

свободно манипулировать ими и участвовать в их литературном переосмыслении.

### Источники и литература

1. Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. – М., 1951.
2. Берков П. Изучение русской литературы во Франции (Библиографические материалы) // ЛН. – Т. 33 – 34. – М., 1939. – С. 721 – 769.
3. Вяземский П.А. Стихотворения. – Л., 1986.
4. Герцен А. И. Собр. соч. В 30-ти т. – М., 1954-1964. – Т. 6.
5. Герцен А. И. Сочинения. В 9-ти т. – М., 1955-1958. – Т. 3, 5, 6, 9.
6. Гоголь Н.В. Собр. соч. В 8-ми тт. – М.: «Правда», 1984. – Т. 5.
7. Давыдов Д.В. Сочинения. – М., 1962.
8. Давыдов Д.В. Сочинения: в 3-х тт. – СПб., 1893. – Т. 3.
9. Лермонтов Ю. М. Собр. соч.: в 4-х тт. – Л., 1979-1981. – Т. 1.
10. Карамзин Н.М. Сочинения: в 2-х т. – Л., 1983. – Т. 1.
11. Наливайко Д.С. Казацька християнська республіка. – К., 1992.
12. Наливайко Д.С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. – К., 1998.
13. Переписка Екатерины Великой с господином Вольтером. В: 2-х кн. – М., 1803.
14. Пушкин А. С. Полное собр. соч. В 19-ти т. – М., 1994. – Т. 1, 3, 2, 13, 14, 16.
15. Стендаль. Собр. соч.: В 15-ти т. – М., 1959. – Т. 7.

### Резник О.В.

#### «Солнце мертвых» И.С.Шмелева В КОНТЕКСТЕ ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

В эпопее «Солнце мертвых» (1925) Иван Сергеевич Шмелев (1873-1950 гг.) демонстрирует своеобразную подачу крымского пейзажа. Для него это не просто экзотический край, как для предшественников. Чтобы показать отличие именно в изображении этой многострадальной, но богоспасаемой земли, хочется привести один эпизод. Вначале это просто рассказ о рубке дров, когда рассказчик находит причудливо изогнуты кусты граба – канделябр, пятисвечник, забытая арфа, змея, играющая кольцами, старик горбатый, протягивающий руку. Но как действительность уничтожила мечты и фантазии героя, так и он безжалостно рубит «вопросительный знак» (довольно размышлять!), уничтожает «арфу» (искусство), «канделябр» (пережиток прошлого), «змею» (сам дьявол-искуситель не смог бы придумать такую жизнь!)... Прихотливая игра природы ни к чему в суровой реальности, где останется лишь зловещий символ-коряга: черный заросший крест, на котором болтаются грязная портянка и горлышко от бутылки. Более емкий образ трудно придумать: Крым – заброшенная святыня, оскверненная пьяным народом!

Как отметил в своей статье «Метафизика присутствия и небытия» профессор А.Д. Шоркин, «Становление личного бытия - всегда ризоматическая задача топологии и топонимики, определения и угадывания своего места в головоломном «ребусе» мира». [1,10] Проследить, как в кризисной ситуации гражданской войны меняется мировоззрение, а вместе с ним – художественное отражение тех или иных исторических и географических реалий – задача несомненно интересная и плодотворная. Крымские страницы творчества И.С.Шмелева дают богатейший и актуальнейший материал для подобного рода наблюдений.

Обращаясь к наследию русского писателя 19-20 веков Ивана Сергеевича Шмелева, исследуя его эпопею «Солнце мертвых», посвященную эпохе гражданской войны в Крыму, каждый раз невольно задумываешься: неужели это действительно было? Сам рассказчик не раз спрашивает: «На каком свете это деется?» [2, 29] Именно этот «свет», зримые ориентиры помогли герою не сойти с ума, верить в реальность происходящего. Именно в Крыму эпохи гражданской войны, «здесь отнимают соль, повертывают к стенкам, ловят кошек на западни, гноят и расстреливают в подвалах, колючей проволокой окружили дома и создали «человечьи бойни»! [2, 29] И.Курамжина, автор предисловия к книге «С того берега: Писатели русского зарубежья о России. Произведения 20-30-х годов», отмечает, что люди в эпопее изображены как зомби, бродящие в пустыне. «Но так ли? А деревья? ...А мелкие невзрачные цветы, что растут по берегам безымянных болотистых речек, а голубое бесхитростное небо, а кружево только что распустившихся липовых крон?» [2,7] В целом верное дополнение мира людей миром природы, несомненно, нуждается в уточнении – в шмелевском произведении природа не противопоставлена, а также страдает, как и человек, мучается, терпит.

По замечанию исследовательницы Р.М.Горюновой, перелом в мировосприятии и художественном мироотражении И.С.Шмелева произошел в связи с событиями 1917 года: «Кульминацией этого перелома явилась пережитая зимой 1921 г. в Крыму трагедия – коварная расправа новой власти, учиненная над сыном И.С.Шмелева...» [3, 125] Эту книгу, в которой отразились все ужасы пережитого, он пишет только оказавшись в эмиграции – во Франции, в 1923 году. А.Амфитеатров отмечал, что Шмелев «не пугает, а только рассказывает день за днем, шаг за шагом «эпопею» своего крымского, обывательского существования в год под большевистским гнетом» [2, 38]. Таким образом, именно Крым становится объектом изображения «Солнца мертвых». Р.Горюнова утверждает, что «...образ крымской земли перерастает в эпопее в более объемный образ «земли родной, кровью политой» [3, 126]. Но для того, чтобы понять этот переход от конкретности к отвлеченности, обобщению, столь характерный для мужского сознания, необходимо выяснить, какие реалии становятся отправной точкой для рассуждений героя.

Однако, несмотря на наличие отдельных работ, посвященных творчеству писателя, «Солнце мертвых» трудно отнести к произведениям, широко известным читателю. Показать его в новом ракурсе – через призму изображения крымской земли, определить те топографические рамки, которые воспринимаются автором

как нечто стабильное в противовес человеческому хаосу – вот задача данного исследования. Тем самым сделана попытка определить роль этого произведения в развитии украинской темы в русской литературе 1920-х – 1930-х годов.

«Солнце мертвых» Шмелева – произведение, полностью посвященное Крыму. Крымские реалии узнаваемы, но даны очень своеобразно. Прежде всего, уже в первой главе, Шмелев через названия гор определяет четкие границы повествования и – своего существования: «К морю – малютка гора Капель, крепость над виноградниками...», «правее, дальше – крепостная стена-отвес, голая Куш-Кая, плакат горный. Утром – розовый, к ночи – синий. Все вбирает в себя, все видит. Чертит на нем неведомая рука...», «Правее еще – мохнатая шапка лесного Бабугана. Утрами золотится он; обычно- дремуче-черен... Почему-то кажется мне, что с дремуче-черного Бабугана сползает ночь...»[2,13] Перечислением и подробной характеристикой гор Шмелев достигает необыкновенного эффекта изолированности рассказчика от остального мира. Неслучайно в этом контексте воспоминание о Робинзоне – каждый из героев в одиночку трудится и борется за свое существование.

В то же время создается атмосфера скрытой угрозы. Упоминание о «малютке» Капель, в розовой шапке облаков, дважды перебивается упоминанием о «крови горы» - вине, светлом «сотерн» и темном «бордо». В дальнейшем кровь и вино неоднократно фигурируют как синонимы: новая власть легко проливает их, пьянея от полной безнаказанности.

Загадочная Куш-Кая как бы олицетворяет мудрость земную, зловещую судьбу: в ее описании легко угадывается ветхозаветный мотив скорой гибели. Библейский образ легко читается и при описании моря: «... я сидел, смотрел на синюю чашу моря, глядевшего в прорыве. Пылала синим огнем чаша. Великий ее создал: пей глазами!

И я ее пил... сквозь слезы.[2, 32]» Зрительная характеристика объекта по форме легко переходит в данном контексте в аллегорическую, символ нескончаемого страдания.

Бабуган – черная, мрачная угроза, связанная с ночными кошмарами. В главе «Чудесное ожерелье» эта гора хмурится, сурово глядит на тех, кто уничтожает, кто расстреливает по ночам. Однако палачи и сами бояться – они готовы застрелить даже ночь. Так, в тексте эпопеи ночь оказывается не спасением для утомленных дневным существованием, а новой угрозой. Все вместе создает у читателя напряженное ожидание роковой развязки, неисчислимых страданий и бед. Буквально через несколько абзацев эти предчувствия оформятся в лирическое отступление, напрямую указывающее и на расстрелы мирного населения, и на последующую изгнанническую судьбу самого Шмелева: «Знаю, что земля напиталась кровью, и вино выйдет терпким и не даст радостного забытья. Страшное вписала в себя серая стена Куш-Кай...»[2, 14] Наратив от первого лица – «знаю» – возможен еще и потому, что «Солнце мертвых» написано на основе крымских впечатлений уже в эмиграции. Тем не менее это не воспоминания и даже не публицистическое эссе (как «Окаянные дни» И.Бунина). «Те ли самые эти горы, какие были совсем недавно?» [2,14] Уже в этом вопросе прослеживается характерный для Шмелева прием – переход от конкретного пейзажа к максимальному обобщению.

Неоднократно исследователи эпопеи подчеркивают расширение повествования, стремление рассказчика к глобализации изображения. Однако следует подчеркнуть и обратный процесс - углубление в себя, перенос реалий внешнего мира во внутренний. Так, грохот автомобиля на ялтинской дороге отдается в голове, кровь в ушах шумит, как водопады... Как падают камни с гор, так может сорваться в пропасть беспомощности и голодный человек: «Зеленое в меня смотрит, в шумах – дремучее... Погасает солнце, в глазах темнеет...»[2, 54] Гибель личности всегда стоит рядом с уничтожением ее мира: так, доктор, опустившийся, нищий, мечтающий о смерти, изображен как владелец умирающих от бесхозности роскошных в прошлом миндальных садов. «Миндальный доктор» умирает, и его уход передан еще и через факт продажи любимого сада: смерть – это всегда расставание с любимыми. Он воспринимает свою судьбу как трагедию и сравнивает горы с греческим амфитеатром: молчаливые и внимательные зрители. История его жизни озаглавлена им самим как «Сады миндальные». Это не только горечь об утраченном и никогда уже не восстановимом (миндаль оборвали, все сады вырубил – реминисценция из «Вишневого сада» А.П.Чехова), но и откровенный анализ причин революции, осознание собственной вины перед Россией. Так же, как и Бунин, Шмелев видит корень проблемы в одержимости западной революционной идеей русской интеллигенции («сами виноваты»[2,130]), отмечает «чужеродность» этих лозунгов на крымской земле: рассказ доктора звучит «диком» на фоне этих гор, этого моря и солнца, которые то и дело вторгаются в его неторопливый рассказ. Правда, понятие «пейзажный антураж» нельзя применить при анализе данного произведения. Например, в главе «Игра со смертью» речь идет о молодом писателе Борисе Шишкине. Он рассказывает о побеге «зеленых» из «красных подвалов» - и главному герою легче дышится, леса и камень гор - «благодатные». Сам Шишкин, переполненный счастьем, находит в природе созвучие своему мироощущению: «Какие горы! ...вижу, как они дышат, и праздник у них сегодня, воскресенье...»[2,117] Последнее слово оказывается с двойным значением – не просто день недели, а возвращение к жизни умерших надежд, свободы, радостей.

Даже описывая чудесное прошлое, Шмелев прибегает к метонимии, изображая поющие оду жизни возделанные сады, «пьянели виноградники» [2,119], пели камни домов, дворцов – «как орут теперь дырявыми глотками по дорогам!»[2,119] Такой отрезвляющий переход от прошлого к настоящему еще более, потому что неожиданен (однако характерен для мужского типа мышления). Раньше Христос был с людьми, а теперь праведники редки, их можно узнать по мечтательным голубого цвета глазам, «какие встречаются у хохлов»[2,123]. Даже божественное Откровение этимологически трактуется как «от ... крови.» И живут в Крыму не люди, а мученики, «праведники на кладбище нашем» [2, 130]

Но есть и другие, типа Федора Лягуна, который, прикрываясь классовой борьбой и «чихоткой», готов уничтожить «профессоров»- угнетателей. В отличие от другой писательницы-эмигрантки, вспоминаявшей о своем скитании по дорогам Украины, -Тэффи - Шмелев и негодяев, и героев называет полностью – это все явления жизни. Правда, от такой жизни хочется скорее умереть, по замечанию рассказчика, слиться с окружающим миром, раствориться в нем.

Профессор В.Агеносов отказывал в правомерности сравнения «Окаянных дней» И. Бунина со шмелевской эпопеей, т.к. «Солнце мертвых» не воспоминания и даже не публицистическое эссе. Впрочем, эмигрантская литературная критика не раз отмечала несходство двух наиболее талантливых писателей русского зарубежья – Бунина и Шмелева. Мысль об этой «разности» поддерживалась и самими писателями, и их ближайшим окружением. Поэтому сравнению чаще всего подвергались только «Богомолье», «Лето Господне» Шмелева и «Жизнь Арсеньева» Бунина. Но различие в человеческих качествах не отменяет сходства в художественном плане. Так, упоминающаяся объективность «Окаянных дней» Бунина оказывается сродни страстному субъективизму Шмелева, оба отмечают страшные теневые стороны новой действительности, в их рассуждениях звучит мировая скорбь по утраченному отечеству. Как не вспомнить «Окаянные дни», когда Шмелев описывает первых появившихся в Крыму красноармейцев: «толпы российской крови, захмелевшей, дикой»[2,126]. Но эти были не способны душиить по плану и равнодушно. Новые – способны, они – «мастера крови».

Разные по сюжету главы объединяются в единое целое благодаря центральному образу романа - образу многострадальной земли Крыма, а также образу рассказчика. Это близкий по возрасту и по духу своему автору мыслитель, отчаявшийся и верующий. Речь идет об одной из масок автора, который заявляет о себе как об обычном человеке, разделившем все страхи и ужасы своей земли, ощущающем себя частью целого – народа, нации. Создается «документ эпохи», правдивый и точный. Смят, разрушен былой гармонический порядок жизни, она показала свой звериный лик: «Каменистый клочок земли, недавно собиравшийся жить, теперь - убитый»[2, 14]. Герой находится в пограничной ситуации между жизнью и смертью. Исследовав образную ткань текста, мы не обнаружим ярких эпитетов («море свинцовое», «бледный свет»), а метафоры и сравнения полны отчаяния: «пустыня», «дачи-калеки», «лачуги-сироты» и т.д. Шмелев не пишет о Крыме или Алуште – он создает особый мир: «Явь моя так убога...»[2, 10]. Природа может выступать фоном, может – участником действия, а может – молчаливым собеседником. Так, ящерики, желтопузик, богомол и кузнечик воспринимают рассказчика как своего, не боятся: «С ними люблю молчать»[2, 107]. Поэтому сохнет лес, как усыхают голодные люди, все больше рыжих и красных пятен на земле – может, выступает на поверхности человеческая кровь?

Сквозными образами-символами становится дорога («...писано по ней осколками человеческих жизней...»[2,136]), пустыня (мир окружающий) и глубокая балка(изоляция от внешнего мира). Глава «На пустой дороге» начинается с пейзажной зарисовки окрестностей Кастеля. Шмелев воссоздает саму атмосферу умирания природы и людей:

«Жизнь сгорела. Теперь чадит»[2,141]

Последняя стадия умирания – отсутствие направления, т.е. смысла жизни – «Какие, куда дороги?»[2, 220]

Так возникает и еще одно возможное жанровое определение произведения – путевые заметки, что также роднит данное произведение с «Воспоминаниями» Тэффи. Все повествование оформлено как отдельные этапы пути, встречи с загожими, вылазки на Тихую Пристань или в Глубокую балку. Рассказчик детально описывает увиденный пейзаж, географические ориентиры(Куш-Кая, дорога на Ялту и т.д.), фиксирует время суток и месяц(сентябрь, конец октября). Правда, этот путевые заметки, лишённые дневниковости и смысла – ходьба по кругу, но ведь и вся жизнь – замкнутый круг. Это подчеркивается и сравнением с Дантовским Адом(глава «Круг Адский»), и с клубком жизни Мойр: «Вот он, и обманчивый круг его... - море, горы... - экран чудесный»[2,168] Причем это не только сужающийся ареал обитания(уход невозможен, потому что все уничтожат, и бессмыслен, потому что умереть можно везде), но и сужающийся круг общения – умирают соседи и просто знакомые. Люди мечутся по кругу одних и тех же забот о хлебе насущном – и не находят выхода.

Эпитет «обманчивый» расшифровывается автором и через прием сна, видения, столь нехарактерный для творчества Шмелева. Это может быть и забытье голодного человека, когда предстают зримые, детальные картины сытой прошлой жизни(в красках, запахах, звуках и криках: «Айда! Алекюм-селям!»), и «нездешние» сны – «моя надежда, намечающаяся нить новой, *нездешней* жизни?»[2,168], уже обозначенный уход в смерть.

Новые реалии обнажают в человеке первобытное, звериное. Вглядываясь в тысячелетние камни, рассказчик погружается памятью в прошлое, проводит параллель: доисторическая дикость – современные нравы. Но если тогда Божественный Огонь, воля Господа сотворила чудо, превратив зверя в человека, то теперь тьма, камень, поднятый на добычу, вернули все к первобытной жажде крови, уничтожили миллионы лет труда и цивилизации. От голода становятся доверчивыми, «ручными» не только животные, но и люди. От голода стираются понятия чести, достоинства, воспитания. Сцена поимки павлина рассказчиком – это не просто проявление охотничьего инстинкта, динамично и экспрессивно описанное мужчиной-охотником («Я хищно схватил его, вдруг отыскав в себе дремавшую, от далеких предков, сноровку – ловца - зверя»[2,164]), но и прежде всего – убийство. Убийство более слабого ради выживания. Но ведь так поступает

и новая власть – уже разорившая и съевшая все, умеющая только уничтожать, но не сделавшая счастливым никого, и себя в том числе. Шмелев упорно отказывается именовать новую власть, называя ее безлично – те, матросы, «какие-то». Один из них жалуется, что все крадут, а арестовывать их нет смысла – в тюрьмах нечем кормить: «Не нарестовываем воров, кормить нечем... При царе-то бы у нас весь город теперь сидел!»[2,166]

В отличие от другой эмигрантки – Н.А.Тэффи, Шмелев избегает частого употребления топонимов, ведь если для писательницы Киев, Одесса, Николаев – милые сердцу воспоминания, пусть тяжелые, но родные, то для Шмелева важнее показать саму атмосферу, создать символическую картину всеобщего, космического бедствия. Так же, как Тэффи, Бунин, Ремизов и другие писатели-эмигранты, Шмелев при воспроизведении конкретной исторической ситуации использует метафору смерти, ухода, тотального уничтожения. Мы не услышим даже имени спутницы жизни рассказчика – лишь усталые, тихие шаги и безмолвные думы. Гораздо чаще у него звучат обращения к далекой загранице, Богу, звездам. От картин реальности он свободно и часто переходит к философским обобщениям и обратно – к миру окружающему: «Не надо пытаться и звезды: они никогда никому не сказали слова – те же камни»[2, 94]. Некуда спешить, дни и ночи длинные, никому не нужные. Не случайно живущему в Крыму в те дни был не нужен календарь, потому что один день похож на другой, и выхода из этого тупика(точнее, замкнутого круга) автор не видит.

Рассказчик замечает и приметы продолжающейся жизни – молодые орлята, которые учатся летать и бесконечные людские попытки найти пропитание. Так в повествование вплетается еще одна украинская реалия – степь. Теперь и она голодная, таящая в себе смерть. О ней мечтают – весной идти работать «на степ», но «экономии постуют, мужики на себя сами управятся...»[2,173] Зрение художника не замыкается на одних крымских событиях – он видит, что и в плодородной в прошлом степи уже ничего нет. Туда с надеждой смотрят голодные крымчане, туда отправляются с вином горе-контрабандисты. Эта тоненькая и неверная ниточка жизни рискует оборваться – ловят и стреляют их и на перевале, и за перевалом. Симптоматично, что воплощением мечты о сытой(райской!) жизни становится украинский борщ.

Под пером Шмелева романтизируется не только прошлое Крыма, но и его природа: «Надо отворить ставни. А ну-ка, какое утро?

Да какое же может быть утро в Крыму, у моря, в начале августа?! Солнечное, конечно. Такое ослепительно-солнечное, роскошное, что больно глядеть на море: колет и бьет в глаза»[2, 12] Рассказчик упоминает и крымский эндемик – подснежник, называя его поэтически «белый фарфор кагельский»[2, 54]», и черные кипарисы, и горячий камень-диорит. Но все это теперь никому не нужно, лишь навеивает тоску и безысходность как напоминание о лучших днях.

Природа не умеет и не хочет терпеть – «Чатыр-даг дышит», однако «татары, местные его не боятся – он предупреждает». Боятся надо того, кто ночью, незванный, приносит с собой смерть. А природа – такая же, как и люди – дачки-сироты и одинокие камни, проволока, сорванная с оград, смешалась с перекачиполем, почернели зимней смертью горы. «Шумит Чатыр-Даг – ...долло...- йийййй!..- север по садам свищет, ревет в порубках...»[2,185] – такая картина сопровождает рассказ о бесчинствах новой власти. Ясный Чатыр-Даг, покрытый свежим снегом – фон для рассказа о самоотверженно борющейся за жизнь детей Тане. С запрещенным вином она отправляется за полсотни верст «за горы» – на перевал. Именно там возникает еще одна крымская «примета» – политическая неразбериха, отсутствие моральных ориентиров, абсолютное обесценивание человеческой жизни. Неизвестно кто повесил неизвестно кого непонятно за что – обычная ситуация для переломного времени. Расстрелы зеленых и красных отличаются немногим – первых укладывают на месте, вторых уводят в лес. Как выжить в этой волчьей грызне, где идет «незатишающий бой людей железного века – в камнях»[2,187]? Рассказчик ищет ответ у разных людей: можно ли спокойно приспособиться ко всему, ставить «эксперимент» на себе, можно ли спастись материнской любовью? Но нет надежды, а «расплата – укрепление функции» [2,193]. И если от людей не дожидаться справедливости, может, природа окажется мудрей? Неслучайно один из героев – доктор – призывает к возмездию природу, ибо «горы – святы в неведении своем. Горы, подите на нас! Холмы, покройте!»[2,197] Она – судия и последний приют: с деревьями прощаются герои, молятся горам и кипарисам.

Символично, что Тэффи употребляла при описании своей судьбы пассивную форму, аргументируя свои страдания как «судьба гонит». Шмелев в подобной ситуации более конкретен: «Ветер гонит меня мимо Красной Горки»[2,200] Но ведь символ ветра-судьбы используют и Бунин, и Тэффи в описании одесских дней! Такие текстуальные совпадения у разных авторов – примета времени, общность, подтверждающая трагичность времени: «Ветер чисто подмел шоссе, все подсолнушки вымел в море»[2,200] Пустая набережная, пустые пляжи, «конура-ротонда» завывает ветром. Холод, пустота, голод – и над всем этим бесконечное одиночество усталого человека, который беспристрастно фиксирует и разворованные дачи, и старух на свалках, и униженных профессоров, и побитые витрины, на которых трепещут от ветра «расстрельные» приказы. Все чаще лирические отступления о прошлом, философские обобщения о первопричинах происходящего автор доверяет другим персонажам, превращая рассказчика в неразговорчивого свидетеля, летописца и странника. Сам он хочет остаться «свидетелем жизни мертвых». Но все чаще появляется мысль об уходе, побеге, расставании с «последним причалом» – одиноким домиком. Уход хозяев повлечет разграбление, уничтожение дома, который разделит судьбу всеобщего Дома – Родины. В контексте книги эмиграция обозначена как Восхождение, принятие Муки и Страдания. Причем это горе чужое всему миру: «У мира свои забавы... Весна...»[2,240]

Сердце еще способно откликаться на горе и человеческого страдания, душа – на милосердие, проявления человечности. Так же, как и автор «Воспоминаний», главный герой «Солнца мертвых» замечает убыстрение времени. Это – явный признак конца: и произведения, и человеческой жизни. Нет конца только человеческому страданию. Шмелев создает монументальную картину человеческого горя: девочка Анюта, сирота и добытчица, одетая в рваный материнский платок и розовенькую кофточку без пуговок, босая, осве-

щенная половиною месяца, изображена как символ отчаяния и ужаса: «Она уже *все* познала, малютка, чего не могли познать миллионы людей – отшедших!»[2,226] И вновь Шмелев делает эмоциональную вставку – обращение к тем, кто «строит» великое будущее ценой *таких* жертв, продолжая в этом смысле позицию Ф.М.Достоевского, А.Платонова и многих других.

И еще одна жертва, может быть, самая страшная – умершая надежда. Вновь на страницах произведения переплетаются человеческие чувства и крымская природа: «Никто не придет из далей. И далей нет»[2,228] Свинцовое море – две свинцовые пули оборвали жизнь сына няньки, ходят и ходят шипучие волны – ходит-выхаживает свои думы рассказчик. Поэт ому и солнце – мертвое солнце мертвых. Нет в людях жалости – ожидающие смерти равнодушно смотрят на умирающих «короворезов». Но в рассказчике теплится сострадание – и он сохраняет для потомков их имена только потому, что перед смертью они перекрестились. Значит, что-то человеческое, православное в них осталось? Симптоматично, что все чаще и чаще по мере приближения к финалу главный герой вспоминает о Боге, о Чуде. Когда чаша страданий переполнилась, остается обращаться только к небесам.

Отмечает Шмелев и сходство человеческой жизни с растительной, доводя это сравнение до логического финала: «пролетарий» Кулеш перед смертью идет к морю – то ли поклониться, то ли выпить, и тихо умирает – «Так падает лист отживший»[2,149]. И вновь Шмелев переходит от частного к общему – таких обманутых, простых, умерших от голода – миллионы, и нет никакого дела до них истории. И только литература сохранит всю правду о самых ничтожных, о самых несчастных, о том, что творилось в Крыму и на Украине.

А еще эту память сохранит крымское море. Оно для писателя – это что-то большее, чем безбрежное пространство: это вечность, это чувство, мысль без слов: «Море! Глядишь и глядишь через капли пота – глядишь сквозь слезы... Синяя даль какая!»[2,20] В то же время именно с морем связаны самые страшные слова: «Помести Крым железной метлой! В море!»[2,55] Оно не просто фон чувств автора или сюжетных параллелей к ним, значимых для «жизни души» - идет предельная субъективация природного мира. Поэтому старая груша «ждет смены», груши-молодки «понавешали на себя бусы-грушки», усохли ажина и шиповник. Как и Тэффи, Шмелев не выпускает ни малейшей подробности. Причем подробности эти не теряют своей реальной сущности. Такое пристальное внимание к мелочам будто бы призвано обманывать пустоту жизни. Они только группируются и освещаются в соответствии с настроением рассказчика. Вначале изображается мирная, скорее даже, умиротворенная картина городка: «Выбежала в море игрушечная пристань – скамеечка на ножках, а возле – скорлупка-лодка. Сзади – плешинной Чатырдаг синее, Палат-Гора... Там седловина перевала... выше еще – и смотрит вихром Демерджи.[2, 21]» Обилие неполных синтаксических конструкций, повторение многоточия – это и прерывистое дыхание человека, который взобрался на гору и обозревает все сверху, и неуверенность в том, что эта картина – истинная. Это тишина погоды, обманчивая и жестокая. Так же, как и Бунин, и Тэффи, и другие эмигранты, Шмелев подчеркивает разрушительную стихию народного бунта, когда все разбито и уничтожено «новым хозяином», который и сам теперь угрюмо сидит у моря и смотрит на камни: «Смотрят на него горы...[2, 21]»

Цветовые решения, изобилие оттенков изображаемого, столь характерное для творчества Шмелева, проявляется и в «Солнце мертвых»: фиолетовый пляж становится розовым от восходящего солнца, к ночи синее. Но и «меднорожие» торговцы, и «линючие чадры кричащих расцветок», и просыпающиеся в глициниях, мимозах, магнолиях и розах ухоженные дачки – все в прошлом. Причем отличительной чертой пейзажа становится безлюдность. Свободно развезжать могут только негодяи – полупьяный красноармеец, палач Шура-Сокол, комиссар – «э т и, что убивать ходят...[2, 40]» Они появляются, как в бытине – в ручьях зимних дождей, пришедших из-за дремуче-черного Бабугана. Поэтому и расплату для них автор ожидает тоже грандиозную, соразмерную преступлению: «Серее под Демерджи обвал – когда-то татарская деревня. Века глядела гора в человечье стойло. И показала свою улыбку – швырнула камнем. Да будет каменное молчание! Вот уж идет оно[2,22]» Особо интересно в этом контексте слово «стойло», применимое обычно к животным. Но какое еще слово можно употребить по отношению к нелюдям! Доктор называет их бациллами, обезьянами за нечистоплотность и желание все опошлить, отравить, изгадить.

Изгадили они и самое дорогое для сердца рассказчика – само имя Ялты. Шмелев подбирает к прежнему названию эпитеты «янтарное, виноградное», олицетворение «солнечная морянка». Новое имя города – Красноармейск – вызывает у него только презрение и негодование пополам с брезгливостью: «Загаженную казарму, портянку бродяжного солдата, похабство одуряченного раба – швырнули в белые лилии, мазнули чудесный лик!»[2, 101]. Последнее определение позволяет говорить о сакрализации города, который новой властью превращен в перевалочную базу, скупку всего награбленного и отнятого. Уничтожают не только название – убивают память о прошлом.

На совести «новых хозяев жизни» уничтожение еще одной крымской достопримечательности – Профессорского Уголка. Расстреляны и морально растоптаны близорукие и наивные профессора, доктора, доценты – и умирают разграбленные дачки, дичаю лежальные сады, милые розы, привитые «собственной рукой». Практически каждая глава строится Шмелевым по одной схеме: ужасная явь, от которой он пытается уйти в природу, в прошлое – и возникающая из глубины души жажда возмездия, проклятия тем, кто обрывает человеческие жизни с необыкновенной легкостью.

Создается впечатление, что крымская тема намеренно акцентируется автором, он сосредоточивает внимание на образе Крыма и пытается придать ему целостный характер, охватить прошлое и настоящее, показать изменчивость природы. Об этом свидетельствуют и названия глав: «В виноградной балке», «Чатыр-Даг дышит». Место возможной высылки – «Харькив» - воспринимается как «север», потому что там «чужие» и тоже «ходит смерть». Всех объединяет страдание, пережитое на крымской земле. В то же время, как пока-

зывают приведенные нами примеры, картины Крыма – не «пейзажный антураж» (А.Никифоров) и не максимально обобщенная картина. Это вполне реальная местность, переживающая и страдающая вместе с рассказчиком, обезображенная и опошленная новой властью. Гибель личности всегда сопряжена с гибелью его мира. Поэтому Шмелев пытается сохранить, воссоздать в мельчайших подробностях жизнь человека и природы, в одинаковой степени ставших жертвами новой власти: «Этот крохотный городок у моря... - это ведь только пытышко на бескрайних пространствах наших, маковинка, песчинка...»[2,226]

Отношение Шмелева к Крыму несколько не напоминает устоявшуюся позицию стороннего наблюдателя или восторженного первооткрывателя, свойственную авторам литературных путешествий 19 века. Он пишет о Крыме как человек неравнодушный, чувствующий свою кровную причастность к тому, что происходит на этой земле. Для Шмелева Крым – это море и широкие просторы, прекрасные пейзажи: «Какие отсюда виды, море какое, какой там воздух!»[2,54]», Но опустошенные и изуродованные людьми долины и города наводят на мысли о прошлом: «Ни широких туток, мерно бьющих новые плантажи, крепкожилых, с синими курдюками, с полудня засыпающих на земле - у камня. Ни дамских зонтиков на песке, жарких цветов полудня, ни человеческой бронзы, которую жарит солнцем, ни татарского старичка, сухого, с шоколадной головкой в белой обвязке, мотающегося на коленях – к Мекке...»[2,24]». Эпопея насыщена приметам быта, этнографическими деталями, которые воспринимаются как символы былого.

Тоска по прошлому – одно из доминирующих настроений «Солнца мертвых». Антитеза «прошлое-настоящее» лежит в основе многих глав.

Тематическое единство эпопеи, объединенной образом Крыма, подкрепляется при помощи композиционных приемов, среди которых одним из основных является противопоставление «жизни в вере» былых времен и ее отсутствие в настоящем. Для него понятие «Крым» не сводилось к сумме национальных культур, а имело совершенно иной смысл. Это некое цельное явление, развивающееся по определенным законам, которое было разрушено войной. Причем на страницах «Солнца мертвых» переплетаются все времена, все топонимы, все национальности: русские похоронены на татарской земле, хитрый хохол-дрогаль так же боится новую власть и голода, как и обезумевший татарин, готовый обменять единственного коня на хлеб. Молитва рассказчика к Господу звучит на фоне криков с минарета, а плач татарской матери по убитому сыну так похож на плач осиротевшей русской няньки!

Неопределенный финал – рассказчик, живущий в состоянии постоянного страха, подозревает, что лично для него наступающая зря будет последней – как нельзя лучше передает не только душевное состояние художника 20-х годов, но и объективно передает общее для интеллигенции настроение страха, неуверенности, растерянности перед завтрашним днем. Образ чаши страданий характерен не только для Шмелева, он присутствует в книгах А.Ремизова, М.Пришвина, в произведениях, близких по духу автору «Солнца мертвых». Трагические последствия Октябрьского переворота, жизнь интеллигенции в Крыму и Украине, по-прежнему от столичной неразберихи и опасностей, объединяют упомянутого автора и с А.Аверченко, И.Буниным и другими.

Шмелев постепенно приводит читателя к мысли, что в мире, где все дозволено, смерть – спасение. Именно такое состояние характерно для тех эпох, когда правит бал народная стихия, когда человеческая жизнь потеряла всякую ценность: «... я слышу ревы звериной жизни, древней пещерной жизни, которую знавали эти горы, которая опять вернулась... День ото дня страшнее – и теперь горсть пшеницы дороже человека»[2,19]. Но чтобы почувствовать своеобразие авторской философии, достаточно сравнить последние страницы эпопеи с финалом бунинских дневников. Так же, как и «Окаянные дни» Бунина, заканчивающиеся картиной цветущего архиерейского сада, Шмелев завершает «Солнце мертвых» картиной крымской весны: «Цветет миндаль», «в тени, под туей, распустились подснежники», «на луговинках золотые крокусы глядятся»[2,111]. Однако если Бунин приходит от умиротворенности сада к покою церкви, а затем – к абсолютному («вечному») покою смерти, завершая произведение символической зарисовкой – покойник в гробу, то Шмелев, наоборот, приходит через страдания от смерти к пониманию загадки-жизни.

### Источники и литература

1. Шмелев И.С. Солнце мертвых//С того берега/Сост. И.А.Курамжина. – М.: Водолей, 1992.- 336 с.
2. Шоркин А.Д. Метафизика присутствия и небытия//Гипнос, Танатос и Асклепий в культуре народов мира: гуманитарный и медицинский аспекты. Межвузовский научный сборник/ Ред.О.К.Кузнецова. - Симферополь, «Крымский архив», 2003. – С. 10-17.
3. Горюнова Р.М. Смерть в эпическом осмыслении И.С.Шмелева(«Солнце мертвых»)//Гипнос, Танатос и Асклепий в культуре народов мира: гуманитарный и медицинский аспекты. Межвузовский научный сборник/ Ред.О.К.Кузнецова. - Симферополь, «Крымский архив», 2003. – С. 124-129.