когда сталкиваются с ненавистью обворованных

¹⁴³ Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Л.И. Скворцова. М., 2004. С. 1011.

кирпичников («Жульё! – гремит рыжий кирпичник... и мы пугливо отодвигаемся. Народ только грабите!..» [I,122]). Вторая глава – укрощение дикой лошади, страх-азарт, игра со смертью, игра, которую с восхищением наблюдает толпа, многое прощая за это Хмурову-старшему. Но страх людей перед ним от этого только возрастает: «Спуститься вниз жутко: запрягают на пробу новую, ещё дикую лошадь...»[I,127]. В третьей главе происходит первое столкновение ребёнка с вечными вопросами, представлен его наивный взгляд на смерть, на вопросы теодицеи и Божьего суда («Я молюсь ... сам думаю о них [иконах – прим. Е.П.], стоящих за стёклами... <...> Мне горько, досадно, что умер мой приятель ... Зачем он умер? Кому помешал он? <...> Я смотрю на иконы, на Николу и думаю... Ведь *он* всё может... Но почему же, почему?..» [I,135–136]).

В четвёртой, шестой, седьмой, девятой и тринадцатой главах вновь страх представляет разлад внутри семьи, усугубляющийся боязнью перемен и возрастающим непониманием между отцом и сыном. По частотности функционирования в тексте именно этот страх является основным. В семье нет уважения, дом держится на страхе домочадцев перед дядей Захаром, которого все боятся и называют «...крутым и железным. Смотрит он всегда из-под бровей и никогда не шутит» [I,123]. Между членами семьи давно умерло уважение, но страх живёт. Так, тётя Лиза, жена Хмурова-старшего, о которой в повести говорят, что «воистину мученица»[I,175], боится уже не столько мужа, сколько самой жизни. Страх становится её формой существования, не позволяя защитить даже единственного сына от взглядов, ставших для него смертельными («Она сидела на кровати и держала у глаз платок. Лёня стоял у окна, смотрел во двор и кусал губы. Я уловил только одну фразу: “К чёрту этих ваших попов!”» [I,154]), и Коленьке кажется, что всегда «она скучает или боится чего-то» [I,139].

Бабка Василиса – олицетворённая корысть – не умеет любить и верить: даже для собственной семьи молоко у неё только на продажу. Но она научилась бояться смерти и надеется купить прощение у Бога, расписывая все свои капиталы по монастырям. В пасхальные дни, как тонко замечает ребёнок-

повествователь, она «переживает кризис» [I,188], потому что есть неуёмное стремление заработать побольше денег, но нет в душе времени и места для истинной веры и любви к людям, осталось лишь формальное соблюдение традиции, но не мысли о божественном в ожидании Пасхи («Выкуривают будни, хотят не только полы и стены, хотят даже воздух переменить, силой ввести праздник и покой. Но суеты, будничной суеты ещё больше. <...> Бабка рвётся и в церковь и на погребницу, но погребница захватывает сильнее» [I,188,189]). Тёмные страхи бабки Василисы не имеют ничего общего с верой в Бога, но позволяют героине Шмелёва тиранить окружающих, наводя на них едва ли не больший страх, чем её сын: «...говорят, что у неё есть какой-то глаз. Она может иссушить человека, и я боюсь попадаться ей на глаза»[I,142].

Страх физической расправы и перед насилием, страх униженных – все они в повести являются способом изображения социальной разобщённости. Для членов семьи ключевое значение получает страх перед жестокой силой отца, силой, которая не защищает, а ломает и укрощает. Старшее поколение уже сломлено страхом. Стремление преодолеть его, сближающее представителей молодого поколения семьи, подтверждает, что именно страх – ключевая характеристика психологического состояния, в котором находятся Хмуровы. Это преодоление происходит для Лёньки-Алексея и для Коленьки Хмуровых различным образом. Лёнька полностью отрицает всё то, что составляет в его глазах суть той силы Хмурова-старшего, что подчиняет себе людей. Для Лёньки преодолеть страх перед отцом – это значит всегда быть вопреки отцовской линии, поступать против всего, что составляло устоявшиеся традиции, которые уже давно нельзя считать патриархальными, в силу того, что Хмуровы по своей сути являются разрушителями. Однако именно это движение характера «вопреки» происходит при постоянной поддержке отца, видящего в этом проявление хмуровской силы, что ещё раз подчёркивает схожесть отца и сына, готовых ломать жизнь и людей по своей воле.

В пятой главе преобладает ужас от первого знакомства с революционными движениями и от убийства царя. Страх постоянно сопровождает Коленку в моменты узнавания того, что называют социальной действительностью и исторической ситуацией. Отношение значительной части русского общества к раскачиванию монархии и к революционному терроризму представлено Шмелёвым с позиции ребёнка-повествователя, которого пугает смерть царя-освободителя. Конечно, никаких исторических или политических оценок ребёнок не даёт, но расшатывание взаимосвязи монархии и народа, казавшейся незыблемой не только в смысле государственного устройства, но и как национально-религиозная составляющая народного сознания, очень ясно представлены в ужасе ребёнка, ожидающего кровавых последствий от убийства царя. Постепенно мотив страха усиливает социальное звучание в повести, отражает противостояние, начавшееся в русском обществе, охватывает всё большее число персонажей, становясь важнейшей характеристикой психологического состояния героев. Значимость этого мотива в «Распаде» подтверждена и тем, что в годы эмиграции, вспоминая и описывая отношение простых людей к убийству Александра II и собственное детское восприятие произошедшего, Шмелёв пишет небольшой рассказ, который так и назван – «Страх» (1937) и который построен на полной сюжетной перекличке с соответствующей главой повести «Распад». Но в отличие от ранней повести, в этом рассказе, написанном через двадцать лет после революционного переворота, нет и тени романтизации «энтих мигилистов», а мотив страха получает новое смысловое наполнение: Россия получила страшный урок, необходимо сопротивление злу и последовательное искоренение чуждой, по мысли Шмелёва, идеологической заразы, которую отвергала здоровая в духовном смысле часть русского общества, чьё отношение к произошедшему выражено в рассказе в словах Горкина – одного из важнейших в жизни писателя нравственных авторитетов: «Надо людей жалеть, а *энти* уж и не люди стали, душу продали князю зла. Энти все законы преступили, и для них нет милости – закона. На них

не закон, а страх надо. Тут власти их не помилуют земным законом, а... там...Господь рассудит правдой Своей» [XI,125].

Заметим, что, несмотря на высокий интерес Шмелёва к бытописанию, у героев «Распада» нет житейского страха, а мотив страха включается в поиски по решению высоких онтологических проблем: преодоление отчуждённости и социальной разобщённости, нравственный выбор, Вера и Смерть, отношения между поколениями. Страх становится следствием нарушения привычного жизненного уклада, и, учитывая, что конфликтность в повести нарастает, концентрация страха усиливается.

Трагическое напряжение, вызванное обречённостью старого дома Хмуровых, достигает кульминации в сценах горя родителей, оплакивающих того, кто решил перестроить мир насильно, и преодолевается в последней главе, где происходит возвращение повествователя в его родной дом и к воспоминаниям детства. Но это преодоление страха Николаем выражено не в его финальных резонёрских констатациях («Всё это так надо» [I,225]). Победа над экзистенциальными страхами, примирение человека с собой оказываются возможными, если он движется путём преобразования. Этот путь представлен в развитии *мотива блудного сына*. В повести сюжетная схема блудного сына отражена в судьбах трёх главных героев: Захара Хмурого, его сына Алексея и Коли Хмурова. Шмелёв, размышляя о ситуации распада в русском обществе, отразившейся, в первую очередь, на взаимоотношениях поколений, говорит о неизбежном отторжении отцов и детей. Как справедливо отмечает Ю.В. Шатин, «всякий раз возвращение такого мотива связано с изменением цели, функции, средств и, в конечном итоге, структуры литературного персонажа в текстах новой литературы»¹⁴⁴. В «Распаде» история блудных сынов Хмуровых представляет три возможных, по мысли писателя, вектора движения личности в конкретную эпоху.

¹⁴⁴ Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе. // Вечные сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С.40.

Мотив блудного сына у Шмелёва вбирает в себя *мотивы укрощения и обособления героя*¹⁴⁵. Хозяин дома, Захар Хмуров, мечтает, чтобы «Хмуровы загремели», мечтает о новом заводе и новом доме. Владелец кирпичного завода, он скупает всё новые земли, «глину», из которой вылепит другую жизнь. Однако всё, что он хочет изменить, Захар стремится подчинять и ломать, действительно превращая в нечто иное, но переходящее в изломанное, покорное состояние. Огромная сила, особенное лютое озорство придают образу дяди Захара черты, сближающие с фольклорными и злодеями, и героями: «Так рассказывали у нас о той линии Хмуровых ... И они вставали передо мной в освещении легендарном. Такими, думал я, были и Стенька Разин, и Пугачёв...» [I,209]. С одинаковым ожесточением Хмуров-старший встаёт и против гневной толпы рабочих, которых грабит, и точно так же укрощает диких лошадей, «зверей с кровавыми глазами». Подобные жаждущие деятельности натуры, само время накопления капитала, отражены в движении мотива преобразования «по нисходящей», что несвойственно для архетипической схемы, и эксплицируют в «Распаде» *мотив укрощения*, как вариант превращения.

Мотив превращения-укрощения вынесен в сильные позиции текста. В начале повести (I и II гл.) дядя Захар занят укрощением сначала рабочих, а потом и коня-«чёрта». Любого, кто пытается сопротивляться, Захар Хмуров превращает в испуганное животное, и «...тот, как затравленный зверь, закрывает руками лицо и просит»[I,124]. Идея общинного единства, поддерживавшая в сознании простых людей веру в патриархальные отношения (Хмуров помнит, что он «из мужиков»), разрушена, преобразилась в противостояние, обособление и страх.

Мотив укрощения не получает семантики преодоления зла, что особенно очевидно в эпизоде с приручением коня. В народно-мифологических представлениях конь – это верный помощник героя, и «мотив добывания коня

¹⁴⁵ Как утверждает В.И. Тюпа: «Пушкин полагает начало ещё одной сюжетной традиции, соединяя мотив «уединения с комплексом мотивов «блудного сына». В этом варианте уединение совпадает с инициационным уходом, предполагающим возвращение героя в новом качестве, и знаменует путь героя к «самостоянию» человека». (Тюпа В.И. К вопросу о мотиве «уединения» в русской литературе нового времени // Сюжет и мотив в контексте традиции. Под ред. Е.К. Ромодановской. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С.53.).

есть обязательная часть процесса инициации»¹⁴⁶. Огромная сила, заложенная в Хмуровых, приходит в открытое столкновение с природной энергией, и новый хозяин побеждает. Однако всё, что происходит в «Распаде», не соответствует традиционной фольклорно-мифологической семантике, когда, «достав волшебного коня, герой преобразается, принимает вид богатыря и отправляется на подвиги»¹⁴⁷. Не случилось превращения героя, никаких подвигов он не совершает, нет символической передачи коня от отца к сыну, нет символического знака преемственности рода, как это происходит в сказках, когда конь – носитель мудрости и связи между поколениями. Наоборот: даже когда в повести отец дарит сыну коня, то это не буйный «чёрт», а милый пони, и характерно, что фольклорная мотивировка вновь снижена, изменена: Хмуров-старший дарит коня не для будущего подвига, а так он благодарит сына за то, что тот не умер во время болезни. Конь в этом случае выступает не помощником в преобразении, а свидетельством духовной неподвижности отца, которому после чудесного спасения сын кажется, что он может укротить всё, даже смерть. В последних главах сам Хмуров-старший оказывается укрощённым, и происходит это не потому, что он потерял сына, состояние и власть над людьми. Эти потери – лишь следствие трагической слепоты героя, убеждённого в своём праве ломать и человека, и глину, но не преобразать себя и мир.

Большое значение в движении сюжета получает, как и предполагает архетипическая схема, мотив *обособления*. В отношении «страшного» дяди Захара эта ситуация выражается в полном неуважении к неравным ему и во вседозволенности. Отца семейства даже мать называет «чёртом», и эта характеристика сочетает понимание вины героя, потерявшего связь с людьми и с Богом, заблудившегося в своих страстях, и фольклорную характеристику, согласно которой всякий, кто связан с огнём (а дядя Захар – владелец кирпичного завода и его мечта – построить самую большую печь), взаимодействует с нечистой силой, а значит – отделён от людей. Это и есть его путь искушений.

¹⁴⁶ Капица Ф.С. Тайны славянских богов. М., 2006, С.191.

¹⁴⁷ Там же, С.192.

Процесс распада личности становится частью быта, обыкновенное зло не пугает, и само бытие героя получает греховную направленность.

Искушения приводят его к ситуации выбора: остаться прежним или вернуться в Дом Отца. В евангельском сюжете испытания на краю духовной пропасти ведут блудного сына к покаянию и вере в милосердную любовь. В судьбе Захара последним шансом на возвращение становится болезнь единственного сына. Захар боится и делает всё, что предписано народно-православной традицией: смерть «выкуривают», возят в дом иконы и мощи, раздают милостыню, молятся и плачут. Однако обращение Захара к Богу с просьбами о сыне получает скорее ритуально-игровое наполнение: всё публично, всё напоказ, по монастырям ездит не отец, а плут-приказчик, не забывающий после этого напиваться. Хотя Лёнька выздоровел физически, искушения не побеждены, нет результатов испытания смертью, нет духовного роста для Хмуриных, как следствие – невозможность воссоединения с миропорядком и неизбежное наказание, которым и станет в будущем страшная смерть сына. Таким образом, дядя Захар не преобразившийся, а разрушающий всё вокруг себя теряет право на заступничество и на соединение с людьми.

Даже в трактовке этого, казалось бы, исключительно социального типа заводчика-эксплуататора Шмелёв уходит от упрощений. Хмуров-отец устраивает праздник, когда сын хочет вернуть деньги за обучение, но счастлив Хмуров-старший не тому, что не приходится платить и сын может сам поставить на заводе огромную печь. Радость отца реализует сюжетную схему истории блудного сына, когда отец празднует возвращение сына. Захар Хмуров счастлив мыслью, что теперь есть преемник, он ошибочно думает, что вернулся обновлённый и сильный Хмуров. Эта иллюзия семейного воссоединения усложняет образ героя: не узко-социальный образ, а отец, любящий, надеющийся на Алексея-продолжателя дела, гордящийся тем, что сын, которого он ждал все эти годы, лучше его («Говорили у нас, что дядя Захар заплакал» [I,172]; «...было освещение новой, гигантской печи...Было торжественно, много гостей, оркестр и обед. Пускали фейерверк. Это

был знаменательный день, лучший день в жизни дяди Захара» [I,174]). И именно эта иллюзия воссоединения делает железного Хмурова человеком, вновь отсылая к библейскому сюжету.

Однако вопрос о духовной вине и неподвижности этого персонажа не снят, что получает подтверждение в финальных сценах книги. Захар теряет всё, он как блудный сын расточил данное ему, но не способен преодолеть себя, что подчёркнуто с помощью мотива *слова*. Психологическая оппозиция душевной силы-бессилия изображена именно с помощью этого мотива, являющегося индикатором связи героев с миром. Хмурову-старшему после смерти сына совершенно нечего сказать миру, и потому в финале повести его полное одиночество, разорение, крах гордыни и болезнь реализованы не столько в пьяном падении, сколько в том, что герой физически почти теряет способность говорить, последнюю надежду на коммуникацию.

Начало блужданий и искушений Алексея, его одиночество явились продолжением пережитого во время болезни. То, что не имело последствий для отца, отделило сына от людей. Показательно, что оба, Лёнька и Коленька, в эпизоде болезни оказываются в сходном положении: Лёнька-Алексей при смерти, на грани между жизнью и смертью, но и маленький Коля воспринимает происходящее, как нечто на границе сказки и сна, к нему приходит страх перед неизъяснимым. В «Распаде» семантические основы понятий «сон» и «смерть» связаны с испытанием блудных сыновей, и у Шмелёва, как у Ф.М. Достоевского, в «сюжетном выражении погубленная душа оплотняется через погубленное тело»¹⁴⁸. Болезнь и страх смерти как напоминание о хрупкости жизни становятся шагом к взрослению для обоих. Однако укрепление души происходит только у Николая, так как пережитое «закрывает» Алексея от людей, он всё больше уходит в мир книг и формул. Для Коли многое иначе: его детский взгляд на смерть представлен в наивно-сказочном ключе, как на страшное существо, которое

¹⁴⁸ Печерская Т.И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. / Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С. 145.

можно победить, а затем, к нему, единственному, приходят сны. Учитывая воздействие, которое оказывало на Шмелёва творчество Ф.М. Достоевского, можно предположить: сон у Шмелёва, как и у Ф.М. Достоевского, выполняет пророческую функцию. Первый сон Коли Хмурова – возможность заглянуть в бессознательные глубины самого себя, что пугает ребёнка, так как возникает первое ощущение греха и вины: Коля вспоминает, что не успел и теперь уже не сможет вернуть умершему приятелю взятую у него вещь. Впервые пробуждается не столько страх перед смертью, а совесть, что даст в будущем опору его личности. Второй страшный сон увидит Коля уже накануне смерти Лёньки-Алексея, и это будет пророческий сон о крушении Хмуровых. Пророческие сны характеризуют только Николая, хотя формально большим мечтателем, сконцентрированным только на будущей жизни, выступает Алексей. Но не он, доверяющий лишь формулам, воспринимающий мир как комбинацию элементов, способен почувствовать эту грань между прошлым и будущим.

Важно отметить, что Шмелёв не говорит о внутренних борениях Лёньки после болезни и спасения от смерти. Это нарочитое равнодушие, видимо, должно было отразить иной, чем у Николая, путь искушений Алексея, а именно: я вместо Бога, всё в моих руках, я сам создатель и преобразователь. Получив, как и блудный сын, своё «наследство», то есть, чудом выжив, Лёнька пытается следовать за блудным отцом: появляются поездки в Сокольники, дорогие костюмы, смазливые горничные. Однако он не только внешне очень похож на отца, что постоянно подчёркивается в портретных деталях, но он уже другой, он «химик», который ищет свой путь, мечтает быть полезным людям, вырваться из круга хмуровского дома. Как и в евангельской притче, у Алексея появляются спутники в его блужданиях, с которыми он связан тайной и долгом, но они не сближают, а разобщают его с людьми и с семьёй. В этом качестве выступают его соратники по подпольной организации, а расширение круга блудных сынов Шмелёв констатирует, например, в эпизодической истории сына сапожника, бежавшего от ареста за границу. О внутреннем противостоянии отцов и детей

теперь говорит сам дядя Захар: «Отец-дурак жилы выматывал, а сынок-прохвост отблагодарил...» [I, 185].

То, что истинное возвращение к Дому Отца для Алексея невозможно, становится очевидным, когда он покидает семью накануне Светлого Воскресения, чтобы сделать бомбу для террористов. Надежда на преображение уничтожена, то, что в христианской традиции есть доказательство бессмертия, в распадающемся мире Хмуровых становится началом конца, полным подчинением личности утопической идее. Алексей постепенно отказывается от всех утверждённых связей: кровной преемственности, Бога, любви, чтобы в итоге сакральное заменить поиском и созданием земного рая, который может быть дан людям мною, Алексеем Хмуровым, но не Богом.

В повести оба блудных сына, следуя архетипической схеме, каждый через свои искушения, но возвращаются в родной дом. Однако, во-первых, Алексей-революционер будет возвращаться не раз, будет обязательный для блудного сына раздел имущества, когда «приехал Лёня в начале июня и заявил, что надо сквитаться» [I,172], будет большой праздник, устроенный отцом, и «много гостей, оркестр и обед»[I,174]. Но затем происходит снижение образа отца («И дядя Захар заметно принизился. Он уже не говорил и не кричал при Лёне властно...»[I,172]), а вместо идеальной фигуры отца возникает отвлечённая идея, ради которой сын накануне Пасхи вновь покидает дом. Духовного воссоединения семьи, сына и отца, преображения, как проявления милосердной любви Бога, не происходит, а потому в последний раз сын «...вернулся, но не вступил в ворота» [I,200]. Во-вторых, Коля Хмуров считает, как и Алексей, что возврат в прошлое невозможен, и накануне Пасхи тоже покидает дом, тоже отказывается от завода. Однако для Алексея происходит страшный лже-возврат в уродливом гробу, а мотив преображения Николая Хмурова получает иную направленность. Несмотря на декларируемые повествователем, по сути, революционные идеологические установки, именно этот сын возвращается домой, но главное – сохраняет любовь к нему. Он приезжает в свой дом через много лет, но радостного воссоединения

семьи и пира нет. Николай отрицает не сам путь возвращения, а возврат к старой жизни. Как следствие, возникает потенция другого состояния: гордость, что его старенький дом, в отличие от хмуровского, стоит, и презрение к новой породе блудных сыновей, которые сменили размах Хмуровых тихой властью денег, которые не задумываются о возвращении, не теряют душу, потому что и терять нечего («Сильное время несло своих, сильных людей, и милая простота доброго плута...уступила место уверенным хваткам человека “американской” складки» [I, 224]).

Следовательно, молодые Хмуровы – это два намеченных пути духовного движения в повести, и при совпадении общей установки в создании этих образов, ряд художественных решений говорит об их контрастности. Так, знаковыми для Хмуровых-наследников становятся уже их детские интересы, ясно представленные в *мотиве слова*. Мысли Алексея, химика и инженера, о преобразовании мира не основаны на вере в то, что «в начале было Слово...» (Ин.1:1). Он считает, что разгадать жизнь можно, наблюдая содержимое пробирки, а в его смерти в лаборатории происходит развенчание идеи социального детерминизма. Алексей отделён от людей, поэтому часто в повести просто молчит, только наблюдая за жизнью. Ещё в начале истории мальчик-повествователь, говоря о Лёне, выражает назревшую устремлённость к изменениям существующего порядка вещей («Мы все хотим, чтобы он превратился...»[I,139]), и «вечно творящая, неумолимая жизнь...» [I,220] закономерно заставляет смиряться перед её неизбежным потоком, так как она и сама – великий преобразователь. Однако преображение Алексея не получает созидательного вектора, ему нечего сказать миру, а значит, возвращение героя в высоком смысле, соответствующем библейскому сюжету, невозможно, он жертва ложного пути.

Для Николая каждый новый круг событий, все основные шаги познания жизни получают связь с расшифровкой слова. Взросление приносит новые страхи и новые слова, демонстрирующие представления ребёнка о социальном

устройстве и расширение его житейского опыта («Я теперь знаю много интересных слов: лахудра, прохвост, нигилист, скудент и другие. Но есть ещё слова, которые мне совестно произносить»[I,144]). Целый ряд событий в сюжете связан с определённым словом: сцена поборов несчастных кирпичников знакомит ребёнка со словом «лахудра»; первое столкновение с социальным неравенством – это слово «мещанинишка»; первая осознанная защита человеческого достоинства – со словесным оскорблением его детской любви; раздумья о смерти и человеческих заблуждениях – со словами эпитафий; гордость за Алексея, заставившая даже Хмурова-старшего забыть на время обычную жестокость к рабочим, выливается в слово «братцы». Мотив слова не раз сочетается с мотивом страха, и у наиболее памятных для Хмуровых страхов есть имя. Так, провидческий ужас ребёнка перед революционными потрясениями реализован в страхе, который он переживает, пытаясь понять, расшифровать слово «нигилист». Страх дяди Захара получает имя его сына, которого Хмуров-старший не может понять и смерть которого уничтожает жизнь отца.

Итак, следуя логике времени, Шмелёв пытается отобразить возможные пути преобразования современника, но уже название повести констатирует, что Шмелёв видел всё более утверждающийся вектор разрушения традиционных ценностей. В этой связи концептуальную идеологическую значимость получает в повести мотив преобразования как альтернатива усиливающемуся распаду. В качестве повторяющейся формально-содержательной единицы художественной семантики, явления вариативного, относящегося к персонажу и связанного с хронотопом, мотив преобразования проходит через всю ткань повествования, получая структурообразующую функцию. Этот мотив создаёт сложный синтез, а именно: архетипическая сюжетная схема, ядром которой является событийная схема, восходящая к процессу инициации, взаимодействует с комплексом мотивов, формирующих евангельскую историю блудного сына, в основе которой путь духовного преобразования. В повести, появившейся в момент большого социального подъёма, произошло смещение двух понятий – превращения и

преображения – и Шмелёв, подобно многим современникам, пытается интегрировать социальные метаморфозы и идею духовного преобразования личности. Именно поэтому мотив превращения – преобразования в повести дуалистичен и включает в себя, в отличие от мифологической традиции, не столько семантику приобретения иных, духовно ценных качеств, но символику разрушения, смерти, забвения. При этом мотив превращения – преобразования имеет наиболее выраженную предикативность и включает в свою парадигму весь ряд мотивов: комплекс, составляющий схему блудного сына, мотивы укрощения, обособления, искушения, страха, окна, уединения, сада, слова.

Мысли о неизбежном уничтожении патриархального Дома и ложном направлении героев в поисках преображающей силы реализованы в системе мотивов, включающей три вектора, с которыми доминанты преобразования и дома вступает в семантически продуктивные сочетания.

1) Мотив страха, отражающий психологическое состояние всех обитателей дома Хмуровых. Характерно, что страх не связан у Шмелёва с житейскими реалиями, а передаёт растерянность современника перед онтологическими вопросами. В повести наблюдается слияние мотивов страха и слова, благодаря чему социальные картины получают психологические обоснования.

2) Сюжетный архетипический мотив, восходящий к истории блудного сына, определяет повествовательное движение и высокую конфликтность в повести. Он отражает духовные блуждания и идеологические столкновения отцов и детей, что манифестирует ситуацию дисбаланса в русском обществе периода первых революций начала XX века и поиски по гармонизации отношений человека и власти, человека и семьи, поиски возможных путей возвращения современника в Дом Отца. Мы определили, что основные фазы сюжета о блудном сыне, совмещающиеся с инициацией, прослеживаются в судьбах Алексей и Коленьки Хмуровых. Однако, преобразование, в котором реализовано стремление к духовному подъёму, не возникает в связи с образами Захара Хмурова и его сына, так как они по своей природе противостоят преобразению, обозначая вектор

разрушения и отрицания. Для этих Хмуровых преобразовать – это переделать, изменить мир в соответствии только со своими представлениями, укротить мир и человеческий (унижения рабочих), и природный (укрощение лошадей), и само мироустройство (Алексей, рассматривающий преобразование мира, как химический процесс, готовый взорвать существующий мир, выстраивая «книжные» идеалы). Неспособность преобразиться в христианском смысле характерна для отца, в характеристике которого используются фольклорно-мифологические элементы: отметили связь Захара через огонь с нечистой силой, его дикий темперамент, близость к варварскому началу в поведении. Блудный Захар не смог преодолеть себя, не прошёл фазу испытания, не способен вернуть сына, а потому окончательно теряет связь с людьми.

Основные фазы сюжета о блудном сыне с сопутствующей системой мотивов более очевидны в повествовании о судьбах Алексея и Николая. Алексей не может преодолеть своего искушения и выбирает путь, на котором утверждается идея «я вместо Бога», поэтому не способен преобразовать, а только разрушает и погибает сам. Контаминация пространства дома Хмуровых с пространством кладбища в финале повести звучит как приговор выбранному ими пути вседозволенности и разрушения. Николай Хмуров свой новый путь начинает, не ломая ни стен, ни памяти о родном доме, и именно поэтому он способен вернуться, а следовательно – преобразиться. Определили, что коренное расхождение жизненных установок Захара, Алексея и Николая реализовано в мотиве слова, манифестирующем антагонизм их жизненных установок.

3) Мотивы, традиционно соотносимые с мотивфемой дома: окно, уединённое место, сад. Использование именно этого комплекса мотивов для реализации картины хмуровского дома соответствует традиционному подходу, однако в «Распаде» мы наблюдаем усложнение семантики данных мотивов. Так, окно несёт семантику обособления, отделения Хмуровых от жизни за пределами дома, невозможности проникновения, перехода героев в естественное пространство или воздействия мира природного на их жизнь. Сад не является доказательством

рукотворной красоты и творчества, не может быть ретроспекцией семейной гармонии, напротив, именно пространство сада демонстрирует распад связей между поколениями. Мотив уединённого места, совмещающийся с окном и садом, имплицитно и семантику разрыва в сознании молодого поколения, и право молодых на поиски. В целом, данные мотивы несут смысловую доминанту отдалённости от людей, одиночества, обречённости на утраты в любви и дружбе.

В самом начале творческого пути Шмелёв видит преображающие силы только в человеке и исходящими от человека, акцентируя внимание на процессе распада прежних, как тогда казалось, исчерпавших ресурс связей и в государстве, и между людьми. Правда памяти и любви к родному дому, процесс возвращения – преображения как знак сохранения в душе любви и памяти (что восходит к евангельскому прочтению) только ярче оттеняет упрощённость позиции блудного сына и повествователя Николая Хмурого, для которого якобы всё уже «сметено, но я не волнуюсь и не печалюсь» [I,225]. Однако переключки в последних главах повести с образами лирики позднего А.С. Пушкина («Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Вновь я посетил...») и тургеневские ноты в финальной сцене на кладбище, вызывающие в памяти читателя параллели с эпилогом «Отцов и детей», позволяют предполагать, что позиция Николая, противопоставляющего любовь к своему старому дому философии рабов дохода, обозначают возникшую уже в раннем творчестве Шмелёва философско-религиозную оппозицию идеям разрушения традиционных основ русской жизни.

2.2. Сюжетный мотив «блудный сын» в мотивной системе повести «Человек из ресторана»

Мысль об уже начавшемся преображении русского мира можно рассматривать в контексте одной из наиболее востребованных мифологем – первосюжета об инициации, как процесса, связанного с динамикой человека и космоса. Это в полной мере соответствовало мировосприятию эпохи, так как

инициация означает отделение личностного сознания от родового, особое право личности на поиск собственных путей духовного движения, что приобрело большую значимость в период начавшейся ломки русской действительности. В.И. Тюпа отмечает, что мотивы «...суть транстекстуальные единицы художественной семантики ... глубоко укоренённые в национальной и общечеловеческой культуре»¹⁴⁹. Потому библейская история о блудном сыне, что «был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк.15:7), оказалась столь продуктивной для повести «Человек из ресторана» (1910), с её традиционным сюжетом о судьбе «маленького человека» Якова Скороходова и его семьи, члены которой теряют и ищут себя и друг друга, но «маленького человека» в обстоятельствах нового века.

Для поэтики неореалистической прозы важнейшим качеством явилось стремление переосмыслить традицию: не перечёркивая, не переступая через неё, а создавая новое в процессе синтезирования. Небольшая притча из Евангелия от Луки стала едва ли не самой востребованной в мировой культуре¹⁵⁰. Однако обращение Шмелёва к мотиву «блудный сын» соотносит повествование не только с библейским сюжетом, но и с «Повестями Белкина» А.С. Пушкина, и, кроме того, согласимся, что «по своей стилистике повесть близка произведениям Достоевского»¹⁵¹. Е.А. Осьминина пишет: «Сюжетные мотивы, присутствующие в повести, заставляют вспомнить Достоевского. Это злоключения Скороходова: отношение с жильцами, исключение сына из гимназии, переезды на квартиры, оскорбления жильцов и ресторанных посетителей, история соблазненной дочери»¹⁵². Параллель между «Человеком из ресторана» и повестью А.С. Пушкина наблюдает Т.Т. Давыдова: «Как и в «Станционном смотрителе», в повести Шмелёва творчески обработана евангельская притча о блудном сыне ... Участи блудного сына, покинувшего отчий дом, близки судьбы детей

¹⁴⁹ Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 1997. Вып.1. С. 48.

¹⁵⁰ Как верно отмечает Т.И. Печерская: «Евангельская притча о блудном сыне, в основе которой взаимоотношения Бога и человека, стала основой разнообразных воплощений и интерпретаций в мировой литературе». (Печерская Т.И. Мотив блудного сына в рассказах и повестях Ф.М. Достоевского // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие) / Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С. 78.).

¹⁵¹ Тамарченко Н.Д. Повесть // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2009. С.331.

¹⁵² Осьминина Е.А. Проблемы творческой эволюции И.С. Шмелёва: дис. ... канд. филол. наук. М., 1993, С. 29-30 .

Скороходовых»¹⁵³. По мнению исследовательницы, Шмелёв интерпретировал в повести библейскую заповедь «почитай отца твоего и мать твою, чтобы продлились дни твои на земле» (Исх.20:12), и «социально-бытовая повесть обнаруживает свой глубинный – религиозно-философский пласт»¹⁵⁴.

Отношение Шмелёва к А.С. Пушкину глубокое, традиционно-восторженное. Показательны оценки в одном из писем к И.А. Ильину уже в годы эмиграции: «У меня кроме Библии да 3-х книжечек Пушкина здесь – ни *одной* книги под руками <...> А Пушкина надо преподавать! Пушкинознание!!! Пушкинометрия! По ступеням: с 5 летн. ребёнка до – Академии! И должна быть наука Пушкинография!»¹⁵⁵. Считаем, что не столько схожесть сюжетных коллизий сближает повесть Шмелёва со «Станционным смотрителем», но и сама ситуация столкновения «маленького человека» с онтологическими вопросами. Согласимся с позицией Я.О. Дзыги: «...очевидность проявления пушкинской традиции в наследии писателя-эмигранта не отменяет тот факт, что отношение Шмелева к поэту во многом отражало культурную ситуацию рубежа веков с его мифологизированным восприятием Пушкина»¹⁵⁶. Обращение Шмелёва к истории блудного сына продиктовано и обычной для Серебряного века тенденцией опираться на общемировое и универсальное, но и свойственным неореализму следованием за логикой русского литературного процесса, за укоренившимися в национальном сознании проблемами и поисками, гениальным выразителем которых был А.С. Пушкин.

Рассматривая шмелёвского «маленького человека», Н.Д.Тамарченко отмечает воздействие и прозы Л.Н.Толстого: «...уловив одну из важнейших примет времени – пробуждение социальной мысли «маленького человека», Шмелев раскрывает данное явление не в горьковском, а в толстовском ключе, показывая, что психология его героя не созрела еще для решительной ломки

¹⁵³ Давыдова Т.Т. Духовные искания в неореалистической прозе начала XX века: Повесть И. Шмелёва «Человек из ресторана»// Литература в школе. 1996. № 6. С.48.

¹⁵⁴ Там же, С.48.

¹⁵⁵ Ильин И.А. Собрание сочинений: Переписка двух Иванов: В 3-х кн. М., 2000. Т.1: (1927-1934). С.47.

¹⁵⁶ Дзыга Я.О. Творчество И.С. Шмелёва в контексте традиций русской литературы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2013. С.19.

своих представлений о жизни»¹⁵⁷. Н.Д.Тамарченко предположил, что испытания героя, ряд потерь, а потом возвращение к взаимопониманию с детьми и появление внучки «...похоже на «обратный» вариант притчи об Иове»¹⁵⁸. Об этом же пишет и Ю.У.Каскина¹⁵⁹, проводя сравнительный анализ образа Якова Скороходова и ветхозаветного праведника Иова.

Согласимся с выводом А.В. Чернова, что христианское мировоззрение «...оказывается усвоенным сознанием русского человека настолько, что начинает уже активно «работать» и на подсознательном уровне. Христианские мотивы, их комбинации переходят на уровень архетипов ... приобретают характер устойчивых психических схем, бессознательно воспроизводимых и обретающих содержание в художественном творчестве»¹⁶⁰. Однако мы считаем, что необходимо учитывать, как воздействует на художника эпоха радикальных эстетических поисков и религиозного нигилизма, поэтому справедлива мысль Э.А. Бальбурава, что «в новой прозе художественный эффект достигается не в результате следования канонической норме, а вследствие её нарушения»¹⁶¹.

В целом, согласимся с тем, что библейский сюжет о блудном сыне в русской литературной традиции функционирует в двух духовно-аксиологических решениях¹⁶². Во-первых, в ортодоксальном варианте: бунт молодого поколения, склонного к разрушению патриархального мира, приводит к вине и покаянному возвращению, а искушения и испытания ведут к преодолению и преображению. Во-вторых, в либерально-гуманистическом ключе: блудный сын бросает вызов косности отцов и побеждает, что становится знаком справедливости исторических катаклизмов и неизбежного диалектического столкновения, когда рождение нового зерна возможно только в результате гибели старого. У Шмелёва

¹⁵⁷ Тамарченко Н.Д. Повесть // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2009. С. 330.

¹⁵⁸ Там же, С.330.

¹⁵⁹ Каскина Ю.У. Яков и Иов: (образ страдающего праведника в повести И.С. Шмелева «Человек из ресторана») // Вестник Московского университета. Сер.19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2003. № 3. С.84-88.

¹⁶⁰ Чернов А.В. Архетип блудного сына в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 151.

¹⁶¹ Бальбурав Э.А. Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. Вып.2. С.13.

¹⁶² Габдуллина В.И. «Блудный сын» как модель поведения: евангельский мотив в контексте биографии и творчества Ф.М. Достоевского // Вестник ТГПУ. 2005. № 6. С.16-17.

произошло не только совмещение этих сюжетных решений, но в большей степени можно говорить об их инверсии.

В повести Яков Скороходов, официант в дорогом ресторане и добропорядочный обыватель, повествует о судьбе своей семьи. Вновь, как и в «Распаде», можно говорить о нескольких заблудших душах. Важно помнить, что анализ функционирования сюжетного мотива блудный сын, по верному замечанию В.И. Тюпы, осложняется тем, что «во множестве произведения мировой литературы мы встречаемся как с сюжетом блудного сына, явно или (чаще) неявно воспроизводящим событийную канву притчи из Евангелия от Луки, так и с мотивом блудного сына, актуализирующим в читательском сознании ту же притчу без воспроизведения её сюжета в тексте»¹⁶³. Эта двойственная реализация истории о блудном сыне работает и в поэтике повести Шмелёва, когда помимо отражения всей традиционной схемы сюжета, закреплённой в русской литературе пушкинской традицией, мы можем говорить и об узнавании смысловом. Так, в повести возникает бунт сына Николая, умного, тонкого юноши, ставшего революционером. Есть бунт дочери Наташи, мечтающей вырваться из бедности, жить самостоятельной жизнью. В этих случаях можно говорить о более тесной сюжетной связи с архетипическим вариантом библейского сюжета. Но возникает в повести и глубинный бунт отца, в результате которого начинается переустройство личности, что и соответствует главной идее, звучащей в евангельской притче о блудном сыне.

Истории о блудном сыне в пятнадцатой главе Евангелия от Луки предшествует притча о заблудшей овце и радости обретения душевного покоя через покаяние: «Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк.15:7). Таким образом, история блудного сына изначально связана с понятиями возвращения, обретения, преображения, движения от

¹⁶³ Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. 2-е изд., стер. Новосибирск, 2006. Вып 1. С. 172.

пустоты к изобилию и наполненности, от утраченного дома к пониманию ценности родного дома, от лжи – к истинного Слова Божьего. Рассматривая принципы обращения Шмелёва к основным сюжетным ходам библейской истории о блудном сыне и помня о притче ей предшествующей (а они включены в одну главу Евангелия), мы исходим из того, что в повести происходит их смысловое совмещение.

Необходимо заметить, что притча о блудном сыне имеет отражение не только в христианском контексте, но и в общекультурном вечном сюжете возвращения. Миф о возвращении (по М. Элиаде) состоит из трёх элементов: разрыв человеческого сообщества с Богом, оргиастический хаос, возвращение к Богу. И вновь возвращение – важнейшая составляющая мотивного комплекса «блудный сын», так как «возвращение индивидуума к своим истокам понимается как возможность обновления и возрождения его существования»¹⁶⁴. Возвращение предполагает завершённость исканий героя и позволяет добиться в повести эффекта законченного сюжетного движения. Кроме того, сама архетипическая схема мотива блудного сына предполагает кольцевую структуру движения и событий, и изменений внутреннего мира героев. Круг земных блужданий должен замкнуться. Но если человек не возвращается в Дом Небесного Отца, то есть духовно не возрождается, то сюжет о блудном сыне должен быть редуцирован до трагической линии обрыва и падения. Данный вариант развития сюжета может выразиться только в движении героя по нисходящей: преступление, разрушение семьи, жажда наживы или власти, телесные удовольствия, гордыня, смерть.

Блудный отец, Яков Скороходов, «маленький человек», который всю жизнь прислуживает в дорогом ресторане. В данном случае, по верному замечанию В.И. Тюпы, «фигура «блудного отца» способна актуализировать тот же мотив [то есть «блудный сын» – прим. Е.П.], будучи его инверсией»¹⁶⁵. Сам герой всячески отказывается от типичности: «я вовсе не какой-нибудь, а из первоклассного

¹⁶⁴ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2010. С.85.

¹⁶⁵ Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. 2-е изд., стер. Новосибирск, 2006. Вып 1. С. 175.

ресторана» [II,58]; «вид у меня очень приличный и даже дипломатический» [II,62]; «добываю не гроши» [II,63]. Однако Скороходов на протяжении многих лет вынужден мириться с ролью лакея, с желанием господ отгородиться, отделиться от живого человека Якова Софроновича. *Мотив обособления* блудного сына, который должен реализовать его стремление отделиться от мира и семьи, получает в данном случае иную направленность: не личность стремится выделиться, уйти от родного порога и искать свой путь, а мир выдворяет героя, жёстко определяя границы его существования. Вершиной этого отделения и обособления выглядит рассказ Скороходова о способности некоторых господ, посетителей ресторана, управлять официантами с помощью лишь жестов, когда слово, как отличительный знак разума и человеческой коммуникации, теряет востребованность в обществе: «...и не глядят на лицо, а в промежутки стола и ног. У нас даже специалист один был, коннозаводчик, так на спор шёл, что может заказать самое полное на ужин при нашем понимании. Без слова чтобы... И как что не так – без вознаграждения» [II,76]. Что бы ни происходило, и сам Скороходов-старший помнит о стене, существующей между ним и посетителями: «От господ я ничего хорошего не видал. <...> И изо дня в день у нас в ресторане и тепло, и светло, и господа кушали под музыку и были весёлые и довольные... И я служил в тоске и под музыку. До меня ли им, что у меня на сердце и внутри? Ибо всё было у них, и не о чем им было печалиться» [II,189]. Но жизнь приучила его, что это отделение людей друг от друга он должен воспринимать как естественный порядок вещей, ведь «такое устройство жизни...» [II,189].

Но преобразование Скороходова очевидно и в том, как меняется вектор обособления героя. Он вернул близость детей: смог спасти дочь Наташу, нашёл силы понять сына и гордиться им. С другой стороны, в конце повести уже сам Скороходов, морально возрастая, стремится отгородиться, обособиться и от господ-посетителей, и от друга-осведомителя, таким образом оберегая то новое душевное состояние, которое живёт в нём после всех пройденных испытаний. Преобразование Скороходова подчёркнуто и его иным, не униженно-

страдательным, характерным для литературной традиции XIX века взглядом на происходящее. Он декларирует своё понимание изменившегося душевного «статуса»: «Теперь меня не обманешь... Теперь и сам вижу, что такое благородство жизни...» [II,105]. Так, например, в истории с возвращением домой Наташи намечена перекличка с пушкинской линией Вырин-Минский, а именно: отец тоже знает об опасности и соблазнах, но рад, что дочь идёт на службу, есть и одиночество покинутого отца, приход в новый дом дочери и разговор с соблазнителем, его обещание любить дочь, а затем – оскорбление чувств отца. Но очевидные сюжетные переклички указывают скорее на смысловые расхождения, говорят о преображении «маленького человека» Шмелёва, так как Скороходов сумел вернуть дочь домой, не спился и не сдался, забрал внучку, добился справедливости на службе у соблазнителя.

Отметим, что один из первых эпизодов в повести связан с полемикой старшего и младшего поколений о Боге и вере. Скороходов убеждён, что понимает суть христианства, хотя «Колюшка и смеялся над всяким религиозным знаменем усердия моего» [II,66], и в повести несколько раз представлено, как отец делает то, что диктуется общепринятым представлением о человеке верующем. Однако немедленно происходит своеобразное опровержение: сходил к обедне, но тут же случился ожесточённый спор с сыном, обращается к Казанской Божьей Матери, но упрекает сына за помощь товарищу, важнейшие христианские праздники, Пасха и Рождество, не ободряют героя, он будто выпадает из христианского времени («Пасха как прошла – не заметили» [II,94]; «Рождество я встретил в такой ужасной обстановке» [II,222]). Наконец, последний раз встретившись с сыном, идёт в церковь, но признаёт, что «...зашёл я в церковь, чтоб облегчить душу, камень скинуть... И не получил облегчения» [II,210]. Преображение Скороходова стало возможным только благодаря тому духовному прозрению, которое случилось с ним после спасения сына, когда незнакомый старичок помогает Николаю бежать, так как «добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!...» [II,227]. История со спасением Колюшки реализует

важнейшую мысль христианства: у веры, милосердия и любви к ближнему нет объяснения, это состояние возрастающего человеческого духа. Именно так происходит переворот в душе героя, его возвращение к Богу.

В соответствии с архетипической канвой истории блудного сына Скороходов в конце повести меняется и возвращается, но его возвращение имеет две точки. Во-первых, герой вновь принят на службу в ресторан, но это не возврат к прежнему Скороходову, а путь, позволяющий проследить эволюцию душевного состояния человека, теперь защищённого от ресторанного ада («Да вот тут, иной раз, подыметя, закипит... Так бы вот на всё и плюнул!» [II, 234]). Во-вторых, герой осознаёт перемены, произошедшие в душе, что и является основным подтверждением духовного преображения («У меня результат свой есть, внутри... Всеми цену знаю. <...> А моё так при мне и остаётся, тут-с» [II,235]).

Распад связей в человеческом сообществе происходит в повести не только на социальном уровне, но Скороходов-старший осознаёт, что многие годы, как ушедший из дома библейский герой, провёл без близких людей. Так, о сыне он говорит, что «...не видал я его совсем. Да когда и видеть-то! На службу уходишь рано... <...> И не вспомнишь теперь, какой же он был, когда маленький... Точно у чужих рос. И не приласкал я его как следует»[II,76]. Эту же обособленность он ощущает и с дочерью. Герою Шмелёва самому необходимо вернуть корневое представление о вере, чтобы помочь своим детям, и это происходит только после истории со старичком, торгующим тёплым товаром. К тому, что Яков Софронович называет своим «результатом», он движется сквозь череду искушений-испытаний, в которых Шмелёв не идеализирует героя. Возвращение Скороходова к вере, дающей ему силы быть милосердным, происходит не резко, это не прозрение, а долгий путь блужданий по горю, когда обретение себя и веры происходит параллельно с ошибками и испытаниями. Сами годы труда там, где, по его собственному признанию, «иной раз мерзит и мерзит» [II,104], получают характер греховных блужданий и накладывают отпечаток на отца семейства: Яков Софронович привык терпеть и принимать всё происходящее, ведь «люди мы

маленькие, с нами всё могут сделать, а мы что...» [II,129], и это оправдывает в его глазах собственную слабость или равнодушие. Так, он соглашается с тем, что дочь уйдёт в содержанки, ведь дом «прохвоста» богатый, и «...жизнь так вышла? Всё одно»[II,219]. Он в раздражении готов отказать в куске хлеба бедствующему товарищу своего сына, хотя сам в детстве голодал. С азартом начинает играть на бирже, поддаваясь не только уговорам доносчика и подлеца Кирилла Северьяныча, но и собственным желанием. Период блужданий отца длится многие годы его службы в ресторане, так как само существование там отравляет душу героя, постепенно приучая к тому, что его, человека и личности, не существует, а есть тот, кто умеет полностью раствориться в прислуживании («Хороший лакей – редкость ...<...> А лакей он весь в услугу должен обратиться, и так, что в нём уж ничего сверх этого на виду не остаётся»[II,150]). И хотя всеми силами он пытается защищать семью, просит, хитрит, унижается, но непонимание в семье лишь нарастает.

Самым большим искушением для Скороходова-старшего становится неожиданно свалившаяся значительная сумма денег. Вот, казалось бы, «наследство» блудного сына, которое позволит быть свободнее, отделиться от чужого для него мира, спрятавшись в своей мечте об уютном домике и чаепитии. Но на пути к мечте Скороходов сначала унижается и подбирает деньги, которые пьяные гости швыряли «выразительным», как он их называет, женщинам («Стал по всему кабинету елозить, под кушеткой пересмотрел, под коврами...»[II,159]), а затем приходит главное искушение: находит потерянные большие деньги («...пять сотельных, в четвертушку сложены... Так во мне всё и заходило...» [II,159]). То, что сначала воспринимается как подарок – «Господь послал» [II,159] – получает характер испытания, душевного преодоления.

В повести возникает контаминация *мотива испытания*, как обязательной составляющей истории блудного сына, с библейским сюжетом о поклонении идолу, Золотому тельцу. Причём именно в том смысловом наполнении, которое есть в Ветхом Завете, когда Золотой телец – это признак отступничества, отказа

от истинной веры и поклонения иной, не божественной силе: «Он взял их из рук их, и сделал из них литого тельца, и обделал его резцом. И сказали они: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской! <...> На другой день они встали рано и принесли всесожжения и привели жертвы мирные... скоро уклонились они от пути, который Я заповедал им: сделали себе литого тельца и поклонились ему, и принесли ему жертвы и сказали: вот бог твой» (кн. Исход 32:4-8). По сути, все ресторанные сцены в повести проходят под знаком поклонения новому идолу – деньгам. В этих заблуждениях возникает обязательный для блудного сына спутник-искуситель, роль которого в отношении семьи Скороходова выполняет Кирилл Северьяныч: он всячески поощряет стремление копить деньги, провоцирует скандалы и ссоры.

В семантическое пространство сюжета о Золотом тельце входит, помимо мотива испытания богоотступничеством, *мотив внезапного обогащения*¹⁶⁶. Его реализацию мы так же наблюдаем в развитии истории с найденными деньгами. Таким образом, в повести возникают оба смысловых вектора данного сюжетного мотива. Поклонение Золотому тельцу становится испытанием-искушением, за которым немедленно следует расплата. Но божьим подарком явились не столь необходимые герою деньги, а понимание того, что на самом деле есть его настоящее богатство – это душевная способность героя к преодолению зла: «... краденые деньги в дом ташу... Значит, всю жизнь насмарку? А она-то, моя жизнь-то каторжная, одна у меня была, без соринки была... Сам Господь, думаю, теперь на меня смотрит... И ждёт он, как я распоряджусь...» [П,161]. Шмелёв демонстрирует возрастающую духовную самостоятельность героя, который способен преодолеть самую трудную преграду – дурное в самом себе. Скороходов возвращает деньги тому, кому они не нужны, но справедливо гордится собой («Все норовят, как бы заграбастать, а я вот по-своему!» [П,161]). При этом в сюжете повести после этого значимого эпизода начинаются ещё большие

¹⁶⁶ Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. 2-е изд., стер. Вып 1. Новосибирск, 2003. С.39.

испытания для его семьи, когда «началась мука и скорбь»[II,167]. С точки зрения таких, как Кирилл Северьяныч, в эпизоде с найденными деньгами Скороходов-старший «расточил» своё богатство, не смог порадовать семью купленным домиком. Но именно с этого момента в повести одновременно развиваются две линии: испытания для детей, болезни и смерти в семье Скороходова, но и медленное восстановление героев. «Маленький человек» Шмелёва, казалось бы, движется только к потерям: проиграны деньги на бирже, арестован Коля, умирает любимая Луша, опозорена дочь, он уволен со службы, рвёт с Кириллом Северьянычем, теряет безумного Черепяхина. Однако именно в истории с деньгами, в отказе от «дружбы» с Кириллом Северьянычем, в преданной любви к детям и жене Скороходов-старший делает большой шаг к возвращению в высоком значении. В повести имплицитно высказывается важная мысль притчи о блудном сыне: любому заблудившемуся нужно преодолеть себя, а не потворствовать заблуждениям и искушениям, так как за всё придётся ответить («А сам про себя думаю, мне теперь Господь за это причтёт, причтёт ... будет мне возмездие и причтётся»[II,161]).

Все рассказы Скороходова о ресторанной жизни – это истории позора, жестокости, полного разрыва человеческих связей и бессмысленного существования в хаосе, что полностью соответствует фазам универсального мифа о возвращении. Но ещё страшнее для Скороходова одиночество и разрыв в семье, что подчёркивает абсурдность жизни, ведь это история человека, который никогда не оставлял семью и дом. Для Скороходова трагическое мироощущение потерявшего себя блудного сына наступает в тот момент, когда приходит понимание: рушится его семья, дети блуждают в жизни. Становится ясно, что сын и дочь выросли без него, хотя всю жизнь он отдал им. Собственно, происходящее в повести с детьми Скороходова, – вечная модель, два варианта жизненного пути в любую эпоху. У Николая – это путь поиска счастья для всех, а в судьбе Наташи – для себя. При этом движение по этим дорогам при всей внешней противоположности совмещается в точке разрушения, потерь и ограничений либо

для себя, либо для других.

В сюжетном смысле путь блудной Наташи целиком совпадает с архетипическим вариантом. Прежде всего, она стремится обособиться от родителей, даже стыдиться их, придумывая для окружения подходящую «правду» о её семье: «...я знал, знал, чего ей совестно! <...> Что я служу в ресторане! Наврала подругам, что я в фирме служу»[II,117]. Отец сам соглашается, что вокруг молодого поколения много искушений, предвидя, что и его дочь не сможет справиться с ними: «...соблазну-то сколько! Какие магазины пошли с выставками! ... теперь очень много развелось женского персоналу на службе и зависимость их коммерческая от мужчин ... А долго ли сбиться и погибнуть?» [II,196-197]. Душевная неготовность юной Наташи сопротивляться разъедающей пустоте мещанских идеалов приводит к тому, что даже арест брата Николая, болезнь и смерть матери не останавливают героиню в стремлении уйти к другой жизни, яркой и сытой. Искушения большого взрослого мира манят её, позднее заставляя блудную дочь бросить и отца. Так происходит обязательное разделение имущества, отход блудного дитя от дома и семьи: «...вас освобожу от забот... сама вздохну. Пока молода-то я, и пожить.<...> Стану на ноги и по-своему буду жить» [II,195]. В итоге, Наташа легко получает обязательного искусителя-спутника, а с ним и всё то, чего хотела: достаток, прислугу, камин в доме и ночные прогулки. Но это лёгкое счастье блудной дочери быстро рассеивается, и ему на смену приходят страх, рождение дочери в приюте, утерянный смысл жизни: « – ... не могу больше... не могу!.. Измучилась я...<...> Сжала кулачки и себя в голову, в голову...»[II,233].

Лиминальной фазой в истории этой блудной дочери становится, как и требует традиционная сюжетная схема, столкновение со смертью: её спутник-искуситель требует убить их ребёнка, что для матери сопоставимо с собственной смертью («...как будет если беременная, чтобы непременно выкинуть через операцию. <...> ...угрозил силой её заставить»[II,230]). Перейдя через порог позора и разочарования, блудная дочь движется от хаоса собственных желаний к

отцу, становящемуся единственной надеждой и защитником и для неё самой, и для маленькой внучки. Однако блудная дочь Наташа Скороходова всё-таки не может сделать этот выбор самостоятельно, за неё его делает отец, который «... Наташу в руки взял. Всея воли её решил!» [II,233]. Это можно рассматривать, как одно из подтверждений возрастающей силы шмелёвского «маленького человека», но и как многоточие в развитии персонажа, так как только самостоятельное преодоление позволяет говорить о преображении личности. Конечно, «прохвост» у Шмелёва – жалкая пародия Минского. Но и героиня А.С. Пушкина любима, а Наташа обманута и унижена. Испытания меняют героиню, но преобразование, как духовный переворот, необходимое для истинного возвращения, только намечено в образе Наташи, однако оно всё-таки началось, что тонко чувствует отец («Исхудала, робкая стала. Внутри-то у ней, знаю я, внутри-то...» [II,234]).

Безусловно: блудные дети ломают идиллические мечты родителей, безжалостно раскрывая несостоятельность, подлость многого, на чём строилась жизнь отцов, о чём в начале повести сын Скороходова кричит, что отцам их веру «на все пункты разложу и в нос суну» [II,69]. Бунтарский путь, выбранный Николаем Скороходовым, труднее. Его бунт основан на великом стремлении к равенству и уважению, а искушения намного сильнее. Николай часть того поколения, что раскачивало традиционную систему жизни в России. Убеждённости в том, что он сможет изменить мир, заставляет его жертвовать теми, ради кого он начал свой путь революционера. В отличие от сестры, на фабульном уровне сын к отцу не возвращается, но надежда на его духовное возвращение появляется, когда он просит прощения у отца, когда сталкивается с чудом милосердия в лице старичка, чьего имени он даже не знает, но который символично оказывается его тёзкой.

Следуя сюжетной архетипической схеме, блудный Николай Скороходов стремится к самостоятельности, отвергая порядок жизни родителей, что выражается в его сомнениях, в нежелании верить в Бога и чувстве стыда за отца. Отделённость и одиночество Николая получают в повести и пространственное

подтверждение, когда ему будто нет места даже в своей семье: «пошёл в коридорчик, где спал»[II,126], «опять Колюшке спать в проходе пришлось» [II,131]. Сильное стремление Николая изменить жизнь Шмелёв связывает и с социальным аспектом, с постоянными унижениями, которым он подвергается в училище: «...меня унижали, так мучили... Вы не знаете ничего. Таких, как я, кухаркиными детьми зовут»[II,130]. И его мир отталкивает, как и старшего Скороходова. Но в отличие от отца, Скороходов-младший готов бросить вызов миропорядку, который его отвергает, и его обвинения миру, принадлежащему гостям ресторана, совершенно справедливы именно с христианской точки зрения. Но Шмелёв в этом случае изменяет традиционное движение истории блудного сына. Так, в стремлении Николая жить иначе нет, в отличие от истории Наташи, традиционного для блудного сына желания овладеть радостями жизни: Николай девственен, наивен и очень чувствителен («И так стал рыдать, так рыдать...»[II, 141]; «А у него даже остервенение против этого. И вот ему тогда лет девятнадцать было, а он ни-ни!» [II,155]).

С юношеской бескомпромиссностью и склонностью к интроверсии Николай не желает искать примирения, а отрицает, обособляется от земного. Блуждания этого блудного сына более опасны, так как в его случае речь идёт не только о разрушении связей внутри семьи или личности, но о разорении существующего миропорядка. Николай считает, что имеет право ломать мир («предоставьте нам, думать-то, а вы морды брейте!»[II,70]), и следование этим идеям выполняет в повествовании роль его искушений, за которыми следуют испытания. Ощущение избранничества, столь характерное для структуры инициации, приходит и к Николаю. Фаза искушения представлена как получение Николаем жизненного опыта, и, как правило, «это фаза партнёрства: установление новых межсубъектных связей (любовь, вражда, дружба и т.п.), в частности, обретение героем помощников и/или вредителей»¹⁶⁷, приход в его закрытый мир новых

¹⁶⁷ Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С.18.

людей. Этими новыми людьми в повести становятся жильцы, что приобщили героя к революционной деятельности. Именно о них отец говорит, как об искусителях («Жильцы эти проклятые тебя совратили!»[II,209]).

Как требует традиционная сюжетная схема, переломным становится для Николая пережитое ожидание смерти и чудесное спасение, после которого он признаётся, что теперь у него два отца: не только Скороходов-старший, но незнакомый старичок. Таким образом, пусть косвенно, но Николай принимает божественную отцовскую власть и любовь к человеку того, чьими заветами и живёт торговец тёплым товаром. Однако налицо и искажение, очевидное снижение традиционного сюжета: вместо радостного воссоединения, узнавания и признания в том, кого утратили, своего сына, в повести происходит лже-застолье отца и сына в тёмном трактире, где Николай прощается с отцом, покидает семью окончательно, скрываясь и бедствуя. Шмелёв оставляет и эту историю заблудившегося сына открытой: Николай не может вернуться к отцу не столько потому, что теперь он беглый политический преступник, а главной причиной остаётся его непреодолённое искушение стать создателем нового мира.

Скороходовы всю жизнь пребывают в ситуации «без дома», но отсутствие дома подчёркивает свойственную сюжету о блудном сыне ситуацию бездомья. Семья живёт в съёмных квартирах, флигельках, в чужом углу, при этом даже в съёмном доме почти полностью исключено семейное личное пространство, так как Скороходовы вынуждены пускать жильцов. Драматизм происходящего с героями Шмелёва, заблудившимися в бездомье холодного мира, подчёркивается этой повторяющейся ситуацией отсутствия своего защищённого пространства. Во-первых, роль дома выполняет маленький съёмный флигель на заднем дворе, где обитает всё семейство, и ещё не один такой угол, который семья снимала за многие годы, но чувства «своего» дома не было никогда. Кульминацией отрицания дома, где они живут, становится страх, который начинают испытывать члены семейства в этом флигеле после самоубийства в нём их жильца – Кривого. Этот дом выполняет роль иллюзорной раковины, в которой Скороходов думает

спрятаться от сложностей жизни. В доме живут чужие люди, и он вообще – чужой, по нему ходят постояльцы, он для Скороходовых всегда временный, что сближает его семантику с постоялым двором, домом у дороги.

Важно, что в этом доме, который играет роль лже-очага, предметы обстановки или элементы поведения, которые могли бы свидетельствовать о приверженности традиционной этнокультурной системе, такие как: чаепитие с пирогами после молебна, искренность и строгость патриархального воспитания детей или просто рукоделье хозяйки – всё это только свидетельствует о кризисе в семье. Так, чаепитие в обоих случаях заканчивается печально и скандально, дети отрицают жизнь родителей, стыдятся их, члены семьи часто лгут друг другу, а труд больной матери лишь приближает её смерть. Такой дом не способен защитить, это, по сути, отрицание дома, поэтому двери и пороги, как традиционные точки проникновения, возникают в пространстве флигеля как предчувствие конфликта, поворота в судьбах персонажей, а всё, что живущие здесь видят из окна, их унижает, свидетельствует о социальном дне, о страдании и психологическом кризисе. Например, оскорбления Кривого в завязке повести происходят на пороге квартиры, его подслушивание под дверью меняет планы Скороходовых. Ожидание Скороходова-старшего под дверью директора гимназии предшествует краху всех его надежд на благополучную жизнь сына, а ночные звонки полиции в дверь и следующие за ними обыски и оскорбления меняют жизнь семьи. Болезнь Лукерьи Скороходовой символично отражается в нехватке воздуха, когда, несмотря на открытые форточки, она задыхается. Одиночество Скороходова-отца, растерявшего всех родных, заключено в замёрзших окнах комнатки. Кроме того, окно в повести не является переходом в открытый природный мир, наоборот, для Скороходовых, окно – опасная точка проникновения враждебного мира в их пространство: после самоубийства Кривого народ «со двора в окна лезет, а в квартире полиция»[II,107]. Враждебность мира и неготовность обитателей дома к диалогу с жизнью возникают во всех эпизодах, где есть окно, становящееся точкой проникновения и

точкой излома героя, неспособного выдержать испытания и вернуться к истине. Неслучайно, Кривой живёт в комнатке с окном на грязный задний двор и перед самоубийством стоит, упиравшись лбом в стекло, закрывающее от него желание жить, а разбитые Черепахиным окна становятся знаком его безумия, окончательного отделения героя от людей. Ещё одним символическим окном выступает в повести стекло от шкафа в кабинете директора училища, раздавленное Скороходовым. Отец, защищая сына, делает попытку прорваться к душе и сочувствию другого человека («Я их просил, очень просил вникнуть... Я, может быть, даже руку к ним протянул...»[II,137]), то есть «маленький человек» напоминает, что «я брат твой!», но тщетно, и Скороходову остаётся только заплатить полтинник за раздавленное, но не поддавшееся стекло.

Во-вторых, есть идиллический дом-мечта. Все мечты героев устремлены к обретению этого дома, но его понимание у членов семьи различно. Для старшего поколения дом – это символ потерянного, но сытого рая, идеал, дающий чувство собственника, пространство ограждения от внешнего мира, достатка и покоя, знаками которого становятся тихая жизнь, сад и куры («И домик купить где потише, кур развести для удовольствия... Очень я люблю хозяйство!»[II,76]; «и садик бы развёл, берёзок бы насажал, и душистого горошку, и подсолнухов...» [II,149]). Для младшего поколения дом – это либо выстраивание некоего нового мира, отрицающего ценности прежней жизни (символично, однако, что Николай так и не выучился на инженера-строителя), либо наполнение своей жизни материальными ценностями, утверждение себя во внешнем мире с помощью Золотого тельца: важнейший аргумент Натальи в пользу ухода к «прохвосту» – это богатый дом и деньги («У него камин, папаша... И дача есть. <...> Он три тысячи получает!...» [II, 218–219]). Но в обоих случаях, как и у родителей, речь идёт о выдуманном, миражном доме.

Мечты об этом доме разрушаются постепенно: проиграны деньги на бирже, покинули отца дети, умирает любимая Луша. Жизненное пространство Скороходова-отца сжимается: в конце повести он уже не снимает домик, а лишь

комнату. Скороходов теперь не мечтает о доме, так как нет родных душ, которые могли бы его наполнить, а на смену дому-мечте приходит пустое место: «И сколько потом ночей протомился я, потому что пришло такое, что ничего в жизни у меня не осталось. <...> Всё ждал, всю-то жизнь ждал – вот будет, вот будет... вот устроюсь... И дождался пустого места»[II,228-229].

В-третьих, дом-ресторан, где и прошла жизнь Скороходова, яркий, переполненный мишурой, где «...огни, и блеск, и оркестр играет... Даже удивительно, как в волшебном царстве»[II,122]. Это абсолютно враждебное пространство унижений и страха, это низ жизни, о котором Скороходов говорит, что «...у нас – ад»[II,122]. Топос этого дома неустойчив, как пространство игры и маскарада, поэтому он варьируется либо в предельно замкнутых «номерах» и узких «проходах», где человек сдавлен системой, переступающей и через заповеди Декалога, и через заветы Нагорной проповеди, либо это предельно расширенное пространство, будто без стен, утратившее функцию упорядоченного мира. Отсюда и ресторанные залы, где напоказ маски, но не лица, где обилие окон и зеркал, создающих лишь иллюзию свободы и света. Здесь пересекаются судьбы, как на открытом перекрёстке, поэтому искажаются важнейшие задачи дома: оградить, защитить, помнить.

Схожую семантику получает и тоpos присутственного места в повести. Кабинет директора училища, где сын и отец подвергаются унижению, «спущены» с социальной лестницы, кабинет управляющего в ресторане, где Скороходов за долгие годы службы получает равнодушную подачку, кабинеты чиновников, банк, полицейские участки, по которым ходит «маленький человек», спасая своего сына – всё это пространства пустоты, лишённые любого проявления живого, человеческого участия. Отсюда появление в этом локусе чучела птицы, страхов героя, неестественности физических ощущений, безразличия людей.

Все эти дома формируют в повести сложный синтез, ядром которого является семантика «онтологического бездомья, в которое ввергает себя человек,

отказавшись от Бога и пытаясь строить мир на иных основаниях»¹⁶⁸, семантика скитальчества, что соответствует и архетипу возвращения, и представляет собой редукцию евангельской притчи о блудном сыне. Парадоксальное сцепление дома и бездомья приводит к необходимости пройти трудный путь испытаний и искушений (тяжёлый и унижительный труд, страх перед доносами, смерть жены, арест сына, унижение дочери, искушение деньгами и т.д.), но всё-таки путь, в котором герой обретает себя, чтобы вернуться к Богу, к истинному Дому.

Художественное пространство в «Человеке из ресторана» отличается сценичностью, камерностью, что связано не только с акцентом на субъективно-лирическое повествование от первого лица, но и подчёркивает жёсткие границы и социального, и духовного существования того, кто остался для мира человеком без имени, «из ресторана». Скороходов-старший большую часть повествования не выходит за пределы закрытого пространства, что формирует его восприятие мира как явления, которое находится за пределом его возможностей, мира живущего в основном вне или за горизонтом от героя. Так, оказавшись без работы, Скороходов едва ли не впервые в жизни гуляет по городу, но расширения пространства для человека из ресторана всё равно не происходит, а главной дефиницией его состояния становится чувство стыда и ненужности («Все за делом, бегут, едут, в магазинах стоят, а я без определённого занятия... <...> ... мне стыдно: как написано на мне, что устранили меня от дела»[II,202-203]).

При этом и родного пространства, по сути, нет: герои Шмелёва, находясь в состоянии блуждающей души, бездомны и в прямом социальном смысле, и, часто, в духовном. Эта бесприютность подчёркивается и тем, что даже перенесение событий в открытое, природное пространство не даёт героям покоя и освобождения, не гармонизирует их жизнь. Так, единственным природным лейтмотивом в повести становится *мотив холода*, формой проявления которого выступают лексемы снег, холод, мороз, метель, намело, ночь, темнота. Например,

¹⁶⁸ Проскурина Е.Н. Мотив бездомья в произведениях А. Платонова 20-30-х годов // Вечные сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С.133.

рассказ Скороходова о найденных деньгах и выборе, который он должен сделать, сопровождается упоминанием о том, что был «мороз здоровый» [II,161]. Так же морозно было, когда Николай спасся («В городе незнакомом старичок один на морозе тёплым товаром торговал...»[II,161]). Поворотному разговору с директором училища предшествует утро, когда выпал снег, когда «за окнами стена белая, сыплет густо-нагусто»[II,130]. Ночи, когда арестуют сына, предшествует морозный день, когда «очень был здоровый мороз в тот день» [II,169]. Снежно и морозно было, когда случилась история с Наташей и офицером.

С помощью мотива холода эксплицируется кризисное состояние и в эпизоде исключения Колюшки из училища, когда этот мотив решает психологическую задачу, становясь средством передачи душевных страданий и отца, чьи мечты разрушены, и мучений сына, несправедливо оскорблённого. Но оба стоят на пороге нового этапа в судьбе: для отца это удар по его житейским иллюзиям и мечтам о карьере сына, а для Николая – поиск своего пути. В небольшом эпизоде лексема «снег» возникает девять раз, настойчиво обращая внимание читателя не столько на холодное бездушие социальной машины, унижающей «маленького человека», а на то, что мир нового века, окружающий Скороходовых, динамичен, в системе жизни начались тектонические сдвиги, человек стоит перед лицом неясного стихийного движения, поэтому «снег нам в лицо прямо был, густой снег»[II,138]. Люди обречены на утрату многого, и члены даже одной внешне благополучной семьи, живут, не слыша и не понимая друг друга в стихийном движении нового века («И обернулся я, чтобы наказать ему, чтобы домой он шёл, а его уж не видно. Такой снег валил, такой снег... свету не видать...»[II,139]). Таким образом, продолжается пушкинская традиция изображения заблудившегося сознания современника с помощью метели, бури, зимнего умирания, столкновения «маленького человека» со стихией. Как пишет Я.О. Дзыга, у А.С. Пушкина и у И.С. Шмелёва метель – «главный фактор динамики характеров героев, этапы внутреннего преображения которых в рассказе Шмелева [«Глас в ночи» (1937) – прим. Е.П.] проступают отчетливее, чем в повести

Пушкина. В обоих произведениях разгул природных сил связан с отсутствием света, потерей пространственных и временных ориентиров, мистическим кружением...»¹⁶⁹. В эпизодах ареста Николая и его тайной последней встречи с отцом мотив холода передаёт психологическое состояние отца, бессильного перед страшными событиями, когда сына «...повезли... Побежал я, упал на углу, поскользнулся. Ночь. И ни души, одни фонари. Стал я так на уголку, а мне дворник сказал: – Ступай, ступай... Замерзнешь...» [II,188]. А кульминацией отчаяния потерявшего всё в жизни Скороходова становится история с «холодным» Рождеством, когда мотив холода приобретает семантику абсолютного одиночества человека в мире. Потеря не обретённого дома, даже мечты о нём получает пространственное выражение в холодной комнате, с замёрзшими изнутри окнами, где Скороходов живёт вместе с безумным Черепахиным и где никто не празднует Рождество.

Редуцирование всей природной образности до использования в качестве лейтмотива только мотива холода позволяет увидеть, что ключевые события и испытания героев неслучайно связаны с периодом зимнего солнцестояния. Для архаической славянской культуры этот период – время кризиса, сомнений и выбора, когда «...в борьбе Хаоса и Космоса завязываются все узлы будущего года, закладывается основа всех предстоящих событий. Иной мир в это время как никогда близок, он буквально стоит у порога, заглядывает в окна личинами ряженых»¹⁷⁰. Уныние, страх, равнодушие охватывают Скороходова в самое печальное Рождество в его жизни. «Проклял всю свою судьбу и всё» [II,223] – доминанта его чувств в момент наибольшего отпадения от православного мироощущения, и концентрируется это чувство именно в один из самых критических периодов года с точки зрения архаической традиции.

Преодоление опасности этого внутреннего разрушения стало возможным для героя только с возвращением к христианскому взгляду на мир. Духовное

¹⁶⁹ Дзыга Я.О. Творчество И.С. Шмелёва в контексте традиций русской литературы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2013. С.19.

¹⁷⁰ Юдин А.В. Русская народная духовная культура. М., 1999. С. 162-163.

возрастание кардинально меняет понимание локуса дома: из точки ограничения, сужения человеческой воли и свободы дом становится пространством освобождения духа. Доказательство – появление в доме Скороходова младенца, внучки Юльки: ребёнок получает светоносную характеристику («Вот у меня и стал свет в комнатке»[II,231]) и превращает пространство жизни Скороходова в дом, в котором «...жизнь у меня опять началась»[II,231].

Именно возвращение в лже-дом, ресторан, с его круговым бессмысленным движением посетителей, находящихся без света, но в искусственном освещении и в окружении зеркал, приводит к развенчиванию ложной системы взаимоотношений между людьми. Шмелёв не создаёт сатирические картины, но в повести в ресторанных сценах возникает ряд образных оппозиций, решённых в ироническом ключе, таких как: учитель – ученик, богатый – ещё богаче, одиночество – братство, таланты – поклонники. Все они актуализируют гротескное видение действительности, так как в рамках их реализации становится очевидной ущербность сильных и разрушающая сила утопических мечтаний слабых. Целая галерея лиц-масок посетителей ресторана, заставляющая вспомнить гоголевские принципы изображения, нагнетает эффект искусственного существования и театральности, что неотделимо *от двух мотивов: пира и театра-маски.*

Мотив пира пронизывает весь сюжет повести, так как является неотъемлемой частью истории блудного сына: «...ты никогда не дал мне и козлёнка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими; а когда этот сын твой, расточивший имение своё с блудницами, пришел, ты заколол для него откормленного теленка» (Лк.15:29,30). Все основные перипетии сюжета повести связаны с мотивом пира. Во-первых, во время домашних пиров происходят важные события в судьбе семьи Скороходовых, что вновь возвращает к семантике структурообразующего мотива блудного сына, так как периферийный в данном случае мотив отпадения и одиночества, входящий в парадигму мотива блудного сына, ярко проявляется именно в домашних пирах Скороходовых. Во-вторых,

наблюдения за ресторанными пирами демонстрируют способность «маленького человека» Шмелёва к душевной регенерации, что позволяет говорить о синтезе социально-разоблачающего начала с потенцией сочетать описательное и бытийственное.

Мотив пира репрезентируется в тексте повести с помощью лексем, несущих прямое значение, связанное с едой («пил чай не спеша ... и были пироги у нас с капустой»[II,66]; «деликатесы выбирает и высшей маркой запивает»[II,64]; «ежегодный обед правления господ фабрикантов» [II,65]; «ужинали у нас учёные-то эти» [II,64]; «сели мы за пирог, и я рюмочку водки праздничную выпил» [II,169]; «заказывали, чтобы им шофруа из дичи с трюфелями»[II,75]; «тосты говорили, и пили за всё» [II,122]; «...знают там провансаль, антрекот, омлет, тефтели там, беф англез... <...> Для него это, может, пирожное какое, а тут самая сытость для третьего блюда!.. Или взять тимбаль андалуз корокет? Ну, что? <...> Потому что это даже и не блюдо, а пирожки...»[II,152]) и т.д. Скороходов признаёт, что «...вся-то жизнь моя – как услужение на чужих пирах... <...> Словно пируют кругом изо дня в день...» [II,207]. Все основные символические значения пира в повести искажены. Связь между людьми и доверие, которое должно возникнуть к человеку, разделяющему твой стол, заменяется ссорами, обидой и доносами. Традиционная нагрузка мотива пира включает в себя несколько значений: во-первых, радость, вкус и полнота жизни; во-вторых, единение людей, так как «совместное вкушение вина и хлеба – древний символ нерушимой связи, жертвенного союза»¹⁷¹; в-третьих, общий кров, стол и дом, родственная семейная связь. В ресторанных пирах вместо искренней радости вкуса и общения – унижительные попойки и лицемерие, вместо молодости и любви – разгул и цинизм. Всё, что происходит в «ресторанных» пирах, сопоставимо с семантикой страшного пира, когда пир имеет не только

¹⁷¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С.132.

«...зловещий, но и извращённый характер: он кощунственен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться для человека нерушимыми...»¹⁷².

В повести мы в полной мере находим описание «страшного пира», так как отречение от всех библейских заповедей можно констатировать в том, что рассказывает Скороходов. Повествователь тонко замечает, что всё, что он видит в ресторане, есть «...жизнь очень разнообразная. Иной раз со всеми потрохами развёртывается человек, и видно, что у него там за потрохами, под крахмальными сорочками»[II,78]. Так, ресторанные пиры получают заведомо более важную функцию в сюжете, чем только разоблачение богатых господ с позиции писателя демократического лагеря. Посетители ресторана в своих действиях и в описании героя-повествователя представлены как грешники, забывшие о заповедях в угоду Золотому тельцу. Предположим, что обращение именно к ветхозаветным заповедям¹⁷³ позволяло формировать контекстуальное значение мотива пира, ограничивающееся отрицательной семантикой, а ассоциативные связи, возникающие между пирами в повести и библейским текстом, актуализировать онтологическую проблематику. В Ветхом Завете повествованию о том, как были получены Моисеем скрижали откровения, предшествует история, как «сел народ есть и пить, а после встал играть. И сказал Господь Моисею: поспеши сойти; ибо развратился народ твой, который ты вывел из земли Египетской; скоро уклонились они от пути, который Я заповедал им: сделали себе литого тельца и поклонились ему» (Исх.32:6-8). Отступничество и отречение от воли Бога – ключевой смысл этого ветхозаветного эпизода с народом, пирующим и забывшим о Боге. Грех и отказ от веры ставят народ перед катастрофой божьего наказания: «... итак оставь Меня, да воспламенится гнев мой на них, и истреблю их» (Исх.32:10). Это же отречение прослеживается в сценах ресторанных пиров, в описании которых представлено отступничество от всех заповедей.

¹⁷² Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С.132.

¹⁷³ Говоря о заповедях, мы обращаемся к Декалогу, то есть к ветхозаветным заповедям, представленным в кн. Исход, глава 20; Исход, глава 34; Второзаконие, глава 5, но не к «заповедям блаженства», представленным в Нагорной проповеди Христа, в Евангелиях от Матфея, глава 5, и от Луки, глава 6.

Отказ от первых двух заповедей («Да не будет у тебя других богов перед лицом Моим...» и «Не делай себе кумира...» (Втор.5:7-8) множество раз возникает в поступках тех персонажей, для кого существует только власть Золотого тельца («У них всегда при себе пустые вексельки... <...> Что значат деньги! А сами из себя сморщены...» [II,61-62]; «Посмотрел бы он, как кланяются и лижут пятки, и даже не за полтинник, а из высших соображений!» [II,61]).

«Не клянитесь ложно именем Господним» (Втор. 5:11), однако в повести обман, ложь, унижение человека словом, лицемерие характерны, прежде всего, для участников ресторанных пиров, но есть и в домашней жизни Скороходовых. Создаётся смысловое пересечение с мотивом слова-плоти, как периферийного мотива по отношению к мотиву пира («...со слезой говорили, а всё пустое» [II,105]; «Вот все и собрались на обед, чтобы праздновать. <...> И решили телеграмму послать. Это у нас всегда. Поговорят-поговорят – и сейчас кому-нибудь телеграмму» [II,122]; «...вежливый господин в мундире ... обозвал меня болваном» [II,63]; «Он при вас на мёртвого врал, а вы...» [II,114]).

«Не кради» (Втор.5:19), но нарушают эту заповедь и посетители ресторана, и сам Скороходов едва не поддался соблазну присвоить чужие деньги. Яркий пример – эпизод с пропавшей брошкой («Одна барыня подняла так-то вот брошку в зале, повертела, поглядела так по сторонам и ... в платочек. И я это видел. И она это видела, и вся как маков цвет, а не отдала» [II,125]).

«Почитай отца и мать свою...» (Втор. 5:16), однако непонимание между отцами и детьми, разрыв между поколениями и неуважение к традициям прослеживается именно в домашних пирах. Так, на втором пиру у Скороходовых, когда они пригласили и своих жильцов, выясняется, что юные революционеры ушли от своих любящих родителей, что непонимание между Скороходовыми-старшими и их детьми – это не исключение, а знак времени. Сам порядок жизни отца говорит о том, что нечасто и сам глава семейства разделял стол со своими детьми, он «пирует» вне дома, на службе. В домашних пирах Скороходовых имплицитно мыслится о разрушенных связях отцов и детей и неизбежных

испытаниях, которые ждут этих людей, что особенно трагично для семьи любящей. Каждый из домашних пиров – это конфликт внутри семейного мира. Очень важными для развития повествования становятся два эпизода, связанных с домашним застольем в семье Скороходовых. В первом случае – спор Колюшки с отцом и Кириллом Северьянычем приводит к скандалу с Кривым, исключению из училища, разрушенным надеждам. Второй домашний пир предшествует эпизоду с Наташей и офицером, аресту Николая, и вновь во время застолья происходит противостояние поколений, но уже скрытое.

«Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего...» (Втор.5:20), «не желай жены ближнего твоего и не желай дома ближнего твоего, ни поля его, ни раба его...» (Втор.5,21), однако доносы, зависть и клевета – это неперенные атрибуты жизни и нищего пьяницы Кривого, и гостей-капиталистов в ресторане («Антон Степаныч ... за какой такой подвиг ему всё сие ниспослано – и дома, и капиталы, и всё? И нельзя понять. И потом его даже приятели прямо жуликом называют ... у которых Антон Степаныч дела ведёт по судам и со всеми судится...»[II,64]).

«Не убивай...» (Втор.5:17), и хотя в повести нет прямых описаний смерти, связанной с пирами, но самоубийство Кривого происходит под музыку и пляски празднующих соседей («Глаза ладонями закрыл и затряс головой. <...> Прижался носом к стеклу и смотрит. И в тишине слышно, как над головой, где у нас машинист с железной дороги жил, граммофон камаринского играет. А там именины были. А Кривой всё в окно глядит, в темень...»[II,99]). Разговор о жизни и судьбе Скороходова-старшего и Черепахина происходит за домашним столом, но заканчивается попыткой Черепахина отравиться. В залах ресторана свадьба и юбилей, а в это время на кухне повар Семён «...опять бунтовать пришёл. Его за пьянство прогнали, так он на моих глазах с ножом кинулся на старшего, рассёк ему котлетным ножом руку и сам зарезаться хотел...»[II,122]. Покончила с собой сестра Черепахина, умирает учитель Иван Афанасьевич, страдающий от стяжательства и жестокости своего сына, умирает Лукерья Семёновна, погибает

жилец-революционер – всё пространство повести сталкивает читателя с изображением человека погибающего. Нет преступника, которого можно обвинить в убийстве, но существование человека пришло к такой грани, когда «...больно тому, который плачет и который может проникать и понимать. А таких людей я почти что не видел. <...> Теперь пошёл народ другого фасона и больше склонен, как бы иметь в кармане лишние пять рублей» [II,189].

«Не прелюбодействуй...» (Втор. 5:18), но в рассказах о ресторанной жизни нарушению этой заповеди уделено больше всего внимания, так как «...сколько совращено на скользкий путь!» [II,196]. Для Скороходова - отца и любящего человека нарушение именно этой заповеди представляется наиболее ужасным в отношениях людей. Каждый эпизод, связанный с рестораном, разворачивает картину морального упадка, и Скороходов говорит о «нравственных пятнах»: это и история с юной «портнишечкой», и описание проходов, и приезд «выразительных» дам, и разгулы на свадебных балах, когда «лихие молодые люди ... любят сорвать плод под шумок с легкомысленных девиц...» [II,206].

Пир – это обязательное общение, поэтому мотив пира вступает в сочетание с *мотивом слова*, включающим семантику говорения, речи, игры словом. Во время и «ресторанных», и «домашних» пиров герои Шмелёва много говорят, при этом обсуждая только высокие темы. Реализован мотив слова по-разному. Во-первых, главный герой вообще очень чуток к слову. Заметим, что он не особо обращает внимание на предметный мир, но слушает, что говорят посетители. Бесконечное и лицемерное говорение в ресторане образует поток ложного слова, словесный мираж, который прикрывает нравственное падение. Показателен торжественный обед учителей, на котором «...после рыбы речи наступили. <...> И очень хорошо говорили, что надо растить поколение для пользы народа и чтобы больше свету. И тосты говорили, и пили за всё» [II,122]. В этом случае слово унижает человека, но создаёт удобную, сытую систему жизни. Этот вид слова усложняет своё содержание за счёт включения семантики плотского, семантики лжи и поглощения – пожирания. Неслучайно, что в основе обиды и доноса

Кривого то обстоятельство, что «...утром вы мне пирожка предложили? Вы два пирога пекли и не предложили!..»[II,95]. В истории с Кривым слово-донос используется для изображения разъедающей человека обиды за собственное ничтожество и униженное положение, и это слово в итоге пожирает его самого, заставляя покончить с собой. Таким образом, мотив слова расширяет свою семантику за счёт совмещения несовместимых понятий: на смену слову-духу приходит слово-плоть. Каждое выступление, многочисленные ресторанные речи, а говорят там персонажи не меньше, чем едят, связано с различными историями падения человека, порождает чувственные ассоциации, отсюда и его переплетение с телесным началом, с символикой страшного пира. Но слово -плоть приходит и в дом героя: именно в домашних разговорах происходит разоблачение агрессивного мещанства, законы которого прямо противоречат патриархальным установкам, подтверждением чего становится долгая дружба Скороходова-отца с Кириллом Северьянычем – обязательным гостем домашних пиров. Отметим, что искажение высокого смысла слова репрезентирует в повести тенденцию, так как не связано лишь с критикой богатых господ, а так Шмелёв представляет процесс, охвативший всё общественное пространство.

Во-вторых, мотив слова парадоксально оказывается связанным с семантикой немoty. Главному герою повести вообще очень трудно говорить. В этом случае мотив слова способствует возникновению иронических интонаций, в данном контексте он часто реализуется в пародийных, сатирических ситуациях. Косноязычный герой, которому непросто выразить свою мысль, на службе всё время использует иностранные слова (шофруа, крем де ла рень, гранит виктория и т.д.). Варваризмы создают ощущение немoty, то есть чуждости: немец, немой – не знающий русского языка, чужой. Контаминация русских и иностранных слов выражает мысль об искусственности, нежизнеспособности того маскарадного мира, в котором провёл большую часть времени герой. Ещё существеннее, что мотив слова представляет мир ресторана не сатирической зарисовкой социальных пороков, а утверждает образ нового Вавилона, где никто не слышит и не

стремится понять ближнего и говорить правду, а значит, построению этого мира придёт конец.

В-третьих, преобразование Скороходова-отца и начало преобразования сына связаны с появившимся в их жизни «золотым словом». Оно становится знаком возрождения души отца, так как его вера в возможность обретения покоя и любви приходит, как продолжение душевной щедрости, проявленной к беглому сыну незнакомым старичком, похожим на Николая Угодника. Возвращение сына пусть не в Дом Отца моего, но на путь к этому Дому состоялось благодаря «золотому слову» («Не знаем мы, как и что ... Пусть Господь знает... <...> “Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!..”» [II,227]).

Мотив театра – маски проходит через всё повествование, репрезентируясь в отсылках к лексемам «театр», «игра», «представление», «притворство», «маска», «фокус», «кривляться», «маскарад». В повести нет прямого обращения к событиям из истории русского театра того времени, но маскарадность становится принципом жизни, а умение сыграть свою игру – ценностной установкой. Среди основных элементов, формирующих мотив маскарада, Т.И. Печерская называет театральность, маскарадную интригу, «в основе которой стремление человека уйти от привычной роли, выразив себя, но лишь под маской, а так же особым образом организованное пространство и необычный костюм»¹⁷⁴. Все эти элементы прослеживаются в «Человеке из ресторана». Всеобщее притворство, происходящее разрушение лиц, которые прячутся за социальными масками, как и вообще враждебность маски всему живому, особенно отчётливо проявляются в разоблачительных «ресторанных» историях. Рассказывая о своей службе, Скороходов прямо говорит о том, что играет роль, о театральности происходящего в ресторане: «...а в залах действуй, как всё равно на театре. Особенно в ресторане, который славен. Ну, прямо как на театре, когда представляют царя, или короля, или там разбойника.<...> Надо такую линию вести и изображать, чтобы и солидность, и юркость чтобы светила» [II,151].

¹⁷⁴ Печерская Т.И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С.21-37.

Случайно попавшая в ресторан посетительница говорит: «Чтой-то как мне не нравится на людях есть... Чисто в театре...»[II,103].

Вся обстановка ресторана с её обилием света и зеркал создаёт иллюзию странного праздника, когда «...всё кругом – как какая насмешка. И огни горят, и музыка, и блеск...»[II,87]. В этом необыкновенном пространстве мотив маски – театра реализован как способ исполнения человеком некой роли, навязанной или принятой с охотой. И в этом случае на первый план выходит значение невозможности единства людей, прячущихся за масками, принципиальная неспособность объединиться в дружеском кругу, в семье, в любви, в профессии, результатом чего становится ситуация, когда «маскарадные мотивы... актуализируют трагическую тему – невозможность самовыражения в мире разобщённости и одиночества»¹⁷⁵. Все ресторанные сцены предлагают многочисленные подтверждения этого. Самые разоблачаемые автором маски – милосердия и добродетели, то есть именно того, что должно составлять отличительные свойства человеческого сообщества. Но и сострадание, и нравственную чистоту достаточно сыграть, изобразить, а Яков Софроныч видит то, что спрятано за маской: «...не стыдно и похуже чего, и не только при лакеях, а прямо на всеобщем виде? Не стыдно, что ногами трутся, как кобели? <...> Одна так-то всё про то, как в подвалах обитают, и жалилась, что надо прекратить, а сама-то рябчика в белом вине так и лущит, так это ножичком-то по рябчику-то, как на скрипочке играет. Соловьями поют в тёплом месте и перед зеркалами...» [II,118]. Сбор средств для голодающих превращается в фарс: «Ну, и соберут рублей десять, а по счёту ресторану рублей сто уплатят. А то артистка к нам со своей компанией ездила, так та себя на распродажу пускала. И очень много смеху у них бывало»[II,119].

Особенное возмущение Скороходова-отца вызывают «проходы», что ведут в номера, лицемерие и распущенность господ-посетителей («...состоят как бы в попечителях при женском монастыре и любитель, особливо обожают послушниц

¹⁷⁵ Печерская Т.И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 36.

... будто некоторые очень шикарные дамы из семейств бывают с ними в знакомстве» [II,61-62]; «в номера проход этот ведёт, в особые секретные номера с разрешения начальства.<...> А девицы и дамы через другие проходы. И все это знают и притворяются, чтобы было честно и благородно!» [II,105-106]).

Маска может служить способом имитации не только некой социальной роли, а и внешним копированием. В этом случае возникает комический эффект, благодаря столкновению видимого и сути: «...когда во всём параде стоишь против зеркальных стен, то прямо нельзя поверить, что это я самый и что меня, случалось, иногда в нетрезвом виде ругнут в отдельном кабинете...»[II,63]. Внешний облик Скороходова-старшего на службе – это будто созданная для угождения господам копия самих гостей, но пародирующая и разоблачающая («...обличьем я не хуже других. Даже у меня сходство с адвокатом Глотановым.<...> Оба мы во фраках, только, конечно, у них фрак сшит поровней и матерьялец получше. Ну, живот у них, правда, значительней, и пущена толщенная золотая цепь.<...> И у меня бумажник, но только разница больше внутренняя»[II,60]).

Мотив маски-театра использован в повести и как одно из средств разоблачения лицемерной морали посетителей ресторана. Так, второстепенная сюжетная линия, рассказывающая о романе самого богатого гостя, господина Карасёва, и скрипачки из ресторанного оркестра представлена в разоблачающей иронической модальности. Оркестр в ресторане состоит из скромных барышень, но некоторые из тех, кто играл, теперь «...состоят за свою красоту и музыкальные способности на содержании у разных богатых фабрикантов и даже графов.<...> Они, это играют спокойно, а на них смотрят и желают одолеть» [II,80]. Вершиной «страданий» Карасёва, который стремится «одолеть», становится его «подвиг» – зря потраченные деньги на роскошный ужин для всего оркестра. В этой истории мадемуазель Гуттелет переигрывает богача, так как под маской хрупкой скрипачки живёт расчётливый хищник, мечтающий попасть в театр, который всё-таки прибрал карасёвские богатства, безошибочно сыграв свою роль.

Там, где происходит столкновение правды с «приличной», то есть удобной для общества моралью, возникает этот мотив. Юная Наташа тоже надевает маску дочери мелкого коммерсанта, рассказывает соответствующие истории в гимназии, заставляя мать носить непременно шляпку, при этом стыдясь и матери, и отца. Первое столкновение Наташи с «желающим одолеть» тоже реализуется с помощью мотива театра – маскарада. Офицер увозит Наташу «в театры» [II,176], с ним она «жеманничает и с жоржеткой играет перед его носом» [II,177]. Возникает маскарадная интрига, как обязательная составляющая этого мотива: Наташа выдаёт себя за другую, не рассказывая поклоннику правду об отце-лакее в ресторане, отец устраивает «засаду» дочери и её ухажёру, после чего едва не дерётся с офицером. Роль водевильной роковой красавицы, за которую бьются кавалеры («Скандал из-за Наташки на катке был у офицера со студентом» [II,166]), может обернуться настоящей бедой («А может они и не в театр? <...> Драма может быть...» [II,176]). Всё в этой истории представлено как антагонизм искренних чувств и игры: столкновение любви родителей с легкомысленностью дочери, любви и преданности Черепихина с лицемерием героини и её ухажёра.

Уходу Наташи из родного дома и объяснению с отцом предшествует её очередная отлучка в театр. Последующий разговор с отцом обнаруживает, что Наташа и обманута, и сама обманывает, примеряя на себя новую роль, где «мы как муж и жена, только по-граждански» [II,218]. Героиня соглашается играть роль хозяйки дома на условиях «жениха», заведующего магазином («...так просто всё обернули, как калач купить. Запутали меня, словно ничего такого нет.<...> И она как всё равно жена у него стала.<...> В капоте голубом, ну не как девчонка, а как солидная барыня. А тяжело мне у них было: так как-то всё, шиворот-навыворот» [II,219]). Мотив театра – маскарада в данном случае репрезентирует желание героини вырваться из привычного круга, стать, пусть на время, но другой, жить иначе, пусть это иначе и «шиворот-навыворот» относительно патриархальной морали. Но для Наташи происходящее – это возможность отказаться от привычной роли и сыграть в другую жизнь – в целом характерного

посыла всех блудных детей. Однако высокого начала, в отличие от устремлений брата, в мечтах Наташи нет. Происходит не преображение, а игра и притворство, ведь всё в отношениях дочери Скороходова с женихом построено на лжи. Обращает на себя внимание обилие сравнительных конструкций, поясняющих происходящее в её жизни: «как калач купить», «как всё равно жена», «запутали меня, словно...», «Натю буду куколкой одевать». Таким образом, Наташа соглашается не быть, а лишь казаться, надевая маску жены и барыни.

Мотив театра – маски функционирует и в сюжетной линии, связанной с Николаем. В один из самых драматичных моментов повествования, когда Николай содействует революционерам и предчувствует свой арест, всё происходящее с ним отец воспринимает как театр, игру («Что такое? Не пойму ничего, как представление какое весь день»[II,181]). Если в начале повести он искренен и страстен в своём желании преодолеть зло, то в дальнейшем Николай научился молчать и притворяться («Колюшка ни гу-гу»[II,173]). Возникновение этого мотив в данный момент повествования свидетельствует о ложности устремлений героя, вынужденного лгать и притворяться перед отцом, подвергая всю семью опасности. Но в ещё большей степени – о разрыве связей между отцами и детьми, так как отец не понимает происходящего, ещё одним подтверждением чего становится именно этот вечер перед арестом сына, когда дети и родители разделены в их общем семейном пространстве.

В сюжетной линии, связанной с жильцами Скороходовых, Кривым и Черепахиным, мотив маски – театра преимущественно связан с семантикой одиночества и утерянного достоинства, следствием чего становится трагическое шутовство обоих героев. Рассматриваемый мотив в образе Кривого актуализирует амбивалентные семантические ряды с противоположной валентностью: маска как способ защиты и нападения, маска страшная и смешная, рождающая жалость к страданиям одинокого человека, но человека, способного на донос, «неясного», который для семьи Скороходовых стал «лихорадкой» [II,71]. Все поступки Кривого в повести создают конфликтную ситуацию, новые перипетии действия:

на столкновении с ним основана завязка повести, трагические перемены в семье Скороходовых начинаются с его доноса и самоубийства; Кривой устраивает скандал после подслушанного разговора и угрожает, изображая «сыщика»-осведомителя. В социальном смысле Кривой, безусловно, «униженный и оскорблённый». По его же признанию, жизнь полна «неустройства»[II,70], а, по словам Скороходова, он способен «напустить на себя» [II,70]. Так, Кривой всеми силами стремится казаться кем-то, примеряя на себя то маску богатого наследника («Я не какой-нибудь обормот!...<...> У меня кровь благородного происхождения»[II,73]), то сыщика «с полномочиями» [II,71]. Именно это примеривание недоступной роли, желание заставить других людей бояться его, создаёт в жизни Кривого, существующего в комнатке «с окном на помойку» [II,71], спасительные иллюзии, но в глазах окружающих он всё равно остаётся «вовсе дурашливый человек» [II,71], жалкий шут.

Кривой требует не уважения, а унижения от Николая, и маска в этом случае становится не только средством защиты от мира, но и способом реализации амбиций. В свой последний день Кривой подслушивает, скандалит, пьёт, его выгнали со службы, он пишет донос, то есть всё, что он делает, наполнено суетой и стремлением быть кем-то, ведь быть собой не по силам для этого героя. О собственной подлости он говорит как о шутке: «Ничего-с... я шучу – и всё наврал» [II,97]. Итогом становится последнее страшное представление, которое он обозначает шутковским жестом («И всем вам язык покажу!»[II,98]).

Одна из значимых сцен в повести, где Кривой прощается с людьми и с жизнью, построена на балансировании между игрой в обиженного и трагическим пониманием своей ненужности, которое пришло к человеку, достигшему дна. Но окружающие привыкли к вранью, к юродству, к тому, что «напустил на себя», а потому возникает антагонизм в восприятии и оценках героями происходящего. Это противоречие репродуцируется в соответствующих лексических акцентах в рамках мотива маски-театра. Так, для Кривого всё в его последний вечер – трагедия и безысходность. Поэтому Скороходов вдруг впервые слышит его

настоящий голос, видит «лицо в слезах и страшный взгляд» [II,94]. Кривой в этой сцене «странный», говорит «трагически», «гордо», делает «так рукой торжественно», «глаза ладонями закрывает», «дёргает волосы» [II,94-97], то есть налицо традиционная модель трагического в типе поведения. А для окружающих поведение Кривого – «комедия», «скандал», «ломанье» («Вижу, лежит Кривой на кровати одетый, ткнулся головой в ситцевую подушку и рыкает. <...> “Что это у вас за комедия опять?”» [II,94]; «Итоги подведены. Простите меня, молодой человек!» <...> А Черепахин ему: “Пошёл ты! Ломается, как обезьяна... Это в тебе даже и не искренне, а так, одна трагедия глупая...” <...> “Ну, как угодно ...” И вдруг свечу у меня и потушил. “Занавес, – говорит, – опущен!”» [II,98]). Страшная маска шута остаётся с Кривым и после смерти: «А на лицо как взглянул... страшный-страшный. Языком дразнится. Один глаз сощурен, а другой выперло, смотрит. Ещё ночью так всё рожи корчил» [II,107].

Рассматривая образ Черепахина с точки зрения реализации мотива маски – театра, отметим, что этот персонаж, в отличие от Кривого, хочет освободиться от навязанной ему роли. Стремление Черепахина уйти от роли увеселяющего публику становится его оценочной характеристикой. Это очень сильный человек, стыдящийся того, что отдан был барином играть на трубе «для увеселения». Мир загоняет героя, чувствующего в себе огромные силы, в жёсткие рамки, и на протяжении всего повествования Черепахин говорит, что «себя ознаменует» («А как выпьет, так всё грозился подвиг какой ни на есть совершить, чтоб себя ознаменовать. И очень его специальность мучила, насчёт трубы. Только и разговору: связала и связала меня труба на всю жизнь» [II,127]). Для окружающих людей он большой, нескладный, пьющий человек, над которым можно посмеяться, но человек искренний, не способный согласиться с лицемерными правилами жизни, ниспровергающей всё чистое и милосердное.

Мотив маски реализует в этом образе две функции. Во - первых, навязанная ему маска делает героя глубоко несчастным, зависимым, становится причиной его одиночества, а в итоге – безумия, когда герой больше не выдерживает этой роли.

Маска очень опасна, если «маленький человек» пытается от неё уйти. Но в том, что герой так и не делает серьёзных усилий к тому, чтобы изменить свою жизнь, Шмелёв видит и трагическую вину Черепяхина. Во-вторых, маска шута возникает как способ защиты: во всех эпизодах, когда полиция приходит к Скороходовым, их жилец играет роль, притворяется смешным: «“Обыскать его!” <...> А тот на смех: “В кальсонах не обзрели! Там у меня пара блох беспачпортных!..”. Режет им...» [II,185].

Портрет героя, речевые характеристики, происхождение его фамилии («Не от черепахи я, а от разбойников. Мой дед был в шайке...и как ударит по голове, так череп – ах!»[II,128]), рождают ассоциации с фольклорным дурачком, который благодаря своей «неразумности», способен совершить отчаянный поступок и сказать правду, о которой другие молчат. Так, Черепяхин убивает одним ударом обидчика сестры, он же, единственный, рассказывает Скороходову о проделках дочери, спасая её от позора. Именно Черепяхин задаёт новым людям, революционерам, знающим, как надо строить новую жизнь, вечные и мучающие его вопросы, на которые они не могут ответить: «... отчего в человеке бывает смертельная тоска? <...> И как может быть жизнь на земле, если человек не должен стремиться?» [II,172] Именно он, несмотря на различные испытания, с которыми сталкивается Скороходов-старший, остаётся рядом с ним, становясь старшим сыном, который отличается от блудного тем, что не покидает отцовского дома, но и не ищет собственных путей в жизни.

Таким образом, процесс преобразования современника представлен в повести «Человек из ресторана» во взаимодействующих мотивных комплексах.

1) В повести функция мотивного комплекса «блудный сын», включающего в себя ряд алломотивов, значительно расширилась. В связи с тем, что акцент сделан на лирические принципы повествования (герой-повествователь, нет линейного сюжета, присутствуют исповедальность и самоанализ), мотив блудного сына играет роль общеизвестной нарративной модели, что позволяет структурировать сюжет, акцентируя взгляд читателя на узнаваемых,

укоренившихся в сознании ситуациях и типах.

Духовный путь Скороходовых реализован в системе мотивов, входящих в парадигму сюжета о блудном сыне. Выявленные в повести «модифицированные осколки выделенных фаз»¹⁷⁶ этой евангельской истории позволяют говорить о реализации в точном или инверсионном варианте всех основных элементов данного сюжета, включающих в себя доминирующие и второстепенные мотивы: обособления, искушения и испытания, преодоления, возвращения-преображения, Золотого тельца, холода, театра и маски, слова, дома. Каждый из Скороходовых движется своим путём, но более точное следование библейскому сюжету (история Наташи) реализуется в наиболее «простом» варианте поисков заблудившейся души и меньшей духовной работе, однако внутреннее переустройство личности героини тем не менее началось. Николай – блудный сын новой эпохи, возвращение которого в высоком смысле осложнено попытками разрешения «проклятых» вопросов и внежитейскими устремлениями. Семантическая нагрузка мотива блудный сын формируется в повести, во-первых, не за счёт прямого соотнесения с общемировым сюжетом, а за счёт варьирования и отталкивания от традиционной семантики, и Шмелёв, оставаясь в рамках архетипической сюжетной ситуации, наполняет её своим содержанием, специфика которого в частичной инверсии библейского мотива, при чём как в линии детей, так и в связи с появлением в повести ситуации «блудный отец». Традиционное столкновение родительского патриархального миропорядка с бунтарством молодых осложнено тем, что гармоничного земного отца в повести нет, а Яков Скороходов и сам – заблудившийся, инверсия блудного сына. Но возвращение как движение к православному мировосприятию состоялось для Скороходова-старшего, а сын, который на фабульном уровне к отцу не вернулся, получает шанс на возвращение, что позволяло реализовать в повести профетическую мысль о наступающем расколе, о близости для России эпохи заблудившихся.

¹⁷⁶ Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов //Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. С. 20.

Мы отметили, что у Шмелёва библейский мотив блудный сын совмещается с мотивом возвращения как духовного возрождения и обретения мира. Сложность этого возвращения в повести заключается и в том, что дом как важнейшая исходная точка, к которой нужно вернуться, духовно возрастая, изначально отсутствует. Введя несколько локусов, выполняющих в тексте функцию дома (дом-раковина и лже-очаг, дом-мечта, дом-ресторан, пустое место), Шмелёв усложняет сознание своих героев. Дом в повести не способен выполнить функцию защиты, поэтому в его пространстве важную роль получают окно, дверь, порог, как точки проникновения враждебного мира в судьбу «маленького человека» или доказательство раскола в обществе.

Контаминация мотива испытания в повести с библейской историей о Золотом тельце актуализирует в соответствующих мотивах не только семантику внезапного обогащения, но и отступничества от своих ценностей и веры, поклонения чуждой идее как главного испытания в судьбах героев.

2) Падение, извращение божьего в человеке реализовано в семантически продуктивном сочетании мотивов пира, слова и театра – маскарада. Мотив пира выполняет конструктивную, структурообразующую функцию. С его помощью Шмелёв демонстрирует нарушение всех заповедей Декалога современником пирующим как дома, так и в ресторане, а следовательно – неизбежно физическое или нравственное разрушение (Кривой, Кирилл Северьяныч, жених-прохвост, посетители ресторана).

Было отмечено, что мотив слова расширяет свою семантику за счёт совмещения несовместимых понятий: на смену слову-духу приходит слово - плоть, акцентирующее чувственные ассоциации, отсюда и его пересечение с символикой «страшного пира». Входя в смысловое поле мотива пира, мотив слова приобретает предикативность благодаря тому, что сам процесс общения воздействует на события, когда сказанное или не сказанное героями и повествователем становятся фактором повествовательного движения. Однако задача говорения в контексте повести вновь усложняется: люди, даже

разговаривая, всё равно не общаются и не могут найти согласия, не готовы слышать, а само слово связано с притворством либо со страхом, что в свою очередь порождает семантические сочетания с мотивом театра – маски. Семантика мотива слова включает в себя значения словесного миража, лжи и обречённости этого ресторанного Нового Вавилона с его бессмысленным говорением и неспособностью к коммуникации. Однако антитезой выступает внутри этого мотива смысловое поле алломотива «золотое слово», то есть слова, утверждающего важную роль в романе идей христианской антропологии.

Отличительная черта мотива маски в повести – это направленность на изображение человека, находящегося в неестественной ситуации, которая приводит к разрыву внутрисемейных связей, это изображение нездорового состояния общества, подчиняющегося законам маскарада, когда существует не личность, а социальная маска. Амбивалентность сопутствует этому мотиву, так как ложь сталкивается с истиной, так как всегда есть другая, оборотная сторона самой маски. Маска может быть страшной или создавать комический эффект, но аксиологическим ядром мотива остаётся понятие «ложь». Основная семантика этого мотива – чувство несвободы, одиночество, обман, страх и недовольство существующей социальной ролью.

Дисгармоничность существования современника подчёркнута тем, что единственным природным лейтмотивом становится мотив холода. Мир природный стихийен, отторгает заблудившегося человека, а введение этого мотива констатирует кризисное состояние и противостояние, возникая в те моменты повествования, когда герои должны сделать выбор или пройти испытание.

Преображение и возможности духовного движения – важнейший вопрос типологической характеристики «маленького человека», который, безусловно, гораздо сложнее разного рода социальных клише. Маленькие люди Шмелёва не идеальны, они несут в повести свой грех или вину, что и заставляет их искать пути возвращения или погибать на этом пути. Использование в качестве стержневого в «Человеке из ресторана» мотива «блудный сын» расширяет взгляд

на проблему «маленького человека» в неореалистической литературе, акцентируя внимание на вечных нравственных противоречиях, а удивительная глубина притчи позволяет рассмотреть целый ряд универсальных вопросов, таких как: дети и родители, грех и покаяние, дом и утрата чувства дома и веры, вечное стремление к новым берегам и мечта о возвращении. Шмелёв делает вывод: не в сиюминутных политических клише, а в «сиянии правды» [II,228], восходящей к христианской антропологии, можно найти решение для заблудившейся души современника.

2.3. Система мотивов в повести «Стена» в свете импрессионистического влияния на поэтику И.С. Шмелёва

Неореалистическая эстетика связана с утверждением идей «философии жизни», с характерными для этой философии установками на интуитивизм, антирационализм, с принятием естественного в человеке, с пониманием того, что смысл жизни в самой жизни, в слиянии человеческого с природным, в восприятии текучести жизни, противоречащей неподвижности формы. Последнее особенно важно для поэтики, так как в художественных приёмах в таком случае преимущество отдаётся категориям, которые более «подвижны», способны совмещать структурную и семантическую нагрузки, соответствуют бесконечной сложности и многогранности жизни, то есть таким категориям, как мотив. По справедливому замечанию С.Ю. Неклюдова, понимание мотива требует не только осознания сюжетной синтагматики, но и «соотнесение, во-первых, с картиной мира соответствующей национальной культуры, и, во-вторых, с общечеловеческим сюжетно-мотивным фондом»¹⁷⁷. Это своеобразное перетекание смыслов, образов, символов, опора на мифопоэтические проекции

¹⁷⁷ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996). М., 2004. С.244.

позволяли неореалистами, в частности, Шмелёву осознавать преемственность и сохранять новаторские акценты в выборе поэтических приёмов.

Повесть *«Стена»* (1913) появилась в период, когда очевидный подъём России накануне Первой мировой войны давал основания надеяться, что кровь и первый ужас от революций 1905 – 1907 гг. более не повторятся. В повести ключевое значение получают не социальные противоречия, а состояние современника и природы, передача сиюминутных ощущений, впечатлений об окружающем мире, когда границы между явью и кажущимся, человеком и Космосом часто размыты («...дневной жар бродил в теле сладкой истомой, и пьяны от него были прожаренные на солнцепёке юные лица. <...> Безудержное, вольное слышалось в гомоне голосов, как в расшумевшейся к ночи птичьей стае. А издалека слушать – в гомоне таилось усталое и дремотное. Это дремотное проходило неслышно и в стелящемся луговом тумане, и в бледневшем небе» [III,107]; «...спросил чуть слышно, скорее себя, чем непроглядную тьму. Затаился и слушал. ... Почудилось... <...> Передалось с затихшим раскатом, что в темноте, за спиной, дышит кто-то и возится»[III,180]; «...глядело на них солнце. Оно любило их. <...> Теперь оно палило их в головы и обливало потом, а они только поглаживали горячие лица и запечённые шеи, довольные, что хоть вволю попьют чайку и понежатся на тепле»[III,148]). В творчестве Шмелёва импрессионистические тенденции, как считает В.Т. Захарова, «...играли более скромную роль, чем у Бунина, Зайцева. И все же через весь пласт его раннего творчества они проходят достаточно выразительно, способствуя созданию эффекта непосредственности, трепетности, красоты бытия»¹⁷⁸. Изображение обыденного наполняется огромным напряжением, охватывающим и людей, и природу. Красота естественного, самой жизни пребывает в конфликте с человеком, и в этом трагическом столкновении у Шмелёва не будет победителей.

Писатель констатирует кризисное состояние мира и героев. Саморазрушение есть то, что Шмелёв видит причиной кризиса. Ничего не

¹⁷⁸ Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века. Н. Новгород, 2012. С.204.

случилось в «Стене», кроме того, что один из главных героев едва не убит, умирает младенец, а родители не могут его похоронить, совершаются преступления, людей бьют, унижают, замучена кабальной работой артель, сгорает дом, спивается его хозяин, чьи крестьяне последовательно и мстительно уничтожают усадьбу, где столетиями подвергались унижениям. Согласимся с мнением Е.А. Черевой, что «осознания греховности для христианина недостаточно: главным является вопрос о возможности духовного перерождения человека и о важности этого духовного акта»¹⁷⁹. Герой Шмелёва в повести, независимо от социальной принадлежности, грабит, пьёт, убивает, блудит, забывает о душе и человеческом достоинстве, то есть не только живёт в грехе, но и концентрация этого тяжкого состояния такова, что трудно представить возможности перерождения этих героев. В свете такого мировидения авторские этические дефиниции формируют ассоциативную цепочку («искушение» – «грех» – «смерть») как структурно-идейный стержень повести, обращённый к проблеме национальной и исторической судьбы. Эмоционально насыщенный строй «Стены» можно назвать одним из самых пессимистических в дореволюционном наследии Шмелёва. Чувство уязвимости русского мира в синтезе с пророчески-пугающими наблюдениями над народным характером, в котором неразделимы свет и тьма, есть доминирующая эмоциональная тональность повести, сочетающей онтологическую проблематику с элегической и трагической модальностью.

Для писателя повседневность оказывается неразрывно связанной с вечным. Будни разорённой усадьбы становятся моделью наступающего нового мира, что и позволяет автору двигаться от изображения быта к проблемам метафизического, онтологического характера. Завязка повести позволяет провести параллели с сюжетом о Вавилонской башне, чьё строительство должно было доказать величие и волю человека: «И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем ...

¹⁷⁹ Черева Е.А. Мифопоэтика романной прозы И.С. Шмелева: дис. ... канд. филол. наук:10.01.01. Магнитогорск, 2006. С.36.

построим себе город и башню, высотой до небес, и сделаем себе имя, прежде, нежели рассеемся по лицу всей земли» (Быт.11:3,4). Возникает противопоставление личности божественной гармонии мира. Реализация этого дерзкого вызова заключена в стремлении менять, строить, ведь я – человек, я сам – создатель, подтверждением чего в «Стене» становится поведение одного из главных героев, Бынина, подрядчика и преуспевающего дельца. Он закладывает камень новой городской тюрьмы, и на камне появляется надпись, упоминающая, что «закладка происходила при подрядчике каменных работ Василии Мартыныче Бынине» [Ш,93]. Он гордится тем, что теперь «почтён» и «теперь прямо на веки вечные будет о нём известно» [Ш,93], верит, что память о нём сохранит вечный камень и теперь его имя не рассеется по земле. Однако Бынин сам и опровергает это право на память: на протяжении всего повествования он демонстративно деятелен, торопится жить, замечая жизнь вокруг себя только в том случае, когда может что-то отнять у красоты мира или лично ему грозит опасность («Прямо гребки и гребки... Василий Мартыныч глядел в залитые солнцем луга и поля» [Ш,95-96]; «...на тюрьме отыграюсь... На ломке возьму!» [Ш,97]; «видел он недавно во сне что-то противное, тошное... <...> Конца он не помнил, только осталось отвращение и страх. И точно такое чувство испытывал он теперь, припоминая заворот на дороге и густые акации» [Ш,192 – 193]).

Камни старой усадьбы Бынин лишает архетипической статики, обозначая, что для строителей новой Вавилонской башни нет константы в жизни, их время движется слишком быстро и бессмысленно, не оставляя знаков памяти. Этой линии ложного созидания, суетливой и разрушающей деятельности, а не дела постепенно подчиняются все персонажи повести. Всё повествование связано не со строительством, а со сценами разрушения дома и усадьбы, и разрушение представлено как единственный путь, открытый для современника. Однако не новый дом или новый сад собираются создать те, кто видит себя хозяином этого мира, а безликие «дачки», и даже не башню, чтобы достать до небес, до Бога, а новую тюрьму строит современный человек из камней чужого дома. Теперь

наступило время, когда нет ничего, что новые строители, Бынин или его конкуренты-инженеры, не могли бы продать или разрушить. Как следствие – вечное, природное находится вне понимания этих людей, которые устремлены к реализации только собственной гордыни.

Греховный вектор устремлений подчёркнут и тем, что не только высокое, божественное, но и природное, земное сталкивается с хищным стремлением строителей новой Вавилонской башни ломать естественное, подчинять природную красоту. Этот процесс находит отражение и в позорной развратной истории с девушкой-пололкой и Быниным, и в эпизоде с её подружками-певуньями, которых пытается купить Тавруев, и в планах инженеров уничтожить сад и продавать дачки. Старые и новые хозяева оказываются едины в стремлении разрушать всё, что попадает в их жизненное пространство.

Новый хозяин, Бынин, всячески стремится утвердить себя в положении над миром, над природным началом. В эпизоде с девушкой и Пистоном-«пакостником» возникает переключка не только с пространством библейских Содома и Гоморры, где человек забыл о каких-либо нравственных нормах, но и с изображение ложной идеи, суть которой – гордыня, стремление подчинять, ломать всё естественное и прекрасное. Как следствие, именно эта природная, от земли, от солнца происходящая, «сочная», «парная»[III,97,98] красота пололки притягивает Бынина («...волосы, цвета пшённой каши, мягко отливали на солнце.<...> Его дразнила ленивая, вперевалочку, походка, и сытный какой-то цвет волос, и то, как она повела широкими боками»[III,104]). Тавруев, прощаясь с родным домом, также устремлён только к уничтожению и унижению: он не только в последний день в родном доме устраивает всеобщую пьянку, но едва не топит в пруду одну из девушек-проституток, напаивает крестьян-артельщиков, провоцирует драки, доводя до предела антагонизм между собой и космосом родного дома и сада, для которых он – самый главный враг.

Греховность не только управляют поступками персонажей, но и получает распространение, как некая зараза. Лейтмотивом этого движения выступает сила,

которую Шмелёв называет «волчьей злобой». В нездоровом мире она пронизывает всю вертикаль жизни: и природу, и человека. Так, эпизоду с полонкой предшествует столкновение Бынина с собакой, которая едва его не загрызла («...какая-то волчья хватка, прямо к горлу», «перед глазами стоял злобный, горящий взгляд», «кидалась и рвала зубами» [Ш,99,101]). Такая же волчья злоба и у Прошки, стремящегося отомстить Бынину за оскорбление: «...лицо его с резко кинутыми бровями было злобно и настороженно, точно вот-вот вскочит он и ударит» [Ш,108], голос у него «злобный» [Ш,180], о нём говорят, что «махонька собачка, а злющая...»[Ш,110]. Прямая связь человека и зверя и в том, что стреляет Прошка в подрядчика там же, где нападала собака. Сюжетным кольцом выступает в финале повести столкновение Бынина с волчьей злобой в человеке, как следствием грехов подрядчика, и страх смерти, пережитый уже самим новым хозяином.

Волчья злоба охватывает и барина Тавруева («Свободной рукой, вместе с чашкой, он ударил её по лицу» [Ш,174]), и его крестьян («Та-ак злы, Боже мой, как!» [Ш,103]). Бывший барин напоследок демонстрирует свойства барства дикого: разбрасывает мелкие монеты, чтобы артельщики, как голодные животные, ползали за ними, ругались, унижались, но собирали: «...кинулись подбирать все, стучаясь головами и отбрасывая друг дружку» [Ш,156]. Пьяница-солдат вообще ловит ртом монеты барина, но это уже совсем не человек: «...ползал по траве, точно какое-то невиданное животное, огромный паук с головой человека. Глаза его выкатились и ворочали белками, лицо налилось кровью и почернело, и ощерился красный рот» [Ш,156].

Больше трети всех глав повести – это рассказ о грешной пьяной ночи в проданной усадьбе. Отказ от чистоты в любви, сцены унижения и покупки женщины становятся знаком распада фундамента жизни. Но в истории о гибели Содома и Гоморры главным грехом была не только распущенность жителей, а их гордыня и духовное угасание, приведшие к потере смысла существования («Вот в чём было беззаконие Содомы, сестры твоей и дочерей её: в гордости, пресыщении

и праздности, и она руки бедного и нищего не поддерживала. И возгордились они, и делали мерзости пред лицом Моим, и, увидев это, Я отверг их» (Иез.16:49,50). В «Стене» герои Шмелёва приближаются к этой страшной черте, причём независимо от социального статуса. Выражением этой духовной недостаточности становится доминантный *мотив греха*, в парадигму которого включены портретный лейтмотив «человек, похожий на животное», сопряжённый с мотивом волчьей злобы, что в целом формирует мысль о неизбежном нарастании противостояния человека с человеком и с космосом. Важным выражение греха в «Стене» видится случившееся размежевание и между героями из народной среды: пьяница-солдат, для которого не существует никаких представлений об общинном начале жизни, умело провоцирует недовольство артельщиков, которых сам презирает, но с ещё большей лёгкостью он готов унизиться перед господами, украсть, подло ударить, но не способен увидеть красоту ночи и звёзд, так как видит только свет в кабаке. Ему везде есть место, он без труда уходит, так как для него не существует привязанности. Показательно, что пьяная ночь в усадьбе – это позорное прощание барина со своим домом, но втянуты в это прощание со старой жизнью все. В действиях героев из народной среды, обворованных и ворующих, униженных и унижающих невозможно увидеть обычного оправдания для «маленького человека», и нет невинных в повести. Падение и потеря человеческого начала – основная дефиниция происходящего в «Стене».

Мотив греха и невозможность его преодоления получают пространственное подтверждение в том, что разрушение старого дома, который был основой прежней порочной жизненной системы в Тавруевке, не расширяет пространства жизни героев. Критическое состояние раскола, особенно наглядно проявившееся в сценах пьяной ночи, только усилилось. Даже те, кто переступает через все пороги, стремится остаться в замкнутом пространстве, боится открытого природного простора, в котором видит только явную или скрытую угрозу (Бынин с ужасом думает о необходимости вновь ехать в усадьбу). Чувство неизбежного угасания сопровождает героев в пространстве дома и сада, поэтому люди не

только грабят чужой дом, но сад и дом их пугают («...ударил гром. Вспыхнул весь сад ярче дня и вышел из тьмы не в живом свете солнца, а в холодном огне и громе. На один миг выглянули поломанные кусты, мёртвые деревья, ямы и кучи – всё искорёженное и изрытое. И высокий чёрный человек, всматривающийся из темноты к освещённому балкону» [Ш,181]).

В сцене грозы ощутимы отголоски ветхозаветной образности, когда неумолимость наказания за грехи репрезентируется в природно-космических образах-символах: молнии, ветра, тьмы, бури, потопа и огня. Страшный дождь, обрушивающийся на пьяную Тавруевку, не испепелил героев, но он, как грозный знак, демонстрирует отторжение природы от человека и неизбежность кары («Не видимая никем туча теперь совсем висела над усадьбой, чёрная, выпятившаяся книзу... И, распоротая огневой стрелой и вспахнутая ударом грома, лопнула и затопила сад ливнем. <...> Ничего не было слышно теперь в шуме ливня по железной крыше тавруевского дома»[Ш,181]). Хотя бежит и даже спасается от убийцы подрядчик Бынин, но закономерно горит старый дом, так как в пространстве Тавруевки нет места гармонии истинного Дома, и в повести не в высоком, а в сниженном бытовом ключе, но повторяется ситуация, когда «пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба, и ниспроверг города сии» (Быт. 19:24-25).

Характерно и то, что в «Стене» люди заняты только тем, что ломают, как в прямом смысле, когда артель бьёт кирпич или когда крестьяне грабят усадьбу, так и в духовном разорении всего вокруг, в чём особенно преуспели господа. Разрушение ложной идеи, ложной Вавилонской башни неизбежно. Поэтому неразрывны в сюжете *мотивы греха и смерти*, создающие ряд сюжетных параллелей. В пространстве проклятого места нет будущего. Так возникают в повести истории смертей двух младенцев, гибнущих в пространстве дома Тавруевых, выстрелы в собаку и в человека, продажа и гибель родного дома, утрата любви и любимых, насилие, грабежи и разгул в усадьбе, которые происходят как в старые времена, так и сейчас.

Смерть закономерно сменяет жизнь в доме, где нет будущего. Умирает в господском доме ребёнок стряпухи, и не только лицо матери, скрывающей горе, остаётся «каменным», как сам дом, но и равнодушие, бесправие, с которым сталкиваются родители, когда не могут похоронить ребёнка, похоже на стену, оставшуюся от этой оранжереи, а не похороненный младенец вновь стирает границы между миром живых и смертью.

В «Стене» мир природный и человеческий не столько сосуществуют, но находятся в антагонизме. Стена переступила через социальное пространство, став знаком отпадения человека от гармоничного мироздания. Кризису человека противостоит прекрасная живая жизнь, вступающая в неизбежное противостояние с дисгармоническим началом в человеческом сообществе. Суете большинства персонажей в повести противостоит спокойное движение природного пространства и его наполненность красотой и силой. В судьбе героев повести много будничного, позорного или тяжелого, а в жизни космоса – мощная динамика, красота, но будто забывшая о существовании человека, но именно из-за этого и обречённая на столкновение с ним. Однако природный мир в повести исключительно прекрасен, ему даны характеристики открытого, незащищённого пространства, где живая жизнь победит как стихийная сила вопреки воле человека («Смятый и искорёженный, весь изрытый, весь засыпанный щебнем и стеклом, старый сад и теперь ещё был полон силы и молодого блеска. Новые побеги тянулись к солнцу» [Ш,182]).

Но, как считает артель, смерть приходит и сюда, потому что «незадачливое какое место»[Ш,148]. Проклятое место – следствие накопленных грехов многих поколений хозяев и рабов. Важная часть сюжета – это рассказ о том, как один из бывших хозяев Тавруевки строил на крови своих крестьян огромную оранжерею, чтобы гулять по ней с возлюбленной-итальянкой. Так возникает в повести взаимодействие *мотива смерти* с *мотивом сада-оранжереи*. Но сада не как естественного продолжения возделанного и гармоничного пространства дома, а как закрытого, чуждого, насильственно созданного, а потому абсолютно не

защищённого от реалий жизни пространства, и значит те, кто находится в оранжерейном мире, не способны укорениться и дать продолжение рода, живут в страхе и умирают от страха перед жизнью.

Сама история создания оранжереи в Тавруевке и смерть прекрасной итальянки являются подтверждением этой новой неестественной природы сада. Удивительны экзотические растения, но чужие они в Тавруевке. Невиданная оранжерея должна продемонстрировать силу человека-строителя, но в итоге – чахнут, а затем гибнут в этом новом райском саду, созданном насилием над рабами и волей хозяина, и невинный младенец, и мать. В проклятом месте, каким становится усадьба, возникает смещение, разрушение границ между живыми и мёртвыми. В соответствии с традицией в повести носителем этой фольклорно-мифологической символики связи с нечистой силой становится кот. Так, встретив его ночью в оранжерее, умирает от испуга прекрасная итальянка. Но гибнет и несчастное животное, которого барин казнит в назидание рабам¹⁸⁰. Подтверждается мысль о многовековом разрыве между хозяевами и народом в понимании жизни, о расколе, давно случившемся внутри русского общества. Шмелёв задолго до революции и гражданской войны представляет своё видение распада и невозможности объединения народа, мысль о неизбежной и большой крови. Но Шмелёв видит и то, что человеческий райский сад, некий идеальный мир, выстроенный по правилам и мечтам только человека, оказывается в повести бессмысленным и трагическим заблуждением, окончательно разобщающим крестьян и хозяев.

Этому искусственному саду противостоит свободная, дикая и обречённая на уничтожение красота сада уже заброшенной усадьбы. В данном случае семантика сада смыкается с традиционным представлением о живой естественной красоте, противостоящей условностям цивилизации. Носителем красоты и гармонии становится максимально отделённое от потерявшего себя человека природное

¹⁸⁰ Такой же мотив казни животного мы можем встретить, например, у И.А. Бунина в рассказе «Последний день», появившемся в том же, 1913 году.

пространство. В этом отклонении от столь значимой для мотива сада связи с мифологемой дома содержится трагическое противоречие, проявляющееся в том, что сад теряет знаковую доминанту пространства рукотворной красоты и труда, а получает вместо этого в контексте повествования семантическую двуплановость: помимо природной красоты и силы, сад – пространство насилия и смерти (эпизоды с собакой, Бынин – полочка, драка Михайлы с солдатом), потери связи с родом и созидающим трудом, когда на страже сада и дома стоит негодяй и бездельник Пистон, провоцирующий постоянное воровство в саду.

В импрессионистическом видении мира у рационального начала нет преимуществ перед чувственным и интуитивным постижением жизни, отсюда и необычайная важность для Шмелёва природно-космических образов, которые неразделимы с переживаниями автора и персонажа. Именно тогда старая техника описания отвергается, но возникает в тексте переживание цвета, вкуса и музыки живого природного мира в его динамике, в процессе формирования ассоциаций. Например, во всё время разгула, устроенного в усадьбе, люди, господа и артельщики, в прямом смысле чувствуют запах смерти. Это ощущение не может перебить ни аромат расцветшей сирени для веселящихся господ, ни вечерний чай и усталость для артельщиков. Смерть Орёлки фиксируется и в цветовых пятнах («расплывалось пенящееся красное пятно», «увидал мутный, холодный глаз» [Ш,102], «издыхающий Орёлка, уже осыпанный золотым покровом мух-погребальщиков» [Ш,106]). Цвет крови, как цвет жизни и смерти, возникает в разные моменты, становясь важным колористическим лейтмотивом в насыщенной цветовой палитре повести: у Бынина «заходило перед глазами красное» [Ш,105], красные платки у всех полочек, красный платок у стряпухи и красные пятна она видит на пелёнках младенца, «красноватые пятна» [Ш,159] солнца, оно же «красное, как живая кровь» [Ш,171], у людей «теперь всё было красное перед глазами» [Ш,171], «красные лица извозчиков» [Ш,174], «вода на пруду приняла отблеск крови» [Ш,170] и т.д.

Вторая ось мотивов не работает на создание сюжетно-композиционного уровня, но получает в «Стене» суггестивную функцию, формирует орнаментальный вектор, выраженный мотивами, входящими в парадигму погибающего дома (сад и окно) и мотивом голоса – песни. На этой оси мотивы, как правило, реализуются в инверсионном смысле. Дом, утративший признаки родового центра, покоя и благополучия, теперь стоит «пустой и скучный», «с чёрными рядами окон» и «пятнами сырости»[III,100]. Его пространство приближено к семантике никому не нужного, опустошённого, проклятого места, где, как мы отмечали, царит смерть. Этот дом обречён, так как в пространстве грехов и ненависти нет места обустроенной красоте сада и гармоничности истинного дома («Старый... дом и старый сад доживали последние дни своего покойного запустения»[III,119]). Характерно, что в повести постоянно происходит нарушение границ этого дома: то крестьяне входят и безнаказанно грабят хозяйский дом, к которому прежде боялись и приблизиться, то чиновники устраивают там попойку, то артельщики занимают его, то будто возвращается хозяин-помещик, и, наконец, начинается пожар в доме, который все стремятся разрушить. Дом в «Стене» утрачивает свой стержень, свою ключевую задачу, в соответствии с которой он является пространством упорядоченной и цикличной жизни, где есть семья и род, вокруг которых и может функционировать «домашнее» пространство. Теперь тавруевский дом для всех и всегда чужой.

Идея угасания старого дома в контексте произошедшего нарушения устоев жизни эксплицируется в *мотиве окна – двери (балкона)*. На балконе господа, не стесняясь окружающих, «веселятся», ведь границы дозволенного для них в умирающем доме не существует. Своё горе стряпуха переживает на пороге, у двери, не решаясь войти в дом. Поддавшись позорным желаниям, переступает и через моральный порог, и через порог двери Бынин. Таким образом, окна – двери в повести, во-первых, утрачивают традиционную семантику ограждения или рубежа, так как окна в усадьбе Тавруевых либо раскрыты настежь, либо разбиты. Двери сорваны, дверные ручки в доме украдены, и поэтому теперь его нельзя

запереть от чужих. Сломанное окно или дверь констатируют беззащитность старого дома, старой системы жизни, так как новые хозяева устремлены только к разрушению и грабежу. Во-вторых, через окно или дверь не происходит взаимодействия персонажей с природным или социальным началом, а возникает только конфронтация, разрушение связи между людьми, приходят преступные мысли даже от попытки взаимодействия: пьяный Бынин ломится в дверь к девочке-няньке даже в собственном доме; наивные крестьянки-певуньи буквально втянуты Тавруевым через порог внутрь дома, откуда убегают, как из абсолютно греховного пространства; под окнами и балконом собираются артельщики, которые поддаются позорному желанию Тавруева вновь почувствовать себя барином перед рабами; на балконе развратничают чиновники.

В формировании впечатления от природного, естественного мира, что окружает героев, большую роль получает *мотив голоса – песни*, с помощью которого происходит «удваивание» изображаемого, то есть поиск соответствий и расхождений между миром человека и космосом. Всё, что есть в повести живая жизнь, поёт, звучит, слышит голоса. Лейтмотивом этого живого, вечного, природного становится пение соловьев («Всю ночь, радостные в грозе, гремели соловьи...»[III,182]). Но и соловьи, и любая птица вокруг беззаботны, поют и в спокойном весеннем саду, и когда вокруг люди страдают или полны ненависти друг к другу («...когда стали подходить к крыльцу, услышали тонкий причитающий вой. Путался он с пощёлкиванием соловья из сада»[III,133]). Космос будто отделился от человека, который его не слышит. Мир природный полон звуков, однако для большинства героев мир звучит навязчиво, они глухи к музыке живого мира, поэтому им «соловей мешал слушать» [III,142], а вокруг людей постоянная атмосфера непонятного шума («пошёл по саду упорный сыплющий стук, чего-то добивающийся у камня...»[III,143]; «...ходил хлюпающий храп и свист. Кто-то тяжело охал и скребся. Опять плакал ребёнок...»[III,117]). Песня живой жизни возникает как противовес разрушительной силе, которой заряжен в «Стене» человек, контрастируя с

какофонией человеческого существования. Мир поющий окружает глухого к нему героя Шмелёва или пугает его своей музыкой. Лейтмотивом основных персонажей или событий становится некий звук натуралистического толка либо неестественная мелодия: для артели – это стон, храп, свист, звук падающего камня; Прошка перебирает гармонь, Пистон играет на «корнет-пистоне», в ушах у подрядчика навязчивый «Ухарь, купец...», наигрывают на гитаре мещанский фольклор веселящиеся господа, Тавруев слышит жужжание пчелы и стук ломающих стену мотыг, тоскующая об умершем младенце стряпуха гремит металлическими чашками.

Песня становится признаком, указывающим на естественное состояние человека или природы, противостоящее греховному разрушению и разобщению людей, из-за чего в «Стене» невозможно их преобразование. Так звучит песня поллолок, похожая на шум и гам птичьей стаи. Но эта живая песня существует только вне пределов усадьбы Тавруевых, поэтому певуны убегают из барского дома. Мотив голоса – песни работает на создание образной оппозиции: тот, кто поёт или способен слышать, приближен к природному миру (почти все женские персонажи), тот, кто глух к музыке живой жизни, стоит на грани или уже теряет образ человеческий, не способен к гармоничному восприятию мира (пьянствующие господа, забитая артель, солдат, Пистон).

Таким образом, можно отметить, что предчувствие катастрофы, преодоление личностной и социальной разобщённости, распад старого мира – всё это находит отражение в «Стене». Особенно востребованы в повести не столько повествовательные характеристики мотива и его сюжетные свойства, но возможности для передачи «невыразимого», символическая наполненность, его потенция совмещать описательное и психологическое.

В повести весьма ощутимо, несмотря на некую «маскировку» проблематикой классовых противоречий, влияние импрессионистического видения, со свойственной ему возрастающей ролью мотива как фактора скрепляющего текст, в котором сильно подтекстовое, ассоциативное начало.

Ключевым для импрессионистической техники в «Стене» становится устремлённость не к описательности, а к живописи впечатления, к тончайшей цветопластике множества деталей природного и вещного мира. Шмелёв отказывается от динамики событий, ничего «героического» не происходит, но обыденность усложнена нюансами. В «Стене» нет демонстрации идеологических установок, но от чувственного происходит движение к бытийственному. Мотив в повести рождён этим синтетизмом, так как позволял преодолеть ослабление сюжетности, контаминировать эксплицитный уровень повествования, который реализует конфликт «богатый – бедный», с изображением онтологических понятий, таких как: диалектическое столкновение старого и нового, смерть и круговорот всё побеждающей живой жизни, любовь и ненависть.

Система мотивов строится на пересечении двух мотивных векторов:

1) структурообразующий: дом, актуализация архетипических мотивов, восходящих к ветхозаветным сюжетам о гордыне и греховности Человека (строительство и разрушение Вавилонской башни, гибель Содома и Гоморры), а также включённые в их парадигму мотивы греха и смерти.

Духовное разрушение лежит в основе символики стены, поэтому мотив греха становится связующим звеном для всей системы персонажей: все виновны – все будут наказаны. Смерть сопутствует большинству сюжетных ходов в повести, что репрезентирует принципиальный разрыв между красотой всё побеждающей живой жизни и существованием человека. Отметим, что Шмелёв усиливает импрессионистическое изображение смерти в повести с помощью возникающих у героев особенных ощущений и цветописи (лейтмотивный запах смерти и роль красного цвета в создании телесного кровавого символизма). Мотивы греха и смерти постоянно взаимодействуют сюжетными ходами, заставляя вспомнить знаменитые ветхозаветные истории, формируя общую семантику нарастающей вины и ответственности человека перед Космосом, параллелями в характеристиках отдельных персонажей.

2) Суггестивные пары мотивов, создающие эмоциональный ритм: голос звучащего мира – глухота человека, зверь – человек, живой сад – погибающие дом и сад.

Шмелёв в «Стене» эксплицирует падение высокого смысла и задачи мотивемы «дом», принятой в фольклорной и литературной традиции. Прослеживается деградация усадьбы Тавруевых: от процветающей богатой усадьбы – к проклятому месту, с вырубленными деревьями, где умирают дети, к безликому камню, который утрачивает значение константы, к вырождению хозяев-наследников, с удовольствием разрушающих и продающих свой дом. Ключевую роль в реализации дома в повести получают мотивы окна – двери, чья семантика границы и защищённого пространства утрачена, так как ей на смену пришло утверждение безграничных возможностей как права на отказ от христианских канонов.

Мы отметили, что в «Стене» сад как окультуренное пространство утрачен, так как потерял себя в следовании за ложными целями человек-созидатель. Результатом этого стало отступление от традиционного взаимодействия с топосом дома и возникшая в повести семантическая двуплановость сада, свидетельствующая о трагическом противоречии, так как сад утратил доминанту красоты и созидания, став пространством смерти и распада человеческих связей. «Удваивание», характерное для орнаментальной поэтики, ярко реализуется в мотиве сада и голоса – песни, когда демонстрируется вечность природного мира, но и дисгармоничность в современном мире, выражением чего стал и лейтмотив волчьей злобы и сада-оранжереи, как доказательства нежизнеспособности утопических мечтаний и гордыни современника.

Глава 3. МОТИВНЫЕ ДОМИНАНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ

3.1.Функционирование мотивов в художественном пространстве романа И.С. Шмелёва «Солнце мёртвых»

«Солнце мёртвых» (1923) уже современники писателя с полным основанием называли книгой ужаса и скорби. Ю. И. Айхенвальд отмечал, что «...не одни человеческие только взаимоотношения явлены здесь, а показана стихия, ее хаос, ее безумствующая фантастика, бред и сказка; здесь уже кончаются все нормы и пределы, все меры и законы»¹⁸¹. И. А. Ильин писал, что «Солнце мёртвых» потрясает душу и навсегда останется «одним из самых значительных и глубокомысленных исторических памятников нашей эпохи»¹⁸². В начале 1990-х годов рост читательского интереса к творчеству Шмелёва часто выражался в обращении именно к «Солнцу мёртвых» и примыкающим к нему очеркам и рассказам («Каменный век», «Крестный подвиг», «Сидя на берегу» и др.), так как содержание романа осознавалось сквозь призму актуальных политических идей и, по определению А.И. Солженицына, как «первозданная правда» о преступлениях большевизма, книга, в которой «...такое душевно трудное преодоление, прочтёшь несколько страниц – и уже нельзя»¹⁸³.

Эмоциональная модальность романа однозначно может быть оценена как трагическая, поэтому закономерна мысль о превалировании в нём апокалипсического видения и образности. Так, Е.А. Осьминина указывает, что в книге много отсылок непосредственно к Откровению Иоанна Богослова; Н.И. Пак считает, что Шмелёв описывает собственно русский Апокалипсис, свидетелем которого он был в Крыму; Н.В. Норина пишет об апокалипсически-абсурдной

¹⁸¹ Айхенвальд Ю.И. Литературные заметки // Руль. 1923. 8 июля (25 июня). № 791. С. 7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.emigrantika.ru/bib/799-pom> (дата обращения: 10.11.2017)

¹⁸² Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев. Мюнхен, 1959. С. 141.

¹⁸³ Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» // Новый мир. 1998. № 7. С.186.

образности, которая оказывает шоковое воздействие на читателя; Е.А. Гаричевой сделан вывод о том, что апокалипсические образы в романе стали символами искупления и будущего воскресения России¹⁸⁴. М.Ю. Шкуропат, рассматривая поэтику романа с позиций иконичности¹⁸⁵, прослеживает многочисленные отсылки к образам из Апокалипсиса, функционирование пасхального архетипа в романе, пишет о роли образа Креста, о Преображении в романе как страстном периоде в истории России, выделяет событийное соответствие сюжета романа иконе «Распятие» и соотнесённость с иконой пасхального таинства «Сошествие во ад»¹⁸⁶. Н.М. Солнцева отмечает сложный синтез мифологического и библейского в романе, потрясающего «древней, роковой безысходностью, библейскими масштабами гибели»¹⁸⁷.

Чувство разрушения человеческих связей, мировой катастрофы неизбежно возникает при прочтении книги. Однако ужас происходящего не заслоняет от читателя ни красоты созданного Творцом мира, ни, собственно, пути героя-повествователя и ещё ряда персонажей романа к божественной правде. В связи с этим согласимся с мнением А.М. Любомудрова, что до середины 1920-х годов православие принимается писателем как часть народного менталитета, для Шмелёва истинная вера – это вера в родной народ, в Родину, поэтому «публицистика Шмелева – это философия возрождения России, но не проповедь христианской веры»¹⁸⁸. При этом только отчасти можно согласиться с утверждениями исследователя, что у Шмелёва в произведениях этих лет

¹⁸⁴ Осьминина Е.А. Песнь песней смерти: (О «Солнце мертвых» И. С. Шмелева) // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1994. Т. 53. № 3. С.68.; Пак Н.И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Б.К. Зайцева и И.С. Шмелёва: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2004. С. 32-33.; Н.В. Норина Трагическое состояние мира в «Солнце мёртвых» И.С. Шмелёва // Вестник ЧелГУ, 2011, № 25. Вып. 58. С.120.; Гаричева Е.А. Феномен преображения в русской художественной словесности XVI-XX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2009. С. 37.

¹⁸⁵ Под иконичностью понимается принцип, когда «текст литературного произведения читается как икона, то есть таким способом, чтобы сквозь видимые образы ... художественного мира проступали невидимые первообразы иной реальности, хранимые соборным духовным видением». (Шкуропат М.Ю. Об иконичности, творимой художественным словом / Современное русское зарубежье. Антология: в 7 т. М., 2009. Т.6. С.548.).

¹⁸⁶ Шкуропат М.Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И.С. Шмелёва): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.06. Донецк, 2007. С. 113-145.

¹⁸⁷ Солнцева Н.М. Иван Шмелёв: Жизнь и творчество: Жизнеописание. М., 2007. С. 125.

¹⁸⁸ Любомудров А.М. Иван Шмелёв между светской и церковной традициями // Христианство и русская литература. Вып. 5. СПб., 2006. С.402.

отсутствуют важнейшие понятия православного сознания, такие как: страдание, источник зла, грех, покаяние, смирение. Можем предположить, что они не проявлены также убедительно и полновесно, не произошло полного принятия испытаний и вины перед Богом для дальнейшего очищения и покаяния, как это случится, например, в «Богомолье» и «Лете Господнем», и анализ мотивов в эпосе позволяет это увидеть.

В романе сюжетным стержнем становятся истории падения, греха, страданий и интеллигенции, и народа, прельстившихся и забывших о Боге. Но в противовес представлены вера и стойкость, чистота подвижников, для которых жив Бог, чьими силами и молитвами, по убеждению писателя, жива и Россия. Поэтому «Солнце мёртвых» представляет замечательный пример движения личности к божественной правде, осмысленной в христианском контексте. В ключевой фразе романа – «Чаю Воскресения мёртвых!» [VI,231] – Шмелёв выражает веру в преобразование и возрождение Родины, которая проходит через апокалипсическое время испытаний и жертв, стала обиталищем мёртвых, как в прямом значении (миллионы казнённых, погибших от голода или на братоубийственной войне), так и мёртвых духовно, искалеченных страхом или предательством. Подобный посыл соответствует духу Откровения, чья важнейшая задача – укрепить человека в вере перед лицом испытаний, поэтому завершается Откровение Иоанна картиной победившего Божественного слова и любви к человеку: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр.21:4). Это соответствие позволяет видеть в «Солнце мёртвых» не только трагические свидетельства русского апокалипсиса, но и веру в Преобразование и Воскресение.

В первой главе романа возникает точная дата, от которой и движется повествование: «Вчера доносился благовест в городке... и вспомнил – Преобразование!» [VI,7]. Концептуально важным видится то, что точкой отсчёта событий явилось Преобразование, так как в христианской традиции – это не только откровение о божественной сути Христа, но и начало крестного пути,

переустройства личности и жизни в предвещии неизбежных грядущих испытаний. Сквозная сюжетная линия в романе – испытания голодом и террором в Крыму в 1919 – 1922 гг., и показательно, что повествователь начинает рассказ именно с Преображения, ведь в народно-церковной традиции в день Второго Спаса важен особый ритуал столования: благословляются священником плоды, часть которых обязательно жертвуют бедным. Отсюда и поговорка: «На Второй Спас и нищий яблочко съест»¹⁸⁹. Во-вторых, существовало поверье, что у того, кто съест яблоко раньше Спаса, умершие дети не получат яблока в раю. Эта обрядность сохранена писателем в романе: дети и птицы получают в подарок миндальные орешки, а повествователь, голодая, всё-таки не ест яблоко. Для Шмелёва-отца, скорбящего и сострадающего человека, столкнувшегося с колесом красного террора, соблюдение именно этой преображенской традиции – нечто сокровенное.

Обратим внимание, что в евангельском сюжете о преображении можно выделить несколько фаз: трудное восхождение на гору Фавор, сомнения и ужас апостолов, пророчество о грядущих испытаниях, доказательство искупающей силы Христа, но и подтверждение человеческого несовершенства и страхов, о которых Христос, спустившись с Фавора, говорит: «...о, род неверный и развращённый! Доколе буду с вами?» (Мф.17:17). *Мотив испытания – страдания* становится важнейшим в развитии сюжета: он осмысливается как неизбежный процесс в борьбе Зла и Божественной силы в конце времён. В романе есть ряд прямых отсылок к тексту Откровения. Так, о Страшном суде говорит доктор Михайла Васильич, антихристову печать разыскивает безумный сапожник Прокофий, о страшном времени упоминает почтальон Дрозд, об этом же рассуждает Фёдор Лягун. Наблюдая за сценами жестокости, рассказчик констатирует приход власти Зверя: «...ужасом постигаю Зло, облакающееся плотью. <...> Слышу его рык зычный, звериный зык...» [VI,84]. По сути, сюжет романа представляет историю испытаний: голод, страх смерти и истории смертей,

¹⁸⁹ Даль В.И. Пословицы русского народа: В 2-х т. М., 1989. Т.2. С.354.

бесправие и унижения, чувство конца времён, нравственное падение, бессмысленность прошлого опыта – всё это переживают герои эпопеи, понимающие, что любого «...и убить могут. Теперь всё можно» [VI,14], что «...это мёртвая тишина погоста. Под каждой кровлей одна и одна дума – хлеба!»[VI,16]. А новые хозяева теперь «...всё могут. Не могу осмыслить. <...> Всё у меня взять могут, посадить в подвал могут, убить могут!» [VI,32], и всем вокруг «...теперь ничего не жаль» [VI,83]. И повествователь, и праведники, и не праведные постоянно движутся («дождь ли, ветер – я хожу и хожу...»[VI,217]) по дорогам, балкам, горам, городку. Результатом этого движения становится сохранение души, преодолевающей испытания, или нравственное падение человека, принявшего новые правила жизни, переживающего первобытный ужас от столкновения с силой, которая одних ломает, а других укрепляет в вере. Ощущение конца времён, сдвинувшихся времени и людей, колоссального испытания, требующего небывалого напряжения духовных сил народа, проходит через весь роман, репрезентируется в заглавиях, связанных с семантикой смерти: «Что убивать ходят», «Мemento мори», «Игра со смертью», «Миндаль поспел», «Конец павлина», «Круг адский», «Там, внизу», «Конец Бубика», «Конец доктора», «Конец Тамарки», «Хлеб с кровью», «Три конца», «Конец концов».

Семантика мотива испытаний расширяется за счёт включения в его парадигму *мотива пророчества и страданий безвинных*. Именно апокалипсический ужас становится иллюстрацией испытаний жителей городка, когда не только взрослые и виновные, но и дети, и животные постигают его («Она трясётся и плачет в руки, маленькая. А что я могу? Я только могу сжать руки, сдавить сердце, чтобы не закричать.<...> Она трясётся от ужаса, который она предчувствует. <...> И это теперь повсюду...»[VI,217]). Апокалипсическая интонация в романе усиливается с помощью этих пророчеств о неумолимости смерти. Доктор считает, что «прорицать можем» [VI,59], убеждён, что все обречены. Он точно предсказывает ряд смертей, что его самого, скорее всего, убьют. О трагической судьбе сына няньки повествователь говорит уже в одной из

первых глав, а оплакивает она сына в одной из последних. О смерти, которая идёт за Борисом Шишкиным, повествователь размышляет не единожды. Страшное проклятье-предсказание о смерти заслужил дядя Андрей. За счёт этих предсказаний достигается сужение смертельного круга в романе, утверждается апокалипсическая мысль о неизбежности суда над человеком («Чуется мне, что неумолимое стоит за его спиной...<...> С ним что-то должно случиться» [VI,106]; «Сдохнете, дядю Андрей...попомните моё слово!» [VI,200]).

Каждая тварь божья, прежде всего, дети и животные, в «Солнце мёртвых» тянется друг к другу, ища спасения, и именно эти образы невинного страдания имплицитно представляют Шмелева о времени тотального страха и разрушения основ народной жизни («...белые курочки болью смотрят в мои глаза» [VI,113]; «...над трёхлеткой плачет... Я знаю её горе: помер мальчик» [VI,172]; «... я вижу слёзы. Немые коровьи слёзы» [VI,18]). Но в мире мёртвого солнца нет спасения, и тем более страшен суд над безответными божьими тварями, ведь суд этот в любом случае будет несправедлив. Читатель с любыми политическими взглядами не может оставаться равнодушным, не чувствовать безысходности, читая историю гибели боевых коней, незаметной смерти маленькой курочки или маленьких детей: «...угасающие глаза животных, полные своей муки, непонимания и тоски. Зачем они так глядят? о чем просят? <...>... я даю себе слово: в душу принять их муку...»[VI,136]. Но именно дети и животные легко формируют образную оппозицию «живая душа – мертвая душа», даже в такое время помогая сохранить душевное тепло: птицы связывают с прошлым, скрашивают существование, детьми рассказчик любит (Анюта, Ляля, Володичка, дети на дороге), но в то же время в образе смертёныша воплощен весь ужас и страдание безвинных.

Ключевым мотивом, реализующим мысль о греховности, царящей в городке, о неизбежности расплаты за грехи становится *мотив обмана, лжи*. Он получает разветвлённую семантику и охватывает всё пространство повествования, получая моделирующую функцию. Данный мотив реализован в лексемах обман, иллюзия, ложь, игра, театр, подменили, обернули, окрутили,

подвёл-окрутил, насулили-намурили. Центральное значение мотива – «намеренное искажение истины, неправда»¹⁹⁰ – направлено на реализацию идеи Судного дня, наступившего как для старого мира, виновного в разрушении самого себя и не сумевшего найти силы для сопротивления тьме («Они не являлись, когда их на борьбу звали... Но тут явились на порку аккуратно...» [VI,186]), так и для новых хозяев жизни, обманувших народ («...обманули громкие слова лжи и лести. Миллионы таких обманутых, и миллионы ещё обманут...» [VI,146]). Смысловое ядро мотива лжи служит для передачи всего трагизма существования людей, дошедших до последнего предела, что соответствует базовым характеристикам Откровений Иоанна Богослова о битве между Словом Божьим и Антихристом, принятым в православной трактовке. Обратим внимание, что ключевой элемент Откровения Ап. Иоанна – пророчество о борьбе со Зверем и непродолжительное его воцарение (Откр. гл.13), а также приход его пособника – лжепророка, властью Антихриста действующего силой слова и чуда. Однако слово его ложное («И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя и говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя» (Откр.13:15), и чудеса его ложные, они станут для людей обольщением, из-за них, как сказано Ап. Павлом, «пошлет им Бог действие заблуждения, так что они будут верить лжи» (2-е Фессалоникийцам 2:11). Ложь есть важнейшее оружие борьбы с божественной правдой («Ты погубишь говорящих ложь; кровожадного и коварного гнушается Господь» (Пс.5:7), а враг человеческий вечно «...был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины. Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи» (Ин.8:44). Святые отцы свидетельствуют, что ложь есть «разрушение любви» (святитель Иоанн Златоуст), что надо избегать лжи, «чтобы избавиться от участи лукавого» (преподобный Авва Доротея)¹⁹¹. Природа, взаимоотношения людей, государственное устройство, многое в прошлом и настоящем, даже внешний вид

¹⁹⁰ Ожегов С.И. Словарь русского языка /под ред. Л.И. Скворцова. М., 2004. С.420.

¹⁹¹ Энциклопедия изречений Святых отцов и учителей Церкви по различным вопросам духовной жизни [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/prochee/entsiklopedija-izrechenij-svjatyh-ottsov-i-uchitelej-tserkvi-po-razlichnym-voprosam-duhovnoj> – zhizni /44 (дата обращения: 22.12.2017)

жителей городка – всё это либо основано на лжи, либо подталкивает к иллюзиям. Так, прекрасный мир крымского цветущего августа оказывается миражом, потому что «...дали обманчивы, как и сны. < ...> Я знаю, что в виноградниках, под Кастелью, не будет винограда, что в белых домиках – пусто, а по лесистым взгорьям размётаны человеческие жизни... земля напиталась кровью» [VI,9]. Обманчив и благостный облик города, так как теперь нет тихого уголка, где можно спрятаться от столкновения со Зверем, и хотя городок стоит в садах, в виноградниках, но «...знаю эту усмешку dalej... Обманчиво хороши сады, обманчивы виноградники. < ...> Бежали и перебиты хозяева, в землю вбиты!» [VI,16–17]. Самую большую иллюзию создаёт солнце, которое смеётся «в мёртвых глазах», «на штыке» [VI,16], обманывая теплом и блеском, «заглядывает в душу» [VI,26].

Мотив лжи закономерно вступает в семантически продуктивное сочетание с *мотивом слова*, формируя полярность в системе персонажей: обманутые, поддавшиеся обольщению и те, кто встал на сторону отца лжи. Шмелёв убеждает: произошла трагическая подмена нравственной правды и высоких установок, веками существовавших в народном сознании, так как «убили лучшее, что в народе было... поманили вас на грабёж... Теперь вам же на шею сели!» [VI,177]. Народ поддался иллюзии, искушению ложью некоего нового «слова верного» [VI,42], по которому все вдруг, без усилий, получают не духовный порядок, а «...всем раздадут и дачи, и виноградники... <...> Так что ... все сидеть на пятом этаже и розы нюхать!...» [VI,43]. Многочисленны примеры в романе, когда герои «из народа» расплачиваются за то, что с удовольствием поддались обману. Об этом рассказ няни, которая тоже верила («А гово-ри-ли-то-о!.. Озолотим на всю поколению! Вот и колей...» [VI,41]), но теперь рядом с умирающими от голода детьми безуспешно ищет утешения в ненависти к тем, что грабить ходят, в иллюзорных надеждах на скорую удачу. Обманутым умирает от голода и Кулеш, уважаемый мастер, веривший тому, что кричали на митингах («Обернули тебя хваткие ловкачи...» [VI,145]). Пашка-рыбак признаёт, что народ подменили,

окрутили, теперь он не может сопротивляться, замолчал в страхе («Совсем рабами поделали...» [VI,175]). Особая категория обманутых – верившие в либерально-революционные ценности: от наивного «прогрессиста», почтальона Дрозда, только теперь осознавшего, как «обернул» [VI,124] европейский мир Россию, до доктора, который, рассказав типичную историю о себе, молодом интеллигенте, верившем в революцию, теперь утверждает, что идёт страшный эксперимент, произошло «...нисхождение ... ко вши, кровью кормящейся...» [VI,71].

Ситуация абсурда имплицитно вводится в лейтмотивном принципе портретных характеристик. С одной стороны – дикая бедность, физическая слабость тех, кто обманут или не согласился с ложью нового мироустройства («Я надеваю тряпьё...» [VI,7]; «Одета оборванкой, на ногах дощечки. <...> Лицо испитое, жёлтое, глаза ввалились» [VI,40]; «Чучело-доктор, с мешковиной на шее... <...> Туфли на докторе из верёвочного половика ... а подошва из ... кровельного железа» [VI,51 – 52]; «Губы его белесы, дёсны синеваты, взгляд мутный. Я знаю, что и он – уходит» [VI,54]). А с другой – описание животной сытости тех, кто лжёт или принял законы Зверя («Он одет чисто, в хорошей куртке... порозовел, округлился ... на коньке ездит, когда все ползают» [VI,34]; «Спины у них – широкие, как плита, шеи – бычачьей толщи, глаза тяжёлые ...» [VI,51]).

Люди в романе постоянно говорят о том, что обмануты, и теперь они ищут слово правды, забыв, что «...правда – под ногами» [VI,9], что сами же в «Проповеди Нагорной продают камсу ржавую на базаре, Евангелие пустили на пакеты...» [VI,85]. Поиск слова и вера в слово становятся маркером тех, в ком ещё жива душа: повествователь видит силу Космоса, в котором горы записывают и помнят правду, Борис Шишкина мечтает писать книги для детей, Иван Михайлович, несмотря на унижения и голод, хранит свои труды о Ломоносове; когда вокруг ужас, продолжает писать профессор Голубев, а доктор хотел бы опубликовать свою историю с английскими часами.

Мотив слова работает и при изображении в романе мира новой орды, тех «теоретиков», «словокройщиков», которые «...ни одной слёзки человечеству не

утёрли, хоть на устах всегда только и заботы, что о всечеловеческом счастье...» [VI,71]. Характерно, что в этом случае никакого поиска слова нет. Смысловое наполнение мотива усложняется за счёт включения в его парадигму негативных коннотаций, вызывающих смысловые параллели с понятиями «пустота», «кровь и смерть», «болезнь». Например: «гудит чёрное слово» [VI,50], «речами засыпают, песочком красным» [VI,188], появляется слово, которое «заразили» [VI,189], слова «гремучие, проданные за пятак...» [VI,102]. В этом случае мотив слова связан с понятием «словесная иллюзия», то есть слово действует, как лживое чудо, мистификация, то есть в соответствии с правилами Антихриста. Например: рассказы об аэропланах большевиков, которые якобы прилетят с хлебом; их обещания, что у всех «трудящихся» будут автомобили, все будут жить «в ваннах»; о расстрелянных они говорят, что они увезены на север, «для разбирательства»; голодных рыбаков обманывают революционной демагогией на митингах. Новая власть ужасает Шмелёва, поэтому в романе её характеризуют слова «расход» и «расстрел»: «...расстрел... расстрел...без суда...на месте!..» [VI,192], и «...с этой буквы пишутся два дорогих слова: Родина и Россия. «Расход» и «Расстрел» – тоже начинаются с этой буквы» [VI,37].

Шмелёв синтезирует беспощадную документальность с изображением как будто иной реальности, подмены истины миражом, где герои существуют в пространстве, которое связано с иллюзией. Во-первых, это сны, забытие от голода, воспоминания, природная даль. В этом пространстве нет опоры, всё на границе между явью и миражом: «... в действительности, ничего нет, а так, случайная мысль ... кошмары переходят в действительность... былое нам кажется сном» [VI,74]. Во-вторых, пространство реальности абсурдно, оно обманывает, искажает, как нездоровая фантазия или страшный сон, а содержание реальности не может быть согласовано с традиционной системой жизни: «...что мы делаем? почему я в лохмотьях, залез на дерево? учительница гимназии – босая, с мешком... ползает по садам за падалкой?..» [VI,154]. Целый ряд воспоминаний об убийствах и насилии в городке (разрушенная дача артисток, убийство матери на

ферме, смерти казначея и генерала Синявина, расстрел мальчика-юнкера и т.д.) возникают на фоне солнечного света, что усиливает абсурдность человеческого существования. Трагизм происходящего с людьми, оказавшимися во власти лжи и абсурда, возрастает благодаря эффекту театральности. Так, эпизоды с умирающей кобылой Лярвой, драка в пансионе из-за украденной коровы сравниваются с греческой трагедией, которая «разыгрывается под солнцем» [VI,58], а люди наблюдают за убийством, «как в греческом театре» [VI,81].

Основной конфликт в романе не только в историческом столкновении, а в борьбе космических составляющих жизни. В сущности, в эпопее речь идёт о мистерии жизни, о вечной драме, в которой ситуации гибели мира и личности неразрывно связаны и сопоставимы. Как следствие – возникает сквозная идейная и мотивная доминанта *жизнь – смерть*, знаковыми элементами которой, помимо животных и детей, становятся *камень и солнце, море и ветер*.

Семантика *солнца* сохраняет в романе обычную символику жизненного огня, защиты и спасения, но солнце динамично, а ситуация катастрофы усложняет его содержание. Выполняя свойства сюжетного мотива, солнце сопровождает повествователя и основных персонажей во всех событиях, независимо от того, будничное ли это дело или страшная реальность, которая приобрела характер типичного и обыденного. Солнцу свойственен дуализм, транспонирующий на образно-сюжетную систему символику божественного света и неумолимости судьбы. Так, оно может быть знаком жизни, оно греет и людей, и виноградник. Но чаще в романе солнце склоняется к трагической символике выжигающего и землю, и души огня, который может и карать, и быть равнодушным светом, который одинаково освещает и прекрасную природу, и расстрел больного мальчика. Отсюда расколотость его доминанты на разнонаправленные смысловые векторы: возникает равнодушное солнце, символ обречённости и вины старой русской цивилизации, когда солнце присутствует во всех сценах унижений и убийств, однако есть и духовный свет, и ожидание великого чуда Преображения и Воскресения: «...привык отыскивать Солнце Правды. <...> Хочу Безмерного –

дыхание его чую. Лица твоего не вижу, Господи!» [VI,84]. Шмелев убеждён: в распадающемся мире, наполненном равнодушием и безверием, именно в солнце, как христианском символе Спасителя, заключён свет надежды, веры и любви, только оно концентрирует в себе память обо всем случившемся, а там, где еще помнят, возможна будущая жизнь.

Именно *горы* в романе объединяют универсальную для многих культур символику: высота духа, общность посвящённых, восхождение. Если человек обладает жаждой жизни, горы становятся спасением и преодолением (беглые офицеры, Татьяна-праведница), что создаёт сюжетную коллизия, в которой главную роль играет путь испытания. Но человек в романе окаменел, часто теряет право на высокое «горнее» существование, равнодушен, и тогда горы ведут линию уничтожения, становясь орудием убийства, мести (гл. «Волчье логово»), свидетельством бездушного окаменения и жертв, и палачей («Кто такой это – Я?! Камень, валяющийся под солнцем.<...> Жди, когда пнут ногой» [VI,85]).

Взгляд на камень как орудие убийства и силы вполне традиционен, но Шмелёв дополняет его значением морального тупика, обрыва, смерти («Стоял у края. <...> И на моих глазах рухнул на все четыре ноги – сломался» [VI,46-47]). Состояние окаменения является для живых в романе средством проверки ресурсов собственной души («Ни страха, ни жути нет, – каменное взирание. Устало сердце, страх со слезами вытек...» [VI,216]). Этот момент отчуждения между людьми, окаменения душ (воровство козлика и коровы Тamarки, страшные драки, сцены унижений доктора и его смерти, убийство Ивана Михайловича) подтверждает потерю духовной основы, что важно при создании универсальной картины крушения мира. Но возникает свойственная роману парадоксальная с взаимоисключающими положениями мысль: нельзя стать камнем, пока ты жив, потому что жить – значит чувствовать сопричастность, жить – значит не быть равнодушным камнем. Но и необходимо сейчас стать камнем, силой и фундаментом, который поможет помнить и отстаивать божественную правду.

Камень, горы получают глубокое символическое наполнение, не

работающее на пейзажные описательные задачи, а создающее и вертикаль в системе персонажей, и линию раздела, перелома в событиях, поступках героев. Так, воспоминание о начале планомерного террора связано со смертями тысяч невинных в каменных подвалах, с гибелью боевого коня над каменной пропастью и эпизодом с архитектором и рассказчиком, который предает свои книги. Якобы хождение дяди Андрея за горы – это доказательство его окончательного нравственного падения. Нападения на комиссаров в горах, бегство осуждённых в горы – это возрождение веры в победу над злом. Сильные ветра с гор – начало холодной зимы, голода и ужаса, добивающего людей.

Символика силы неразрывно связана с динамической составляющей камня в романе. Горы движутся, оживают, более того, они в романе постоянно соотносятся с таким измерением, как время. Например, для повествователя меняющийся цвет гор означает определённое время суток или время года: розовые горы – утро, яркий день – горы синеют, когда почернела Кафель, то «... идёт с Бабугана ночь»[VI,161]; а в сентябре «Кафель начинает золотиться» [VI,125], затем «...снег всё сыплет...Зимой хватило от Бабугана, от Чатырдага... » [VI,221] и т.д. Но для гор время – не один день, а тысячи лет, это их вечное «каменное взирание», что разобщает горы с людьми. В главе «Тысячи лет тому» подводятся итог времени, утратившему привычное стремление, ставшему каменным: «...здесь та же была пустыня. <...> Вернулась из далёких далей.<...> Бегают люди с камнями.<...>Кругом – с камнями»[VI,224]. Сквозной мотив эпохи порубежья – гибель старого и рождение нового мира – предполагал переход из времени хронологически-бытового к мифологическому. Камень оказывается частью пещерного остановившегося времени, которое в эпопее будто идет вспять («Куда свалился великий человеческий путь... <...> Я же тот самый дикарь пещерный» [VI,224]). Во всём пространстве жизни героев теряется точка отсчета, возникают расплывчатые временные единицы, когда деление времени происходит по солнцу, по погоде, от одной смерти до другой, причем последняя форма, по смертям, возникает в романе чаще всего.

Но камень природный часто в романе равнозначен камню рукотворному в том смысле, что на него нельзя опереться, так как он связан с проявлением зла. Так возникают каменные подвалы, где погибают тысячи невинных, дома-склепы, наполненные страхом, каменистые дороги, по которым идут либо воровать, либо убивать. Знак постоянства, каким был камень, в эпосе становится изменчивым (горы в тумане, дали обманчивы), подтверждая идею крушения старого мира. Очевидно, что обычная антитеза «естественное – цивилизованное» разрушена, нельзя опереться на этот камень, он обманывает человека, лишая надежды, и тогда рядом со спасением – пропасть.

Горы, создающие в тексте вертикальный разрез мира, обрываются в морской дали. Все взгляды героев, людей и животных, так или иначе, возвращаются к морю («Синее и пустое. <...> Ни дымочка на синей дали...» [VI,18]). Для жителей городка море когда-то было кормильцем, а стало подтверждением страшного и голодного существования для рыбаков, которые не могут уйти в море, для всех жителей, с ужасом наблюдающих за морем, где на корабле казнят невинных. В море Шмелёв постоянно сочетает несочетаемое: бесконечность прекрасного мира, где есть мечта о дальних богатых берегах, и пустое море, в котором лишь камни и вода. Положительный оценочный вектор моря, который концентрировал значение свободы, стихийной силы, непокорной красоты, подвергается пересмотру. В отличие от традиционной семантики, море не находится в романе в постоянном движении, но сохраняется семантика «посредника в промежуточном состоянии между жизнью и смертью»¹⁹². Море окаменело в равнодушном покое, оно бесплодно и становится соучастником казней, неслучайна его оценка повествователем: «...мёртвое море здесь: не любят его весёлые пароходы.<...> Съедено, выпито, выбито – всё. Исыкло» [VI,18].

В конце романа повествователь и те, кто сохранил в себе человеческое начало, постоянно борются с *ветром*, сопровождающим героев во всех финальных раздумья о судьбе и Родине. Согласно мировой символической традиции, ветер – это

¹⁹² Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 330.

творящее дыхание, дух, синтез стихий, способствующий возрождению и оплодотворению. Лексическое выражение в романе: небо, тучи, дыхание гор, запахи, крики. Постепенное нарастание гнева, чувство предела, обостряющиеся в героях, приводят к тому, что люди начинают повсюду чувствовать ветер. Усиление ветра возникает одновременно с описанием многочисленных смертей в конце романа, когда возрастает чувство неизбежного наказания («Никого в умирающем городке – загнало, забило ветром» [VI,194]). Ветер сопровождает повествователя и его собеседников в главах «Чатырдаг дышит», «Праведница-подвижница», «Под ветром», «Три конца», там, где происходит активное разоблачение обмана и обманутых, идеологические споры (разговор с Пашкой-рыбаком, последняя беседа с доктором, история рыбачихино семейства, смерть дяди Андрея). В пространстве смерти, пронизывающей весь роман, ветер не может согреть, напротив, он спутник разрастающейся пустоты, он «...воет-визжит кругом» [VI,182]. Но ветер также получает усложнение смысла, становясь символом веры в очищающую силу пережитых страданий, ожидания более страшной бури. В этом Шмелёв напрямую следует за традицией, сопоставляющей ветер с божественным началом («И ветер... *Его* дыхание!» [VI,190]).

Доминанта «жизнь – смерть» включает в себя ряд хронологических мотивов: *дом, пустыня-пустота, встреча на дороге*. В распадающемся мире люди ищут опору. Такой традиционной константой должен быть дом. Роман в большой степени основан на домашнем пространстве, когда значительная часть сюжетного движения происходит в пространстве дома и сада. Однако дом утратил свои традиционные качества: вместо функций защиты и созидательного труда – распад и смерть. Но просто разрушенный дом не утратил бы своих качеств очеловеченного пространства, так как он остаётся в памяти людей, сохраняет связь со временем. В эпосе с домом происходит самое разрушительное – он утрачивает связь с человеком. Дом перестаёт быть защитным кругом, новые хозяева не просто рушат очаги старых владельцев, ломая прежний мир, но не способны выстроить своё домашнее пространство на

руинах прежней русской жизни. Появляются вместо домов калеки-дачки, разрушенные и обворованные дома, свидетели уничтоженных жизней. Например, погибающая ферма, где закололи штыком хозяйку, серая дачка, откуда забрали на расстрел семерых офицеров, белая дача казначея, расстрелянного за старую шинель, сад генерала Синявина, в котором его и расстреляли, засохший сад исправника. Дом-сад становится свидетельством искажения душевного состояния: «...чего вы с ними сделали! И с людьми, с садами?» [VI,168]. Но, например, Марина Семёновна не сдаётся, борется за свой сад («слабенькая старушка ещё пытается что-то делать, не опускает руки» [VI,165]), а дядя Андрей – совсем «испоганился» [VI,165]. Доктор Михаил Васильевич утратил связь с жизнью, когда бросил свой старый дом, который строился на века, и равнодушен к гибели своих садов миндальных. Для доктора «...ни-чего нет, а так, случайная мысль» [VI,74], поэтому закономерна его смерть в новом доме. Родной дом, сады, огородики, виноградники оберегают от голодного умирания, это «хлеб насущный» [VI,27], укрывающий от пустыни. Защищают они и от полного душевного запустения, становясь нитью, помогающей сохранить себя: свой дом не бросают Дрозд, старуха с внуком у моря, рассказчик, барыня-соседка, семья учительницы, Татьяна-праведница.

Однако чаще всего в романе можно наблюдать крушение константы дома, ярким проявлением чего являются истории о том, как хоронят людей. Личное пространство человека, в котором он отправляется в свой последний путь, утрачено, так как гроб, последний дом, «...теперь на прокат берут, до кладбища прокатиться» [VI,55]. В мире «Солнца мёртвых» даже гроб – нечто временное и чужое, либо он приобретает абсурдно-фантастический облик «гроба хрустального» [VI,144] в кладбищенской часовне, где умершие «...не могут добиться ямы» [VI,144]. Самое сердечное, что доктор смог сделать для погибшей от голода жены, – это гроб из любимого шкафчика, в котором хранилось домашнее абрикосовое варенье. Любовь, дом и память ещё существуют в романе, продолжают бороться за человека, но вечность и душа унижены, их поместили в

шкаф и заперли на ключ.

Окно входит в смысловую парадигму дома, максимально приближаясь по своей семантике к глазам, что одушевляет разрушенные дома, делает их в эпопее ещё одной жертвой новой орды («...бельмо на глазу, калека... дачка учительницы...побили стёкла, и она ослепла»[VI,10]; смотрят «...в пустой песок выбитыми глазами дачи» [VI,20], смотрит и «...веранда заплаканными глазами зацветших стёкол» [VI,86]; «...смотрю на свой домик <...>. Уйдём... – и завтра же выбьют стёкла, развалят стены...»[VI,211]).

Помимо окна в пространстве доме в «Солнце мёртвых» возникает ещё одна точка – очаг. В родном очаге нужно поддерживать огонь, поэтому трудная заготовка топлива на зиму – это не только описание тяжёлого быта в голодном Крыму, но хозяйственными хлопотами заняты в романе те, кто, несмотря ни на какие испытания, хранит память, не утратил в себе человеческого, те, кого Шмелёв называет праведниками. Кто не находит в себе духовного ресурса для противостояния тьме, те свой очаг бросают либо не могут его создать и сохранить (доктор, старый рыбак, дядя Андрей, Каряк, Одарюк, Кулеш).

Если расстояние между Космосом (горы, море, солнце, ветер) и людьми, как правило, увеличивается, подчёркивая разрастающееся одиночество человека в холодном пространстве вертикали, где небеса если и не пусты, то очень далеки от человека, то старый дом, сад, высаженный своими руками, становятся линией земного единения, памятью о рае, который утратили. Именно сады миндальные ближе всего к роли объединяющего пространства, центра мира для героев, не утративших души. Так возникает в романе сад-храм, объединяющий эти живые души: птиц, старый любимый пенёк, с которым связаны семейные воспоминания, животных, умирающих около сада, детей, которые приходят в сад, людей одной крови с повествователем, что приходят туда для последних разговоров.

В романе возникает не только известная семантическая параллель дом – очаг, дом – память, но отметим, что защитная функция дома как основы традиционного, патриархального начала сопоставляется с природным

пространством, то есть в романе дом и сад не только часть возделанного, человеческого пространства, но и природного. Последнее получает функцию нового дома, который позволяет отделиться от окружающей абсурдной реальности. Так относится рассказчик к своей виноградной балке, которая есть «...храм, кабинет и подвал запасов» [VI,22]. Горы и лес становятся новым домом для убежавших офицеров («храбрых укроют камни» [VI,111]), а Шишкин мечтает о новом доме в скалах, где нет людей. Мечты многих в голодном городке связаны с Перевалом, за которым, как кажется, есть жизнь. В горы, в другую веру, в новый дом готова уйти и «татарская» невеста (глава «На пустой дороге»). В романе не противостоят, а могут парадоксально меняться местами, сливаться лес и сад, открытое и закрытое, цивилизованное и естественное. Например, лес, символ бессознательного, должен противостоять саду, но в изломанном пространстве романа в диком лесу люди могут спастись, что актуализирует мысль о смещении нравственных границ. Поэтому и в открытой ветру бесконечности, где потеряны ориентиры, где нельзя понять, было ли Рождество и «...есть ли где это небо?» [VI,231], и в винограднике, и в горах – всюду человек стоит у порога, у края.

Но слияние дома и сада в романе – это не только отражение крымского быта, но и концентрированный образ новой реальности, в которой побеждает смерть: дома разрушены, сады вырублены. Там, где «...были сады миндальные, каждую весну цвели, давали радость» [VI,68], теперь царствует пустыня. Шмелев сталкивает в романе пространства пустыни и сада, и мотив пустоты – пустыни связан с изображением родного пространства, которое не заполнено, стало диким полем. Концентрация тьмы в романе особенно очевидна при сопоставлении пространства сада, сочетающего прошлое, когда «...люди ладили с солнцем, творили сады в пустыне» [VI,147], с настоящим, в котором сад – символ дикости, омертвления, вырубавшей всё орды. Символика разрастающейся пустоты сопровождает многие сцены грабежей, воспоминания о смертях.

Обычно пустыня – это пространство чуждое жизни. У Шмелёва иначе: пустыня – это прекрасный Крым, где всё разрушено и разворовано. Герою-

повествователю обитать в открытом пространстве чрезвычайно трудно, он чужой для открытого мира, безразличного к человеку и живущего в веках, а не в минутах, миру, для которого гибель одного не означает конца. Ещё трагичнее нравственное падение в яму предательства, трусости или убийства, и часто мир смерти и пустыни находится внизу (например, главы «В глубокой балке», «Там, внизу», «Земля стонет»). Обычно на пространство разоренного Крыма автор смотрит с высокой точки, он будто еще воспринимает себя, если не хозяином, то частью раненого, но ещё живого пространства. То, что оно еще частично живо, подтверждают те природные образы-знаки, которые его населяют. Но после взгляда в обманчивые дали рассказчик возвращается к точке вокруг себя. Таким образом, в ключевых сценах Шмелев будто сталкивает мир далее (море, небо, горизонт, высота) с камерным миром, с ограничением пространства (балка, комната, тюрьма, пустырь, яма, дно моря), но итог – разрастание пустоты. Например, в главе «В глубокой балке» герой размышляет, находясь в овраге, а жизнь вокруг – стена и яма. Но начинается глава с открытого пространства моря, которое вдруг сужается до малого огонька «вымпела» на страшном корабле. Затем опять много воздуха, голос с минарета, который вдруг сужается до пены за кормой корабля палачей, а потом следует прекрасная панорама Крыма, сменяющаяся черной лодкой-точкой и рассказом о «счастливой» матери, которая сама повезла хоронить забитого шомполами сына. Заканчивается глава в самой балке, в которой от отдельных предметных точек рассказчик переходит к описанию нравственной беспредельности и пустоты душ революционных матросов, расстрелявших больного мальчика-юнкера в шутку, «на приз».

Утрата жизненных ориентиров приводит, как мы уже отмечали, к тому, что персонажи романа находятся в постоянном движении по дорогам, городку, берегу моря, садам. В этом случае *мотив встречи* проводит разделение на тех, с кем повествователь способен вспоминать прошлое или говорить о настоящем, и на тех, от которых «пахнет кровью» [VI,34]. Мотив встречи акцентирует возрастающий антагонизм человека с окружающим миром, так как встреча несёт

часто прямую опасность, поэтому рассказчик боится встреч. Если повествователь видится не с теми, что грабят или казнят, эти встречи всё-таки констатируют утраты, неизбежное угасание, вину: встречи с нянькой и старой барыней, с доктором, с Кулешом, с Дроздом, старым рыбаком Николаем, с Иваном Михайловичем, со старым татаринном. Исключением становятся встречи с детьми, которые связывают повествователя с прошлой гармоничной жизнью, поэтому и возникает у него желание приходить в Тихую Пристань, говорить с Лялей, с детьми в главе «На пустой дороге».

Таким образом, сохранив лучшие традиции русского романа, связанные со стремлением к философичности, к синтезу антропоморфных, исторических и онтологических проблем, Шмелёв фиксирует состояние современника, который мечется и теряет себя независимо от политических иллюзий. Оппозиция родное – чужое, дикое – православное усложнена системой мотивов таким образом, что выражает не только ситуацию противостояния, но и идеологическую антиномию. В этом заключён взгляд писателя на ситуацию духовного кризиса, а именно в таком контексте он видел события революции и гражданской войны.

Повествовательное движение в книге построено на взаимодействии нескольких линий: греховность Человека, путь страданий и Преображения. Эсхатологическая идея реализуется в мотивах испытания-страдания, пророчества и страданий безвинных, обмана-лжи, слова. Таким образом, эти мотивы выступают опорной характеристикой наступившей эпохи Зверя, слову и чуду которого поверил народ, позволяя Шмелёву, двигаясь в образно-символическом русле Откровения Иоанна, отобразить динамику исторического процесса, политических событий в онтологическом преломлении, показать вечную борьбу божественного и дьявольского за душу человека. Сохраняя связь с апокалипсической образностью, эти мотивы используются в одной плоскости: доказывают вселенский размах событий, что позволяет и сейчас видеть масштаб исторического разлома, произошедшего в России в начале прошлого века. Однако обращение к библейским мотивам возвращает к проблеме восстановления

утраченной гармонии, к вере в Возрождение, которое Шмелёв возводит к глубинным нравственным и религиозным основам народной жизни.

В романе формируется система опорных аксиологических знаков, связанных с семантикой природных актантов (солнце, камень, ветер, море), что преобразует бытовой план повествования в символический, метафорический. Жизнь городка – это мир голода, незащитности и террора, падения цивилизации, что приближает людей к пещерной жизни. Константы утрачены, когда даже единицы вечности подвергаются раздвоению. Контрастное сопоставление жизни и смерти, веры и дикости в пространстве эпопеи отражает синтез универсальных образов-символов с предельно личностным, задушевым тоном повествования. Солнце и камень, ветер и море эксплицируют важнейшую идеологическую оппозицию родного, православного с пустотой и дикостью. Мотиву солнца свойственен дуализм. Солнце динамично, всегда сопровождает основных персонажей во всех событиях, однако его доминанта расколота на разнонаправленные векторы: солнце, подчёркивающее угасание жизни, выжигающее живое, а с другой стороны – духовный свет, надежда на Воскресение. Камень также функционирует в двух традиционных значениях: силы, веры, основы мира, но и формирует образ действительности, поэтому камень получает значение зыбкости и неустойчивости, душевного окаменения, что утверждает его амбивалентный характер. Мотив камня характеризует высокая степень многозначности, он выражает противопоставленные друг другу смыслы: актуальнее всего значение камня-тьмы, границы жизни и смерти, значение камня вечного, вневременного, чья память даёт надежду, что, когда всё живое умирает, горы сохраняют направленность не только падения, но и восхождения.

В результате не только мир человеческий, но и природный, космический получает дополнительные коннотации: солнце, камень, море, ветер несут не только семантику красоты, силы, вечного движения, но и ущербности, смерти, потери основы. В мире мёртвого солнца нет победителей ни среди сытых, ни среди голодных, ни в каменной пустыне, ни в винограднике. Трагическое

мировосприятие диктовало уход от упрощений, от защиты одних идеологических решений в ущерб другим, поэтому можно утверждать, что Шмелёв, очевидец и летописец, создает книгу не о прошлом, а о будущем, веруя в Возрождение Родины. Функционирование мотивов связано с идеей гибели старой русской цивилизации и всеобъемлющего этического противостояния. В этой связи можно утверждать, что Шмелёв не согласен с упрощённой моделью мира, неспособной ответить на проклятые вопросы русского сознания, использует сложный синтез мифологических и христианских элементов.

3.2. Концепция народного характера и функционирование мотивов в повести «Богомолье»

Открытое приятие православной религиозности и автором, и героями *«Богомолья» (1931)* позволяет утверждать: идеи православного мирозерцания являются краеугольными в идеологии повести. И.А. Ильин, определяя специфику творчества Шмелёва, совершенно справедливо утверждал, что «основным актом своим Шмелёв пребывает в великой традиции русского искусства вообще ... и больше еще: в традиции православного христианства»¹⁹³. «Богомолье» – яркий пример такого погружения. Представляется, что «Богомолье» – это ещё и синтез благодарной памяти о России ушедшей и пророчество о судьбе Родины. И потому, несмотря на лиричность повествования, «Богомолье» нельзя считать только автобиографической или религиозной книгой: она стала отражением исторического лица целой эпохи и потерянного родного мира.

Именно так, как путь к просвещению и духовному очищению, в русской традиции понималось богомольческое хождение и поклонение православным святыням. Для Шмелёва работа над повестью была его собственным паломничеством к родному и святому, и очевидно, что «Богомолье» явило глубину христианской традиции в литературе, с одной стороны, с другой –

¹⁹³ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин - Ремизов. - Шмелев. Мюнхен, 1959. С.155.

изначальную, естественную тягу человека к духовному пониманию мира»¹⁹⁴. На значимую роль мотива пути в творчестве Шмелёва, в том числе в «Богомолье», указывается во многих исследованиях. Обычно отмечают, что на первом плане «...выступает мотив пути, дороги, структурно организующий все произведение. Путь, помимо своего прямого, имеет и символическое значение, олицетворяет собой духовную устремленность человека к Богу»¹⁹⁵. Л.Е. Зайцева считает мотив пути фундаментальным для всего позднего творчества Шмелёва, связывает путь со святоотеческим учением о Промысле божием и земном пути. Д.В. Макаров пишет о движении к свету, к преображающему Фавору в «Богомолье». Н.В. Лау отмечает связь мотива пути у Шмелёва с темой обители на небесах; исследовательница сочетает значение православного понятия странничества с идеей пути, и в этом случае происходит включение мотивов скорбей, страданий, искушений в состав мотива пути, а реализация этого мотива тесно связана с феноменом наставничества. Несмотря на предельно субъективное звучание, связанное с образом Вани, Шмелёв смотрит на происходящее с позиций прожитых лет, учитывать полученный им и страной исторический и духовный опыт. Писатель в эмиграции пытается увидеть не только исторический путь России и потерянное прошлое страны, но и создать оптимистический образ её будущего пути к очищению и просветлению. Этой задаче подчиняется вся поэтическая система книги Шмелёва.

Как справедливо отмечает Е.А. Черева, «...метафорическое значение пути-дороги как поступательного развертывания жизненного пути от «грехопадения» к «преображению» интенсифицируется, находя прямую реализацию в сюжете его романов, организуя их, обеспечивая им архетипический смысл»¹⁹⁶. При внешне спокойном ходе повествования «Богомолье» наполнено как активными психологическими конфликтами, так конфликтами, в которых отражается

¹⁹⁴ Солнцева Н.М. Иван Шмелёв. Жизнь и творчество. Жизнеописание. М., 2007. С. 261.

¹⁹⁵ Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920-1940 годы): Учебное пособие: В 2 ч. Ч.1 /А.И. Смирнова, А.В. Млечко, В.В. Компанеец и др.; под общ. ред. А.И. Смирновой. Волгоград, 2003. С.83.

¹⁹⁶ Черева Е.А. Мифопоэтика романной прозы И.С. Шмелева: дис. ... канд. филол. наук:10.01.01. Магнитогорск, 2006. С. 54.

объективно-исторический процесс, преломляется эпоха в частной судьбе человека. Хотя повесть завершается в соответствии с сюжетным замыслом, и герои совершают своё богомолье, однако путь к своему святому человек проходит всю жизнь, это путь каждого и всего народа. Следствием чего стало ощущение открытости финала, подтверждающего процесс постоянного выбора путей национального движения. Именно поэтому структурообразующий *мотив пути* позволяет сохранить интонации универсального, масштабного поиска, в котором пребывает народное сознание.

В толковых словарях русского языка дорога – «маршрут, линия в пространстве, где происходит передвижение, сообщение», «направление деятельности, образ действия, путь следования»¹⁹⁷. В переносном значении дорога, путь – «способ или средство, образ достижения чего, направленье»¹⁹⁸. Не каждый путь есть богомолье, но каждый, кто отправляется к святыне, проходит свой путь испытания и очищения. Понятие «путь», присущее богомолью, полисеманлично: прямое значение связано с пространственной составляющей и сюжетом, а метафорическое сочетает систему православных идей и архетипических образов, позволяя синтезировать бытовое и бытийственное. Поэтому мотив пути становится не только важной составляющей поэтической структуры и получает организующую функцию, но и репрезентирует ряд философско-исторических идей Шмелёва. Отметим, что доминирование в семантическом поле мотива пути получают значения преобразования, выбора и преодоления, открытия мира.

В пути героев в повести есть очевидное направление и все три типа пространственных образов: дом – простор – порог (по М.М. Бахтину). Путь в «Богомолье» изображён в полном соответствии с православной традицией, в которой «...стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход,

¹⁹⁷ Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Л.И. Скворцова. М., 2004, С.823.

¹⁹⁸ Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание. М., 2006. С.258.

пространственное перемещение»¹⁹⁹. Путь в Троице-Сергиеву Лавру в русской цивилизационной модели имеет огромное символическое значение, так как именно там получают духовное исцеление православные люди. В «Богомолье» реализуется путь к сакральному центру, к Лавре, результатом чего становится гармонизация бытия всех героев, прошедших свой богомольческий путь, так как «я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через меня» (Ин.14:6). Конечные точки пути в повести – это два главных дома, две части человеческого бытия. Во-первых, конкретная пространственная точка – родной отеческий дом для Вани, его отца, Горкина, а затем – расширение пространства этого дома до масштаба православной Москвы как родного города-дома, города-чаши, наполненного в глазах Вани теплом и изобилием. Во-вторых, Дом Сергия Радонежского, Лавра, где сосредоточены духовные устремления богомольцев, их поиск Бога, истины, самих себя.

Путь получает в повести многомерное смысловое наполнение благодаря тому, что это путь и по земной горизонтали, и по духовной вертикали. Первый тип движения героев-богомольцев происходит не только по направлению к Лавре, так как их богомольный путь – это и перемещение от одного дома к другому. От дома Шмелёвых они идут по московским улицам и посадам, где все дома знакомы, где множество бытовых, частных примет и деталей, создающих идиллическую пространственную модальность. От близких улочек и переулков – к Кремлю, в изображении которого сочетаются безусловная высота одного из духовных центров русского мира и изображение родного домашнего мира, понятного и близкого и для москвичей, и для богомольцев, идущих издалека. Этот образ формируется за счёт совмещения земного и высокого в пространственном прочтении («На мосту Кривая упирается, желает на Кремль глядеть: приучила так прабабушка Устинья.<...> Тележка катится звонко с моста ... Медленно тянем в горку.<...> ...и вот он, священный Кремль, светлый и тихий-тихий, весь в воздухе. Смотрят орлы на башнях.<...> Справа – обрыв ...

¹⁹⁹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С.242.

Москва и даль» [VIII,40-41]). Затем богомольцы гостят у Брехунова, далее в доме Соломяткина, у старика в Пушкино, потом ночуют в монастыре, в Троице видят несколько дворов, живут в доме Аксёнова, а Ваня и отец – в монастырской гостинице, затем богомольцы идут к послушникам в Лавру. Таким образом, движение богомольцев не останавливается даже в Лавре, происходит по земной горизонтали, где ключевое значение получает понятие «дом», в пространстве которого обилие бытового, житейского сочетается с надмирным.

Ваня часто находится и дома, и в гостях у *окна*, которое выступает знаком движущейся, растущей души ребёнка, ведь через окно ему открывается целый мир. Окно выполняет и роль связующего звена между героем и природой, впускает в его мир космос, поэтому мальчик может наблюдать через окно за тем, как перед ним разворачивается жизнь. Так создаётся в повести особый панорамный взгляд и современника-очевидца, и вспоминающего давние события автора: « ... тихо подымаюсь и подхожу к окошку... Антипушка моет Кривую ... бредут ранние богомольцы<...>. На зеленоватом небе – тонкие снежные полосы утренних облачков.<...> Я открываю – и красная искра солнца из-за избы напротив ударяет в мои глаза» [VI,84].

Окно становится своеобразной точкой сближения прошлого и будущего, когда у окна Ваня встречает почти каждое утро во время пути, и порогом между прошлым и настоящим, между поколениями семьи Шмелёвых. Оно знак преодоления, нового важного шага в жизни, поэтому возникает, например, перед богомольем, после разговора о грехе Горкина. Окно открывает светлый божий мир для главного паломника, для маленького Вани, становясь частью размышлений о том, что человек всегда находится на пороге, в состоянии «между»: сон – явь, жизнь – смерть, открытый мир – замкнутый. А там, за окном, во-первых, огромный, непонятный, особенно для ребёнка, мир, и, во-вторых, окно расширяет камерный локус патриархального дома за счёт воспоминаний, раздумий, мечтаний, которые приходят из взгляда в окно, за пределы дома.

В обоих эпизодах, когда Ваня остаётся с отцом наедине, в пространстве

возникает окно, которое становится знаком происходящей в героях внутренней духовной работы. Так, перед началом богомольного пути отец с сыном рано утром пьют чай, через окно проникает розовый свет, «за окном... розовая кирпичная стена и на ней полоса от солнца...» [VIII,35]. Благодаря бытовой детали отец вспоминает об умершем отце, а Ваня осознаёт преемственность поколений, быстротечность земной жизни, и тогда ребёнку впервые «...в напеве грустном, в ушедшем куда-то дедушке, который видел то же, что теперь вижу я, — чувствуется смутной мыслью, что всё уходит...уйдёт и отец, как этот случайный свет» [VIII,36]. Во втором эпизоде, в троицкой гостинице и в самой Лавре, окно вновь будто открывает ребёнку понимание тонкой границы между жизнью и смертью, Ваня впервые приближается к вопросу о том, что есть Космос и вера. В этом случае мы видим первичное сгущение бытовых деталей в номере гостинице: множество предметов, знакомых и чужих запахов, детская игра с рожицами в зеркале, клопы в диване, холодный чай. Ребёнок плачет, он один, испуган предстоящим приближением к старцу. Знаковым в этом случае выглядит сон отца, как предвестие скорого сиротства для Вани. Но для мальчика, который находится в состоянии между сном и явью, на пороге, вновь открывается окно, а в нём — Троица, дарящая надежду, радость и ответ ищущей душе. Характерно, что сначала Ваня видит Троицу один («...показывается розовая башня, когда отдувает занавеску. <...> Смотрю в окно <...> ... великая колокольня-Троица ... льётся от креста золото» [VIII,133]), а затем — с проснувшимся, то есть вернувшимся к нему отцом («Но я плачу теперь от радости. Он подносит меня к окну...спрашивает — “ну как, хороша наша Троица?”» [VIII,134]). Отметим, что и в этой главе («У Преподобного»), как и во всей повести, заметную роль получает розовый цвет: розовая просвирка, розовый дом монахов, розовая пелена на Преподобном, розовые огоньки. Как верно отметила Е.Г. Руднева, Шмелёв «неожиданно отождествил семантику розового цвета и света, который, согласно христианской традиции, соединяет в себе все цвета и является символом духовности»²⁰⁰.

²⁰⁰ Руднева Е.Г. Заметки о поэтике И.С. Шмелёва. М., 2002, С.21.

Первое приближение к мощам Преподобного Сергия Ваня делает на плечах отца. Но в храме акцент на недостижимость духовной силы святого реализуется с помощью окна и света: «... падают светлые полосы... Хочется мне туда, на волю, на железную перекладинку, к голубку...»[VIII,139]. Наконец, заканчивается глава тем, что вновь усложняется содержание: от детских воспоминаний с множеством бытовых подробностей – к раздумьям о вечном, и приходят эти раздумья через открытое окно: «...видно небо с мерцающими звёздами ...в первый раз в жизни думаю – что же там?... заглядываю ниже: светится огонёк <...>. Кто-нибудь молится? Смотрю на огонёк, на звёзды и опять думаю, усыпающей уже мыслью, – кто там?..» [VIII,146]. Происходит контаминация в сознании ребёнка земного и небесного, так как вопрос «кто там?» – это соединение вопроса о земной молитве, о том, кто же из монахов её совершает, и впервые заданного себе вопроса о том, кто есть источник этого особенного света, к кому обращены эти молитвы?

Сад является обязательной составляющей пространства дома в повести. В большинстве случаев посещение героями разных домов в пути связано именно с описанием сада и хозяйства. В этом случае сад демонстрирует признаки защищённого, сытого и традиционного пространства жизни, где всё идёт своим чередом («Тянемся долго-долго – и всё Москва. <...> Идём Мещанской – всё-то сады, сады»[VIII,43]); или гостеприимства хозяина, как сад Соломяткина («Вон и садик, смородинки пощипите... <...> На цветочки пойдёмте, на усадьбу... <...> Дымит самовар на травке»[VIII,71-72]). Богомольцы видят монашек-трудниц на покосе, а не за молитвой, но это их земной возделанный сад, отражающий красоту божьего мира («Трудницы выскакивают под ливень, умываются дождиком и крестятся.<...> Ах, благодать Господня... хорошо-то как стало, свежо...» [VIII,97]). В поисках пристанища в Троице богомольцы идут по улицам, где вокруг каждого дома есть свой садик, а прекрасный сад Аксёнова кажется раем, подтверждает богатство хозяина, его приверженность традициям («Сад... – и конца не видно. Лужки, берёзки, цветы...<...> ...на грядках виктория краснеет, смородина, крыжовник <...> и вишни, и яблони, и сливы, и ещё будто дули...–

ну, чего только душа желает» [VIII,127]).

Особенно важной видится выраженная в повести устремлённость к работе в собственном духовном саду, к этому тянется весь простой богомольный народ, который Ваня встречает на дороге в Троицу. Этот сад поисков народом духовного начала поражает писателя своей жизненной силой, но главный урожай этого сада – спасённая душа, принимающая, что «Я есмь Лоза, а вы ветви, кто пребывает во Мне, и Я в нём, тот приносит много плода» (Ин. 15:5).

При этом одна из глав прямо названа «Богомольный садик», но посетители этого сада-трактира пьют чай, о котором Горкин потом сокрушается, что «мы святое на чай сменяли» [VIII,57]. Трактир «Отрада» – это именно тот сад, в котором пало человечество, в котором «...без травки, вытоптано, наставлены беседки из бузины, как кущи, и богомольцы пьют в них чаёк. Всё народ городской, не бедный» [8,47-48], однако нищих богомольцев гонят («...одному старику дал половой в загорбок. Горкин вздыхает: “Господи, греха-то что!”») [VIII,50]). В этом богомольном садике люди теряют себя: происходит искушение богомольцев, изгоняют нищих из сада, ребёнка пугают пьяные. Герои выходят из садика расстроенные и подавленные. Каждый день в этом трактире кто-то «себя теряет», поэтому ничего общего с раем он не имеет, а правит этим садом ложь и жажда наживы. Таким образом, семантика мотив сада осложнена: сочетает память, благодарность, самоуважение (хозяйство Соломяткина, жатва монашек-трудниц, сад Аксёнова) и садик - трактир Брехунова, где люди теряют и обманывают себя, что сближается его с пространством того сада, где происходит акт грехопадения, откуда человечество начинает свой путь искупления грехов.

Знаком того, что в душе героя сохранена эта возрождающая сила, становится продуктивное сочетание сада с мотивом плода и пира (утоления голода и жажды). В мифопоэтической традиции фрукты и плоды символизируют рай, золотой век человечества, вечную юность, бессмертие, красоту»²⁰¹, таким образом, плод в мировой литературе и искусстве – это символ

²⁰¹ Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. К. Королёв. М.; СПб., 2006. С.545.

вечного обновления, возрождения. Поэтому в повести юные люди и юность в человеке связаны с мотивом плода. Например, Федя, о котором богомольцы говорят, что «душевный человек какой ... простота ты. Такому в миру плохо <...>. Чистое ты дитё вот» [VIII,69], он собирает ягоды для Вани и Анюты: «... милые...земляничка-то божия, первенькая!» [VIII,69]. Барышня Манюша угощает ягодами в своём «райском» саду. Соломаткин несёт детям-богомольцам первые ягоды. Но главные плоды для Вани – это те, которыми угощает всех его отец, человек открытый, «добрый» и «огонь», как характеризует его Горкин («...и все едим землянику из лукошка. Отец кормит меня из горсти, шлёпает по щекам – играет» [VIII,99]). Эта земляника, вкус которой писатель помнил и через пятьдесят лет, соединила чудеса в душе ребёнка: увиденный крест троицкой колокольни, чудо любви и абсолютного доверия к родному человеку («Я кидаюсь к нему, от радости. Он вскидывает меня, и я кричу ему в дочерна загоревшее лицо, что сейчас видел свечу...розовую свечу, пасхальную!» [VIII,98]).

Мотив плода уходит корнями в евангелическую традицию. Рассуждая о плоде, Иисус говорит о преемственности и взаимосвязи божественного и человека: «Пребудьте же во Мне, а Я пребуду в вас. Подобно тому, как побег не может плодоносить сам по себе, если его отделить от виноградной лозы, так и вы не сможете плодоносить отдельно от Меня» (Ин.15:4). Один плод даёт жизнь другим, один праведник приводит к спасению многих грешников: «всякую у меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода» (Ин.15:2). Так, богомольцы сталкиваются с безверием, цинизмом охальников, но Горкин и Федя противостоят оскорблениям, и после истории с охальниками Федя, задумавший уход в монастырь, собирает для детей ягоды. Мотив плода связывается с устремлением человека к вере, к свету, к преемственности поколений, поэтому автор помнит: «...радостным богомольем пахнет, сосенками, смолой...И до сего дня помню радостные те ягодки, на солнце, – душистые огоньки, живые» [VIII,69].

Однако, наряду с этими символическими значениями, есть еще одно,

прочно укоренившееся в мировой художественной традиции: плод – символ познания и грехопадения, восходящий к ветхозаветной традиции, где плод лишает вкусивших его бессмертия и безмятежного существования. Таковы плоды «богомольных садилов» Брухунова, плоды богомолья, которое совершает дьякон от Спаса-в-Наливках или неверующая барыня у старца Варнавы, таковы и плоды жизни охальников у реки.

Путь Вани и его спутников отмечен обязательным описанием застолья, получающего реализацию в *мотиве пира*. Начало столь важного для становления личности Вани Шмелёва пути к Троице связано с благодарным и светлым воспоминанием писателя о ранней завтраке с отцом, когда свет зари, заглянувшей в переднюю, связал три поколения семьи. В каждом из дворов, где принимают наших богомольцев, им предлагают еду и напитки: у Брухунова – мытищинскую воду и «расстегайчика, кашки на сковородке со сметочком, а то московской соляночки» [8,49]; у Соломяткина – «квасу со льду, огурцов, капустки, всего по постному делу» [8,70]; старик в Пушкино «встречает с самоваром» [8,81]; у Аксёнова – чай, колобашки, мочёные яблочки, «квас со льду», лапша с грибами и т.д. Для героев повести испытание воды (чая, кваса) – это важная церемония. Шмелёв фиксирует моменты, когда герои останавливаются, чтобы утолить свою жажду, хотя ничего, казалось бы, примечательного в этом нет, но каждый раз, когда это происходит, они встречаются с новыми впечатлениями и духовными испытаниями. Мотив пира как утоления голода и жажды демонстрирует традиционное для Шмелёва сочетание быта и надмирного, когда зарисовки традиционной народной жизни совмещаются с выражением духовной жажды, которую богомольцы стремятся утолить у мощей Преподобного и у старца Варнавы, следуя завету, что «...кто жаждет, иди ко Мне и пей...» (Ин. 7:37). Буквальным примером этого может служить чай, которым старец Варнава угощает строптивую барыню.

Но Шмелёв в «Богомолье» размышляет и о другой, тёмной стороне этой жажды, рождающей страсти и сомнения, страх и готовность заглянуть за любой

предел – о душевной ненасытности как черте народного характера. Эта жажда чаще всего разрушительна для русского характера. Подтверждение этого неоднократно можно увидеть в событиях повести: история не утолившего эту жажду, но спившегося плотника Мартына; погибающих несчастных певчих «от Казанской»; грехи посетителей в брехуновском садике; история добрейшего Феди, стремящегося в монахи и готового в гневе убить «охальников»; поведение богомольцев, верящих любым «страшным» историям и больше сочувствующих тому Горкину, который кажется им умирающим старичком.

По-разному утоляется эта жажда. Мытищинской (родниковой) водой угощает богомольцев Брехунов. Вода имеет истоки, подобно человеку имеет происхождение, а о Брехунове ничего не известно, цель его жизни – прибыль, он утратил истоки, связь со своими корнями, и потому нет у него сына, продолжателя его рода. Кроме того, у Брехунова прозрачная, как вода, фамилия. Интересно заметить, что родниковая мытищинская вода льется теперь в водопроводе, то есть стихию обуздали деньги, право на пользование этой водой теперь можно купить, хозяин «садика» богатеет на богомольцах. Как итог – истоки утрачены, стихия воды укрощена, загрязнена и направлена на обогащение. Однако Брехунов благословения старца Варнавы не получает, и нет продолжения у его дела и рода.

Квас же, которым угощает наших героев гостеприимный Соломяткин, скорее отсылает читателя к корням, к далекой старине, так как квас – древний национальный напиток. Есть и ещё квасники в книге – это старый монах-хлебник, послушник Саня, о них отец Вани говорит: «Душа радуется смотреть на вас...»[VIII,142]. И действительно, Соломяткин – добропорядочный хозяин, хранящий «преданья старины», он обращен к своим истокам. Его рассказ об Авдотье Карцевой, простой крестьянке, выкормившей царя Александра II, продолжает размышления о связи между духовной жаждой и памятью («Вот и выкормила нам Лександру Миколаича, он всех крестьян-то и освободил. Молочко-то ... оно свое сказало!» [8,76]). Материнское молоко – символ

возрождения, семейных кровных уз, заботы и доверия. В христианской иконографии бадья с молоком была символом духовного питания Христа и Церкви. Интересно, что символы молока и воды, рассматриваемые вместе, олицетворяют, соответственно, дух и материю. Поэтому крестьяне считают Александра II братом по плоти, о чем говорит Соломяткину сам царь. Но говоря о духовном питании, мы вновь возвращаемся к вопросу о единстве, необходимом народу, и о духовной жажде, которую можно утолить, обращаясь к исконному, традиционному, поэтому царь-освободитель и верный традициям крестьянин Соломяткин вскормлены одним молоком.

Кроме движения по земной горизонтали, ключевыми точками которой становятся различные дома, в повести создаётся вертикаль духовного подъёма, так как «простой смертный может реально вступить на горизонтальный путь и при особых усилиях проделать его, но вертикальный путь может быть проделан лишь фигурально – его душой»²⁰². Во всех случаях мотив пути репрезентирует мысль о неизбежном разграничении на *свой-чужой*, *верх-низ*, то есть возникает универсальное «для всех человеческих культур противопоставление верх-низ с разнообразными содержательными интерпретациями (религиозными, политическими, социальными, моральными)»²⁰³. Особенно это очевидно в главах, повествующих о пребывании в Лавре, так как именно в приближении земного и небесного выявляются и искривления в духовном движении народа. Характерны в этом смысле позорные сцены с нищими, дерущимися за милостыню прямо у ворот Лавры, или страшная давка в соборе, когда устремлённость народа к утолению духовной жажды получает характер стихийного потока, всё давящего на своём пути. В локусе Лавры этот контраст особенно очевиден в противопоставлении высоты Троицкого собора, сосредотачивающего высоту народного духа, и приземлённости улочек посада, где тишина, внешний покой, но люди не торопятся помочь богомольцам.

Первые шесть глав – это видимое движение героев вперед, остальные

²⁰² Топоров В. Н. Пространство и текст / Текст: семантика и структура. М., 1983, С.261.

²⁰³ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 176.

шесть – восхождение, движение духовное, и в этих же главах происходит сужение пространства, замыкающегося в пределах храма, кельи, гостиницы, аксеновского сада либо лавки. Но сужение пространства не говорит о духовной ограниченности героев, так как открытое пространство дороги означало сомнения и надежды героев, неопределенность их будущего, а суженное пространство сада, дома, кельи символизирует духовное спокойствие, определенность, сосредоточенность на духовной работе.

В пространстве повести герои несколько раз оказываются в *пороговой* ситуации испытания или выбора. Например, Сергей Иванович должен решить, отпускать людей на богомолье или нет, переступить через интересы сиюминутные или думать о собственной выгоде; богомольцы выбирают, к какому Аксёнову им нужно пойти, что получает и пространственное выражение; история ссоры богомольцев в «садике» Брехунова, где богомольцы находятся на грани между правдой и грехом, а порогом становится пространственная граница в виде забора, который постоянно ломают нищие богомольцы и «тревожат» богатых богомольцев, что свидетельствует о нахождении и в богомольном пути на пороге искушения. Затем богомольцы петляют по улицам Посада, не могут найти верную дорогу, оказываются в тупике, откуда не развернуть тележку с Кривой, однако «чудо совершилось» [VIII,124], «сам преподобный привёл» [VIII,129]. Но и там Ване и его спутникам нужно переступить порог чужого дома, богатого дома Аксёновых, который кажется им поначалу враждебным. Более явное выражение пространство порога, границы и предела возникает уже в самой Лавре, где приземлённое, бытовое отгорожено заборами, калитками, запутанными улочками от самой Троицкой колокольни, которую Ваня и богомольцы видят выглядывающей из-за домов.

Основными единицами этого типа пространства в повести становится, помимо окна, *берег и положение «между»*. В повести несколько раз возникает ситуация преодоления порога, конфликта, возникающего на пороге. В движении из Москвы в Троицу богомольцы переходят из пространства улицы, города в

поле, на открытую дорогу, в лес. Тут же, в трактире Брехунова, происходит конфликт и среди богомольцев, и с трактирщиком. Драка Феди и «охальников» происходит на берегу реки. Почти перейдя из пространства дороги на улицы Троицы, у её ворот, вновь происходит ссора богомольцев. История со щепетильщиком, произошедшая в пути между лесом и открытым пространством, представлена как тонкая грань между правдой и страхом. Таким образом, в характеристике пространства в повести ситуация границы играет большую роль, так как репрезентирует значение постоянного духовного выбора, этой зыбкой линии, на которой пребывает человек.

Простор наполнен прекрасным природным миром, который совпадает с гармонией детства, с образом святости. Вследствие этого все пейзажи в «Богомоле» – это гимн Творцу: парящий утренний Кремль и улицы щедрой Москвы, вид на Троицу и чистая Яуза, гроза в поле, луговые цветы и древний лес. Однако простор содержит и традиционную семантику дикого, чужого мира, что получает свою реализацию в нескольких конфликтах и искушениях богомольцев, случившихся в движении в открытом пространстве: искушение Феди немой молодой, угощение диакона в лесу, страх перед грозой, ссора возле Троицы. Сомнения и страхи богомольцев на том участке пути, который проходит по оврагам и лесу, свидетельствуют о включении Шмелёвым семантики леса и пространственного низа, связанной с первозданным, некультурным пространством, в задачу изобразить опасность падением и нравственного снижения («Идём самыми страшными местами. Тёмные боры сдвинулись, стало глухо. Дорога совсем пустая...» [VIII,93]; «Всем делается страшно. <...> ... мосточки пойдут, овражки... – один лучше и не ходи» [VIII,88]).

В мотиве пути заложена высокая предикативность, но «не только действие входит в структуру мотива. Не менее существенны и связи мотивного действия-предиката с его актантами. Именно отношение «предикат – актант» как базисное отношение в семантической структуре мотива воплощается в повествовании в форме события.<...> За мотивными актантами в конкретном повествовании

всегда стоят определенные действующие лица»²⁰⁴. Очевидно, что для понимания художественной функции мотива в творческой системе Шмелёва необходимо говорить и о взаимодействии по линии мотив – герой, когда актанты актуализируют смысловую сторону алломотива. В этом случае герой манифестирует семантическую связь с определённым мотивом и «через определенные действия совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом»²⁰⁵. Так, уже в первой главе «Царский золотой» за притчей о заблудшей душе плотника Мартына, возникает история пути нескольких душ к своему покаянию. В основе две ситуации, вокруг которых образуются соответственно две сюжетные линии: линия ухода Горкина на богомолье и история Мартына-плотника. На первый взгляд, они слабо связаны. Но рассказ о несчастном пьянице Мартыне оказывается очень важным для сюжетной завязки «Богомолья», так как личное желание старика Горкина, которое кажется едва ли не капризом, в результате предстаёт как великая служба, покаяние, которое он несёт не только для себя, но и для другого человека, несчастного Мартына.

Вряд ли можно согласиться с тем, что образ Мартына в повести «рассматривается как символ трудолюбия народа»²⁰⁶. С точки зрения народной морали, Мартын – великий мастер, но загубил свою жизнь, талант, так как не смог совладать с пьянством. Но понятия таланта и вины (греха) оказываются связанными между собой, а плотник слаб, не пошёл за благословением, а когда решился – старец уже умер. Но горе и чувство вины оборачиваются обычным пьянством, а не раскаянием: «И с того дела к другому старцу и не пошел, а, прямо... в ка-бак пошел!» [VIII,12-13]. Таким образом, уже в первой главе мотив греха создаёт две сюжетные линии: историю вины (греха) и историю преображения (покаяния). Горкин оценивает произошедшее с Мартыном, как

²⁰⁴ Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М., 2009, С.13.

²⁰⁵ Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2001. С.75.

²⁰⁶ Мерцалова О.С. «Богомолье» и «Лето Господне» как диалогия // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С. 111.

дьявольское наваждение, а отсюда и слабование талантливого человека («Талант ему был от Бога... а он, темный-то... понимаешь, кто? – своё ему, значит, приложил: выучился Мартын пьянствовать» [VIII,12]). В Новом Завете в притче о трёх рабах, которым хозяин дал таланты (Мф.25:14–30), осуждению Бога подвергается именно тот, кто не принял дар Бога, зарыл данный ему талант, кто испугался воли Господина и данного ему таланта, и поэтому наказан. Мартын получает своё наказание в соответствии с библейским сюжетом именно за то, что пренебрёг божественной волей и возможностью творить, погубил свой дар Божий, поддавшись тёмному началу. Таким образом, притча о трёх библейских талантах не только влияет на развитие сюжетной линии, связанной с судьбой большого мастера, плотника Мартына, но уже в самом начале повести эксплицирует максимальное сближение высокого и земного начал, конфликт божественного и дьявольского в душе героев повести, предопределяя постоянное развитие этой борьбы в «Богомолье».

Царь «Лександра Николаич» подарил Мартыну золотой («Роботали мы по храму Христа Спасителя... Приехал государь поглядеть... Похвалил Мартына и дал ему из кармана в брюках собственный золотой!» [VIII,14-16]). Мартын принял его как особую милость: царская милость – божья, и берег его: «Креста не могу пропить, так и против царского дару не проступлюсь!» [VIII,16]. Потом случилось «затмение» – ушел в запой – не мог отыскать царский золотой, но убеждал всех, что «схоронил» его. Самая выразительная деталь – печать от золотого, метка – должна, видимо, показать безусловную вину, преступление Мартына, когда царский орёл выглядит как клеймо грешника, преступившего, но это и знак избранности талантливого человека: «На третий день Пасхи помер... а в руке-то у него, на само на долони, – о-рел!.. Так мы его и похоронили, орленого. А золотой тот папашенька на сорокоуст подать приказал, на помин души» [VIII,17-18]. Символично, что этот другой золотой, данный умирающему Мартыну как знак милосердия, впечатывается в руку, и теперь Мартын отмечен в памяти людей. Он умирает, осознавая свой грех и вину, так как ослушался старца, «проступился», и

в Великую Субботу ему было видение: «...старец-то тот уж позвал меня...» [VIII,17]. Это суббота Страстной недели, посвященная воспоминанию о пребывании Иисуса Христа во гробе и сошествии Его в ад для избавления душ умерших от власти небытия и смерти, то есть для прощения грешников и их помилования. Явление старца – предвестие того, что Мартын будет прощен, потому что сохранил божественную милость (царская, то есть божественная). Золотой чудом нашли под досками, и теперь свой путь в людях продолжает уже не человек, а монета.

По важности трагической идеи, выраженной в образе Мартына, он не уступает главным героям. Шмелёв размышляет о неудержимости, чрезвычайной одарённости, которая свойственна лучшим людям из народа, но она же становится для них испытанием, приводящим к греху, к трагической вине. Эта постоянная тяга к порогу, к крайностям, позволяет утвердить трагический тип художественности, полностью соответствующий типу мучеников и грешников, чьё «я» выходит за пределы, данные ему миром, в отличие от главных героев-богомольцев, формирующих гармоничную тройственную систему (ребёнок – отец – старец) и находящихся в идиллическом художественном пространстве.

Мотив греха возникает и в ряде других глав, сохраняет конфликтность повествования при общей спокойной идиллической тональности книги. Так, в главе «На святой дороге» вновь в центре повествования противопоставление двух мироощущений, духовного и земного, в притче о Яузе: «...только чистая тут она» [VIII,59], а в Москве «Яуза черная да вонючая, не подойдешь, – потому и зовется – Яуза-Грязуза!» [VIII,63-64]. Происходит параллельное отождествление двух начал в человеческой природе, высокого и низкого, с символическим образом реки. Этот символический образ, традиционно несущий значение направленного движения, потока, быстротекущего времени, процессуальности и динамичности, усложняется, благодаря включению дополнительного смысла: чистота – испорченность, чистый исток – грязное русло ошибочного выбора, заблуждений и греха. Поэтому богомольцы, слушающие Горкина и его притчу о

реке, отождествляют Язу с душой человека, которая становится грязной в Москве, в искушениях цивилизованной жизни. Подтверждением этого становится появление в пятой части (первая глава «На святой дороге») «шатущих охальников», смеющихся над человеческим горем и над словами проповедующего Горкина. Ключевое в данном случае событие – это изображение человека неверующего, грешного, загрязнившего свою душу и стремящегося распространить эту грязь («”Не охальничайте! веру не шатайте, шатущие!..”» [VIII,66]). Зло статично, оно устремлено вглубь себя, добро – динамично, устремлено к ближнему и к Богу. История с охальниками отсылает читателя к истории из Евангелия от Матфея об изгнании бесов из бесноватых («И когда Он прибыл на другой берег в страну Гергесинскую, его встретили два бесноватые, вышедшие из гробов, весьма свирепые, так что никто не смел проходить тем путем» (Мф.8:28)). На схожесть этих образов, библейского и авторского, указывает еще одна деталь – близость бесноватых к воде. Но в Евангелии от Матфея бесноватые вышли из гробов, то есть они мертвы. Этот факт помогает вернее понять авторский замысел: все, кто утратил веру в Бога, кто грешен и не признает за собой греха, кто остановился в своем движении к Богу (богомольцы застают охальников сидящими, неподвижными), обречен на смерть при жизни.

Дорога к Лавре если всех и не объединяет, то включает в один общий поток, а очиститься или испачкаться душой – выбор и ответственность каждого на этом пути. Но и богомольным спутникам Вани, как и другим паломникам, крайне сложно измениться, даже приближаясь к Преподобному, а в столкновениях на святой дороге только резче раскрываются их внутренние терзания. Видимо, поэтому эти главы и глава «У креста» едва ли не самые насыщенные происшествиями и испытаниями веры для всех, стремящихся к Богу. Именно в этих главах наряду с грехом возникает *преображение*. Этот мотив может репрезентироваться различным образом: в стремлении стать другим в прямом, физическом смысле (замолчавшая молодка, расслабленный Миша, заболевший Горкин); в желании преодолеть внутренние душевные сомнения (Федя, Горкин,

отец, сердитая Панфёровна). Так, Горкин, несмотря на несвоевременность, всё-таки идёт к Троице, понимая, что этот путь требует его душа, что есть дела, которые невозможно отложить, как следствие, бытовые, внешне неприметные ситуации переплетаются с его воспоминаниями о чудесном спасении благодаря иконе Богородицы, с мыслями о высоком, человеческом долге перед богом и несчастным Мартыном. В словах Горкина о том, что «грех не в уста, а из уст» [VIII,109], подтверждение идеи о силе греховного начала в человеке, силе, которую нужно преодолеть, преображаясь в движении к Первообразу. В главе «У Троицы» автор вводит персонаж, вновь отражающий мирское сниженное начало – это дьякон от Спаса-в-Наливках, который едет, а не идёт на богомолье, лицо духовное, который говеющему Горкину «белорыбицы в рот суёт...» [VIII,107]. Весёлому дьякону («И всякое изобилие закусок, и квас бутылочный, и даже самоварчик! Отец дьякон – веселый, красный, из бани словно...» [VIII,106]) противопоставлена история с бараночником Федей, что отдал сапоги парализованному, чтобы помочь поверить в исцеление, в силу Преподобного, как в силу души человека, готового к преображению. Когда Домна Панфёровна осуждает дьякона и певчих, Горкин их защищает, напоминая, что «Христос с грешниками пировал, не отказывал» [VIII,109]. Горкин жалеет и пьянствующих певчих, которые, однако, поют, как ангелы, от них «утешение-то какое, народ-то как плакал, радовался» [VIII,109]. Но присутствие тёмной силы богомольцы обнаруживают на всём пути и даже в общении друг с другом («Сказал от души, а он-то уж тут как тут. Домна Панфёровна закипела и давай, давай всё припоминать, что было» [VIII,109]). Уже у самых ворот Троицы богомольцы ссорятся и спорят, но всё-таки близость Троицы помогает, и поэтому тут же они «... стали все тут креститься на колоколенку, и просить прощенья у всех, и в ноги друг дружке кланяться, как перед говеньем» [VIII,110]. Таким образом, и в этой главе мотив греха (сомнения, злоба, пьянство, суеверие, гордыня, осуждение ближнего и т.д.) вступает в контрастное со- и противопоставления с историей преображающей силы богомолья (пути к покаянию, прощению, к живой вере).

Заканчивается глава, как это и происходит постоянно в структуре текста, примирением, успокоением, которые выражаются в этой главе не в использовании сна или совместной песни-молитвы, а в вырастающей перед богомольцами колокольне Троице-Сергиевой Лавры, будто указывающей верный путь Ване и его спутникам.

Почти все главы начинаются ранним утром, пробуждением героев и заканчиваются вечером, что создаёт параллель между одним днём человеческой жизни и природным циклом, одним днём и памятью многих поколений. Большинство глав содержат или заканчиваются снами, то есть Шмелёв ведёт сюжетное движение от сна до сна, от пробуждения (прихода в мир) – через мирские пути – ко сну (смерти), создавая такую циклическую форму повествования, которая напоминает модель всей жизни человека, но у Шмелёва такой сюжетно-композиционный принцип соответствует идеям духовного преображения.

Учитывая, что главный путник – это ребёнок, то *мотив сна* играет важную роль: не только скрепляет повторыми текст, организуя темпоральную цикличность, но и отражает взгляд ребёнка, которому многое на этом пути кажется происходящим на грани сна и яви, так как он видит то, чего не видят взрослые. Похожую роль играет и возникающий в конце большинства глав *мотив песни – молитвы*, реализующий способность ребёнка отключаться от прозы реальной жизни, мечтать и видеть крест над колокольней или крестики на воде там, где никто из его спутников ничего не видит. Эту надмирность, святость детского взгляда видит отец Варнава, напутствуя Ваню петь молитвы всю жизнь.

Эпиграфом повести Шмелёв избирает отрывок из Книги Исайи: «о, вы, напоминающие о Господе, – не умолкайте!» (Ис.62:6). Так писатель указывает не только на ключевую роль богомольцев, напоминающих, но и в целом на роль личности, динамики её духовных поисков в авторском видении ключевого вопроса: какие пути избирает народ, в чём специфика национального сознания? В сильной текстовой позиции два напоминающих, два героя-праведника – Ваня и

Горкин. Архетипическая пара «старик – ребенок» составляет существенный комплекс в системе персонажей, основанной на антитезе. Оба они находятся на пороге жизни: для Горкина – закат, для мальчика – начало, но объединяет цель – богомолье. Горкин – духовный наставник, и интересен именно тем, что воплощает в себе народный характер, который проделывает путь, ставший для русского человека святым. Ведя праведную жизнь, он мучается виной, воспринимая богомолье как последний шанс быть прощенным, искупить свой грех (смерть Григория), хотя понимает, что может не получить прощения. Грех – это замок, и Горкин много лет пытался вырваться из этого замкнутого пространства, потому он так честен в стремлении к покаянию, так верит, что богомольный путь в Лавру и благословение старца не только дадут избавление и душевный покой, но и укрепят в вере. Его убежденность – отражение народного взгляда на проблему греха и покаяния. Горкин не одинок, у него есть своеобразные двойники: и «расслабленный» Миша, и Соломяткин, и старичок у реки, и монахи - квасники – именно в них отражена живая вера народа.

Двучленный комплекс «ребенок – старец» восходит к комплексу «ученик – учитель», порождая *мотив ученичества*. Горкин даже иногда подменяет отца Ване, и эта подмена порождает другой семантически более широкий комплекс – отец и сын, где отец – духовный наставник. Из комплекса «ребенок – старец» выстраивается схема иерархии подчинения от Бога к человеку, от отца к сыну. Эта схема прослеживается в своеобразной системе координат, в которой существуют герои-актанты. Так, Лавра и Преподобный Сергей – это высшая точка и сюжетных, и духовных устремлений, это нравственная вертикаль, призванная защищать и сдерживать, так как в её основе – закон божественной Троицы, это ось, на нравственную силу которой опирается народ. Но создаётся эта линия в движении от земного – к небесному, то есть она неразрывно связана с почвенной горизонталью, где та же ось: от поколения к поколению, от отца к сыну, от старшего к младшему. Преемственность, как ментальная память – эвот основа национального. Потому в сознании Вани сливаются главные

составляющие православной иерархии, которая есть единение земного и небесного: так, видение троицкой колокольни сливается с воспоминанием о приезде отца, о его родных руках, о землянике, которой он угощает всех, и потому первое приближение к святыне, в троицком храме, Ваня совершает на плечах отца.

Юные богомольцы, Ваня и Аня, прекрасны. Сказано: «Будьте как дети...» (Мтф.18:3). Шмелев подчеркивает, что именно в детстве, как периоде чистоты и стихийной любви ко всему существу, человек наиболее восприимчив к усвоению евангелической истины. Ребенок – это человек в идеале в философско-религиозном смысле. Именно этим объясняется молодость, юность подавляющего большинства героев, которым свойственна духовная и социальная подвижность. Ум ребенка в поиске, в пути, и потому он становится моделью первообразного, того, что присуще народной памяти и мышлению, хранящему массив первичных представлений о Космосе, но находящемуся в постоянном движении. Сам выбор главного героя обусловлен желанием разобраться в выборе пути национального движения, в выборе, который делают в первую очередь молодые. Актанты мотива пути находятся в постоянном преодолении сомнений и греховных желаний. Об их «подвижности» (Ю.М. Лотман) свидетельствует то, что читатель видит их в пути, в движении, и неважно, движение ли это вверх, к Богу, или движение по горизонтали земных поисков к Преподобному Сергию. Бог для них – это и время, и путь, и цель. Эта духовная подвижность и стала основанием для оценки героев, которым свойственно разделение по принципу причастности к этому пути.

Несомненным праведником является Преподобный Сергей. Его духовный подвиг недостижим для простого верующего, но Сергей потому так любим, что его подвиг основан не только на служении божественному свету, он стал родным и для человека, и для медведя, и для дерева. Богомольцы не святы, каждый по-своему, за исключением детей, несут свои сомнения и вину: Сергей Иванович сам себя называет «плохим молельщиком», Федя мечтает спрятаться в монастыре от жизни, ворчит и сердится Домна Панферовна. Однако их путь в Лавру –

следствие того, что богомольцы живо ощущают свою внутреннюю незавершенность, отсюда их стремление преодолеть путь к Преподобному, достичь единения с Богом. И поэтому противоположны богомольцам неподвижные души: Брехунов, пьяницы, гордая барыня у старца Варнавы, охальники, юродивый, обвешанный замками, – все, чьи разум и душа замкнуты, неподвижны, несут «тварное» начало (И.А.Ильин). Например, юродство в повести отражает самобытные черты русской истории и менталитета, стало одним из проявлений пограничного в сознании человека, но для Шмелёва это не искупительная, а позорная метка, так как это есть исключительная замкнутость, сосредоточение на собственном чувстве. Отсюда и неприятие ребёнком страшных нищих у ворот Лавры, брезгливость к юродивому с замками. Шмелёв так говорит о трагической двойственности народного характера, живущем в чёрно-белом мире, видя в этом истоки духовных и социальных конфликтов.

Необходимость анализа религиозной репрезентации цвета, лексико-семантических *цветовых полей* в «Богомолье» определяется важностью этого компонента в поэтике столь любящего цвет писателя, как Шмелёв. Цвет становится одним из способов передачи национального менталитета, когда мировосприятие народа и человека на богомольном пути, являющемся стержнем сюжета повести, отражается, в частности, в колористике православного богослужения и иконописи, в символической наполненности цветовых лексем. Значимая роль цвета в произведениях писателя была отмечена неоднократно: в работах А.П. Черникова, Е.Г. Рудневой, В.Т. Захаровой, А.Г. Грек, О.Н. Сорокиной, О.С. Мерцаловой, Г.В. Мосалевой и других. В большинстве случаев речь идёт об анализе именно цветной составляющей в связи с православной традицией, когда цвет становится фактором идеологии текста, и тогда возможно «говорить о цветовом строе произведения, воспроизводящем единство человека, природы и Духа»²⁰⁷. Нам представляется, что именно ахроматические цвета

²⁰⁷ Руднева Е.Г. Заметки о поэтике И.С. Шмелёва. М., 2002, С.18.

(белый – чёрный) получают в повести принципиальное звучание, так как фиксируют идеологическую оппозицию, в которой Шмелёва утверждает, что синтез света и тьмы есть особая черта народного характера.

В поле *белого цвета* в «Богомолье» входит почти сто семьдесят лексических единиц. Семантика белого включает, помимо прямого значения, различные имена этого цвета, связанные с ним ассоциативно-символическими отношениями: чистый, юный, утренний, святой, свет, озарённый, ясный, бледный, высокий, богомольный (путь), белый свет, бледный. Прямое значение применяется Шмелёвым только для акцентирования предметно-физических характеристик человека и природы, это маркировка реалий, предметов и образов окружающего мира («...впервые распустился белый, душистый такой, цветочек на апельсинном деревце...» [VIII,19]; «вокруг фаянсовой, белой, с голубыми закраинками, миски стоят тарелочки...» [VIII,20]; «мелькает белый пиджак отца...»; [VIII,25]; «...в шёлковой белой шали с бахромками...» [VIII,149]).

Мотив белого формирует парадигматический ряд: свет, светлый, озарённый, ясный. Так создаётся семантика белого цвета, которую возможно определить, как «белый свет». Это позволяет сделать вывод, что важнейшая символическая нагрузка белого связана со значением свет (мир), божественная освящённость, божественная красота и свет памяти. Учитывая количественный состав, а также высокий объём семантического задания, считаем, что это значение получает доминирующую смысловую нагрузку.

Белый цвет в христианстве имеет наиболее существенные значения. Согласно православной традиции, этот цвет знаменует собою божественный свет, освещающий и преображающий творение Божие. Очевидно, что Шмелёв, используя настолько активно белый цвет и в бытовом плане, и в православном пафосе повествования, утверждает, что красота и свет – это гармония двух начал: божественного и земного. В этом случае писатель следует христианской эстетике, согласно которой «да будет украшением вашим ... сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом» (1

Пет.3:3,4). Можно говорить о свете в романе как архетипическом символе христианства. Отсюда и устойчивое определение «белый свет» для всего, что окружает русского человека в «Богомолье», то есть это мир божественный, светлый, необъятный, крещёный, прекрасный, это мир живых людей, это сама жизнь, что в данном случае вновь позволяет видеть неореалистический синтез религиозной и бытовой семантики.

Шмелёв движется в русле традиционной как языковой, так и общекультурной русской стилистики, так как известно, что «эстетикой света была пронизана не только православная церковная обрядность, но и мирская, бытовая сфера жизни»²⁰⁸. В «Богомолье» духовное в народном мире и в жизни его героев связывается со светом. Заметим, что мотив белого часто используется в повести не только в прямом значении, но и для разграничения людей по их духовным характеристикам, неся семантику духовной вертикали между земным и небесным, позволяя в системе персонажей создавать иерархию подчинения от ребёнка – к отцу, от земного отца – к Небесному, что, в итоге, и отражает основную духовную парадигму повести. Использование этого мотива в создании пространственной и семейной вертикали совершенно оправдано, так как связано с символической традицией. Напомним: «символическое представление отца основано на стихиях воздуха и огня, а также небес, света... <...>... отцу присуща власть, господство ... отец представляет мир моральных предписаний и запретов»²⁰⁹. Именно поэтому белый цвет и его парадигматический ряд используется в описаниях отцов, как в обычном смысле, так и в церковном («И кажется мне, что из глаз его светит свет» [VIII,174]; «...сияет солнце, и в нём, как в слепящем свете, – благословляет батюшка Варнава» [VIII, 175]).

Согласно мировой традиции, «свет является проявлением нравственности, интеллекта и семи добродетелей»²¹⁰. Поэтому в тексте белый цвет получает, во-первых, значение «свет (мир) и освящённость», во-вторых, сочетается со

²⁰⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 19.

²⁰⁹ Керлот Х-Э. Словарь символов. М., 1994. С. 56.

²¹⁰ Там же, С.455.

значением православного начала и божественной высоты, в-третьих, свет – символ связи поколений, преемственности, это память об отцах, о традициях («Так обрадовал – осветил... как солнышко Господне» [VIII,172]; «...как исходит душа из тела и как она ходит по мытарствам, а за ней светлый ангел...» [VIII,9]; «...и вот он, священный Кремль, светлый и тихий-тихий, весь в воздухе» [VIII,41]; «он смотрит рассеянно в окошко, и вот – светлеет его лицо» [VIII,35]; «вижу ... светлое, доброе лицо, подрясник...» [VIII,174]) .

В повести выявляется связь белого со значением «детский», «чистый», «юный». Подобная трактовка позволяет говорить, что Шмелёв традиционное символическое наполнение этого цвета, связанное с изображением ребёнка, сочетает с темпоральной номинацией «утро», что позволяют создавать повесть-воспоминание о детстве и первых шагах человека на духовном пути.

Белый цвет используется и для создания пространственной вертикали (храм), и для отражения горизонтали, что реализуется в топосе дороги, то есть белый становится знаком причастности и к земному духовному движению, и связывается со значением вертикали, высоты. В совокупности создаётся пространственная модель, в которой реализован символический крест с центром в Троице-Сергиевой Лавре, для которой в повести мотивы белого цвета и света – устойчивые характеристики. Обратим внимание, что в мировой символике существует представление о том, что «...крест означает мировую ось. Помещённый в мистический Центр космоса, он становится мостом или лестницей, при помощи которых душа может достичь Бога; крест, следовательно, утверждает первичные взаимоотношения между двумя мирами (небесным и земным)»²¹¹. В данном случае Шмелёв не отступает от мировой традиции.

Мотив чёрного цвета в «Богомолье» включает почти пятьдесят единиц и получает несколько значений. Вновь, как и белый, он используется как ахроматический, то есть в прямом значении и становится частью характеристик народного быта, природно-предметного мира, в цветовой палитре обычно оттеняя

²¹¹ Керлот Х-Э. Словарь символов. М., 1994. С.268-272.

светлое. Чёрный включает в свой парадигматический ряд лексемы грязный, страшный, нечистый, старый, тёмный, низкий. Чёрный цвет используется Шмелёвым в повести намного реже, чем белый, а применительно к пространству вообще почти не употребляется. Предположим, что чёрный цвет получает не локальную семантику, а связан с категорией времени в его субстанциональном значении. Кроме того, в сознании русских людей «...с глубокой древности чёрный цвет имел два разных символических значения. Он, в противоположность белому, означал «принадлежащий тёмным силам» в одном своём смысле, и монашескую одежду как знак смирения и покаяния – в другом»²¹²: «Ходит монашка <...> просит на бедную обитель. Все кладут ей на чёрную книжку с крестиком» [VIII,48]; «Темный знакомый лик скорбно над нами смотрит – всю душу видит» [VIII,42].

Взаимодействие белого и чёрного в повести позволяет говорить не только об антонимичности, но и антиномии, которую можно рассматривать в повести через призму семантики свободы – несвободы. Появляется концептуально богатая и регулярно воспроизводимая оппозиция, связанная с цветом: оппозиция белый – чёрный, свет – тьма, где чёрный, тёмный, как правило, реализует ряд ассоциаций, в семантике которых Шмелёв следует за мировой традицией: чёрный цвет – тьма, несвобода, мгла, локальная закрытость, заблуждения, страх. Важнейшая из этих ассоциаций связана с отказом человека от обыденного, таким образом, семантика чёрного может реализовываться по-разному: во-первых, как мы отмечали, через изображение духовного взлёта и самоотвержения (монашество, богомольцы), и, во-вторых, собственно картины несвободы, падения в нравственную тьму, но это для Вани-паломника тоже что-то выходящее за грань, ведь тьма «является регрессивной; она традиционно ассоциировалась с принципом зла»²¹³. Под тьмой, мраком в христианстве понимается первобытная тьма, которая существовала до сотворения мира, то есть как начало мира, его первооснова, форма хаоса, но

²¹² Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975. С. 29-30.

²¹³ Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С.492.

темная сторона жизни. Таким образом, важнейшая семантика чёрного связана в «Богомолье» с понятиями греховности, закрытости души, воспринимается, как знак потери и вины. Как полное подтверждение этому – цветовой символ ада в изображении Страшного суда, что видят паломники в Лавре: «А там, в чёрном кружочке, выжжено – “А”» [VIII,129]. Итак, семантика чёрного реализуется в двух смысловых моделях: изображение духовного взлёта, самоотвержения, или несвободы, греха, болезни («И старушка очень удивилась – молодчик такой, красавчик, а под каблук под чёрный» [VIII,94]; «...идём между чёрными, иссохшими руками» [VIII,136], «Перед стойкой толпятся взъерошенные люди, грязные и босые, сердито плюются на пол и скребут ногой об ногу» [VIII,55]).

Несмотря на использование богатой палитры цветов в повести (красный, розовый, пунцовый, жёлтый и золотой, синий и голубой и др.), ахроматические цвета наиболее важны. Их главенствование не отвергает представления, что в идиостиле Шмелёва многоцветность является важной категорией, так как, во-первых, в «Богомолье» наблюдается постоянный синтез колоративов, во-вторых, функционирование белого и чёрного цветов в качестве наиболее значимых способствует раскрытию философско-исторического и религиозного конфликта, суть которого – борьба двух начал, божественного и демонического, в народе и личности. Так отражается семантика духовного противостояния внутри человека и нации, манифестируется исторический и религиозный путь России, движущейся всегда между светом и тьмой.

Итак, в «Богомолье» конфликт отражается в мотивной оппозиции грех-преображение, что позволяет сформировать чёткую аксиологическую шкалу героев и событий. Мотив пути является структурообразующим, а его полисемантичность даёт автору возможность соединять тончайший лиризм книги-воспоминания с бытописанием, а многозначную пространственную составляющую с историей народа и личности. Именно так, вполне традиционно для стиля Шмелёва, происходит «сочетание предельно жизнеподобного

изображения с приёмами символизации»²¹⁴. Несмотря на наличие нескольких смысловых векторов, в мотиве пути преобладает семантика испытания, преобразования. Идея пути соответствует народно-православной семантике, когда конечная цель пути – возрождение духовное.

Семантическая парадигма мотива пути, который скрепляет собой систему мотивов в «Богомолье», заключена в трёх взаимосвязанных позициях, когда каждая репрезентирует ряд мотивов, имманентных архетипической идее пути. Во-первых, традиционные мотивы хронотопического вектора (дома, города, сада, окна, берега – реки, утра – вечера, верха – низа). Во-вторых, традиционные и восходящие к библейской образности и онтологической проблематике (мотивы плода, греха и таланта, ученичества, отца и сына, пищи земной и духовной и утоления жажды, ученичества, песни – молитвы), реализованные в отношениях предикат-актант, то есть в соотношении мотива пути с его актантами-богомольцами или с их противниками, неподвижными душами. В-третьих, символическая составляющая мотива пути представлена особенной колористикой, в которой, безусловно, важную роль играют традиционные для православия иконические цветовые решения, но основной, раскрывающей ключевой конфликт, становится, на наш взгляд, бинарная оппозиция: белое (свет) – чёрное (тьма).

В «Богомолье» создаётся домашний мир, в смысловом поле которого доминирующую роль получают мотивы сада и окна-берега, мотивы пира и жажды. Построение сюжета – от пробуждения до сна – напоминает человеческую жизнь от рождения до смерти, и мотив сна и песни – молитвы выполняют суггестивную функцию в тексте, формируя особый кольцевой ритм повествования. В сюжете значимую роль получает мотив греха: у Шмелёва такой сюжетно-композиционный принцип соответствует идеям духовного преобразования.

²¹⁴ Руднева Е.Г. Заметки о поэтике И.С. Шмелёва. М., 2002. С.12-13.

3.3. Феномен преобразования в мотивной системе рассказа «Куликово поле»

Над рассказом «*Куликово поле*» писатель работал много лет (1939 – 1947гг.), о чём вспоминал так: «Сколько я тут положил души – это только я знаю: без помощи свыше я не мог бы одолеть трудностей»²¹⁵. Шмелёв, убеждённый противник большевизма, до конца дней верил, что путь к возрождению в обращении России к коренному православному мирозерцанию. В пространстве его «Куликова поля» фиксируется ещё одна битва за Россию, но в эпоху, когда изломана онтологическую ось земное – небесное, потому сюжетное движение находится в парадигме разрешения важнейшего для писателя вопроса о путях возрождения как отдельной личности, так и России в целом. В этой связи в поэтике рассказа особую роль получает комплекс мотивов, реализующих краеугольную для православия идею преобразования: слияние естества божественного и человеческого во Христе и его готовность принять путь страданий, но испытаний возрождающих и побеждающих смерть – в этом и заключена великая надежда православного христианина на возможность спасения и себя, и Отчизны.

Преобразование в целом, как мы уже отмечали, – одна из ключевых идей начала XX века, оказавшая огромное воздействие на русское сознание. Но столь разнообразные в эпоху порубежья поиски по преобразованию жизни и беззастенчивому переустройству души человека явились, в итоге, фундаментом революционного разрушения. Феномен преобразования в период эмиграции для Шмелёва связан исключительно с православной моделью мировосприятия и осознания личности, с православной антропологией, с устремлённостью к высоте Первообраза. В этой устремлённости мировоззренческой позиции писателя к православному мировидению некоторые исследователи видят реализацию иконичного художественного сознания, то есть позицию, выражающуюся «в

²¹⁵ Письмо к О. А. Бредиус-Субботиной от 16.01.1942 // И.С. Шмелёв и О.А. Бредиус-Субботина. Роман в письмах: в 2 т. М., 2003. Т.1. С.440.

сознательной и подсознательной ориентации на соборный духовный опыт Православия, опирающийся на Священное Писание»²¹⁶, когда происходит опора на принцип иконы, но не в эстетическом ключе, а в задаче являть образ Первообраза (В.В. Лепахин, М.Ю. Шкуропат, Н.П. Видмарович и другие). Нам представляется, что при всём безусловном воздействии святоотеческого учения на жизнь писателя в годы изгнания, он не стал исключительно церковным писателем, но оставался глубинно национальным, русским, продолжающим традицию русской литературы, корнями связанной с православием. Уточним, что православным не в точном следовании догматическому учению, а устремлённым к движению по пути православного бытия, когда, как пишет В.Н. Захаров, православие «...не только катехизис, но и образ жизни, мировосприятие и миропонимание народа. В этом недогматическом смысле говорят о православной культуре и литературе, о православном человеке, народе, мире и т. п.»²¹⁷.

«Куликово поле» – яркий пример реализации этого стремления. Именно преображение наиболее очевидно совмещает в себе двуединство земного и Первообраза. В канонической композиции иконы Преображения Господня и в тексте Писания, рассказывающем об этом важнейшем для каждого христианина событии (Мтф.17:1,20, Лук.9:28,42, Мар.9:2,12), всегда можно выделить несколько принципиальных смыслов: Преображение предшествует добровольным крестным страданиям Христа, и, как пишет А.В. Кураев, «с Фавора уже видна Голгофа»²¹⁸. Господь открывает божественную суть сквозь земную оболочку, чтобы укрепить учеников в вере, чтобы могли идти «путём новым и живым, который Он вновь открыл нам через завесу, то есть плоть Свою» (К Евреям 10:20). Спаситель являет свою сущность, чтобы помочь апостолам, изображенным павшими ниц и испуганными при явлении Божественного Света, преодолеть

²¹⁶ Шкуропат М.Ю. Об иконичности, творимой художественным словом // Современное русское зарубежье. Антология: в 7 т. М., 2009. Т.6. С.554.

²¹⁷ Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы / В.Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С.7.

²¹⁸ Кураев А.В. Православие – это религия Преображения [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/pravoslavie-eto-religiya-preobrazheniya-1/> (дата обращения: 11.09.2016)

страх: «И, услышав, ученики пали на лица свои и очень испугались» (Мтф. 17:6). Господь указывает на необходимость духовного труда, ведь и сам подъём на скалистую гору, которая всегда изображена на иконе, непросто, но преодолеть этот путь возможно, если сберечь в себе фаворский Свет.

В рассказе Шмелёва все эти элементы преображенского сюжета лежат не столько в основе фабульного движения, но формируют аксиологический, нравственный вектор для ищущих преображения героев, манифестируя единство божественного и земного. Любой из персонажей, прошедших свой путь возрождения, начинает духовный рост, только отказавшись от страхов удобной соглашательской статики, вступив на поиски своей дороги к Богу. Поэтому гармоничным средством реализации этой идеи в поэтике рассказа становится сочетание *мотивов пути – встречи и креста*. Человеческие слабости и страхи, рождённые страданием и разрушенными ценностями, заставляют людей «падать ниц», терять разум и отчаиваться, но явленное чудо креста с Куликова поля, это такое же, как на Фаворе, чуть приоткрытое окно в мир горний, укрепляет героев.

Состояние тех, кто обретает крест в рассказе, сопоставимо с чувствами апостолов на горе Фавор, когда потрясённый Пётр предлагает Христу остаться там, стремится удержать миг прикосновения к божественному свету, миг, когда обретается покой («И когда те уходили от Иисуса, Пётр сказал Ему, сам не понимая, что говорит: “Господи, хорошо, что мы здесь. Хочешь, мы поставим три шатра: один для Тебя, один для Моисея, и один для Илии”») (От Луки 9:33). У Шмелёва читаем: «Радостью осияло Сухова» [XI,151] общение со старцем, которого он стремится не отпускать, долго смотрит ему вслед. И у следователя «ликует сердце» [XI,185], а Оля Среднёва становится «радостно-просветлённой» [11,175] и тоже просит старца остаться с ними; и даже Среднёв чувствует «приятную тишину» и «безмятежный покой», когда удивительный гость рядом. [11,176]. Сразу после преображения Господа происходит чудо излечения бесноватого мальчика, как доказательство того, что вера даёт шанс возродиться и преодолеть всё («Иисус сказал ему: если сколько-нибудь можешь веровать, все

возможно верующему. И тотчас отец отрока воскликнул со слезами: верую, Господи! помоги моему неверию» (От Марка 9:23,24). Излечения бесноватых в рассказе Шмелёва не произошло («растерзанный парнишка, мерзкий, в одной штанине, скачет передо мной»[XI,160]), но излечиваются от своих бесов уныния и пустоты те, кто может и должен вести за собой людей, толпящихся у Лавры. Именно им, Среднёву и следователю, обретение Креста помогает преодолеть опустошение «бывших» людей, вернуться не к прежнему состоянию, а сделать шаг преодоления, шаг к вере («Кто дерзнёт сказать о себе, как и когда уверовал? <...> Всё томившее вдруг пропало... ну ничего не страшно, всё ясно, всё чудесно, всё предусмотрено, всё – ведётся...» [XI,185-186]).

Шмелёв в письме к И.А. Ильину, размышляя о «Куликовом поле», подробно указывает на эту важнейшую проблему, поднятую в рассказе – роль русской интеллигенции на пути преобразующих испытаний в эпоху революций и войн: «...это же ведущий слой... предполагаемые – доверенные – от народа, *за* народ, ради народа...– и что же! – катастрофа! <...> проглядели миссии, не оправдали дела, которому как житель земли, *служил и послужил* Преподобный...<...> Не впустую трутся у стен Лавры **пытливые** умы-души. В разгроме ищут – *найти себя, своё* <...> миссия не отнимается. Продолжай! Ты, ведущая часть народа, – банкроты, – да, но среди вас есть ошибшиеся и нашедшие себя. Вам и – вручается Крест. Несите, ведите, **светите...**»²¹⁹. Не затрагивая, как правило, резкое изображение интеллигенции в публицистических произведениях писателя этих лет, отметим, что к вопросу о тех немногих доверенных, кто может и должен утвердить правду преобразования, писатель в эмиграции обращался неоднократно.

Так, в «Богомолье» эпиграфом Шмелёв избирает отрывок из кн. Исаяи: «О, вы, напоминающие о Господе, – не умолкайте!» (Ис.:62,6), отсылая, таким образом, к учению пророка Исаяи «об Остатке». Это учение о том, что в периоды кризиса веры особенно важно сохранить Остаток: «Бог сохраняет во все времена *шеар* – Остаток. Это те, кто остался верен Ему и стремится жить по Его заветам.

²¹⁹ Ильин И.А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1947-1950). М., 2000. С. 91–92.

Они образуют ядро будущего народа Божьего»²²⁰. Из всей громады библейского текста Шмелёв обращается именно к книге пророка Исайи, в которой среди основных выделяются пророчества о Мессии и о возрождении народа, но этому возвращению к себе предшествуют изгнание и испытания; учение о грехах народа и суде божием над нечестивыми; о том, что угодны Богу смиренные сердца, а не пустая обрядовость, и, особенно, учение о «благочестивом остатке». Очевидно, что главные темы пророчеств Исайи звучали удивительно актуально для Шмелёва, как и для миллионов русских людей, переживших катастрофу Мировой войны, испытания террором и изгнанием, но продолжавших верить в возрождение страны и победу над нечестивыми. Подобный выбор сочетает идею о ключевой роли «напоминающих» на пути преобразования и духовных поисков народа с вопросом о специфике национального русского сознания.

В поиске ответа на вопрос, как восстановить в народе разрушаемый духовный стержень, основополагающую роль получает в рассказе Сергей Радонежский. Личность Преподобного Сергия, ставшего нравственно-исторической осью «Куликова поля», притягивала Шмелёва своей духовной высотой и возможностью проведения оптимистических исторических параллелей, благодаря чему повествование выводится «из временного плана во вневременной, сообщая ему, несмотря на трагичность происходящего, радостную тональность чаемого грядущего преобразования мира»²²¹. Преподобный Сергей явил собой идеальный образец того самого Остатка, который смог восстановить потерянную веру народа в самого себя и укрепить его духовно, вследствие чего «Богомолье» и «Куликово поле» объединяет решение духовной задачи, получающей историческое и политическое направление. Об этой созидающей роли Сергия рассуждал ещё В.О. Ключевский: «Событие состояло в том, что народ, сто лет привыкший дрожать при одном имени татарина, собрался, наконец, с духом, встал на поработителей. <...> Откуда взялись, как воспитались люди,

²²⁰ Мень А.В. Исагогика: в 2 т. М., 2000. Т.2. С. 344.

²²¹ Видмарович Н.П. Энотопос в рассказе И.С. Шмелёва «Куликово поле»// Вестник Новгородского университета. 2015. Вып.1. С.76.

отважившиеся на такое дело, о котором боялись и подумать их деды?»²²². Для Шмелёва, неоднократно сравнивавшего Советскую власть с каменным веком и разрушающей всё ордой, вопрос о личностях, способных восстать и возродить, был одним из ключевых. Героям его «Куликова поля» уже в XX веке категорически необходимо пройти свой путь к Сергию, так как именно он смог «...оживить и привести в движение нравственное чувство народа, поднять его дух выше его привычного уровня...»²²³. Подвиг Сергия Радонежского и созданная им Лавра стали, по определению Шмелёва, «опорой» для русского человека, и произошло это потому, что личность святого, вобрав в себя нравственный абсолют, отразила идею духовного преодоления. Именно эта надежда на преображающую искру, вера в неизбежное возрождение лежит в основе размышлений Шмелёва об особенностях цивилизационного пути России. Именно тогда итогом нравственного поиска и преображения человека станут политические изменения на Родине, но этот путь исторического преображения диктует безусловность духовного преобразования и укрепления. В.А. Ключевский утверждал: «При имени Преподобного Сергия народ вспоминает своё нравственное возрождение, сделавшее возможным и возрождение политическое, и затверживает правило, что политическая крепость прочна только тогда, когда держится на силе нравственной»²²⁴. В силу этих причин повествование в рассказе – это не столько история личного пути к чудесной встрече с Преподобным, но фиксация историко-политических и духовных задач для тех, кто верит в преображение Родины. На реализацию этой задачи и направлена вся система мотивов в рассказе.

Мотив креста (выражен в лексеме «крест» более тридцати раз) решает в рассказе несколько задач и его семантика многослойна. Так, развитие сюжета движется по принципу столкновения разных судеб, происходит перекрещивание в точке встреч героев и событий, чтобы в итоге возникла иная система координат,

²²² Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1990. С. 71 - 72.

²²³ Там же, С. 75.

²²⁴ Там же.

произошло преобразование человека. Крест – это и временная ориентация, так как он знак прошлого, ведь пришёл с Куликова поля, от предков, которые «одолели», оставив завет хранить веру, но это и знак нового времени крестных испытаний, когда и главные, и второстепенные герои рассказа несут свои муки, переживают свои потери. Крест с Куликова поля есть совмещение прошлого и настоящего, но и знак вневременной силы первообраза, когда время связано только с материальным, а для креста сила материи и времени оказывается ничтожной.

Крест демонстрирует в рассказе пересечение земного и горнего: так, доказательство явления святого Сергия и обретение креста ничуть не умаляется, а напротив, получает высокую правду в том, как совмещаются в памяти героев события той встречи и воспоминания о пшённой каше, которой хотели угостить Преподобного. Современная писателю ситуация разрушающего противостояния изображена им, как борьба мира гармоничного, крестного с тем состоянием, которое рассказчик называет «надрывающий разлом» [XI,158]. Отсюда, например, пересечение в сценах в Сергиевом Посаде вертикали духовного света Лавры и приземлённой линии площади, улочек, овражка, перрона, где повсюду следователь наблюдает эту борьбу. Моделирующая функция мотива креста позволяет связать воедино разные судьбы и обнаружить единый вектор их духовных поисков. Возрождение всех, кто стал причастен к кресту с Куликова поля, отражено в том, как меняется восприятие креста нарратором: в начале рассказа это крест страданий Родины, крест сомневающегося и мученика, затем, уже в Лавре, семантика креста равна опоре и надежде, а в финале крест даёт радостное чувство преодоления, возрождения к жизни.

На пути преобразования герои рассказа должны преодолеть многое и в себе, и в настоящем, чтобы приблизиться к Творцу, ведь «Преподобный вручает Крест – символ Спасения страданием»²²⁵. *Мотив испытания* представлен в словоформах, сочетающих значения «проверки», «изведать на опыте, пережить»,

²²⁵ Ильин И.А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1947-1950). М., 2000. С. 91.

исследования каких-либо качеств и «тягостное переживание, несчастье»²²⁶. Данный мотив связан с лексемами, несущими семантику духовного поиска и исследования духа: «страшное наше испытание», «искал знамений», «производил следствие», «духовное торжество преодоления», «одолеешь», «указано было перемениться», «опалившее душу озарение», «откровение», «подавались знаки», «благодатная развязка». Не религиозное чудо как таковое важно для Шмелёва, а пути возрождения России, поэтому уже в завязке – раздумья повествователя о закономерности испытаний и вине «ведущей части народа»: «Как я корю себя... что мало знал свою родину...<...> Сами ведь иссушали свои корни, пока нас на не качнули – и как качнули!...»[XI,142].

Мотив испытания – преодоления, связанный в рассказе с вопросом о судьбе русской интеллигенции в постреволюционном мире, продолжает обращение Шмелёва к ветхозаветному образу *Остатка*. Как писал протоиерей А. Мень, «Господь всегда отыщет немногих, сохранивших верность, и с этим Остатком (евр. шеар) будет продолжать дело преобразования людей»²²⁷. Все главные герои являются акантами этого мотива. Учитывая подзаголовок («рассказ следователя»), то есть одного из многих, чью судьбу после революции можно считать обычной для большей части русской интеллигенции, и говорящую фамилию ещё двух прошедших испытание, отца и дочери Среднёвых, то есть «средних», обыкновенных, и роль лесного объездчика Василия Сухова, которого «все называли Васей»[XI,144] – речь идёт о реализации сюжета о чуде преображения обыкновенных людей. Испытания касаются всех сторон жизни героев. И следователь, и Среднёв, и их дочери, и Сухов – все утрачивают своё привычное место в жизненном пространстве, все они «бывшие». Потому до прихода в их жизнь креста Сергия, *мотив страха и абсурда* является основной дефиницией психологического состояния персонажей. И их страх – выразитель алогичного существования, отчаяния, потери веры, разочарования и слабости.

²²⁶ Ожегов С. И. Словарь русского языка /под ред. Л.И. Скворцова. М., 2004. С. 328.

²²⁷ Мень А. Библиологический словарь: в 3 т. М., 2002. Т.1. С. 566.

Так, следовательно вспоминает, что им владело «ощепенение безысходности» [XI,143], было «тошно, гнусно, безвыходно»[XI,156]. Его Надя боится за отца, к ней приходит чувство безразличности к окружающей жизни («Урочные деньги Надюша не могла брать в руки, надевала перчатки. <...> ... моя Надюша ... глазами ужаса и конца смотрит на меня...»[XI,156]). Барин Среднёв бежит от революции в Сергиев Посад, «там потише» [XI,147], но живёт в постоянном раздражении человека, вынужденного притворяться: ходит на празднование годовщины Октября, потому что боится, что заметят отсутствие, иронизирует над верой дочери, потому что в явление святого нет сил поверить, ведь «для него это был – абсурд»[XI,178]. Не только бывшие господа живут в страхе, но и простой лесной объездчик Вася Сухов потерял дом и покой, отчаялся и боится за внуков: «в острой боли ему представилось, что всё погубило...<...> ...и стала во мне отчаянность»[XI,148]. Люди в рассказе терпят бедствия и испытания, которые вечны для мира материального – голодают, унижены, больны – но гораздо мощнее нравственный экзамен, которому подвергает их время. И это испытание выдерживают не все: «приват-доцент...не выдержал напора... «абсурд» помрачил его»[XI,163], и тогда страх и отказ от духовного сопротивления становятся основанием для торжества абсурда.

По мере укрепления героев и обретения ими Креста пустота и тьма страха отступают, приходит чувство «безмятежного покоя» [XI,176], убеждённость, что «у Господа ничто не умирает, а всё – есть!» [XI,177]. Абсурд не исчезает, но локализуется в конкретных точках-деталях современного быта, эксплицирующих экзистенциальный кризис новой системы жизни («Окаянство, – разве может оно ... истлить все клетки души и тела нашего!.. Клеточки веками впитавшие в себя Бо-жие?! Вот это – абсурд!.. <...> Не ставьте... над православным духом – крест!..» [XI, 164–165]).

Лейтмотивы *знамения – чуда и света* (лексемы: знаки, знамение, чудо, сияние, светлый, озарённый), реализованные в семантическом поле мотива испытания, синтезируют важный для Шмелёва смысловой вектор: сила

возрождающая, божественная пронизывает мир России, даже если этот мир разрушает себя. Эти мотивы имманентны процессу преобразования в рассказе и не связаны с земным началом, но демонстрируют с помощью излюбленных Шмелёвым колористических акцентов (розовый, золотой, синий, тьма) и традиционного для писателя введения мотива чуда онтологическую задачу человека, о которой сказано Апостолом Павлом: «Вы были некогда тьма, а теперь – свет в Господе: поступайте, как чада света...» (Послание к Ефессянам 5:8). Свет пронизывает всё пространство в рассказе, традиционно для Шмелёва становясь проводником высшего начала: «...увидал я солнечно-розовую лавру... <...> Она светила...» [XI,159]. Тот из героев, кто движется к преобразению, – светел, пространство Лавры – свет, побеждающий абсурд.

Свет и знаки сопровождают путь преобразования всех главных героев. «Смотрел Сухов на тёмный крест, и стало ему горько...» [XI,147], но происходит беседа с Преподобным Сергием, и тогда «от этих священных слов...светло кругом» [XI,150], потому для Сухова встреча на Куликовом поле – знамение, «искра святого света» [11,152]. При появлении старца у Среднёвых «светлый Крест...сияет» [XI,177], а сам путь приближения к чуду уподобляется освещённому пути, когда столкновение искренней веры, креста и людских заблуждений Шмелёв представляет в ироничной антитезе входящего в дом святого, чью дорогу освещают звёзды, и сомневающегося интеллигента Среднёва, что пытается светить ему фонарём. Оля при встрече со старцем показалась «радостно-просветлённой, будто сияние от неё» [XI,175], а Сергея Николаевича «...толкнуло к Троице...<...> Не повидал при свете – теперь посмотри во тьме» [11,158], и он всё-таки видит свою «розовую колокольню, «свечу пасхальную», с золотой чашей, крестом увенчанную...» [XI,159]. Герой убеждён, что «указано было поехать» [XI,144], а этот свет в Лавре – способ психологической характеристики, когда возвращение к вере описано как чувство, в котором герой «светло-спокоен, светло-доволен» [XI,185].

В рассказе возникает сочетание мотивов испытания – преодоления и *пути – встречи*. Тот, кто способен трудиться духом, движется к преображению и встречает его в знаках, в важных разговорах, в стремлении увидеть Лавру, в чуде обрётённого креста, в красоте светлых человеческих поступков. Встреча в рассказе – это признак поиска истины, когда возникает потребность движения навстречу другому человеку, без этого нет сопротивления злу и преодоления его. Размышляя о причинах случившегося революционного взрыва, повествователь видит одну из них в том, что интеллигенция утратила путь к Родине, общий с Родиной, а искала встречи с истиной на чужих дорогах, что ещё и усилено приёмом отрицания («Ни древнейших наших обитателей не знаем, ни летописей не видали, даже родной истории не знаем путно...<...> Знали избитую дорожку – «по Волге», «на Минерашки», «в Крым». И, разумеется, «за границу». В чужие соборы шли, все галереи истоптали...»[XI,142–143]).

В художественном пространстве «Куликова поля» мотив встречи, во-первых, формирует перипетии: как правило, речь идёт о неожиданных встречах, способствующих динамичному развитию сюжета, и, во-вторых, при наличии фабульной функции, основная интенция мотива встречи заключена в создании художественных смыслов, эксплицирующих воздействие Промысла Божьего на судьбу человека и Родины. Когда следователь-повествователь закрыт для жизни, прячется от встречи с ней под чужим именем, он живёт в «оцепенении безысходности» [XI,143], не пытаясь спасти себя и дочь. Именно встреча с проявлением человеческой преданности даёт толчок к возвращению интереса к жизни, и только затем происходит встреча с удивительной историей Сухова. Спасение от неизбежных репрессий приходит в результате встречи на вокзале с бывшим сослуживцем. Затем приходит возможность увидеть Лавру, духовно укрепиться, а случайная встреча и беседа с бывшим профессором предшествует встрече со Среднёвыми, и в итоге – чудесное обретение Креста. Не случайность с бытовой точки зрения случайных встреч должна утвердить мысль об

упорядоченном мироздании, где сиюминутный хаос настоящего не способен сломить божественную гармонию мира.

Однако мотив встречи не редуцируется до значения только счастливого поворота событий, его нельзя отождествить с ситуацией благополучного разрешения конфликта. В отдельных эпизодах встреча становится основой изображения абсурдного, трагического, при этом сохраняется семантика удивительного, неожиданного, но пугающего, вызывающего отторжение. Так, в первый приезд следователя в Лавру мотив встречи связан с изображением беспощадной картины нравственного падения, безумия (юные безбожники, монах-пьяница, «наш Иов»).

Встречи и с Крестом, и с абсурдом находятся за гранью логического. Однако абсурд несёт хаос, изламывает жизнь людей, поэтому картины кризисного состояния мира доведены до гротеска, поэтому самое отвратительное в сценах «новой» жизни Лавры связано с образами юных, что создаёт страшную временную перспективу, отражающую весь трагизм раскола времён. Новый мир в рассказе находится в постоянном движении, и оборотная сторона этих поисков и надежд – потеря нравственной константы, размывание границ дозволенного. Тогда на смену пути приходит суэта, марионеточность, которые становятся знаком сдвинувшегося времени и новых людей в их лихорадочном движении: это и уроки игры на «верти-пьяных» вместо музыки, и механистические фигуры новых служащих, имитирующих деятельность в Лавре, где устроили казарму и антирелигиозный музей, и речи «товарища Зме-я из Москвы» [XI,159]. Встреча повествователя с Лаврой представляет традиционное для неореалистической поэтики столкновение бытового и бытийственного, где онтологической основой выступает нетленность и вневременной покой Лавры, а быт основан на разрушении и утратах, что и отражает нежизнеспособность нового порядка, максимальную недостижимость для земного абсурда самой Лавры, охраняющей духовную вертикаль, духовные константы, а значит, и саму жизнь («Всё, что творится, дурманный сон... а вот это – живая сущность, творческая народная

идея, завет веков...<...> Впервые тогда ... почувствовал я веру, что – есть защита, необоримая»[XI,159]).

Помимо сюжетообразующей функции, мотив встречи участвует в развитии темы возрождения, что, как верил Шмелёв, не может случиться без усилий «ведущего слоя». Для основных героев рассказа особенную роль получает встреча с Преподобным Сергием, при этом возвращение духовной опоры происходит разными путями. Для Васи Сухова встреча со святым – знак надежды для отчаявшегося простого человека, принявшего произошедшее без анализа Фомы-неверующего. Потому гармоничны в эпизоде встречи Сухова со старцем отголоски фольклорной традиции: герой получает предостережение от своего коня о приближении к чуду, старец выступает в роли чудесного помощника, который соглашается отнести крест Среднёвым, сам Сухов на распутье, живёт и верит не умом, а сердцем, он по-детски доверчив.

Но не Сухов может вести за собой, его вера естественна, как дыхание, и потому он передаёт знамение тем, кто должен крест обрести. Встреча Среднёвых со старцем обнажает несостоятельность многих либеральных идей поколения отцов и необходимость возвращения к исконному началу, что, однако, не отрицает важность собственных духовных поисков. Характерным примером может служить то, что в рассказе обе дочери встречаются с чудом Креста с Куликова поля, однако Надя на него «не отозвалась никак» [XI,153], в результате оставшись во власти страха, а Оля, просветлённая этой встречей, вызывает восхищение истинной красотой, что на образном уровне дублирует мысль о чуде преображающего душевного труда человека, устремлённого к Первообразу.

Таким образом, рассказ «Куликово поле» – это констатация мысли, что путь преображения и возрождения могут пройти лишь те, кто способен быть сопричастным подвигу Бога, кто готов к духовному пути, так как «соприкасаясь с Божественным, получает дар сознать себя и мыслить <...> может быть соработником и служителем Творца»²²⁸. Итогом преображающего испытания

²²⁸ Мень А.В. Исагогика: в 2 т. М., 2000. Т.2. С. 346 – 347.

героев Шмелёва становится возрождение ищущих душ как знак возможного пути для всех («...Бог помог мне в моей победе: я одержал её над собой, над пустотой в себе.<...> Тут было – возрождение. <...> ... нам открывалось всё наше, родное ... вневременное и временное, небесное и земное...» [XI,186–187]). Преображение становится ключом к разрешению концептуально значимых для Шмелёва идей покаяния и искупления для тех, кого он называл «ведущей частью народа», и отражает убеждённость писателя в неизбежном возрождении Родины.

Система мотивов в рассказе обеспечивает взаимодействие структурного и идейно-тематического уровня повествования, реализуя важнейший для Шмелёва матасюжет преобразования и религиозно-исторические идеалы писателя. Вследствие чего в поэтической системе рассказа мотивема преобразования синтезирует доминантный мотив испытания – преодоления с комплексом входящих в его смысловое поле мотивов страха, знамени и света и структурообразующие мотивы пути – встречи и креста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мотив в произведениях И.С. Шмелёва получает ведущую роль в организации художественной целостности, в «скреплении» сложного символично-ассоциативного ряда и выражении авторской ценностно-смысловой установки. Рассмотрение различных функциональных задач мотива (тематической, суггестивной, моделирующей) позволяет увидеть, что у И.С. Шмелёва мотив – элемент различных уровней текста и единица, прежде всего, содержательная и концептуально значимая. Когда жанровые границы не определены, усложнены система повествования и хронологический план, активно используется принцип видения бытия через быт, но при этом усиливается влияние импрессионистической практики, роль мотива как синхронизирующей единицы текста значительно возрастает, приобретая у И.С. Шмелёва не только важную структурную роль, но и влияя на внутритекстовые семантические связи и организацию читательского восприятия. В неореализме произошло сближение различных поэтических элементов и приёмов, и синтезирование было естественной опорой в противодействии всему разрушительному, привнесённому модернистским искусством. Эта созидательность соответствовала мировоззренческой позиции И.С. Шмелёва, основанной на глубинной связи с традициями русской литературы и с православным мировосприятием, что не отменяло активного воздействия новой эстетики на творчество писателя, таким образом, высокая функционально-семантическая нагрузка мотива обусловлена и творческой манерой И.С. Шмелёва, и принципом синтетичности, характерным для культуры того времени.

В творчестве И.С. Шмелёва, во-первых, используется архетипическая направленность, связанная с библейской сюжетикой; во-вторых, универсалии и литературные мотивы, получившие характер «вечных». В работе мы выявили высокую роль мотивов «дом», «преображение», «путь». Именно они составляют ядро систем мотивов в рассмотренных нами произведениях писателя.

Имманентным качеством шмелёвской прозы следует признать наличие таких алломотивов и формирование таких систем мотивов, содержание которых движется как бы по синусоиде, то сближаясь с традиционной семантикой, то отдаляясь от неё. Этим можно объяснить характерное изменение или прочтение в инверсионном ключе традиционной сюжетно-мифологической парадигмы. В связи с введением импрессионистических элементов, оказались востребованы писателем и возможности мотива в передаче «невыразимого», его символизм, потенция совмещать описательное и психологическое.

Для И.С. Шмелёва важнейшими в течение всего творчества оставались вопросы духовной эволюции и специфики национального характера, преодоления личностного и социального антагонизма, возвращения православной России. Вопросы преобразования и возрождения особенно очевидно выходят на первый план в идеологических и эстетических построения писателя периода эмиграции, контаминируя идею православного возрождения Родины, спасения человеческой души и восстановления государства.

В повести «Распад» отражён характерный для эпохи выбор преобразующих путей: «старый» мир или построение нового общества, нового себя. Обращаясь к архетипической схеме сотериологического мифа, писатель в «Распаде» не выдерживает её сюжетного движения, суть которого в устремлённости от греха к покаянию и преобразению: изменения происходят, но нет покаяния и преобразования. В раскрытии этой темы ключевое значение получает семантическое ядро евангельского сюжета о блудном сыне с комплексом составляющих его мотивов, плюс – сюжетная коллизия «превращение – преобразование». В повести реализованы все фазы развития данного сюжета, мотив превращения – преобразования имеет наиболее выраженную предикативность и включает в свою парадигму ряд мотивов: комплекс, составляющий схему блудного сына (обособления, искушения, преодоления), мотивы укрощения, сна-смерти, страха, дома (окно, сад), слова.

В «Распаде» дом получает моделирующую функцию: определяет закрытое, круговое развитие событий и предельную закрытость мира персонажей повести. Дом становится точкой отсчёта для основных сюжетных линий в повести, так как именно его пространство, системообразующее в русской патриархальной традиции, манифестирует драматическую суть происходящего в России процесса личностного и исторического раскола. В парадигму этого мотива входят окно и сад. В семантике мотива окна проявляется система социальных и нравственных границ, в которых живут герои, актуализируется пограничность их психологического состояния. В итоге создаётся эффект отстранения, когда возникает ситуация либо наблюдения за миром «из окна», либо «взгляд в окно» извне. Семантика сада антиномична: это место уединения, мечтаний о любви, но и отражение упадка, неспособности любить и преображать мир.

Функция мотива страха – суггестивная, страх есть характеристика психологического состояния обитателей дома Хмуровых, единственное, что их объединяет. Мотив страха воздействует на движение событий, изменения во внутреннем мире персонажей, находится в сильной позиции в тексте, устанавливая динамические связи, что позволяет говорить о сюжетной роли этого мотива. Мотив страха в его различных значениях усиливает конфликтность, но показательно, что, несмотря на высокую роль бытописания, житейский страх у героев повести отсутствует.

Повесть «Человек из ресторана» писатель строит, вновь основываясь на археосюжете, ядром которого является инициация, а движение осуществлено в рамках инварианта блудный сын. Обращение именно к данной сюжетной матрице, предполагающей использование комплекса определённых мотивов, вновь продиктовано стремлением найти наиболее продуктивные способы для передачи концепции преображения человека. И.С. Шмелёв, отталкиваясь от общемирового сюжета и архетипической ситуации, наполняет данный комплекс мотивов своим содержанием, суть которого – инверсионное решение. В повести путь блудных детей почти полностью совпадает с библейским сюжетом, однако

истинного преображения детей не происходит. Но для писателя важно не формальное следование, а то, что именно блудный отец как инверсия блудного сына возвращается к Отцу небесному, духовно возрастая. Система мотивов в повести включает сложное взаимодействие нескольких мотивных доминант. 1) Возвращение – преображение как ядро мотива блудного сына воспроизводится полностью в истории отца и дочери, частично – Николая Скороходова, при этом в повести реализованы оба типа завершения сюжета: есть преображение, и есть движение по духовной нисходящей. 2) Мотив-фема дом является центром притяжения большинства мотивов в повести. Возвращение жизни в дом Скороходовых происходит параллельно с духовным ростом и преображением «маленького человека». В пространстве этого мотива возникают смысловые антиномии (мотив окна и двери – обособление человека, пир – «страшный пир», маска и театр – слово). В повести мотив дома получает усложнённую реализацию: лже-дом, дом-ресторан, дом-мечта, дом-пустое место. 3) Мотив маски и театра, выполняющий функцию и психологической характеристики персонажей, и разоблачения социальных пороков. Мотив маски реализует амбивалентные семантические ряды (трагическое – смешное, преступное – вызывающее сострадание), и с его помощью возникает идея миражности, иллюзорности ценностных установок, на которые опирается мир посетителей ресторана и на которые равняется Скороходов до преображения. 4) Мотив пира позволяет говорить, что у И.С. Шмелёва в повести есть пиры «домашние» и пиры «ресторанные», однако в любом случае происходит искажение общепринятой семантики: пир получает значение «страшного пира», суть которого мы проследили в нарушении всех без исключения библейских заповедей Декалога. 5) Усложнена семантика мотива слова, которая основана на сочетании противоположных смыслов: слово-мираж, ложное слово; слово как знак отказа от коммуникации; слово-плоть, противостоящее слову-духу.

В повести «Стена» мотивы функционируют как синтез сюжетных архетипических универсалий, возникающих ассоциаций, контекста и сюжетной

синтагматики. 1) Высокая конфликтность, присущая миру персонажей повести, формирует одну из самых пессимистических картин русской действительности в дореволюционном творчестве И.С. Шмелёва, поэтому авторские этические дефиниции формируют ассоциативную цепь мотивов (искушение – грех – смерть), что является идейным стержнем повести. 2) Писатель очень далёк от социальных упрощений, его устремление – передать впечатление, не описать, а нарисовать настроение, ощущение от потока живой жизни, в которой из-за отказа человека от гармоничного существования нарастает чувство трагической неразрешимости. Поэтому в повести реализуется система мотивов, в которой представлены антагонистические мотивы, репрезентирующие мир Космоса и мир Человека, поэтому используются ветхозаветные сюжеты, близкие к апокалипсическому видению. 3) Схематично систему мотивов повести можно представить, как систему координат, где на одной оси в роли сюжетных мотивов выступают представленные имплицитно основные фазы самых репродуктивных ветхозаветных сюжетов о греховности Человека и его вызове Богу, а именно: строительство Вавилонской башни и гибель Содома и Гоморры, а на другой – ряд мотивов, реализующих принцип «удваивания» между человеком и миром. Как следствие – возникающая конвергенция антагонистических по семантике мотивов: стены погибающего человеческого дома, искусственный сад-оранжерея – природный дом-сад, сопротивляющийся смерти, но обречённый; голос, звучащий живой мир – глухота человека; статика человека-зверя, его грех и смерть – прекрасный круговорот жизни. 4) В «Стене» можно выделить несколько основных сюжетных шагов, реализованных в семантическом поле доминантного предикативного мотива греха и частично реконструирующих ветхозаветную традицию описания как греха и гибели, так и неизбежного наказания для тех, кто забыл о Боге. Однако в поэтике неореалистической прозы начала XX века большую роль играли именно семантические сдвиги в традиционных мотивах. В данном случае можно говорить о сюжетно-ассоциативном пункте, основанном на ветхозаветных историях, и сложной контаминации мотивов Вавилонской

башни и разрушения Содома и Гоморры.

В романе-эпопее «Солнце мёртвых» актуализируется свойство мотива нести знаковую символическую нагрузку, его возможность конденсировать смыслы, быть способом контрапунктного отражения ключевого в сюжете и в системе персонажей. 1) Семантика мотивов в романе эксплицирует картину крушения старой русской цивилизации как конца времён, поэтому в основе мотивного ряда – эсхатологическая семантика, основанная на Откровениях Иоанна Богослова: испытания, страдания безвинных, ложь, слово, конец времени, возрождение. 2) Ключевые мотивные антиномии «жизнь – смерть», «родное-православное – пустое, дикое», рождённые отношением писателя к происходящему на его глазах красному террору, диктуют расщепление смыслов практически всех мотивов в романе, восходящих к природно - космическим, общемировым символам и мотивам. Это приводит к усложнению их традиционной смысловой нагрузки, создаёт противоположные смысловые векторы. Выбор мифологической символики обусловлен задачей изображения исторических событий как космогонии, борьбы Хаоса и Космоса в конце времён. 3) Взаимодействуют мотивы с сакральными и пространственно-темпоральными доминантам, получающими различные функциональные задачи: суггестивную и моделирующую (ложь, испытание – страдание, слово, солнце, камень, море, ветер, дети и животные, дорога – встреча, дом – сад, пустыня – пустота). 4) Пространственно-темпоральные мотивы также связаны с идеей гибели старой русской цивилизации и всеобъемлющего этического противостояния. Эти мотивы (пустоты – пустыни, сада – дома, встречи на дороге, высоты и линии, открытого и закрытого пространств) используют сложный синтез мифологической и христианской хронотопических моделей, где знаками времени становятся власть камня и стёртые границы между цивилизацией и дикостью.

Было отмечено, что в «Богомолье» мотив пути получает организующую функцию: семантическая парадигма структурообразующего мотива пути заключена в трёх взаимосвязанных рядах мотивов. Во-первых, хронотопические

мотивы дома, города, сада, окна, утра – вечера, во-вторых, традиционные и восходящие к библейской образности и онтологической проблематике мотивы плода, греха и таланта, отца и сына, пищи земной и духовной и утоления жажды, ученичества, песни – молитвы; в-третьих, символическая составляющая мотива пути представлена особенной колористикой, в которой, безусловно, важную роль играют традиционные для православия иконические цветовые решения²²⁹, но основной, раскрывающей ключевой конфликт, становится, на наш взгляд, бинарная оппозиция белое (свет) – чёрное (тьма), так как в ней наглядно раскрывается конфликт повести и идея вечной борьбы за душу человека и видение И.С. Шмелёвым именно в сплетении, в противоборстве света и тьмы специфики народного характера. 1) В мотиве пути сочетаются пространственно-временные признаки и очевидная предикативности. Путь в повести изображён в полном соответствии с народной и православной традицией, когда богомольный путь есть стремление к идеалу Первообраза, путь, который по - своему проходит и личность, и народ. Так как основной принцип выстраивания событий и характеристики персонажей в «Богомолье» – композиционно-психологическая антиномия, в которой отражено стремление приблизиться к духовному, но и чувство недостижимости идеала, то в этом случае доминантный мотив пути получает сюжетно-композиционную функцию, благодаря чему истории греха и истории покаяния, падения и возрождения соотносятся, образуя параллели и противопоставление одновременно, формируя главный конфликт в книге – мировоззренческий, духовный, в центре которого русский человек. Мотив греха поддерживает высокую конфликтность, отражая трагическое свойство народного характера: тяга к крайностям, сомнения, совмещение таланта и душевной слабости (история Мартына-плотника, пьяницы-певчие, юродивый с замками).

Мотив пути моделирует хронотоп повествование, совмещая пространственную горизонталь с реализацией образа духовной вертикали. Земной богомольческий путь с его доминантным мотивом дома, в поле которого входят

²²⁹ Руднева Е.Г. Цветовая гамма в повести И.С. Шмелева «Богомолье» (к 50-летию со дня смерти писателя) // Вестник Московского Университета. Сер.9. Филология. М., 2000. №6, С.59 - 66.

мотивы сада и окна, пира и жажды, оказывается синонимичным движению от одного дома к другому. В роли дома выступают для Вани и его спутников родной дом в Замоскворечье с обилием бытовых предметных деталей, Москва как родной город-дом, город-чаша и Троица – Дом Преподобного Сергия. Кроме того, пространство каждого нового дома, где останавливаются герои, означает новое испытание, новое знание о себе и мире. Реализованный путь к Лавре, как к сакральному центру, создаёт вертикаль, смысл которой – обозначить высшую точку и сюжетных, и духовных устремлений народа. Таким образом, масштаб духовной силы православного пространства изображён по нарастающей, как линия восхождения, и в этой динамике высота закона божественной Троицы является опорой, так как в её основе нравственная сила. Но создаётся эта линия в движении от земного – к небесному, то есть она неразрывно связана с почвенной горизонталью, где та же ось: от поколения к поколению, от отца к сыну. Так в системе мотивов Шмелёв утверждает идею преемственности как ментальной памяти, и в этом – основа национального. Мотив ученичества входит в систему этой вертикали, выстраивая систему координат, в которой действуют герои, когда из комплекса «ребенок – старец» выстраивается схема иерархии подчинения от Бога к человеку, от отца к сыну.

2) Сад является обязательной составляющей пространства дома. Сад демонстрирует традиционное упорядоченное пространство жизни, вступая в продуктивное сочетание с мотивом плода и пира (утоления голода и жажды). Мотив плода символизирует, во-первых, преемственность, цикличность и красоту; во-вторых, восходит к общемировому сюжету познания и грехопадения, потери человеком гармонии. Мотив пира совмещает бытовое и бытийственное, в нём синтезируется образ традиционного народного мира и вечная жажда духовная.

3) Мотив окна (в открытом пространстве – берег) является частью порогового пространства, получает существенное значение в повести, так как выполняет роль точки нравственного выбора и ожидания, сближения прошлого и будущего, перехода из закрытого мира в природный.

4) Мотивы сна, песни – молитвы организуют особую

лирическую интонацию в повести, выполняя суггестивную функцию.

Система мотивов в «Богомолье» отражает осложнённую конфликтность, суть которой – отразить движение народного характера, требующего постоянной духовной работы. В тоже время она свидетельствует о склонности к расколу, к сомнению и брожению в общественном сознании, что приведёт к пересмотру и постепенному отказу от старых норм жизни, а в итоге – к революционному хаосу. Концепция народного характера в «Богомолье» включила в себя всю систему взглядов писателя на те процессы и явления, которые формируют особенный национальный путь народа. Это основная мысль И.С. Шмелева не об этнографических, а о духовно-нравственных основах народной жизни, которые он видел исключительно в православном мировосприятии, в идее постоянного движения к Богу, к покаянию, в стремлении к соборности и сохранению в народном сознании вертикали от земного, человеческого к божественному, что позволит нации выбрать ясный исторический и культурный путь.

В рассказе «Куликово поле» И.С. Шмелёв синтезировал важнейшие для его творчества в эмиграции идеи и мотивы. 1) Феномен преобразования формируют аксиологический вектор для ищущих преобразования героев, манифестируя единство божественного и земного. Основные элементы преобразенского сюжета сохранены в фабуле рассказа (испытание – преодоление, страх, чудо веры, божественный свет). 2) Система мотивов в рассказе подтверждает ключевую для историософии Шмелёва мысль о взаимосвязи нравственного и государственно-исторического, а именно: преобразование личности – это залог политических изменения на Родине, но путь исторического преобразования диктует безусловность духовного преобразования. Поэтому Шмелёв обращается к ветхозаветному мотиву Остатка, как к идее праведничества, реализованной в образе Сергия Радонежского, святого и подвижника Российского государства. 3) Мотивная доминанта «крест» фиксирует несколько функций и смыслов: сюжетную, моделирующую систему образов, временную, символическую. 4) Мотив испытания является обязательной фазой преобразенского сюжета,

сохраняет в рассказе семантику духовного преодоления, раскрывает тему роли интеллигенции в эпоху испытаний. В развитии темы возрождения России он контаминирован с мотивом встречи, как фактором духовной подвижности. 5) Мотив встречи, во-первых, формирует перипетии, во-вторых, эксплицирует мысль о воздействии Промысла Божьего на судьбу человека и Родины.

В прозе Шмелёва мотивемы преобразования – возвращения, пути и дома проходят через всё творчество, наполняясь новыми смыслами, но сохраняя связь с инвариантом. В начале творческого пути писателя, в «Распаде», совмещаются понятия превращения и преобразования, но мотив преобразования получает дуальный характер, отклоняясь от архетипической схемы, а именно: включает помимо преобразования и семантику разрушения. Поэтому дом в повести обречён, основная дефиниция психологического состояния – страх, а блудные сыновья не могут и не желают вернуться. В «Человеке из ресторана» произошло ещё большее усложнение сюжетной матрицы возвращения – преобразования, так как отсутствует дом как родное пространство, куда можно вернуться, а путь к Дому Отца Небесного особенно сложен для «маленького человека», чьё сознание усложнено жизнью в маске, когда слово-дух заменяется словом-плотью, жизнью в состоянии предельного антогонизма, когда вокруг – холод и «страшный пир». Включение архетипического сюжета «блудный сын» со всем комплексом характерных для него мотивов в поэтическую систему писателя, очевидно, соответствует очень важной для понимания мировоззренческих и эстетических позиций И.С.Шмелёва мысли – принятие идеи пасхальности, так как возвращение блудного сына есть не что иное, как воскрешение вернувшегося к Богу, обретение земного прощения и гармонии.

Вершина анти-дома, путь лжи и апокалипсических испытаний на пути народа и личности к мечте о преобразении, к надежде, которая представляется абсолютно утраченной в эпоху страха и смерти, представлены в «Солнце мёртвых». В романе абсурдность и ужас наступившего русского апокалипсиса отражены в круговом движении смерти, остановившемся времени, которое

исчисляется «по смертям», когда абсурдность, миражность приводят к тому, что солнце, камень, море или ветер соединяют несочетаемые понятия, получают разнонаправленные смысловые векторы. Но гуманистический пафос эпопеи в том, что Шмелёвым сохранена идея Воскресения и Преображения людей, прошедших через испытания ложью и чудом Антихриста.

«Богомолье» и «Куликово поле» предлагают другую модель: дом становится линией земного пути, без которого невозможна вертикаль от человека к Богу, когда если человек без дома, то он утрачивает и путь к спасению. И в этом случае преобразование выступает исключительно в православном контексте, как единственный путь к сохранению божественного начала в мире и человеке, как единственно возможная основа для построения справедливого общества.

Настоящая работа не претендует на исчерпывающую полноту исследования проблемы функционирования повествовательного мотива в творчестве писателя, однако это попытка взглянуть на его прозу, как на единый смысловенный комплекс, отражающий взгляды И.С. Шмелёва на ключевые вопросы, связанные с религиозно-этической и исторической характеристикой пути России. Подход, учитывающий достижения современной нарратологии и этноконфессиональные особенности, позволяет глубже осознать творческую индивидуальность И.С. Шмелёва, конкретизировать его роль в литературном процессе, уточнить теоретические и стилистические аспекты развития русской прозы первой половины XX века. Нам представляется, что проблема мотива заслуживает пристального внимания и может быть экстраполирована на исследования особенностей реализации неореалистической эстетики в русской литературе XX века, на изучение специфики национального характера и исторического выбора России в произведениях таких писателей, как В.Г. Распутин, В. М. Шукшин, В.П. Астафьев и других. Перспективой дальнейшей работы нам видится возможность провести исследование мотивной системы романной прозы И.С. Шмелёва, его драматургического и эпистолярного наследия.

БИБЛИОГРАФИЯ*Источники*

1. Блок, А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т.5. Проза: 1903 – 1917 / А. А. Блок; Подгот. текста и прим. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962. – 799 с.
2. Даль, В. И. Пословицы русского народа: В 2-х т. / В. И. Даль; вступ. слово М. Шолохова, послесл. В. Аникина. – М.: Художественная литература, 1989.
3. Дальние берега: Портреты писателей русской эмиграции. Мемуары / сост., предисл., коммент. В. Крейда. – М.: Республика, 1994. – 379 с.
4. Жантийом, И. Мой дядя Ваня. Шмелев в повседневной жизни. Пер. с фр. Б. В. Егорова / И. Жантийом // Москва. – 2000. – № 6. – С. 188–205.
5. Житие Сергия Радонежского // Памятники литературы Древней Руси XIV – середина XV века. – М.: Художественная литература, 1981. С. 408–410.
6. Замятин, Е. И. О синтетизме / Е. И. Замятин // Собр. соч.: в 5 т. Т.3. – М.: Русская книга, Республика, Дмитрий Сечин, 2003. – С. 164–172.
7. И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: в 2 т. – М.: РОССПЭН, 2003.
8. Современное русское зарубежье. Антология: в 7 т. Т.6. – М.: Серебряные нити, 2009. – 607 с.
9. Чуковский, К. Обзоры литературной жизни // К. И. Чуковский / Собр. соч.: в 6 т. – Т. 6. – М.: Худож. лит., 1969. – 460 с.
10. Шмелёв, И. С. Собр. соч.: в 12 т. / И. С. Шмелёв. – М.: Сибирская благовонница, 2008.
11. Шмелёв, И. С. Собр. соч.: в 5 т. (с тремя дополнительными) / И. С. Шмелёв. – М.: Русская книга, 1998–2000.

Исследования

12. Абишева, У. «Бытие сквозь быт» (к проблеме эволюции творчества И. С. Шмелёва 1900–1910-х гг.) / У. К. Абишева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2004. – № 2. – С. 80–96.
13. Айхенвальд, Ю. И. Силуэты русских писателей / Ю.И. Айхенвальд. – М.: Республика, 1994. – 591 с.
14. Адамович, Г. В. Одиночество и свобода. / Г. В. Адамович; сост., авт. предисл. и прим. В. Крейд. – М.: Республика, 1996. – 447 с.
15. Анисимова, М. С., Захарова, В. Т. Мифологема «дом» и её художественное воплощение в автобиографической прозе русского зарубежья / М. С. Анисимова, В. Т. Захарова. – Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2007. – 185 с.
16. Бальбуров, Э.А. Космос Платонова / Э.А. Бальбуров // Вечные сюжеты русской литературы («блудный» сын и другие) / Под. ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. – Новосибирск: Изд - во СО РАН, 1996. – С. 129–145.
17. Бальбуров, Э. А. Мотив и канон /Э.А. Бальбуров // Материалы к "Словарю сюжетов и мотивов русской литературы": сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск: Изд - во СО РАН, 1998. – Вып. 2. – С. 6–20.
18. Бахилина, Н. Б. История цветообозначений в русском языке / Н. Б. Бахилина. – М.: Наука, 1975. – 292 с.
19. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
20. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
21. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; прим. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
22. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый; сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
23. Бердяев, Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 383 с.

24. Бердяев, Н. А. О русских классиках / Н. А. Бердяев. – М.: Высшая школа, 1993. – 368 с.
25. Бердяев, Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М.: Международные отношения, 1990. – 336 с.
26. Беспалова, И.С. Мотив дома в романе И.С. Шмелёва «Няня из Москвы»/ И.С. Беспалова // Известия Волгоградского государственного педагогического университет. Сер.: Филологическое науки. – Волгоград, 2011. – №7. – С.133 – 137.
27. Бочаров, С. Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. – М.: Языки славянской культуры, 1999. – 632 с.
28. Быстрова, О. В. Мотивы преобразования в творчестве И.С. Шмелёва / О.В. Быстрова // И.С. Шмелёв и проблемы национального самосознания (традиции и новаторство). – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 86–96.
29. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М: Высшая школа, 1989. – 648 с.
30. Ветловская, В. Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики / В. Е. Ветловская. – СПб.: Наука, 2002. – 213 с.
31. Ветловская, В. Е. Вопросы теории сюжета / В. Е. Ветловская // Русская литература и культура нового времени. – СПб.: Наука, 1994. – С. 195–207.
32. «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е. К. Ромодановская, В. И. Тюпа. – Новосибирск: Изд - во СО РАН, 1996. – 180 с.
33. Видмарович, Н. П. Эонотопос в рассказе И. С. Шмелёва «Куликово поле» / Н. П. Видмарович // Вестник Новгородского ун-та. – 2015. – Вып. 1. – С.76 –79.
34. Вилков, Д. В. Москва как сакральный топос в эмигрантском творчестве И.С. Шмелёва и А.И. Куприна/ Д.В. Вилков // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелёва. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С.370–377.
35. Габдуллина, В. И. «Блудный сын» как модель поведения: евангельский мотив в контексте биографии и творчества Ф. М. Достоевского / В. И. Габдуллина // Вестник ТГПУ. – Томск, 2005. – № 6. – С. 16–22.

36. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1993. – 304 с.
37. Гаспаров, Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве» / Б. М. Гаспаров. – М.: Аграф, 2000. – 608 с.
38. Гете, И. Из «Поэзии и правды» / И. Гёте // Избранные философские произведения. – М.: Наука, 1964. – С. 166–209.
39. Голованева, М. О. О некоторых особенностях воссоздания «образа автора» в повести И. С. Шмелёва «Человек из ресторана» / М.О. Голованева // Учёные записки АГПУ: Русский язык. Литература. – Астрахань, 2002. – С. 51–54.
40. Горюнова, Р. М. Жанровая специфика эпопеи И. С. Шмелева «Солнце мертвых» / Р. М. Горюнова // Филологические науки. – 1991. – № 4. – С. 25 – 32.
41. Давыдова, Т. Т. Духовные искания в неореалистической прозе начала XX века: Повесть И. Шмелёва «Человек из ресторана» / Т. Т. Давыдова // Литература в школе. – 1996. – № 6. – С. 43–48.
42. Дандес, А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки / А. Дандес // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М., 1985. – С. 184–193.
43. Дудина, Л. Н. Образ красоты в повести И.С. Шмелева «Богомолье» / Л.Н. Дудина // Русская речь. – 1991. – № 4. – С. 20–25.
44. Дунаев, М. М. Православие и русская литература: В 6 ч. / М. М. Дунаев – М.: Христианская литература, 1999. – Ч. 5. – 736 с.
45. Духовный путь Ивана Шмелева: Статьи, очерки, воспоминания / сост., предисл. А. М. Любомудрова. – М.: Сибирская благовонница, 2009. – 396 с.
46. Есаулов, И. А. Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. – 228 с.
47. Есаулов, И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
48. Есаулов, И. А. Русская классика: новое понимание / И. А. Есаулов. – СПб.: Алетейя, 2012. – 448 с.

49. Жолковский, А. К., Щеглов, Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов; Предисл. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
50. Захаров, В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. – Петрозаводск, 1998. – Вып. 2. – С. 5–30.
51. Захаров, В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. – Петрозаводск, 2001. – Вып. 3. – С. 5–21.
52. Захарова, В. Т. В преддверии «духовного реализма»: система лейтмотивов религиозно-философского плана в дооктябрьской прозе И. Шмелёва / В. Т. Захарова // Наследие И. С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 187–194.
53. Захарова, В. Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века / В. Т. Захарова; отв. ред. В. Т. Захарова. – Н. Новгород: НГПУ, 2012. – 271 с.
54. Захарова, В. Т. Поэтика прозы И. С. Шмелёва / В. Т. Захарова. – Н. Новгород: Мининский университет, 2015. – 106 с.
55. Зырянов, О. В. Христианская религиозность в структуре феномена русской литературной классики / О. В. Зырянов // Святоотеческие традиции в русской литературе. – Омск, 2009. – Ч. 1. – С. 7–13.
56. Икона в русской словесности и культуре. Сб. статей / ред., сост. В. Лепяхин. – М.: Дом Русского Зарубежья им. А. Солженицына, 2017. – 401 с.
57. Икона и образ, иконичность и словесность: сб. статей / ред., сост. В. Лепяхин. – М.: Паломник, 2007. – 366 с.
58. Ильин, И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев / И. А. Ильин. – Мюнхен, 1959. – 203 с.
59. Ильин, И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов: В 3-х кн. / И. А. Ильин; сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. – М.: Русская книга, 2000.

60. Ильин, И. А. Художество Шмелева / И. А. Ильин // Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. Кн. 2. – М.: Русская книга, 1996. – С. 140–168.
61. И. С. Шмелёв и проблемы национального самосознания (традиции и новаторство): Сб. материалов Международных научных конференций 2011 и 2013 гг. / отв. ред. Л. А. Спиридонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 536 с.
62. Капица, Ф. С. Тайны славянских богов / Ф. С. Капица. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 416 с.
63. Каскина, Ю. Яков и Иов: Образ страдающего праведника в повести И. С. Шмелёва «Человек из ресторана» / Ю. У. Каскина // Вестник Московского университета. Сер.19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 3. – С. 84–88.
64. Келдыш, В. А. Введение [к гл. «Русская литература»] / В. А. Келдыш // История всемирной литературы: в 8 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 21–25.
65. Келдыш В. Реализм и «неореализм» / В. А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е-начало 1920-х годов). Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – С. 259–334.
66. Келдыш, В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность / В. А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – С. 13–68.
67. Керлот, Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: REFL- book, 1994.– 608 с.
68. Климова, М. Н. Миф о великом грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) / М. Н. Климова // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву/ под ред. В. И. Тюпы. – Новосибирск, 1996. – С. 86–97.
69. Ключевский, В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / В. О. Ключевский; сост., вступ. ст. и прим. В. А. Александрова. – М.: Правда, 1990. – 624 с.

70. Кожевникова, Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н. А. Кожевникова // Известия АН СССР. Сер. «Литература и язык». – 1976. – Т. 35. – № 1. – С. 55–66.
71. Колобаева, Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296 с.
72. Кормилов, С. И. «Самая страшная книга»: (Соотношение изобразительного и выразительного в «эпопее» Ивана Шмелева «Солнце мертвых») / С. И. Кормилов // Русская словесность. – 1995. – № 1. – С. 21–31.
73. Коршунова, Е. А. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева / Е. А. Коршунова. – Харьков: ФОРМ Бровин А.В., 2013. – 216 с.
74. Краснов, Г. В. Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса / Г. В. Краснов // Вопросы сюжета и композиции. Межвузовский сборник. – Горький, 1980. – С. 69–81.
75. Краснов, Г. В. Сюжет, сюжетная ситуация / Г.В. Краснов // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна. 1997. – С. 47 – 49.
76. Кребель, И. А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии / И. А. Кребель. – СПб.: Алетейя, 2010. – 592 с.
77. Кутепина, Г.В. Мотив в контексте художественной целостности: «Богомолье» И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.265–271.
78. Лихачев, Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства / Д. С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Художественная литература, 1971. – С. 231–405.
79. Лосская-Семон, М. В. О религиозном призвании русской литературы / М. В. Лосская-Семон // Русская литература. – 1995. – № 1. – С.29–30.

80. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство–СПБ, 1994. – 558 с.
81. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
82. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
83. Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александрия, 1992–1993.
84. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
85. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
86. Любомудров, А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев / А. М. Любомудров. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 272 с.
87. Любомудров, А. М. Иван Шмелев между светской и церковной традициями / А. М. Любомудров // Христианство и русская литература. Вып. 5. – СПб.: Наука, 2006. – С. 391–428.
88. Любомудров, А. М. Интуитивное и рациональное в творческой личности И. С. Шмелева / А. М. Любомудров // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2007. – № 6. – С. 14–17.
89. Любомудров, А. М. Православное монашество в творчестве и судьбе И. С. Шмелёва // Христианство и русская литература. Вып.1. – СПб., 1994. – С.364–394.
90. Майкова, А. Н. Архетипы Карла Юнга и интерпретация художественной литературы / А. Н. Майкова. – М.: МПГУ, 2008. – 116 с.
91. Макаров, Д. В. Преображающая сила любви: Идеи и художественное воплощение (от Соловьева и Достоевского к Шмелеву) / Д. В. Макаров // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. – 2007. – № 1. – С. 34 – 36.

92. Макаров, Д. В. Радостность как одна из основ мировосприятия героев И.С. Шмелёва / Д.В. Макаров // Вопросы филологии: Литературоведение. Языкознание. – Ульяновск, 2002. С.36 – 43.
93. Максимов, Д. Е. Русские поэты начала века: Очерки / Д. Е. Максимов. – Л.: Советский писатель, 1986. – 408 с.
94. Маркович, В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века / В. М. Маркович // Известия РАН. Отделение литературы и языка – 1993. – № 3. – С. 26–32.
95. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1996. – Вып. 1. – 268 с.
96. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – Вып. 2. – 268 с.
97. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Литературное произведение: сюжет и мотив. – Новосибирск, 1999. – Вып. 3. – 240 с.
98. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Интерпретация текста: сюжет и мотив. – Новосибирск, 2001. – Вып. 4. – 328 с.
99. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжеты и мотивы русской литературы. – Новосибирск, 2002. – Вып. 5. – 235 с.
100. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Интерпретация художественного произведения: сюжет и мотив. – Новосибирск, 2004. – Вып. 6. – 152 с.
101. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. – Новосибирск, 2006. – Вып. 7. – 401 с.
102. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет, мотив, история. – Новосибирск: Наука, 2009. – Вып. 8. – 312 с.
103. Материалы к словарю сюжетов русской литературы. Сюжеты и мотивы в лирике и эпике. – Новосибирск, 2010. – Вып. 9. – 267 с.

104. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе. – Новосибирск, 2012. – Вып. 10. – 299 с.
105. Махновец, Т. А. Концепция мира и человека в зарубежном творчестве И. С. Шмелева / Т. А. Махновец. – Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2004. – 146 с.
106. Меднис, Н. Е. Мотив воды в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. – Новосибирск, 1995. – С. 79–89.
107. Мелетинский, Е. М. «Историческая поэтика» Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы / Е. М. Мелетинский // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М: Наука, 1986. – С. 25 – 52.
108. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
109. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 1995. – 408 с.
110. Мелетинский, Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е. М. Мелетинский // Текст и культура: Тр. по знаковым системам. Вып. 16. – Тарту, 1983. – С. 115–125.
111. Мень, А. Библиология: в 3 т. / А. В. Мень. – М.: Фонд им. Александра Меня, 2000.
112. Мень, А. Исагогика: в 2 т. / А. В. Мень. – М.: Фонд им. Александра Меня, 2000.
113. Минералова, И. Г. «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелёва: стиль и внутренняя форма / И. Г. Минералова // Литература в школе. – 2003. – № 2. – С. 2–8.
114. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма / И. Г. Минералова. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта, Наука, 2006. – 272 с.

115. Михайлов, О. Иван Шмелев / О. Михайлов // Шмелев И. С. Избранное. – М.: Правда, 1989. – С. 3–20.
116. Михайлова, М. В. «Художник обездоленных» или «писатель без человека»? Дореволюционная критика о творчестве И. С. Шмелева / М. В. Михайлова // Русская словесность. – 1997. – № 5. – С. 46–51.
117. Минц, З. Г. Поэтика русского символизма / З. Г. Минц // Блок и русский символизм: Избран. тр.: в 3 кн. Кн. 3.– СПб.: Искусство, 2004. – 478 с.
118. Минц, З. Г. Функция реминисценции в поэтике А. Блока / З. Г. Минц // Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. VI. – Тарту, 1973. – С. 387–418.
119. Мосалева, Г. В. Проблема невыразимого и категория иконичности в рассказе И.С. Шмелева «Куликово поле» / Г. В. Мосалёва // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – 2012. – Вып. 4. – С. 33–37.
120. Мотеюнайте, И. В. Восприятие юродства в русской литературе XIX–XX веков / И. В. Мотеюнайте. – Псков: ОЦНТ, 2006. – 304 с.
121. Наследие И. С. Шмелёва: проблемы изучения и издания: Сб. материалов Международных научных конференций 2003 и 2005 гг. / отв. ред. Л.А. Спиридонова/ отв. ред. Л.А. Спиридонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 432 с.
122. Неклюдов, С. Ю. Мотив и текст / С. Ю. Неклюдов // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). – М.: Индрик, 2004. – С. 236–247.
123. Николина, Н. А. Поэтика повести И. С. Шмелёва «Лето Господне» / Н. А. Николина // Русский язык в школе. – 1994. – № 5. – С. 31–36.
124. Осьминина, Е. А. Иван Шмелев – известный и скрытый / Е. А. Осьминина. – М.: Наука, 1991. – 214 с.
125. Осьминина, Е. А. Песнь песней смерти: (О «Солнце мертвых» И. С. Шмелева) // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. – 1994. – Т. 53. – № 3. – С. 63–69.

126. Полонский, В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст/ В.В. Полонский. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 472 с.
127. Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский; отв. ред. В. А. Келдыш. – М.: Наука, 2008. – 285 с.
128. Полонский, В. В. О символическом подходе к изображению «маленького человека» в дореволюционном творчестве И. С. Шмелёва / В. В. Полонский // Наследие И. С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 51–57.
129. Поэзия русской жизни в творчестве И. С. Шмелева: Сб. материалов Международных научных конференций 2007 и 2009 гг. / отв. ред. Л.А. Спиридонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 458 с.
130. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
131. Примочкина, Н. Н. Символистские мотивы в повести И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» / Н. Н. Примочкина // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2006. – Т. 65. – № 3. – С. 54–59.
132. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
133. Путилов, Б. Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива / Б. Н. Путилов // Наследие Веселовского. Исследования и материалы. – СПб: Наука, 1992. – С.74–85.
134. Путилов, Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М: Наука, 1975. – С. 141–155.
135. Розанов, В. Неоценимый ум / В. В. Розанов // Опыты. Литературно-философский ежегодник. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 326–335.

136. Романова, Г. И. Мотив денег в русской литературе XIX века / Г. И. Романова. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 216 с.
137. Руднева, Е. Г. Заметки о поэтике И. С. Шмелёва / Е. Г. Руднева. – М.: Ивент маркетинг, 2002. – 128 с.
138. Руднева, Е. Г. О мотиве слёз в позднем творчестве И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. М., 2007. С.28–37.
139. Руднева Е. Г. Перекрёстные ассоциации как стилевой принцип И. С. Шмелёва / Е. Г. Руднева // И. С. Шмелёв и проблемы национального самосознания. Традиции и новаторство. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 282–288.
140. Русская литература в эмиграции. Сб. статей / под ред. Н. П. Полторацкого. – Питтсбург: Питтсбургский университет, 1972. – 414 с.
141. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1–2. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.
142. Силантьев, И. В. Мотив как проблема нарратологии / И. В. Силантьев // Критика и семиотика. Институт филологии СО РАН. – Новосибирск, 2002. – Вып. 5. – С. 32–60.
143. Силантьев, И. В. О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов / И. В. Силантьев // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – Вып. 1. – С. 160–169.
144. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев; отв. ред. Е.К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
145. Силантьев И. В. Семантическая структура повествовательного мотива / И. В. Силантьев // Материалы к словарю сюжетов и русской литературы. Литературное произведение – сюжет и мотив. – Новосибирск, 1999. – Вып.3. – С. 10–28.
146. Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.

147. Силантьев, И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии / И. В. Силантьев. – Новосибирск: Изд-во ИДМИ, 1999. – 103 с.
148. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / А. П. Скафтымов; вступ. ст. Е. Покусаева, А. Жук. – М.: Худож. лит., 1972. – 544 с.
149. Скорospelова, Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург» до Б. Пастернака «Доктор Живаго») / Е. Б. Скорospelова. – М.: ТЕИС, 2003, – 420 с.
150. Скорospelова, Е., Голубков, М. На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования / Е. Б. Скорospelова, М. М. Голубков // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2002. – № 2. – С.7–20.
151. Солнцева, Н. М. И. С. Шмелёв: Аспекты творчества / Н. М. Солнцева. – М.: Кругъ, 2006. – 256 с.
152. Солнцева, Н. М. Иван Шмелёв: Жизнь и творчество: Жизнеописание / Н. М. Солнцева. – М.: Эллис Лак, 2007. – 512 с.
153. Сорокина, О. Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева./ О. Сорокина. – М.: Московский рабочий, 2000. – 407 с.
154. Спасская, Е. К. Ключевые слова-концепты как отражение русского национального характера в художественно-философском мире И. С. Шмелёва / Е. К. Спасская. – М.: ВНИИгеосистем, 2015. – 217 с.
155. Спиридонова, Л. Художественный мир И. С. Шмелёва / Л. А. Спиридонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 240 с.
156. Суматохина, Л.В. Типология чудесного в произведениях И.С. Шмелёва/ Л.В. Суматохина // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С.247–252.
157. Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы / отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2012. – 311 с.
158. Теория традиции: христианство и русская словесность. – Ижевск: Из-во Удмуртского ун-та, 2009. – 354 с.

159. Топоров, В.Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров – М.: Прогресс–Культура, 1995. – 624 с.
160. Трубецкой, Е. Три очерка о русской иконе / Е. Трубецкой. – Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. – 112 с.
161. Трубицына, М. Ю. Христианские мотивы в творчестве И. С. Шмелева («Росстани», «Богомолье») / М. Ю. Трубицына // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): Сб. научных статей – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007. – С. 311–330.
162. Тузков, С. А., Тузкова, И. В. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века / С. А. Тузков, И. В. Тузкова – М.: Флинта: Наука, 2009. – 336 с.
163. Тюпа, В. И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени / В. И. Тюпа // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С.4–55.
164. Тюпа, В. И. Нарратология / В. И. Тюпа // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 2 / гл. ред. С.Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 11–14.
165. Тюпа, В. И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века / В. И. Тюпа // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1996. – С.97–113.
166. Тюпа, В.И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) /В.И. Тюпа // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. – Вып 1. – С.170 –197.
167. Тюпа, В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов / В.И. Тюпа // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву.– Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1996.–С.16– 23.
168. Тюпа, В. И. Ромодановская, Е. К. Словарь мотивов как научная проблема / В. И. Тюпа, Е. К. Ромодановская // Материалы к словарю сюжетов и мотивов

русской литературы: От сюжета к мотиву. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1996. – С. 3–15.

169. Тюпа, В. И., Фуксон, Л. Ю., Дарвин, М. Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа / В. И. Тюпа, Л. Ю. Фуксон, М. Н. Дарвин. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. – Вып. 1. – 168 с.

170. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

171. Фуксон, Л. Ю. Пространственные архетипы / Л. Ю. Фуксон // Сюжетология и сюжетология. – Новосибирск, 2014. – № 1. – С. 9–15.

172. Хатямова, М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина / М. А. Хатямова // Вестник ТГПУ. – 2005. – №6 (50) – С. 38–45.

173. Цивьян, Т. В. VERG.GEORG. IV, 116-145: К мифологеме сада / Т. В. Цивьян // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 140–152.

174. Черева, Е. А. Мифологема Солнца в эпосе И. С. Шмелева «Солнце мертвых» / Е. А. Черева // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология. – 2005. – № 1 (16). – С.44–49.

175. Черников, А. П. Духовно-нравственные искания в автобиографической прозе русского зарубежья (Бунин – Шмелев – Зайцев) / А. П. Черников // Литература в школе. – 2008. – № 6. – С. 3–6.

176. Черников, А. П. Проза И.С. Шмелева: Концепция мира и человека / А. П. Черников. – Калуга: Калужский обл. ин-т усовершенств. учителей, 1995. – 344 с.

177. Чернов, А. В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века / А. В. Чернов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. научн. тр. – Петрозаводск, 1994. – Вып. 3. – С. 151–158.

178. Шатин, Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе / Ю. В. Шатин // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. – Новосибирск, 1996. – С.29–40.

179. Шатин, Ю. В. Мотив и контекст / Ю. В. Шатин // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1995. – С. 5–16.
180. Шатин, Ю. В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета / Ю. В. Шатин // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С. 56–63.
181. Шатин, Ю. В. Русская литература в зеркале семиотики / Ю. В. Шатин. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 344 с.
182. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
183. Юнг, К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

Диссертации, авторефераты диссертаций

184. Андрюкова, Е. А. «Московский» текст в творчестве И. Шмелёва (период эмиграции): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Анатольевна Андрюкова. – Вологда, 2013. – 143 с.
185. Багманова, Л. Н. Мир русского православия в творчестве И. С. Шмелёва (лингвокультурологический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Лилия Ниязовна Багманова. – Казань, 2013. – 22 с.
186. Бронская, Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Людмила Игоревна Бронская – Ставрополь, 2001. – 371 с.
187. Быстров, В. Н. Идея преображения мира у русских символистов: Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Вячеслав Николаевич Быстров. – СПб., 2004. – 361 с.
188. Галанина, О. Е. Лейтмотив в структуре романа И. С. Шмелева «Пути небесные»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / Ольга Евгеньевна Галанина. – Нижний Новгород, 2006. – 15 с.

189. Гаричева, Е. А. Феномен преобразования в русской художественной словесности XVI–XX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Елена Алексеевна Гаричева. – М., 2009. – 46 с.
190. Герчикова, Н. А. Роман И.С. Шмелева «Пути Небесные»: жанровое своеобразие: автореф. дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Наталья Александровна Герчикова. – СПб., 2004. – 25 с.
191. Голованева, М. А. Проблема автора в творчестве И.С. Шмелёва»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марина Анатольевна Голованева. – Волгоград, 2002. – 19 с.
192. Дзыга, Я. О. Творчество И.С. Шмелёва в контексте традиций русской литературы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Ярослава Олеговна Дзыга. – М.: МГОУ, 2013. – 43 с.
193. Зайцева, Л. Е. Религиозные мотивы в позднем творчестве И.С. Шмелева (1927-1947): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Любовь Евгеньевна Зайцева. – М., 1999. – 156 с.
194. Кондрашова, И. И. Идея художественного синтеза и роль фольклора в концепции личности в прозе русской литературы конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ирина Игоревна Кондрашова. – Майкоп, 2004. – 176 с.
195. Лау, Н. В. Мотив «духовного странничества» в прозе русской эмиграции: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Владимировна Лау. – М., 2011. – 20 с.
196. Макаров, Д. В. Идея преобразования в русской духовной культуре: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Денис Владимирович Макаров. – М., 2009. – 38 с.
197. Макаров, Д. В. Христианские понятия и их художественное воплощение в творчестве И. С. Шмелева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Денис Владимирович Макаров. – Ульяновск, 2001. – 22 с.

198. Макарова, Л. А. Воцерковленная Россия в художественном изображении И. С. Шмелева: Малые жанры прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Людмила Александровна Макарова. – М., 2007. – 29 с.
199. Мерцалова, О. С. Художественная объективация цветового восприятия в произведениях И. С. Шмелёва и Б. К. Зайцева: 1920-1930-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Оксана Сергеевна Мерцалова. – Орёл, 2007. – 21 с.
200. Норина, Н. В. Поэтика трагического в прозе И. С. Шмелева 1920-1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Викторовна Норина. – Пермь, 2012. – 213 с.
201. Осьминина, Е. А. Проблемы творческой эволюции И. С. Шмелёва: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Елена Анатольевна Осьминина. – М., 1993. – 166 с.
202. Пак, Н. И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Б. К. Зайцева и И.С. Шмелёва: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Надежда Идюновна Пак. – М., 2004. – 46 с.
203. Полторацкая, С. В. Мотив «потерянной» России в эмигрантском творчестве И. А. Бунина и И. С. Шмелева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Светлана Владимировна Полторацкая. – Белгород, 2006. – 219 с.
204. Радь, Э. А. История блудного сына в русской литературе: модификации архетипического сюжета в движении эпох: автореф. дис.... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Эльза Анисовна Радь. – Саратов, 2014. – 45 с.
205. Сергеева, А. Г. «Пути небесные» И. С. Шмелева как духовный роман»: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.01.01/ Анна Геннадиевна Сергеева. – М., 2004. – 23 с.
206. Силантьев, И. В. Мотив в системе художественного повествования: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Игорь Витальевич Силантьев. – Новосибирск: НГПУ, 2001. – 278 с.
207. Склёмина, С. М. «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелёва: поэтика жанра и традиции русской классики XIX века: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.01.01 / Светлана Михайловна Склёмина. – М., 2007. – 21 с.

208. Сотков, В. А. Феномен праведничества в прозе И. С. Шмелёва 1920–1930-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Виктор Александрович Сотков. – Саранск, 2017. – 250 с.
209. Таянова, Т. А. Творчество Ивана Шмелева как феномен религиозного типа художественного сознания в русской литературе первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Александровна Таянова. – Магнитогорск, 2000. – 219 с.
210. Черева, Е. А. Мифопоэтика романной прозы И. С. Шмелева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Александровна Черева. – Магнитогорск, 2006. – 206 с.
211. Чумакевич, Э. В. Духовно-нравственное становление личности героя в дилогии И. С. Шмелева «Богомолье» и «Лето Господне»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Элла Владимировна Чумакевич – Минск, 1993. – 196 с.
212. Шешунова, С. В. Национальный образ мира в русской литературе: П. И. Мельников-Печерский, И. С. Шмелев, А. И. Солженицын: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Светлана Всеволодовна Шешунова. – Дубна, 2006. – 368 с.
213. Шкуропат, М. Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И.С. Шмелёва: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.06 / Марина Юрьевна Шкуропат. – Донецк, 2007. – 211 с.

Учебные и справочные издания

214. Агеносов, В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В. В. Агеносов. – М.: Terra-Спорт, 1998. – 543 с.
215. Библейская энциклопедия. Репринтное издание. – М.: Terra, 1990. – 903 с.
216. Габдуллина, В. И. Авторский дискурс Ф. М. Достоевского: проблемы изучения / В. И. Габдуллина. – Барнаул: АлтГПА, 2010. – 138 с.
217. Голубков, М. М. Русская литература XX века: После раскола / М. М. Голубков. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 267 с.

218. Давыдова, Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция / Т. Т. Давыдова. – М.: Флинта, 2011. – 321 с.
219. Даль, В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание: ок. 1500 ил. / В.И. Даль. – М.: Астрель: Транзиткнига, 2006. – 348 с.
220. Еременко, Л. И., Карпова, Г. И. Поэтика рассказов И. С. Шмелева / Л. И. Еременко, Г. И. Карпова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2006. – 104 с.
221. История русской литературы XX века: в 4 кн. Кн. 2.: 1910–1930-е годы. Русское зарубежье / Под ред. Л. Ф. Алексеевой. – М.: Студент, 2012. – 328 с.
222. Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920–1940 годы): Учебное пособие: В 2 ч. Ч. 1 / А. И. Смирнова, А. В. Млечко, В. В. Компанеец и др.; под общ. ред. А. И. Смирновой. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2003. – 244 с.
223. Николина, Н. А. Филологический анализ текста / Н. А. Николина. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
224. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М.: ОНИКС 21 ВЕК, 2004. – 1200 с.
225. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
226. Русские писатели: XX век: Библиографический словарь: В 2 ч./ под ред. Н. Н. Скатова. – М.: Просвещение, 1998. Ч. 1: А–Л. – 784 с.; Ч. 2: М–Я. – 656 с.
227. Русские писатели 20 века: Библиографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. ред. кол.: А. Г. Бочаров, Л. И. Лазарев, А. Н. Михайлов и др. – М.: Большая Российская энциклопедия; Изд-во Рандеву-АМ, 2000. – 808 с.
228. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. 2-е изд. стер., / отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – Вып. 1. – 243 с.

229. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / авт.- сост. Е. В. Капинос, Е. Н. Проскурина; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. – Вып.2. – 245с.
230. Струве, Г. П. Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского Зарубежья / Г. П. Струве. – 3-е изд., испр. и доп. / Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевский. Вступ. ст. К. Ю. Лаппо-Данилевского. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 448 с.
231. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / В. Н. Томашевский; вступ. ст. Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтман. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
232. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
233. Христианство. Энциклопедический словарь: в 2 т. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995.
234. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. К. Королёв. – М.: Эксмо; – СПб.: Мидгард, 2006. – 608 с.

Электронные ресурсы

235. Айхенвальд, Ю. И. Литературные заметки / Ю. Айхенвальд // Руль. 1923. 8 июля (25 июня). № 791 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.emigrantika.ru/bib/799-rom>.
236. Булгаков, С. Н. Свет невечерний (Созерцания и умозрения) / С.Н. Булгаков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.golden-ship.ru/load/filosofija_i_razmyshlenija/svet_nevechernij/42-1-0-1145.
237. Есаулов, И. А. Христианский реализм как художественный принцип русской классики / И.А. Есаулов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37307.php>.

238. Кураев, А. В. Православие – это религия Преображения / А. В. Кураев // Православие и мир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/pravoslavie-eto-religiya-preobrazheniya-1/>.
239. Лепяхин, В. В. Окно и зеркало / В. В. Лепяхин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=302.
240. Мотив: основные подходы к рассмотрению [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litved.rsu.ru/motiv.htm>.
241. Патриарх Московский и всея Руси Алексей II принял участие в перезахоронении останков писателя Ивана Шмелёва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.interfax-religion.ru/?act=archive&div=7780>.
242. Соловьёв, В. С. Письма разных лет / В.С. Соловьёв [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/solowxew_wladimir_sergeewich/text_1895_pisma.shtml.
243. Таушев, А. Апокалипсис, или Откровения Святого Иоанна Богослова / архиепископ Аверкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://apocalypse.orthodoxy.ru/>.
244. Шешунова, С. В. Пасхальный мотив в литературе конца 1910-х–1930-х годов и бифуркация русской культуры / С.В. Шешунова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.postsymbolism.ru/joomla/index.php?gid=58&option=com_docman&task=doc_view.
245. Энциклопедия изречений Святых отцов и учителей Церкви по различным вопросам духовной жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/>.

Литература на иностранных языках

246. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales / A. Dundes // Journal of American Folklore. – 1962. – Vol. 75. – P. 95–105.
247. Tompson S. The Folk-tale / S. Tompson. – New York, 1951.
248. Tompson S. Motif-Index of Folk Literature. Vol. 1–6. – Copenhagen, 1955–1958.