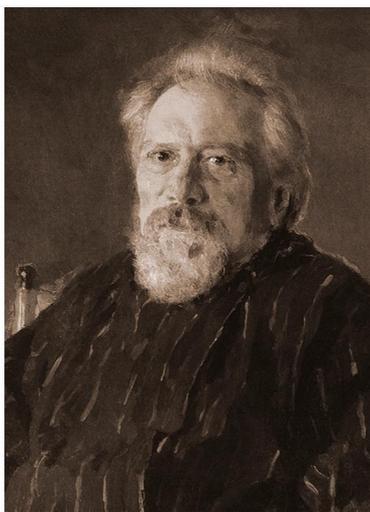


Г. В. Мосалева

**ИЗОГРАФЫ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ:
А. Н. ОСТРОВСКИЙ, Н. С. ЛЕСКОВ,
И. С. ШМЕЛЕВ**



Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Г. В. Мосалева

ИЗОГРАФЫ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ:
А. Н. ОСТРОВСКИЙ, Н. С. ЛЕСКОВ,
И. С. ШМЕЛЕВ

Монография



Ижевск

2019

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2=411.2) 52-8
М 81

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор – Л. Г. Дорофеева
доктор филологических наук, профессор – Т. А. Кошемчук

Мосалева Г. В.

М 81 Изографы русской словесности: А. Н. Островский, Н. С. Лесков, И. С. Шмелев: монография. – Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2019. – 196 с.

ISBN 978-5-4312-0748-8

Монография посвящена изучению храмовой поэтики «изографов русской словесности» А. Н. Островского, Н. С. Лескова, И. С. Шмелева. Категории литургичности и иконичности, религиозные экфрасисы, гимнографическая образность, жанры церковной словесности способствуют формированию в творчестве этих художников слова неповторимого мира, связанного с православной традицией.

В результате описания глубинных слоев поэтики данных авторов, затрагивающих уровни миропонимания и мировоплощения, архитектурники, повествования, символики, уточняются, а нередко и пересматриваются прежние представления о них.

Монография адресована филологам, историкам культуры, преподавателям и студентам – всем интересующимся отечественной словесностью.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2=411.2) 52-8

ISBN 978-5-4312-0748-8 © Г. В. Мосалева, 2019
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Русский стиль в отечественной словесности: Слово изображенное и изображающее	4
ИКОНОГРАФИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО	16
Литургический образ Святой Руси в трилогии А. Н. Островского о Смуте.	16
От сказки-шутки к пасхальной сказке	50
ИКОНОГРАФИЯ Н. С. ЛЕСКОВА	65
Храм-пространство и храм-повествование в «Соборях» Н. С. Лескова	65
Обратная перспектива лесковского слова	106
ИКОНОГРАФИЯ И. С. ШМЕЛЕВА	130
Литургичность и иконичность вещи и времени у Шмелева	130
«И цвет его был – свет Истины»: цветопись и светописание в художественном универсуме И. С. Шмелева	149
«Куликово Поле» И. С. Шмелева как вербальная икона России.	176

Русский стиль в отечественной словесности: Слово изображенное и изображающее

А. Н. Островского, Н. С. Лескова и И. С. Шмелева совершенно справедливо называют художниками русского слова, *«изографами русской словесности»*. У всех трех слово не только *изображенное*, но и *изображающее*. Как у изографов слова «иконический» принцип построения текста у них – не вспомогательный, а самый существенный, мировоззренческий. Все трое не случайно обращались к истокам единой древней русской словесности. Самобытная поэтичность этих трех художников рождается из их обращенности к церковному письменному и устному народному слову, ко всему храмово-литургическому онтоосу православной церкви. Именно поэтов творчеству Островского, Лескова и Шмелева присущи особая художественная экфрастичность, храмово-архитектурная и иконическая изобразительность, литургическая образность и символика. Перечисленные свойства поэтики писателей-изографов невозможно адекватно описать вне их связи с православной традицией: с жанрами церковной словесности и искусства¹.

В последние три десятилетия в отечественном литературоведении в связи с развитием нового направления, связанного с рецепцией «православного кода» (И. А. Есаулов) русской сло-

¹ См. работы по исторической поэтике И. А. Есаулова: Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. 289 с; Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2005. 560 с; Русская классика: новое понимание. СПб.: Алетейя, 2012. 448 с.; см. также: Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6 частях. Издание второе, дополненное. М.: Христианская литература, 2003; Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.; Ужанков А. Н. Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII в. Теория литературных формаций. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А. М. Горького, 2008. 528 с.; Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А. М. Горького, 2011. 512 с.

весности, наблюдается всплеск интереса к междисциплинарным исследованиям, к изучению влияния визуальных видов искусства, прежде всего, иконописи, религиозного экфрасиса на художественный текст². В совместных усилиях литературоведов, искусствоведов, философов вырабатываются новые подходы, предлагаются новые принципы и термины для адекватного восприятия и понимания отечественной словесности, специфики художественного текста³.

Драматургия А. Н. Островского, представляющая собой, на наш взгляд, национально-поэтический эпос⁴, изобилует храмово-литургическими сюжетами и иконическими мотивами. Установка на образ предания, священную традицию была присуща Островскому с самого начала. Это ощущали уже наиболее чуткие и внимательные критики-современники, как, например, А. В. Дружинин, назвавший драматурга «поэтом предания»; А. А. Григорьев, увидевший в быте, изображенном драматургом, явление не этнографического, а религиозно-эстетического порядка.

Островскому присуще ровное эпическое мироотношение, не идеализирующее жизнь, но и не сатирически утрирующее. Даже в ранней пьесе Островского «Свои люди – сочтемся!» сатирический угол зрения не является самодовлеющим, он восполняется «драматической коллизией» сюжета. За счет

² См. работы В. В. Лепихина: *Икона в русской художественной литературе*. М.: Отчий дом, 2002. 736 с.; *Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков*. М.: Русский путь, 2005. 472 с., а также сборники ежегодно проводимых ученых конференций «Икона в мировой и русской культуре».

³ Так, Б. Г. Бобылев и М. А. Комова обосновывают необходимость филолого-иконографического анализа при рецепции в художественной литературе иконографических сюжетов. См. их статью: *О принципах изучения и описания произведений иконописи* Ф. И. Буслаевым и Н. С. Лесковым // *Вестник Псковского гос. ун-та. Серия Социально-гуманитарные науки*. 2015. №1. С. 52–61.

⁴ См. нашу работу: Мосалева Г. В. «Непрочитанный» А. Н. Островский: поэт иконной России. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2014.

всего лишь одного храмово-иконического мотива содержание пьесы приобретает онтологическую глубину.

Самсон Большов, обманутый своим бывшим приказчиком Подхалюзиним, приходит к нему в дом, чтобы в последний раз попросить о милости. Он уже раскаивается в том, что «за большим погнался», что совесть продавал за деньги, он пытается воззвать к христианскому чувству зятя и дочери, рассказывая о своем позоре:

«А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то идти. Что ж мне, зажмуриться, что ли? Мне Ильинка-то теперь за сто верст покажется. Вы подумайте только, каково мне теперь по Ильинке-то идти? Это все равно что грешную душу дьяволы, прости Господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской: как мне взглянуть-то на нее, на Матушку?..»⁵.

Проходя мимо часовни Иверской Божией Матери, находящейся на Ильинке, Большов ощущает свою вину, ему страшно и стыдно. Этот эпизод характерен для Островского, в нем проявляется одна из ярких способностей драматурга «доискиваться человечности в непривлекательных фигурах»⁶, обнаруживать веру «в добрую природу человека»⁷. Большов корыстен, но он смог увидеть свой грех и осудить себя.

То, что он тепло называет Иверскую *Матушкой*, говорит о нем как человеке, раскаивающемся в своих махинациях и ищущем поддержки у родных ему людей. Драма Большова в

⁵ Островский А. Н. Полное собр. соч. : В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 1. С. 147. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

⁶ Евстафиев Бытовое и художественное значение комедии Островского «Свои люди – сочтемся!» // Александръ Николаевичъ Островский. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных его статей. Составил В. Покровский. М. 1912. С. 48.

⁷ Коган П. Темные лучи в светлом царстве // А. Н. Островский. Литературно-критическая библиотека. М.-Л., 1930. С. 224-227.

том, что самой черствой, не способной к состраданию оказывается его собственная дочь. Даже Лазарь выказывает готовность помочь тестю, пожелай этого Олимпияда Самсоновна. Пьеса завершается горем преданного дочерью отца и мелким куражом «своих людей», что растворяет сатирический пафос пьесы в драматической ситуации. В финале комедии Островского зритель/читатель испытывает сложную гамму чувств: негодование, презрение, жалость и лишь в последнюю очередь, возможно, иронию, смех.

После пьесы «Свои люди – сочтемся!» мировосприятие Островского и вовсе решительно меняется. Он начинает писать в иной манере, народно-поэтической, *световой*, воспевающая подлинную Россию, сохраняющую свои веру и традиции, национальный склад мыслей и чувств. Свой «новый взгляд» на жизнь и творчество Островский излагает в письме к М. П. Погодину от 30 сентября 1853 года. В нем же он сообщает и о нежелании способствовать постановке своей «первой комедии» – «Свои люди – сочтемся!», прежде всего, в связи с «изменением направления». Свой «взгляд на жизнь в первой комедии» представляется ему «молодым и слишком жестким»:

«...пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим» (11, 57).

«Первым образцом» нового взгляда Островский называет «Сани» («Не в свои сани не садись»), «вторым» – «Бедность не порок». В понимании Островского искусство должно приносить радость тем, для кого художник творит. Прежде чем исправлять, художник должен показать идеалы, чтобы не обидеть «исправляемого». Островский обнаруживает жизненную мудрость и трезвость в понимании человека, основанном на

православном мироотношении, ясно формулируя при этом и свою главную цель в искусстве: *изображение Идеала и отклонение от него*. Именно эта сознательная авторская установка позволяет Островскому гармонически соединить в своих пьесах *высокое с комическим*.

От принципов «*световой манеры*» Островский не отступал уже никогда. В большей или меньшей степени она проявлялась у Островского до самого конца.

В программной по своей сути речи Островского «По случаю открытия памятника Пушкину», произнесенной драматургом 7 июня 1877 года за обедом в Благородном собрании Московского Общества любителей российской словесности, уже на примере Пушкина он развивает и углубляет мысли, высказанные им еще в письме к М. П. Погодину. Говоря о заслугах Пушкина, в качестве первой он называет ту, что поэт смог дать умственное образование народу и культуре: «...через него умнеет все, что может поумнеть». Островский объясняет, как это происходит:

«Высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех. Поэт ведет за собой публику в незнакомую ей страну изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства»⁸.

Как видим, и в «Пушкинской речи» Островский возвращается к задаче поэта «возвышать душу», давать «серьезность», поднимать тон и воспитывать вкус в публике. В качестве второй великой заслуги Пушкина или, как говорит Островский, «великого благодеяния», драматург называет стремление Пушкина освободить русскую литературу от европейской подражательности, «из-под гнета условных приемов». Островский называет Пушкина создателем целой школы сво-

⁸ Островский А. Н. Полное собр. соч. : В 12 т. Цит. соч. Т. 10. С. 111.

их последователей, верных пушкинскому направлению в литературе:

«Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским. Ведь это легко сказать! Ведь это значит, что он, Пушкин, раскрыл русскую душу»⁹.

Островский замечает, что путь следования национальной самобытности, указанный Пушкиным всем идущим ему вослед, «труден», однако иного пути для гения национальной культуры нет. Один из критиков назвал Островского не просто «художником иконной России», а иконописцем России XV века¹⁰, связанного с эпохой наивысшего расцвета русской иконы, эпохой Андрея Рублева, Дионисия...

Не случайно Островский в своей исторической драматургии обратился к образу «игумена Земли Русской» – к преподобному Сергию Радонежскому, Святому XIV века, подвигом святости, предварившим эпоху расцвета русской культуры.

Вот почему драматургия Островского представляет собой национально-поэтический эпос, воплощенный по преимуществу в храмово-литургических и иконических символах.

Лесков вступает на литературное поприще спустя десять с лишним лет после Островского и начинает с деятельности журналиста и публициста. Вначале своего творческого пути Лесков весь в «современности», «злобе дня». И хотя его «злободневные романы» «Некуда» и «На ножах» не исключают принципов иконической изобразительности, но они все-таки обращены к высвечиванию inferнальной природы падшего человека, то есть, скорее, к феномену антииконичности.

⁹ Там же. С. 113.

¹⁰ Сахновский В. Г. Влияние театра Островского на русское сценическое искусство // Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник. Под ред. С. К. Шамбинаго. М.–П., 1923. С. 229.

Принципы иконического изображения в лесковском творчестве начинают проявляться с конца 1860-х годов («Соборяне», «Старые годы...») и окончательно утверждаются в 1870-е годы с появлением «Запечатленного Ангела», «Очарованного странника», рассказов о праведниках, поздних легенд из жизни ранних христиан.

Жанровая система Лескова тесно переплетается с древней русской словесностью, имеющей церковную основу: с житиями, хронографами, хрониками, легендами, летописями, патериками. Его поэтика обогащается за счет обращения к Священному Писанию. Ни у кого из русских классиков, пожалуй, так органично и широко не звучит церковное слово: частота его звучания словно «перемещает» Лескова в ранние эпохи. Оттого читателю, оторванному от религиозных истоков русской культуры, читать Лескова непросто.

Лесков обогатил свое творчество визуальной образностью и принципами религиозного экфрасиса. Именно с Лескова в культуре нового времени обнаруживается серьезный интерес к иконописанию и к церковному искусству вообще, к русской старине.

Лесков стремился отразить в русской художественной литературе особый феномен святости, столь характерный для Святой Руси – юродство, высший подвиг любви ради Христа. В понимании Лескова юродство во Христе и было тем подлинным, живым христианством, живущим не по букве, а по духу. Лескова интересовал простой русский человек, сохранивший в своей душе Христа. Все лучшее, по-настоящему свободное, благородное, пронизанное евангельским духом любви и кротости, представлялось ему *русской сказкой*. Его любимые герои отличаются чертами богатырства и воинства в духовном и в физическом смыслах. Все они герои неистового сердца, герои русской сказки: таковы протопоп Савелий Туберозов, дьякон Ахилла Десницын, Иван Северьянович Флягин, Марфа Андревна Плодомасова, Голован, Левша, карлик и калечка

Николай Афанасьевич, аскеты-педагоги «Кадетского монастыря», рядовой Постников. Эти герои представляют собой настоящую *лесковскую иконографию*.

Самым иконичным образом русской словесности, в котором в полной мере отразилась неотмирная евангельская святость, является образ Памвы – художественный символ православной святости.

Памва безгневный – православный старец-отшельник. *Старчество* – мистическое явление православной святости, по сравнению с иконой оно еще более таинственное и необъяснимое. Старчество также стало своеобразной *иконой православного предания*, иконой евангельского духа:

«Ах, сколь хорош! ах, сколь духовен! Точно ангел передо мною сидит и лапотки плетет, для простого себя миру явления»¹¹ – так описывает «безгневного и беззавистного старца» рассказчик Марк Александров.

В творчестве Лескова воплощены образы многих старцев, причем и вымышленных, и реально существовавших: наряду с вымышленным Памвой в «Запечатленном Ангеле», в чертах которого тем не менее угадывается образ св. Серафима Саровского; это и св. Игнатий Брянчанинов в «Инженерах-бессребренниках», и св. прав. Иоанн Кронштадтский в «Полунощниках».

В сюжетах Лескова герой-христианин оказывается одиноким и гонимым, но в то же время всей своей жизнью осуществившим евангельский идеал. Иным и не может быть путь настоящего христианина, против которого ополчаются все силы мира, лежащего во зле. Лесков во многих своих произведениях рассказывал о трагическом пути героя-христианина, обреченного на гонения и насмешки, непонимание, на свою Голгофу. В «Захудалом роде» одним из трагических конфликтов является не противостояние между героями-христианами

¹¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 437. Здесь и далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

и их антагонистами, а внутренний разлад в душе героя-праведника, осознающего свое несоответствие христианскому идеалу. Как писатель он обличал внешнее зло: многие пороки общественной и государственной жизни, но за всеми этими несовершенствами Лескову было важно показать и нечто надмирное, непостижимое. Лесков прекрасно понимал, что святость нельзя свести только к этике, его интересовало то, что, выше нравственности, что «свято Господу». Из-за того, что Лесков стремился передать мистическую (религиозно внутреннюю) сторону православия, нередко его произведения и герои выглядят «неправильными», «чрезмерными».

Свое авторское лицо Лесков прячет за лица своих многочисленных талантливых сказителей из народа. Лесковское повествование сравнивали с «ожерельем»¹², его можно уподобить знаменитой русской игрушке – матрешке, вмещающей в себя куколки поменьше и образующей тем самым *матрешечную*¹³ структуру повествования. Произведения Лескова всегда многослойны, у них есть авторы и рассказчики-двойники, наполняющие их разными голосами, из которых восстает звучащая икона святой Руси. Стремление Лескова «спрятать» лицо автора, на наш взгляд, также коренится в традиции древнерусской словесности, не знающей установки на авторство и нацеленной лишь на верное отражение Истины. Древнерусский автор называл себя писателем, споведателем. В повествовании Лескова наиболее распространены именно эти нарративные формы с акцентом на устный рассказ, на сам процесс рассказывания.

В поздних легендах Лескова усиливается роль визуальной изобразительности живописного плана, что является уже приметой наступающей модернистской эстетики.

¹² Аннинский Л. А. Лесковское ожерелье. М.: Книга, 1982.

¹³ Мосалева Г. В. Особенности повествования от Пушкина к Лескову. Монография. Ижевск: Издат. Дом «Удмуртский университет», 1999; Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 222.

Манера живописания присуща раннему Шмелеву – прямому наследнику Островского, второму Колумбу Замоскворечья, открывающему нестоличное в столице и вместе с тем поэтизирующему Родное как вселенское¹⁴.

От модернистских принципов живописания Шмелев двигался к иным принципам мировоплощения, связанным с категориями храмовости и иконичности. Совершенно справедливо И. А. Есаулов называет его писателем, чья поздняя поэтика связана традицией «золотого века» русской литературы¹⁵. Классичность Шмелева обнаруживается как раз в тяготении к принципам письма, присущим русской словесности от Крещения Руси до XIX века.

Принципы *светописания* стали проявляться в творчестве Шмелева уже в эмигрантский период, хотя интерес к храмовой теме, к духовной жизни России наблюдается с самого начала. Свидетельством чему служит его очерк «На скалах Валаама» (1897), появившийся в результате его поездки – «свадебного путешествия» – в Преображенский мужской монастырь, на остров Валаам. Книга не имела успеха и в течение десяти лет Шмелев хранит молчание. Спустя сорок лет, вновь совершив путешествие на Валаам, Шмелев, по сути, создает новое произведение о монастыре «Старый Валаам» (1935), которое по праву можно назвать *иконой Валаама*, объяснением в любви Шмелева к русскому монастырю. Иконический сюжет лег в основу «Неупиваемой Чаши», созданной до эмиграции, в 1918 году.

Шмелев выступает в своих поздних произведениях как свидетель и летописец трагических событий истории России, Русской катастрофы. Цель своего творчества Шмелев форму-

¹⁴ Есаулов И. А. Родное как вселенское в национальном образе мира: отечественная словесность и «русская идея» // Русская классика: новое понимание. СПб.: Алетейя, 2012. С.306-314.

¹⁵ Есаулов И. А. Цит. соч. С. 341.

лирует в очерке «Сидя на берегу» (1925) – одном из первых произведений эмигрантского периода, отразившем состояние бессмысленности жизни и отчаяние писателя. Личную трагедию, связанную с потерей сына и Отечества, Шмелев преодолевает с христианской кротостью и благородством. Шмелев видит смысл жизни и творчества в том, чтобы «рассказать правду» о страдающей России. В этом смысле очерк «Сидя на берегу» является словно необходимым Прологом или первой частью к двум его самым знаменитым книгам: «Богомолью» и «Лету Господню». «Воспоминания» писателя о жизни в до-революционной и большевистской Москве соединяются с его литургическими воспоминаниями.

Храм Христа Спасителя, изображенный в очерке «Сидя на берегу», становится в дальнейшем одним из самых знаковых храмовых символов творчества Шмелева, воплощающих идею святости, голгофской жертвы и покаяния. Растерзанную Россию как страну Слова о Христе Шмелев уподобляет Спасителю. В этом смысле образ Храма Христа Спасителя в рассказе Шмелева «Рождество в Москве» можно назвать вероисповедническим.

Храм, как известно, был возведен в ознаменовании победы над наполеоновской Францией, в знак того, что в России «к празднику Рождества, 25 декабря 1812 года, не осталось в ее пределах ни единого из врагов ее»¹⁶. Московское Рождество у Шмелева «светится» и «золотится» «куполом-исполином» *Храма Христа Спасителя*. Рассказ «Рождество в Москве» Шмелевым создавался с 1942 по 1945 год, когда храм был уже взорван.

Еще одним сакральным символом в творчестве Шмелева является *Образ Золотой Книги* – Евангелие. С внешней сто-

¹⁶ Шмелев И.С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 3. С. 235. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

роны, это предметный символ, а с внутренней – это символ онтологический и мистический. Сакральная вещь символизирует у Шмелева время-вечность и Слово о нем. Золотая Книга символизирует Слово не изображенное, но изображающее.

Иконический символ Креста Господня, наряду с *Золотой Книгой Евангелием*, являются одними из главных в творчестве Шмелева. В «Сидя на берегу» осеннее празднование Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня находится в центре сюжета как онтологический символ истории России, распятой на Кресте, св. Евангелие России подобно Страстям Христовым.

Символ Креста является одним из основных и в эпопее «Солнце мертвых» и в «Крымских рассказах». Шмелев переводит вещь из бытового контекста в религиозный, поэтому его *вещи* всегда символичны. Образ Креста связывает «Куликово Поле» и «Богомолье» образом преп. Сергия Радонежского. В «Куликовом Поле» рассказывается о чудесном явлении Преподобного Старца в разоренную большевиками Троице-Сергиеву Лавру к семейству Средневых. Святой Старец передает Средневым *медный крест*, найденный в «водной колдобине» на Куликовом Поле их знакомым, Василием Суховым. Медный Крест в рассказе Шмелева – не только сакральная вещь, но в то же время иконический символ, знаменующий собой Благовестие, Слово Любви и Жертвы.

Как Островский и Лесков, Шмелев в своем творчестве предстает не бытописателем, воспроизводящим ушедший в небытие православный уклад дореволюционной России, а художником христианского реализма, отразившим *иконичность* ее вечного бытия.

В изучении художественных миров Островского, Лескова и Шмелева мы стремились увидеть ту красоту и глубину, ради которой художники-изографы, собственно, и творили.

ИКОНОГРАФИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Литургический образ Святой Руси в трилогии А. Н. Островского о Смуте

1. Эпическое и иконическое в трилогии о смуте: утрата и обретение Образа

В основе драматургии Островского как национально-поэтического эпоса лежит идея о России как *Господнем Царстве (Царстве веры)*. Именно так Россия воспринималась в русской истории и культуре на всем ее протяжении, начиная с Крещения Руси и вплоть до XX века.

Вершиной эпоса Островского является его исторические пьесы о Смуте, где он показал Россию молящуюся, кающуюся, жаждущую святости и подвига. В них Островский выразил свои самые важные мысли об Идеале России, ее искании Небесной Правды. Обращение Островского к эпохе Смуты как переломному моменту в истории русской государственности не случайно: Островский давал рецепт единственно спасительного пути для России: сохранение православной веры.

Островский придавал огромное значение своим историческим хроникам, а особенно их воспитывающему влиянию на народные чувства:

«...исторические драмы и хроники <...> развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к Отечеству. Публика жаждет знать свою историю... Историк передает, *что было*; драматический поэт показывает, *как было*, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события. Не всякий человек растрогается, прочитав, что Минин в Нижегородском Кремле собирал добровольные приношения на священную войну, что несли ему, кто мог, и бедные, и богатые, что многие отдавали последнюю копейку; но тот же

самый простой человек непременно прослезится, когда увидит Минина живого, услышит его горячую, восторженную речь, увидит, как женщины кладут к его ногам ожерелья, как бедняки снимают свои медные кресты с шеи на святое дело»¹.

Три пьесы Островского о смутном времени России можно рассматривать как своеобразную трилогию: грандиозную эпическую трехчастную картину. Первой по времени создания пьесой в трилогии является, как известно, «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (закончена 9 декабря 1861), затем следуют «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (закончена 1 мая 1866) и «Тушино» (закончена 5 ноября 1866).

Центральной идеей первой пьесы в составе трилогии является соби́рание сил народа на «святое дело» – на защиту Православной веры от польской интервенции на краю духовно-исторической катастрофы. Это *святое дело* изображается у Островского как *необыкновенное событие*. Осознав и отобразив в «Минине» источники православного (соборного) сознания народа, в двух последующих хрониках Островский сосредоточился на изображении причин, приводящих к разрушению государства, народа и культуры.

Таким образом, трилогия Островского о Смуте представляет собой важное звено в развитии драматургии, в создании национально-поэтического эпоса, а, как известно, в основе эпоса лежит судьба нации, народа, с которой соединяется или, точнее говоря, которую символизирует судьба главного героя.

В каждой из трех пьес есть эпические герои, воплощающие собой национальный Идеал, связанный с Православием. Все три пьесы заключают в себе эпическое содержание: им явля-

¹ Островский А. Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973-1980. Т. 10. С. 138.

ется судьба нации и государства в переломный момент исторического и экзистенциального самоопределения.

В пьесе «Козьма Захарьич, Минин, Сухорук» Минин и патриарх Ермоген (Гермоген) – эпические герои. В них приглушено «личное» начало, оба образуют полюс «святости», и оба являются историческими лицами. Минин вошел в историю как народный герой, выдающаяся историческая личность, а патриарх Гермоген причислен к лику всероссийских святых за свой мученический и исповеднический подвиг. Как знать, через время, возможно, и Минин присоединится к сонму русских святых.

Островский изображает Манина так, что его «героизм» во внешнем плане словно и не проявляется. Он действует как праведник Божий не от себя, а по благодати, со властью, каждое движение своей души поверяя Богу:

Нет, прочь сомненья! Перст твой вижу ясно.

Со всех сторон мне шепчут голоса:

«Восстань за Русь, на то есть воля Божья»².

В письме к актеру Ф. А. Бурдину, исполняющему роль Манина, А. Н. Островский давал ему «дружеский совет», зная слабость Ф. А. Бурдина к «завываниям» (по оценке М. Н. Островского³ – брата драматурга):

«Оставь ты свою сентиментальность, брось бабью расплываемость, будь на сцене мужчиной твердым, лучше меньше чувства и больше резонерства, но твердого. Минин не Дева Орлеанская, т. е. не энтузиаст, он также и не плакса; он резо-

² Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Цит. соч. Т. 6. С. 34-35.

³ По отзыву М. Н. Островского «Минин» имел успех, но об игре Бурдина он высказывался критически. То, от чего предостерегал Бурдина Островский, превзошло его опасения: Бурдин «сам себе верен не был, являлся то грубым мужиком, то слезливой бабой, то восторженным героем, – в некоторых местах он до того завывал, что превосходил сам себя». Цит. по: А. Н. Островский. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 248.

нер в лучшем смысле этого слова, т.е. энергический, умный и твердый»⁴.

С актером А. Н. Островский говорил на языке театра, поэтому в слово «резонер», чтобы быть понятным, он вкладывал эпическое содержание.

Почти четыре года спустя в письме к тому же адресату А. Н. Островский писал:

«Современных пиэс я писать более не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей – буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму «Бориса Годунова». Таким образом, я постепенно отстану от театра»⁵.

Этому решению не суждено было сбыться, но из него видно стремление Островского выйти за рамки драматургии в пространство национального эпоса.

Драматурга не пугал неуспех его исторических пьес, он его даже предвидел⁶.

«Лишним людям», разочарованным или озлобленным героям-романтикам, «титularным советникам», незначительным героям-чиновникам Островский противопоставлял личность мужественную, «горячую», энергичную, способную к высоким жертвам. В своей исторической драматургии Островский, собственно, и задался целью создать характеры героические, неординарные, поэтому и «необыкновенные», сакральные события в ней соответствуют масштабу этих характеров.

В своей эпической трилогии, трагедийно-просветляющей по мироотношению, Островский включался в создание иной

⁴ Там же. С. 239.

⁵ Там же. С. 228.

⁶ См. письмо А. А. Григорьеву: «Неуспех «Минина» я предвидел и не боялся этого: теперь овладело всеми *вечевое бешенство* (курсив автора), и в Минине хотят видеть демагога. Этого ничего не было, и лгать я не согласен» (Цит. по: А. Н. Островский. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 165).

по сравнению с писателями революционно-демократического направления концепции русского характера, основными свойствами которого были боголюбие, храбрость, честность, деятельность, открытость, веселость, добродушие.

Примечательно, что именно в 1860-е годы появляется и «Война и мир» Л. Н. Толстого, где писатель останавливается на 1812-м годе как *необыкновенном*, проясняющем, всемирно-значимом событии. Русская литература Нового времени ко второй половине XIX века нашла возможность художественного выражения эпического потенциала, присущего древнерусской словесности, но уже в рамках светской литературы. Ведь многие жанры древнерусской словесности были эпичны по своей внутренней сути: это и агиография, и хождения, и летописи. Трилогия Островского имеет черты и летописи, и жития⁷.

Пьеса «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» – первая по времени создания в составе трилогии о Смуте и в то же время вершинная. Сюжетом «Минина» является собирание народных сил на «святое дело» – защиту Отеческой Веры. Животворной и созидательной силой России, по мысли Островского, является Православная вера. Без нее нет нации, государства, культуры. В письме к А. А. Григорьеву Островский выразил эту мысль так:

«Подняло Россию в то время не земство, а боязнь костела, и Минин видел в земстве не цель, а средство. Он собирал деньги на великое дело, как собирают их на церковное строение»⁸.

⁷ Так, Н. П. Кашин ставит вопрос об источниках образа Марфы Борисовны в «Козьме Захарьиче, Минине...»: «Личность Марфы Борисовны невольно вызывает в памяти трогательный образ Юлиании Муромской». См.: Кашин Н. П. Этюды об Островском. В 2 т. М., 1912. Т. 1. С. 176. Ссылаясь на современных Островскому знатоков источников, Е. Г. Холодов пишет о влиянии летописей и народного языка на «Минина» Островского. См.: Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963. С. 113-115.

⁸ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т... Т. 11. С. 165.

«Минин» – самая исповедная пьеса Островского, в которой неверующих героев нет вообще, включая и отрицательных персонажей. Именно в «Минине» особенно отчетливо звучит мысль Островского о России как Господнем Царстве, о необходимости ее соответствия своему высокому предназначению. В сюжете пьесы проводится мысль об экзистенциальном выборе России: или она с Богом, или ее ожидает гибель.

Сюжет «Минина» эпичен, как эпичны сюжеты двух других пьес трилогии, в которых Россия изображается «у черты», на границе между бытием и небытием. Мы отмечали тот факт, что «Минин» – это своеобразная пьеса-молитва,⁹ в которой молитвенный настрой автора и героев образуют одно целое.

Православная вера осознается героями пьесы через идею «**света и чистоты**» («ясносиятельная и непорочная») – это абсолютная *сверхценность*:

*Нам вера православная да церковь
Дороже всех сокровищ на земле¹⁰.*

Крепость веры и чистосердие народа рождают «чудеса» и «чудотворения». Вообще, область «чудесного» и «таинственного», «мистически-религиозного» связана у Островского именно с верой, и изображается она с позиции христианского реализма. В итоге, истинная Россия осмысливается Островским как *Царство веры*, как *Господне Царство*, с народом которого «хоть в монастырь честной, хоть на небо»¹¹.

⁹ См. об этом: Мосалева Г. В. Религиозность героев как выражение авторского идеала в исторической драматургии А. Н. Островского // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006. С. 273-279; Мосалева Г. В. Идея «святости» и ее поэтическое воплощение в исторической драматургии А. Н. Островского // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Сб. науч. тр. Шуя, 2006. С. 107-116.

¹⁰ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Цит. соч. Т. 6. С. 69.

¹¹ Островский А. Н. Там же. С. 78.

*Возможно ли, чтоб попустил погибнуть
Такому царству праведный Господь!*¹²

«Твердость» и «непорочность» героев-нижегородцев – качества «вымоленные», «благодатные», они проявляются в героях как результат их личного покаяния и как следствие «чудесного дара».

Минину является по вере в видении Преподобный Сергей Радонежский. *Видение святого* – область непосредственного благодатного религиозно-мистического опыта человека. Минин ощущает «благоуханье», свидетельствуя о неопровержимости этого чудесного события.

В эпилоге пьесы весь народ предстает как **единое тело, единая Церковь**. *Сюжет обретения Веры*, точнее, возвращения к истинной Вере является сверхсюжетом пьесы: именно Православная Вера объединяет нижегородцев, нацию, Россию, она дороже «красоты земной», материального богатства, даже «риз золотых» «святых икон», наконец, дороже земной жизни. Сюжет Веры сотериологичен: в его основе идея Спасения души человека, нации и государства в целом.

«Святые жертвы» нижегородцев, их единокорный и полный отказ от всего земного, принимаются Богом, и Минин ощущает покровительство «святому делу» «грозных сил небесных», среди которых действуют «полк ангелов и Божья благодать!»¹³. **Ополчение новгородцев незримо соединяется с полком ангелов**, на что указывает семантико-звуковое соответствие этих двух слов.

В «Дмитрии Самозванце» и «Тушине» тоже есть эпические герои. В «Дмитрии Самозванце» эпичен дьяк из приказа – Тимофей Осипов, называемый «новым страстотерпцем», «московским угодником», «подвижником веры», «мучеником святым». Ценой своей жизни он обличает Самозванца:

¹² Там же. С. 33.

¹³ Там же. С. 34.

*Какой ты царь! Тебе ль управить царством,
Когда собой управить ты не в силах!
Какой ты царь! Ты сам в оковах рабства!
Ты раб греха! Служитель сатаны,
Сидящий на престоле всероссийском!
Воистину расстрига, а не царь! (7, 80).*

В «Тушино» эпичность героев Николая Редрикова и Людмилы Сеитовой имеет некоторую «личностную» окраску. Однако эпичность и здесь преобладает над «личностным началом»: трагическая гибель героев, сознательно выбирающих смерть как позицию «святости», «исповедничества» и «мученичества», знаменует собой торжество эпического плана. Эпические герои воплощают собой идеальное начало, имеющее религиозно-поэтический характер.

2. Храмово-литургическая структура хроники Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук»

В отношении драматической хроники в стихах «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» в критике часто встречаются определения «эпическое», «поэтическое», «живые картины». Мы уже обращали внимание на то, что Островский предвидел «неуспех», «несценичность» «Минина» на сцене. Но «несценичность» вовсе не была «заложена» в самой пьесе, как подчас объясняют некоторые критики, объясняющие этот факт неспособностью театрального искусства на тот момент обеспечить воплощение замысла гениального драматурга. Эта пьеса значила для Островского больше, чем просто пьеса для постановки на сцене. Она являлась *пьесой-посланием* драматурга своим современным и будущим читателям. Уже жанровое обозначение «Минина» как «хроники в стихах» говорит об установке Островского на поэтизацию изображаемых событий.

Пьеса пронизана молитвенным настроением, ее можно назвать *пьесой-молитвой*, а если еще точнее попытаться определить специфику ее структуры, то ее можно определить как *храмово-литургическую*. В центре ее – *нижегородский Кремль* как пространство спасения, сакральный пространственный символ, указывающий дорогу к московскому Кремлю как крепости-ограде Православной веры. Нижегородский Кремль является композиционным остовом пьесы. С него начинается и им заканчивается фабульная линия «Минина». Однако сюжет этой пьесы не завершен, что является классической приметой романной композиции и свидетельствует об эпичности «Минина», проявляющейся на всех уровнях текста. Пространство нижегородского Кремля организует и структурирует самые важные действия в пьесе. Он на время «плена» московского Кремля замещает его, служа оградой Православному Царству как таковому. В ремарке к первому действию Островский конкретизирует пространство нижегородского Кремля, указывая в нем на «часть Нижнего посада близ Кремля», «стены Кремля», «башню и ворота в Кремле». Все эти топологические маркеры образуют *мотив защиты и крепости* Православного царства.

Сюжетом «Минина» является собирание сил народа на святое дело – защиту Православной веры от польской интервенции на краю духовно-исторической катастрофы в 1612-м году. Поэтому конфликт в пьесе указывает на экзистенциальный выбор личности и народа, на предельно «пограничную» ситуацию между жизнью и смертью, бытием и небытием – человека, государства, нации, вселенной. Четыре действия пьесы начинаются с указания на этот сакроним, а последнее, пятое действие завершается тоже в Кремле.

Метасюжетом пьесы является созидание православного храма народной души. Трагизм экзистенциальной ситуации

сюжета удерживается вплоть до конца пьесы. В начале пятого действия Минин, оценивая ее, прибегает к *храмовой символике*, играющей ключевую роль во всей поэтике пьесы:

*Великое святое начинанье,
Как сельный цвет в сухое лето, вянет.
Выводим стены, крышу крыть хотим,
А храмина не крытая валится... (6, 94).*

Дело спасения Отеческой Веры уподобляется *созиданию храма*. По мысли Островского, животворной и созидательной силой России является Православная Вера. Ополчение в этих словах Островский уподобляет «церковному строению» – «храмине». Переживая разорение Москвы, нижегородцы постоянно возвращаются в своих разговорах о глумлении над святынями:

*Что терпят! Враг внезапно набегает,
Дома разграбит, да сожжет и церковь (6, 70).*

Боязнь утраты веры и разрушения церквей становится причиной всенародного объединения:

*...если нашим нераденье
Московскому крещеному народу
Конечная погибель учинится,
Иссякнет корень христианской веры,
И благолепие церквей господних
В Московском государстве упразднится (6, 68).*

В результате сам сюжет пьесы становится *сюжетом храмово-литургического события*. Пять действий пьесы словно символизируют пятиглавый купольный храм, защищенный Кремлем-оградой с его башнями и стенами. Собор Кремля – главный топос пьесы, из него выходят и в него уходят все сюжетные нити. Прежде чем начать действовать и говорить, Минин пребывает в соборе, его *личный сюжет* тоже начинается и заканчивается в соборе. Появление Минина (он

выходит из Кремля) в конце пятого явления первого действия предваряется внезапным появлением юродивого Гриши в четвертом явлении: он «вбегает» и просит подаянья «на дорогу». Юродивый говорит о «длинной дороге» до неба, ведущей к «честным обителям» и дороге к храмам «без богомольцев, без пения», намекая на разоренные московские храмы. И юродивый, и Минин присутствуют на обедне (литургии), а затем на панихиде по Прокопию Ляпунову, которую заказывает Минин. В беседе с Марфой Борисовной (восьмое явление) Минин сообщает ей, что каждый день «бывает» у обедни. Эти сообщения в соответствии с авторской стратегией призваны «встроить» экзистенциальное событие отечественной истории России в Священную историю, в литургический контекст времени-вечности. Упоминание о Прокопии Ляпунове – народном герое-исповеднике, положившем свою жизнь за веру, является проявлением мотива Высшей Жертвы, которая ежедневно приносится за Литургией. Минин, а затем и «весь народ нижегородский», собираются в храме на Литургию – Божественную Трапезу Любви. Она является в хронике главным сакральным символом. Все пространство пьесы вообще выстраивается Островским как сакральное, но ее герои в зависимости от ревности по вере имеют в нем разное местоположение. Минин, как правило, находится в центре этого пространства, в соборе. Он часто оказывается рядом с юродивым, со священником, наконец, Минин удостоивается в своем доме мистического посещения преп. Сергия Радонежского. Юродивый во время храмовой службы смотрит то на икону, то на лицо Минина.

Начало же пьесы Островский развертывает в Нижнем посаде, в Гостином дворе. Герой-народ движется из Нижнего посада к собору, и кульминацией этого сюжетно-композиционного движения становится четвертое действие, уже в пер-

вом явлении которого народ изображается как один человек, о чем свидетельствуют ремарка Островского: «Народ выходит из собора» и реплики персонажей: «Эко рыдание во всем соборе!» (6, 77). Народ превращается в «кроткого ребенка», «плачет как дитя». Сравнение народа с ребенком символизирует обратное временное движение народа: от взрослого состояния к детскому, к моменту своего крещения. «Общие слезы» становятся знаком искупления и спасения. Происходит зримое осуществление надежды Минина на то, что «сердца в народе / Затеплятся, как свечи пред иконой» (6, 45).

Покаяние происходит во время литургии, после которой, как узнаем из ремарки, «заря занимается» (6, 77). Минин с Лобного места называет народ «детьми матери одной», «братьями от одной купели». В соборе происходит *усыновление* нижегородцев Матерью Церквью. И только единицы из них, неспособные к любви-жертве, так и остаются «в притворе» храма вместе со «слепыми», на что также указывает Островский в одной из ремарок.

Минину же присуща несколько иная траектория сюжетного пути. Из собора он спускается к нижегородцам в Нижнюю часть посада, в Гостиный двор. В этом смысле он совершенно оправдывает название его нижегородцами «апостолом веры», выходящим на проповедь (Лобное место), чтобы уже вместе с крещеными детьми подняться в храм. После Литургии народ «становится стенами, образуя улицы для выходящих из собора» (6, 78). Иными словами, нижегородцы воздвигают своими телами и сердцами духовный кремль-крепость России. *Лобное место* оказывается священным, жертвенным, сюда нижегородцы приносят все свои драгоценности, даже снимают золотые ризы с икон, готовы отдать и свои жизни – исполнить заповедь Любви в ее высшем пределе.

Космос Островского – храмовый. Островский выстраивает свою поэтическую вселенную совершенно сотериологически,

по принципу православной храмовой архитектуры, где земная Церковь входит в Небесную, причем граница между ними является весьма условной: «Ангелы-то с небеси, чай, смотрят да радуются» (6, 78). Возникает ощущение, что «небесное пространство» для нижегородцев «одомашнено» и «обжито». Островский создает ощущение «*ожившего иконостаса*», когда «духовным очам» открывается красота домостроительства Церкви.

В пьесе аксиологически значимыми оказываются и другие *церковные службы: вечерни, молебны, панихиды*. В «Минине» речь идет о благодарственных молебнах (ангелу-хранителю, св. бессребренику Косме, в соответствии с житием которого выстраивает свою жизнь Минин), о напутственном молебне в финале пьесы, благословляющем нижегородцев на дело спасения веры и Отечества.

Юродивый Гриша говорит только тогда, когда вспоминает «про красоту обителей святых». На протяжении пьесы юродивый сообщает о двух своих видениях: о первом сообщает в начале пьесы, о втором – в финале четвертого действия. Это заключительное *видение-экфрасис* юродивого выступает иконическим символом Святой Руси:

*Обители, соборы, много храмов,
Стена высокая, дворцы, палаты,
Кругом стены посады протянулись,
Далеко в поле слободы легли,
Все по горам сады, на церквах главы
Все золотые. Вот одна всех выше
На солнышке играет голова,
Река, как лента, вьется...Кремль!.. Москва!.. (6, 92).*

В символах природного мира Нижний оказывается *зарей*, а Москва – *солнцем*. В символах храмовой символики топос нижегородского Кремля, где разворачивается действие пьесы, – *нижней границей московского Кремля*, в пространство ко-

того входят все храмы России, и все вместе они устремляются к единому Небесному Граду. Нижегородцы провожают князя Дмитрия Михайловича и выборного всея Руси Козьму Захарьича «хлебом с солью», что знаменует собой завершающий момент литургии – раздачу просфор. Движение войска нижегородцев, идущего из Кремля через всю сцену, сопровождается колокольным звоном, являющимся музыкальным обрамлением церковной службы и свидетельствующим о ее божественной космологии.

Храмово-литургическая символика в пьесе «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» влияет и на ее структуру, и на содержание, рождая неповторимую поэтику *«кремлевского текста»* Островского, представляющего собой свертхтекст, рождающийся в топосе поэзии православного Предания.

3. Пространство сюжета как пространство богослужения: храмово-литургические мотивы

Пьесу «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» по многообразию способов воплощения идеи «святости» трудно переоценить. Храмово-литургическая структура пьесы пронизана *молитвенными мотивами*. В начале пьесы Аксенов сообщает о том, что все нижегородцы молятся «за здоровье» Минина. В финале пьесы Поспелов говорит уже о такой «лёгости молитвы», что «взялся бы с места, да и полетел!» (6, 79). Сам Минин, впервые появившись в пьесе в восьмом явлении, идет «от обедни». В разговоре с Марфой Борисовной Минин признается, что он бывает «у обедни» каждый день. Как мы отмечали, во всем тексте многочисленны упоминания и о других церковных службах и требах: о всенощной, о молебнах и панихидах. Именно с панихиды по Прокопию Ляпунову и возвращается Минин. Через всю пьесу проходит слово о необходимости подвига поста и покаяния:

«...помыслы постом очистить, / Говеньем волю утвердить
на подвиг / И скорому помощнику молиться...» (6, 44).

Все главные персонажи пьесы пребывают в молитве. Минин выходит к нижегородцам на проповедь только после молитвы, соборной или келейной. Все действия пьесы начинаются либо в Кремле, либо вблизи собора. Островский часто изображает в хронике именно *слёзную молитву*. «Слёзно» зывают к Богу о помощи как живые, так и почившие Божьи угодники – «святители», «молитвенники наши». Слёзы должны очистить души и растопить окаменевшие или уснувшие сердца людей. «Молитва» у Островского выступает символом духовной силы народа: «За нас молитвы целого народа» (6, 91). В начале четвертого действия и в авторских ремарках, и во фразах героев подчеркивается, что молитвенные слезы переходят в людской «плач»: («Все утирают слезы», «Экой плач! Эко рыдание во всем соборе!») (6, 77). Слёзы бегут по щекам Минина «как ручьи весною», при этом юродивый, стоящий рядом с Мининым смотрит то на него, то на икону. Юродивому как человеку, покрытому божьей благодатью, открыто то, что скрыто от обычных смертных. Минин молится и всю ночь после вечерни, засыпая лишь на час и пробуждаясь от «соборного раннего благовеста», зажигая в доме «все свечи», «все лампы» и возвещая домашним о «чуде»:

«...образница / вся облилася светом; в изголовьи / Перед
иконами явился муж / В одежде схимника, весь в херувимах, /
Благословляющую поднял руку / И рек: «Кузьма! Иди спасать
Москву! / Буди уснувших!» <...> / И только разливалось по по-
коюм / Благоуханье» (6, 62).

После того, как Минину сообщают о прибытии гонцов из «Троицы Живоначальной от Сергия Угодника», он осознает, что явившийся ему в видении схимник и был Преподобный Сергий. «Явление» преп. Сергия Радонежскому Минину становится кульминацией сюжета.

Можно отдельно выделить *поэтику молебнов* в хронике, так как во многом их изображение или упоминание о них создает пространство святости в пьесе. Так, упоминается, что Минин заказывает *молебен* своему *ангелу-хранителю бессребренику Косме*. Эпилог пьесы начинается с упоминания о *напутственном молебне*, благословении и кроплении ратных людей, а заканчивается проводами ополченцев «с хлебом с солью». Весь народ предстает как единое тело, единая Церковь:

«Не все ль мы дети матери одной? / Не все ль мы братья от одной купели?» (6, 80).

Мотив «*благословения народа*» также проходит через всю пьесу. Первое действие пьесы заканчивается известием о *письме* нижегородцам заключенного в темницу *патриарха Ермогена (Гермогена)*. Здесь и само письмо, и его содержание являются *знаками* благословения своего народа «избранником Божиим». Патриарх на время Смуты заменяет народу и царя, и духовного пастыря.

Благословением на «святое дело» является и *письмо-грамота отца архимандрита из Троицы*, воспринимающееся нижегородцами как «благословенье Божье» всего народа: «Не явно ли благословенье Божье» (6, 90). *Поэтика сакрального документа* является важной частью поэтики пьесы в целом, тем самым указывая на генетическую связь текста хроники Островского с историей России и ее словесности.

Сюжетная оппозиция «*избранничество*» – «*своеволие*» проходит через всю трилогию и символизирует добро и зло, истину и ложь. В обращении к народу Минин подчеркивает свою «призванность» (патриархом, святыми угодниками, самим Богом) к «святому делу»: «Я не свои вам речи говорил» (6, 32).

«Святость» веры и «единение» душ противостоит «душевной смуте», ставшей проводником зла. Смута осмысливается

как «продажа души», «шатость» веры, «вражда и ложь», «междоусобие», «дьявольская прелесть»: «И в прелести смятеся вся земля» (6, 17).

Необходимыми свойствами «святости» являются «твердость» / «крепость» веры и душевная чистота. О патриархе Гермогене Минин говорит как о «твердом алмаменте в шатанье общем», как об «утверждении и столпе», «втором Златоусте».

Риторика слова Минина о патриархе соотносится с *церковной поэзией* – с акафистами, как, впрочем, и вся пьеса в целом испытывает воздействие самых различных жанров церковной поэзии. Патриарх пророчит спасение России «от Волги», и залогом этого спасения оказывается «чистота» окраинного пространства. «Москва» ощущается нижегородцами «коренью» русских городов, плененной «матерью», на защиту которой встают ее осиротевшие «дети».

Нижний выступает в пьесе как «святое» пространство: «Здесь тишь да гладь, да Божья благодать» (6, 10), «наше место свято» (6, 15), поэтому нижегородцам патриарх посылает свое благословение, а его слово – «свято».

Нижегородцы называют святой вдову Марфу Борисовну: она «чернице не уступит смирением, пощением, молитвой», щедрой милостыней, сокрытием духовных даров. Марфа Борисовна «весела» днем «при народе», но «всю ночь» молится «со слезами». Минин уподобляется апостолам веры («высокая апостольская доля»), так как в нем живо стремление «будить уснувших братьев / и Божьим словом зажигать сердца» (6, 44). Сам Минин сравнивает себя с «колоколом воскресным».

Эту хронику можно назвать и самой «светоносной» пьесой Островского. В ней движение сюжета развивается через *световой мотив*: от сумерек (третье действие) к рассвету (четвертое действие). Физический свет здесь соединяется с божественным (нетварным) светом (сияние икон, лампадок и молитвенной комнаты Минина), с помощью которого зани-

мается «заря освобождения» Святой Руси. Прежде усомнившийся в Минине дьяк Семенов видит «ясно» «цветущий берег райский» (6, 78).

На протяжении всей пьесы Островский утверждает мысль о возникновении *чуда от веры*. Поэтика *чудесного* в драматической хронике Островского осмысливается с точки зрения агиографического канона – в аспекте христианского реализма.

За «покаяние» и возвращение к отеческой вере Господь возвращает народу «твердость» и «непорочность», что превращает Россию в «Господне Царство». Вообще все герои трилогии рано или поздно оказываются перед экзистенциальным выбором. Островский показывает в «Минине», что для всего народа *вера* становится «дороже живота»:

«...легче смерть от острия ножа, чем видеть, как ругаются святыней» (6, 11).

Нижегородцы, жертвуя на «святое дело», готовы принести в жертву всю «красоту земную», все материальные богатства и даже «ризы золотые» «святых икон», являющиеся символом любви и благоговения перед святыней.

«Святость» у Островского воплощает собой идею *любви и красоты*. Любовная линия Марфа Борисовна – Пospelов тоже строится в соотношении с идеей «святости». Изображение любовного конфликта только как душевно-бытового противоречило бы главной идее пьесы, измельчало бы ее. «Красота» как «святость» изображается Островским в рассказе Марфы Борисовны об убийстве царевича в Угличе. Детские «вещи» царевича «освящаются» его мученической смертью. Островский не изображает преступления, но его чудовищность он подчеркивает посредством описания красоты вещей, принадлежавших царевичу:

«...ожерелье жемчужное, шириночка в руке / Тафтяная, в золотом расшита / И серебром, кафтанчик на хребтах /

На беличьих ... / В руках держал орехи; обагрились орешки кровью...» (6, 36).

В подтверждение свидетельства святости царевича приводятся рассказы о чуде «исцеления» «многих» страждущих. Рассказ об убийстве царевича завершается фигурой «молчания», выступающей в тексте как символ «святости». Значимость «молчания» акцентируется замечанием Домны о присутствии «ангела» среди «слушателей»: «Тихий ангел пролетел» (6, 36).

Принципы живописания, живоподобия сильнее проявляются при изображении Островским внешнего мира, конкретно-бытовой стороны действительности. Опорой для живописания, картинности у Островского является народно-поэтическая культура.

Наряду с «молитвой», у Островского проявляет свое бытие и *песня* (здесь и духовный стих «О пустыне», песня стрельцов, песня глухих). Как молитва связана со «слезой», так она связана в пьесе и с песней («слезы с матушки широкой Руси ... в одну сольются песню» (6, 34)).

«**Чудо от веры**» является лейтмотивом всей пьесы. Усиление «святости» в пьесе происходит по нарастающей. В финале пьесы Минин ощущает подкрепление «святого дела» «грозными силами небесными».

Если Смута является осуществлением своеволия, зла и утратой образа Божия – без-образием, то в противовес ей единение сил народных – возвращением образа, иконичности.

Именно в «Минине» храм, «икона» и «молитва» являются ее субстанциальными элементами, символами России, определяющими своеобразие поэтики пьесы в целом.

При создании идеальных образов и характеристике их внутреннего мира, обнаруживающего свойства святости, Островский обращается к принципам иконичности¹⁴.

¹⁴ См. : Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002.

«Молитва» в «Минине» формирует храмово-литургическое пространство. Основным языком воплощения «святости» у Островского является церковно-книжная традиция: Священное Писание, церковная поэзия, молитвословие, гимназия.

Ясно указав в «Минине» на источник чуда и святости, Островский в двух последующих пьесах сосредоточился на изображении причин, приводящих Россию к духовно-исторической катастрофе. Причины Смуты, названные Островским в пьесе, являются ее важными сюжетными мотивами: «шатость веры», «продажа души», «вражда и ложь», «междоусобие».

Название следующей за «Мининым» пьесы Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» содержит мотив **«воровства»** и **«лжи»**. Самозванец и Шуйский стремятся осуществить собственные интересы. Являясь политическими противниками, они располагаются на полюсе, противоположном святости. Не случайно и по отношению к Самозванцу, и по отношению к Шуйскому употребляются одни и те же эпитеты: «вор», «клятвопреступник», «крамольник». Шуйский относится к вере как фарисей, пытаясь использовать идею «святого дела» – защиту веры – в борьбе за личную власть. Но в отличие от Самозванца, он не бесчинствует над верой. Он посещает церковные службы, идет «ко всемогущей», призывая своего брата помолиться «усердно пред Господом о крепости и силе в борьбе с врагом». Однако обращение к молитве у Шуйского связано с личной целью, которую он объявляет брату: «...или плаха, / Иль золотая шапка Мономаха!» (7, 26).

Самозванца и Шуйского объединяет одно – **своеволие**. Ни тот, ни другой не способны к осуществлению народной воли как высшей воли, тем более что она парализована разъединением людей. Народ утратил способность различать Истину от лжи, божьего и всенародного избранника от самозванца, поэ-

тому, по слову московского купца Федора Конева, их молитвы к Богу не доходят» (7, 10). В начале пьесы купцы радуются самозванцу Дмитрию, воспринимая его воцарение как осуществление воли Божией: «Идет народ веселыми стопами / В предшестве хоругвей и икон» (7, 8).

Этот комментарий подьячего тут же снижает Конев выразительной репликой: «Антихриста встречать!». Идею измены народа своей вере выражает юродивый Афоня, говоря о правлении Дмитрия как приходе «нежданного Антихриста», рифмуя слова: «казак-поляк», «боярин-татарин» и надевая польскую шапку:

*Наденем все. Митрополит казанский
Не захотел надеть, его сослали –
Сослали, да! В цепях и заключены
Томят его (7, 104).*

Калачник и Афоня показывают «православным», «какой игрой своих поляков тешит московский царь», проигрывая им в кости города Новгород, Псков, Северские земли и московские соборы.

Для Шуйского Самозванец – «еретик», «скоморох», «чернокнижник», «езовитской веры», «Антихрист». Стан Самозванца в Коломенском дьяк Тимофей сравнивает с «бесовским гуденем», а поляки, черкасы и казаки донские вокруг Самозванца выглядят в его глазах «эфиопами», то есть нечистой силой¹⁵. Народ, в конце концов, воспринимает окружение Самозванца как «бесовское». Так, Шуйский называет Басманова «бесовозлюбленным советником» Самозванца.

«Святость» в «Дмитрии Самозванце» оттеснена на задний план: над ней потешаются, ею пытаются манипулировать. Басманов призывает Дмитрия не трогать монастыри, что-

¹⁵ Мотив «эфиопа» как нечистой силы достаточно распространен в русской литературе. Здесь можно назвать гоголевский «Портрет» и лесковскую «Легенду о совестном Даниле».

бы не спровоцировать народного бунта. Шуйский, напротив, подталкивает Самозванца к неправому действию в своих интересах.

В борьбе за престол Шуйский решается идти на «преступление», поэтому «святая вера» у него лишь средство борьбы за власть, он легко ей манипулирует.

Святую тишину, благовест в «Дмитрии Самозванце» нарушают польская мазурка, «гуденье мусикийское»:

«Святую тишь молитвы православных / Нарушил ты гуденьем мусикийским!» (7, 79).

В финале пьесы колокольный звон перерастает в набат, знаменуя собой решимость народа к борьбе за «святое дело».

В «Дмитрии Самозванце» внимание автора сосредоточено на изображении «убыли святости» и ее поругании. Самозванец вступает в сакральное пространство: в Архангельский и Успенский соборы, в Золотую и Грановитую палаты, оскверняя их своим присутствием, на что ему указывает герой-исповедник Тимофей Осипов:

*Где я молюсь, пред чем благоговею,
Куда вступаю с трепетом священным,
Туда со мной литвин и лях с руганьем
И мерзостным кощунством вместе входят (7, 79).*

Вера выносится Самозванцем «на потеху», он не препятствует бесчинству над ней, не соблюдает православные посты и обряды. Убывание «святости» приводит «народ» к потере истинных ориентиров – такова одна из главных мыслей автора в «Дмитрии Самозванце» и пьесе «Тушино». Интересна еще одна деталь. Самозванец лично никак не соприкасается со святыней, он не молится и не прикладывается к иконам, то есть она не вызывает у него никаких чувств, но он «слезами и коленопреклоненьем» хочет «молить любви» Марины Мнишек. Она для него – «царица» земли и заменяет ему Царицу

Небесную. Ради укрепления своей власти он «умоляет» царицу Марфу назвать его своим сыном. Самозванец с молитвой обращается не к Богу, а к себе подобному – к человеку.

В «Дмитрии Самозванце» идеальное начало воплощает дьяк Тимофей Осипов – «новый страстотерпец», «московский угодник», «подвижник веры», ценой своей жизни высказавший правду Самозванцу. Внутренний протест против Самозванца выражают священник Чертопольский, отслуживший «обедню» «как надо», но после «в алтаре» проклявший Самозванца «анафемой», московский купец Конев, Калачник. В ответ на «святотатство» посадский народ в финале пьесы отвечает бунтом. В ситуации «глумления над верой» Островский показывает две возможности для сохранения души: исповедничество ценой собственной жизни и юродство. В «Дмитрии Самозванце», помимо юродивого Афони, действует Иванушко-дурак, который в последней сцене уже не говорит, а «хохочет». Юродивые, странники еще могут остаться в «поврежденном» ложью мире, и реакция на этот Антимир¹⁶ у них чаще одна – смех. Там же, где Антимир занимает место Божественного, «божьем людям» нет жизни. В «Тушино» уже нет юродивых и невинных дурачков, а смех становится исключительно принадлежностью Антимира – мира Антихриста.

В драме «Тушино» по сравнению с «Дмитрием Самозванцем» заметно нарастание мотивов «воровства» и «лжи», «крестопреступленья», причем ворами становятся, как говорит Дементий Редриков, «свои же братья» – «дворяне». Вместе с тем происходит и возрастание «святости». Весьма символично, что один из сыновей Редрикова – Максим – превращается в «вора», «разбойника», другой же – Николай – сохраняет верность присяге. О нем Островский сообщает, что он вместе с

¹⁶ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 1997.

матерью ездил на «богомолье» в Ростов, где молился «в соборе», «у гроба Угодника». В предательстве брата, его решении уйти в Тушино Николай видит «дьявольский ков» и на коленях обращается к Богу с молитвой:

«Молю тебя! Наставь его на разум! / От гибели, от дьявольского кова / Освободи заблудшую овцу! (7, 156).

С молитвой к Богу обращается и царь Василий, он просит о помиловании «от воров, ругателей», предпочитая измене – «мор», «голод иль проказу». Вместе с тем он приказывает привести к нему «ведунью» «за спросом и советом», что свидетельствует о раздвоенности сознания царя, шаткости его веры. Царь не верит крестоцелованью своего «народа»: «Пойдем смотреть, как лгут царю и Богу» (7, 147). Царь Василий ни «Божий избранник» (нет твердой веры), ни «земельный» (не весь народ признает его царем), его «избранничество» мнимое и недолговечное.

В сцене третьей появляется мотив «**осознания вины**» и в то же время мотив «**неспособности к истинному покаянию**». Подьячий Скурыгин во всеуслышание объявляет себя вором и обвиняет в воровстве весь «народ московский», а после вместе с переяславским дворянином Савлуковым подбивает Максима Редрикова к бегству в Тушино.

«Тушинский стан» изображается как «гнездо разбойничье», «стая воров проклятых», самый страшный из которых – боярский сын Беспута, играющий на священника за деньги, а затем убивающий его. Беспута сам признается, что попал во власть дьявола: «В меня посажен дьявол, да не один» (7, 159). Беспута и Максим Редриков ощущают себя рожденными «на зло».

В мире без Бога жизнь для святых душ становится невозможной, поэтому к концу пьесы мотив тоски о «**житии небесном**» усиливается. Исповедником веры становится священник, отказавшийся по приказу Беспуты петь мирские песни:

«А что мне смерть! Давно прошу у Бога / От бранных уз, от старческого тела / Освободить тоскующую душу, / О житии небесном» (7,165).

Видение Угодников Божьих в «сиянии небесном» открывается взору донского атамана Епифанца, сражающегося на стороне «тушинского вора»:

*Угодники со стен на нас грозятся
И от врагов обитель ограждают
Каждением и крестным осененьем,
Святой водой кропят. Великий трепет
Объял меня... (7, 190).*

Это «видение» помогает Епифанцу осознать свою вину и принять решение об уходе от разбойников:

«Домой идти, покаяться скорее! Замаливать свой грех, покуда жив» (7, 191).

Максим Редриков тоже хочет принести покаяние и решает уйти в Ростов:

*...А год бороться с Богом
И каждый день, вставая и ложась,
На те ж кресты молиться, по которым
Из пушек бьем, сшибать колокола
И с музыкой ходить против святыни,
Разбойником быть мало, – окаянным
Быть надобно (7, 193).*

Признание Максима пророческое. Между временем Островского, провидчески обратившегося к эпохе Смутного времени, и советской эпохой богоборчества – пятьдесят с небольшим лет. Максим погибает от рук своего брата, и в этой смерти тоже угадан страшный символ будущей богоборческой эпохи, ознаменовавшейся гражданской войной.

Финал этой драматической хроники трагичен: лучшие герои обречены либо на заточение, либо на смерть. Дементий

Редриков благословляет Николая и свою дочь Людмилу «на жизнь иную», «на вечное житье». «Горящие покои» оказываются для них единственным местом спасения души.

4. Островский как изограф. Теоцентризм авторского мировидения как доминанта поэтики Островского

Религиозное в советском литературоведении осмыслялось либо как свойство «преодоленной» (к примеру, романтической в отношении к реалистической) поэтики, либо как явление исторической колористики¹⁷ с целью создания эффекта «достоверности» эпохи и персонажа. «Религиозное» в таком исключительно «идеологическом» понимании рассматривалось в лучшем случае как явление стилистическое или, лучше сказать, орнаментальное. В силу того, что историческая драматургия Островского связана с религиозной проблематикой, она была оттеснена на периферию научной рефлексии.

Обращение Островского к истории русского народа казалось неожиданным и непонятным и для его современников и позже, для советских критиков, воспринимающих Островского в основном как бытописателя, продолжателя сатирического (критического) направления в русской литературе, обличающего Россию как “темное царство” с его обитателями – купцами – “самодурами”. Знание о *светлом лике* дореволюционной России противоречило идеологии атеистического государства.

Вместе с тем и сам Островский, а вслед за ним критики часто называли пьесы драматурга “картинами”. Драматургическое бытописание у Островского превращается в развернутое словесное полотно, вмещающее в себя все сферы жизни народа: бытовую, культурную, духовную.

¹⁷ Лотман Л. Историческая драматургия А. Н. Островского (1861-1865)// Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1976. Т. 6. С. 54.

Исторический эпос Островского поэтичен, его природа основывается, прежде всего, на поэтике древнерусской словесности, в которой «православная образность» являлась синтезом прекрасного и благого (духовно-нравственного) начал. Эта линия наследственной связи продолжилась затем в творчестве Ломоносова, Державина, Гоголя, в одическом строе русской поэзии – «плодах весенних» (определение Д. Благого). Перефразируя это определение с опорой на терминологию И. А. Есаулова, точнее было бы назвать их *плодами пасхальными*. «Отрицательное» (сатирическое направление) в русской литературе, «плоды осенние», связанные с деятельностью А. Кантемира, по обозначению того же Д. Благого, являются характерной для советского периода идеологемой. Вершинными текстами русской словесности на всем ее протяжении являются воплощающие идеалы красоты и правды, но никак не сатиры. Единственным исключением из этого правила являются «Господа Головлевы». Но и в этом романе в его финале происходит прорастание трагизма в сатире, в результате которого Порфирий Владимирович обретает личность и имя вместо прозвища «Иудушки-кровопивушки».

Религиозная проблематика исторического эпоса Островского тесно переплетена с поэтичностью, а религиозность его героев есть как раз проявлением православного мировосприятия самого Островского. Речь всех нижегородцев изобилует памятью о Боге: «Сохрани Господь!», «Господи, помилуй!», «Благословясь, да с Богом!», «Господи благослови начало!», «Видит Бог»... Различие в употреблении подобных оборотов служит средством характеристики персонажа. В речи «изменника» Биркина поминание Бога встречается лишь однажды («все под Богом»). Речь его груба, насмешлива и язвительна. Когда все молятся, он спит (просыпает вечерню).

В речи новгородцев упоминания о Боге представляют собой род короткой молитвы: «Да будет воля Божья!», «С Богом оставаться!», «Буде Бог пошлет!», «Пойдемте с Богом!»... Совокупность этих упоминаний образует и определяет разворачивание сюжета в хронике: если в начале хроники обращение к Богу связывается с необходимостью подступа к «святому делу» («Господи, благослови начало!») и со стремлением почувствовать Божье благословение, то с середины хроники обращения новгородцев к Богу связаны с обретением воли к подвигу. И тогда краткое обращение к Богу способно развернуться в молитву: «...О Господи, дай силы! / Дай твердости! Окамени мне сердце!» (6, 99). В финале повести «народ», ощутивший себя «богомольцем», благословляет нижегородцев – «Божьих воинов».

Вещь в православном мире сакрализуется и выступает символом его красоты и благообразия, о чем свидетельствуют, прежде всего, авторские ремарки. К примеру, Островский дает наиболее подробное описание «бревенчатой светлицы» Марфы Борисовны: «...перегородка с решетчатым расписным верхом», «резной и расписной столб», «лавки, полки, косяки с резьбой» (6, 35). «Резьба» и «роспись» вещей символизируют «мастерство» и любовное отношение человека к вещи. Вещь, связанная с конкретно-бытовым фоном, изображается в пьесе с технической стороны, подчеркивается мастерство ее изготовления. Нижегородцы собирают на ополчение деньги и вещи, характеризующиеся ценностью, роскошью и «цветоносностью»: «поднизи и серьги», «весь жемчуг, перстни, ферязи цветные», «камку» и «бархат», «соболь и лисицу» (6, 87). *Вещь «святая» безыскусна и светоносна.* Однако и конкретно-бытовой фон становится бытийственным, когда он соприкасается с религиозной сферой.

То, что сюжетом «Минина» является «святое дело» защиты православной веры, обуславливает его эпический и трагиче-

ский характер, несмотря на оптимистический финал хроники. Сюжет помещается в большое (протяженное) пространство и большое время (Историю). События пяти действий «Минина» разворачиваются по преимуществу в Нижнем: важные события происходят «на площади в Кремле недалеко от собора», у «Лобного места», начало и конец хроники тоже связаны с нижегородским Кремлем, замещающим и символизирующим московский, захваченный «иноземцами и ворами». Нижний оказывается напрямую связан с Москвой и десятками других русских городов – поэтических топонимов, звучащих в пьесе: Казань, Волга, Иртыш, Яик, Ока, Решма, Балахна, Клязьма, Дон, Волхов, Кама, Муром, Романов, Калуга, Юрьевец, Вязьма, Ярополч, Арзамас, Пурех... Все упоминаемые города в «Минине» являются не только средством создания исторической достоверности, они знаменуют собой духовно-исторические центры Святой Руси.

Особым, сакральным пространством хроники является монастырь *Святой Живоначальной Троицы*, из которого исходит свет и благословляющее слово архимандрита монастыря:

*Соединитесь все, забыв обиды,
И положите подвиг пострадать
Для избавленья православной веры! (6, 66).*

Монастырь Святой Троицы – это и пространство *чудотворений*. Можно сказать, что монастырь Святой Троицы является *пространственной иконой* двух пьес трилогии: в хронике «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» и в «Тушино».

В «Тушино» целая сцена (восьмая) посвящена осаде «тушинцами» Троицкого монастыря. В этой сцене Островский сосредотачивается на изображении борьбы дьявольским сил с Богом. «Тушинцев» устрашает не воинственный отпор монахов, а «небесное сияние» монастыря:

*<...> в сиянии небесном
Угодники со стен на нас грозятся*

*И от врагов обитель ограждают
 Каждением и крестным осенением,
 Святой водой кропят... (7, 190).*

Борьбу с монастырем «тушинцы» осознают как борьбу с Богом – *окаянство*:

Это осознание рождает у одних, как боярский сын Беспута, упоение злобой, у других, как Епифанец – раскаяние.

Герои исторических хроник Островского казались некоторым его современникам «однообразными», что на наш взгляд, является неверным. Все дело в том, что Островский при создании идеальных характеров руководствовался иными принципами их изображения, непонятными для тех критиков, кто воспринимал его драматургию вне православной традиции. Прежде всего, главным при создании идеального, иконоческого образа для Островского был принцип «каноничности». Икона, изображающая святого, свидетельствует об уже преображенном человеке, о результате его пути. Икона не отделима от канона – правила, образца, не допускающего отступлений. Образ Минина, безусловно, связан житийными и иконографическими канонами.

Минин изображается как апостол веры, ему дана «сила слова», чтобы «будить уснувших братий, / И Божьим словом зажигать сердца» (6, 44). Минин и сам ощущает себя призванным к проповеди. О подвиге проповеди как «апостольской доле» высказывается один из главных героев хроники Аксенов:

*На проповедь выходят, как на битву,
 Во всеоружии. Не всем под силу
 Высокая апостольская доля! (6, 44).*

Минин сохраняет «твердость» веры и сердечную чистоту. «Разумными речами», которыми «умудрил его Господь», Минин «утверждает в народе крепость» веры. Речь Минина в основе своей связана с церковно-поэтической традицией: с ака-

фистами, молитвословиями. О патриархе он говорит в стиле акафистов: «Он твердый адамант в шатанье общем, / Он Зла-тоуст второй» (6, 22), отмечая «твердость» его вероисповеда-ния и «святость» слова. Себя Минин сравнивает с «колоколом воскресным», призванным будить «уснувшие сердца» («Вы по-дождите, / Я зазвоню не так» (6, 32).

«Вор» Биркин пытается заставить Минина молчать, назы-вая «краснобаем», но «молчание» Минин воспринимает как слабость или измену вере. В речах Минина нет личной коры-сти и стремления к власти. Проповедничество Минина «сми-ренное»: во-первых, он не помнит, что говорит («не помню я, что говорил»), то есть он говорит от избытка чувств («не сам я говорил, кровь говорила»); во-вторых, он просит прощения у тех, кого обидел словом («быть может, / Кого обидел словом. Не вините»); в-третьих, Минин подчеркивает, что он говорит не «от себя» («Я не свои вам речи говорил: / Великий господин наш, патриарх, того же просит»); в четвертых, в стремлении к справедливости он полагается на Бога («Пусть нас Бог рассу-дит, / Кто прав, кто виноват» (6, 32)).

«Смирненные глаголы» Минина – результат молитвенного подвига и упования на волю Божию, потому что и вера – дар Божий. Минин убеждается в действенности закона духовной жизни: «Молись да жди». Минин верит, что можно «с горами речь вести и приказать горам сползти с широких оснований» (6, 44), именно вера позволяет Минину «с дерзновением» вступаться за «пошатнувшийся в вере», но «страдающий» и «терпеливый» народ: «Возможно ли, чтоб попустил погибнуть / Такому царству праведный Господь!» (6, 33). Минин забывает про себя, приносит в жертву свое благосостояние, он готов пожертвовать самыми дорогими земными связями («А живо-тов не станет, жен с детьми / Иметь у нас и отдавать в заклад» (6, 105)) и своей собственной жизнью.

Прибегая к Священному Писанию, Минин просит у Бога не «своего»: «Теперь у Господа молить я буду, / Чтоб даровал мне силу мышц и мудрость / Змеиную и кротость голубину» (6, 105). Совершенно очевидно, что Минин изображается в рамках житийного и иконописного канона, однако и в иконописании, и при создании вербальной иконы канон вовсе не приводит к «однообразию».

Помимо Минина, одним из идеальных образов хроники, да и вообще одним из поэтичнейших и уникальных женских образов в русской литературе, является Марфа Борисовна¹⁸.

С особой поэтичностью у Островского всегда изображаются «божьи люди»: странники, юродивые. Из всех юродивых в трилогии о Смуте особенно выделяется образ юродивого Гриши в «Минине». Его «пророчества» предопределяют развитие сюжета. Вначале он видит «длинную дорогу», могущую достать до неба, но усыпанную «песками сыпучими» и прегражденную «лесами дремучими». Речь его «бесхитрозна», ему свойственны «тихость», «святость», «богомольность», «неразговорчивость». Он начинает говорить только тогда, когда «вспомнит про красоту обителей святых». В финале четвертого действия юродивый Гриша передает «грошики» на общее дело и рассказывает о своем видении огромного храмового и мирского (слободского) пространства, ведущего к Москве. Это пространство защищено «стеной», у него есть опора, и оно символизирует ландшафт России: поля, «все по горам сады», «река, как лента», златоглавые церкви и, наконец, златоглавая Москва. В финале пьесы юродивый «вбегает» на сцену «вооруженным» и, кланяясь «на все стороны», прощается с остающимся богомольным народом. Выходом юродивого, колокольным звоном и многочисленными отрядами ополченцев,

¹⁸ О религиозно-житийных истоках образа Марфы Борисовны, ее связи с образом Юлианы Муромской см.: Кашин Н. П. Этюды об Островском. М., 1912. Т. 1. С. 176-178.

проходящих из Кремля через всю сцену, завершается пьеса.

Юродивый у Островского находится на «границе» реального (социально-исторического и конкретно-бытового) и церковного (небесного) пространства.

Борьба добра и зла, православной веры и ее разорителей сопоставляется Островским и с помощью символично-образного ряда: Русь Святая и «огнедыхательный злодей», «поядатель душ человеческих», «злехитрый змей». Образ Святой Руси (Господнего Царства, Царства веры) у Островского не связан со сложными метафорами, в отличие от тех, кто ей противостоит. Защитники Царства веры сравниваются с «непоборными орлами», а лютый враг с «зияющим» львом, вооружаемым «бесом», «волком-губителем». Зло у Островского сравнивается с бездной, зевом, поглощением.

Религиозны, как видим, не только герои трилогии Островского о Смуте. Религиозен сюжет: защита главного сокровища Господнего Царства – *веры*, а значит, и самого Царства, и жителей в нем, так как без веры жизнь невозможна ни вне Царства, ни внутри него, поэтому и конфликт в пьесе религиозный, а не социально-исторический или политический. Причины социально-государственной катастрофы герои трилогии связывают не только с угрозой православному миру «извне», но, прежде всего, с «болезнью духа». Не случайно Аксенов высказывает эту общую идею: «Не войска нужно нам, а благодати» (6, 74).

Островский вместе со своими героями трилогии устремляет читателей (зрителей) в пространство духовной вертикали, что передает и направление взгляда героев и самого автора – всегда вверх:

*За нас молитвы целого народа,
Детей и жен, и старцев многолетних,
И пенье иноков и клир церковный,
Елей лампад, курение кадил!*

За нас угодники и чудотворцы,

И легионы сил небесных.

Полк ангелов и Божья благодать! (6, 91).

Для поэтики Островского в целом теоцентризм авторского мировидения оказывается генеральным, а это свидетельствует о генетической связи его творчества с православной традицией, воплощающейся через храмово-литургический канон в целом, через жанровую соотнесенность его текстов с церковным искусством (с принципами иконописания) и в частности с жанрами церковной словесности, прежде всего, с агиографией.

От сказки-шутки к пасхальной сказке

В своем творчестве Островский стремился воссоздать идеальный образ России как православно-христианского Универсума. Отдельные черты этого образа присутствуют практически во всех пьесах драматурга: в одних из них он лишь прорисован, в других представлен совершенно отчетливо, поэтически целостно. Создавая *иконическую Россию*, Островский стремился отразить ее литургически-храмовые черты, архетип святости образа, запечатленный в вечности. Сама стихотворная форма возникает в драматургии Островского в связи с образом России как Господня Царства, соединяя драму с лирикой и способствуя перерастанию драматургии в национально-поэтический эпос.

В поэтике Островского существует несомненная *иерархия пространства*. Поэтизируются и сакрализируются у Островского, как правило, *Москва (с ее Замоскворечьем)* и *Русская Глубинка* – срединная Россия. Трудно назвать другого русского классика, которому в такой же мере, как и Островскому, была присуща поистине масштабная поэтизация топонимов России. В его эпосе оказались запечатлены топонимы, относящиеся и к далекому историческому прошлому и к настоящему России. Помимо бесконечного множества упоминаемых Островским в его пьесах реально существующих русских топонимов, являющихся символами духовно-исторической памяти, есть и «придуманые» драматургом, как, например, города Бряхимов, Калинов, Черемухин. В последних двух наименовании пространства связано с распространенными в России деревьями – *калиной* и *черемухой*, часто выступающими в русском фольклоре поэтическими символами России.

Петербург не входит в «пространственную иерархию» поэтики Островского: как топоним он изредка упоминается, однако лишен того сакрально-поэтического статуса, которым

наделены у Островского *Москва* и *Русская Глубинка*. Изображение России в аспекте ее географически-территориальных характеристик и сам масштаб опозитизированных Островским русских топонимов были призваны указать, прежде всего, на беспредельность и всеохватность православно-христианского универсума.

Еще одним уровнем символизации образа идеальной России является народно-поэтический. В этом случае Россия изображается Островским как *сказочное царство*, самодостаточность и «волшебные» черты которого Островский обозначил уже в «бальзаминовской трилогии»-«шутке» (1858-1861), где ее главный герой Миша Бальзаминов является своеобразным «двойником» героя русской волшебной сказки – Иванушки-дурачка.

Впервые обращение Островского к стихотворной драматургии, как мы увидели, происходит в пьесе «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», первой из трилогии драматурга о Смутном времени, в которой он создает образ России как царства Православной Веры. Появление стихотворной формы пьесы было обусловлено, на наш взгляд, влиянием на нее православного литургического богослужения, гимнографической и народной духовной поэзии (в частности, духовного стиха).

Поэтике Островского присуще *изображение русского мира как царства*, но с прямо противоположным взглядом Н. А. Добролюбова смыслом. И это не случайно, так как Островский стремился воплотить в своих пьесах жизнь России в ее идеальных пространственных, исторических, географических и, прежде всего, сакральных символах. Самым первым царством, воплощенным Островским в его творчестве, стало Замоскворечье. В последующих «московских» пьесах Островского это царство расширяется и связывается уже не с крайним пространством Москвы, а со всей Москвой как центром русского православного мира.

Русская Глубинка тоже поэтизируется Островским как царство русской народной жизни, всеединой и целокупной. Чудесный (волшебный) и сакральный аспекты ее изображения обусловили и интерес Островского и к самому жанру сказки, как более органичному для воплощения самого феномена «царства». В пространственном образе «сказочного царства» Островского будет узнаваться все та же Россия – историческая, необъятная, чудесная и сакральная.

Одним из первых опытов стихотворной «волшебной сказки» Островского нужно назвать неоконченную пьесу «Иван-царевич», в чем-то перекликающуюся, кстати, с «бальзаминовской трилогией».

Прежде всего, можно отметить некоторую жанровую близость этих пьес: сказку «Иван-царевич» и все пьесы «бальзаминовской трилогии» можно отнести к жанру «пьесы-шутки». Сказка «Иван-царевич» нередко вызывает у ее комментаторов недоумение и непонимание. В ней они видят смешение самых разнородных драматургических жанров и сюжетов, в силу чего ее относят к жанру феерии:

«Весьма неожиданным в поэтике Островского в данном случае кажется и само внимание его к этим «легким» жанрам – оперетте, феерии, ревью, к которым он всегда относился с некоторым презрением»¹.

Замысел «Ивана-царевича как волшебной сказки возникает у Островского в 1867 году, однако он не был закончен: о пьесе можно судить на основании одного действия с семью картинами. Замысел Островского относительно будущей «волшебной сказки» отчасти проясняют варианты ее сценариев: один из них – это сценарий «Осиновый дух. Сказка в 5-ти

¹ Островский А. Н. Полное собр. соч.: В 12 т. / Под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием страницы в тексте. Здесь Т. 6. С. 601.

действиях в стихах» (С. 595-597) и развернутый сценарий сказки «Иван-царевич» (513-598).

Действительно, уже первое действие сказки представляет собой многочисленные примеры всевозможных чудесных превращений и фантастических перемещений героев. В случае с «Иваном-царевичем» Островский создавал не просто сказку, а *сказку-шутку*. Легкие жанры, к которым Островский относился «с некоторым презрением», стали для него в этой сказке предметом пародии, жанровой и сюжетной игры.

Мотив подмены настоящего Ивана-царевича (Царицына сына) фальшивым (Старухиным сыном), сюжеты четырех Иванов (помимо двух названных, в сказке действуют еще два Ивана – Девкин сын и Кошкин сын) способствуют «комической» составляющей сказки, строящейся на столкновении различных жанров и сюжетов самой волшебной сказки.

Если в «бальзаминовской трилогии» Миша Бальзаминов воплощал собой тип идеального сказочного Иванушки-дурочка, недалекого и недостойного по человеческой логике, но получающего счастье свыше, по милости Божией, то в «Иване-царевиче» «ум» и счастье» не противопоставляются, а напротив, образуют единство. Семантика же «глупости» в этих пьесах различна. Если глупость Бальзаминова сродни незлобивому юродству, то глупость Старухина сына, напротив, присуща злобному и корыстному шутовству. Колдовство Нищей в отношении Старухина сына – «будешь ты глуп всю свою жизнь» – Мельник «поправляет» другим заклинанием: «Будешь ты глуп, да зато богат и знатен». «Колдовство», как объясняет Мельник нельзя отменить, но можно его «испортить».

Оскорбившись пророчеством Нищей, Карга подменяет Царицына сына своим, где он впоследствии вырастает «дурак дураком» во дворце в соответствии с пророчеством Нищей, но в то же время, по заклинанию Мельника, оказывается «богат и знатен».

Царицына же сына с двумя другими Иванами старая Карга отправляет в работники к своему брату – колдуну Мельнику. «Колдовство» в этой сказке условное, заурядное, прозаическое, изрядно всем надоевшее, на что указывает реплика премудрого царя Аггея:

«Что же тут чудесного, что Мельник летит по воздуху? Это очень естественно: все мельники – колдуны. Кроме того, в настоящее время в торгующем сословии воздухоплавание вошло в моду, что меня начинает серьезно беспокоить. Купцы торгуют и пируют насчет кредиторов, нисколько не жалея чужих денег» (6, 257).

Царю Аггею нужны настоящие *богатырские подвиги и чудеса*, а не «фокусы». На предложение «ближнего боярина» «выписать» для совершения чуда «профессоров белой магии» царь Аггей с недовольством отвечает:

«Нынче гимназисты чище ваших профессоров делают фокусы» (6, 254).

Столкновение волшебного кода с цивилизационным – один из основных приемов создания комического в неоконченной сказке-шутке Островского. Так, царь Аггей – «современный» правитель, он просматривает газеты и новости, причем самые «невероятные» из газет же и узнает:

«Недавно я прочел в одной не заслуживающей никакого вероятия газете невероятное известие: царевна Милолика ... похищена Кощею Бессмертным из корыстных соображений» (6, 254).

Сказка перенасыщена сказочными персонажами, но все они сталкиваются с реалиями «современной» жизни. Так, Милолика нужна Кощею для того, чтобы брать с женихов взятки. А это, по мнению царя Аггея, предел безнравственности, поэтому он и дает указ освободить ее.

Неоконченная волшебная сказка «Иван-царевич» была одним из первых опытов Островского на пути к созданию

литературной сказки как таковой, что и привело его в итоге к созданию замечательного шедевра – «весенней сказки».

В «Снегурочке» критики подчас видят «трансформацию» жанра волшебной сказки, что, на наш взгляд, не совсем так. Островский облек свой замысел пьесы в форму, наиболее полно отвечающую воплощению этого замысла. И здесь важно, что такой подходящей для будущей «Снегурочки» формой стал не только жанр волшебной сказки, но и ее «стихотворность». «Снегурочка», прежде всего, литературная *поэтическая* сказка.

В «Снегурочке» (1873) Островский как будто предлагает народно-поэтическую трактовку образа идеальной России в ее «доисторическом бытии», но жанровое обозначение «Снегурочки» как «весенней сказки» уже сигнализирует о наличии в ней пасхального смысла христианской истории. Значит, славянские мифологические образы являются лишь оболочкой, внешней формой, пропитанной христианскими смыслами.

Совершенно очевидно, что одним из основных литературных источников в «Снегурочке», от которых отталкивался Островский в этой сказке, было «Слово о полку Игореве», на что непосредственно указывает *песня слепых гуслей*, исполняемая специально для царя Берендея. Как и в «Слове», в «Снегурочке» мифологические образы включены в общий христианский контекст повествования с целью его поэтической выразительности. Говорить об отражении в этих двух текстах «двоеверия», поэтизации языческого мировосприятия нет никаких оснований. Установка на поиск в русской культуре языческих корней и их поэтизацию – типично атеистически-советская, как поиск неоязычества – установка типично постмодернистская, базирующаяся на все той же, атеистической, антихристианской системе координат.

Появившаяся после Крещения Руси в церковных обителях русская словесность была по своему значению и направленности исключительно христианской, а мифологические образы, если и были, переосмыслились в свете христианского мировосприятия.

«Весенняя сказка» Островского как раз яркий пример органичного переосмысления древних славянских мифологизированных преданий в контексте христианского мироотношения.

Мороз, рассказывая Весне о птице-Бабе, вспоминает о Святцах – православном календаре:

*<...> А вот вчера
Из-за моря вернулась птица-Баба,
Уселась на полынь широкой
И плачется на холод диким уткам,
Ругательски бранит меня. А разве
Моя вина, что больно тороплива,
Что с теплых вод, не заглянувши в Святцы,
Без времени пускается на север (7, 373).*

В начале своей песни гусяры поют о бедствиях «близких соседей» царя Берендея, о воюющих «окрестных царствах», попавших в положение разбитой половцами Игоревою дружины:

*Стоны по градам, притоптаны нивы.
С утра до ночи и с ночи до свету
Ратаи черными вранами рыщут.
Прыщут
Стрелы дождем по щитам вороненым,
Гремят мечи о шелома стальные,
Сулицы сквозь прободают доспехи.*

*Чести и славы князьям добывая,
Ломят и гонят дружины дружины,*

*Топчут комоньями, копьями нижут.
Лижут
Звери лесные кровавые трупы,
Крыльями птицы прикрыли убитых,
Тугой поникли деревья и травы (7, 409).*

Можно сказать, что сюжетом песни гусяров Островского выступает сюжет «Слова», сама композиция песни во многом повторяет структуру «Слова». Но если автор «Слова» рассказывает о «горестных событиях», постигших русскую землю, то Островский в своей сказке изображает благоденствующую страну царя Берендея. Песня гусяров построена на мотиве противопоставления мирной державы Берендея воюющим «окрестным царствам» и заканчивается «славой» «златому столу Берендея»:

*Веселы грады в стране берендеев,
Радостны песни по рощам и долам,
Миром красна Берендея держава.
Слава
В роды и роды блюстителю мира!
Струны баянов греметь не престанут
Славу златому столу Берендея (7, 410).*

Помимо «Слова», в песне просматривается и аллюзия на ломоносовскую «Оду на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года», где в качестве высшей заслуги императрицы Ломоносов ставит «благословенную тишину», мир и благоденствие России:

*Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!²*

² Ломоносов М.В. Сочинения. М., 1987. С. 83.

Песня гуляров тесно перекликается именно с этими двумя текстами, апеллирующими и к их смыслам, и к их жанрово-стилистическим средствам выражения: к высокому книжному слову, ориентированному на церковно-славянский язык.

Исчезновение мира и любви в стране берендеев связано с появлением Снегурочки, принятой бездетными Бобылем и Бобылихой и стремящимися обогатиться за счет ее красоты, замечая интерес парней к Снегурочке:

*А парни наши
С ума сошли; оравами, стадами
Без памяти кидались за тобой,
Покинули невест, перебрались,
Передрались из-за тебя... (7, 385-386).*

Но «богатство» уплывает из рук бобылей: красота Снегурочки, воспринимаемая бобыльской семьей как предмет торга, лишь поначалу привлекает парней, ее «суровый, неласковый обычай» по отношению к ним их сразу же и отталкивает.

«Мороза порожденье» – холодная Снегурочка является образом, антонимичным Солнцу и Свету. Появление в счастливой стране берендеев «торгового гостя» Мизгиря – «гордого человека», вызывающего страх и у Снегурочки, имеет к ней прямое отношение. «Сердечная остуда», коснувшаяся берендеев, длится 15 лет, как раз с момента присутствия Снегурочки в царстве Берендея, о чем он с тревогой сокрушается:

*В сердцах людей заметил я остуду
Немалую; горячности любовной
Не вижу я давно у берендеев.
Исчезло в них служенье красоте;
<...>
А видятся совсем другие страсти:
Тщеславие, к чужим нарядам зависть
И прочее... (7, 413).*

Именно во время пребывания Снегурочке в их мире остывающие сердца берендеев не могут к себе привлечь милость Ярилы-Солнца: «Пятнадцать лет не кажется Ярило на наш призыв ... Сердит на нас Ярило» (7, 413).

Гордыня, тщеславие, зависть, корыстолюбие, сребролюбие, самолюбие – страсти, мешающие соединению человека с Богом, с Христом. К очищению души от страстей, к возделыванию в ней абсолютной любви призывает именно христианство. Царь Берендей тревожится об оскудении в своих подданных христианских добродетелей и, прежде всего, главной из них – любви.

Антиподом холодной Снегурочке в пьесе является героиня горячего сердца Купава. Она цельная, преданная и доверчивая натура. Леля привлекает в ней ее способность к безоглядной, жертвенной любви, и он советует Снегурочке учиться любить у Купавы:

Снегурочка, подслушивай почаще

Горячие Купавы речи!

<...> Учись у ней любить (7, 447).

Снегурочка же озабочена в большей степени любовью к себе. В ремарках Островского обращает на себя внимание акцент на «постоянный» жест Снегурочки: она часто «прихорашивается», словно любуясь собой, как Нарцисс. На эту ее черту Снегурочке указывает и Купава, отмечая в ней отсутствие любви и жизни – даров Ярила-Солнца:

Снегурочка, да чем же

Встречать тебе восход Ярилы-Солнца?

Когда его встречаем, жизни сила,

Огонь любви горит у нас в очах.

Любовь и жизнь – дары Ярила-Солнца;

Его ж дары ему приносят девы

И юноши; а ты сплела венок,

*Надела бус на шейку, причесалась,
Пригладилась – и запон, и коты
Новехоньки, – тебе одна забота,
Как глупому ребенку, любоваться
На свой наряд, да забегать вперед,
Поодаль стать, – в глазах людей вертеться
И хвастаться обновками (7, 446).*

Идеальными образами в пьесе являются мудрый царь Берендей и беззаветно любящая Купава. В лице Купавы Мизгирь оскорбляет всех берендеев. Для них он – «преступник», «пругатель горячности доверчивой любви». Мизгирь вызывает страх и у Снегурочки: «Слова твои пугают, слезы страшны». Герой-гордец не останавливается ни перед чем и привык добиваться своего. Купаву настораживает в Мизгире «скорость», с которой он за ней ухаживает:

*Да так-то скор, да так-то скор, что, право,
Скружит совсем, ума не соберешь (7, 396).*

Еще с большей быстротой чувства Мизгиря к Купаве «гаснут» при встрече со Снегурочкой. Он оставляет Купаву стремительно и без малейшего сожаления.

Натолкнувшись на отказ Снегурочки, Мизгирь вначале пытается превратить любовь в объект торга, предлагая ей бесценный жемчуг. Не добившись желаемого, Мизгирь прибегает и к угрозам («за горечь униженья заплатишь ты»). Мизгирь не остановился бы и перед преступлением, если бы природные силы не защитили Снегурочку.

Источником искушений и размолвок в пьесе является и певец пастушьих песен Лель. Не случайно отец Купавы отказывает ему в ночлеге. Песнями он привлекает к себе девушек-берендеек, Снегурочку, жену боярина Бармяты Елену Прекрасную.

Разрешение конфликта осуществляется в свете пасхальной идеи жертвенной любви. Дар любви Снегурочка получает чудесным образом, принимая из рук Матери Весны «цветочный венок». Любовь внутренне преображает Снегурочку, она заново для себя открывает красоту мира:

*Ах, мама, что со мной? Какой красою
Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться.
Вода манит, кусты зовут меня
Под сень свою; а небо, мама, небо! (7, 450).*

Любовь сообщает Снегурочке способность одухотворенного восприятия красоты. Постигание Снегурочкой небесной красоты является знаком совершившегося в ее душе преображения. Неодухотворенная красота у Островского не обладает собственной бытийственностью. Мизгирь, как и Снегурочка, внешне красив, но его внутренняя суть страшна. Мизгирь – герой-богоборец. Пытаясь найти Снегурочку, он обречен природными силами всю ночь гоняться за ее призраками. Мизгирь не в состоянии отличить истинный образ Снегурочки, потому что он не знает истинной любви. В гибели Снегурочки Мизгирь обвиняет не себя, а богов:

*Снегурочка, обманщица не ты:
Обманут я богами... (7, 455-456).*

Просьба Снегурочки «утаить любовь от Солнца» оставляет Мизгирия равнодушным. Его цель: добиться любви Снегурочки любой ценой; чувство Мизгирия к Снегурочке не свободно от тщеславия и гордости: он хочет похвастаться перед царем Берендеем, что ему удалось добиться ее любви.

Мизгирь противостоит миру берендеев как герой языческого мировосприятия, не знающий к ближнему ни милости, ни пощады, ни кроткой любви. Несмотря на страшную вину Мизгирия, царь Берендей его не казнит, а осуждает на «вечное

изнание»: в «уложеньи» берендеев «кровавых нет законов». В этом жесте Берендея просматривается его параллель с образом отца Земфиры из пушкинской поэмы «Цыганы» («Мы не караем, не казим»). Но главный источник, к которому восходят два этих текста, конечно же, Новый Завет, в котором Закон сменяется Благодатью – Милостью и Любовью и к врагам.

В сюжете Снегурочки есть еще одна важная тема – *целомудрия и младенческой чистоты героини*. Именно младенческая чистота души Снегурочки является условием ее неуязвимости и жизненности. В сюжете Снегурочки прообразуются две ситуации человечества: до и после грехопадения. С утратой чистоты и познанием «огня любви» Снегурочка оказывается во власти Солнца. Искуплением этого познания может стать только Жертвенная Любовь.

Образы Мороза и Весны – символизируют идею неостановимого обновления мира со свойственной православному мировосприятию антонимичностью. Появление Мороза и Весны в Прологе пьесы указывает на соприсутствие в мире берендеев Холода и Тепла, Добра и Зла, Света и Мрака, Любви и Неприязни.

Вместе с тем монологи Мороза и Весны являются олицетворением народной поэзии. Люди и природа в этой пьесе находятся в состоянии «хоровой», соборной гармонии. «*Хоровое начало*» пьесы воплощает идею глубокой связи берендеев с миром одухотворенной природы. В пьесе поют хор птиц, несколько хоров берендеев, Лель, Бобыль, гусяры.

Исчезновение Снегурочки и Мизгиря из мира свободных от страстей и любящих берендеев – несомненное благо. Однако гибель Снегурочки и Мизгиря царь Берендей оценивает по-разному:

*Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгиря*

*Тревожить нас не могут; Солнце знает,
Кого карать и миловать. Свершился
Правдивый суд! Мороза порожденье –
Холодная Снегурочка погибла.
Пятнадцать лет она жила меж нами,
Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце.
Теперь, с ее чудесною кончиной,
Вмешательство Мороза прекратилось.
Изгоним же последний стужи след
Из наших душ и обратимся к Солнцу.
И верю я, оно приветно взглянет
На преданность покорных берендеев (7, 456).*

О смерти Снегурочки царь говорит с сожалением: в силу своей жертвенности дочь Мороза и Весны не может не вызвать сострадания. Сюжет Снегурочки напрямую соотносится с христианской идеей Смерти-Воскресения. Истинность и полнота евангельской Любви проявляется в Жертве, в способности отказаться от всего ради блага другого. Смерть Снегурочки ради обретения дара Любви оборачивается ее победой над смертью. Снегурочка, как и берендеи, оказывается способной принести Богу дар «любви и жизни», выбором любви преодолеть закон природы – смерть. Но и «печальная кончина» Снегурочки, и «страшная погибель» Мизгирия, по мысли царя Берендея, не могут их «тревожить», ведь Снегурочка при всей внешней привлекательности образа – «порождение Мороза», злой по отношению к Солнцу и Свету силы. Снегурочка как явление апостасийной силы не может существовать в мире любящих берендеев.

Хоть и говорит царь Берендей о богах, но поклоняются берендеи Единому Богу – Богу Света и Силы, Красному Солнцу:

*Красное Солнце наше!
Нет тебя в мире краше! (7, 456).*

Образ Ярилы прообразует в пьесе образ Христа. Один из иконографических типов Спасителя в древнерусской иконописи – Спас Ярое Око. В финале сказки появляется сменивший гнев на милость Ярило «в виде молодого парня в белой одежде», в правой руке у него «светящаяся голова человека, в левой – ржаной сноп» (7, 457).

Так, «весенняя сказка» Островского наполняется совершенно явными христианскими смыслами и оказывается «пасхальной сказкой».

ИКОНОГРАФИЯ Н. С. ЛЕСКОВА

Храм-пространство и храм-повествование в «Соборях» Н. С. Лескова

От «Чающих движения воды» к «Соборьям»: новозаветные смыслы

Первая книга будущей хроники «Соборьяне» – «вершинного произведения русской классической литературы»¹ (4. С. 433) – появилась под названием «Чающие движения воды» в 1867 году в «Отечественных записках». Следом за ней, в 1868 году в журнале «Литературная библиотека» были помещены 8 глав текста «Божедомы (Эпизоды из неоконченного романа «Чающие движения воды»). В своем окончательном виде хроника «Соборьяне» была опубликована в «Русском вестнике», в 1872 году. Как известно, это его третья, окончательная редакция. Отдельным изданием хроника вышла в 1878 году. Названия всех трех редакций знаменательны: все они так или иначе проявляют свои значения в окончательном тексте.

Заглавие «Чающие движения воды» несет в себе сакральный смысл. Выражение «чающие движения воды» связано с исцелением Иисусом Христом расслабленного, рассказанным в Евангелии от Иоанна:

«Есть же в Иерусалиме у Овечьих ворот купальня, называемая по-еврейски Вифезда, при которой было пять крытых ходов: в них лежало великое множество больных, слепых, хромих, сухих, чающих движения воды»².

¹ Дунаев М. М. Н. С. Лесков // Дунаев М. М. Православие и русская литература. М.: Христианская литература, 2003. С.396-557.

² Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа на славянском и русском языках. Санкт-Петербург: Синодальная типография, 1896. Ин., 5, 2-3. Здесь и далее в тексте ссылки на это издание с указанием главы и стиха.

Расслабленный был болен тридцать восемь лет, и никто не хотел ему помочь: каждый больной стремился «первым» вступить в чудесную купальню по возмущении воды:

«ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду; и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью» (Ин., 5, 4).

Расслабленный лежал один у чудесной купальни, и единственный, Кто остановился и посмотрел на больного, был Христос. Когда Христос увидел расслабленного и узнал о его болезни, Он спросил: «хочешь ли быть здоровым?» (Ин., 5, 6). Расслабленный не увидел в нем Спасителя, он ждал, что кто-то поможет опустить его в купальню, поэтому он так и отвечает: «не имею человека». Христос исцеляет расслабленного Словом: «Иисус говорит ему: встань, возьми постель твою и ходи» (Ин., 5, 8).

Евангелие сообщает: «И он тотчас выздоровел, и взял постель свою и пошел. Было же это в день субботний» (Ин., 5, 9). Фразой «Чающие движения воды» Лесков указывал в своей хронике на проблему физического, нравственного и духовного выздоровления народа. Сюжеты многих героев хроники так или иначе связаны с евангельским повествованием об Овчей купели. Болезнью «шаткости веры» и равнодушия поражены светские и духовные власти, те, кто по своему положению, ответственны за моральное состояние народа. Уездный предводитель Туганов называет Туберозова «маньяком» за его ревностное пастырское служение:

«Да что же ты ко всем лезешь, ко всем пристаешь: «идеал, вера»? Нечего, брат, делать, когда этому всему, видно, время прошло»³. Туберозов, «кратко вздохнув», возражает Туганову,

³ Лесков Н. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 1. Соборяне. На краю света. Запечатленный ангел. 479 с. Далее ссылки на это издание Н. С. Лескова с указанием страницы в тексте. Здесь С. 208.

что «прошло не время веры и идеалов, а прошло *время слов*» (курсив автора – Н.Л.) (208).

Духовные и нравственные болезни поражают жену акцизного чиновника Бизюкину, Варнаву Препотенского, окончившего «первым разрядом» семинарию, но отказавшегося «идти в попы» и устроившегося учителем математики в уездном училище. Он стремится вызвать у учеников сомнение в вере, желание посмеяться над святостью.

Название «Божедомы» синонимично «Соборьянам». Оно означает всех верных Христу, живущих в Божьем Доме – Церкви. Главные герои «Соборьян» – лица духовного звания. Как писал Ю. Н. Говоруха-Отрок,

«Г. Лесков первый дал нам *положительные* (курсив автора) типы духовенства – и в этом его великая заслуга, и ради этого его имя навсегда останется в истории литературы наряду с именами наших лучших писателей. Он показал нам среди этого заброшенного, забытого, вынесшего долгие годы унижения сословия типы удивительной духовной красоты»⁴.

Отрицательное отношение к быту духовенства, продемонстрированное в «Очерках бурсы» Помяловского, по мнению критика, рождало непонимание, «как же из подобной бурсы могли выйти Тихон Задонский, Иннокентий Борисов, Иннокентий Камчатский, такие священники и проповедники, как Родион Путятин и многие другие, имена которых не столь известны или даже вовсе не известны, но которые действительно «хранили огонь на алтаре»⁵. После появления лесковских героев во всей их «величавой красоте трагического страдания», напротив, становилось понятным, откуда берутся наши

⁴ Говоруха-Отрок Ю. Н. Лесков и его критики. По поводу статьи г. Скабичевского «Чем отличается направление в искусстве от партийности» // Говоруха-Отрок Ю. Н. Во что веровали русские писатели? Литературная критика и религиозно-философская публицистика. В 2 т. СПб: Росток, 2012. Т. 2. С. 76.

⁵ Цит. соч. С. 75.

самоотверженные миссионеры вроде Иннокентия Камчатского, наши праведники и подвижники, которыми не оскудевает земля Русская, которые, рассеянные в разных уголках России, делают свое незаметное, но великое и святое дело»⁶.

В высокой оценке русского духовенства Ю. Н. Говорухе-Отроку вторит Б. К. Зайцев: «Лишь только касается Лесков духовенства, тотчас как-то сам себя перерастает»⁷.

По воспоминаниям сына писателя, Н. С. Лесков подчеркивал как «необыкновенность героев» «Соборян», так и всего романа, его строения»⁸, что проявилось и в «оригинальных сюжетно-композиционных разработках»⁹ хроники.

Как правило, определение жанровой природы лесковских текстов всегда представляло для литературоведов определенную проблему. Лесков не ограничивал себя имеющимися в художественном арсенале жанрами, а нередко придумывал собственные или соединял в одном жанре свойства других. «Соборяне» называют хроникой, романом-хроникой, романической хроникой и романом. Расширяет жанровую парадигму и Б. К. Зайцев, видя в «Соборьях» «не то поэму», «не то поэтическую хронику», «не то несколько монументальных фресок»¹⁰. В силу этого Зайцев назвал Лескова писателем «внешне-изобразительным», так как у него «мало психологии»¹¹.

⁶ Цит. соч. С. 78.

⁷ Зайцев Б. К. Н. С. Лесков (К столетию рождения, заметки). // Зайцев Б. К. Отблески Вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / Сост., вступ. Ст., подгот. текста, коммент. А. М. Любомудрова. СПб: Росток, 2018. С. 280.

⁸ Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. Тула: Приокское книжное издат-во, 1981. С. 257-258.

⁹ Лихачев Д. С. Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова // Лесков и русская литература. М.: Наука. 1988. С. 13.

¹⁰ Зайцев Б. К. Н. С. Лесков (К столетию рождения, заметки). Цит. соч. С. 280

¹¹ Цит. соч. С. 287.

Насчет «изобразительности», на наш взгляд, Зайцев прав, но не в ущерб и «психологии». Благодаря «Дневнику» Туберозова читатель словно проникает в душу героя, делящегося своим восприятием религиозных, гражданских и частных, семейных вопросов. «Психологии» своих героев Лесков дает определенное место, и оно не главное. Здесь, скорее всего, отразилось следование Лескова канону древнерусской словесности, на ранних этапах развития которой мы не встретим психологизации героев.

Несмотря на то, что своими картинами религиозной жизни народа и его духовных идеалов Лесков «пришелся не ко двору» критиков партии «движения» до такой степени, что «все эти Добролюбовы и Чернышевские» «расправлялись с ним даже с большей развязностью, чем с прочими» (Толстым, Тургеневым, Достоевским, Писемским), роман «Соборяне» оказался сопоставим с «лучшими созданиями Толстого и Достоевского»¹². «Нужно быть особенно огнеупорным, чтобы «Соборянам» не поддаться»¹³, – остроумно заметил Б. К. Зайцев.

Принципы портретирования героев соборной поповки

«Соборяне» открываются «галереей» образов главных героев – обитателей «старгородской соборной поповки». Первым предстает глава старгородского духовенства – протоиерей Савелий Туберозов. В его портрете Лесков подчеркивает *царственность* образа:

«Волосы Туберозова густы, как грива матерого льва, и белы, как кудри Фидиева Зевса» (45); *зрелость и мудрость возраста* («за шестой десяток жизни»), *физическую силу и энергию*: «высок ростом и тучен», «бодр и подвижен», *внешнюю красоту*: «Голова его отлично красива; ее даже позво-

¹² Говоруха-Отрок Ю. Н. Цит. соч. С. 70.

¹³ Зайцев Б. К. Н. С. Лесков... Цит. соч. С. 280.

лительно считать образцом мужественной красоты» (45); *душевную красоту*, проявляющуюся в описании глаз героя, изображенных, что называется, крупным планом:

«Глаза у него коричневые, большие, смелые и ясные. Они всю жизнь свою не теряли способности освещаться присутствием разума» (46).

В лесковской манере «портретирования» Туберозова преобладает *художественность*, наделяющаяся свойством «субъектности»: волосы Туберозова *художественно* (выделено мной – Г.М.) поднимаются могучим чудом над его высоким лбом и тремя крупными волнами падают назад, не достигая плеч» (45).

Получается, что Лесков только пассивно отображает эту «художественность», как «вещь в себе» присутствующую в самом герое. Лесков в описании портрета Туберозова использует образность *различных культурных систем*: волосы – грива льва, кудри – не просто Зевса, но уже до Лескова воплощенные великим древнегреческим скульптором Фидием. Еще экзотичнее Лесков изображает «брови» героя: они «совсем черны, и круто заломанными S-ами сдвигаются у основания его довольно большого и довольно толстого носа» (45).

В «портрете» Туберозова соединяются история и культура Греции, Рима, Византии и Руси. «Следы» Византии можно увидеть в изображении «глаз» героя, при котором техника автора-живописца освобождается от художественности и приобретает сдержанность и лаконизм. Портрет героя начинает освещаться не извне, а изнутри. В образе Туберозова, «целиком ушедшего в исполнение заповеди о любви к ближнему»¹⁴, Лесков воплотил тип ревнителя благочестия, святителя и исповедника, поборника правды.

¹⁴ Сементковский Р. И. Николай Семенович Лесков. Критико-биографический очерк // Лесков Н. С. Полн. Собр. соч.: В 12 т. 3-е изд. СПб: Издание А. Ф. Маркса, 1902. Т. 1. С. 48.

В случае со вторым героем хроники – Захарией Бенефактовым можно говорить о преобладающем в его портрете *иколическом* принципе изображения. Если «портрет» Туберозова реализует семантику «полноты», гиперболичности образа, то в манере изображения отца Захария преобладает идея физической «неполноты», внешней невыразительности, малости, истощания, призванном вызвать у читателя *умиление*: у Захария «крошечное тело», «ручки детские», «ножки...слабые, тоненькие», «сам он весь точно сплетен из соломки», «мал, худ, тщедушен и лыс». Изображение «глаз», вернее, *глазок* героя призвано выразить главную черту личности отца Захария – *смирение*:

«Добрейшие серенькие глазки его смотрят быстро, но поднимаются вверх очень редко и сейчас же ищут места, куда бы им спрятаться от нескромного взора» (46).

Вместе с тем Захария – самая цельная личность в хронике, и не случайно Лесков лишь однажды употребляет местоимение «вся» в отношении личности Захария, чтобы передать ее цельность и единство: «Вся его личность есть воплощенная кротость и смирение» (46). Если Савелий учит словом, то Захария – делом. По возрасту он «немножко старше» Туберозова, по статусу – ниже, но по духовному опыту, основанному на смирении, несомненно, выше, что чувствует и сам Туберозов, восхищаясь им:

«Бесценный сей прямодушный Захария. Сосуд Господень и молитвенник, какого другого я не видывал» (291).

Именно отец Захария принимает предсмертную исповедь отца Савелия и убеждает его простить всех и даже грозит ему неразрешением от грехов:

«Будь мирен! будь мирен! прости! – настаивал кротко, но твердо Захария. – Коль не простишь, я не разрешу тебя...» (302). Умирает отец Захария смертью праведника: в Свет-

лое Воскресение он «тихо уснул во время самого богослужения» (334).

Получается, что отец Захария – самый «храмовый» из трех героев, кончина которого также происходит в храме.

«Третий и последний представитель старгородского духовенства» – дьякон Ахилла, как характеризует его Лесков, «имел несколько определений». Инспектор духовного училища назвал его за «малоуспешие» *«дубиной протяженно сложенной»*, ректор семинарии, вторя инспектору, усилил метафору: «...в моих глазах ты по малости целый воз дров» (47). «Малоуспешие» Ахиллы означает чуждость героя рационализму и прагматизму. Ахилла – характерный лесковский герой сердца. Именно это качество гиперболически усиливает «второе» прозвище Ахиллы: он даже не «дубина», а «целый воз дров».

Регент архиерейского хора за увлекательность Ахиллы до страсти называл его «непомерным». Третье прозвище Ахиллы также символично, в нем отражаются субстанциальные свойства души русского человека – *безмерность и широта*.

Четвертое, самое многозначительное из всех прозваний Ахиллы, принадлежало архиерею, назвавшего Ахиллу в день его изгнания из хора – *«уязвленным»*.

Так Ахилла был прозван за то, что не мог остановиться во время причастного концерта в один из двенадцатых праздников, хотя пропеть ему нужно было «пред всем собором» краткое басовое соло «и скорбьми уязвлен». Помимо того, что это один из самых веселых, светлых и замечательных эпизодов хроники, раскрывающих образ Ахиллы во всей его уникальности, он еще и содержит дополнительные смыслы. Имя Ахиллы встречается в православных святцах, причем в разных вариантах: Ахиллий, Ахилл, Ахилла. Среди святых с этим именем были и святители-исповедники, и мученик.

Сюжетно же Ахилла связан с героем древнегреческой мифологии Ахиллом, Ахиллесом, которого его мать, морская богиня Фетида, стремясь сделать бессмертным, погрузила в воды Стикса, держа за пятку. *Уязвленность скорбью* лесковского Ахиллы типологически связана с *уязвимостью* героя древнегреческого мифа. Сюжет Ахиллы, таким образом, в свернутом символическом виде помещен уже в самое начало хроники. Эпизод об экстатичном исполнении Ахиллой «и скорбью уязвлен» оказывается свернутой структурой древнегреческого мифа, превращающегося в повествовании в христианскую историю. Ахилла умирает от уязвленности скорбями за своего старца-наставника. «Стихийному исполнцу» Ахилле присущи именно «величие, сила и бестолковость». Он «роста огромного, силы страшной, в манерах угловат и резок, но при всем этом весьма приятен», «происходит из малороссийских казаков» (49). Ю. В. Лебедев отмечает обрамление образа Ахиллы «былинными и сказочными мотивами»¹⁵.

Свойство «бестолковости» Ахиллы указывает на особый тип святости в русской традиции – *юродство*. В сюжете хроники Ахилла почти всегда ведет себя как «*мнимо безумный*», посрамляя фарисейское приличие и рассудочность. Именно в контексте *феномена юродства* этот лесковский герой и может быть наиболее точно и полно истолкован.

Как видим, все три героя – разные, и вместе с тем их объединяет *живое чувство* ко Христу. Все они – *герои сердца*. Савелию Туберозову присущи «пыл сердца», «радостный восторг», «слезы умиления». Захария «при всех посещающих его недугах и немощах сохранил живую душу» (46), Ахилла и во-

¹⁵ Лебедев Ю. В. Творчество Н. С. Лескова // Лебедев Ю. В. Судьбы России в творческом наследии И. С. Тургенева, Ф. И. Тютчева, Н. С. Лескова. Орел: «Издательский Дом «Орловская литература и книгоиздательство и К», 2007. С. 234.

все был «живым отрицанием смерти», «бессловесное» сердце которого, по словам Савелия, билось «верно»: «На сердце свое надейся, оно у тебя бьется верно» (300).

Савелий Туберозов внутренне страдает из-за фарисейски равнодушного отношения к вере облеченных властью людей. Эту скорбь он несет до самого конца:

« – Как христианин, я...прощаю им мое пред всеми поругание, но то, что букву мертвую блюдя...они здесь...Божие живое дело губят <...> Ту скорбь я к престолу...Владыки царей... положу и сам в том свидетелем стану...» (302).

Герои Лескова в «Соборях» разделяются на *героев мира* и героев *не от мира сего*. К *неотмирным* героям, помимо названной старгородской троицы, принадлежат «калечка и уродец» Николай Афанасьевич, Константин Пизонский, боярыня Марфа Андревна Плодомасова. Все они для сильных мира сего – *блаженные*. В контексте храмовой поэтики Лесков начинает выстраивать пространство своего текста с *иконостаса*.

Изобразив иконостас, Лесков отходит от своих героев на определенное расстояние и изображает *храмовый пейзаж*, расширяя пространство изображаемых событий.

Храмовый пейзаж и композиция хроники

«Старинный пятиглавый собор с высокими куполами» находился над «тихою судоходною рекой Турицей». Количество глав или куполов символично: «Пять куполов (самое распространенное число), где средний возвышается над четырьмя другими, есть символ Господа Иисуса Христа и четырех евангелистов»¹⁶.

Старгородский собор – главный сакральный символ «Соборян», освящающий пространство вокруг себя:

¹⁶ Кашкин А. С. Устав православного богослужения: Учебное пособие по Литургике. Саратов: Изд-во Саратовской епархии, 2010. С. 31–32.

«Над Старгородом летний вечер. Солнце давно село. Нагорная сторона, где возвышается острый купол собора, озаряется бледными блесками луны» (62).

Собор фигурирует в хронике не единожды. События, происходящие в тексте, так или иначе связаны с ним, причем события не проходные, а самые значительные.

После поездки Ахиллы в Петербург, где дьякон набирается «петербургской просвещенности», Савелий Туберозов призывает Ахиллу к покаянной молитве. Для этого он ведет его во двор и указывает на *крест собора*, «где они оба столь долго предстояли алтарю», а затем вниз, на землю: « – Стань поскорей и помолись!» (299). На колени вместе с дьяконом опускается и сам Савелий, и только после *соборной молитвы* наставник отсчитывает поклоны для кающегося Ахиллы. С покаянием Ахилла обретает «прибой благодатных волн веры в смятенную и трепетную душу». С этого момента начинается «пасхальный сюжет»¹⁷ Ахиллы, в процессе которого он умирает и рождается для вечности: душе Ахиллы «надо было болеть и умереть, чтобы воскреснуть, и эта святая работа совершалась. Немудрый Ахилла стал мудр: он искал безмолвия» (300).

Домики каждого из трех героев «старомодного покроя» располагались напротив *собора*. Лесков самым подробным образом изображает «жилища» героев, углубляющие их характеристики.

Основное свойство домика о. Савелия – *красота снаружи и внутри*. В нем были «всякая чистота и всякий порядок». В описании жилища протопопа подчеркивается его открытость в духовный небесный мир: ставни окон никогда не закрывались, потому что «отец протопоп любил свет, любил

¹⁷ См. работу: Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004. 560 с.

звезду, заглядывавшую ночью с неба в его комнату, любил лунный луч» (49).

Домик отца Захария в силу многодетности семейства походил на «большой птичник», поэтому в нем не было «ни зеркальной чистоты», «ни строгого порядка», и все «шевелилось детьми», «пищало и пело о детях».

Дьякон Ахилла имел «мазаную малороссийскую хату» без всяких заборов. Убранство в доме было «чисто казацкое», суровое и аскетичное, указывающее на воина, готового в любой момент отправиться на битву: «в изголовье лежал чеканенный азиатский седельный орчак», на стене висели бесструнная гитара, аркан, нагайка и две уздечки. Только в домике Ахиллы автор описывает «красный угол»: «на небольшой полочке стоял крошечный образок Успения Богородицы с водруженною за ним засохшею вербочкой и маленький киевский молитвословик» (50).

Сознательно или бессознательно это получилось у Лескова, но, если взглянуть на композицию книги, то обнаружится, что изображаемому Лесковым «старинному пятиглавому собору» соответствует *храмовая композиция хроники*, состоящая из пяти частей, словно повторяющая архитектуру собора. Это означает, что лесковское повествование выстраивается как *текст-собор*.

Лесков тем самым передавал этим фактом идею строительства Божьего храма как основного камня «для создания народного государственного единства¹⁸». Как православная Киевская Русь создавалась и укреплялась воздвижением храмов, так и «твердое основание Московскому первенству среди других Княжеств при Калите было положено в построении в Москве первого каменного соборного храма во имя Успения

¹⁸ Забелин И. Е. История города Москвы: М.: АСТ: Астрель: Хранитель, 2007. С. 130.

Богородицы, который собственными руками заложил перво-святитель всея Руси св. Петр, митрополит»¹⁹.

Хроника Лескова в финале преодолевает свою хроникальность, «перетеканием» исторического и природного времени во *время-вечность – литургическое время*.

Евангелие как смысловой и художественный центр хроники: поэтика сакрального слова

Храмовая композиция хроники наполняется и усиливается *литургическими сюжетами и мотивами*, поэтикой церковных служб и праздников, церковного слова, представленного в самом широком и разветвленном жанровом многообразии, где Священному Писанию в сюжете хроники отводится иерархически главная роль. Евангельские строки, символически воплощающие сюжет о Савелия, звучат в 7-9 главах последней части хроники в связи со смертью героя. Поскольку он священник, по канону о нем читается не Псалтирь, а Евангелие. Все три ночи Ахилла проводит без сна, разговаривает со своим старцем и читает Евангелие. В последнюю ночь дьякон Ахилла, облачившись в стихарь, читает Евангелие от Иоанна:

«Он прошел четыре главы и, дочитав до главы пятой, стал на одном стихе и, вздохнув, повторил дважды великое обещание: «Яко грядет час и ныне есть, когда мертвии услышат глас Сына Божия и, услышавши, оживут» (304).

Прочитав эту фразу, Ахилла убеждается в воскресении старца. Он разговаривает с ним, как с живым, приподнимая парчовый воздух, засматривает в лицо мертвеца, прикасается к нему, просит о ниспослании духа старца: «Покинь мне, малоумному духа твоего!» (305), нарушая все меры предосторожности. В результате ему чудится, что Савелий поднялся и сел «с закрытым парчою лицом и с Евангелием» (305). Смутьившись,

¹⁹ Там же.

дьякон Ахилла приветствует его возгласом литургии, подаваемым после чтения Евангелия: «Мир ти!». Поскольку книга была закрыта, Ахилла открывает наудачу в первый раз стих: «В мире бе, и мир его не позна...», а во второй: «И возрят нань его же прободоша» (306). Эти евангельские строки в сконцентрированно символическом виде воплощают собой сюжет Савелия Туберозова – «не понятого миром пастыря». Именно эти слова и произносит как *надгробное слово* по Савелию дьякон Ахилла, и, несмотря на их отрывочность, внешнюю бессвязность, отсутствие всякой личной риторики, они приходятся по сердцу друзьям гонимого протопopa:

«– Превосходно говорили, государь отец дьякон! – прошептал сквозь слезы карлик.

– Се дух Савелиев бе на нем, – ответил ему разоблачавшийся Захария» (308).

Это означает, что просьба Ахилла о ниспослании духа оказывается услышанной.

Продолжая отыскивать «*потерянную*» страницу из Евангелия, Ахилла оказывается «восхищен» в пространство *пасхальной заутрени*, где он видит Савелия «в ярко освященном храме, за престолом, в светлой праздничной ризе и в высокой фиолетовой камилавке», читающего строки из самого начала Евангелия от Иоанна о божественном источнике Слова: «В начале бе Слово и Слово бе к Богу и Бог бе Слово» (306). Ахилле снится *провидческий сон* о воскресении любимого старца:

«А мне казалось, что умер отец Савелий. Я проспал пир веры!.. я пропустил *святую заутреню*» (выделено мною – Г.М.) (396).

Феномену святой заутрени Лескова С. Н. Дурылин находит глубокое метафорически онтологическое объяснение, расширяя его до характеристики лесковского мира в целом: если у Достоевского, по мысли Дурылина, – «легенда русско-

го Богомучительства», то у Лескова – «легенда русского Богохранительства, тихая заутреня русской веры», а создание этой «Божественной Легенды» есть «величайшая заслуга Лескова»²⁰.

Жизнь и сон в сознании Ахиллы меняются местами, пророческий *сон-видение* наделяется свойством сверхреальности.

Отец Савелий при жизни назидал Ахиллу словами из Евангелия в сцене их соборной покаянной молитвы, утверждая в нем решимость следовать Божьей воле: «к тебе приблизится час, когда не сам препояшешься, а другой тебя препояшет» (300). Как известно, эти слова Христос говорит Петру, предсказывая мученическую кончину своего ученика.

Жизнь самого Савелия проходит в свете Евангелия, о чем свидетельствует его Дневник. Уже первая запись в нем посвящена теме первой проповеди Савелия на тему Евангелия:

«Проповедовал впервые в соборе после архиерейского служения. Темой проповеди избрал текст притчи о сыновьях вертоградара. Один сказал: «не пойду», и пошел, а другой отвечал: «пойду», и не пошел» (67).

В первой и в последующих проповедях отец Савелий делает, как он пишет в своем Дневнике, «тонкие намеки чиновначалиям и властям». И если правящий архиерей одобряет первую проповедь иерея Савелия, хотя и призывает его не касаться в проповедях «прямого отношения к жизни, особенно же насчет чиновников», в дальнейшем гонения на Туберозова происходят вследствие его обличений. В «Соборьях» Лескова встречаются цитаты из всех четырех Евангелий, но самым цитируемым является Евангелие от Иоанна.

²⁰ Дурьлин С. Н. Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества // <http://www.mirfilologa.ru/sergei-durilin/7-main/91-durylin-sn-nikolaj-semenovich-leskov-opyt-kharakteristiki-lichnosti-i-religioznogo-tvorchestva>.

Хронику насыщают и *ветхозаветные образы и мотивы*. Так на трости Савелия консисторский секретарь советует выгравировать надпись «*Жезл Ааронов расцвел*» (56), связанную с библейской историей о первосвященнике Аароне, жезл которого, когда он воткнул его в землю, расцвел, а цветы превратились в плоды миндаля. Так Господь утвердил первенство потомков Аарона среди израильского народа (458).

Надпись «*жезл Ааронов расцвел*» словно предопределяет «художественность» самой вещи и ее описания.

Описание тростей для духовенства представляет собой настоящий *экфрасис*:

«...посредине набалдашника той и другой трости было совершенно одинаково вырезано окруженное сиянием всевидящее око; а вокруг ока краткая в виде узорчатой каймы, вязная надпись» (56).

Набалдашники Захария и Савелия были из червонного золота, а набалдашник Ахиллы, который впоследствии Савелий забирает у него, из серебра с чернью. Это один из множества примеров апелляции Лескова к ветхозаветным образам. Нередко в тексте цитируются поэтические строки из Псалтири. Например, в совместной молитве Савелия и Ахиллы звучат строки из 142 псалма «*Боже, не вниди в суд с рабом твоим*».

Разнообразие и обилие цитат из Священного Писания и жанров церковной словесности создает особый *лесковский стиль*, простирающийся в древнюю Русь.

В древней русской словесности чем больше встречается в тексте апелляции к Священному Писанию, тем он древнее.

Русско-византийский стиль и слово Лескова: икона, житие и проповедь

Лесков стремился создать эффект «*древнего*» текста, поэтому он не осовременивал, а *одревнял повествование*,

не секуляризировал, а, напротив, оцерковлял его, что отнюдь не превращало слово Лескова во что-то архаизированное. Он помещал свое слово в стихию церковнославянского языка, что автоматически сакрализовало лесковскую речь, словно присваивало ей статус *вечно поэтического слова*. Б. К. Зайцев, как мы уже отмечали, затруднялся в случае с «Соборьянами» с определением их жанра: «не то поэма, не то поэтическая хроника, не то несколько монументальных фресок»²¹. И в этой своей интуитивной растерянности он гениально прав. Природа храмовой литургичности лесковского слова изнутри формирует его особую поэтичность и иконическую изобразительность.

Стиль Лескова можно уподобить возрождающемуся в архитектуре во второй половине XIX века *русско-византийскому стилю*, характеризующемуся орнаментальностью, устремленностью к национальным традициям, древнерусскому зодчеству, византизму. В лесковском повествовании как раз в полной мере встречаются эти же свойства. Связь жития и иконы в творчестве Лескова рассмотрена достаточно основательно²².

Среди жанров церковной словесности в «Соборьянах» (хроника, апокриф, легенда) особую роль играет *агиография*. Сюжет хроники «Соборьян» основывается на *житийном каноне*, героем которого является Савелий Туберозов.

Основой жития выступает, по сути, *Автобиография* отца Савелия, записанная в «Демикотонову книгу-календарь», подаренную ему владыкой Гавриилом в день рукоположения

²¹ Зайцев Б. К. Цит. соч. С. 280.

²² См. работы В. В. Лепяхина *Икона в русской художественной литературе*. М.: Отчий дом, 2002. 736 с.; Н. П. Видмарович *Визуальность текста в сочинениях Н. С. Лескова* // Видмарович Н. П. *Язык агиографии: текст и контекст*. М.: МПА-Пресс, 2009. С. 119-148; ее же: Видмарович Н. П. «Художество нисхождения» // *Теория Традиция: христианство и русская словесность*. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. С. 186-201.

Савелия во иерея²³. Автобиография отца Савелия начинается не с момента его физического, а, что важно, духовного рождения: с начала его духовной миссии как священника Русской православной церкви. Первая запись сделана отцом Савелием в день его рукоположения, 4 февраля 1831 года. И здесь вот что еще интересно и примечательно: 4 февраля 1831 года родился русский писатель – Николай Семенович Лесков. Это означает, что у жития отца Савелия обнаруживается «двойное дно»: наряду с житием героя, Лесков создавал и свою «автобиографию». Дневник Туберозова охватывает целую эпоху: 1830-1860-е годы, тогда как основное время повествования в хронике – лето одного года. По форме «Соборяне» представляют собой *матрешечную структуру*²⁴: «книгу в книге», в которой соперничают два автора: подлинный и вымышленный.

Слово Савелия риторически самое высокое, оно связано с жанром торжественного красноречия с присущим ему повышающим пафосом. Речи Туберозова присущ апостольский, светительский статус. В «Демикотонову книгу» Туберозов включает *наброски проповедей*.

Из двух основных типов красноречия: эпидейктического (торжественного) и учительного «проповеди» Туберозова близки последнему. *Торжественное* красноречие присуще византийскому риторическому идеалу, в то время как *учительное* с его простотой, суровостью и назидательностью было близко северно-русскому.

В «Демикотоновой книге» Савелий Туберозов вспоминает выдающихся церковных проповедников и просветителей XVI-XVII веков:

²³ Мосалева Г. В. Поэтика Н. С. Лескова. Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1993. С. 37.

²⁴ Мосалева Г. В. Особенности повествования от Пушкина к Лескову. Монография. Ижевск: Издат. Дом «Удмуртский университет», 1999; Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 224.

«...в церкви минули дни Могилы, Ростовского Димитрия и других светил светлых» (80).

Туберозов пишет о них в своем дневнике в связи с необходимостью присылать тексты своих проповедей «скорбно-главому» Троядию. С самой первой своей проповеди Савелий находится у духовных властей под подозрением.

«*Три проповеди*» отца Савелия лежат в основе сюжета хроники. В проповедях Савелий Туберозов предстает «вдохновенным христианским поэтом-проповедником»²⁵. О двух из них Савелий Туберозов сообщает в «Демикотоновой книге». О последней, послужившей «началом конца» опального протоппа, сообщается в финале третьей части хроники.

Первая проповедь связана с началом священнического служения отца Савелия. Темой для проповеди он избирает *притчу о сыновьях вертоградя* из Евангелия от Матфея. Савелий Туберозов проповедует не абстрактно, а конкретно, обличая «чиноначалия и власти». После первой проповеди правящий архиерей, вызвавший к себе иерея Савелия, одобрил ее, но посоветовал «опасаться» в проповедях «прямого отношения к жизни», «особливо же насчет чиновников, ибо от них-де чем дальше, тем и освященнее» (68).

Савелий Туберозов к совету архиерея не прислушался, и от проповеди к проповеди «прямое отношение к жизни» еще больше усилил, что незамедлительно создало «проблемы», прежде всего, для самого проповедника.

Вторую проповедь отец Савелий произносит на Преображение Господне в связи с Константином Пизонским, старым и нищим человеком, взявшим на воспитание сына обольщенной и брошенной солдатом дурочки Насти, родившей ребенка на грядках Пизонского для бахчи, а после утонувшей:

²⁵ Лебедев Ю. В. Творчество Н. С. Лескова // Лебедев Ю. В. Судьбы России в творческом наследии И. С. Тургенева, Ф. И. Тютчева, Н. С. Лескова. Орел: «Издательский Дом «Орловская литература и книгоиздательство и К», 2007. С. 227.

«Сегодня говорил слово к убеждению в необходимости всегдашнего себя преобразования, дабы силу иметь во всех борьбах коваться, как металл некий крепкий и ковкий, а не плющиться, как низменная глина» (74).

В своем слове-импровизации Туберозов «указывает народу на стоявшего у дверей Пизонского». Туберозов не называет его по имени, однако в рассказе о «посреди нас стоящем» и осмеянном «всеми глупцами» за убожество, но совершившем «величайшее из дел человеческих» – спасшем ребенка, и старгородцы и сам Пизонский догадываются, о ком идет речь в проповеди. Пизонский в смущении выходит из храма, а Туберозов просит у паствы прощения, что в качестве «образа силы и в подражание» привел в пример не «стратига превознесенного», а «единого от малых». Смирение Пизонского передается и самому проповеднику, называющего себя «грешным попом» и «гробом повапленным». Часть богомольцев чувствует умиление: «...на мою руку...пала не одна слеза» (74), другие «пустые и вздорные» обиделись и написали донос о проповеди-импровизации Туберозова, в которой было указание на «живое лицо». Этот случай повлек необходимость для Туберозова отправлять тексты своих проповедей цензору Троядию. Туберозов предпочитает быть нем, как рыба, чем проповедовать из-под неволи. Слово, по мысли Туберозова, должно падать «из уст, как уголь горящий».

Третья проповедь символизирует исповеднический подвиг протопопа, его готовность идти за Христом до конца, осознавая последствия его «живого слова» с «прямым отношением к жизни».

В своем Дневнике (ч. 3, гл. 21) отец Савелий записывает целую *Программу своей будущей проповеди*. Основанием для нее становятся стихи из Псалтири, Ветхого Завета и Евангелия. Первый стих 71 псалма «Боже, суд Твой Цареву даждь,

и правду Твою сыну Цареву» трижды «проходит» через все поучение Савелия. В этой проповеди, произносимой после литургии в соборе, он обращается к чиновничеству, специально приглашенному им на службу с увещанием и обличением в нем кривосудства, фарисейства, утрате забот о благе родины, небрежении о молитве, торговле совестью. «По ложной точке зрения иных либералов», как записывает Туберозов, готовясь к проповеди, «Моисей, убивший египтянина, который бил еврея», «не подлежит ли осуждению» (253). Он приводит и пример с Иудой, который, получается, «с точки зрения почивающих в законе», «соблюл закон», «предав учителя, преследуемого правителями» (253). Все это проистекает, по убеждению Туберозова, от «бесстрастного равнодушия к добру и злу», от лукавства, «безмерного умствования, поработящего разум».

В своей проповеди Туберозов развивает мысль о том, что Церкви «противна наемничья молитва»: «Пусть лучше будет празднен храм» (254). В проповеди Савелия Туберозова проявляется *парадоксальный храмовый мотив*, выявляющий бескомпромиссность его позиции. Если нет истинной молитвы, как проповедует Туберозов, то не надо никакой, «да соблюдется до века Русь», чтобы не стала она «в посмеяние народам чужим».

Эту проповедь не только «чужие», но и «свои» воспринимают как «революцию» и доносят на Савелия. Последняя глава третьей части завершается арестом Туберозова и отстранением его от службы. Символичны слова, сказанные протопопом перед отъездом в губернский город своей жене: «Не хлопочи: жизнь уже кончена; теперь начинается «житие» (256).

В речи Ахиллы соединение церковного слова с просторечным рождает, как правило, комический эффект. Если Савелий в своем слове серьезен, то Ахилла подчас комичен. Однако в сюжетной перспективе речь Ахиллы существенно изменяется.

В финале хроники речь Ахиллы освобождается от смешения в ней самых разнородных, просторечных свойств. Слово Ахиллы становится все серьезней и трагичней, а в самом финале оно и вовсе завершается молчанием.

Захарии присуща естественная простота речи. Его слово безыскусно и правдиво. Он немногословен и убеждает чаще всего не словом, а своей кротостью.

Церковный календарь и литургические мотивы

Жизнь старгородского духовенства и паствы протекает в соответствии с *церковным календарем*. Жизнь в церковном измерении отображается, прежде всего, в «Демикотоновой книге», в которой упоминаются череда православных праздников: День св. Николая Угодника, Суббота Страстная, День Преображения Господня, Успение Пресвятыя Богородицы, Пасха, Рождество Христово, Крещение...

Церковный календарь не только связывает *время и событие* в единое целое, в непрерывно текущую христианскую историю, но и опосредованно оценивает человеческие дела и поступки. Лесков устами отца Савелия указывает на разрыв между святостью праздника и греховностью общества и его бюрократии. В «Демикотоновой книге» Туберозов описывает «неосторожное» разрушение Деевской староверческой часовни, приходящееся на «день св. Николая Угодника». Трагедию старообрядцев все старгородцы воспринимают как собственную, что объединяет, в конечном итоге, и «своих» и «чужих»:

«Вечером над разоренною молельной собирався народ, и их, и наш церковный, и все вместе много и горестно плакали и, на конец того, начали даже искать объятий и унии» (71).

За рамками «Демикотоновой книги» Лесков выстраивает повествование в контексте литургического времени или вне его, в зависимости от типа героев.

На *внутреннюю литургичность* хроники указывают цитаты, связанные с различными жанрами литургической поэзии, церковной гимнографии, обеспечивающей музыкальность и особую ритмику лесковского слова.

Запись от 20 июля 1841 года в «Демикотоновой книге» начинается с ирмоса 1-ой песни Канона за усопшего «Воду прошед, яко сушу и египетскаго зла избежав». Завершается же фраза строкой из 145 псалма «пою Богу моему, дондеже есмь» (93). Запись эта связана с отрешением Туберозова от благочиния в связи с заступничеством пастыря за крестьян, вынужденных работать по воле помещиков в воскресные дни и в двенадцатые праздники. Туберозов, пользуясь случаем проезда губернатора через Старгород, пытался помочь «великой бедности народной», но наткнулся на грубость и насмешки.

Среди жанров церковной гимнографии чаще всего в хронике проявляют себя Псалтирь и молитвословия. Они участвуют как в создании общего фона хроники, так и образуют в ней отдельные *сюжетные мотивы*. Особым сюжетным статусом наделяется *слезная молитва* отца Савелия и Натальи о даровании детей:

«В тихой грусти, двое бездетные, сели мы за чай, но был то не чай, а слезы наши растворялись нам в питье, и незаметно для себя мы заплакали, и оборучь пали мы ниц перед образом Спаса и много и жарко молились Ему об утехе Израилевой. Наташа после открылась, что она как бы слышала некое обетование чрез ангела, и я хотя понимал, что это плод ее доброй фантазии, но оба мы стали радостны, как дети» (75).

В этом фрагменте обнаруживается парадоксальное уподобление: «бездетные» Савелий и Наталья – «стали радостны, как дети». Можно сказать, что все герои старгородской поповки подобны «*евангельскому ребенку*»: любящему, кроткому, правдивому.

«Бездетность» семьи протопопы символична: в мире фарисейства и лжи наследник не рождается. Наталья умирает раньше Савелия, разделяя его скорби и страдания. Ее смерть изображается как *успение*, которому посвящается двенадцатая глава четвертой части. По сути, вся глава состоит из «чудесных снов». Вначале Наталье Николаевне снится, как дьякон Ахилла наставляет ее в молитве о страждущем Савелии, а затем вносит в алтарь, что канонически невозможно. Ахилла успокаивает Наталью Николаевну объяснением: «Вы не женщина, а вы *сила!*» (курсив автора – Н.Л). Ахилла намекал тем самым, что Наталья является ангелом, сослужащим Богу». После этого сна она объявляет Савелию о своей скорой смерти, о том, что она уже «вполовину умерла» и видит все «вполовину». Она «видит», что все «возрастают»: и Савелий, и карлик Николай Афанасьевич, и «дьяконочек Ахилла» и отец Захария. Наталья Николаевна умирает без мук, засыпая сном праведницы: «Славно мне, славно, не будите меня!» (283).

Горячо и сердечно молятся Ахилла и Пизонский. Туберозов в своей «Демикотоновой книге» восторженно размышляет над молитвой сеятеля Пизонского, просящего у Бога урожая для всех: и достойных, и недостойных:

«Боже, устрой, и умножь, и возрасти на всяку долю человека голодного и сирого, хотящего, просящего и произволящего, благословляющего и неблагодарного» (73).

Туберозов отмечает, что «не встречал такой молитвы в печатной книге», она «ужасно трогает»: «старик сажил на долю вора и за него молился!» Размышление Туберозова о молитве Пизонского приводит его к умилению: «О моя мягкосердечная Русь, как ты прекрасна!» (73).

Буквально в следующей же записи Туберозов восклицает уже по поводу Натальи Николаевны: «...где, кроме святой Руси, подобные жены быть могут?». Это восклицание связано

с предложением Натальи Николаевны отыскать «незаконное дитя» Савелия как возможную причину их бездетности: «Мало что она хочет его отыскивать, она его уже любит и жалеет, как неоперенного голубенка!» (73). Савелий называет свою жену «голубкой». Один из символических «голубиных мотивов» встречается в 19 главе третьей части, в сцене завершения грозы, повалившей «громадный дуб», и изображения «начала жизни»:

«...на межу, звонко скрипя крыльями, спустилася пара степных голубей. Голубка разостлала по земле крылышко, черкнула по нем красненькою лапкой и. поставив его парусом кверху, закрылась от дружки. Голубь надул зоб, поклонился ей в землю и заговорил ей печально «умру». Эти поклоны заключаются поцелуями, и крылышки трепетно бьются в густой бахrome мелкой полыни. Жизнь началась» (251).

В этом «голубином мотиве» Лесков воплощает одну из главных мыслей хроники подлинная жизнь и в природе, и в обществе возникает на началах любви и единства. И кроме того, «голубиный мотив» знаменует собой идею уподобления семьи Туберозова этой паре голубей.

Старая сказка Лескова и русский стиль

Повествование «Соборян» не исчерпывается житием отца Савелия, оно оказывается значительно шире, обрастая другими житийными повествованиями, превращаясь в своего рода «Старгородский патерик». В него входят жития Ахиллы, Захария, Марфы Андревны, Николая Афанасьевича, Пизонского и жены Туберозова – Натальи .

В итоге – в «Соборянах» рассказывается умилительная *старая русская сказка*, соответствующая *русскому стилю* в архитектуре. *Одревнение и сакрализация слова* в хронике призваны увековечить эту *сказку*: современные слова быстро

меняются, высокая церковная книжная лексика вечна. Символами *старой русской сказки* выступают *вязальные спицы* в доме помещицы Плодомасовой. Спицами вязали и сама Марфа Андревна, и карлик Николай Афанасьевич и его карлица-сестра, которых Плодомасова «покупает» у «прежних господ», оторвав их от родного семейства. «Ничтожная сказочка про ...вязальные старухины спицы» успокаивает Туберозова, приходящего в раздражение от «новой действительности». *Вязальные спицы* олицетворяют мир устойчивости, тишины, несобытийности и повторяемости:

«И пойдём колтыхать спицами в трое рук. Только и слышно, что спицы эти три-ти-ти-ти-три-ти-ти, да мушка ж-ж-жу, ж-жу, ж-жу пролетит. Вот в какой тишине мы всю жизнь и жили!» (168).

Вязальные спицы и само *вязанье* вовсе не связано с чем-то отжившим, оно опосредованно свидетельствует об *универсальности* образа *старой сказки*, вбирающей в себя красоту всего мира. Николай Афанасьевич вспоминает, что *когда-то* он вязал лучше своей сестрицы: «даже бродери англез выплетал» (162). «Нитяные чулки» его работы отправляют сыну Плодомасовой, служившему в гвардии, в Петербурге. «Вязанные чулки» – это все его богатство: Николай Афанасьевич завещает похоронить себя отцу Захарии и Ахилле и оставляет им за то «по пяти рублей денег да по две пары чулок и по ночному бумажному колпачку своего вязанья» (320).

Туберозов в связи со *старой русской сказкой* вспоминает еще об одном образе: *деревянной церкви*, вместо которой в его родном селе «выводят стройный каменный храм». Туберозов рассказывает своему спутнику Дарьянову, что он, приехав в село на каникулы и увидев это строительство, неожиданно «разрыдался»: «больно глядеть, как старые бревна без жалости рубят!». Туберозов не против чудного и светлого храма,

в котором будет тепло молящимся внукам, не против внешней красоты и прогресса, но он понимает, что русский дух обильно проявляется «в скудости»:

«Я вспомнил эту старуху, и стало таково и бодро и приятно, и это бережи моей отрадная награда. Живите, государи мои, люди русские в ладу со своею старою сказкой. Чудная вещь старая сказка! Горе тому, у кого ее не будет под старость! Для вас вот эти прутики старушек ударяют монотонно; но для меня с них каплет сладких сказаний источник!..» (180).

Лесковское повествование – тоже своего рода «*вязанье*» на старый манер, исторические и стилистические *кружева*, связывающие «прошлое» и «настоящее». Для этой особой манеры лесковского повествования С. Н. Дурьлин находит природный образ *ручьев и ручейков* «русского словесного многоводия»²⁶.

Поэтика антииконичного образа

Противостоят *умилительной «русской сказке»* героико-отщепенцы, пускающие в ход «интригу и авантюру»²⁷. Им посвящены вторая и третья части хроники, они находятся по ту сторону человеческого. Прежде всего, это Борноволокны и Термосесовы – антиподы героев-соборян, в отличие от которых поэтику их изображения можно определить как поэтику антииконического, на что указывают их инфернальные «портреты-бестиарии», словно «окна» в мир «мертвой природы». «Говорящая» фамилия Термосесова состоит из двух элементов («терм» и «сес»/«сос»), что формирует образ кровососу-

²⁶ Дурьлин С. Н. Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества // <http://www.mirfilologa.ru/sergei-durilin/7-main/91-durylin-sn-nikolaj-semenovich-leskov-opyt-kharakteristiki-lichnosti-i-religioznogo-tvorchestva>.

²⁷ Хализев В., Майорова О. Лесковская концепция праведничества // В мире Н. С. Лескова. М.: Советский писатель, 1983. С. 202.

щего насекомого, термита. Термосесов «был нечто напоминающее кентавра. При огромном мужском росте у него было сложение здоровое, но чисто женское...ляжки как лошадиные окорока...шея... лошадиная, – с зарезом». Кентавр, как известно, мифологическое двуприродное смертное существо, с чертами человека и лошади, символизирующее неводержанность, грубость. В манерах «жестоковыйного проходимца» Туберозова проявляется нечистоплотность «фантастического» порядка.

Лесковское изображение Термосесова не вызывает к персонажу ни малейшего сочувствия. Его поведение цинично, развязно, лживо. Он не останавливается ни перед чем. Нужно ему для своей выгоды продемонстрировать «благочестивое поведение», он покажет его с искусством. На приеме старгородской интеллигенции у исправника Термосесов, «чего никто не мог себе представить, вдруг подошел к Туберозову и попросил себе у него благословения» (210). Туберозов так смущается, что крепко сжимает и трясет «предательскую руку, как руку наилучшего друга». В отличие от Туберозова, смиренный Захария оказывается «находчивей»: он «...не только благословил, но и ничтоже сумняся сам поднес к губам проходимца свою желтенькую ручку» (210).

Термосесов, как изображает его Лесков, – это тип политического проходимца-преступника, для которого все средства хороши, включая клевету и доносы. Он «внезапно» появляется и внезапно исчезает, напоминая своей «внезапностью» inferнальные свойства Хлестакова. Его тоже можно назвать, как и гоголевского вездесущего персонажа, самым фантастичным персонажем лесковской хроники, в финале которой ему из-за его собственных махинаций все-таки не удается избежать «острога».

В этом же роде и «портрет» Борноволокова, в его фамилии тоже содержится элемент «животного» («воловьего») начала.

В «портрете» Борноволокова преобладают «рыбьи» черты. Он «был живое подобие уснувшего ерша: маленький, вихря-стенский, широкоперый, с глазами, совсем затянутыми какой-то сонною влагой... это был не человек, а именно сонный ерш, который ходил по всем морям и озерам и теперь, уснув, осклиз так, что в нем ничего не горит и не светится» (186).

У Лескова «звероподобие» имеет идеологическую подоплеку: чаще всего звероподобны «нигилисты», революционеры, разрывающие с народными традициями и ценностями, с верой отцов.

Герои, противостоящие *соборьянам*, стараются избегать церковь. Вне церковного пространства оказываются Термосесов с Борноволоковым – «настоящие нигилисты».

В сюжете Варнавы Препотенского «храмовые эпизоды» встречаются дважды. Первый эпизод связан с мотивом глумления героя-богоборца над святостью. О нем сообщает Савелий Туберозов в своей «Демикотоновой книге» от 14 декабря. Варнава входит в алтарь во время ранней обедни и подает отцу Савелию записки для поминовения на панихиде казненных декабристов «Павла, Александра, Кондратья...» (105).

Во второй раз Варнава приближается к старгородскому собору не по своей воле, а в качестве провожатого Александры Ивановны Серболовой, гостьи матери. За свое появление в церкви он считает необходимым оправдываться:

«Начну с объяснения того: как и почему я попал нынче в церковь? <...> Я, вы знаете, в церковь никогда не хожу» (140).

Варнава Препотенский отрекается от своей матери, причем при всех, не обращая внимания ни на кого:

«Эта тяжелая и неожиданная сцена» происходит во время общего обеда; она «взволновала всех при ней присутствующих», кроме самого Препотенского, который «оставался совершенно спокойным и ел с не покидавшим его никогда аппетитом» (147).

В сцене «отречения» Варнавы от матери неожиданно проявляется *иконический мотив*. Мать Варнавы, чтобы «не слышать его отречений» вначале начинает «громко хлопать у него под носом в ладони», а затем бросается к образам и, беря в руки образ Спасителя, умоляет Его не слушать своего сына:

«Не слушай его, Господи! Не слушай! не слушай! – и с этим упала в угол и зарыдала» (147).

В эту страшную для себя минуту мать Варнавы пытается спасти своего сына от Божьей кары, молится о его прощении.

Варнава циничен и бесчувственен, закуривает сигареты от лампы в комнате матери, воспитывает в гимназистах дух дерзости старшим. Основной сюжет Варнавы связан с человеческими костями. Историю об утопленнике, тело которого Варнаве отдают лекарь и городничий, Савелий Туберозов рассказывает в «Демикотоновой книге». Эта история носит характер своеобразного «послесловия». Савелий Туберозов специально «вносит» ее в свой «Дневник» с указанием «даты» события. Однако автор Соборян эту дату не называет, и получается, что «история о скелете утопленника» имеет «затекстовый» характер. После этой отдельной «записи» Савелий Туберозов больше не возвращается к своему «Дневнику».

Из костей утопленника Варнава просит фельдшера собрать скелет, который к обозрению старгородцев Варнава помещает на своем окне «*против алтаря Никитской церкви*» (выделено мной – Г.М.) (116). История со скелетом показывает на самом деле, что атеист Варнава совсем не равнодушен к церкви. Он навязчиво «демонстрирует» всем свое «неверие». Гимназистам он изо всех сил пытается доказать, что «никакой души» у человека нет. А в данном эпизоде он тем самым бросает вызов самой Церкви. «Мертвец» стал являться матери Варнавы во сне, и она безуспешно пыталась предать его останки земле, поскольку каждый раз Варнава их выкапывал, пока в эту историю не вмешался Ахилла, положивший

ей конец. Кстати, и Варнава исчезает так же, неожиданно, как «герои-проходимцы» Термосесов и Борноволоков. Избитый женой почтмейстера, он возвращается домой и объясняет матери, что его никто не изувечил, а что-то на него впопыхах «накинулось». Завершение сюжета Варнавы Лесков связывает с мстью утопленника за неподобающее обращение к его мертвому телу. Так это и объясняет его благочестивая мать:

«— Это они, они тебя мучат!... — заговорила, всхлипывая старушка. — Да; теперь тебе уж не жить здесь больше, Варнаша» (279). На вопрос «кто?» мать отвечает «Мертвецы!». В этом эпизоде проявляется интересный иронический момент: изначально в сюжете речь шла об одном утопленнике, а здесь в речи матери появляются уже «мертвецы»: получается, что «утопленник» за сюжетное время хроники обзаводится поддержкой себе подобных. Глава об избиении Варнавы завершается его бегством:

«Через день учитель Препотенский с отпуском и бедными грошами в кармане бежал из города, оставив причину своего внезапного бегства для всех вечною загадкой» (279).

Еще раз Препотенский эпизодически появляется в пятой части. О нем в своем письме к Туберозову сообщает Ахилла, дважды встретивший Препотенского в Петербурге. В первый раз Препотенский едет, как и Ахилла на полимпериаде, навстречу ему, что символизирует разнонаправленность движения героев. Второй раз Ахилла видится с Препотенским у него в редакции, чтобы «биться» с ним за прошедшее, но неожиданно для себя мирится с ним, увидев нем «жестоко несчастливого» человека, женившегося на «здешней барышне, которая гораздо всякой дамы строже и судит все против брака, а Варнаву, говорят, нередко бьет» (295).

Эта «история», несмотря на ее фарсовый, гротесковый характер, позволяет Лескову заострить главную проблему

в «Соборянах»: отношение к православной вере в России XIX века. «Соборяне» в этом смысле являются трагической иллюстрацией оскудения веры («веры уже никто не содержит»), коснувшегося практически всех сословий и слоев общества, и прежде всего высших. В «Демикотоновой книге» Савелий Туберозов сообщает о прибытии в Старгород нового городничего, капитана Мрачковского и иронизирует: «Фамилия происходит от слова мрак. Ты, Господи, веси, когда к нам что-нибудь от света приходить станет!» (96).

Герои-соборяне Лескова – последние удерживающие бастион веры. Свой «Дневник» Туберозов заканчивает своеобразным кодексом веры, размышлением о согласии и единстве веры и подлинной свободы:

«Верю!... но удивляюсь, откуда это взялась у нас такая ожесточенная вражда и ненависть к вере? Происходит ли сие от стремлений к свободе; но кому же вера помехой в делах всяческих преуспеваний к исканию свободы? Отчего настоящие мыслители так не думали?» (116-117).

Форма «хроники», летописи позволяла Лескову «записать» страшные и тревожные события, предопределяющие ход истории. «Храмовым» героям Лескова в «Соборянах» противостоят те, кто «против алтаря».

Среди них – Дарья Бизюкина, жена акцизного чиновника – тип героини «нового пошиба», стремящейся за модой: неважно, касается она политики, нравов, одежды... О «моднице Бизюкиной», «либеральной акцизнице» Савелий Туберозов мельком сообщал в «Демикотоновой книге». В эпизоде с глумящимися над православной верой поляками ксендзом Алоизием Конаркевичем и паном Чермерницкий «модная чиновница» Бизюкина выступает на их стороне, обвиняя Туберозова в ябедничестве. Ахилла называет Бизюкину Данкой Нефалимкой, соотнося ее собственное имя «Дарья» с библейски-

ми именами двух сыновей Иакова – Даном и Неффалимом. В авторских наименованиях героини чаще всего фигурируют определения «модница» и «политическая»: «выходка нашей модной чиновницы Бизюкиной», «политическая женщина», «молодая политическая дама». Ожидая «друзей» своего мужа как «влиятельных политических деятелей», Бизюкина стремится во что бы то ни стало понравиться «новым людям».

Главы 6-13 второй части хроники представляют собой пародийно-сатирический сюжет встречи «молодой политической дамой» «новых людей» князя Борноволокова и Термосеова. Сами герои в этих главах, и в целом во второй и третьей частях хроники, словно помещаются автором в особое гротесковое пространство.

Лесков прибегает в этих главах к сатире и сарказму как главному принципу изображения «новых людей», претендующих на *модное политическое мировоззрение*. Автор подчеркивает «нарочитый» характер поведения «героев-модников». Бизюкина пытается «революционизировать» свое жилище, чтобы произвести на гостей «целесообразное впечатление». Ей жалко «портить» всю квартиру, поэтому она выбирает для демонстрации своих «новых взглядов» «одну мужнину комнату»:

Кабинет мужа «теперь совсем был ободран и представлял зрелище весьма печальное. В нем оставались стол, стул, два дивана и больше ничего» (183).

Для большего эффекта Бизюкина делает «на письменном столе два пятна чернилами», опрокидывает «ногой плевательницу» и рассыпает «по полу песок» (183).

Показательно и ее отношение к миру православия. Неожиданно в зале, на стене, Бизюкина замечает *образ* и заставляет слугу убрать его в комод: «...она было чуть-чуть не просмотрела самую ужасную вещь» (183). Для того чтобы прослыть

«передовой женщиной» в глазах «новых людей» необходимо продемонстрировать отказ от традиционной для России системы ценностей.

Вместе с тем «герои политической моды» находятся друг с другом в отношениях вражды и ненависти. Их образы построены на противопоставлении в них «внутреннего» и «внешнего».

Образ Данки Бизюкиной типологически родственен образу Евдокии Кукшиной – «политической модницы» из знаменитого тургеневского романа. Лесков расширяет сюжетную сферу для полноформатного изображения типа «новой женщины» и доводит его до окончательного гротескового предела. Отталкиваясь от Ситникова и Кукшиной, тургеневских героев-нигилистов, Лесков в каком-то смысле завершает их. Лесков помещает своих героев-нигилистов в особое пространство: они всегда находятся на противоположном от героев «старой сказки» полюсе. Варнава Перепотенский и Данка Бизюкина, несмотря на их «революционность», приверженность политической моде, все-таки принадлежат к человеческому обществу. Борноволоков и Термосесов – уже нет, они подчеркнута «звероподобны», особенно последний – «жестоковыйный проходимец». Можно сказать, что Лесков и Достоевский раньше и яснее других художников слова поняли и показали «звериную», бесовскую природу нигилистов-революционеров.

Храмовое пространство и его герои

Четвертая и пятая части, представляющие собой житие героев-соборян, – наиболее *храмовые и литургические*. В этом смысле они и самые *«житийные»*: сюжеты всех главных героев оказываются «житийно» завершенными. Именно в двух последних частях наблюдается концентрация церковных служб, иконических и литургических символов, выступающих

повествование лесковской хроники как *храмовое, соборное*. Именно в этих частях воплощается в полной мере категория соборности ²⁸(5).

В первой части хроники Лесков изображал *слово* ревностного священника Савелия Туберозова в форме «Демикотоновой книги», где его герой от первого лица делился своим взглядом на события, происходящие в глубинной России – Старгороде. В первых трех частях Савелий сравнивался с *Зевсом, львом, богатырем, дубом, орлом*, то есть с образами культурными и природными. Встречались между этими определениями и библейские: Аарон, Авель, наделяющие героя статусом пророчества и чистой жертвенности.

В четвертой и пятой частях хроники Лесков сосредотачивается на изображении *дела* Туберозова, соответствующего его *слову*. Главной сюжетной линией в этих частях является *исповедничество* Савелия, в результате которого проявляется его духовная зрелость. Он как верный ученик Христа претерпевает гонения и прещения от светских и церковных властей. В последних частях в отношении Туберозова встречаются почти исключительно церковные наименования, обозначающие его статус: *протопоп, отец, старец великий*. Не случайно именно в этих двух последних частях хроники Лесков показывает духовное *возрастание* героев соборной поповки, о чем свидетельствует и один из «чудесных снов» Натальи Николаевны, во время которого она «видит», что «возрастают» и Савелий, и карлик Николай Афанасьевич, и «дьяконочек Ахилла» и отец Захария.

В пятой части хроники Лесков изображает духовное *собираение* героев в мир иной. Заглавие «Соборяне» актуализируется тем самым через авторскую рефлекссию о нем.

²⁸ См.: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. 288 с.

Мы отмечали, что пятикупольному старгородскому храму соответствует пятичастная структура хроники. Архитектурная симметрия проявляет себя в особенной степени в последней части хроники. Первая глава открывается повествованием о смерти Натальи Николаевны и глубокой скорби Савелия, тем не менее никак не желающего смириться перед духовным начальством. Николай Афанасьевич «заболевает» из-за «неодолимости дела»: привести к смирению «гордого отца протопопа». Однако «*блестящая мысль*» «*свыше*» помогает карлику завершить дело по освобождению Савелия из ссылки. Он умоляет начальство Савелия «*приказать протопопу повиниться*», и Савелий соглашается написать Прощение, но ставит перед ним слово «требуемое». Савелия отпускают, но из-за слова «требуемое» оставляют на полгода под запретом. Этим событиям посвящена вторая глава пятой части. Третья глава посвящена возвращению Савелия домой, где его и карлика встречает радостный Ахилла.

В четвертой главе речь идет об уединенной, сосредоточенно-молитвенной жизни Туберозова после смерти супруги:

«...на вопросы навещавших его людей, почему он не выходит, коротко отвечал:

– Да вот... все... собираюсь.

Он действительно все *собирался* и жил сосредоточенную жизнью самопроверяющего себя духа.

Ахилла отстранял его от всяких забот и попечений, и это давало старцу большое удобство *собираться*» (везде курсив автора – *Н.Л.*) (292-293).

Если в четвертой главе Савелий собирается в мир иной, то Ахилла еще рассредоточивается, поводом чему служит его поездка с архиереем в Петербург. В финале этой главы Савелий и вернувшийся из Петербурга Ахилла во время соборной молитвы ощущают действие «святой работы».

Пятая глава посвящена торжественной кончине Савелия.

«Гордый отец протопоп», никого не исправив *своим словом*, в результате действия «самопроверяющего» духа обретает трудно дававшееся ему при жизни смирение, прощая жестокосердие «невеждам» и «слепому и развращенному роду» даже то, что «букву мертвую блюдя... они здесь... Божие живое дело губят...» (302). Перед кончиной Савелий произносит строки из 17 кафизмы «Благо мне, яко смирил мя еси» (302). Глубоко символична реакция отца Захария, принявшего последнюю исповедь своего собрата:

«Захария с улыбкой духовного блаженства взглянул на небо и осенил лицо Савелия крестом» (302).

Духовное возрастание и собирание Ахиллы начинается еще при жизни его наставника-старца. Перемена с Ахиллой происходит после его соборной молитвы с Туберозовым и его личного молитвенного покаяния:

«Над Старым Городом долго неслись воздыхания Ахиллы: он, утешник и забавник, чьи кантаты и веселые окрики внимал здесь всякий с улыбкой, он сам, согрешив, теперь стал молитвенником, и за себя и за весь мир умолял удержать праведный гнев, на нас движимый» (299).

После обретения благодатной молитвы Ахилла ощущает и «прибой благодатных волн веры в смятенную и трепетную душу», он «как бы куда-то ушел из себя», и его душе «надо было болеть и умереть, чтобы воскреснуть, и эта святая работа совершалась» (299).

После смерти своего великого старца Ахилла стремится последовать за ним (главы 6-9). Только ревность о пастыре его еще удерживает на земле. Известие о новом протопопе Иродионе Грацианском подвигает его к «подвигам». «Новый протопоп», по словам Захарии, умный и добрый, нравится он и старгородцам, так же, как и отец Савелий, служит и произ-

носит проповеди, имея в них «успех», призывает помнить заслуги своего «предшественника». Но «чем более новый протопоп всем старгородцам нравился, тем Ахилла ожесточеннее хотел его ненавидеть» (312). Камнем преткновения становится предложение Грацианского, высказанное во время проповеди, которую Ахилла и Захария слушают из алтаря, о «необходимости поставить над могилой Туберозова маленький памятник» (313). Ахилла оскорбляется за старца из-за маленького памятника (глава 10). И вместо «тридцати двух рублей», собранных в складчину, решает на двести рублей, вырученных от продажи всего своего имущества «возвести монумент столь огромный, что идеальный план его не умещался даже в его голове» (314), чему посвящены 11-12 главы.

В «Соборях» трагическое и комическое парадоксальным образом нередко переплетаются, и «анекдот» оказывается «движущей силой» сюжета. Так, отправляясь в город для осуществления своей идеи о памятнике для Туберозова, Ахилла неожиданно вместе с лепешками съедает часть денежных ассигнаций. На помощь несчастному Ахилле приходит предводитель Туганов, ценивший протопопу Савелия. Он и дает совет Ахилле установить памятник Туберозову в виде египетской пирамиды из гранита.

Из всех монументчиков в городе Ахилла «останавливается» «на самом худшем» – русском мастере Попыгине, который в отличие от двух немцев не задавал лишних вопросов о «мачтабе» памятника:

«...они все измерили шагами и косыми саженьями, и уговорились они тоже на слове, ударили по рукам, и пирамида была заказана и исполнялась» (317).

Ахилле нравилась работа по изготовлению памятника, так что он даже произнес сакраментальную фразу, претендующую на ментальное обобщение:

«– Вот этак-то лучше без мачтаба...как хотим, так и строим» (317).

Описание памятника, по сути, экфрасис:

«Это была широчайшая расплюснутая пирамида, с крестом наверху и с большими вызолоченными деревянными херувимами по углам» (317).

На этом анекдотичность истории не завершается, а напротив, набирает обороты. После установления памятника в силу все возрастающей ревности Ахиллы по своему пастырю в тринадцатой главе описываются события, соответствующие inferнальной составляющей числа «тринадцать»: явление в Старгороде нечистой силы, устраивавшей грабежи и в городе, и на кладбище. Грабежу подвергается и памятник отцу Савелию. Главы 14-16 посвящены поимке Ахиллой нечистой силы, дающего слово наказать виновного за «растревоженный памятник». «Нечистой силой» оказывается мещанин Данилка, «так скверно» наряжавшийся с голоду (глава 17).

Уже заболевший тифом Ахилла пытался спасти от суда Данилку, и только собственная смерть спасает самого Ахиллу от ареста: на него заводят дело о «дерзостном буйстве, произведенном в присутствии старгородского полицейского правления» (глава 18). В главах о поимке «нечистой силы» явно «просвечивает» гоголевский сюжет, подвергшийся у Лескова замечательной трансформации. Вообще, «гоголевский текст» в «Соборьях» довольно масштабен. Прежде всего лесковский Старгород ассоциируется с гоголевским Миргородом. Оба города символичны. В Миргороде происходит разрастание апостасийных признаков. В Старгороде они тоже имеются, но не эта линия в описании пространства главная. Приезжие «проходимцы»-аферисты Термосесов и Борноволов, кстати, также имеющие типологическое родство с негодником Чичиковым, представляют собой нечто инородное

идеальным героям Лескова. Старый Город Лескова – поэтическое пространство, призванное запечатлеть *старую русскую сказку*. Ахилла подобен кузнецу Вакуле, певцу-клирошанину и иконописцу, использующему «нечистую силу» в качестве транспортного средства. Поимка Ахиллой «нечистой силы» тоже оказывается успешной, а в итоге он и вовсе встает на защиту мещанина-«бесенка» Данилки. Образ казака Ахиллы навеян и эпическими богатырскими образами «Тараса Бульбы».

В 19 главе изображается кончина богатыря Ахиллы, духовной причиной которой является его «возвышенная чувствительность» и «благородное сердце». Последнюю исповедь дьякона принимает отец Захария. Как и отец Савелий, Ахилла перед кончиной *освобождается* от всего суетного, ложного и обретает смирение. Он просит прощения за памятник у Грацианского, называя свою ревность «пустой фантазией»:

«...земля и небо сгорят, и все провалится. Какой памятник! То была одна моя несообразность!» (333).

Ахиллу охватывает стихия огня: он «горит в огне своего недуга», видит иной мир, в котором просит «огнелицега» дать ему путь. Изображение ухода из жизни одного из своих любимых героев автор «Соборян» сопровождает такими словами-характеристиками, как «приподнимался», «освобождался», «будто что-то скидывал», «с кем-то боролся и одолел». Герой сердца, воплощенное отрицание рассудочности и смерти, обретает неземную мудрость: « – Он уже мудр! – уронил, опустив головку, Захария» (333). Эпитет «мудр» в отношении Ахиллы является завершающим его житийный образ: кончина героя сопровождается колокольным звоном на соборной колокольне.

Последняя, двадцатая глава состоит всего из трех предложений. В них сообщается об уходе из жизни третьего из героев старгородской поповки. Как мы помним, отец Захария

«дожил только до великого праздника весны, до Светлого Воскресения, и тихо уснул во время самого богослужения» (334). Но в этих трех предложениях в сконцентрированно символическом виде, по сути, представлен почти весь православно-догматический онто́с. Глава о смерти героев превращается в апофеоз Вечной Жизни, «полного обновления», в торжество литургического времени-вечности.

Хронику «Соборяне» с полным основанием можно назвать самым *пасхальным* произведением Николая Семеновича Лескова, восходящим к традициям житийной литературы и основывающимся на принципах иконографического письма. Изображению пятиглавого старгородского собора и своих неотмирных героев Лесков находит изоморфную ему форму пятичастного повествования, в результате чего «Соборяне» оказываются уникальным текстом-экфрасисом, запечатлевшим вечные литургически-иконические образы России.

Обратная перспектива лесковского слова

Свойства чрезмерной поэтики в произведениях Лескова

Лесковское слово было камнем преткновения уже для современной писателю критики. На протяжении многих десятилетий оно воспринималось по сравнению с предшествующей литературной традицией как «причудливое», «избыточное». На наш же взгляд, *«чрезмерная» поэтика* Лескова становится понятной лишь в ее отношении к православной аксиологии, только в неразрывной связи с которой словесный мир Лескова и может быть адекватно воспринят и истолкован. А для этого все свойства формальной поэтики должны быть объяснены содержательно (онтологически).

За эту «чрезмерность» и «избыток таланта» Достоевский назвал Лескова иронически хлестко: *«ряженный»*. Если не принимать во внимание иронию, то можно заметить, что Достоевский передал в этом слове первое, то есть самое непосредственное читательское впечатление от лесковского слова именно как от *«ряженной» в чужое платье* речи, настолько выламывающейся из определенных литературных форм, что оно воспринималось как нарочитая *художественная провокация*. Постановке авторского голоса и голоса своих героев Лесков уделял огромное внимание:

«Чтобы мыслить «образно» и писать так, надо, чтобы герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению... Мои священники говорят по-духовному, нигилисты по-нигилистически, мужики-по-мужицки, выскочки из них и скоморохи – с выкрутасами и т.д. ... Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош...

Вот и ругают меня за него, что сами не умеют так писать. Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам, по отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях. <...> В писателе чрезвычайно ценен его собственный голос, которым он говорит в своих произведениях от себя»¹.

За любовь Лескова к русскому «словесному многоводию» С. Н. Дурылин назвал классика «языколюбцем» и «языкотворцем», не сбивающимся «с альтов на басы», «от себя самого пишущим языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи», сумевшим передать «тихие слова старца Памвы», «важное просторечие мемуаров Протозановой», «язык странников», старообрядцев и другие многочисленные «ручьи и ручейки» русской речи².

Вступив на литературное поприще как незаурядный критик-публицист и создатель «злободневного» романа, Лесков так же стремительно оставляет всю «злобу дня» и обращается к прошлому, к «старой сказке», к идеалам Святой Руси, а позднее – к жизни ранних христиан в своих «восточных легендах», чтобы этим вечно живым прошлым оценить современную ему Россию. Любовь к «старым годам», в которых сохранялась поэзия старинной русской жизни, к иконописи, к героям-антикам, старообрядцам, блаженным, к вечной и неприкаянной красоте прослеживается на всем протяжении творческого пути Лескова.

Углубляясь в прошлое России, Лесков стремится стать ее художником-летописцем, «списателем сказаний», изо-

¹ Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и не семейным записям и памятям. Тула: Приокское книжное изд-во. 1981. С. 582-583.

² Дурылин С. Н. Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества // <http://www.mirfilologa.ru/sergei-durilin/7-main/91-durylin-sn-nikolaj-semenovich-leskov-opyt-kharakteristiki-lichnosti-i-religioznogo-tvorchestva>.

графом художественного слова. «*Чрезмерность*», «*манерность*» лесковского письма являлась очевидной попыткой Лескова преодолеть тривиальную «литературность». Инаковость художественной образности Лескова, обусловленная ее литургичностью и иконичностью, требовала от Лескова иных по сравнению с литературой Нового времени способов выражения.

Лесков проявляет постоянный интерес к письменным и устным формам и жанрам древней отечественной словесности: к старопечатной книге, к летописям, сказаниям и сказам, легендам, святочному рассказу, хроникам, хождениям, житиям³, преданиям (как церковным, так и народно-поэтическим), к сказкам. Несмотря на существенную проработанность в лесковиане вопросов взаимодействия художественной системы писателя с древнерусской словесностью, данная проблематика не потеряла и сегодня своей актуальности. Напротив, при снятии идеологических запретов открываются новые возможности для ее углубленного изучения.

В свое время мы обращали внимание на то, что Лесков вовлекает жанр в процесс образо- и смыслотворчества⁴, связанный с его неудержимым поворотом к риторическому идеалу древнерусской словесности.

В жанровой поэтике Лескова можно увидеть черты *поэтического богатства*, удаль и размах древнего поэта. Б. К. Зайцев назвал Лескова «единственным у нас героическим писателем» в связи с его тягой к житиям («сплошной удаче»)⁵. В высокой лесковской претензии на свой взгляд в искусстве,

³ См. : Видмарович Н. «Художество нисхождения» // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Ижевск, 2009. С. 186-201.

⁴ Мосалева Г. В. Поэтика Н. С. Лескова. Ижевск, 1993. С. 24.

⁵ Зайцев Б. К. Н. С. Лесков (К столетию рождения, заметки). // Зайцев Б. К. Отблески Вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / Сост., вступ. Ст., подгот. текста, коммент. А. М. Любомудрова. СПб: Росток, 2018. С. 284.

в его жанрологии, необычной, бросающейся в глаза, уже проявляются, на наш взгляд, черты *феномена юродства*⁶.

Понятие *святости* в поэтике Лескова имеет абсолютную ценность. Красоту человеческого образа и мира Лесков постигал и выражал через агиологию, поэтому своеобразие лесковских праведников можно понять только в свете этого феномена русской духовной жизни. Общеизвестно, что праведники Лескова – «необыкновенные», а, с точки зрения церковного канона, далекие от праведности. В свое время мемуаристка Л. Я. Гуревич сопоставляла творчество Лескова с храмом Василия Блаженного⁷. Знаменитый Собор Покрова строится в 1555-1561 годах в эпоху Ивана Грозного «в память покорения Татарских царств Казанского и Астраханского», и «его строили русские мастера: один по прозванию *Барма*, другой по прозванию *Посник*»:

«Русские люди настолько хорошо усвоили себе строительное дело, что к началу царствования Ивана Грозного основательно выработали свой самобытный, своеобразный Русский стиль церковных построек, превращая старозаветные типы и образцы своих деревянных строений в кирпичные сооружения с прибавкою к ним фряжских образцов, что касалось мелких деталей по преимуществу в так называемых *обломах* по отделке и украшению поясов, карнизов и всяких подзоров»⁸. (везде курсив автора – *И. З.*)

Народное название Покровского храма Василием Блаженным наиболее точно отражает специфику «чрезмерной» поэтики Лескова. В Покровском храме покоятся мощи св. блаж.

⁶ См. работу: Мотеюнайте И. Восприятие юродства русской литературой XIX – XX веков. Псков. 2006 306 с.

⁷ См. об этом: Венгеров С. Л. Н. С. Лесков // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб., 1896. Т. 18. С. 295.

⁸ Забелин И. Е. История города Москвы: М.: АСТ: Астрель: Хранитель, 2007. С. 178.

Василия. Праведники Лескова, действительно, в большей степени напоминают *блаженных*, чьи поступки тоже не укладываются в рамки общепринятой морали.

Своими праведниками Лесков старался обратить внимание читателя на «непостижимую», «невыразимую» сторону жизни христианина. Он выделял в праведниках «мистическую» составляющую внутренней жизни, всем своим существом устремленных к своему Идеалу – Христу.

Феномен «юродства», повлиявший на поэтику Лескова, проявляется на разных ее уровнях: нарративном (повествовательные стратегии), формообразующем и структурно-содержательном (что, прежде всего, имеет отношение к поэтике сюжета и композиции, к поэтике наименований – имен, названий, псевдонимов), образном.

Для поэтики повествовательных моделей Лескова свойственна стратегия выдвижения на первый план «чужого» слова, отличающегося от литературно кодифицированной авторской речи намеренной литературной ненормативностью и, в силу этого, призванного к созданию онтологического ощущения живой жизни. Но помимо эффекта подобия художественного мира живой жизни, «чужое слово» Лескова призвано декларировать «иную художественность», воплощенную изнутри («внутренней структурой») этого «чужого слова». Можно даже сказать, что именно эта цель оказывается самой важной в поэтике Лескова. *«Иная художественность»* Лескова как раз состоит в его отказе следовать литературным формам, закрепленным в светской словесности, в ориентации на церковные жанры, призванные выразить идеалы Святой Руси.

Отступающее от литературной нормы художественное слово Лескова расширяет пространственно-временную перспективу текста и на обратном (по отношению к светской словесности) пути следования соприкасается с древними

жанрами русской литературы. Не случайно многие исследователи называют лесковского повествователя «изографом» или «зографом», акцентируя тем самым внимание на «художественной» составляющей повествовательной манеры Лескова. Художественная «нелитературность» повествования Лескова становится стилевой доминантой «иной художественности» в русской литературе вообще, формирующей и так называемое «орнаментальное» повествование (А. Ремизов, Е. Замятин). Но орнамент – это внешнее украшение речи, тогда как слово Лескова тяготеет к «украшенности» внутренней, смысловой. Речь героев-рассказчиков Лескова выглядит как «литературное юродство» или «литературное ряжение» на фоне нормативной литературной речи, и этим намеренным «нарушением» она призвана установить первенство духовной субстанции слова над буквой – общепринятой литературной формой.

Большинство произведений Лескова написано от лица «героя-рассказчика», что проявляется в его многочисленных подзаголовках, указывающих на «матрешечную структуру» повествования, манифестирующую отказ от «одного» конкретного автора и утверждающую *принцип соборности* как принцип восприятия и изображения мира в речи многочисленных рассказчиков-изографов. Слово Лескова превращается в символ соборной России. Сверхсюжетом Лескова является Разговор – Речь – Слово; именно слово оказывается и предметом, и самим источником изображения. Б. К. Зайцев в своей заметке о Лескове его «главной силой» называл «дар рассказчика»:

«Рассказ у него сплошь и рядом ведется от первого лица, всегда он пышен, цветист, касается яркого и сильного, никогда не углубляется в душевные извилины, всегда дышит народным складом – не без лукавства, добродушия, смет-

ливой бойкости. Простонародная Россия, в обаятельном обликии, говорит устами Лескова, а перо его еле успевает записывать»⁹.

«Литературность» авторской речи вовсе не отменяется Лесковым, но стратегически отодвигается им на периферию повествования, не переставая быть одним из его сюжетно-композиционных принципов. Лесковским рассказчикам свойственны самые разнообразные манеры повествования, в своем слове они никогда не безлики и не нейтральны, и чаще всего тем самым они информируют читателя и о своем социальном статусе, и о своих ценностных установках: «Погасшее дело (Из записок моего деда)» (1862), «Архиерейские встречи. Картинки с натуры (Из дневника сельского священника)» (1878), «Печерские антики (Отрывки из юношеских воспоминаний)» (1883), «Картины прошлого... Патриотическое юродство и Сеничкин яд в тридцатых годах XIX века» (1883).

В хронике «Захудалый род» Лесков обращается к «женской» форме повествования: оно ведется от лица «княжны В. Д. П.» – это довольно редкий случай для русской классики, в случае с Лесковым органичный и удавшийся.

Эффект *«литературного юродства»* свойствен и поэтике наименований Лескова, куда входят названия произведений и имена героев, и жанровой поэтике писателя.

«Странность» лесковских названий сразу бросалась в глаза уже первым читателям и критикам Лескова, некоторые из них интерпретировали это свойство поэтики Лескова как «оригинальничанье»:

<<В самих названиях Вы находите «Несмертельного Голована, «Шерамура», «Антука́», «Ракушанского меламеда», – названия нисколько не простые, и которые иной раз Бог знает,

⁹ Зайцев Б. К. Н. С. Лесков (К столетию рождения, заметки)... Цит. соч. С. 283.

что значат. Изредка только эти слова имеют действительное значение, как «Колыванский муж»¹⁰.

С. А. Венгеров упрекал Лескова, что подобными названиями, замысловатыми «словечками» он стремился не к верному отражению жизни, а к шаржированию какой-нибудь одной из ее сторон¹¹. Д. С. Лихачев же, напротив, видел в них «прием литературной интриги», «существенный элемент сюжетного построения его произведений»¹².

Необычными являются и сами жанры лесковских произведений, помимо традиционных для литературы (повестей, романов, хроник) Лесков «придумывает» свои (рапсодию, пейзаж и жанр, рассказы к стати). Вовлечение жанра в художественный процесс является, на наш взгляд, характерной чертой поэтики Лескова, его сознательным авторским намерением. Он, по сути, возрождает жанр «святочного» или «рождественского» рассказа, дает новую форму существования жанру жития в рамках светской словесности. Творчество Лескова – свидетельство органичного для русской литературы диалога между жанрами церковной и светской словесности, их внутреннего и нерасторжимого единства.

Не менее любопытны и имена лесковских героев. Все имена любимых героев Лескова связаны со «старой сказкой»: Варвара Никаноровна Протозанова, Иван Северьянович Флягин, Памва, отец Евангел, Марфа Андревна Плодомасова (в девичестве Байцурова), Савелий Туберозов, Меркул Праотцев, Захария Бенефактов, Ахилла Десницын.

Имя одного из героев-праведников хроники Н. С. Лескова «Захудалый род» «Мефодий Червев» указывает на св. Мефо-

¹⁰ Введенский А. И. Современные литературные деятели. Николай Семенович Лесков // Исторический вестник. 1890. Май. С. 397.

¹¹ Венгеров С. Л. Н. С. Лесков // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб., 1896. Т. 18. С. 150.

¹² Лихачев Д. С. Особенности поэтики произведений Лескова // Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. Л.: Сов. Писатель, 1984. С. 142.

дия – просветителя славян, а фамилия «Червев» символизирует, на наш взгляд, одну из самых важных христианских добродетелей – смирение. В хронике «Захудалый род» Мефодий Червев воплощает собой тип учителя-христианина, вся жизнь которого есть «живое христианство».

Свои произведения Лесков нередко подписывал псевдонимами, поэтика которых достаточно любопытна. Их перечень приводит в книге воспоминаний сын писателя. Помимо известного псевдонима «Стебницкий», Лесков использует и такие: «В. Пересветов», «Николай Понукалов», «Николай Горохов», «Кто-то», «Любитель старины», «Проезжий», «Член общества», «Псаломщик», «Священник П. Касторский», «Дивьянк», «Любитель часов»¹³. Все они тоже создают впечатление «литературного перевоплощения» – «ряженья» и одновременно являются апелляцией к старине.

В основе многих сюжетов героев лежит неожиданный, иррациональный поступок героя, граничащий с юродством. Таково поведение Ахиллы Десницына, Доримедонта Рогожина. Необъяснимым оказывается и поступок Марфы Андревны – героини «Старых годов в селе Плодомасове». Вместо того, чтобы радоваться аресту своего обидчика, пытавшегося силой добиться ее согласия на брак, она, когда опасность для нее проходит, принимает неожиданное для всех решение стать его женой. О мотивах своего поступка она сообщает только отцу, разделяющему христианское чувство дочери, стремящейся спасти своего незадачливого «преследователя». Благородный поступок Марфы Андревны превращает грозного Никиту Юрьевича в кроткого супруга. Мотивация «непонятных» поступков лесковских героев-праведников всегда связана с христианской аксиологией.

¹³ Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова ... в 2 т. М.: Худож. литература, 1984. Т. 1. С. 129.

Наконец, некоторые произведения уже своими названиями символизируют их обращенность к этому особому феномену русской святости – юродству. Прежде всего, это рассказ «Дурачок» и легенда «Скоморох Памфалон». В легенде Лесков дает два описания героя: одно – портретное, другое – иконическое; первое связано со внешними чертами героя, другое указывает на иконичность его лика, освященного изнутри.

Портретное описание многословно, оно стремится отразить каждую черточку физиогномики героя:

«...он уже человек не молодой, а подстароват, имеет лицо смуглое, добродушное и веселое, с постоянным умеренным выражением и легким блеском глаз, но лицо это раскрашено, а полуседая голова вся завита в мелкие кудри, и на них надет тонкий медный ободок, с которого вниз висят и бренчат блестящие кружочки и звездочки»¹⁴.

Иконичное описание Памфалона, напротив, лаконично: «теперь скоморох спал, смыв с себя скоморошье мазанье, и лицо у него было тихое и прекрасное. Ермию казалось, будто это совсем не человек, а ангел» (7, 137).

Как правило, в русской культуре шутовству противостоит юродство. Герои-шуты русской словесности всецело принадлежат миру зла и игры, в то время как юродивые тяготеют к идеальному полюсу и миру живой жизни¹⁵. В случае со «Скоморохом Памфалоном» «скоморошество» на самом деле выступает как юродство. «Скоморошество» героя облакает его в *одежды смирения*.

Вне православной антропологии невозможно понять и поэтику *юродской телесности* в текстах Лескова. Но если в телесном портрете героя-праведника акцент сделан на

¹⁴ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1989. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте. Здесь Т. 7. С. 127.

¹⁵ Есаулов И. А. Юродство и шутовство в русской литературе // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Круг, С. 155-185.

приоритете духа над телом, то в телесных характеристиках инфернальных, бесподобных героев (это многочисленные героини-нигилисты) ущербность тела передает и ущербность души. Зоологизм героев-нигилистов передает авторское отношение к нигилизму как идее «устроиться без Бога», приводящей к «идее бесчеловечия»¹⁶.

Лесков подчеркивает аскетизм своих героев-праведников, яркой иллюстрацией чего являются героини-праведники «Захудалого рода», по-спартански относящиеся к своему телу. Учитель-праведник Мефодий Червев, когда работал в частном училище, «спал...в классе на столах»; каждую субботу он ходил в губернский город, где жили его жена и сын:

«Вся разница, которую Червев допускал в своих путешествиях во внимание ко временам года, заключалась в том, что весной и летом он ходил босиком, а осенью и зимой совершал весь свой путь в лапоточках (7, 158).

Еще одна героиня-праведница «Захудалого рода» Ольга Федотовна, отказавшаяся ради спокойствия ближнего от своего личного счастья, предпочитает в гостях спать на стульях:

«У Ольги Федотовны было убеждение, что спать на стульях гораздо деликатнее, чем лечь на кровати или хоть на диване» (7, 33).

Все лесковские героини-праведники стараются «упростить» свою жизнь и быт. Они предпочитают натуральную пищу, избегая в еде каких-либо деликатесов. Рассказчица «Захудалого рода», княжна В. Д. П. сообщает, что главная героиня ее рассказа – Варвара Никоноровна – любила «задорную корочку аржаного хлеба покруче крупной солью посолить» (7, 32). Червев питался одной свеклой.

¹⁶ Дурьлин С. Н. Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества // <http://www.mirfilologa.ru/sergei-durilin/7-main/91-durylin-sn-nikolaj-semenovich-leskov-opyt-kharakteristiki-lichnosti-i-religioznogo-tvorchestva>.

Герои-праведники Лескова терпеливее переносят любую телесную боль, по сравнению с душевными или нравственными потрясениями.

Героиня «Старых годов в селе Плодомасове» Марфа Андревна мужественно выносит пытки дворовых людей, но не отдает ключи от сундуков; она даже намеренно вводит своих истязателей в заблуждение, укрепляя в них мысль о том, что в сундуках лежат несметные сокровища. В то время как в них хранится детское белье для еще не рожденного внука.

А после пыток она также мужественно переносит, как «выправляют» ее тело:

«Истопили баню, набили в большое липовое корыто мыльной пены, вложили в него Марфу Андревну», терпеливо сносившую «несносную боль от вытягиваний и ожогов, лопавшихся в мыльной щелочи» (7, 248).

Аскетично к телу, к одежде относится еще один герой «Захудалого рода» – Дормидонт Рогожин – «сухой и рыжий дворянин с изумрудными глазами, из которых один впоследствии потерял» (7, 70). Рогожин «не счел бы приличным иметь платье с иголки, как у какого-нибудь горожанина», лохмотья «ему действительно шли и сидели на нем так, как не могла сидеть никакая обнова» (7, 78-79).

Простые герои Лескова и вовсе равнодушны к своему телу. К примеру, о трубаче Грайвороне Лесков пишет: он «весь синеватый, изрубленный», «одна бакенбарда совсем на особом на отрубленном куске росла» (7, 22). Тело героя настолько выходило за границы «нормы», что Грайворону «можно было ... по ярмаркам возить да за деньги по грошу показывать» (7, 22). С течением времени тело Грайвороны претерпевает дальнейшие изменения: мушкетом «ему рожу опалило и большой палец оторвало». Герой и сам обходится со своим телом как с ненужной вещью: «он свой «палец оторванный совсем

прочь и отстригнул» (7, 28). Не менее «исключительно» тело мужика Зиновия, кучера Рогожина, в детстве сорвавшегося с дерева и повредившего себе крестец, и так странно сросшегося, что «вся нижняя его половина всегда точно шла на один шаг сзади верхней» (7, 80). Все выше приведенные *телесные мотивы* касаются только героев «Захудалого рода», если же собрать их воедино из всех произведений Лескова, то они составят целый мир особой сферы его поэтики.

Один из самых ярких лесковских примеров, демонстрирующих предельно аскетическое отношение героя к телу, – это эпизод, связанный с Иваном Северьяновичем Флягиным, сознательно идущим на физические муки (эпизод со щетинкой) ради освобождения от муки нравственной (тоски по Родине). Акцент Лескова на аскетическом отношении к телу как характерном проявлении одной из сторон русской ментальности свидетельствует о связи художественных образов Лескова с категорией иконичности. В большей степени, это, конечно, относится к героям-праведникам.

Понимание великой ценности иконы было для XIX века, как это показывает В. Лепяхин¹⁷, явлением редким. Лесков восстанавливает икону в своих законных правах, пошатнувшихся с начала XVII века. Рассмотрение проблемы иконичности и, вообще, храмово-литургической образности в творчестве Лескова открывает для углубленного понимания его поэтики огромные перспективы. Текст-Собор Лескова, понятый как сверхтекст, вмещает в себя героев, «чающих движения воды», то есть духовного и телесного исцеления. Герои-божедомы Лескова – вовсе не идеальные, они, по Евангелию от Иоанна, – «болящие, слепые, хромые, сухие» (Ин., 5, 3), но жаждущие спасения. Лесков, на наш взгляд, близок в понимании праведничества к святоотеческой традиции, согласно которой, чело-

¹⁷ Лепяхин В. В. Икона в русской литературе. М.: Отчий дом, 2002.

век, вступивший на праведный путь, влекущий его к святости, это человек, осознавший свою собственную греховность и поврежденность, поэтому Текст-Собор Лескова, какие бы он реально исторические храмы не изображал в тексте, содержательно будет всегда Собором *блаженных* героев, *чающих движения воды*, связанных с феноменом юродства.

Таков *«солигаличский чудак»* Александр Афанасьевич Рыжов – «полицейский философ», прозванный «Однодумом»:

«Удовольствие Рыжова состояло в исполнении своего долга, а высший духовный комфорт – философствование о высших вопросах мира духовного и об отражении законов того мира в явлениях и в судьбах отдельных людей и целых царств и народов» (2, 18).

Прозвание Рыжова «Однодумом» связано с его «Дневником», представляющим собой «большие тетради синей бумаги», которые Рыжов «подшивал в одну обложку с многозначительную надпись “Однодум”» (2, 18). *Синий цвет* в данном случае выступает как иконический, соотнося героя с небесным планом.

Рыжов – истинный любомудр в святоотеческом смысле этого слова. Он знал и любил Библию, всегда носил ее с собой «в серой холщовой сумке», «знал наизусть все писания многих пророков, и особенно любил Исайю, широкое богословие которого отвечало его душевной настроенности и составляло весь его катехизис и все богословие» (2, 8). Автор приводит обширную цитату из книги пророка Исаяи, которая в устах Рыжова становится «воплем» воздуха у «дуба на болоте», представляющую собой обращение к «сынам беззакония» оставить лукавство и научиться «добро творить» (2, 8).

Художественное любомудрие его натуры проявилось и в обладании «превосходным, круглым, четким, красивым почерком». Этот «талант» обнаруживает в нем «переписчика»

святых писаний. То, что он знает некоторые тексты наизусть, свидетельствует о твердости его убеждений, о святоотеческом опыте, согласно которому «ум должен плавать в Священном Писании». Чтение Библии, в котором Рыжов «до Христа» дошел, сделало его в глазах людей «дурачком», вызывающим у них жалость:

«Пожалели и стали к Рыжову милостивее: «На Руси все православные знают, что кто Библию прочитал и «до Христа дочитался», с того резонных поступков строго спрашивать нельзя; но зато этакие люди, что юродивые, – они чудесят, а никому не вредны, и их не боятся» (2, 15).

Подвиг Александра Рыжова, представляющий собой «неожиданный акт дерзновенного бесстрашия», Лесков изображает в одиннадцатой главе. Он связан с *храмовым сюжетом*. Временно назначенный городничим Рыжов должен был встретить нового губернатора Костромы Ланского. При повышении Рыжов остался верен своим принципам: взятки не брал, был строг к себе и ревностен к службе.

«Благочестивый дух» Рыжова поднял его «на высоту невероятную», когда он увидел в посетившем собор губернаторе «надменность»: Ланской при входе в собор *креста на себя не положил* и не поклонился «ни алтарю, ни народу». В ответ на это Рыжов схватил губернатора за руку и заставил его сделать полный поклон:

«– Раб Божий Сергей! Входи во храм Господень не надменно, а смиренно, представляя себя самым большим грешником...» (2, 28).

Ланской «не подал» виду, исполнив все, к чему его склонил Рыжов, приняв его вначале за «помешанного», и только беседа с чиновниками, а после с самим Рыжовым окончательно прояснила ситуацию. Ланской увидел в Рыжове *юродивого*, на что указывает его обращение к Рыжову при прощении: «Чу-

дак, чудак!» (2, 33). Впоследствии он присылает ему Владимирский крест, дарующий чудаку-квартальному дворянство, что дает повод уже Рыжову назвать губернатора «чудаком». Губернатор, несмотря на «надменную фигуру», имел «доброе сердце» и вместо наказания Рыжова наградил его, что тоже выглядело как юродство. В какой-то степени Ланского можно назвать учеником Однодума.

Старгородский собор в «Соборях» является главным пространством-символом, собирающим вокруг себя героев-праведников русского духовенства. Все они для обывателей города «не от мира сего».

Своя *скиния* с двумя дивными образами имеется у героев-старообрядцев «Запечатленного Ангела», счастливо живущих под руководством крестьянина Луки Кирилова, рядчика «по промыслу» и по вере «наставника» как «в самой тихой патриархии»:

«Путь свой на работах мы проходили с ним точно иудеи в своих странствиях пустынных с Моисеем, даже скинию свою при себе имели и никогда с нею не расставались: то есть имели при себе «Божие благословение» (1, 400).

Не менее значимой для понимания «чрезмерной» поэтики Лескова является *тема русского старчества*, отраженная у Лескова в значительной мере. Старчество – мистическое явление православной святости, и по сравнению с иконой оно еще более таинственное и необъяснимое. Старчество не всегда было правильно понято даже и церковными иерархами, а подчас оно претерпевало и гонения. Этой своей стороной подчас встречающегося неприятия *старчество* в чем-то родственно *юродству*.

В интересе Лескова к юродству и старчеству обнаруживается интерес писателя к живому христианству, к жизни во

Христе не по букве, а по духу, поэтому многие его герои столь исключительны и неординарны, а его поэтика столь «чрезмерна».

Иконография старчества в «Кадетском монастыре» Лескова

В ряду разнообразных типов лесковских героев-праведников особое место занимают воспитатели-старцы в рассказе «Кадетский монастырь» (1880). Рассказ был впервые опубликован в «Историческом вестнике», его предваряет подзаголовок «Из рассказов о трех праведниках». Проблема образования, воспитания личности – одна из главных в творчестве Лескова. Образование и воспитание личности Лесков понимал в соответствии со святоотеческой традицией как процесс обожения личности, воспитания души по образу и подобию Христа. Лесков негативно относился к петербургским пансионам, отчуждающим своих воспитанников от отечественных традиций. Так, княжна Анастасия – героиня «Захудалого рода», отданная в петербургский пансион, – по выходе из него оказывается чуждой по духу своей матери-христианке Варваре Никаноровне Протозановой. Воспитанницами института являются Женни Гловацкая и Лиза Бахарева – героини лесковского романа «Некуда». Первая в силу своего послушания родительской воле обретает счастье, вторая уходит из дома, увлекается идеями социализма и, в итоге, погибает.

В этом смысле «Кадетский монастырь» содержит в себе идеальную модель воспитания: старческого окормления пасомой души, выработанную восточной монастырской традицией и усвоенную русским монашеством в XVIII веке усилиями св. старца Паисия Величковского.

Рассказ «Кадетский монастырь» посвящен нравам и духовной атмосфере Первого кадетского корпуса в Петербурге

(1829-1882). Название «Кадетский монастырь» сразу отсылает читателя к пространству особой святости – монастырской, а сам тип рассказа указывает на «патериковое повествование». Летопись «Кадетской обители» ведется одним из ее бывших воспитанников-«насельников», передающим истории-предания о ее четырех знаменитых старцах-воспитателях. История в соответствии с житийной традицией рассказывается «изнутри» безымянным агиографом в прямом соответствии с житийным каноном. Говоря о цикле лесковских «Праведников», Б. К. Зайцев отмечает у Лескова характерную черту прятаться за своими героями, не обнаруживая своей личности, как «благочестивый агиограф».¹⁸ Этот лесковский прием основан на агиографическом каноне, утверждающем идею преображения личного в сверхличном.

Все четыре истории строятся по житийной канве: в структуре повествования рассказа с самого начала можно выделить характерные для жития топосы (общие места). К примеру, перед повествованием о житиях воспитателей-праведников рассказчик-агиограф говорит о себе как грешном человеке:

«...я коротенько расскажу, кто нас воспитывал и *как* воспитывал, то есть какими чертами своего примера эти люди отразились в наших душах и отпечатались на сердце, потому что – грешный человек – вне этого, то есть без живого возвышающего чувства примера, никакого воспитания не понимаю» (2, 48).

«*Кадетский патерик*» состоит из четырех историй о воспитателях-праведниках, причем располагаются они в соответствии с принципом церковной монастырской иерархии, который оказывается и содержательно-строительным принципом архитектоники «Кадетского монастыря». Вообще, принцип иерархичности как принцип определенной – художествен-

¹⁸ Зайцев Б. К. Цит. соч. С. 284.

ной структуры – один из существенных в поэтике Лескова вообще. Само художественное пространство в «Кадетском монастыре» выстраивается по ценностному иерархическому принципу: от святого к святому святых. Лесковский агиограф называет корпус «монастырем», «обителью», и эти названия призваны символизировать сакральную значимость изображаемого пространства; вместе с тем, это же пространство получает определение и «кадетского скита», и в этом случае агиограф акцентирует внимание на особой отгороженности этого пространства от внешнего мира, на особом «скитском» (внутреннем) укладе жизни кадетов.

Наконец, в этом «скиту» есть церковь с ее литургическим временем-пространством и указанием на царские врата и алтарь – святая святых храма. Так что композиция лесковского текста проявляет явные черты *храмовой поэтики*.

Первое «житие» лесковского агиографа связано с Михаилом Степановичем Перским. Он генерал-майор, директор Первого корпуса – «игумен» обители кадетов, «воспитанник лучшего времени» этого же корпуса. Уже этой ремаркой подчеркивается духовное преемство традиций корпуса. Директор корпуса когда-то сам прошел ту же школу воспитания и со временем стал для воспитанников *отцом, старцем, игуменом*, как называет его агиограф. Сам жизненный устав Первого корпуса устроен наподобие монастырского, а его пространство уподоблено *скиту*, как характеризует его лесковский агиограф. В основу жизни-жития всех его воспитателей положен *аскетический идеал*. Таков прежде всего сам Перский, олицетворяющий «дух и предания кадетства»: «Жил он совершенно монахом», «Более строгой аскетической жизни в миру нельзя себе и представить» (2, 50). Перский безотлучно находился в корпусе-монастыре: «... не ездил ни в гости, ни в театры, ни в собрания...у себя на дому никогда никого не

принимал» (2, 50), питался с общей кадетской кухни, позже всех ложился, раньше всех вставал, ежедневно посещал занятия, следил за успеваемостью по журналам, ленивых исправлял только одним отеческим наказанием:

«кадета ленивого или нерадивого он, бывало, слегка коснется в лоб кончиком безымянного пальца, как бы оттолкнет от себя, и скажет своим чистым, отчетливым голосом:

«Ду- ур-рной кадет!..» (2, 49).

Повседневное корпусное бытие Перского подобно монастырскому общежителю, оно отличается постоянством трудов – каждодневным подвижничеством.

Телесные наказания кадетов претили Перскому, но считались необходимыми в корпусе, полагались за фронт и дисциплину. Перский занимался «научной частью» и во всем являлся для кадетов примером для подражания: в манере одеваться («форменным», но в то же время «изящным образом»), в поведении, в проявлении духа чести и воинского благородства. В самой его походке «выражалось настроение его души, проникнутой служебным долгом, но не знавшей служебного страха» (2, 49). Являясь строгим наставником, он был любим кадетами за то, что был «постоянно занят» ими. Все четверо наставников больше воспитывали, как это и происходит при старческом окормлении, своей жизнью, делом, чем словом. Всем им были присущи совершенно монашеские обеты: безбрачие, нестяжательность, смирение, верность евангельским заповедям. Перский был для кадетов примером бесстрашия, царелюбия и боголюбия. Лесковский агиограф называет Перского «игуменом нашего кадетского монастыря», сумевшим «под стать себе» «подобрать таких же и старцев» (2, 58).

Следование принципу иерархичности проявляется в рассказе об Андрее Петровиче Боброве:

«Второй номер за игуменом в монастырях принадлежит эконому. Так было и у нас, в нашем монастыре» (2, 59).

Но наряду с принципом иерархичности, сохраняющим структуру, устав, агиограф говорит о значимости каждого наставника как первого среди первых. В одежде Бобров составлял контраст с Перским: имел всего лишь один «засаленный-презасаленный» мундир, но зато был человеком еще более теплым, чем Перский. На свое жалованье по окончании корпуса давал «всем бедным приданое»: «три перемены белья» – для самого кадета; серебряные ложки, из них две столовые и четыре – чайных – «для общежития»:

«...накормить хоть одного, а чайком попить до четырех собратов» (2, 62).

Бобров, как это принято среди монахов, скрывал свои добрые дела, похоронили второго кадетского «старца», как отмечает агиограф, «на казенный счет».

«Третьим постоянным иноком ... монастыря» и «третьим старцем» был корпусный доктор Зеленский. Как и Перский, доктор никуда не выходил из корпуса, жил в «последней комнате лазарета», обедал «за общим кадетским столом» (2, 67), к одежде был так же безразличен, как и Бобров, был «отличным знатоком детских болезней», но лечил только кадетов, осознавая великую ответственность за порученных ему детей:

«У меня на руках тысяча триста детей, за жизнь и здоровье которых я отвечаю и на стороны разбрасываться не могу» (2, 64).

В его лазарете не было не выздоравливающих детей. Все трое старцев «кадетского скита» были нестяжателями, и все трое всю свою жизнь посвятили своим воспитанникам: «Зеленский служил в корпусе тридцать лет и оставил после себя всего богатства пятьдесят рублей» (2, 70).

Четвертый старец-воспитатель кадетов – «отец архимандрит», назначенный для преподавания религиозных предметов в высших классах. Главы 18-21, посвященные его житию в «кадетской обители», включают в себя, помимо общей канвы

патерикового повествования, жанр церковной проповеди и моменты воскресной литургии, венчающей «Кадетский патерик». «*Отец архимандрит*» был среди других старцев-воспитателей своеобразным духовником «кадетского скита». Лесковский агиограф во влиянии отца-архимандрита на кадетов отмечает что-то «древнее, апостольское», он умел «образовать» в кадетах религиозное чувство, раскрыть им «поэзию вечной правды и неумирающей жизни» (1, 71). Кадеты не могли его «вволю послушаться», каждое слово его «ловили», «хотя он «учил в классе и проповедовал в церкви». Проповеди отца архимандрита отличались простотой и теплотой, как и его уроки или лекции: кадеты могли его спрашивать обо всем, «ничего не боясь». Слова отца архимандрита были направлены «к подъему» чувств кадетов «в христианском духе».

В повествовании о четвертом старце «кадетской обители» агиограф приводит его лекцию о сути «скромного», «в образе человеческого» пришествия Иисуса Христа на землю. Отец архимандрит строит лекцию не как нечто назидательное, готовое, а в форме вопросов. Рассказ о Христе раздвигает пространственно-временную перспективу повествования сменой планов с земного на евангельский. Личность Христа оказывается той Личностью, к Которой обращен каждый герой «обители». Последние главы рассказа ознаменовываются переходом пространства с горизонтальной оси на духовную вертикаль. Предпоследняя глава является последней в плане завершения основной фабулы. Эта последняя, фабульная глава завершается рассказом о событии, произошедшем в воскресенье – Малую Пасху, на литургии. Иначе говоря, повествование в «Кадетском монастыре» движется к своему апогею – к литургическому пространству, к царским вратам и алтарю. В ней получает разрешение конфликт между отцом архимандритом и директором всех кадетских корпусов Демидовым, решившим выкинуть «удивительную штуку» – гласно

поздороваться с кадетами в церкви, после того, как закрылись царские врата. В последнем своем поступке четвертый старец обители поступает неканонически, или, как это отмечает агиограф, «еще более удивительно» по сравнению с Демидовым. Он открывает царские врата и в священнической одежде обращается к кадетам:

«Дети, я вам говорю, – воскликнул он скоро, но спокойно, – в храме Божиим уместны только одни возгласы – возгласы в честь и славу Живого Бога и никакие другие. Здесь я имею право и долг запрещать и приказывать, и я вам *запрещаю* делать возгласы начальству. Аминь» (1, 75).

С одной стороны, такое поведение священнослужителя неканонично, но, с другой стороны, его отеческое обращение к детям выглядит как молитва, закрепляющаяся финальным «аминь». Кроме того, подобное поведение вписывается в феномен юродства, свойственный неотмирным героям Лескова и влияющий в целом на поэтику писателя. Вне этого феномена невозможно понять ни лесковских праведников, ни художественного мира Лескова.

Феномен юродства у Лескова – символ живой жизни во Христе, знамение действия благодати. Сюжетные линии его героев-праведников построены на восполнении закона благодатью, оттого они кажутся неканоническими. Вместе с тем, именно Лескову удалось передать в русской словесности живой дух православия, всегда жаждущего исполнения не мертвой буквы закона, а его духа. Все воспитатели-старцы «непедагогичностью» своих приемов, в которых изобилует любовь, покрывают формализм «педагогичности».

Закрытие царских врат в финале рассказа совпадает с абсолютным завершением его фабулы: четвертый старец «кадетского скита» уходит в алтарь, и царские врата становятся для читателей символом духовного выбора: взять за образец

для себя жития этих четырех старцев, а все их жития есть указание на Первообраз, или так и остаться перед закрытой дверью в Царство Небесное.

Как видим, свое художественное высказывание Лесков строит в форме притчи-диалога, направленного к читателю. На «простое» и «теплое» вопрошание автора читатель по-нуждается дать свой ответ в затекстовой реальности – топосе личного существования.

С завершением фабулы лесковское повествование не завершается. Последняя 22 глава «Кадетского монастыря» соответствует «похвальному слову» житийного канона:

«Такие люди, стоя в стороне от главного исторического движения, как правильно думал незабвенный Сергей Михайлович Соловьев, *сильнее других делают историю* (курсив *Н. С. Лескова*). И если их «педагогичность» даже не выдержит критики, то все-таки их память почтенна, и души их во благих водворятся» (2, 75).

Как известно, стих «души их во благих водворятся» произносится как прокимен на литургии Родительской субботы или по окончании панихиды. Финал сюжета «Кадетского монастыря» завершается литургическим временем, обращенным к вечности. После двадцать второй главы следует «прибавление к рассказу «Кадетский монастырь», но это прибавление ничего не изменяет.

ИКОНОГРАФИЯ И. С. ШМЕЛЕВА

Литургичность и иконичность вещи и времени у Шмелева

«Мир быта» в русской классической литературе всегда входит в сюжет произведения, а не является лишь фоном для событий.

«Усадебные» герои А. С. Пушкина находятся с «бытом» в гармонических отношениях. У Пушкина человек показан в единстве и цельности внешних и внутренних связей с миром, в любви «к родному пепелищу». Бессмертные пушкинские строки Шмелев ставит эпиграфом к «Лету Господню»:

*Два чувства дивно близки нам –
В них обретает сердце пищу –
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.*

Не исключение и ранний Гоголь. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» «быт» не утрачивает своей устойчивости и цельности, несмотря на существование уже здесь конфликта между душой и вещью. Ситуация резко меняется в «Мертвых душах» и «петербургских повестях». Если у Пушкина внешний вид Петербурга «строгий» и «стройный», что указывает на совершенство и устойчивость формы, то у Гоголя красота формы петербургского пространства иллюзорна, а, следовательно, иллюзорен и враждебен и мир вещей, окружающих героя.

За исключением Достоевского, практически у всех классиков отечественной словесности «русский быт» воспроизведен поэтически: у Тургенева, Гончарова, Островского, Лескова, Толстого, Чехова. Достоевский в этом смысле продолжатель именно «петербургского текста» Гоголя. Однако назвать Достоевского «поэтом Петербурга» можно только в метафорическом смысле. Уже ранний Достоевский «кри-

чит» о ценностном переориентировании русской культуры, оторвавшейся от своих христианских корней.

«Дворянские гнезда» и «родовые семейства» для Достоевского – историко-культурный анахронизм.

Единственной «вотчиной» героя Достоевского является Сердце. Не случайно одно из первых произведений Достоевского «Слабое сердце» (1846) символизирует появление «ино-го героя» в русской культуре – «сыночка» Петровской эпохи – Васи Шумкова, попытавшегося «ускорить перо» ценой утраты Слова.

Своим творчеством Достоевский борется за Сердце героя и за Сердце русской культуры – родное Православие.

По сравнению с Достоевским Шмелев находится в еще более трагических обстоятельствах: нет Дома («побитая дотла Россия») и «оцепенело» Сердце – ситуация, отраженная Шмелевым в «Сидя на берегу». Шмелев – свидетель русской Катастрофы, изгнанник, лишившийся в одночасье прочного и родного уклада, на «берегу» чужой жизни вслушивается в «родные звуки», в «шепот побитой правды» и «сердцем воссоздает Россию утраченного величия и красоты.

В творчестве Шмелева *Быт* впервые становится *Сюжетом* произведения на том основании, что «быт» формирует и определяет бытие героя. Православный «быт» шмелевского героя онтологичен, он начало и продолжение Бытия героя.

Онтологичность шмелевского быта проявляется как раз в его связи с идеей времени, акцентированной, прежде всего, в «Лете Господне» и «Богомолье» – вершинных произведениях Шмелева. В них он предстает создателем «сердечного» Московского текста, Московияны¹, из которого восстает «теплая, укладливая Москва», вобравшая в себя «всю Россию».

¹ См. книгу: Сорокина О. Московияна. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 1994.

Поставив перед собой проблему соотношения вещи и времени в творчестве Шмелева, мы попутно попытались прояснить некоторые моменты, относящиеся к «рождению» и формированию «Московского текста» в творчестве Шмелева.

Русская Катастрофа ясно обнаружила истинные и иллюзорные ценности русской жизни. О православной вере как истинной ценности России перед катастрофой мало кто задумывался. Не исключением был и Шмелев, как и многие, возлагающий надежды на мнимые социальные пути развития России. В эмиграцию Шмелев увез с собой уже два образа Москвы-России: «Москву православную» и «Москву советскую» («Москву в позоре»). У Шмелева они составляют две пространственно-временные антиномии, они противопоставлены так же, как Рай и Ад. Чтобы увидеть, каким образом происходило художественное рождение и расширение «Московского текста», нужно обратиться, на наш взгляд, прежде всего к одному из первых произведений Шмелева, созданных в эмиграции, – к «Сидя на берегу» (1925). До этого было лишь «Солнце мертвых» (1923). «Рождество в Москве» появляется уже после «Лета Господня» и «Богомолья» и представляет собой своеобразное завершение темы, некий итог. Таким образом, эти четыре произведения представляют собой единое целое – **эпос об утраченной Отчизне**. А все созданное Шмелевым в эмиграции можно назвать **«книгами покаяния»**. Ими он исповедовал Святое Православие и хранил любовь к потерянной Родине.

В плане возникновения «Московского текста» «Сидя на берегу» Шмелева занимает, на наш взгляд, особое место. Это опыт художественной интуиции, подсказавшей Шмелеву «его путь» в русской словесности, опыт его постижения Святой Руси как Отчего Дома, опыт его Утраты, опыт покаяния, веры и любви.

«Сидя на берегу» – произведение исповедальное, оно было написано с мая по сентябрь 1925 года. Это опыт преодоления личной трагедии: безвозвратно потеряны дорогое Отечество и единственный сын. Бытия нет, есть Небытие: оно «вне жизни», «мертвое качанье», «плесканье», «провал в вечность», «бездумность», «мертвое бытие».

Все эти наименования «чужого пространства» сводятся к пространственно-временной метафоре, давшей название первой главе, – «Океан». Связь шмелевского Океана с «океанами» и «морями» К. Бальмонта довольно прозрачна². Еще в 1895 году К. Бальмонт опубликовал сонет «Океан» с посвящением В. Брюсову. В сонете Бальмонта Океан – безличный Логос, «безбрежный», «угрюмый», кутающийся в туман. Собственно, Океан у Бальмонта оказывается онтологической и стилевой метафорой. Если Шмелев как выразитель христианской традиции и, соответственно, христианского реализма, в своем творчестве устанавливает «границы» Небытию, чтобы вечно быть в Стране Обетованной, то Бальмонт-символист эти «границы» стирает. «Стране Обетованной» он противопоставляет «вечное скитальчество», «бездомье». Можем предположить, что «Сидя на берегу» – это в определенном смысле ответ Шмелева «цеху поэтов», друзьям, «по музам, по судьбам» на вопрос о смысле творчества и предназначении поэта.

В «Сидя на берегу» Шмелев показывает, как совершился в нем этот переход от Небытия к Бытию.

В начале повествования герой Шмелева «вне жизни» – это главная мысль первого фрагмента цикла:

² См. об этом: Быстрова О.В. Сюжетно-композиционное своеобразие цикла И.Шмелева «Сидя на берегу» // И.С.Шмелев и духовные традиции славянской культуры. XI Крымские международные Шмелевские чтения. Сб. материалов межд. научн. Конф. 11-15 сентября 2002 г. Алушта, 2004. С. 61, 66.

«Порваны нити с бездумною каруселью жизни, опыт как будто кончен, можно сводить итоги»³.

«Родного» нет, есть «берег чужой жизни». Трагизм героя в том, что он не видит смысла в своем существовании, не говоря уже о творчестве.

В «Сидя на берегу» мы видим те принципы шмелевского письма, которые станут впоследствии характерными для его последующего творчества, прежде всего, это *принцип художественного самораскрытия и самообъяснения*.

Поэта из Небытия в Бытие восстанавливает «живая сила», большая, чем даже океан, – «*дух бытия живого*». Именно он возвращает ему внутреннюю свободу и желает для него бессмертия. «Дух бытия живого» ограждает от «тлена» – океана как мертвого бытия. «Океан» страшен своей бесформенностью, «безудельностью», хаосом. «Дух бытия живого» устанавливает «пределы» и океану. Мысли о живом мире оформляются в стихи:

*...Колокола когда-то снились,
Колокола – весенний звон,
А в небе ласточки носились...
И сон, и явь, – и явь, и сон (2, 199).*

«Весенний звон» колоколов, конечно же, связан с праздником Пасхи. Основная авторская эмоция в «Сидя на берегу» – надежда на грядущее Воскресение⁴. Скорее всего, эти поэтические строки принадлежат самому И. Шмелеву. «Воспоминание» о родных колоколах соединяются со звуками «благовеста дальней церкви», чужой, «бедной».

В «Сидя на берегу» Шмелев сам формулирует условие своего возвращения к «бытию живому» – святой долг расска-

³ Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1998. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте. Здесь Т. 2. С. 200.

⁴ О значении категории «пасхальность» см. книгу И.А.Есаулова «Пасхальность русской словесности». М., 2004.

зать правду про Родное. Не рассказать нельзя: Оно смотрит и плачет:

«Смотрит оно в меня и плачет. Я нежно касаюсь его пугливой думой, и это чудесное посещение рождает во мне надежды. Я понимаю родные слезы, я слышу шепот побитой правды, живую душу. Покорный зову, я расскажу этот шепот сердцем. И он не уйдет со мною (2, 200).

Не будь этого внутренне осознанного для себя дела – **вос-создания храмовой России на веки вечные** – не было бы, возможно, и самого Ивана Сергеевича Шмелева: нечем было бы ему жить на чужбине без «духа животворящего».

Соотнесенность «Сидя на берегу» со 136 псалмом «На реках Вавилонских» совершенно очевидна⁵. Этот псалом поется в приготовительные недели перед Великим Постом. Псалом представляет собой плач древних иудеев, оказавшихся в Вавилонском плену, на «земли чуждей»: («тамо седохом и плакахом»). Мотив «блудного сына», рождающийся в сердце поэта-изгнанника, перерастает в сюжет утраты Отчизны.

На наш взгляд, «Сидя на берегу» – своеобразное поэтическое вступление к будущей грандиозной эпической Поэме, его первая часть. В смысловом плане она тождественна строке псалма: «Како воспоем песнь Господню на земли чуждей?». Шмелев находится в «плену» чужой культуры и чужого пространства. Время же дано здесь как бесформенная длительность, как время плена. «Полосы прошлого» поэт-изгнанник воспринимает вначале как сон: «Сон ли это...?» (2, 202). Откровение приходит внезапно: *прошлое* – это «*живое слово*», «*бытие живое*», *вечно настоящее время*.

Прошлое оказывается **живым бытием** – так поэт призывается к творчеству и освобождению из плена «чужой культуры», чтобы посредством «созерцания ума и духа» вернуться на

⁵ См. об этом: Сорокина О. Цит. соч. С. 170.

Родину. «Дух ведущий» ставит поэта лицом к Слову Животворящему, к «святой Песне»: «...Иже везде сый и вся исполняяй...». Молитвой Святому Духу открывается и заканчивается глава «Крестный ход», это ее «рамка». «Сердце» поэта соединяется с «единым сердцем» Родины-Собора: «Тысячи голосов поют, но единое сердце бьется» (2, 200).

«Сидя на берегу» – это род поэтической новеллы или поэмы-молитвы, состоящей из семи главок-«стихотворений», поэтический парафраз псалма «На реках Вавилонских».

Конечно, здесь отсутствует рифма, но то, что это поэтически ритмизованная проза, читающаяся как высокая поэзия, – очевидно.

Помимо поэтической формы повествования, текст «Сидя на берегу» включает в себя собственное стихотворение Шмелева и два поэтических эпиграфа из стихотворений Ф. Глинки «Москва» и А. Пушкина «Осень». Именно А. Пушкин и Ф. Глинка – несомненные поэтические вершины для И. Шмелева. И тот, и другой создатели «сердечного» «московского текста». Для Ф. Глинки Москва – и «матушка», и «город-мученик»; Москва – «белокаменная», «бурнопламенная», «положенная», «неизменная», «град срединный», «град сердечный», «коренной России град». Все эти наименования, собственно, и образуют «московский сюжет» «Сидя на берегу». Имя Ф. Глинки оказывается значимо и в связи с самим названием произведения, восходящим к уже упоминаемому 136 псалму, к которому поэт обращается в своих «Опытах священной поэзии». Поэтическим переложением 136 псалма является его стихотворение «Вопль раскаяния» (1823).

Поэт-изгнанник вслушивается в звуки «святых Песен», и слышит песнопения одного из осенних православных праздников – Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня.

Основное время повествования в «Сидя на берегу» – осень. Прежде всего, «осень» поэта как реально данное герою время. В «Крестном ходе», «Золотой книге», «Городе-призраке» Шмелев вспоминает время «святой осени», а в главе «Москва в позоре» речь идет о «темени осенней ночи» (метафоре большевистской России). Таким образом, Шмелев повествует о «трех осенях» – времени изгнания, времени святости и прочности бытия, времени Русской Катастрофы («темени осенней ночи»). Русская Катастрофа осмысливается Шмелевым мистично и сакрально: как время-пространство, лишённое света, как сакральная Ночь.

Время Весны, «радостное Утро» – время Пасхи – это время великой надежды поэта-изгнанника. Оно вне сюжета и над сюжетом – в сердце Шмелева: «Сердце мое спокойно» (2, 202). Это время Вечности.

В центре повествования «Сидя на берегу» – Праздник Крестовоздвижения, отмечаемый Православной Церковью 14 сентября по старому стилю. Это второй после Рождества Пресвятой Богородицы (8 сентября по ст. стилю) праздник новолетия – индикта (1 сентября). Запечатленный Шмелевым «Крестный Ход» праздника Крестовоздвижения является антитезой «океану» и метафорой «бытия живого». В «надземный» «Крестный Ход» – «святой поток» вливаются люди, златоглавые московские храмы, цветы, иконы, золотые кресты и хоругви, природа, звуки, церковно-народный воздух – русское море-океан.

Вещь и Время связаны в «Сидя на берегу» образом «великой Золотой Книги» – Евангелием. Оно тоже, как и «Крестный Ход», оказывается «надземным»:

«Поднято Оно с Престола и вознесено над храмом. Звякают серебром тяжелые застежки, грузно разламывается Оно на аналое, две высоких свечи, качаясь, смыкаются копиями огоньков над негнущимися листьями в золотом обресе, над пе-

реливчатыми шелками парадной ленты... и густая волна небесно-земного звука растет и заливает...

«Во вре-мя о-но...»

Евангелие, Весть Благая» (2, 203).

Сакральная вещь, таким образом, символизирует и Время, и Слово. Изображая Евангелие как иконический образ, Шмелев изображает не столько его предметное значение, сколько его статус как Слова творящего, как символ «живой сущности» слов, вещей и явлений.

Образ Золотой Книги всплывает в связи с воспоминанием «живого слова» «деревенского слесаря-пьянчужки»: св. Евангелие России как Страсти Христовы ... «в Евангелие писать надо»... «чтобы навеки помнили».

Другим постоянно упоминаемым *сакронимом*, образом-символом в Шмелева является Храм Христа Спасителя.

Сам шмелевский текст, его внутренняя структура подобна Храму, все освящающему внутри и вокруг себя. Так в «Лете Господнем» в главе «Царица Небесная» Шмелев изображает «встречу» иконы Иверской Божией Матери. Через икону входит в жизнь «московского двора» Она – Царица Небесная, и все становится «храмом».

В «Сидя на берегу» отображение «Святого Града» герой-изгнанник видит в небе, оно же как неизменное и неуничтожимое запечатлевается в его душе. Земля – «чужая» вместе с океаном, а небо оказывается «своим», именно в небе он видит «великую шапку витязя» – купол Христа Спасителя.

Храм Христа Спасителя находится в центре «рождественского сюжета» очерка Шмелева «Рождество в Москве». Как главный символ он связывает воедино «Рождество в Москве» и «Лето Господне».

Праздник Креста Господня – главное событие в сюжете «Сидя на берегу» – у Шмелева связан с Храмом московским, так заглавной буквой Шмелев подчеркивает величественность

этого Храма храмов, его особенную святость. Он «хранитель славы, святынь российских, хранитель былых страданий, зеркало наше», символ святого Царства (2, 204). Храм тяжелый и тихий – «святая крепость». Зеркальный мотив в сюжете «Сидя на берегу» озвучивается двумя метафорами: Небо-зеркало и Храм-зеркало.

Эпитет «тихий» – один из распространенных в тексте. Зрительные эпитеты соединяются у Шмелева в отношении храма со звуковыми, напоминая о молитве «Свете тихий». У Шмелева образ рождается чаще через слуховые ассоциации: от слышу – к вижу: «...слышу прохладный шелест, вижу зеленые сердечки, трепетанье». Это «внутренний, умозрительный слух». Он оказывается тем волшебным клубком, который указывает путь к цели следования, и на этом пути поэтическая нить ведет поэта-изгнанника к другим ощущениям: от слуха – к обонянию и осязанию:

«Пахнет березой, горечью ее сладкой, сухими пнями, свежим луговым сеном, теплым» (2, 204).

Изнесение Животворящего Креста Господня – главное событие всенощной Праздника, к которому трижды возвращается Шмелев: «Животворящий Крест выносят», «Крест выносят в цветах», «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко...». Это и главное событие рождающегося текста Шмелева. Несмотря на то, что у Шмелева возникает сравнение Красной Москвы с разбитой Иконой (еще одна параллель с зеркалом), воспоминание о празднике дает ему мужество осознать Русскую Катастрофу как Крест, а Крест – это тоже Икона. Две иконы в «Сидя на берегу» Шмелев «избирает» чаще других – Крест и икону Спас Ярое Око:

«Нетленное взять нельзя. Держит Господь в Деснице времена и сроки, – и Ярое Око Его сожжет закрывшую его тьму. Верю» (2, 206).

Отсюда: вижу – верю – знаю.

Глава «Москва в позоре» – о крестных страданиях Москвы – самая трагичная в новелле, рассказывающая о «без-образ-ии», развоплощении слова и образа.

Вместо лиц – «тени», вместо личности – безымянные субъекты, «стада»; вместо слов – «смутные говорки», «шепта-нье» – время иконоборчества.

На одном полюсе – «беспутный гомон», на другом – «вопл православного народа». Глава «Russie», посвященная Ивану Алексеевичу Бунину, насыщена пейзажными и «деревенски-ми» мотивами.

В ней выделяется лексико-семантическая оппозиция «вереск»⁶ (верю) и «треск» сосновых шишек, «треск оскорбительных слов о России французов и англичан». Иноязычному речевому «треску» (фоническое обыгрывание слов *tres jolі, Рёшш*) поэт-изгнанник противопоставляет **молчание**:

«Я не сказал ни слова»: «Они – европейцы, и все знают. Что им может сказать дикарь, который не знает ни права, ни морали? Мои слова они разотрут крепкими гвоздяными башмаками... Мне вспоминались книжки, полные клеветы и злобы, где все подбрито: вырвано сердце жизни, **вытравлены** все краски, **выдраны** гордые страницы. Груды листков бездарных, полных **трескучей** травли; статьи в газетках – на всех языках, и всюду одно *кривое* (выделено мной – Г.М.)» (2, 213).

Основная мысль этой главки – осознание того, что Россия идет крестным путем Христа. Эта мысль воплощена символическими образами сакральных «вещей»: «гвоздей» («гвоз-

⁶ См. о связи слов вереск и вера у О. В. Быстровой в цит. соч. (сноска 2). Правда, О. В. Быстрова выделяет в слове вереск два смысловых элемента: «вера» и «искать». На наш взгляд, в слове «вереск» присутствует лишь одна смысловая ассоциация: вера – вереск. На протяжении всего текста герой-изгнанник неоднократно заявляет о своей вере – верю, знаю, а не о поиске ее. Вера – это тот дар, который удалось сохранить после погрома России Шмелеву, верой как самой высшей ценностью он наделяет и своего героя.

дяных башмаков) – орудий казни («Крест, гвоздя и копие») Спасителя; мотивом злобы и оплевания:

«Говорилось злобно, насмешливо, высокомерно. <...> Надо раздавить в зачатке...Он даже плюнул и крепко растер ногой» (2, 213).

Но вслед за Христом распинается не только Россия как страна Слова о Христе, распинаются и слова правды поэта-изгнанника о России-Слове:

«Мои слова они разотрут крепкими гвоздяными башмаками – этот невнятный лепет никому непонятной «I’ame slave» прикидывающейся глубокой, кроткой» (2, 213).

Слову-плоти России противостоит «груда листков бездарных» о России:

«...“Россия в цепях. Царские палачи, опричники. Виселицы, урядники, жандармы. Сапог жандарма. Забитый, темный народ, в тисках кулаков, помещиков, попов, кабатчиков и жандармов. Царь-кабатчик. Страна истекает кровью. Престол-отечество! Православие, самодержавие, народность... пресловутые три кита. Царские хищные орлы. Христоролюбивое воинство! Серая скотинка!..” – яростный свист и гик. <...> Ни слова ласки, ни одной светлой точки. Ни единого слова гордости Россией, ее движеньем!... <...> И вот гиблая, мертвая, лихая...<...> Налганный лик оправдан. Какие слова скажешь? (2, 214)».

«**Молчание**» поэта-изгнанника становится сущностным, исихастским мотивом, формирующим смысл скорбной и покаянной новеллы-молитвы о сыновней любви к России.

«Сюжетное молчание» поэта-изгнанника увенчивается рождением истинной поэзии в топосе повествования – топосе поэтической свободы. Поэт-изгнанник разделяет с «православным народом» России скорбь и страдания, он молчит, не отвечая на Искушение и тем свидетельствуя верность Богу-Слову. Поэт **покоряется** («покорный зову») лишь «шепоту

побитой правды» – в результате рождается Слово утешения.

Конечно же, символичен и образ ослика, связанный в Евангелии с Торжественным Входом Христа в Иерусалим. У Шмелева «ослик» то дремлет, то трубит истошно и просится домой. Он тоже находится в своеобразном изгнании, в «неевангельском пространстве».

Финал этой прекрасной шмелевской новеллы удивителен. Злобу «туристов-иностранцев» автор побеждает по-христиански – любовью и смирением: он смотрит на «чужую землю» благословляющим взглядом. Жертвенной христианской любовью он обнимает сам океан:

Весь океан – как новый... Вспыхивают на нем *барашки* (выделено мной – Г.М.)» (2, 215).

«Жертвенность» взгляда поэта-изгнанника передается даже океану. «Цветы вереска» – символический образ крестного пути поэта-изгнанника. «Лиловый» (фиолетовый) цвет вереска («пышный ковер лиловый») также символичен: за неделю до Великого Поста цвет священнических одежд – лиловый. Так «цветы вереска» возвращают сюжет к мотиву блудного сына и потери Родины – Рая:

«Цветы неплодной земли, пустынной, грустной. Пахнут они так робко, нет на них блеска красок...что-то меня к ним тянет, смиренной грустью. Как-то они мне близки, словно в них что-то наше, невидное никому, ненужное, – скорбная доля наша. <...> Вот и еще **лето откатилось**» (2, 216).

Мотив покаяния воплощается в «Сидя на берегу» через категорию времени, которая в свою очередь онтологизирует Быт, преобразуя его в Бытие. Время Воскресения дано в «Сидя на берегу» как провиденциальное время, составляющее Веру и Надежду автора, но его нужно «выстрадать», «дорости» до него, поэтому основным временем повествования в «Сидя на берегу» является время покаяния и искупления – время осени.

Последняя строчка новеллы является связующей нитью с «Летом Господним» – «летом благоприятным».

В «Лете Господне» и «Богомолье» – Прошлое как вечное настоящее -сюжетообразующее время. Именно здесь Время и Вещь формируют онтологию пространства повествования.

Православная вера осмысливается Шмелевым через идею Света (Преображения) – Святости. Русский мир Шмелев изображает как мир святой, иконичный, в этом проявление и условие его национальной идентичности. Свойствами святости наделяются у Шмелева время, пространство, вещи, мир видимый и невидимый – даже сам воздух («пахнет церковно, воском»): огонек страстной свечки, лошадки, звуки («напев священный»), звезды, снег, сад, запахи («священно-грустные»). В главе «Покров» «Лета Господня» мир русской бытовой культуры в изображении Шмелева предстает как мир красоты и святости, мир «тихого света», мир молитвы, где в соприкосновение входят Слово и Вещь: молитвой освящаются «соль», «огурцы», «капуста», «яблоки». «Русская жизнь» Шмелева буквально пронизана лучами света и сияния. У Шмелева сакрализована и цветовая гамма, символизирующая «русский мир». Рождество «голубоватое», Пасха «красная», Москва – «белокаменная» и «золотая».

Пребывая в Лете Господнем и подчиняя свою жизнь церковному времени, герой прежде всего призывается к святости, и у каждого – свой, но неизменно крестный путь к ней.

«Рождество в Москве» придает этому грандиозному эпосу Шмелева характер закругленной композиции. Именно здесь временные планы: прошлое – настоящее сопоставлены, противопоставлены и авторской волей направлены к Вечности.

Рассказ «Рождество в Москве» создавался с 1942 по 1945 год, являясь тем самым одной из «завершающих частей» грандиозного целого Шмелева – книги покаяния. Это тоже своего

рода – «воплъ раскаяния», тот же парафраз 136-го псалма, но в отличие от «личного покаяния» в «Сидя на берегу», «Рождество в Москве» представляет собой «соборное покаяние» («мы каемся»). Именно в этом рассказе Вещь входит в соприкосновение с идеей Соборности и является ее символом. Само повествование от «я» часто меняется на соборное «мы»: «Мало мы свое знали, мало себя ценили» (3, 236).

Поэтически-народным эквивалентом идеи Соборности в «Рождестве» является народное слово «бучило», «рождественско-деловое бучило»:

«В Охотном Ряду перед Рождеством – бучило» (3, 238).

«Бучило», как объясняет Словарь В. И. Даля, – это водоворот, пучина.

Сакральным символом «рождественского текста» Шмелева является Храм Христа Спасителя, великий Храм-Витязь. Он «держит» весь текст. О нем речь идет в начале, в середине и в конце повествования.

Московское Рождество у Шмелева «светится» и «золотится» «куполом-исполином» Храма Христа Спасителя: «Рождество Христово – его праздник» (3, 235). Строился Храм «всем миром»: «На копейку со всей России воздвигся Храм» (3, 237). Храм, как известно, был возведен в ознаменовании победы над наполеоновской Францией, в знак того, что в России «к празднику Рождества, 25 декабря 1812 года, не осталось в ее пределах ни единого из врагов ее» (3, 235). Так у Шмелева соединяются *Вещь и История*.

Шмелевская «гастрономия» есть «земное выражение радости» Рождества. В «Рождестве в Москве», как и в «Лете Господнем» и в «Богомолье», «Еда» образует своеобразный сюжет, через который в полной мере отражается **поэтология вещи**.

«Рыбный микросюжет» обладает особым статусом. «Рыба» является иконичным предметом-символом, указывающим на

Спасителя. Через «рыбу» утверждается идея «веселья и радости» Рождества, идея Спасения:

«Рождественский пост – легкий, веселый пост. Рождество уж за месяц засветилось, поют за всюнощной под Введение, 20 ноября, – «Христос рождается – славите...» (3, 237).

«Рождественская рыба» указывает на иерархию времени: «навага – предрождественская рыбка», «снеточек белозерский – знак близкого Рождества».

«Рыба» связывает *Время и Пространство*:

«Волга и Дон, Гирла Днепровские, Урал, Азовские отмели, далекий Каспий...- гнали рыбу, ценнейшую, красную, в европах такой не водится» (3, 237).

«Рыба» оказывается «*объединяющим началом*», проводником к Соборности, к храмовому человечеству, вокруг нее объединяется «разный люд»: и простой народ, и рабочий, и профессора, и исторические деятели, и сочинители. «Самой всенародной» оказывается «селедка-астраханка».

«Рыба» воплощает собой «*континуум культуры*», осуществляя связь Вещи и Имени: «от дедушки Крылова до купца Гурьева наважку особо отличали» (3, 237).

Шмелев соотносит «рыбу» с «*историческим лицом*». Через «рыбу» историческое лицо получает возможность восполнения и единения: «Наш снеток – всенародно-обиходный. Говорят, Петр Великий походя его ел ...» (3, 238).

«Рыба» у Шмелева – *предмет изображения романов, стихов*:

«О судаках полный роман можно написать в трех томах... про Ерша – Ершовича, сына Щетинникова, какое сложено, а он судаку только племянником придется...- поэзия для господ поэтов! «Мне рыбак Трофим на Белоозере такое про судака рассказывал <...> А Трофим-то тот с Пушкиным родной крови» (3, 238); и «про наважку можно бо-льшие страницы написать, вкуса неопишемого» (3, 237).

«Вещь» является «вызовом» для «сочинителя», она испытывает его возможности и указывает на «границу», за которой начинается область «Неописуемого».

Искусство символично, следовательно, изображение быта художником никогда не означает его механистического копирования или воспроизведения. Изображенный быт – это всегда символический и поэтический быт. По мысли М. Хайдеггера, – самого оригинального немецкого философа-почвенника XX века – художник в искусстве не воспроизводит какую-то конкретную вещь, а раскрывает сущность вещи, «истину сущего»⁷.

Именно в духе *поэтического любомудрия* Шмелев стремился передать при изображении идею *сущностной значимости* вещей. Особенно это проявилось при изображении «сверкающих» рождественских игрушечных рядов, «рождественских херувимов», «елочного-веселого»: «рождественская игрушка» у Шмелева призвана «указать» именно на «рожденье ж и в ы х в е щ е й», «живую сущность», «души земной неодушевленности», «и – де – и вещей» (3, 241).

Давая слова в разрядку и поэтизируя уже не столько вещи, сколько, как и Платон в своем знаменитом «Пире», эйдосы вещей, Шмелев тем самым подчеркивает особый статус *вещи* в искусстве и в своем личном творчестве.

Мир русской бытовой культуры Шмелев уподобляет «реке»: «Млеком и медом течет великая русская река» (3, 246). «Хлеб», «сыр», «пастила», «сбитень» («янтарный божественный напиток» из имбиря и меда) – символизируют «сладкую радость» Рождества и сладость утраченной России – Райского Сада.

⁷ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX –XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 264-312.

История показывает, что уничтожение Бытия начинается с уничтожения Быта. Об этом точно в свое время сказал П. Флоренский: «Разорив православный быт, реформа Петра нанесла сильный удар православию, лишив его, по крайней мере в городах и образованном классе, его тела – быта. Результаты второго исторического удара православию, революции – еще нельзя учесть»⁸.

«Рождество в Москве» Шмелев пишет, когда Храма уже не существовало:

«Нет Исполина-Храма ... и Бог не с нами. <...> Звезды поют и славят. Светят пустому месту, испепеленному» (3, 246). «Рождением текста» Шмелев «воскрешает» Храм: так Рождеству сопутствует Пасха. Пространство указывает на нулевой статус вещи и вместе с тем на ее *сакральную неуничтожимость*: нет Храма, нет людей, славящих Бога, но есть «звезды» – они «поют и славят».

Завершается «Рождество в Москве» *соборной молитвой-плачем*, молитвой-покаянием:

«Бог отошел. Мы каемся. <...> Бог поругаем не бывает... Кротость и покаяние – да будут... И срок придет:

Воздвигнет русский народ, искупивший грехи свои, новый чудесный Храм – Храм Христа и Спасителя, величественней и краше... И снова тогда услышат пение звезд и благовест. И вскриком души свободной в вере и уповании вскричат: «С нами Бог!...» (3, 246).

Личный сюжет Шмелева о блудном сыне завершился непостижимо сокровенно: писатель умер в православном монастыре Покрова Божией Матери в Бюсси-ан-От⁹. Господь словно дал возможность Шмелеву пропеть церковную песнь

⁸ Флоренский П. Православие // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 488.

⁹ См. об этом у О. Сорокиной. Цит. соч. С. 355-356.

(седален) покаянной сыновней любви к Отцу, исполняемую при монашеском постриге: «Объятия Отча отверсти ми потщися...».

«Рождество в Москве» имеет подзаголовок: «рассказ делового человека». Рассказчик – «доверенный» некогда известной фирмы по «полотняной части», то есть «изготовитель тканей».

Не для того ли избирает Шмелев эту форму повествования, чтобы через этот литературный прием обозначить очевидную параллель ткани и текста? Кроме того, ведь и первоначальная установка «я человек деловой» обогащается в процессе повествования принципиально новым смысловым нюансом: «Я хоть и по торговой части, а *любомудрию подвержен*» (выделено мной – Г. М.) (3, 241).

«Рождество в Москве» – результат художественного «озерцания ума и духа». Как «изготовитель тканей» рассказчик «Рождества в Москве» сплетает поразительный по возможностям соединения *слова и образа* текст, в котором именно через Вещь Шмелев репрезентирует все богатство онтологических, литургически-иконических смыслов. И указывает на «границы» этих возможностей, на «границы» поэтической интуиции, дальше и выше которых лишь Слово, Свет.

**«И цвет его был – свет Истины»: *цветопись*
и *светописание* в художественном универсуме
И. С. Шмелева**

Основным сюжетом художественной вселенной Шмелева является сюжет *Преображения*. Он мистическим образом вошел в творчество И. С. Шмелева через его личный опыт. «Первой книгой» Шмелева стал очерк «На скалах Валаама» (1897) – результат его поездки в Преображенский мужской монастырь на остров Валаам.

«Шатнувшийся от церкви» (как говорит о себе И. Шмелев), «никакой», «в полубезбожном настроении», «читатель Бокля, Дарвина, Сеченова, Летурно» неожиданно для себя решает в качестве свадебного путешествия отправиться на богомолье за тридевять земель от Москвы в «лесное царство» Валаама, перед этим взяв благословение у старца Варнавы Гефсиманского.

Об этом Шмелев напишет в переработанном (а лучше сказать, новом произведении) о святом острове – «Старый Валаам» (1935) и в «поминальном очерке» «У старца Варнавы» (1936). «Благословение» просить «студенту» уже стыдно, «но так надо», так в детстве учил Горкин. «Тягу к монастырям» «студент» Шмелев объясняет «тягой в детство», в «прошлом, далекое». Детская беззаветная доверчивость, безоглядная преданность Родному, «непосредственность восприятия» – основные параметры авторского видения в двух Валаамах. В юношеском Валааме эта «детскость» подчас переходит в «подростковую дерзость», но все от той же жажды правды. Совершенно закономерно то, что в «Богомолье» и «Лете Господнем» мир отражается через восприятие «евангельского ребенка».

Через всю жизнь Шмелева проходит образ святого старца – Варнавы Гефсиманского. В «Лете Господне» образ старца Варнавы – «световой центр» главы «Благословение»:

«Там, где крылечко, ярко сверкает солнце, и в нем, как в слепящем свете, – благословляет батюшка Варнава»¹.

Это описание лица святого, словно находящегося в центре солнца, конечно, сразу же отсылает к известному воспоминанию Н. А. Мотовилова о Преп. Серафиме Саровском:

«Представьте себе, в середине солнца, в самой блистательной яркости его полуденных лучей, лицо человека с вами разговаривающего. Вы видите движение уст его, меняющееся выражение его глаз, слышите его голос, чувствуете, что кто-то вас руками держит за плечи, но не только рук этих не видите, не видите ни самих себя, ни фигуры его, а только один свет ослепительный, простирающийся далеко, на несколько саженей кругом, и озаряющий ярким блеском своим и снежную пелену, покрывающую поляну, и снежную крупу, осыпающую сверху и меня, и великого старца»².

Тема «русского старчества», сопряженная с идеей «святости», вообще, одна из существенных в творчестве Шмелева. К теме «русского старчества» Шмелев подступает вслед за Лесковым (образ Памвы в «Запечатленном Ангеле») и Достоевским³. Б.К. Зайцев, казалось бы, раньше Шмелева приходит к созданию образа «святого старца»: «Преподобный Сергей Радонежский» появляется в 1925 году, но в своей повести Зайцев касается, скорее, явления «русской святости» как таковой, чем «старчества».

¹ Шмелев И. С. Собр.соч.: В 5 т. М.: Русская книга, 1998. Ссылки на это издание передаются обозначением тома в тексте арабской цифрой. Здесь Т. 4. С. 511.

² Беседа старца Серафима с Н.А. Мотовиловым о цели христианской жизни // Преподобный Серафим Саровский в воспоминаниях современников. М.: Сретенский монастырь: Новая книга, Ковчег, 1998. С. 378.

³ Мосалева Г. В. «Храмостроительство» русской словесности // Духовная традиция в русской литературе. Ижевск, 2008. С. 74-96.

Шмелев же и в своем раннем очерке «На скалах Валаама» проявляет интерес к монахам-старцам. Шмелев создает целый Пантеон «русских старцев». И вот что важно: старец Варнава, и Преп. Сергей Радонежский, и Преп. Серафим Саровский и многочисленные валаамские и коневецкие чудотворцы – «иконичны», в этом существенное отличие Шмелева от Зайцева. Он делает принципиальную установку на «*ликописание*». И свой путь к постижению «**небесно-вечной красоты**», путь к *ликописанию* Шмелев начинает из Гефсиманского скита. На наш взгляд, интерес Шмелева к теме старчества связан как раз с идеей Света, предельно воплощенной в русской культуре как наследнице Византии.

Казалось бы, для чего Шмелеву было совершать это путешествие, ведь в Троице-Сергиевой Лавре есть все то же, что и на Валааме. В Спасо-Вифанском монастыре есть Преображенская церковь с горой Фавор – иконостасом храма. И о посещении Вифании и горы Фавор Шмелев тоже рассказывает в «Богомолье».

На Валаам Шмелев попадает спустя день после праздника Преображения Господня и уезжает перед Успением Божией Матери.

В своем раннем очерке Шмелев воспроизводит два начальных слова тропаря праздника «Преобразился еси...», но не особенно вдается в смысл праздника. В очерке 1897 года Шмелев еще предстает как создатель «Картины», явившейся вследствие соединения элементов натурализма и эстетизма. Одним из проявлений натуралистичности в очерке является **прием фотографирования**. На остров Шмелев приезжает с «аппаратом», но «техника» оказывается ненадежной: лента повреждается, и «фотопортреты» погибают, в том числе и «патретик» монаха Севастиана из Коневецкого монастыря. Характерным проявлением «эстетства» и «салонности» является употребление каскада поэтизмов:

«...далекий и чудный Валаам стоит перед моими очами, выдвигая ... целую вереницу своих величественных, очаровательных, поэтически-волшебных красот...»⁴.

Или вот «патретик» о Севастиана:

«Он стал на паперти, красиво задрапировавшись мантией, которая очень шла к его высокой фигуре, к строгому выражению лица. В руках он держал четки. Седая борода придавала ему почтенный вид. «Точно патриарх, – подумал я» (I, 344).

«Недавно оконченный» и на глазах Шмелева еще расписывающийся Преображенский Собор Шмелев тоже словно фотографирует:

«Перед нами Валаамский собор уходит в небо своей тридцатитрехсаженной колокольной...» и описывает «салонным слогом»: «Изящный иконостас, в котором золото перемешалось с голубой, белой и красной краской, представляет собой с большим вкусом сделанное сочетание резных колонок, причудливых узоров и витиеватых разводов...» (I, 370-371).

Композиция «На скалах Валаама» имеет форму «воспоминаний о поездке уже совершенной», и начало с концом очерка образуют единую временную рамку: Валаам видится автору из «писательского кабинета». Шмелев представляет читателю Валаам как «фантазию», сотканную из расхожей «серебряно-вечной» стилистики: «волшебное царство Валаама» то пропадает в «приозерном тумане», то вновь возникает из облака собственного «табачного дыма».

«Первая книга» успеха не имела, и Шмелев ничего не пишет в течение десяти лет.

«Икону Валаама» – «Старый Валаам» Шмелев создаст спустя сорок лет после своего паломничества на остров.

⁴ Шмелев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Сибирская Благовонница, 2008. Ссылки на это издание передаются обозначением тома и страницы в тексте. Здесь Т. 1. С. 311.

В «Старом Валааме» меняется все: жанр, повествование, композиция, стиль, но, прежде всего, мировосприятие самого автора, и, следовательно, его художественная аксиология. В жанровом отношении очерк превращается в *героическую поэму*, начисто лишенную салонной манерности. Сам тропарь в «Старом Валааме» именно поется: «Преобразился еси на горе-э...», звук уходит в вечно длящееся время. Начинают пение дисконтом «певчие-монашонки», «послушники поддерживают басами», «подхватывают на пароходе», тропарь «катится по Монастырскому проливу», «в камнях отзывается, в лесах» (2, 418).

Меняется повествование: с одной стороны, появляется оглавление частей и большая строгость в композиции, с другой стороны, «смысловые звенья» текста не дробят его на самозамкнутые микросюжеты, хотя они и присутствуют, а создают «единство впечатления», «единство структуры». Но главное, что из повествования уходит «Я» – все оценивающее и судящее, и уступает место Другому. Я из текста не исчезает, но личный авторский взгляд становится иным: ненавязчивым, любящим и благословляющим».

«Она» – «спутница» поэта тоже обретает в тексте и плоть, и дух. «Она» с ним на протяжении всего пути, всегда рядом. «Она» и «он» объединены «детскостью», простотой и искренностью восприятия Тайны жизни, впрочем, как и все герои «Старого Валаама». Символично «угощение» валаамским монастырским хлебом в финале текста:

«Я беру с поклоном, развертываю и вижу – хлеб! Чудесный, валаамский, ржаной, душистый, с тонкой корочкой, пахнет и пряником и медом. Отрезок длинной ковриги, фунтов на пять. Тут же мы и едим его, крестясь на золотые кресты и синие купола собора» (2, 418).

«Он» и «она» вместе едят «хлеб» и «говорят взглядами» об одном и том же: радости приятия родного мира.

«Хлеб духовный» «освещает» и благословляет «первые шаги» совместной жизни. Через хлеб входит Другой. Цветопись и цветистость стиля уступают место *светописи* и *светописанию*. Шмелев здесь видит уже не лица, а *лики*. Так он пишет о десяти валаамских схимонахах: «Это – свет Валаама, его слава. Какие лики!» (2, 394).

Шмелев проходит тот же путь, что и валаамский монах Алипий, писавший начале «мир», «картинки» и получавший за это «медали золотые», но выбравший «иконы» и «святые лики».

В «Неупиваемой Чаше» (1918-1919) Шмелеву будет еще близок живописец Илья Шаронов. Образно говоря, в «Неупиваемой Чаше» Шмелев изображает Свет в манере импрессионизма. Он изображает «солнечные лучи-потoki», «яблоневые сады, облитые солнцем», неземные глаза – «светлые, как лучи зари», «несбыточные глаза – два солнца». Анастасия в представлении Ильи Шаронова подобна святой Цецилии. В «Неупиваемой Чаше» отчетливо проявляются эстетические представления человека эпохи Серебряного века⁵. Но среди этих описаний встречается и иератичное, и лаконичное: «светлый лик Богородицы». Именно с «Неупиваемой Чаши» идея Света становится главной идеей творчества Шмелева.

Переход к *ликописанию* – это «освобождение живой души художника», как объясняют автору-путешественнику азы богословия Образа валаамские монахи:

«Святые лики ниже, что ли, по-вашему, земной красы, которая прахом распадается? Святой лик есть отображение Господня Света. Ну-ка, напишите кистью Господень Свет..? Тут уж не живописное искусство, а благодать Господня. Вот наш о. Алипий теперь и прозирает духом, ищет в ликах Господень

⁵ См. об этом: Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002. С. 440.

Свет...подвиг высокий принял. Никакое не порабощение, а воодушевление. Нетленное пишет, небесно-вечную красоту. Теперь я знаю: высокое искусство в в е ч н о м» (2, 396).

Созревание в Шмелеве «духовного человека» потребовало от него также отказаться от писания «мира» и «картинок» и стремления через «лики» героев отразить «Господень Свет», «небесно-вечную красоту». Через идею Света Шмелев познает и тайну творчества. В истории Отечества, в своей личной биографии, в судьбах людей Шмелев ищет и пытается воплотить Господень Свет.

Через весь сюжет Преображения в «Старом Валааме» и через творчество Шмелева вообще проходит *мотив Креста* как условия Преображения. Богомольцы поют тропарь и «крестятся», валаамский пейзаж отражает, прежде всего, символ креста:

«На гранитных утесах лес островерхих елей. Над ними золотится **крестик** (выделено мною – Г.М.) скита Всех Святых» (2, 418).

В финале шмелевской поэмы возникает величественная пространственная икона Валаама:

«Виден весь Валаам, **весь в солнце**, зубья его утесов. Где-то **на высоте**, за соснами – **деревянная церковка-игрушка**: дальний скит, Александра Свирского. Снежно сияет светило Валаама – великолепный собор **с великой свечой-колокольной**... Лазоревые его **главы начинают вливаться в небо**, лазоревое тоже. **Белеют стены** в зеленой кайме лесов. **Снежная колокольная** долго **горит свечой – блистающим золотом креста**» (2, 418).

Основная цветовая (точнее, световая) гамма сюжета Преображения – *снежно-золотая*, как и на иконе Преображения.

Икона Валаама, созданная Шмелевым, собственно, есть отражение иконы Преображения, указание на нее.

В кондаке праздника Преображения поется: «На горе преобразился еси, и якоже вмещаху ученицы Твои, славу Твою, Христе Боже, видеша; да егда Тя узрят распинаема, страдание убо уразумеют вольное, мирови же проповедят, яко Ты еси воистинну Отчее сияние».

Кондак праздника передает идею славы Богочеловека, но и сообщает о Его грядущем Распятии. «Чудо» Преображения совершается Христом ради учеников, следующих за Христом и могущих вместить это Чудо, ради спасения их от уныния и неверия, ради того, чтобы «явить» смысл предназначения Богочеловека на земле. В кондаке говорится и о добровольном страдании Христа, совершенном ради спасения людей, ради Любви к ним и о последующей проповеди миру свидетелей Фаворского Света⁶.

⁶ См. главу «Свет» в замечательной книге Н. Н. Третьякова «Образ в искусстве. Основы композиции». Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. С. 191-220. Н. Н. Третьяков пишет о традициях византийского искусства в России в понимании **света**, пришедших в Россию через Феофана Грека: «В иконе «Преображение Господне» поражает понимание света как нематериального огня, в данном случае даже не имеющего световой окраски» (196).

См. также книгу С. В. Алексеева о Православной иконе, в которой во вступительной главе он напоминает об одном из главных отличий православной иконы – «отсутствии внешнего источника света», о древнем сопоставлении иконописи со светописью. В этой связи С. В. Алексеев касается богословской полемики исихастов и гуманистов в середине XIV века о природе Божественного Фаворского света: «Гуманисты считали, что свет, которым просиял Спаситель, – это свет, который был явлен Спасителем в определенный момент; свет этот имеет сугубо физическую природу и потому доступен земному зрению. Исихасты, что в переводе с греческого означает «безмолвники», или «молчальники», утверждали, что этот свет этот присущ природе Сына Божиего, но прикровенен плотию, и потому увиден может быть только просветленным зрением, то есть глазами высоко духовного человека. Свет этот – нетварный, он изначально присущ Божеству. В момент Преображения Господь Сам отверз очи ученикам, чтобы они смогли узреть то, что недоступно зрению обывденному». См.: Алексеев С. В. Энциклопедия Православной иконы. Основы богословия иконы. С.-Пб., 2004. С. 44-45. Обоснование

Сам кондак как будто в тексте Шмелева не упоминается, но его содержание в целом растворено в «Старом Валааме».

Сюжетными парафразами кондака Преображения являются «лики-жития» валаамских монахов, подвижающихся «во имя Господне». Шмелеву открывается тайна человеческой личности – «тайна полного отвержения себя» – тайна Преображения. Об этом – многочисленные истории «Светлого Валаама», «житийные иконы»: два послушника через сорок лет становятся «светом миру», один из них «возрастает» «из заурядного парня-молодчика в послушнической ряске – в великосхимника-подвижника и смиренного служителя Господня» (2, 391). Два валаамских инока Сергей и Герман, отправившись «на святое послушание» на Дальний Восток, основывают там «святую обитель» – «Новый Валаам» – «Уссурийский Свято-Троицкий Николаевский монастырь»:

«Крестьянские парни русские, пошли они с Валаама в далекий и дикий край и понесли туда Свет Христов. Сколько тягот и лишений приняли, жизни свои отдали Свету, стали историческими русскими подвижниками, продолжателями дела Святителей российских. И в этих подвигах и страданиях сохранили с в я т о е. <...> это – родное, от твоего народа» (2, 391).

Один из них – «преподобнейший игумен Сергей» – увидит «разрушение и все сатанинское издевательство» над «святынями» «Нового Валаама», созданными «в течение четверти века неусыпными, сверхчеловеческими трудами», но останет-

нетварной природы фаворского света связано со святителем Григорием Паламой, доказавшим на Константинопольском Поместном соборе в 1351 году истинность мнения исихастов, учивших, что «за подвиг поста и молитвы Господь озаряет верующих благодатным Своим светом» (См.: Закон Божий. Руководство для семьи и школы. М., 2004. С. 700). О признании Православной Церковью учения Паламы говорит и тот факт, что его память Церковь совершает во вторую неделю Великого Поста.

ся верным учеником Христа и будет лишь «горькими слезами» оплакивать «общее крушение и разорение своего детища» и ждать смерти от Господа.

В композиции «Старого Валаама» нет центра и периферии (а это принцип композиции иконы): здесь все важно, и каждая часть сюжета «светится» по-своему, но все тем же Фаворским Светом. Главным отличием раннего очерка Шмелева от величественной поэмы является «постоянство ее свечения». Этот Свет открывается Шмелеву не сразу, но лишь принятием своего личного «крестика»:

«Батюшка Варнава *благословил* на «путь». Дал *крестик* и благословил. Крестик – и страдания, и радость» («У старца Варнавы») (IX, 541). В очерке «У старца Варнавы» в последнем абзаце Шмелев вновь вспоминает Валаам:

«Кельи в густых лесах, гагара-птица на глухом озере, схимонах Сысой с гагарой-птицей... – все во Христе родимый ... и гагара-птица во Христе...» – олени на дорогах, как свои ... в полночный час за дверью – «время пе-нию... моли-тве ча-ас!» – блеск белоснежный храма, лазурь и золото под небом, за лесами, жития... – и написалась книга, *путь* открылся» (IX, 541).

И в рассказе «Как я стал писателем», и в очерке «у старца Варнавы» появляется «тень К.Н. Леонтьева». Тот факт, что свой первый рассказ «У мельницы» Шмелев публикует в «Русском обозрении», является своеобразным «литературным благословением» К. Н. Леонтьева – основателя этого издания. Имена Тургенев – Леонтьев – Шмелев связываются воедино. И Леонтьев, и Шмелев в ранней юности увлечены Тургеневым. Но «тургеневский след» у обоих мгновенно теряется. Уже в раннем очерке Шмелева «тургеневского» ничего нет.

Близок к Тургеневу оказывается Б. К. Зайцев – еще один из создателей «художественного паломничества» на Валаам. Он

совершает паломничество на Валаам из Франции, в 1935 году, в «русский уголок», принадлежавший в то время уже Финляндии. По жанру – это как раз очерк, спокойное, уравновешенное, чисто «тургеневское», красивое повествование, без шмелевского «надрыва» и боли, но с практически неуловимым и все же тонким внутренним чувством превосходства. Зайцев описывает Валаам как Близкое ему, но не кровно Родное, как Шмелев, хотя Зайцев внимателен к малейшим деталям и даже «воспроизводит» чин пострига в великую схиму валаамского игумена. На наш взгляд, в тексте Зайцева отсутствует шмелевская «любовная детскость» и беззаветная преданность созерцаемому.

Обращает на себя внимание похожесть житейских коллизий Леонтьева и Шмелева: обоим «путь открывается» вследствие общения с «русскими старцами»: Леонтьеву – с афонским Иеронимом⁷ и оптинским Амвросием⁸, Шмелеву – через Варнаву Гефсиманского. В географическом смысле Леонтьев совершает путь с Запада на Восток, Шмелев – с Востока на Запад. В сущностном же, вне пространственно-временных связей, место их сокровенной встречи – Троице-Сергиева Лавра. Житейское странствие Леонтьева там завершается, а у Шмелева начинается. Оба упокаиваются в «монастырях»: Леонтьев в Гефсиманском скиту Троице-Сергиевой Лавры, Шмелев – вне Отчизны, умирает «у ног Царицы Небесной», в Покровском женском монастыре в Бюсси – ан – От⁹. Леонтьев перерождается вследствие «чуда выздоровления» от

⁷ Петр (Пиголь), игумен. Афонский старец иеросхимонах Иероним (Соломенцов) и Константин Леонтьев. Ч. 1: <http://www.rusk.ru/st.php?idar=15539>; Ч. 2: <http://www.rusk.ru/st.php?idar=15556>.

⁸ Концевич И. М. Оптина Пустынь и ее время. Репринтное издание. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. С. 291-295.

⁹ Сорокина О. Московияна. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 1994. С. 355-356.

смертельной болезни. Шмелев – через потерю сына и Отечества, вследствие Русской Катастрофы. Шмелев испытывает состояние «метанойи» по отношению к ситуации Леонтьева как бы в обратной пространственно-временной перспективе.

Леонтьев пишет «Мое обращение на св. горе Афон», Шмелев – «Валаам» (Северный Афон). Несомненно и влияние «усадебного текста» Леонтьева («Подлипки») на «усадебную прозу» Шмелева – «Историю любовную» в частности.

В рассказе «Как я стал писателем» (1929-1930) Шмелев упоминает о своей встрече с редактором «Русского обозрения» Анатолием Александровым, о его благоговении перед Константином Леонтьевым и о его понимании искусства:

«Искусство ... прежде всего, благо-говение!.. Искусство – молитвенная песнь. Основа его религия. Это всегда, у всех. У нас – Христово слово! ...И я рад, что Вы начинаете в его доме... в его журнале. <...> Шел я как оглушенный. Что-то меня томило... Ведь я же выдумал весь рассказ!.. Я обманул редактора, и за это мне дали деньги!.. Что я могу рассказывать? Ничего. А искусство – благоговение, молитва... А во мне – ни-чего-то нет...У Каменного моста зашел в часовню, о чем-то помолился» (2, 308).

Именно старец Варнава – «замечательный деятель духовный», «утешитель и кормильчик» благословляет его на *пение молитв*:

«Молитвы поешь... пой, пой» и дает ему «маленький кипарисовый крестик». «Благословение крестиком» Шмелев получает и перед Валаамом. Старец Варнава предсказывает и его будущую «славу»: «Превознесешь своим талантом» (1,541).

О молитвенном характере искусства вообще и творчества Шмелева в частности позднее будет писать И. А. Ильин. Само название его книги художественной критики «О тьме и просветлении» глубоко знаменательно прежде всего именно в от-

ношении Шмелева, так как указывает на один из сущностных метафизических конфликтов в его творчестве: на поединок «Света» и «Тьмы»¹⁰.

Уже после появления «Старого Валаама» Шмелева вновь и вновь влечет русский монастырь. Через «Старый Валаам» Шмелеву как будто передается «благословение» старца, «благословения», не имеющего пространственно-временных ограничений. Он совершает поездки в Псково-Печерский монастырь (1936) и в обитель Иова Печерского в Карпатах (1937–1938).

«Старый Валаам» создается, по сути, другим Шмелевым, страдающим и умудренным. В очерке «У старца Варнавы» Шмелев вспоминает о своем самом раннем (в «пять-шесть лет») заочном благословении «крестиком» старцем Варнавой, которое передает ему «матушка»:

«А тебе вот крестик велел, да все повторял. Тяжелая тебе жизнь будет, к Богу прибегай!» (IX, 537).

В общей сложности старец Варнава трижды благословляет Шмелева «крестиком», и Шмелев рассуждает о смысле *крестоношения*:

«Но почему толковать этот «крестик» только как провидение страданий! Страдания – земной человеческий удел. Страдания – испытания, «одержка»: помни. Быть может, в этом «крестике» было предвидение не только испытания? Теперь я знаю, что и это как будто было» (IX, 538).

В понимании страдания «во имя Господне» как спасения, искупления и любви Шмелев оказывается близок Достоевскому, идеальные герои которого готовы взять на себя чужой крест и пойти рядом с несущим его, потому что «все за всех виноваты».

¹⁰ Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Творчество И. С. Шмелева // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 1996. Т. 6. Кн. 1.

Именно «страдания» выковывают и душу, и слово Шмелева. В «Солнце мертвых», и в «Сидя на берегу» «рождается» иной Шмелев. В «Сидя на берегу» он формулирует для себя цель творчества, совпадающую с собственной экзистенциальной мотивацией: рассказать правду про Родное – **«небесно-вечную красоту»**. Об открывшемся смысле творчества: «Высокое искусство в в е ч н о м» Шмелев выскажет в «Старом Валааме».

Тем не менее уже юноше Шмелеву «открывается путь». Кстати, домик старца Варнавы находился близ храма Черниговской Божией Матери – Одигитрии («Путеводительницы»). У этого образа богатая история. Она тянется к основателю русского монашества – Антонию Печерскому, а икона, находившаяся в Лавре, является копией знаменитого образа. Иверская Божия Мать, встречу которой Шмелев изображает в главе «Царица Небесная» «Лета Господня», тоже относится к иконографическому типу «Путеводительницы». Идея пути осмысливается Шмелевым как идея небесной вертикали, духовного восхождения.

Несмотря на всю трагедию Русской Катастрофы, Шмелев сохранил веру (веру в Христа, в Отечество, в русского человека), поэтому само его творчество и стало исповеданием веры¹¹. Эстетическая сторона оказывается подчиненной стороне смысловой. И в этом он тоже следует за Достоевским, сформировавшим для себя еще в «Бедных людях» незыблемое условие существования литературы: литература имеет право на существование только тогда, когда уже «не до слога, не до эстетики», как крик боли писателя за людей, как слово любви и сострадания к ним.

В рассказах 1920-х годов идея Света открывается Шмелеву через идею Креста и крестоношения, через покаяние и страдание. Идея Света напрямую вынесена в названия расска-

¹¹ Ильин И. А. Цит. соч. С. 383.

зов И. С. Шмелева: «Свет Разума» (1926), особенно она «просвечивает» в названиях поздних рассказов – «Свет вечный», «Свет» (1943).

Уже в «Сидя на берегу» можно выделить три образа России, получивших развитие в дальнейшем творчестве Шмелева: Россию как Храм и Икону (Россию прежнюю, дореволюционную), Россию как мученицу (взорванный Храм, растоптанную, оплеванную Икону), Россию как Антиикону (создание богорборческим режимом своей аксиологии).

Россия прежняя осмысливается Шмелевым как Царство Света. Через идею Света Шмелев выражает высшую ценность изображаемого им мира – веру людей в Христа. Идея Света означена через идею Любви, идею вневременной ценности – Вечности, идея Бога-Света является у Шмелева условием разрешения тайны Творчества. Свет Христов сияет у Шмелева в череде главных описываемых им праздников: Пасхи, Преображения, Рождества, Крестовоздвижения. Свет – всегдашняя, никакими режимами неустранимая субстанция. Свет – обладает свойством всенаходимости. Он всегда и везде.

Идеей Света Шмелев опровергает устоявшиеся идеологии, в частности идеологему Н. А. Добролюбова о «России как «темном царстве», вступаясь в своей маленькой «памятке» «Душа Москвы» (1930) и за А. Н. Островского и за «купеческое сословие»:

«Нет, не только «темное царство», как с легкой руки критика повелось у нас называть русского купца XIX века – излюбленного героя комедии А. Н. Островского в России – в Москве особенно – жило и делало государственное и, вообще, великое жизненное дело воистину именитое купечество – «светлое царство» русское. Не о промышленности и торговле речь: российской купечество оставило добрую память по себе и в духовном строительстве России» (2, 503).

Шмелев называет купечество «великим древом жизни» (символ креста, жизни и вечности) и вспоминает о своей поездке «по глухим углам»:

«Помню в Глазове, Вятской губернии, среди лесов и болот, встретил... дворец-гимназию. «На капиталы Солодовникова». На пустыре, в глуши, во тьме, чудеснейший «дворец света», воистину – свет из тьмы. И это – «темное царство»! Нет: это свет из сердца» (2, 506).

Шмелев, как и Островский, изображает не Быт, а Бытие русского человека. Известный штамп в отношении С. Т. Аксакова, А. Н. Островского, Н. С. Лескова, И. С. Шмелева как воссоздателей «патриархальных устоев» в корне неверен, так как он сводится к социологическому упрощению художественного космоса этих авторов. В то время как и Аксаков, и Островский, и Лесков и Шмелев стремились воплотить не устои России, а *Святую Русь*, не подвластную ни времени, ни социально-политическим формам. Она может уничтожаться, пространственно уменьшаться, быть невидимой, но от этого она не перестает существовать хотя бы потому, что уже своей свыше тысячелетней историей принадлежит Вечности. «Взорванный храм» исчезает как материальный объект, но его духовное бытие продолжается. В этом смысле у Шмелева человек подобен храму.

О неуничтожимости веры, о постоянстве присутствия Бога-Света в сердце человеческом Шмелев высказывается в «Свете Разума», вместе со своим героем-дьяконом оправдывая доверчивый народ и обвиняя «мудрых земною мудростью»: «Ведь чисты сердцем, как дети. И хулиганы, и пьяницы, и воры, и убийцы даже, и мучители-гонители есть, а ч и с т ы перед Тобою, как стеклышко, перед сиянием Света Разума! Не на них вина, а на мудрых земною мудростью! А ему высшая мудрость дарована. Свет Разума, но ключ у него украден,

не открыта его сокровищница! И я понял внезапно, что такое Свет Разума! Вот, сие... – показал дьякон на сердце». <...> Высший Разум – Господь в сердцах человеческих. И не в едином, а купно со всеми. Это и это, – показал он на голову и на сердце, – но в согласовании исповедимом. Как у Христа» (2, 86).

Название рассказа восходит, как известно, к тропарю Рождества: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия миру Свет Разума...». Рождество неизбежно связано в русской литературе (и культуре вообще), как это показал И. А. Есаулов, с Пасхой¹².

События рассказа «Свет Разума» происходят вскоре после Рождества и Крещения в большевистском Крыму. Точкой обзора является «гора»: текст строится как «беседа» дьякона и героя-рассказчика «на горе», то есть по классическому иконографическому принципу – обратной перспективы. С «горы» «повествование» начинается и «горой» заканчивается:

«И мы хорошо поговорили, **на высоте**» (выделено мною – Г.М.) (2, 88).

События же, разворачивающиеся внизу, напоминают «*Сошествие во ад*», то есть, собственно, икону Пасхи («Воскресение Христово»). Мысль Шмелева ясна: Россия уничтожается, а Свет – всегда и везде, неуничтожимая реальность:

«Нет у нас свечек... возжем сердца» (2, 78).

«Чудо преображения» в «Свете Разума» происходит с «самыми отбившимися»:

«Рыбаки пришли, самые отбившиеся, никогда раньше не бывали. Ры-бы мне принесли! <...> Я им прямо: «Свет во тьме светит, и тьма его не объя!» А они вздыхают. «Вот, – говорю, – некоторый человек, яко евангельский рыбарь, принес мне рыбки. Я, конечно, чуда не совершу, но... насыщайтесь, кто голоден! <.....> Прямо им говорю: «Братики, не угасайте! Будет Свет!» А они мне, тихо: «Ничего, будет!» (2, 77-78).

¹² Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004.

«Чудо» происходит и с учителем Иваном Ивановичем, изменившим Церкви, но принесшим покаяние и возжегшим свою покаянную свечу:

«Лежит наш дурачок Иваныч, и свечка восковая при нем горит, у иконы Спасителя» (2, 88).

О «Чуде преображения» и сошествии Света в ад – рассказ «Блаженные» (1926). «Чудо преображения» охватывает буквально всех героев маленького рассказа. Прежде всего, оно захватывает одного из героев-рассказчиков истории – «педагога» и «анархиста-индивидуалиста», раньше переписывавшегося с Кропоткиным:

«– Слава Богу! – благоговейно сказал педагог и перекрестился. <...> Раньше я никогда не видел, чтобы педагог крестился...Теперь же над его койкой висела даже иконка, в вешалке из незабудок, и лампадка».

Преображается и спутница «педагога»:

«Старушка, когда-то стриженная, когда-то ярая неверка, стала благообразной под черным платочком, заколотым по-бабьи. Слушая мое сообщение, она часто крестилась и перебирала молитвенно губами» (2, 100).

Именно она свидетельствует о вечности Бога: «Все сгорает, а Он родился». Идея вечного существования Бога у Шмелева передается видовым несоответствием глаголов: «сгорает» – «родился».

Но главное «чудо» происходит с Семеном Колючим – «бунтарем и политиком» – «идеологом» убийства и своих учителей. По его слову «пятеро последних воров и негодяев» расправляются со старым генералом и его расслабленным внуком Мишей, бывшим кадетом, четыре года лежавшим в параличе: его бросают зимой в «пролубь». Миша выживает и исцеляется:

«А через три дня пришел ко мне на водокачку Миша и принес Святое Евангелие и стал читать про чудо в купели Сило-

амской. И, прочитав, сказал: «отпускаются тебе грехи твои!» (2, 103).

Исцеление Миши и прощение им Семена Колючего влечет за собой и преобразование последнего, осуществляющегося через смерть и воскресение собственной души:

«Не может человек ветхий установить Правду! Не оживет, еще не умрет. Умер – и воскрес, и Правда грядет со мною!...» (2, 102).

«Блаженные» – один из самых иконичных рассказов, здесь соединяются цветопись и светописание. Казалось бы, предмет изображения – ад обезбоженной русской жизни, но тем не менее – это один из самых светлых и проникновенных рассказов. После истории об исцелении Миши следует светло-прозрачный пейзаж, цветовая и световая гамма которого «преображается» в иконический:

«Блеском дрожало в его глазах под сумрачными бровями. И блеском, голубым и золотым блеском первых осенних дней, дрожало и на земле, и в небе. Березовая роща за нами золотилась. За ней, в белых стволах, сияло, голубело. Липы и клены за прудами краснелись-горели золотом, и густым, и жидким, и белые голуби, еще уцелевшие от ружья, взлетали сверканьями над ними» (2, 103).

Миша Расслабленный превращается в Мишу Блаженного и дает обет ходить босым до тех пор, пока Россия не станет «святой и чистой». Он проповедует Евангелие «нечестивым и гадам», сообщая им о вездеприсутствии Бога:

«Он уже с вами, здесь...и Он даже во ад сходил!» (2, 105).

Эта проповедь Любви «преображает» и возводит в статус своеобразного юродивого матроса Забыкина, «зверя» и «убийцу», разрешившему Мише в своем «фантастическом удостоверении» «читать правильные слова учения своего Христа» (2, 106). Евангельская проповедь отца дьякона «И свет во тьме светит, и тьма его не объя» словно переходит из «Света Разу-

ма» в рассказ «Блаженные». Очень часто в творчестве Шмелева, начиная с середины 1920-х годов, пространство текста строится как Храм. В рассказе «Свет Разума» храм (церковь) крымского городка входит в самый грандиозный Храм текста – Храм-Вселенную:

«Дьякон вскочил, оглянул море, горы: снежную Куш-Каю, дымный и снежный Чатыр-Даг, всплеснул, как дитя, руками: – Да ведь чую: воистину Храм Божий!» (2, 79).

В рассказе «Блаженные» Россия изображается Шмелевым как место проповеди Христа, поэтому пространство повествования указывает на свое родство с пространством евангельским:

«Про нашу Россию в Евангелии писать надо и читать в церкви» (2, 102).

Семен Колючий называет себя Савлом. Миша исцеляется в проруби – «Силоамской купели».

Финал рассказа «Блаженные» утопает в «световом потоке»:

«Когда я уезжал из имения, был удивительно лучезарный день, блеск осенний. И в душе у меня был блеск...Лаской прощанья светило русское солнце – и не прощалось. И золотившиеся поля ласково говорили – до свиданья. И мягким, хлебным – тянуло от золотистых скирд».

В последних строках рассказа автор указывает на особый «угол зрения» – «*око духовное*». Им так же, как и в «Свете Разума», является «гора», «взгорье». Этот «угол зрения» оформляет все повествование в иконическую композицию:

«Я слез с тарантаса и пошел напрямиком, полями, по размахнувшемуся далеко взгорью. По его золотому краю, на высоте, на голубиного цвете небе, белели человеческие фигуры, светились в блеске. Баба ли добирала там, мужик ли копал картошку, – но в каждом сиявшем пятнышке на полях виделся мне подвигающийся куда-то тонкий и светлый Миша» (2, 106).

Шмелев изображает вещи с позиции христианского символизма. Можно сказать, что у Шмелева есть вещи и Вещи. Так Россию он уподобляет Храму, Иконе, евхаристической Чаше (в рассказе «В ударном порядке» читаем: «Чашу какую расплескали!» (2, 54)), Евангелию («Золотой Книге»), Саду и Винограднику. Буквально из рассказа в рассказ переходят эти вещные образы, составляя особые автономные сюжеты в текстах Шмелева. Эти образы – символы Святой Руси, и в богорборческой («бесовской» России) они приговорены уничтожению, поэтому и все сюжеты, связанные с ними, почти сплошь трагические. Сакральные вещи не просто уничтожаются, над ними глумятся и святотатствуют.

Изображая Россию как Дом Бога, как Храм, Шмелев указывает еще на две иконы: Спас Ярое Око и Спас Недреманное Око, через иконографию которых Шмелев проводит идею *Праведного Суда и Утешения*. В «Сидя на берегу» икона Спас Ярое Око находится в центре всего повествования и является, собственно, сквозным мотивом текста, его структурирующим. Вся глава «Крестный Ход» обусловлена этим мотивом:

«Идут – мерцают. И вдруг – проснется и ослепит, из страшно далекой дали, – Темное Око взглянет. Благоволение или – гнев?» (2, 201); «Подняты над землей Великие Иконы – древность. Спасов Великий Лик, темный-темный, черным закован золотом. Ярое Око – строго»; «С далекой, чужой земли слышу я Крестный Ход, – страстный, незримый. Изнемогая, течет и течет он морем к невидным еще стенам далекого Собора, где будет Праздник. <...> Подземный стеньящий гул, топот уставших ног, бремя невыносимое. Но Спасово Око – яро. Оно ведет. «Утешителю, Душе Истины...» (2, 201-202).

Основная мысль мотива высказывается в главе «Город-призрак»:

«Нетленное взять нельзя. Держит Господь в Деснице времена и сроки, – и Ярое Око Его сожжет закрывшую Его тьму» (2, 206).

Композиция иконы Спас Недреманное Око сложнее: отрок Эммануил возлежит в Оке и видит Свою будущую Жертву-Искупление. Над ним склоняются Божия Матерь и Ангел с орудием Страстей. Шмелев нередко в рассказах в связи с этой иконой вводит *мотив Бодрствования и Сна Спасителя*. Неисчислимость жертв и страданий Шмелев объясняет тем, что Недреманное Око «уснуло» для грешников – дало время на покаяние, но Недреманное Око одновременно и бодрствует.

«Световому» пространству идеальных героев Шмелева противопоставлено «бесовское» пространство богоборческой власти.

Шмелев не детализирует и не укрупняет образ России как Антииконы (пространства, занятого комиссарами-«бесами»). Они ничего не создают, занимая «чужое пространство», оскверняя его и устанавливая свой «иеротопос» – «анти-иконостас». Товарищ Ситик глумится над иконой «Все праздники», но в своем кабинете помещает портрет товарища Свердлова «в веночке из бессмертников»:

«...еще висел диплом какой-то, в золоченой рамке, с отбитой коронкой; продранные стулья, чужие будто, стояли сиротливо...Стол утащили: был простой, из кухни» (2, 66).

Совершенно замечательна эта деталь у Шмелева: портрет товарища Свердлова «*в веночке из бессмертников*», сразу же устанавливающая параллель с главным героем мифологического топоса – Кашеем Бессмертным.

В этой «бесовской России» («окаянной Неруси») русскому народу уготована судьба «согнувшегося под крестом мученика».

В текстах «Крест» и «Виноград» (1936), входящих в «Крымские рассказы», эта мысль Шмелева звучит особенно отчетливо. Финал рассказа «Крест» страшен и лаконичен: человек «от новой власти» Гришка Марчук, прозванный Гришкой-Ящером (интересная деталь: подвертывает ногу под бревно, как хвостик), подло убивает понравившуюся ему молодую женщину. Рассказчик истории видит Крест с надписью о смерти Маши Хлебниковой на террасе своего знакомого художника Пинькова.

Этот Крест входит в сюжет следующего рассказа – «Виноград» – о смерти мальчика Федички, защищающего виноградник, насаженный своим отцом. Параллель с евангельской притчей о винограднике и виноградаре очевидна. На виноградник совершается нападение, и кто-то из солдатни (возможно, вновь Гришка-Ящер, как замечает рассказчик истории) ударяет мальчика кулаком в грудь до полусмерти.

Федичка – родительское **«воссияние»** – умирает через два года после нападения, а его отец просит для сына у художника Пинькова Крест, сделанный им для погибшей любимой женщины. Отец спускается сверху и затем поднимается «на гору» с Крестом, отказываясь от помощи и стараясь нести сам. В обмен на Крест отец приносит корзину выращенного им особого винограда – чауша. Виноград, орошенный слезами матери («соленый»), символизирует Кровь Спасителя. И сам сюжет истории указывает на сюжет иконы «Несение Креста». Источниками Света в этом рассказе являются Крест и Виноград. Финал текста не просто иконичен, он мистически иконичен: Шмелев словно делает своего читателя свидетелем, созерцателем особого нетварного света. На фоне звездного неба «дуга корзины» «темнеет»:

«На веранде еще горел оставленный фонарь в железной сетке. Пиньков поставил тяжелую корзину на перекладину.

Матово золотился крупно-янтарный чауш, как сахар сладкий. Но мы не тронули... на менявшемся звездном небе темнела дуга корзины» (2, 131).

«Корзина с виноградом» изображается на Иконе-Небе.

«Свет, открывающийся во тьме кромешной» – таков основной лейтмотив и поздних рассказов Шмелева 1940-х годов. Есть еще один нюанс: в рассказах 1920-х годов Свет, как правило, исходит *из сердца* людей. Источником Света в поздних рассказах чаще являются *глаза*. В «Свете вечном» (1937): «Увидел глаза – понял: это умереть не может. Свет его глаз, свет вечный, проник в меня и осветил потемки» (3, 224); в рассказе «Свет» (1943): «И сказали один другому все, что могут сказать люди, которым непостижимой Волей во тьме кромешной открылся свет» (3, 252).

В «Старом Валааме» Шмелев приходит к выводу об отказе человеческого суда над душой:

«Закрты человеческие судьбы; в явлениях жизни, случайных и незначительных, таятся, порой, великие содержания: будь осторожен в оценках; в трудную пору испытаний не падай духом, верь в душу ч е л о в е к а: Господний она сосуд» (2, 391).

Несмотря на осознание ужаса Русской Катастрофы Шмелев сохраняет веру в Родное, и в русский народ, и в его историческое и духовное призвание, и в помощь святых, ожидающих соборной устремленности народа к вечной Правде, к Свету Христову.

О помощи святых, о неуничтожимости святости, об общем возвращении на святую Родину и о собственной Вере в Свет Христов Шмелев говорит в «Угодниках Соловецких» (1948.) Эта Вера так сильна, что Шмелев словно указывает на предел вербальной выразимости своей Веры и переходит на графический (укрупнением шрифта) уровень выражения смысла. Сам

сюжет «Угодников Соловецких» – об иконе: «иконе-мученице», «иконе-страннице», «иконе-освободительнице из уз тяжких» швейцарца, лютеранина, оказавшегося после революции в лагере, на Соловках. Икону раскалывает острым штыком «какой-то кощунник». На ней с двух сторон были изображены священномученик, митрополит Филипп и попарно угодники валаамские – преподобные Сергей и Герман и соловецкие – Зосима и Савватий. Над святыми был изображен Господь Саваоф. Швейцарец вначале находит одну половину иконы, а через несколько дней – вторую. «Что-то» ему подсказывает эту икону сохранить, хотя и лютеране из святых изображений почитают только Крест. Через два с лишним месяца его освобождают, и он возвращается на родину. После его смерти икона попадает к «русской благочестивой женщине», живущей в Швейцарии. Икона была завещана «архимандритом А.» в Соловецкую обитель на гроб дочери-девицы, там погребенной, «на вечное время»:

«Думалось мне, когда я вглядывался в лики: «не втуне написал неведомый Архимандрит А. «на вечное время»: ОНИ ВЕРНУТСЯ ». Почему так думал? На это нельзя ответить словом, но ЭТО так явно СВЕТИТСЯ во всем нераскрытом содержании этой достоверной истории» (3, 288).

В «Мученице Татьяне» (1930) Шмелев говорит еще об одном аспекте Света – научном, о русском Просвещении:

«Учить науке можно по-разному. Можно, в науке, быть чуждым жизни, духу и существу народа. Можно и по-другому: науку освещать Светом, отблесками души народа. Русское просвещение вышло особыми путями, через Христово Слово, пошло от Церкви. В основе русского просвещения, с первых шагов его заложено Слово Божие, и путь нашему просвещению – так уж случилось это – особенный указан. Нравствен-

но глубоко основы – корни русского просвещения. И цвет его был – свет Истины» (2, 497).

По словам С. В. Алексеева, «...смысл и содержание любой иконы всегда сводится к тайне Боговоплощения. Как Слово стало плотию для спасения рода человеческого, так и само изображение Воплощенного спасительно. Любая икона христоцентрична. Все священные изображения – отголоски Предвечного Слова, сливающиеся в стройный хор. Как ангельское пение – диалог бесплотных сил с Богом на сверхгармоничном языке любви, аналогом которому на земле может служить только слаженное пение, так и святые иконы на языке линий и красок – языке изобразительной гармонии – способствуют пробуждению у человека высшей творческой способности – молитвы – диалога человека и Бога»¹³.

В свое время еще П. Флоренский в работе «Троице-Сергиева Лавра и Россия», касаясь религиозно-метафизических споров, идущих от времени существования Византии до наших дней, говорил о двух важнейших принципах культуры, являющихся и «предельными символами догматики» – Троице и Воплощении:

«Эти две линии вопросов были отстаиванием абсолютности Божественной, с одной стороны, и абсолютной же духовной ценности мира – с другой. <...> самое понятие культуры предполагает и ценность воплощаемую, а следовательно – и сущую в себе, неслиянно с жизнью, и воплощаемость ее в жизни...<...> если нет абсолютной ценности, то нечего воплощать, и, следовательно, невозможно само понятие культуры; если жизнь как среда, насквозь чужда божественности, то она не способна принять в себя, воплотить в себе творческую форму, и, следовательно, – снова уничтожается понятие культуры.

¹³ См.: Алексеев С. В. Энциклопедия Православной иконы. Основы богословия иконы. С.-Пб., 2004. С. 131.

<...> Два принципа культуры, – они же предельные символы догматики...сплетают ткань русской культуры»¹⁴.

Шмелев в постижении сущности художественного слова исходит из осознания тождества Слово-Свет и сосредотачивается на возможностях поэтологического (в духе «поэтического любомудрия») воплощения этой идеи.

¹⁴ Флоренский П. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 495.

«Куликово Поле» И. С. Шмелева как вербальная икона России

Рассказ «Куликово Поле» – одно из самых малоизученных произведений И. С. Шмелева. Он создавался Шмелевым на протяжении восьми лет, уже в зрелый период творчества, за рубежом (в «январе-феврале 1939 г. – в феврале-марте 1947 г.», в Париже). В нем отразились принципиально важные мысли писателя о роли искусства и художественного творчества, о «предназначении» Поэта и Поэзии, о миссии создателя русской культуры. Сознательно и бессознательно Шмелев касается в этом рассказе проблемы воплощения в слове Невыразимого и ищет возможности его выражения в вербальном тексте невербальными средствами. Вербальные и визуальные аспекты соотношения Слова и Вещи, Слова и Образа в этом шмелевском произведении нам показались интересными и важными как в контексте индивидуальной поэтики писателя, так и в широком контексте исторической поэтики.

Проблема Невыразимого в литературе имеет свою традицию. Обычно ее связывают с «Невыразимым» Жуковского и «Silentium» Тютчева. Поскольку Шмелев является, на наш взгляд, писателем христианского реализма, знаково-символический характер изображения им предметного мира очевиден.

Однако традиция воплощения Невыразимого или Неизреченного своими корнями уходит в древнерусскую словесность, укорененную в Священном Писании и церковном Предании. Область Неизреченного характерна для различных жанров древнерусской словесности, в том числе и для житийной литературы, в которой нередко проявляются феномены вербального выражения сверхъестественных откровений и явлений в жизни святого. Житие же непосредственно связано с иконой: принципы изображения в нем святого обуславливаются обратной перспективой.

Отмечая богатство коннотаций слова икона, переводимого с греческого как «образ» и обращаясь к языку византийского богословствования, С. С. Аверинцев, указывает на предельно широкий контекст ее понимания:

«...все сотворенное мироздание есть икона», и именно через богословие образа икона «получает свое христологическое, христоцентрическое обоснование»¹.

«Куликово Поле» имеет не просто иконографические черты, это опыт создания Шмелевым вербальной иконы России. Само пространство повествования выстраивается Шмелевым как пространство-икона, в центре которой оказывается Троице-Сергиева Лавра. Это подтверждает структура рассказа. Основное сюжетное время повествования начинается со второй главы, с «действия первого», происшедшего на Куликовом Поле 25 октября (по церковному календарю) 1925 года. Завершение рассказа о передаче Креста с Куликова Поля Преп. Сергием Радонежским происходит в двух последних главах (XI–XII). Повествование о Лавре оказывается в «среднике» иконы. Куликово Поле – символ мистической реальности, пространство осуществления Тайны, Богоявления, символ незыблемости Божьей Правды. Устами идеальной героини «Куликова Поля» Оли Средневой высказывается заветная мысль Шмелева, что Куликово Поле – «не ответ в истории, а самая его живая сущность, живая явь». «Правда» Куликова Поля «кричит» в герое-рассказчике. Вещным символом Небесной Правды в рассказе является «медный Крест», найденный Василием Суховым в «водной колдобине» на Куликовом Поле в день поминовения усопших воинов. На Кресте Сухов замечает «сечение», которое он связывает с татарской саблей, а Среднев во всех особенностях сакральной вещи видит ее «несомненную старину».

¹ Аверинцев С.С. Образ Иисуса Христа в православной традиции // Аверинцев С.С. Связь времен. Киев: Дух і Літера, 2005. С. 166.

История, рассказанная в «Куликовом Поле» рассказчиком Сергеем Николаевичем, чрезвычайно проста. Она о чудесном Явлении Преп. Сергия Радонежского в один и тот же вечер «родительской, Дмитриевской субботы» 25 октября 1925 года разным людям, отделенным друг от друга расстоянием (свыше четырехсот верст). Преп. Сергей является вначале «лесному **объездчику**», (мотив странничества, искания правды) Василию Сухову, надломленному глумлением над Небесной Правдой, поруганием над мощами Преподобного Старца богоборческой властью в России. Своим Явлением Преп. Сергей приносит утешение душе Василия, тем самым подтверждая истинность народной мудрости: «Бог поругаем не бывает». Он объясняет Сухову смысл обретения Креста:

« – Не смущайся, чадо, и не скорби. Милость дает Господь, Светлое Благовестие. Крест Господень – знамение Спасения»².

Старец берется передать Крест как «милость Господню» и «знамение Спасения» в Сергиев Посад знакомым Сухова: «утомившемуся путнику» Средневу и его дочери Олечке, «пишущей образа».

«Старец» называет Сухова «дозорщиком»: «Раб Божий Василий, лесной дозорщик, знакомец и доброхот, обрел сей Крест Господень на Куликовом Поле и волею Господа посылает во знамение Спасения» (155). В этих определениях акцентированы темы «зрения» и «охранения», которые углубляют образ Сухова. Три характеристики, данные «старцем» Сухову, говорят о нем как защитнике, всем знакомом и добром человеке. Он обходит «дозором» лесные уголья, как былинный богатырь.

Чудесное Явление Св. Старца является «проверкой» веры героев, явившихся участниками этого События. У одних она

² Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. М.: Русская книга, 1998. Т. 2. С. 139. В дальнейшем в тексте ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

оказывается детской и непосредственной (Сухов, Оля), у других рождается в сомнениях и надрывах (рассказчик, Среднев). В связи с верой последних возникает тема ответственности интеллигенции за судьбу России.

Рассказ «Куликово Поле» является напоминанием о «духовных победах» русского православного воинства, среди которых Куликовская битва – одно из промыслительных событий Русской истории. Напоминание о нем – это не просто рассказ о победе русских над войском Мамаю, это напоминание о победе Православия над «тьмой», злом, над государственной, исторической, частной, духовной несвободой русского человека. Крест – символ победы над миром смерти, миром «видимостей и призраков», миром рабства. Преподобный Сергей вселяет в Дмитрия Донского именно веру в грядущую победу православного воинства. «Куликово Поле» – это рассказ о победе над «злейшим врагом» – «неверием». Словами Преп. Сергия Шмелев напоминал: «Пребудьте с Господом». Отказ от православной веры, как показывает рассказанная в «Куликовом Поле» история, приводит народ России к национальной Катастрофе, к утрате Пути.

Имена героев в рассказе «иконичны». Любопытно, как образуется в рассказе именной сюжет, связанный с Георгием Победоносцем. Имя Георгий носит Среднев. И есть в рассказе «свой» Змей («товарищ Змей» – оратор из Москвы), символическую победу над которым одерживает Георгий Андреевич, обретая детскую, непосредственную веру.

В «Куликовом Поле» в связи с образом Преподобного можно увидеть мотив «Троицы», проведенный через поэтику имени: помимо Преподобного, имя «Сергей» носят еще два героя: сам рассказчик – Сергей Николаевич и бывший «приват-доцент» Сергей Иванович.

«Утроено» в «Куликовом Поле» и имя Василий: это одно из наиболее часто упоминаемых в «Куликовом Поле» имен имя историка Василия Осиповича Ключевского. Именно ему принадлежат замечательные слова о Преподобном Сергии:

«Примером своей жизни, высотой своего духа Преподобный Сергей поднял упавший дух родного народа, пробудил в нем доверие к себе, к своим силам, вдохнул веру в свое будущее. Он вышел из нас, был плоть от плоти нашей и кость от костей наших, а поднялся на такую высоту, о которой мы не чаяли, чтобы она кому-то из наших была доступна. ...царьградский епископ, приехав в Москву и слыша всюду толки о великом русском подвижнике, с удивлением восклицал: «Как может в сих странах таков светильник явиться?»³.

Именем Василий названы в рассказе лесной объездчик Сухов и «бывший профессор».

В «Куликовом Поле» особый тип рассказчика – «*рассказчик-следователь* по особо важным делам» Сергей Николаевич. Он называет себя «Фомой»-интеллигентом с его привычкой не принимать «явления» на веру, не «ощупав» его. Предметом его *повествования-исследования* является человеческая душа, соприкоснувшаяся с областью «знамений и откровений», с «чудом». Православная Церковь с осторожностью относится к миру «чудес», настаивая на трезвении ума и сердца. «Знамения» и «чудеса» верующему не нужны, и он по смирению считает себя не достойным никакого «чуда». Оно есть милость и дар Бога и дается или сомневающимся или угодникам Божиим.

Для души русского человека, как замечает рассказчик, свойственна «неутолимая жажда правды». О «жаждущих

³ Ключевский В.О. Благодатный воспитатель русского народного духа. Речь (1892) // Знамя Преподобного Сергия Радонежского. Сборник. Новосибирск, 1991. С. 20.

Правды» говорит и четвертая заповедь блаженств из Нагорной проповеди: «Блаженны алчущие и жаждущие Правды, ибо они насытятся» (Мф. 5: 4). Чувство невыразимой полноты («широты сердца») дается героям в финале рассказа.

В «Куликовом Поле» противопоставляются два Праздника: церковный – Святая Суббота и светский – 8-ая годовщина «Октября», сакральный и профанный, Праздник и праздник:

«Два празднования: там – и здесь. Неба – и земли. Света – и тьмы» (163).

«Откровение» Тайны сопровождается мотивом «ухода» героев: земной смертью Сухова, таинственным исчезновением Средневых. Отъездом из России Сергея Николаевича.

По наблюдению рассказчика, русскому человеку свойственна «нетленная красота души», соразмерная вечности. «Человеческая душа» – область Непостижимого, в котором упраздняются пространство и время. Для души свойственны «свет» и «воздух», ее вечность оплачена свободным выбором умирания, крестной жертвой. Эту мысль рассказчик проясняет цитатой из Ильина:

«Нет народа с таким тяжким историческим бременем и с такою мощью духовною, как наш; не смеет никто судить временно павшего под крестом мученика; зато выстрадали себе дар незримо возродиться в зримом умирании, – да славится в нас Воскресение Христово» (133).

Сергей Николаевич сознается, что к расследованию Необычайного он привлечен Высшей Волей. Из *следователя* в сюжете «Куликова Поля» он превращается в *свидетеля*.

«Куликово Поле», безусловно, рассказ, а не очерк⁴, причем этот рассказ сродни чеховским рассказам, воспринимаемым

⁴ Козлова Е.О. Символическая природа образа Куликова поля (на материале очерка И.С.Шмелева «Куликово поле») // Художественный мир И.С.Шмелева и традиции славянских литератур. XII Крымские межд. чтения. Сб. материалов межд. научн. конф. 11-15 сент. 2003 г. Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. С. 74.

уже первыми читателями и критиками как «маленькие романы», тяготеющие к насыщенной символике. Сергей Николаевич – «следователь-психолог», но по иронии судьбы в «новой» России он «преступник», «кровопийца», ему приходится скрываться, жить под чужим именем («мещанина Подбойкина»), его разыскивают «агенты власти». Уже в первой главе, имеющей характер «предисловия», он говорит о себе как «следователе-психологе», называя «предметом расследования» – «человеческую душу».

К исследованию феномена «души» Шмелев обращается и в своих знаменитых рассказах «Душа Москвы», «Душа Родины». Как убеждает рассказчик, следственные приемы в исследовании души и в земной, и в таинственной области – «те же», «с поправкой на неизвестное». Герой-рассказчик делится опытом изучения «таинственного влияния «темной силы» на души людей, «зримым опытом» соприкосновения человека с областью «знамений и откровений».

В плане психологическом герой-рассказчик называет себя «маловеком» и отождествляет с героем Евангелия – учеником Христа Фомой. Сопоставлением с евангельским героем в рассказе открывается евангельская перспектива. По убеждению рассказчика, тип евангельского Фомы – тип человека-интеллигента.

Сам же Сергей Николаевич подобен пушкинскому герою-пророку. Над этим образом Шмелев размышлял в очерке «Душа Родины». По мысли Шмелева, образом пророка Пушкин выразил основное субстанциальное свойство души русского народа – искание Божией Правды:

«От пушкинского «Пророка» – «...и Бога глас ко мне воззвал: «Восстань, Пророк, и виждь, и внемли, исполнись волею Моей! И, обходя моря и земли, Глаголом жги сердца людей!» – от гоголевских провидений судеб Руси, от некрасовского «Власа», богоборцев, провальников и голубиных душ Достоевского, –

до его каторжан из «Мертвого Дома», до исканий правды Толстым, до мягких образов у Короленко, до баб немых у костра, вешней холодной ночью, в рассказе Чехова, и дальше, в литературе нашей все – сильное и глубокое – пронизано лаской, светом, стоит на Христе, – на Боге и от Бога» (435).

Герой-рассказчик сообщает о себе, что он искал «знамений и откровений», то есть не был пассивным маловером, а, как и другой «Фома» рассказа – Георгий Андреевич Среднев, – «искал Бога». Этой духовной жаждой Правды герои Шмелева подобны пушкинскому герою-пророку. Сюжет Сергея Николаевича развивается, как и сюжет пушкинского героя: «из мира смерти в мир жизни». Правда, с одним отличием: в пушкинском стихотворении сюжет героя заканчивается «тайной его земного, тленного умирания» и «тайной преображения».

Пушкинский герой лежит в пустыне «как труп», «его земная воля упраздняется», это состояние героя символизирует предельное послушание Богу, волей Поэта-пророка становится воля Божия. Шмелев в «Куликовом Поле» словно «продлевает» этот сюжет: от безрадостности к радости, от безжизненности к полному обновлению. Обращение Христа к маловеру-ученику приводит последнего к творческому опыту богопознания, «с надрывом и восторгом», опыту глубокого покаяния и предельно личной любви к Богу. За сюжетом героя-повествователя «просвечивает» сюжет самого Шмелева, его личное Преображение и обретение веры. Из «неутолимой жажды Правды» рождается «нетленная красота души». Эти два свойства русского народа, по замечанию Шмелева, являются такими же устойчивыми, как постоянные эпитеты в устной народной поэзии.

Шмелевский рассказчик – «исследователь человеческой души» оказывается соединен со всем народом, поэтому рассказ является не только повествованием о некоем частном

опыте героя-интеллигента, но и об опыте всего народа. Отсюда предельная символичность названия рассказа. Символика Куликова Поля вмещает в себя арсенал самых различных смыслов и значений: исторических, национальных, религиозных, поэтических, психологических.

Феномен Куликова Поля выделяется в особый текст древней русской словесности, отразивший «сказания» о великой победе русских на Куликовом Поле. Сергей Николаевич называет себя «участником **явления**» (выделено мною – Г.М.) преп. Сергия. Сами топонимы в рассказе отражают мир мистической реальности, в котором пребывают шмелевские герои: Сергей Николаевич пять лет живет в Богоявленске. Через Явление Святого Бог являет миру Себя. Существенно, что рассказчик именует себя «исследователем и оповестителем», то есть свидетелем и посредником.

В рассказе «Милость Преп. Серафима» Шмелев, делясь с читателем личным опытом исцеления от язвы, осознает задачу писателя как «**вестничество**» (выделено мною – Г.М.) о «потустороннем» («должен оповестить»), об инобытии. Сергей Николаевич неожиданно для себя понимает, что это не он ведет расследование, а сам ведом «Высшей Волей». Условием этой особой поэтической миссии художника является перемена себя. Нужно «самому перемениться» и только тогда можно стать «участником и оповестителем» «явлений» и «событий»: «Я привлечен к раскрытию необычайного ... привлечен Высшей Волей»; «...указано было мне поехать» (141).

Герой-рассказчик создает внутри себя *молитвенное пространство*: «...я молитвенно взывал о ... чуде. В моем подсознании уже само творилось оно, чудо» (161). Состояние «оцепенения» и «конца» сменяется чувством освобождения. Рассказчик говорит об изменении своего мировосприятия, он становится «светло-спокоен» и «светло-доволен» и ощущает

страстную волю к жизни – полное обновление и свое духовное крещение. Он уезжает из Сергиева Посада «совсем другим», «с возникшей ... основой», на которой должен строить «самое важное».

«Бесспорным фактом» оказывается «преображение» героя, переживающего благодатное состояние: «ликование сердца», «дивное чувство полноты», «вдохновенную радость», «сияние радости». Главной победой героя-рассказчика оказывается победа над собой, над своим маловерием. Вера оказывается «милостью Божией и дается «жаждущему Правды». Как это происходит, рассказчик не сообщает, он указывает на Тайну веры сродни Тайне рождения и смерти. В «Куликовом Поле» Шмелев показывает два пути обретения веры: «путь простецов» (Василий Сухов, Оля), «по-детски», просто воспринимающих и не истолковывающих «откровения свыше», и «путь мудрецов» (Сергей Николаевич, Среднев), стремящихся к «ощупыванию» «явлений», к «познанию». Но оно, по словам Оли, оказывается всего лишь «маленьким земным знанием». Анализирование заслоняет очевидность, не дает места Богу.

Видеть – значит верить и знать. Истинное знание дается сердцу: им невозможно солгать. В этой связи возникает проблема Невыразимого. Она связана с принципами осмысления иной, мистической реальности, в которой исчезают время и пространство:

«... коснулось сознания моего, что времени не стало ... века сомкнулись ... будущего не будет, а все – ныне ... *живая сущность*» (142).

Личное ощущение *вечности*, оплаченной крестным подвигом переживает Оля:

«Ей открылось, что – все – живое, все – есть: «будто пропало время, не стало прошлого, а все – есть!» Для нее стало явным, что покойная мама – с нею, и Шура, мичман, утопленный в море, в Гельсингфорсе, единственный брат у ней, – жив,

и – с нею; и Куликово Поле, откуда явился Крест, – здесь, и в ней! Не ответ его в истории, а самая его живая сущность, живая явь» (157).

О «живой сущности» вещей Шмелев пишет в «Рождестве в Москве» и в других произведениях. «Живая сущность» у Шмелева – это идея Бога, для ее выражения «жалок земной язык». Приближение Необычайного герои ощущают в сердце: «...что-то мне в сердце толкнуло» (138). Герои затрудняются выразить свое состояние словами:

«Я уже не сознавала себя, какой была... будто я стала другой, в н е обычного-земного ... не я, а ... душа моя, нет, это нельзя словами» (156).

Человеческие слова оказываются бессильны выразить суть происходящего. Не случайно Ольга не истолковывает сама это «явление», а обращается к сакральному тексту, к Апостолу, читая на память из послания ап. Павла к Римлянам:

«...и потому, живем ли, или умираем, всегда Господни. У Господа ничего не умирает, а все – есть! Нет утрат ... в с е г д а, в с е живет» (157-158). Идеальные герои Шмелева отказываются от истолкования «знамений» и «явлений». Это касается и «простаков», и «мудрецов».

«Бывший профессор» Василий Степанович не истолковывает Писание, «Откровение» Иоанна Богослова, он сличает тексты с Текстом, «с подлинником, с греческим». «Бывший профессор» вместо истолкования обращается к первоисточнику:

«Сегодня как раз читаю... – указал он карандашом, – 10 гл. ст. 6: «И клялся Живущим ... что времени уже не будет» – и дальше, про «горькую книгу». Не то, далеко еще до сего, если принимать богодухновенность «Откровения» (148).

Василий Степанович не воспринимает время революции как апокалиптическое. «Горькая книга», это книга, которую седьмой Ангел дает апостолу:

«Он сказал мне: возьми и съешь ее; она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мед. <...>»

И сказал он мне: тебе надлежит опять пророчествовать о народах и племенах, и языках и царях многих» (Ин., Откр. 10: 9-11).

Если обратиться к последнему стиху 10-й главы, то в нем звучит идея преображения апостола и его последующей проповеди-пророчества. В контексте сюжета Сергея Николаевича – эта мысль оказывается путеводной в его искании Правды.

Главная тема в «Куликовом Поле» – поиск человеческой душой вечности, потому что только «вечное» составляет ее «основу и опору». «Жаждающей вечности» оказывается сама «душа России». Отсюда возникает вера Шмелева в промыслительность исторических путей России, ее страшного, но спасительного креста, его убеждение, что уничтожаемая тленная «телесность» России не касается ее «основы». «Душа России» нетленна. Как и ее Лавра:

«Поруганная, плененная, с в е т л а с ь она – нетленная. Было во мне такое... чувство ли, дума ли: «Все, что творится, – дурманный сон, призрак, ненастоящее...а вот это – живая сущность, творческая народная идея, завет веков...это – вне времени, нетленное...можно разрушить эти сияющие стены, испепелить, взорвать, и ее это не коснется...» (145).

Мощи Св. Сергия осквернены, но Святой сам «является» со словом утешения и любви, как когда-то к своим ученикам являлся Иисус Христос.: Духовная реальность неуничтожима: уничтоженный Храм Христа Спасителя – «вечен», уничтожаемая Россия – «нетленна», и она всегда оказывается историческим и сакральным *полем* борьбы Света с Тьмой – такова главная тема «Куликова Поля».

«Необычайное» необъяснимо и неосязаемо, но оно дает «несказанное чувство полноты. «Чудо» прозаично и часто подтверждается не словами, а «серенькими мелочами»:

«дневником» Оли и «грязной тетрадкой» Среднева о «подсолнечном масле» и «пшене». «*Серенькие мелочи*» документально подтверждают существование «небесного измерения» и восхищают рассказчика: «Господи, Красота какая во – всем Твоём!..» (163).

Призывание имени Бога – уже молитва. Не случайно рассказ заканчивается молитвенным мировосприятием рассказчика. К молитвенному воздыханию «Господи!» прибегает и «малOVER» Среднев.

Это его обращение и последующая перемена равнозначна потрясению будущего апостола Фомы, вложившего персты и произнесшего: «Господь мой и Бог мой!» Медный Крест с Куликова Поля является Светлым Благовестием нерушимости Божией Правды, Словом-Иконой Христа. Вещь в данном случае указывает на Весть, на Слово Любви и Жертвы. Шмелев, таким образом, изображает не ушедший в небытие православный уклад дореволюционной России, как это нередко можно нередко прочесть в критической литературе, а живую сущность вечно «выпрямляющейся России». Былая Красота России принадлежит Небесному Граду, она невидима и нетленна.

Сюжет героя-рассказчика в «Куликовом Поле» оказывается шире рассказанной им «истории». Основные события в ней происходят осенью 1925 года. Однако уже из первой главы рассказа становится известно, что время героя-рассказчика не совпадает со временем «истории»: «скоро семь лет, как выбрался ... оттуда», то есть из России. Герой-рассказчик повествует о России, находясь вне ее, «на родине Декарта». Само повествование тем самым оказывается для героя-рассказчика «повествованием-встречей». Рассказчик вспоминает об ожидании им в России «откровений», «оттуда, свыше». Заграницей он тоже живет мыслями «оттуда», из России. Пространство России оказывается таким образом тождественным про-

странству Небесному. Развертывается ряд оппозиций: Заграница – Россия, Здесь – Там, Разумное – Вне опыта.

Самым большим пространством оказывается *Сердце*. У Шмелева Сердце – икона Вечности: сердце «ликует», чувствует Лик. В сферу единой семантики входят образы сердца и воды. Василий Сухов находит Крест в «водной колдобине». Герои Шмелева – Сухов, Среднев, Оля – объединены *мотивом плача*. «Беспомощный плач» Оли «переплеснул сердце» героя-рассказчика, и в результате «выплеснулось что-то» как «вдохновенье», «откровенье». Купец-мукомол советует герою-рассказчику «нырнуть в Москву», она – «большая вода» и может «спрятать» от преследований новой власти.

В Сергиевом Посаде Сергея Николаевича тянет в «заводь», «в тихие улочки Посада». Так через связь образов *воды и сердца* в рассказ Шмелева входит тема покаяния и обновления души (мотив «водного крещения»). Сергей Николаевич видит в комнате «бывшего профессора» Василия Степановича фотографию Василия Осиповича Ключевского с надписью: «Рыбак рыбака видит издалека». В доме Среднева стоят «удочки», символизируя тему «ловцов человек» – тему апостольской проповеди через творчество.

В «Куликовом Поле» Шмелев попытался воплотить характерную для христианского мировосприятия идею вневременного измерения события⁵ или явления, идею литургического времени. Все нити «расследования» приводят Сергея Николаевича к видению в своем сознании одного слова – «**суббота**», заключающего в себе всю тайну рассказа:

Светилось одно слово, как ж и -в о е ...Это слово было – с у б б о т а» (161).

⁵ Захарова В. Т. Православная Истина в художественном осмыслении И. С. Шмелева (рассказ «Куликово Поле») // Художественный мир И. С. Шмелева и традиции славянских литератур... Цит. соч. С. 196-204.

Оля Среднева была в церкви на Литургии как раз «в канун памяти великомученика Димитрия Солунского, в родительскую субботу, в Димитриевскую», «поминала» ушедших в мир иной «мать» и «брата». Встреча Василия Сухова со «старцем» происходит в «ту же субботу», «25 октября в три часа пополудни», а встреча «старца» со Средневыми в тот же вечер около семи часов. Давно незажигавшаяся в доме Средневых лампада из-за нехватки масла после встречи со «старцем» становится «негасимой».

Речь Преп. Сергия – особая, что отмечают и Василий, и Средневы. Он говорит «священными словами, церковными, как Писание писано». Его речь – это слово БлагоВестия. Приветствие Преподобного совпадает с началом-благословением церковной службы. Его первая фраза, собственно, и есть «возглас» священника, что и отмечает Сухов:

«Старец ласково **возгласил** (выделено мной – Г.М.) голосом приятным: – Благословен Бог наш, всегда, ныне и присно и во веки веков. Аминь. Мир ти, чадо» (138).

Речь и облик старца освобождены от всего душевного. Оля не может передать точность слов Преподобного. По мнению отца и дочери, Преподобный говорил «проще и глубже», чем это возможно передать. У Преподобного «лик священный... как на иконе пишется, в себе сокрытый» (138). Оля Среднева видит именно Лик Преподобного. Прощается «старец» с Суховым тем же благословением. Старец «является» по воле Божией, что невольно выражает Сухов: «Сам Господь вас, батюшка, послал...» (139). В ответ на «слезную» просьбу Оли остаться у них на ночь «старец» говорит: «Волею Господа пребуду до утра zde» (156). Преподобный не говорит всуе. Его слова *иконичны* и *литургичны*. Его появление у Средневых окружено «сиянием»:

«Небо сияло звездами, такой блеск...не видала, кажется, никогда, такого» (155); «До сего дня помнила она сладостное горение сердца и трепетное, от слез, сияние» (156).

Ироническая деталь: небо освящает путь Преподобного «звездами», Среднев выходит на крыльцо посветить ему «лампочкой».

Жизнь Святого – восхождение к Престолу Света. Епифаний Премудрый называет Св. Сергия «пресветлой звездой», а царьградский епископ – «светильником». Все эти наименования повторяются и в акафисте Преп. Сергию Радонежскому. В иконе 12-м Преподобный отождествляется с евангельским светом и с трисолнечным Светом Святыя Троицы: «Радуйся, доброзрачное света евангельскаго всесветлое сияние; Радуйся, трисолнечнаго Святыя Троицы Света выну просвещающее озарение». Свет Преподобного освещает Москву, созывающую похвалить Св. Сергия всю вселенную, о чем поется в тропаре на обретение мощей Преподобного: «Днесь пресветло красуется царствующий град Москва, яко светолучными зарями, молниями чудес твоих осияемь...».

Для героев Шмелева Св. Сергей является таким же вестником Неизреченного, как для Святого являлись Ангел и Пречистая с апостолами: «Пребысть же святыи всю ночь без сна, внимаа умом о неизъреченномъ видѣнии»⁶.

Пространство Лавры у Шмелева – *пространство совершающейся Литургии*:

«Высокая розовая колокольня, «свеча пасхальная» с золотой чашей, крестом увенчанной...синие и золотые купола... – не грустью отозвалось во мне, а светило» (145).

«Свеча», «золотая чаша», «крест» – сакральные предметы Литургии.

⁶ Житие Сергия Радонежского // Библиотека литературы Древней Руси XIV – середина XV века. С.-Пб.: Наука, 1999. Т. 6. С. 380.

Как русское воинство противопоставлено войску Мамая, так в «Куликовом Поле» противопоставлены герои Сергиева Посада (переименованного большевиками) героям Загорска.

Сергей Николаевич более всего страшится «полного беззакония», «вопиющего искажения судебной правды». Новая власть принесла людям искажение всех смыслов: духовных, исторических, государственных. Искажение смыслов повлекло за собой искажение слов: вместо фортепиано – «верти-пьяных», вместо романсы – «романцы». Засилье аббревиатур в русской речи (Рабкрин, Особ-отдел) – одно из проявлений революционной диктатуры.

Главы о Сергиевом Посаде – Загорске построены с помощью приема антитезы. С одной стороны, Шмелев изображает мир Святости, с другой – мир Абсурда.

Мир Абсурда в «Куликовом Поле» создается рядом развертывающихся апокалиптических картин, сценами шутовства и искажения сакральных образов. «Загорск» встречает Сергея Николаевича «дурманном сном», «призраком», «ненастоящим»:

«...ломается дурак-парнишка в кумачовой ризе...<...> И не смотрят на дураков, привыкли» (145).

Мир «**призраков**» и мир «**живой сущности**» противопоставлены как беззаконие и закон, безобразие и красота, массовость и личный путь к Богу. Оля «идет в церковь», Среднев не может «уклониться» от предписанного «всем, всем, всем!!!» празднования 8-ой годовщины «Октября»: «...часа два месили грязь под проливным дождем». Шмелев в описании «нового праздника» подчеркивает его антиэстетизм и принудительный характер. Новая власть приносит в мир недоверие и подозрительность, страх и злобу – «видимости окаянства». В этом мире «заканителят», «заматают душу», «насмеются», «обидят». Этот призрачный мир Сергей Николаевич сравнивает с «иродовым мечом», он действует на человека как мифологическая

медуза Горгона, вызывая у человека «оцепенение». Сергей Николаевич вспоминает «мутные и давящие восемь лет», время покаяния святынь и глумления над сакральными вещами.

В очерке 1924 года «Душа Родины» Шмелев писал: «Где Бога нет – там будет Зверь» (442). «Загорские картины» «Куликова Поля» – художественное развитие этой мысли.

В «Куликовом Поле» Шмелев разводит на разные ценностные полюса шутовство мира Абсурда и юродство мира Святости. «Шутовскому миру» «новых ценностей» обезбоженной России в «Куликовом Поле» противостоит «юродство» «лучшего ученика» знаменитого историка Ключевского – бывшего «приват-доцента», неправильно понявшего мысль своего учителя и перепутавшего действительный и страдательный залого, в результате чего воспринявшего мир Абсурда всерьез. Тем не менее его «безумие» Шмелев изображает как мученичество, к «бывшему приват-доценту» многие преисполнены сочувствия. «Бывший профессор» Василий Степанович называет его «наш Иов на гноище» и защищает: «Библейский вел тяжбу с Богом, о себе, а наш Иов мучается за всех и за вся» (148).

«Абсурд», по мнению Василия Степановича, не только «окаянство», но и мысль о том, что оно может, «пусть век продлится», «истлеть все клетки души и тела нашего!.. Клеточки, веками впитавшие в себя Бо-жие?! ... Не ставьте над духом, над православным духом – крест!» (149).

История подтвердила правоту веры Шмелева: в 1947-м году, когда Шмелев дописывал «Куликово Поле», ворота Лавры были уже открыты.

Миру «призраков-однодневок» противостоит «сакральная география» России, которую Шмелев воспроизводит в «Куликовом Поле», как и во множестве своих произведений: Бородинское Поле, Печеры, Изборск, Белоозеро, Киев, Псков, Новгород Великий, Боголюбово, Владимир-на-Клязьме, Старо-Юрьев, Богоявленск, Тула, Рязань, ст. Астапово, Серпухов,

Звенигород, Светло-Яр. «Сакральную географию» России Шмелев противопоставляет «чужим» «галереям и музеям». Из этого противопоставления развивается тема равнодушия интеллигенции к своей культуре:

«Ни древнейших наших обитателей не знаем, ни летописей не видали в глаза, даже родной истории не знаем путно. Сами ведь иссушали свои корни...» (134).

Миру «окаянства» противостоят в «Куликовом Поле» духовная культура России и ее создатели: Великий Князь Московский Дмитрий Иванович, Иоанн Грозный в связи с иконами «Рождества Богородицы» и «Нерукотворенного Спаса» из его опочивальни. Икона «Нерукотворенного Спаса» – одна из древних икон, была на хоругвях в войске Дмитрия Донского, с ней русское воинство одержало немало славных побед. Это патриарх Гермоген, Николай I, Карамзин, Пушкин, Гоголь, Ключевский, Достоевский, Розанов, Л. Тихомиров, С. Булгаков, П. Флоренский – все они «дети родной национальной культуры». Сергей Николаевич размышляет о «триптихе русской духовной мощи»: Ключевском, Достоевском, Ильине и приходит к выводу, что все идеалы питаются «светом веры», «таинственно дарованном нам».

В «Куликовом Поле» Шмелев указывает на иерархию Слова. Гоголь – поэт, которому рукоплескал сам царь, но есть «другой поэт, повыше» – псалмопевец Давид, он в Псалтири «сказал лучше»:

«Камо пойду от Духа Твоего? И от Лица Твоего камо бегу?...» (150).

«Бывший профессор» Василий Степанович цитирует отрывок из богодухновенного Откровения Иоанна Богослова: «И клялся Живущим ... что времени уже не будет».

Наконец, собственно, с евангельского Слова о Фоме начинается «Куликово Поле»:

«И Христос снизошел к Фоме. Да, я «Фома», и не прикрываюсь. «Могий вместити...» – но большинство не может, и ему

подается помощь. Я получил ее» (132).

Об испытании веры Фомы рассказывается в двух последних главах (20-21) Евангелия от Иоанна, которое завершается следующими словами: «Многое и другое сотворил Иисус; но, если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг» (Ин., 21: 25). Слово Христа больше мира.

Слова Христа «Могий вместити...» отражены в Евангелии от Матфея, и сказаны они Христом своим ученикам о девстве, о безбрачии:

«Не все вмещают слово сие, но кому дано...Могий вместити, да вместит» (Мф., 19, 11-12).

Полную, безусловную веру в Бога Шмелев связывает со свойством духовно-телесной чистоты человека, его неискренности. Но это особый путь, иноческий. Герою Шмелева Сергею Николаевичу такую веру вместить не дано, но от этого его путь не становится менее ценным.

Глубоко символичен следующий момент в рассказе: светлый Крест, переданный старцем Средневым, лежит «на белом листе бумаги». Визуальный, иконический образ Слова, устранивший все другие вербальные возможности выражения образа, производит впечатление как единственно возможный и исчерпывающий все другие смыслы. Сияние Креста – Сияние Слова Спасителя:

«Стараясь не зашуметь, Оля на цыпочках подошла к столу, перекрестилась на светлый Крест и приложилась. Ей казалось, что Крест сияет» (157). Вещь в этом случае символизирует Вещь, Слово. Подобные принципы шмелевского письма можно назвать иконическими.

Визуализация Слова, опыт его перевода в иконический ряд свидетельствуют, на наш взгляд, о поиске Шмелевым новых возможностей для воплощения категории Невыразимого в художественном творчестве.

Научное издание

Мосалева Галина Владимировна

**ИЗОГРАФЫ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ:
А. Н. ОСТРОВСКИЙ, Н. С. ЛЕСКОВ,
И. С. ШМЕЛЕВ**

Монография

Авторская редакция

Верстка А. Н. Зеленина

Подписано в печать 12.12.2019. Формат 60x84/16.

Усл. печ. л. 11,6. Уч. изд. л. 7,8.

Тираж 300 экз. Заказ №

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207
Тел./факс: + 7 (3412) 500-295 E-mail: editorial@udsu.ru