

Е.Н. Давыдова

Кемеровский государственный университет

**Мотив Дома в хронотопической структуре
повести И.С. Шмелева «Богомолье»**

Мотив Дома – один из самых устойчивых и продуктивных мотивов в мировом фольклоре и литературе. Структурным стержнем повести И.С. Шмелева «Богомолье» является хронотоп дороги (Москва – Троице-Сергиева Лавра). Кроме собственно богомольной дороги, которая представляет собой смену ряда картин, отражающих передвижение героев к цели, в повести существует и микропространство дома, которое особенно важно для И.С. Шмелева, находящегося в эмиграции.

Современная И.С. Шмелеву критика, высказывая различные по своей коннотации оценки повести, отмечает идеальность созданного писателем мира. Если у близкого друга И. Шмелева, И.А. Ильина, этот факт вызывает положительные эмоции и говорит, по мнению философа, о русскости автора, то в критических статьях Г. Адамовича высказано мнение, что шмелевская идеализация приводит к восхвалению несуществующей России. Современные исследователи также отмечают сказочность, мифологичность художественного мира И.С. Шмелева. «Коренной москвич, И.С. Шмелев всячески культивировал в себе провинциальность, идеализируя свою малую родину – Замоскворечье» [Бронская, 2001, с. 82]. Идеальность и мифологичность мира, по нашему мнению, возникает в повести в связи с использованием И.С. Шмелевым традиции идиллии как в описании пространства России в целом, так и в построении хронотопа дома.

Определяющими в идиллическом хронотопе являются категория пространства и ее особое отношение ко времени: «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки» [Бахтин, 1975, с. 374]. Пространство в начале произведения ограничено домом Вани. Весь остальной мир находится «за воротами». В повести представлена традиционная для сентиментализма оппозиция города – деревни, Москвы и отделенного от него водной границей Замоскворечья. Дом и двор со всеми прилегающими к нему постройками (навес, каморка Горкина, конюшня), так же как и истории, рассказываемые Горкиным, досконально изучены героем. Рассказчик постоянно отмечает «хотя всё знаю», «и всё я знаю», но более важным в мире дома является не новая информация, а общение героев, слово, которое объединяет людей. Для Вани дом представляет собой особое пространство, находящееся в центре нескольких ограничивающих его от внешнего мира кругов. Первое кольцо образует двор, уже изученный рассказчиком. Он огорожен забором, за которым располагается улица, образующая второй ограничивающий круг. Этот уровень защищен специальным стражем, охраняющим его – будочником Гавриловым: «всегда с медалями, в синих штанах с саблей, с черными, жесткими усами, строгий» [Шмелев, 2001, с. 29]. Наконец, еще одно кольцо образует Замоскворечье, отделенное от остального мира Москвой-рекой: «Там, за рекой, Замоскворечье, откуда мы» [Там же, с. 31].

Мир дома замкнут, и выход за его границы грозит опасностью. За распахнутыми воротами находятся постройки, артели, «разгар работ», грозящий неустойкой и возможностью прогореть. Пространственную границу свободно пересекают взрослые, но она пока закрыта для героя-ребенка и старичка Горкина. Последнего «тревожат только в особых случаях» [Там же, с. 7]. Следовательно, с внешним миром связан мотив суеты, тревоги.

С самого начала повествования номинация времени отражает совокупность нескольких точек зрения, совмещая в себе фиксацию объективного времени с субъективным его переживанием. Восприятие времени Горкиным и отцом не совпадает, так как они принадлежат к разным типам пространства. Сочетания «разгар работ», «горячая пора» представляют сознание отца мальчика. Для Горкина важно сходить к Преподобному до Успенья, иначе «там ночи пойдут холодные», и Косой «к зиме прошибается» [Там же, с. 8]. Возникают приметы каждого времени года, создавая образ круга, годового цикла. Просьба Горкина отпустить его на богомолье врывается в круговорот дел, нарушая их привычный бег, отсюда реакция непонимания у Сергея Ивановича: «Поезжай по машине, в два дня справишься. Сам понимаешь, время горячее, самые дела...» [Там же, с. 8]. Время за распахнутыми воротами течет быстрее, не давая возможности передохнуть. Отец Сергей Иванович «страшно озабочен», все время «спешит-спешит», приказчик Василь Василич «и не ночует дома, а все в артелях». Даже Кавказка, возвращающаяся из этого пространства, «все ноги отмотала по постройкам» [Шмелев, 2001, с. 7]. Иной, более медленный и размеренный темп жизни в доме показан через мотив покоя. Горкин, локализованный в данном пространстве, «свое уже отслужил», поэтому находится «на покое» [Там же].

Петровки как время покоса становятся важными для «народа»: «к покосу бегают домой, в деревню» [Там же]. Обычность этого порядка несколько раз подчеркивается автором: «ничего с ими не поделаешь, – замечает приказчик Василь Василич, – со спокон веку так» [Там же]. То же самое подтверждает и Горкин: «Покос – дело душевное, нельзя иначе, со спокон веку так...» [Там же, с. 8]. В результате, в характеристику топоса дома включаются качества душевности и отдыха, а также близости дома природному миру, их гармония. Народ одновременно принадлежит к двум пространствам, поэтому, с одной стороны, он «бежит» домой, а с другой стороны, цель его движения – «поотдохнуть на травке». Так возникает еще одна особенность идиллического хронотопа – «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [Бахтин, 1975, с. 375].

С идиллической традицией связано особое отношение героев к труду и еде. Труд, как отмечает Бахтин, «преображает все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера, делает их существенными событиями жизни» [Там же, с. 376]. В повести «Богомолье» мотив труда организует миропорядок, пронизывая его на всех уровнях: от бытового до сакрального, духовного. Труд для Сергея Ивановича является не только средством содержать семью. Постройки – это еще и семейное дело, поэтому так важно успеть к сроку – «не в деньгах дело, а себя уроним» [Шмелев, 2001, с. 7]. Труд становится не просто делом семьи, но и эквивалентом ее честного имени, репутации. Мотив труда объединяет не только членов одной семьи, но и разные поколения разных семей. Показательна в этом плане история возвращения тележки к Аксенову. Дети забыли и потеряли связь, которая существовала между их родителями, но общее дело объединяет их, сохраняя память о связи предков.

Иной аспект в отношении к труду раскрывается во фразе Горкина: «покос – дело душевное <...> со спокон веку так» [Там же, с. 8]. Труд физический оказывается необходимым и для души человека. Причастный духовному уровню бытия человека, он приобретает божественное благословение. Этот же смысл, но уже по

отношению к душе человека приобретает событие богомолья. Оно также является трудом, то есть требует усилий физических, духовных, душевных. Недаром Горкин акцентирует на этом внимание: «Эка, какая хитрость, по машине... а ты потрудись Угоднику, для души!» [Там же, с. 18].

«Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или – чаще всего – семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты» [Бахтин, 1975, с. 376]. Самое первое вкушение пищи в повести описано с праздничностью, подчеркивает необычность творящегося действия. За столом собираются все, причем не только семья, приглашен также и Горкин. Центральным мотивом в описании еды является мотив веселья, детского ощущения праздника. Веселье пронизывает весь мир, даже сами яства: «стоят тарелочки, и на них все веселое» [Шмелев, 2001, с. 16]. Обилие подробностей в автобиографии связано с тем, что «память о прошлом аккумулируется в предметах, запахах, цвете, световых эффектах. Здесь на каждую предметную подробность мира автобиографический герой отвечает напряженной эмоциональной реакцией» [Бронская, 2001, с. 113]. Описание праздничного стола строится через ощущения всех органов чувств. Вязкий, свежий и острый запах ботвиньи соседствует с шипением кваса, хрустом огурцов. Восприятие цвета передает малейшие его оттенки: «зеленая горка... лука, темно-зеленая... укропу, буро-зеленая – с ботвиньей» [Шмелев, 2001, с. 16-17]. Красочное описание стола отражает состояние мира в повести И.С. Шмелева. Каждый предмет является особенным, имея свой цвет, запах, вкус, но все они связаны воедино не только в общем блюде, но и через общность цветов в их описании. Весь стол представляет собой различные сочетания четырех цветов: зеленого, желтого (золотого), белого и красного. Перечисление строится через движение от простого, несмешанного оттенка к более сложным сочетаниям: описание зеленого лука, «золотенькой» апельсиновой цедры, белого хрена завершается «золотистым балычком с краснинкой». Отец с манжетами «в крупных золотых запонках», весело размешивающий все в миске, гармонично вписывается в созданную картинку.

Пространство России в повести раскрывается на четырех уровнях: бытовом, природном, национально-историческом, идеальном. Бытовой уровень не является сниженным. Как было показано выше, автор использует в его описании идиллическую традицию, создающую идеальный образ человеческих отношений.

В рассказах Горкина и отца героя возникают его дедушка Иван Иванович и прабабушка Устинья. Их единство подчеркнuto эпизодом, в котором мальчик наблюдает за скользящим солнечным лучом: «Дедушка твой, бывало, все дожидался, как долгие дни придут... чай всегда пил тут с солнышком, как сейчас мы с тобой. И мне показывал. Маленький я был, забыл уж. А теперь я тебе. Так вот все и идет...» [Шмелев, 2001, с. 28].

Семья Шмелевых не исчерпывает семейных отношений в повести «Богомолье». Один из лейтмотивов при описании общения героев с другими богомольцами – «будто родные». С выходом на дорогу изменяется восприятие героями самих себя: «мы – на святой дороге, и теперь мы другие, богомольцы», а также восприятие окружающих людей: «и люди ласковые такие, все поминают Господа <...> будто мы все родные» [Там же, с. 34]. Семейственность пронизывает всю сферу человеческих отношений. Родственные отношения всего народа, всего человечества восходят к традиции Л.Н. Толстого. В его произведениях в качестве нравственного идеала выступают и семейственность, и единение русского народа, и единение всего человечества. Но, как замечает С.В. Шешунова, у Толстого основа человеческой общности – «природная жизнерадостность людей, которая проявляется, в частности, в их естественной расположенности друг к другу» [Шешунова, 2002, с. 60]. У И.С. Шмелева же «основанием душевного согласия персонажей <...> становится их любовь к Богу» [Там же]. Герои-богомольцы постоянно ощу-

щают присутствие Бога в окружающем мире, ориентируются в своих поступках на высший идеал.

Через историю индивидуальной семьи происходит расширение ее личного пространства и включение в большую историю отечества. Соломяткин рассказывает историю своей семьи, но действующими лицами в ней оказываются и представители царского рода. Так же, как в описании родственных отношений героя-рассказчика, в истории Соломяткина характеристика царской семьи выстроена по линии отец – сын, подчеркивающей момент наследственности, кровной связи разных поколений: «Вот у Миколай-то Павлыча сын родился, а что уж там – не знаю, а только кормилку надо достоверную искать по всему царству-государству. Царская генеральша и похвалилась: достану такую... из выборов изборо» [Шмелев, 2001, с. 54]. Наряду со сказочным мотивом рождения сына у царя и традиционными функциями сказки нехватки, отлучки героя, легенда эта отражает и особенности мировосприятия героев. В основе его лежит семья и родственные отношения, распространяющиеся на все государство. Образ Дуняши олицетворяет образ матушки-России, вскормившей весь народ, в том числе и царевича.

«Принимая бога, герой входит в некое соборное единство, которое предполагает принятие людьми, его образующими, общих высших ценностей, при сохранении неповторимых черт у каждого отдельного человека» [Бронская, 2001, с. 92]. В истории семьи Соломяткина совмещается частная история и большая история отечества. Вся Россия объединяется в образ единой семьи, где «все родные», вскормлены одним молоком. Мотив единения, пусть даже неявного, уже позабытого, но все еще существующего, заявлен и в эпизоде возвращения тележки Аксенову. Дед Вани оказывается близким человеком отцу Аксенова. Этот факт сразу же изменяет отношение к героям: «Добро-то как отозвалось! Потому и в гостях теперь, и уважение нам с тобой какое. И опять друг дружку признали, родные будто» [Шмелев, 2001, с. 116]. Христианский мотив братства звучит также в кульминационном моменте повести – благословлении о. Варнавы: «А теперь и деток моих гостинчиком накормите... ишь их у меня сколько!» И рукой на народ так <...> полон-то двор народу» [Там же, с. 125].

Дорога является особым пространством. Если какой-либо топос характеризуется определенными параметрами, то дорога становится универсальной формой организации пространства, так как может включать в себя все виды пространства, проходит сквозь них. Именно это свойство привлекает Н.В. Гоголя при создании романа «Мертвые души», «образ дороги дает изоморфную картину жизни» [Лотман, 1997, с. 656]. Сквозной образ в произведении Гоголя – образ «всей громадно-несущейся жизни» и «птицы-тройки». Своеобразным аналогом птицы-тройки, символизирующим образ жизни, в повести «Богомолье» является сивка, о которой поет мальчик в начале произведения: «Ну, тащися, сивка, пашней-десятиной... красавица зорька в небе загорелась» [Шмелев, 2001, с. 20].

«С появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека, народов и человечества» [Лотман, 1997, с. 657]. Ю.М. Лотман делит героев русской литературы по их отношению к мотиву пути на движущихся («герои пути») и неподвижных. «Дорогу» и «путь» в данном контексте следует разграничить. Под «дорогой» исследователь понимает «некоторый тип художественного пространства», «путь» же – «движение литературного персонажа в этом пространстве» [Там же, с. 656]. В мире Гоголя подвижность героя – уже положительная характеристика, даже если цель его движения мелкая и корыстная. Автор надеется «временное и эгоистичное движение превратить в непрерывное и органичное» [Там же, с. 657]. Таким образом, в гоголевской трактовке мотива пути актуализируются свойства бесконечности и непрерывности. Путь его героев может состоять из постоянных падений и восхождений, хотя, как отмечает Ю.М. Лотман, «истолковывая собственные взгляды на метаязыке то просве-

нительских, то романтических теорий, Гоголь не всегда был последователен» [Там же].

В просветительском же толковании (например, в творчестве Л.Н. Толстого) путь не может быть бесконечным. Идея врожденно-антропологических свойств природы человека ограничивает человека данными ему от природы прекрасными свойствами. Следовательно, человек не может стать лучше, но способен вернуться к той нравственной норме, которая свойственна ребенку. «Любой путь просветительского героя уложится между этими двумя границами» [Там же] – ограниченностью зла, но и пределом добра.

Кроме героев пути, Ю.М. Лотман выделяет в творчестве Л.Н. Толстого так называемых «героев степи». Если первые перемещаются по определенной пространственно-этической траектории, то последние характеризуются свободной непредсказуемостью направления движения. Черта внутренней эволюции замещается реализацией внутренних потенций его личности, «функция этих героев в том, чтобы переходить границы, непреодолимые для других» [Там же, с. 626].

Герои «Богомолья» совмещают в себе два типа по классификации Ю.М. Лотмана. С одной стороны, они являются «героями пути»: изначально им присуща четко поставленная цель, по достижении которой происходит их внутреннее изменение, то есть внутренняя эволюция. Эта цель не дает им сворачивать с дороги, приобретающей символическое значение жизненного и духовного пути человека. Но одновременно богомольцы И.С. Шмелева остаются «героями своего места», так как в дорогу они берут частичку своего дома, «несут вместе с собой и свойственный им locus» [Там же, с. 625]. Так же, как Горкин разделяет идущих с ними богомольцев по их «происхождению» (смоленские, рязанские и т.д.), так и сами они тесно связаны с собственной пространственной закрепленностью: «московские», как называет их о. Варнава. С другой стороны, в произведении есть герои, которые вовсе лишены дома, но они получают статус безумных. Пример такого персонажа – разорившийся мещанин, потерявший все, в том числе и дом: «Тут и все поняли, что он совсем разум потерял <...> Из сумасшедшего дома выпустили его, он невредный» [Шмелев, 2001, с. 66].

Путь героев начинается с пересечения по Каменному мосту Москвы-реки. Мост и река в данном контексте приобретают символическое значение. Они отделяют мир дома от внешнего, безграничного пространства.

О. Павел Флоренский выделяет два духовных эпицентра в России: Красная площадь и Троице-Сергиева Лавра. В повести «Богомолье» эти два ориентира являются началом и целью пути героев. С историями, преданиями, сказками, рассказываемыми героями, в художественное пространство повести включается историко-культурный пласт. Пространственный образ, максимально воплощающий в себе историческое и культурное наследие России, – образ Москвы.

Первая остановка богомольцев на пути в Троице-Сергиеву Лавру – на Каменном мосту через Москву-реку: «На мосту Кривая упирается, желает на Кремль смотреть: приучила так прабабка Устинья» [Там же, с. 31]. Эта остановка не зависит от героев и замедляет повествование, переводя читателя из плана действия, движения в план описания. «Точка» на Каменном мосту находится на возвышении, так как далее герои увыстряют свой шаг, идя с горы: «тележка катится звонко с моста, бежит <...> Антипушка. Домна Панферовна <...> словно летит. Кривая мчится, как на бегах...» [Там же]. Взгляд рассказчика направлен вперед, на Москву. Следующий фрагмент повести представляет собой панорамное описание того, что видно: внизу Москва-река с рыбаками в лодочках, налево – храм Спасителя, направо – высокий Кремль. Организация осуществляется по нескольким пространственным параметрам: сторонам света (направо – налево); вертикали (вверху – внизу). В этом отрывке прослеживается традиция прозы Н.М. Карамзина, восходящая в свою очередь к старорусским повестям о начале Москвы: «панорамное

обозрение Москвы с высокого места, поэтическое восхищение красотой места сего <...> позволяют говорить об определенной преемственности, создающей традицию некоего “стандартного” описания Москвы» [Топоров, 1992, с. 18]. В.Н. Топоров отмечает, что «подобный панорамный принцип был усвоен прозой на рубеже XVIII и XIX веков и широко использовался именно как карамзинское изобретение» [Там же, с. 14]. Так же, как в повести Н.М. Карамзина «историческое», «культурное» тесно слито с «природным», в пейзаже И.С. Шмелева они соединяются в единое целое: в золотую главу храма Спасителя бьет солнце, Кремль – «молодо озаренный утром». Далее по мере продвижения богомольцев по Москве сочетание «природного» и «культурного» сохраняется: «Идем Мещанской – все то сады, сады» [Шмелев, 2001, с. 33].

Движение авторского взгляда направлено от внешнего восприятия красоты Москвы к внутреннему переживанию ее древности. Усиление впечатления происходит постепенно, от безличного описания пейзажа к эмоционально окрашенному переживанию своей малости в сравнении с московскими соборами. Герои входят «под своды» Кремля и одновременно погружаются в свой внутренний мир, прислушиваясь к себе и к многовековой истории, заключенной в этих стенах, отсюда несколько раз повторенное прилагательное «тихий»: «Кремль, светлый и тихий-тихий <...> Тихий дворец...» [Там же, с. 31].

Особенность пространства Москвы такова, что в ее топографические объекты заложено временное значение. Поэтому при перечислении того, что именно видят герои, возникает семантическое удвоение, наряду с прямым значением – символическое: «справа – обрыв, в решетке, крестики древней церковки, куполки, зубчики стен кремлевских, Москва и даль» [Там же]. Пространственные ориентиры, отражающие расширение пространства, выстраивают исторический вектор, раздвигая временные границы: церковка – Кремль – Москва – даль. «Даль» в данном отрывке приобретает контекстуальное значение дали «исторической».

Если Кремль создавал ощущение «тихого», «светлого», «легкого», то соборы «грузно стоят», словно давят на рассказчика своими «древними белыми стенами». Утяжеление происходит и в цветовой характеристике: Кремль – «белый с золотцем», а купола соборов – «золотые облака», кресты на них «тлеют темным и дымным золотом» [Там же]. Вместе с приближением к соборам героя-рассказчика в тексте повести проявляется повествователь. Совмещение этих двух точек зрения, двух временных планов происходит в самые напряженные моменты сюжета. В данном фрагменте образ соборов, заключивший в своем пространстве субстанцию времени, выводит повествователя на философский уровень осознания себя в потоке исторического развития государства: «У соборов не двери – дверки. Люди под ними – мошки. В кучках сидят они... <...> Что ты, моя тележка... и что я сам!» [Там же]. Уменьшительная форма существительных, обусловленная взглядом ребенка, смотрящего издали, вдруг становится средством выражения авторского сознания в потоке истории.

По словам А.П. Черникова, «образ Москвы перерастает рамки географической конкретности и получает... обобщенно символическое значение» [Черников, 1995, с. 281]. Москва в повести «Богомолье» хранит в себе духовную и историческую память. На этом основании она включается в хронотоп богомольной дороги, являясь начальной точкой на пути возрастания духовности, сакральности пространства: «Приготовляться надо, святые места пойдут. Братовщину пройдем – пять верст, половина пути до Троицы. А за Галицами – пещерки, где разбойники стан держали, а потом просветилось место. А там – Хотьково, родители Преподобного там, под спудом. А там и гора Поклонная, называется – «у Креста» [Шмелев, 2001, с. 62].

Вместе с тем Москва содержит в своей характеристике и отрицательные черты. Она оказывается средоточием быстрого, хаотического движения, лишённого

смысла, и по этому признаку противопоставлена медленному движению богомольцев, приближающему их к Преподобному: «ходу не припушай. <...> Пойдем полегоньку, как богомолы ходят, и не уморимся» [Там же, с. 29], «торопиться некуда, не Москва». Качественно иное восприятие проявляется и в описании сходных предметов и топонимов. Яуза в Москве – «черная да вонючая, не подойдешь, – потому и зовется – Яуза-Грязуза!». В Мытищах же: «Яуза здесь родится, от родников» [Там же, с. 46-47]. Уже в Лавре герои отмечают: «тут чернилки из орешков монахи сотворяют, а в Москве, в лавочке, кто их знает» [Там же, с. 118]. Следует отметить, что все негативные черты московского пространства возникают лишь при сопоставлении его с Троице-Сергиевой Лаврой.

Если Москва является административным центром России, то ее духовный, «ноуменальный» центр – Троице-Сергиева Лавра. «Духовным вождем русского народа» называет Сергия Радонежского о. Борис (Ничипоров) [Ничипоров, 1994, с. 59]. Образ Троицы строится в соответствии с традицией жанра хождения и включает в себя два плана описания: конкретно-исторический и религиозно-символический. Вертикальная ось пространства предельно сконцентрирована в образе Троицкой колокольни, которую «отовсюду видно». В начале повести герой не знает, как выглядит Троица, но в его душе уже зарождается ее образ: «...Где-то далеко-далеко – Угодник... и вижу – <...> такое светлое, розовое, как солнце, когда его нет на небе, но оно вот-вот выйдет» [Шмелев, 2001, с. 25]. Светлое, розовое, как солнце – эти признаки станут основными при восприятии и описании Троице-Сергиевой Лавры. Следующий фрагмент описания – «у Креста»: «Солнце на ней горит... Она живая, светит крестом – огнем» [Там же, с. 70]. При первом взгляде на Лавру героя поражает ее купол: «И не купол на колокольне, а большая золотая чаша, и течет в нее будто золото от креста...» [Там же, с. 79]. При приближении к самой колокольне свет становится все ослепительнее: «В Святых Воротках сумрак и холодок, а дальше – слепит от света: за колокольней – солнце, глядит в пролет» [Там же, с. 97]. Таким образом, описание Лавры построено на гиперболизации и постепенном усилении светоносности.

Москва в сравнении с Троице-Сергиевой Лаврой получает значение «ада», «пучины», в которой бессмысленно суетятся люди, в то время как в образе Лавры основными мотивами становятся мотивы легкости, свежести, плавного пения. Если с Москвой соединяется образ «мурьи», то есть темницы, конуры, замкнутой и ограниченной, то в Троице – «все другое, не как в миру... церкви всегда открыты, воздух – как облака, кадильный... и все поют: «И-зве-ди из темницы душу моюуу!...» Прямо душа отходит» [Там же, с. 27]. Одной из составляющих образа монастыря является его «открытость для нужд мира, который тянется в намоленные места» [Пак, 2000, с. 38].

Не только колокольня-Троица постоянно присутствует в сознании богомольцев, направляя их по верному пути. На протяжении всей дороги герои читают «Житие Сергия Радонежского», сопоставляя свой путь с тем, который прошел Сергий. Образ монастыря и преподобного Сергия слиты, что проявляется в соединении имени святого и его обители: «к Сергии-Троице уйду, к Преподобному», «идем к Троице-Сергию». События прошлого объединяются с настоящим через природный мир родного края. Так создается «живое и неуничтожимое присутствие прошлого в настоящем» [Есаулов, 1995, с. 258].

Образ монастыря возникает в повести именно как «дом» угодника Божьего: «Всегда тут праздник, словно Он здесь живет» [Шмелев, 2001, с. 80]. В дальнейшем ощущение родного, «домашнего» пространства в Троице-Сергиевой Лавре усиливается. В саду Аксенова герои сначала чувствуют себя стесненно: «чисто мы в плен попали» [Там же, с. 89]. Их состояние объясняется переживанием замкнутости пространства, противоположного свободе и открытому пространству Сергиевого Посада. Изменение происходит после принятия пищи в «райском

саду»: красной смородины, «квасу со льду», «соленых огурцов в капусте» и «ковриги хлеба». Гостеприимство хозяина, доброта и ласка, отношение к богомольцам как к родным создают «в гостях» ощущение дома. Недаром сама лексема «дом» несколько раз повторяется при описании сада Аксенова: «Лавки широкие, сенца постелят... будете как у себя дома», «Будьте, пожалуйста, как у себя дома... не стесняйтесь» [Там же, с. 91]. В том числе и в разговоре о чудесном возвращении тележки к прежнему хозяину: «...признал Аксенов тележку, будто она его работы, и что привел ее Преподобный домой, к хозяину» [Там же, с. 90-91]. С этой точки зрения саду Аксенова как пространству родного дома противопоставлена гостиница, куда Горкин хочет отвести Ваню. С исключением из пространства дома связано исключение из общности людей: «Какой я отрезанный ломоть... какой?.. <...> Я цепляюсь за столбушек, никуда не хочу идти. Им хорошо, будут ходить артелью <...> и в райском саду будут прохладиться... а меня – на гостиницу!..» [Там же, с. 92-93]. Мотив дома, характеризующий пространство сада Аксенова, а также мотив возвращения придают ему значение райского сада, которое усиливается восприятием его героями: «Глазам не верится, куда же это мы попали! <...> и так-то радостно на душе, словно мы в рай попали...» [Там же, с. 91].

В повести «Богомолье» И.С. Шмелев через паломничество героев показан процесс взросления пятилетнего мальчика. Это взросление происходит не только в самой Троице, но и на протяжении всего пути героев. Обогащение внутреннего мира мальчика и расширение границ его сознания происходит, во-первых, через сам простор, который открывается детскому взгляду; во-вторых, через испытания, выпавшие ему в пути; и, наконец, через встречи и истории людей на всем протяжении пути. Весь тот путь, который проделывают богомольцы, и есть взросление героя.

Одновременно с процессами духовного роста и очищения героев происходит изменение в восприятии ими окружающего пространства. Тот свет и веру, которые герои несут в себе, преображают внешний природный мир, зло превращается в добро: овражки, грозящие опасностью, при приближении богомольцев теряют свою устрашающую «репутацию», слухи о зарезанном пареньке оказываются ложными, деревня Кашеевка на самом деле совсем не страшная. Автор переносит акцент с опасностей внешнего мира на искушения внутренние. Поэтому и природное пространство приобретает символическое наполнение, связанное с духовным миром человека. Наряду с горизонтальной осью пространства, «ежесекундное присутствие в жизни каждого человека Иисуса Христа» [Черников, 1995, с. 263] создает особое свечение окружающих предметов. Так возникает вертикальная ось пространства, связанная с идеей духовного роста, совершенствования человека. В физическом мире повести вертикаль проявляется через объекты, приобретающие в данном контексте символическое значение. Это, прежде всего, колокольня Троице-Сергиевой Лавры и все те соборы, часовни, через которые проходят герои.

Образ колокольни как символ устремленного в высь, к Богу духа человека постоянно сопровождает богомольцев, поддерживая их на протяжении всего пути. Путь героев можно проследить не только по тем деревням, которые они проходят. Каждое место, где они останавливаются, имеет свою историю, отраженную в топографии и имеющую отношение к духовному миру человека. Данное положение ярко отражается в названии глав повести: Москвой, Богомольный садик, На святой дороге, У Креста. Каждый отрезок пути удваивает свое значение. С одной стороны, рассказчик выстраивает свой путь по деревням, которые они проходят: Мытищи, Братовщина, Талицы, Хотьково. С другой – читатель воссоздает другую линию их движения: часовня Николы Чудотворца, московские соборы, Иверская, святой колодец за Талицами, Поклонная гора, Троица.

Нижней точкой вертикали являются овраги, ассоциирующиеся с греховностью и злом. «Теперь опасные все места, мосточки пойдут, овражки...» – говорит рассказчик. В оврагах героев могут подстерегать разбойники, «и лошадку могут отнять». Самое страшное место с точки зрения мальчика – Кашеевка: «А Кашеевка эта уж известная, воровская» [Шмелев, 2001, с. 64]. Слухи, которые ходят об этих местах, усиливаются сказочными ассоциациями, связанными с названием деревни.

С точки зрения вертикальной организации пространства интерес представляют пещерки, в которых когда-то жил разбойник «со своей шайкой». В их образе объединяются два направления движения. Они являются родственными оврагам по вектору движения вниз: герои спускаются «под землю», чтобы посмотреть их. Поэтому с пещерками связана опасность и ее персонификация в лице страшного разбойника. Но одновременно пещерки расположены «в горе», и значит, потенциально в них уже заложена возможность просветления: «и пришел монашек Антоний, и велел уходить разбойнику <...> И с того просветилось место» [Там же, с. 67].

Образ горы ассоциативно оказывается связан и с персонажами повести. Описание Домны Панферовны в основном содержит иронические характеристики: «сидит, разваливши рот, еле передыхает» [Там же, с. 39]. Но в самом начале повести появляется также определение, что она – «словно гора». Это сравнение «материально» отражает ее богомольную душу. Горкин – «такой-то ласковый старичок, все знает» – связан с образом горы через этимологию фамилии, с одной стороны, а также через то ласковое прозвище, которое дает ему отец Вани: «Ах, Горка... как мне, брат, глаз твой нужен!» [Там же]. Даже Федя, который готовится уйти в монастырь, через ассоциацию с богатырем оказывается связан с чем-то большим, сильным, высоким. Гора, приобретающая символическое наполнение, характеризует и отрицательных персонажей. Недолжный образ жизни Брехунова им самим отражается через сравнение с движением по кругу, но Симеонушка-странник описывает его как движение сверху вниз: «А, – кричит, – чай да сахара, а сами катимся с горы!..» [Там же, с. 37]. Таким образом, вертикальная ось присутствует не только в построении пространства повести, но и проецируется на образы героев, и в этом случае неся значение духовного стержня человека.

Временная дистанция между маленьким героем-рассказчиком и взрослым повествователем дает возможность существования художественному произведению. Идиллический мир в сознании рассказчика-ребенка замыкается в рамках дома. Топос дома, защищенный и отгороженный забором, окружен открытым, неизвестным пространством внешнего мира. В данном случае выделение идиллического мирка происходит на основе его пространственного положения.

Но и в описании внешнего мира выделяются мотивы, характерные для идиллии. Как было уже отмечено, богомолье – это труд для героев. Вместе с ними к Преподобному идет вся Россия: «смоленские, рязанские, тамбовки». Через еду и питье происходит объединение героев. Более того, характер этого единения зависит напрямую от напитков, которые они пьют: горячий чай способен соединить героев лишь на время, после окончания чаепития происходит их ссора. Холодный же квас богомольцы называют «царским» у Соломяткина и «райским» у Троицы. В обоих случаях эти определения являются синонимичными, так как образ царя в восприятии Горкина ассоциируется со святым: «сияние от него такое, всякие медали». В течение всего пути герой любит природный мир, радуясь и маленькой ягодке, и грозе, приобретающим святой смысл в контексте повести: «Ах, благодать Господня... <...> Свят-свят...» [Шмелев, 2001, с. 69].

Одним из свойств идиллии является отнесение ее к прошлому. В повести «Богомолье» перфектность идиллического мира России создается благодаря фигуре автора-повествователя. Фактически в повести представлены две про-

странственные оппозиции с точки зрения героя-рассказчика и автора-повествователя.

Для рассказчика:

<u>Замоскворечье</u> бытовой, обыденный, изученный	<u>Внешний мир</u> загадочный, таинственный
---	--

Для повествователя:

<u>Россия</u> идиллический и идеальный	<u>Эмиграция</u> холодно-прозаический
---	--

Идиллический колорит повествования в характеристике России принадлежит сфере проявления авторской эмоциональной интерпретации сюжета. В современности автора идиллический мир остается в прошлом, поэтому его пространственные границы расширяются до границ всей России, а роль внешнего мира, стихийного, непознанного, опасного выполняет современный срез времени. В речь рассказчика вклиниваются фразы и мысли взрослого повествователя: «И теперь вижу все...», «Или – это теперь мне видится... розовый свет далекого?», «...все и доньше вижу, слышу и чувствую» [Там же, с. 44, 108, 109]. Отсюда постоянный параллелизм прошлого и настоящего, исторического и современного. Его цель – не достоверное изображение русского быта и русских нравов дореволюционной России, а создание идеального мирообраза, его эмоциональное переживание. Специфика мемуарной прозы в том, что к ней всегда применяется требование достоверности. «Читатель воспринимает мемуары, очерки, и т.п. как особую систему, как первичное повествование, для которого вымысел есть начало неорганизованное, проникшее в контекст, живущий по другим законам» [Бронская, 2001, с. 106]. Автору нет необходимости описывать свое настоящее положение, так как автобиографичность повествования достраивает план современности. Повествователь воссоздает в воображении картину патриархальной идиллии, в реальности же находясь за пределами России, «...происходит встреча двух миров, находящихся в разных временных пластах, обладающих разным эстетическим, социальным, психологическим опытом» [Там же, с. 108].

Проблема времени в эмиграционном творчестве И.С. Шмелева, как отмечает И.А. Есаулов, одна из важнейших. Линейное время, в свою очередь, делится на три составляющих, связанных с ощущением героя себя как части целого. Во-первых, это его собственное переживание времени, своей жизни, во-вторых, «я» героя как части своего рода, в-третьих, «я» – как часть национальной жизни. Таким образом, для удобства анализа их можно обозначить как «личное» время, «родовое» и «историческое». Так же как в организации пространства происходит совмещение трех кругов пространства с вектором дороги, имеющим символическое, духовное значение, в образе времени соединяются три вектора линейного времени с кругом, отражающим семантику вечности. Представлено гармоничное состояние мира, где все взаимосвязано и уравновешено.

От эпохи к эпохе, по мере того как шире и глубже становятся представления об изменяемости мира, образы времени обретают в литературе все большую значимость. Вместе с усилением значимости категории времени в художественном мире произведения, происходит и усложнение его восприятия.

Первая глава повести предельно насыщена временными координатами, которые создают осязаемый образ времени, расслаивающийся на несколько составляющих. В точки зрения воспринимающего субъекта оно распадается на историческое время, включающего историю государства и историю рода; христианское время, связанное с праздниками святых; и природный цикл. Направление движения временных линий совмещает в себе два вида движения – круговое (церков-

ный календарь и годовой цикл) и линейное (историческое, родовое, личное время рассказчика).

В «Богомолье» нет ни одной даты, но читатель без труда восстанавливает время действия повести по тем культурным явлениям, на которые ссылается автор. Так, событие богомолья совершается героями в июне 1879 году. С 1873 годом и со строительством храма Христа Спасителя связана история Мартына, рассказываемая Горкиным в начале повествования. Еще одну дату – 1831 год – актуализирует «Песня пахаря» А.В. Кольцова, напеваемая Ваней. История Соломяткина вводит в текст повести дату рождения Александра II – 1818 год. В историях Аксенова содержится отсылка к Отечественной войне 1812 года. Самая дальняя временная отсылка, представленная в повести, – XV век – соединяет богомолье героев с образом Сергия Радонежского. Таким образом, «личное» время рассказчика, составляющее шесть дней, в течение которых совершается паломничество героев, не ограничено лишь этим промежутком времени. Истории прошлого, рассказываемые на страницах книги, расширяют время действия вплоть до XV века. С другой стороны, отсутствие авторских обозначений времени действия говорит и о другой цели писателя – подчеркнуть вневременность совершающихся событий.

Перечисление этих эпизодов повести выявляет одну из особенностей художественного мира И.С. Шмелева – «наряду с причастностью к макромиру семьи, дома, причастность ко всему макрокосму национальной жизни» [Кондаков, 1994, с. 77]. История рода Шмелевых не замкнута в себе, но высвечивается через соотношение с большой историей отечества.

По своей величине время историческое в объективном мире вбирает в себя историю рода и, тем более, личное время человека. Но в художественном мире И.С. Шмелева происходит обратная ситуация. В его автобиографических произведениях, в том числе и в повести «Богомолье», «нет обособленного, оппозиционного течению жизни личного времени героя. Оно вбирает в себя прошлое рода и нации» [Абуталиева, 1999, с. 73]. Определение «Богомолья» как автобиографической повести позволяет говорить об актуальности категории исторического времени для автора. Для автобиографических повествований нового времени принципиально важной становится категория исторического времени – «не просто осмыслить происходящее с отдельной личностью, в мельчайших проявлениях жизни и переживаниях, но определить место, какое занимает эта личность – может быть самая незначительная и обыкновенная – в мироздании, во времени, возможно великом и судьбоносном, в человечестве» [Бронская, 2001, с. 40]. Событие частной жизни превращается в повести И.С. Шмелева в факт истории. В то же время особенность детского мировосприятия – в прикреплении всех событий к настоящему. Те истории прошлого, которые рассказываются в повести, оживают в сознании ребенка. Для него они происходят в данный момент времени, не имея на себе печати прошедшего, уже законченного, и находят именно в этот момент отклик в его душе. Шесть дней богомолья вбирают в себя всю историю России, «преодолеваются временные преграды и вся наша история со мной, «здесь и теперь» [Ничипоров, 1994, с. 96].

Интересно отметить, что мир, создаваемый писателем, – исключительно «мужской». Любые семейные отношения, представленные в повести, исключают отношения матери и ребенка. Родовая линия Шмелевых выстраивается следующим образом: прабабушка Устинья, дед Иван Иванович, отец Сергей Иванович, сын («я») – Ваня. Из рассказа Соломяткина возникает царский род: брат Александра I – Николай и его сын Александр Николаевич. Важно в этой ситуации, что мальчика вскармливает нанятая кормилица, а не мать. В доме Аксенова есть упоминания об отце и внуке хозяина, хозяйкой же является внучка. Даже центральные женские персонажи повести – Домна Панферовна и Анюта – связаны отноше-

ниями бабушка – внучка. Нарушение связи между матерью и ребенком прослеживается и в истории молодки, которая заспала свое дитя. Все эти эпизоды можно объяснить биографической основой. Все светлые и радостные воспоминания писателя связаны с его отцом. Отношения же с матерью ярко отражены в главке «У Преподобного»: «К папашеньке хочу... а он завтра в Москву ускачет, а меня будут муштровать, и не видать мне лошадок сереньких, и с Горкиным не отпустят...» [Шмелев, 2001, с. 93]. Как известно, мать Вани была женщиной строгой и жесткой в отношении к своим детям. С другой стороны, следует учитывать и иной аспект художественного произведения – некоторые моменты могут не осознаваться автором, но присутствовать в его произведениях. Подчеркнутый факт сиротства героев, возможно, объясняется отражением современного писателю состояния мира. Исторические события, результатом которых стала эмиграция писателя и утрата им Родины, явились следствием разрушения важнейших связей между людьми, в том числе связи между матерью и ребенком. О важности осознания себя детьми одной матери рассказывает и история кормилицы Дуняши. Именно тем фактом, что царь Александр был вскормлен крестьянкой, объясняется его поступок освобождения крестьян.

Тесным образом с проблемой времени связаны тема смерти и тема памяти. Мотив памяти реализуется в произведении в особой субъектной организации повествования: одни и те же события нам описывает герой-ребенок и герой-взрослый. «Один описывает то, что происходит сейчас, для второго все описываемое – прошлое; знает он и будущее, которое для него – настоящее. Ребенок наблюдает, взрослый осмысляет, два семантических пласта постоянно сливаются, прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно» [Абуталиева, 1999, с. 73].

Дорога, по которой идут богомольцы к своей цели и которая организует повествование в произведении И.С. Шмелева, становится символом их жизненного и духовного пути. Наряду с линейным временем в «Богомолье» через упоминания эпизодов из «Жития Сергия Радонежского», историй, связанных со святыми местами, через которые проходят богомольцы, возникает тема вечности. Все эти различные «времена» гармонично соединяются и уравниваются более общей категорией. В первой же главе, в которой сталкиваются разные восприятия времени возникает и мотив смерти: «делов-то пуды, а она – туды!», «Она ждать не станет – дела ли не дела ли, – а все покончит» [Шмелев, 2001, с. 8]. Смерть является конечной точкой в течении личного времени человека. Но конечность и смертность человека снимается философски-религиозным отношением Горкина: «Помирать не помирать, это уж Божья воля» [Там же]. Категория Божьего Промысла будет занимать писателя в более поздний период творчества – в процессе работы над романом «Пути небесные». Именно в этом произведении «Промысел (он назван Планом) определяет все» [Дунаев, 2003, с. 831]. Но уже в повести «Богомолье» Божья воля является универсальной категорией, на основе которой выстраивается авторская модель мира. По словам М.М. Дунаева, «если прибегать к привычным условным терминам, <...> писатель в своем методе прибегает к духовному детерминизму» [Там же]. Испытания, искушения, преграды, которые встают на их пути, целеустремленность героев, основанная на их нравственно-религиозном чувстве, образ Троицы как символ будущей вечной жизни – основные категории в прозе И.С. Шмелева, отражающие авторское сознание.

«Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [Лотман, 1997, с. 626]. В сознании И.С. Шмелева мир «горный» и «дольный» всегда существовали в единстве. Мотив дома является ведущим в хронотопической структуре повести «Богомолье». Признаки «домашнего» пространства, ощущение родства, сопровождающие богомольцев на их пути, расширяют границы дома от Замоскворечья до всей России. Изначально более близкий пространственным параметрам, мотив

дома обогащается в повести временным значением. Использование идиллической традиции, особенности субъектной организации создают идеальный исторический миробораз патриархальной России.

Литература

Абуталиева Э.И. Пространство и время как категории художественного сознания в романе И.С. Шмелева «Лето Господне» // Литература и культура в контексте христианства. Труды II Международной конференции. Ульяновск, 1999.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь, 2001.

Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVIII – XX веках. М., 2003.

Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

Кондаков В.Н. Мифологема «Потерянный рай» в художественной структуре повести И.С. Шмелева «Лето Господне» // Художественное мышление в литературе XIX – XX веков: Межвуз. тем. сб. науч. тр. Калининград, 1994.

Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997.

Ничипоров Б.В. Введение в христианскую психологию: Размышления священника-психолога. М., 1994.

Пак Н.И. Пути обретения России в произведениях Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева // Литература в школе. 2000. № 2.

Топоров В.Н. О «Бедной Лизе» Карамзина: К двухсотлетию со дня выхода в свет // Славяноведение. 1992. №5.

Черников А.П. Проза И.С. Шмелева: концепция мира и человека. Калуга, 1995.

Черников А.П. «Хочу слышать великую Русь» (образ провинциальной России в прозе И.С. Шмелева 1910-х годов) // Культура российской провинции: век XX – XXI веку. Тез. докл. всерос. науч.-практ. конф. Калуга, 2000.

Шешунова С.В. Образ мира в романе И.С. Шмелева «Няня из Москвы». Дубна, 2002.

Шмелев И.С. Избранные сочинения: В 2-х тт. Т.2: Богомолье; Лето Господне: Романы / Комментарии О. Михайлова. М., 2001.