

«СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» И. С. ШМЕЛЕВА: ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СИМВОЛЫ КАРТИНЫ БЫТИЯ

Сюе Чэнь

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Поступила в редакцию 19 июля 2020 г.

Аннотация: предмет статьи — анализ ключевых образов пространства в повести И. С. Шмелева «Солнце мертвых». Указано на их роль в описании конкретного ландшафта и выражении авторского бытийного мировосприятия. Сделан вывод о реалистичности и мифологизированности образов природы, расшифровываются их символические значения, структурирующие вертикальное и горизонтальное пространство текста и выражающие сенсорные, поведенческие модальности персонажей. Прослежено, как через онтологизацию образов природы Шмелев выражает свое представление о крымских реалиях начала 1920-х годов. Приведены ветхозаветные и новозаветные ассоциации в изображении пейзажа, определена их роль в переводе повествования о современных событиях в плоскость библейской истории. Основной композиционный принцип изображения пространства — оппозиционность. Привлекаются произведения И. Бабеля, И. Кнорринга, Н. Тuroverова, М. Цветаевой, А. Ширяева.

Ключевые слова: Библия, вертикаль, горизонталь, мифология, онтология, образ, природа, символ.

Abstract: the article analyzes the key spatial images of the story by I. S. Shmelev "The Sun of the Dead." Their role in describing a specific landscape and expression of the author's worldview is indicated. The conclusion is drawn about the realism and mythologization of nature paintings, their symbolic meanings are decoded, structuring the vertical and horizontal space of the text and expressing the sensory, behavioral modalities of the characters. It is traced how through the ontologization of the images of nature Shmelev expresses his view on the Crimean realities of the early 1920s. The Old Testament and New Testament allusions in the image of the landscape are described, their role in translating the narrative of modern events into the plane of biblical history is determined. The main compositional principle of the image of space is opposition. The works of I. Babel, I. Knorring, N. Turoverova, M. Tsvetaeva, A. Shiryayev are attracted.

Keywords: Bible, vertical, horizontal, mythology, ontology, image, nature, symbol, Shmelev.

Несмотря на немалое наличие исследовательских работ, посвящаемых анализу повести «Солнце мертвых» И. С. Шмелева, нечасто в них уделяется внимание описанию природного пространства (пейзажи, ландшафт и проч.), выстроенного Шмелевым в повести. О. В. Резник в своей статье¹ дает пейзажный контур крымского полуострова, через изображение крымского пейзажа выявлена цель этой статьи — определить географические рамки, воспринимаемые Шмелевым «как нечто стабильное в противовес человеческому хаосу» [5, 168]. Исследователь структурировал элементы пейзажа не как пространственные координаты, а как средство передачи авторского мировоззрения. Е. О. Кузьминых в своей статье² сосре-

дотачивается на анализе пространственных координат, определяющих модель мира в «Солнце мертвых». В ней описываются пейзажные детали Крыма, акцент сделан на выявлении символических значений ключевых образов в повести. Автор статьи определяет пространственные рамки, образуемые вертикальными координатами, и утверждает отсутствие главных и четких горизонтальных координат. В статье текст повести не рассматривается в библейской проекции. В отличие от вышеупомянутых работ, наша статья уделяет особое внимание освещению роли пейзажа в формировании художественного пространства в повести. Мы структурируем все элементы пейзажа как пространственные координаты, и анализ проводится в библейской проекции.

Пейзаж в «Солнце мертвых» (1923) — ассоциативно-символический и географически конкретный — отражает картину бытия, сложившуюся в сознании Шмелева во время его пребывания в Крыму. Художественное пространство выстраивается на оппозиции

¹ Резник О. В. «Солнце мертвых» И. С. Шмелева в контексте эмигрантской литературы о Гражданской войны // Культура народов причерноморья. 2005. № 74, том 2. С. 167–172.

² Кузьминых Е. О. Пространственная символика в эпосе И. С. Шмелева «Солнце мертвых» // Научный

вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. 2014. № 15. С. 63–72.

вертикали и горизонтали. Символизация образов вырастает из реальности и авторского понимания бытийной ценности человека в социальном катаклизме конца 1910-х и начала 1920-х годов. Мы исходим из утверждения М. Элиаде о том, что «символический образ мышления <...> неотъемлем от природы человеческого существа» [12, 129]. Онтологические смыслы пространственных образов соотносятся с библейскими текстами, что, с нашей точки зрения, сделано Шмелевым сознательно.

Вертикальное пространство в изображении Шмелева выражает как устремленность к горнему миру, так и разрушение космогонической и сакральной целесообразности бытия. Солнце — наиболее частотный пейзажный образ. В Священном Писании Господь назван солнцем — истинным светом (Ин. I: 9) и Солнцем Правды (Мал. IV: 2), что разъясняет нам слова рассказчика: «С детства ещё привык отыскивать Солнце Правды» [11, 84]. Солнце выступает как хранитель подвальных узников, их казнь совершается ночью: «убивали они ночью. Днем ... спали» [11, 36], «Каждую ночь погибают под ножом, под пулей» [11, 161]. Узники ожидают солнечного света, который знаменует продолжение жизни: «Через узенькие оконца солнце вбегало радостными лучами, играло в родных глазах» [11, 211]; солнечные лучи выступают как мост, по которому Бог нисходит к человеку: «Пребуди с нами до солнца» [11, 205].

Небо — также символ божественного присутствия. В христианстве оно — жилище Господне: «Живый на Небесах посмеется им» (Пс. 2: 4). К нему возносится Христос после воскресения, с неба Бог спускается к народу. Небо выступает как пристанище душ усопших праведников. Когда рассказчик переживает духовный кризис, он, стоя под небом, стремится приблизиться к Богу и получить от Него силы для преодоления окружающей его тьмы: «ближе к Нему хочу... чую в ветре Его дыхание, во тьме Его свет увидеть» [11, 205].

В вертикальной линии пространства гора — значимый символ ландшафта. Шмелев упоминает Чатырдаг, Палат-Гору, ущелья, в которых живут орлы, цепь Судакских гор и др. В иудаистской и христианской мифопоэтике гора — тоpos, в котором развивается священная история: Бог предстает перед Моисеем на горе Синай; на горе Фавор происходит преображение Господне; горы — место благовествования (Ис. 40: 9; 52: 7; Мф. 5: 1). В повести смысл тоposa горы связан с фактором спасения: гора защищает семерых, бежавших из тюрьмы-подвала, — они «не сдаются... в лесах по горам хоронятся» [11, 27], что коррелирует с рядом библейских сюжетов: «Когда же увидите Иерусалим, окруженный войсками, тогда знайте, что приблизилось запустение его: тогда находящиеся в Иудее да бегут в горы» (Лк. 21: 20, 21); Лот и его дочери живут в горной пещере (Быт. 19: 30); в горах пребывают гонимые христиане (Евр. 11:

37–38); в горах находят спасение разгромленные войска (1 Цар. 26: 1) и др. Гора воспринимается беглецами Шмелева как спасительное прибежище. Тишина в горах пробуждает надежду на чудо спасения: «Чудо могло случиться!» [11, 111]. Переживая физическую слабость, духовную уязвимость, рассказчик часто вглядывается в горы, здороваются с ними: «Здравствуйте и вы, горы!» [11, 8].

Вместе с тем через символические значения природных образов формируются танатологические сюжеты повести, что также созвучно с библейской традицией. Заход и затмение солнца означает гнев Божий и бедствия: «Вот придет день Господа лютый, с гневом и пылающею яростью <...> солнце меркнет при восходе своем, и луна не сияет светом своим» (Ис. 12: 9, 10); «И когда ты угаснешь, закрою небеса и звезды их помрачу, солнце закрою облаком, и луна не будет светить светом своим. <...> Говорит Господь Бог» (Иез. 32: 7, 8). Однако, в отличие от приведенных примеров, социальная и экзистенциальная трагедия, описанная Шмелевым, разворачивается при выжигавшем землю солнечном зное. Образ солнца, формирующийся как через антропоморфные метафоры, так и автологические характеристики, предстает равнодушным свидетелем масштабных репрессий и тотального голода. Оно бесстрастно — ему безразлично, кто перед ним: «розовое ли живое тело или труп посинелый» [11, 20]; «все хотят есть, но солнце давно все выжгло» [11, 12] и т.п. Рассказчик хочет, чтобы солнце скрылось за Бабуганом, и заключает: «это не наше солнце...» [11, 6].

Солярная образность в негативной интерпретации — не частая, но встречающаяся в произведениях 1920-х годов. Например, в поэме А. Ширяевца «Голодная Русь» (1921–1922) изображен голод в Поволжье. Ширяевец создает образ солнца-карателя. Лейтмотивом выступают строки: «Солнце! / Пощади! / Уйди! / Уйди!»; «Солнце / На красной лошади, / Как пьяный опричник, / Скачет, / Знойной плеткой / Хлещет по Русской Земле»; «...Солнце на красной лошади / Скачет — пьяный опричник злой... / Господи! / Господи! / Сжался над Русской Землей!...»; «Поспешает Солнце весело и ярко. / — Двух ребят опять вчера украли. / Без крестов, без мертвецов мазарки — / Пожгли. Пожрали» [9, 234, 235, 246]. И. Бабель в рассказе «Переход через Збруч» (1920, вошел в «Конармию») придает солнцу моральный смысл: «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова», экспрессия образа усилена фразой: «Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу» [2, 3]. Н. Туроверов, автор поэтических циклов «Крым», «Перекоп» (изд. в книге «Путь», 1928), через мотив зноя, через деталь раскаленной солнцем земли изображает душевную драму казаков, покидающих Крым: «Мы шли в сухой и пыльной мгле / По раскаленной крымской глине, / Бахчисарай, как хан в седле, / Дремал в глубокой котловине» [7,

34] («Мы шли в сухой и пыльной мгле...», <1928>). В крымской поэзии И. Кнорринг солнце – коррелят смерти: «Здесь все мертво: и гор вершины, / И солнцем выжженная степь, / И сон увянувшей долины, / И дней невидимая цепь» [3, 125] («Здесь все мертво...», 1920).

Образом смерти в «Солнце мертвых» выступает пустое небо. Оно — обиталище мух: «все небо в мухах? Мухи все, мухи...» [11, 70], и в этой детали мы также видим аллюзию на одну из египетских казней. Пустое небо преграждает путь человека к Богу, оно — показатель религиозного кризиса рассказчика: «Бога у меня нет: синее небо пусто» [11, 21]. Справедливо отмечено, что образ неба в повести Шмелева — «своеобразное зеркало, отражающее земную горизонталь» [4, 64]. Под пустым небом рассказчик не знает, «куда свалился великий человеческий путь» [11, 224], его сознание не находит ответов на вопросы: «Может случиться чудо? Небо – откроется? И есть ли где это Небо?» [11, 231]. В рефлексии рассказчика усматривается эсхатологическая идея Священного Писания: небо «обречено в последний день суда на уничтожение, точно так же, как земля. Тогда небеса с шумом прейдут, говорит св. ап. Петр, земля же и все дела на ней сгорят (II Петр. III, 10–13). Оно свияется как свиток, говорится в Откровении (VI, 14)» [1, 16]. Однако вопреки предчувствиям конца бытия рассказчик ждет от неба чуда спасения.

Образы звезд также наделены двойственной семантикой. С одной стороны, они символизируют красноармейцев, карателей. С другой стороны, появление небесной звезды — «чудесный символ» [11, 232], что созвучно традиционным представлениям о вселенской гармонии. Когда рассказчик узнал о смерти молодого писателя Шишкина, он вышел «под небо, глядел на звезды...» [11, 237], они — символы вечности, в которой успокоилась душа Шишкина. Млечный Путь, «дорога в Царство Мертвых» [6, 22], соотносен Шмелевым с мотивом смерти. Когда рассказчик увидел сгоревший дом доктора, его наблюдения над Млечным Путем сфокусировались на перемещении Галактики по небесному своду: «Вызвездило от ветра. Млечный Путь передвинулся на Кастель – час ночи» [11, 208], что символизировало завершение земного пути доктора.

Горы не только хранители беглецов-узников, но и помощники карателей. Для жителей городка гора — врата на пути к смерти. Расстрелы арестованных совершаются в горах («винтовка стучит в горах» [11, 23]), что соответствовало действительности: «Все солдаты Врангеля, взятые по мобилизации и оставшиеся в Крыму, были брошены в подвалы. Я видел в городе Алуште, как большевики гнали их зимой в горы, раздев до подштанников, босых, голодных. Народ, глядя на это, плакал» [10, 403]. Расстрелы ассоциируются с образом антропофага «Бабы-Яги в горах...» [11, 75].

Земля, море – элементы горизонтального пространства. Мы исходим из представления, во-первых, о месте земной поверхности в трехуровневой структуре мироустройства; во-вторых, о понимании земли как кормилицы. Также земля – место последнего пристанища для умерших. Старик успокаивает старую татарку у мертвого тела сына-офицера: «Не плачь, горькая женщина <...> Лучше своя земля» [11, 100]. Старик-рыбак находит себе покой в земле: «Спокойней в земле, старик. Добрая она – всех принимает щедро» [11, 174]. Ландшафт формирует представления о национальной идентичности: дьякон ничего не боится, потому что «земля родная, народ русский» [11, 198].

Земля наделена в повести антропоморфными свойствами, ей приданы черты жертвы социального катаклизма. Название одной из глав — «Земля стонет». Мифопоэтический смысл образа соотносен с массовыми жертвами: она «кровью святой политая...» [11, 18]. Умиравшая земля — сухая, черная. Такая коннотация образа созвучна описанию земли в поэме М. Цветаевой «Перекоп» (1929), посвященной крымским событиям того же времени: «Земля была суха, как соль. Была суха, как прах» [8, 722]. Образ земли в повести Шмелева соотносен с мотивом желания смерти как освобождения от ужасов жизни: «Лучше теперь в земле, чем на земле» [11, 53]. В приведенной цитате мы видим библейскую реминисценцию: «В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее» (Откр., 9: 6); «И ублажил я мертвых <...> более живых» (Еккл., 4: 4).

Горизонтальное пространство характеризуется понятием «пустыня». Этой лексемой традиционно отмечены моральные сюжеты, мотивы испытаний. В описании странствий израильтян читаем: «по пустыне великой и страшной... места сухие, на которых нет воды» (Втор. 8:15). Пустыня — место общения с Богом. Шмелев, выстраивая текст на библейских аллюзиях, описывает страдания крымчан в пространстве, названном рассказчиком пустыней, что усилено соответствующей лексикой: «пустые домики», «пустой пляж», «пустой сад», «пустая дорога», «пустой виноградник» и др. Образ пустыни играет роль в коррекции исторической цикличности: «Тысячи лет тому... — многие тысячи лет — здесь та же была пустыня, и ночь, и снег, и море, черная пустота» [11, 223], она «вернулась из далеких далей. Пришла и молчанием говорит: я пришла, пустыня» [11, 224]. Но над пустыней архаичных времен доминировала креативность ее обитателей: «люди ладили с солнцем, творили сады в пустыне...» [11, 147]. Пустыня 1920–1922 годов подавляет бытийное пространство человека, оно сужается: Гора-Кастель — «снеговая пустыня» [11, 223], море и берег — черная и белая пустыня, «черная ночь – пустыня» [11, 225].

Не менее мифогенным представляется образ камня. Ему также придан цивилизационный смысл:

в прошлом люди отвоевывали у камня пространство, теперь жизнь «год за годом уходит в камень» [11, 148]. Через мотив камня переданы экзистенциальные предчувствия рассказчика — его эмпатия по отношению к людям, животным, природе чрезвычайна, а личностное содержание его жизни иссякает: «Я чувствую даже камни <...> Может быть, я скоро сольюсь со всеми...» [11, 126].

Море в традиционном поэтическом словаре символизирует бесконечность, вечность, свободу, красоту мира, многомерность бытия и проч. Шмелев сочетает образ моря с танатологическим сюжетом, и опять же очевиден его библейский смысл. Как сказано в Откровении Иоанна Богослова: «Второй Ангел вылил чашу свою в море: и сделалась кровь, как бы мертвеца, и все одушевленное умерло в море» (Откр. 16: 3). В повести море наполнено трупами людей и животных: «Грабили, бросали людей в море, расстреливали сотни тысяч...» [11, 177]; большевики говорят: «всех буржуев прикончили мы... которые убежали — в море потопили!» [11, 42]. Рассказчик констатирует: «Мертвое море здесь» [11, 18]. Море вызывает у нас ассоциацию с рекой Стикс, а плывущий по морю корабль — с лодкой Харона, но Харон перевозил души умерших в царство Аида, а корабль из Крыма — «чаши из черепов человеческих — пирам веселье, человеческие кости — игрокам на счастье, портфели из “русской” кожи — работы северных мастеров, “русский” волос — на покойные кресла для депутатов, дароносицы и кресты — на портсигары, раки святых угодников — на звонкую монету» [11, 25].

Итак, аллюзии, свойственные всему тексту повести, придают событиям 1920–1922 годов библейский смысл. Горизонтальная и вертикальная оси природного пространства наряду с другими особенностями повествования формируют в «Солнце мертвых» образ бытия. При этом горизонталь — пространственно-временная характеристика бытовой повседневности; вертикаль — координата, отражающая сакральную интенцию человека. Десакрализация вертикали не приводит к духовной смерти рассказчика, что подчеркнуто ландшафтными очертаниями: с высокого минарета звучит «неумирающий голос» [11, 98]. В итоге всех испытаний укрепляется вера в Творца: «пребывает Великий Бог, и будет пребывать вечно,

и все сущее — Его Воля» [11, 99]. Автор дает жизнеутверждающий ответ на главный вопрос повести: «Гибнет дух? Нет — жив» [11, 124]. Шмелев — свидетель не только умирания мира, но и, вопреки катаклизму, инстинкта жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арх. Никифор. Библийская энциклопедия: В 2 кн. Кн. 2. — М.: Типогр. А. И. Снегиревой, 1891. — 408 с.
2. Бабель И. Переход через Збруч // Бабель И. Конармия / Сост. А. Н. Пирожкова-Бабель. — М.: Правда, 1990. — С. 3–4.
3. Кнорринг И. Очертания смутного Крыма // Крымский альбом 2003 / Сост., предисл. Д. А. Лосева. — Феодосия: Изд. дом «Коктебель», 2004. — С. 122–129.
4. Кузьминых Е. О. Пространственная символика в эпопее И. С. Шмелева «Солнце мертвых» / Е. О. Кузьминых // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — 2014. — № 15. — С. 63–72.
5. Резник О. В. «Солнце мертвых» И. С. Шмелева в контексте эмигрантской литературы о Гражданской войне / О. В. Резник // Культура народов Причерноморья. — 2005. — № 74, том 2. — С. 167–172.
6. Трессидер Дж. Словарь символов / Дж. Трессидер; Пер. с англ. С. Палько. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.
7. Туроверов Н. Двадцатый год — прощай, Россия! / Н. Туроверов / Сост., предисл. В. В. Леонидова. — М.: Планета детей, 1999. — 304 с.
8. Цветаева М. И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе / М. И. Цветаева. — М.: АЛЬФА-КНИГА, 2014. — 1214 с.
9. Ширяевец А. Песни волжского соловья / А. Ширяевец / Предисл. С. И. Субботина; сост., вступ. ст. Е. Г. Койновой. — Тольятти: Фонд «Духовное наследие», 2007. — С. 234–253.
10. Шмелев И. С. Защитнику русского офицера Конради — г-ну Оберу, как материал для дела // Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. — Т. 7 (доп.) / Сост. Е. А. Осьминина. — М.: Русская книга, 1999. — С. 402–404.
11. Шмелёв И. Солнце мёртвых / И. Шмелёв. — М.: Комсомольская правда: Директ-Медиа, 2015. — 240 с.
12. Элиаде М. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / М. Элиаде / Пер. с франц., ред. В. П. Калыгин, И. И. Шептунова. — М.: Ладомир, 2000. — 414 с.

Сюе Чэнь, аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного процесса, филологический факультет МГУ

E-mail: xuechen0430@yandex.ru

Xue Chen, Postgraduate Student, Department of the History of Modern Russian Literature and the Modern Literary process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University

E-mail: xuechen0430@yandex.ru