

О.И. Федотов

ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ ИВАНА ШМЕЛЕВА

Статья приурочена к 140-летию со дня рождения замечательного писателя земли русской, прах которого, по его завещанию, был в нее возвращен. Автор анализирует центральный символ романа-эпопеи Ивана Шмелева, вынесенный в его название, в сопоставлении с породившими его интертекстуальными образами.

Ключевые слова: Иван Шмелев, черное солнце, мертвые и живые, Гомер, Слово о полку Игореве, Данте, Байрон, Серебряный век, гражданская война, заглавный символ и его семантические обертоны.

This article is timed to coincide with the 140th anniversary since the birth of the remarkable writer of the Russian land, whose ashes, according to his will, were returned to it. The author analyzes the central symbol of Ivan Shmelev's epic novel, posed in its title, and compares it with the intertextuality images generated by it.

Key words: Ivan Shmelev, a black sun, the dead and alive, Homer, The Tale of Igor's Campaign, Dante, Byron, the Silver Age, the civil war, the title symbol and its semantic.

1. Заголовок в породившем его интертексте

Слово, запечатленное в названии того или иного произведения по логике вещей должно быть и наиболее частотным, и, естественно, наиболее значимым в его художественной системе. В исключительно компактной эпопее Ивана Шмелева, всего-то около 10 печатных листов, корневая лексема «солнце» повторяется 126 раз. Естественно, каждое словоупотребление имеет свои семантические, стилистические и ситуативные параметры.

Структура поэтического произведения, по образному выражению Александра Блока, напоминает покрывало, натянутое на остриях ключевых слов, мерцающих, словно звезды на небе. Точно так же поэтическая проза Шмелева, вся многоярусная конструкция его маленькой эпопеи держится на «солнечной системе», центральной и отправной точкой которой стал ее оксюморонный заголовок — «Солнце мертвых».

Разумеется, впервые самый емкий по смысловым обертонам образ солнца вспыхивает в нашем сознании уже при восприятии названия. Пути и перепутья творческой мысли неисповедимы. Как возникло название? До или после того, как было написано все про-

изведение, или, скорее, в процессе его создания? Появление лексемы «солнце» для наименования произведения, действие которого разворачивается на южном берегу Крыма, а именно в Алуште, знаменитой, в ряду всего прочего, максимальным количеством солнечных дней в году, удивления не вызывает. Этих доводов, однако, вряд ли достаточно. С еще большим успехом в заголовок могло попасть, скажем, слово «море», обозначающее столь же яркий и естественный признак крымского топоса. Решающим фактором, побудившим писателя назвать свое произведение «Солнце мертвых», послужили незаурядные потенции, как уже отмечалось, самой оксюморонности и символической емкости легшего в основу названия словосочетания. Заметим, что Шмелев был современником и соучастником сугубо символического осмысления практически всех основополагающих природных стихий и особенно солнца.

С одной стороны, слово «солнце» испокон веков несло в себе символику жизни, плодородия, сексуальной мощи, т. е. в первую очередь сему рождения. С другой стороны, оно неразрывно связано с лексическим обозначением другого светила, а именно его окказиональным антиподом — «луной», и даже нередко заимствует его семантику¹. В «Сравнительном словаре мифологической символики в индоевропейских языках» М.М. Маковского читаем буквально следующее: «Слова со значением “луна” — “солнце” могут соотноситься и со значениями “бог, божество”: ср. др.-инд. *Suar* “солнце”, но др.-инд. *sura* “бог”».

Ср. также соотношение значений “луна” — “солнце” со значением “загробный мир”: др.-инд. *arka* “солнце”, но лат. *orkus* “подземный мир, царство смерти” (ср. др.-инд. табуированное образование с начальным отрицанием: *n-arka* “подземный мир, царство смерти”); алб. *diell* “солнце”, но др.-инд. *talatala* — “загробный мир, ад”; греч. $\eta\lambda\iota\omicron\varsigma$ “солнце”, но греч. $\eta\lambda\iota\sigma\iota\omicron\nu$ “царство блаженных, загробный мир”»².

Но все же в нормальном словоупотреблении «солнце» и «луна» — естественные антонимы, которые, как и любые противоположности, тяготеют друг к другу, вступая в отношения, напоминающие рокировку. Недаром в античной мифологии они воплощены в детях Зевса и Лето Артемиде (Диане) и Аполлоне (Фебе). Согласно «Библиоте-

¹ Возможно, интертекстуальным эхом заголовку эпопеи Шмелева откликнулось название стихотворения Георгия Голохвастова «Светило мертвых», опубликованного в сборнике «Жизнь и сны» (Нью-Йорк, 1943) и содержащего образное сопоставление двух светил: «В тусклом диске, всемирно воспетом, // Могут только больные умы // Обольщаться безжизненным светом, // Ловко взятым у солнца взаймы. // Этот призрак с усмешкой дурною... // Светоч мертвых, встающих с кладбищ, // Чтоб о солнце мечтать под луною // На порогах их душевных жилищ» (Голохвастов Георгий. Гибель Атлантиды. Стихотворения и поэмы. М., 1908. С. 169–170).

² Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 210.

ке», приписываемой Аполлодору, первой родилась Артемида и немедленно помогла матери разрешиться Аполлоном. Несмотря на то что одной из главных ее божественных функций является помощь роженицам, она в то же время способна принести людям легкую и быструю смерть.

Что касается ее брата-близнеца солнечного бога Аполлона, он, по мнению А.Ф. Лосева, включал в свой классический образ «архаические и хтонические черты догреческого и малоазийского развития (отсюда разнообразие его функций — как губительных, так и благодетельных, сочетание в нем мрачных и светлых сторон)»³. «Характерная для первобытного мышления взаимопронизанность жизни и смерти не миновала и А<поллона>; на этой поздней ступени архаики он — демон смерти, убийства, даже освященных ритуалом человеческих жертвоприношений, но он и целитель, отвратитель бед: его прозвища Алексикаос (“отвратитель зла”), Апотропей (“отвратитель”), Простат (“заступник”), Акесий (“целитель”), Пеан или Пеон (“разрешитель болезней”), Эпикурий (“попечитель”)»⁴. Олицетворяя в ряду других своих ипостасей солнце, Аполлон амбивалентно источает и благо, и зло. Его губительные стрелы-лучи поражают внезапной смертью стариков, размягчают воск, скрепляющий перья на крыльях Икара, и в течение девяти дней разносят эпидемию чумы в лагере ахейцев («Илиада», п. 1, ст. 43–53). На острове Тринакрия, принадлежавшем собственно «светоносному богу» солнца Гелиосу, смерть подстерегла всех спутников Одиссея, покусившихся на его священных быков («Одиссея», п. 12).

В поэтическом мире поэм Гомера солнце фигурирует, в основном, в аллегорическом образе Гелиоса. Любопытный феномен в интересующем нас аспекте представляет рассказ Одиссея о его путешествии в царство мертвых:

*Солнце тем временем село, и все потемнели дороги.
Скоро пришли мы к глубокотекущим водам Океана;
Там киммериян печальная область, покрытая вечно
Влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет
Оку людей там лица лучезарного Гелиос, землю ль
Он покидает, всходя над звездами обильное небо,
С неба ль, звездами обильного, сходит, к земле обращаясь;
Ночь безотрадная там искони окружает живущих.
(«Одиссея», пер. В. Жуковского, п. 11, ст. 13–19)*

Речь, между прочим, идет о территории Восточного Крыма от Судака до Керчи, населенной в начале I тысячелетия до н. э. киммерийцами. «Киммериян печальная область» включала, с одной стороны, морской берег, прибрежные скалы, плоскогорье и, с другой стороны, бескрайние степные просторы, поросшие полынью, мятой

³ Лосев А.Ф. Аполлон // Мифологический словарь. М., 1990. С. 55.

⁴ Там же. С. 56.

и чебрецом. Как это ни парадоксально, один из самых обильных солнечным светом регионов земли мыслился древними эллинами вечным прибежищем «мглы облаков» и «безотрадной ночи». Вход живущим туда заказан. Неслучайно Одиссея, незаконно оказавшегося во «*мраке подземном*» Аида, тень его матери заклинает: «Ты же на *радостный свет* поспеши возвратиться...» (п. 11, ст. 223).

Приблизительно столь же контрастное соотношение жизни и смерти, солнечного света и мглы несет в себе центральный эсхатологический эпизод средневекового исландского эпоса, запечатленный в «Старшей Эдде», в мифе о Рагнарёке (Гибели богов). Предвестием его явились трагическая гибель сына Одина и Фригт юного Бальдра и разлад в божественной семье. Гигантский хтонический волк Фенрир, который до того времени был скован цепью, изготовленной, согласно «Младшей Эдде» («Видению Гюльв»), карликами из «шума копящих шагов, женской бороды, корней гор, медвежьих жил, рыбьего дыхания и птичьей слюны»⁵, вырвался на свободу. Первым делом он проглатывает солнце, после чего наступает «великанская зима». Другой гигантский волк похищает месяц (луну). Звезды падают с неба. Дрожит и гудит Мировой Ясень Иггдрасиль, предвещающая землетрясение. Вода заливают землю (скандинавский вариант Великого Потопа). Из царства мертвых выплывает корабль мертвецов, управляемый Локи (в другой версии — великаном Хрюмом). Происходит сражение богов и хтонических чудовищ (наподобие древнегреческой пелоромахии). Один сражается с волком Фенриром и принимает от него смерть. Однако тут же его сын Видар разрывает чудовищу пасть. Громовержец Тор вступает в сражение с Мировым Змеем Ермунгандом, одолевает его, но и сам погибает от укусов ядовитых зубов. Вселенская катастрофа завершается мировым пожаром, пожирающим землю.

Как пронизательно заметил исследователь «Слова о полку Игореве» А.Н. Робинсон⁶, смерть князей Игоревых рода Ольговичей в той или иной мере мистически совпадала с весьма редким астрономическим явлением — затмением солнца. К тому же традиционно новгород-северские князья числили себя потомками Дажьбога, который почитался славянами как бог солнца. Нетрудно вообразить, какие чувства боролись в душе отважного князя, когда он увидел в самом начале своего похода столь недвусмысленно зловещее предзнаменование.

⁵ Младшая Эдда / Изд. подготовили О.А. Смирницкая и М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1970. С. 50. Подробнее см.: Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. 5-е изд., испр. М., 2011. С. 28–29.

⁶ См.: Робинсон А.Н. Солнечная символика в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI–XVII веков: Сб. статей. М., 1978. С. 191–206; Он же. Черное солнце рода Игоревых // Неделя. 1979. № 12; Он же. Образы солнца в «Слове о полку Игореве» // Поэзия. 1989. № 54. С. 113–116; Шелемова А. Слово о полку Игореве и...: Опыт интертекстуального анализа. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing GGBH, 2012. S. 124–125.

Так появился устойчивый оксюморонный образ «черного солнца», актуализирующий свою смертоносную ипостась.

Практически в ту же эпоху был создан величественный шедевр Данте Алигьери, в котором солнце и царство мертвых оказались в едином поэтическом топосе. 122 раза в поэме фигурирует лексема «солнце» и всего лишь 17 — его окказиональный антоним «луна». Аллегорический характер образности предопределил преимущественно мифологическое представление обоих светил. Вот, например, как описывается радуга:

Все семь полос, отчетливо видны,
Напоминали яркими цветами
Лук солнца или перевязь луны.
(«Чистилище», пер. М. Лозинского, п. 29, ст. 76–78)

«Лук солнца», понятное дело, символический атрибут Аполлона, а «перевязь луны» — его сестры Артемиды. Лексема «солнце» у Данте исключительно многозначна. Она обозначает истину, одну из планет, вращающихся вокруг земли, в «недра» которой буквально «входят» Данте и сопровождающая его Беатриче, «Первослугу, Перводвигателя Природы», природное явление для фиксации времени и ориентации в пространстве, «предел для глаз», т. е. самое яркое, что только может быть на свете, образный эквивалент Бога («солнца ангелов»), папы, императора, возлюбленной поэта Беатриче, Франциска Ассизского и т. д.

Путешествие, которое Данте совершил по трем царствам загробного мира, вызвало в мировой литературе немало подражаний. Одним из них, и, как кажется, наиболее актуальным для темы наших размышлений, была бессмертная поэма Николая Гоголя «Мертвые души». Подобно своему итальянскому предшественнику, русский писатель произвел грандиозную рокировку этого и того света, мертвых и живых душ, наделяя жизнью умерших крестьян и отнимая ее у внешним образом живых упырей, небокоптителей-крепостников. Нет сомнений в том, что вторая часть заголовка эпопеи И. Шмелева в значительной мере коррелирует с первой частью заголовка гоголевской поэмы. Дважды лексема «солнце»⁷ участвует у Гоголя в составе сравнений и 12 раз — обозначая реальное солнце в реальном экстерьере.

В начале первой главы солнце проглядывает в излюбленном автором «Мертвых душ» распространенном сравнении при описании залы в губернском доме: «Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Всё было залито светом. Черные

⁷ Антипод «солнца» «луна» представлен в «Мертвых душах» значительно бледнее: один раз это прилагательное «лунный», один раз — собственно «луна» и дважды — синонимический и более характерный для Гоголя «месяц».

фраки мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети всё глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, поднимающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и *солнцем*, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски где вразбитую, где густыми кучами»⁸.

Еще интереснее наблюдать этот образ в составе сравнения в эпизоде посещения Чичиковым и Маниловым казенной палаты. Вручив взятку, Чичиков получает в проводники некоего «коллежского регистратора», который «прислужился нашим приятелям, как некогда *Вергилий прислужился Данту*, и провел их в комнату присутствия, где стояли одни только кресла и в них перед столом, за зеркалом и двумя толстыми книгами, сидел один, *как солнце*, председатель» (с. 137). Кроме отсылки к первоисточнику здесь можно усмотреть и некую пародию на солнечные уподобления в «Божественной Комедии».

Изображая реальное солнце в реальном мире, Гоголь наделяет его необычайно яркими, мажорными эпитетами, преимущественно в форме глагола и причастия: то оно сквозь окно «*блистало...* прямо в глаза», то оно дважды «сияющее», то несколько раз «озаряющее» («озаренное» и «озирающее»), то оно освещает мир в самом зените, предвещая патетический полет «птицы тройки»: «На вершине неба *солнце*. “Полегче! легче!” — слышится голос, телега спускается с кручи: внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, *сияющий*, как медное дно, *перед солнцем*; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви; болтовня мужиков и невыносимый аппетит в желудке... Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога!» (с. 212). Заслуживает внимания и такой весьма примечательный факт: собственно «птица тройка» летит по *ночному* небу, сквозь которое «продирается *месяц*»: «... только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся *месяц* одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?...» (с. 236).

Предрасположенность к художественному двоемирию, к образному со-противопоставлению жизни и смерти, дня и ночи, солнца и луны Гоголь, а вслед за ним и писатели Серебряного века естественным образом унаследовали от романтизма. В 1918 г. начинающий

⁸ Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1978. С. 13. Далее ссылки на это издание прямо в тексте; страницы указываются в круглых скобках.

поэт Владимир Набоков-Сирий предпринял перевод неоконченного стихотворения Дж. Байрона «Солнце бессонных» (1816). Заголовок байроновской миниатюры удивительно близко перекликается с занимающим нас словосочетанием. “Sun of the sleepless” — иносказание ... «цыганского солнца» Луны. Конечно, в поле зрения Набокова были лавинообразные, если можно так выразиться, обращения к солярной и лунной символике, столь характерные для русской поэзии начала XX в.:

В. Брюсов «Закат» («Видел я над морем серым...», 19 июня 1900), «Еще закат» («Свой круг рисуя всё ясней...», 28 июня 1900), «Дождь и солнце» («Муаровые отблески сверкают под лучом...», 1 июня 1913), «Солнцеворот» («Была зима; лежали плотно...», 17 октября 1917), «Симпосион заката» («Всё — красные раки! Ой, много их, тоннами...», 15 августа 1922);

Ф. Сологуб «Уйдешь порой из солнечной истомы...» (3 июля 1891), «Качели» («В истоме тихого заката...», 9 июля 1894), «Жаркое солнце по небу плывет...» (9 октября 1897), «Змий, царящий над вселенною...» (18 июня 1902), «Восходит Змий горящий снова...» (26 сентября 1903), «Пламенем наполненные жилы...» (2 июля 1904), «Солнце светлое восходит...» (3 декабря 1904), «Два солнца горят в небесах...» (30 декабря 1904), «Для тебя, ликующего Феба...» (11 мая 1919);

К. Бальмонт «Аромат солнца» («Запах солнца? Что за вздор!...», 1899), в составе книги «Будем как солнце. Книга символов» (1903): «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...», «Будем как солнце! Забудем о том...» (1902), «Голос заката» («Вот и солнце, удаляясь на покой...»), «Солнце удалилось» («Солнце удалилось. Я опять один...», 1900), «Гимн солнцу» (1–7), «Стих о величии солнца» («Величество Солнца великие поприща в небесах пробегает легко...»), «Звездоликий» («Лицо его было как солнце — в тот час, когда солнце в зените...», 1907), «Солнышко-ведрышко» («Солнышко-ведрышко, красная девица, ходит по синему полю...»), «Сонеты солнца, меда и луны» (1917) и т. д.;

Вяч. Иванов, которого М. Волошин весьма симптоматично именовал «Солнечным зверем», — цикл первой книги “Cor ardens” «Солнце-сердце», содержащий стихотворения «Хвала Солнцу», «Хор солнечный», газеллу «Солнце», «Завет Солнца», «Псалом солнечный», «Солнце-двойник», цикл из второй книги под названием «Северное солнце» с открывающим его одноименным стихотворением, наконец, стихотворение «Солнцев перстень» из раздела «Эпических сказов и песен» в составе пятой книги и «Август» из сборника «Нежная тайна»...

Конечно, большинство этих произведений было на слуху Ивана Шмелева и в той или иной мере отразились в названии его эпопеи. Несколькими годами позже, видимо, теми же или очень близкими им путями пришел знаменитый образ «черного солнца» в эпопею Михаила Шолохова: «В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория,

скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и *ослепительно сияющий черный диск солнца*⁹.

2. Функционирование лексемы «солнце» в тексте эпопеи

Первое упоминание о солнце собственно в тексте эпопеи Шмелева сопряжено с «пышными снами», которые снятся автору-повествователю:

«Да, сон я видел... странный какой-то сон, *чего не бывает в жизни*.

Все эти месяцы снятся мне пышные сны. С чего? Явь моя так убога... Дворцы, сады... Тысячи комнат — не комнат, а зал роскошный из сказок Шахерезады — с люстрами в голубых огнях — огнях *нездешних*, с серебряными столами, на которых груды цветов — *нездешних*. Я хожу и хожу по залам — ищу... Кого я с великой мукой ищу — не знаю. В тоске, в тревоге я выглядываю в огромные окна: за ними сады, с лужайками, с зеленеющими долинками, как на старинных картинах. *Солнце* как будто светит, но это не наше *солнце*... — подводный какой-то свет, бледнее жести. И всюду — цветут деревья, нездешние: высокие-высокие сирени, бледные колокольчики на них, розы поблекшие... Станных людей я вижу. С лицами неживыми ходят, ходят они по залам в одеждах бледных — с икон как будто, заглядывают со мною в окна. Что-то мне говорит — я чувю это щемящей болью, — что они прошли через страшное, сделали с ним что-то, и они — вне жизни. Уже — нездешние... И невыносимая скорбь ходит со мной в этих до жути роскошных залах...» (с. 10)¹⁰.

Конечно, нарисованный писателем мир «не наш», определенно «нездешний», несовместимый, что называется, с жизнью, напоминающий inferнальные картины «Божественной комедии». Поэтому и солнце в нем светит «как будто», светит каким-то «подводным светом», напоминая «бледную жуть»; ср. также ближе к концу романа: «И вот, выглянет на миг солнце и выплеснет *бледной жутью*. Бежит полоса, бежит... и гаснет. Воистину — солнце мертвых» (с. 228). В безжизненном минорном освещении бледнеет практически все: цветущие деревья, «высокие-высокие сирени», на которых вместо бравурных гроздей почему-то «бледные колокольчики», с «неживыми лицами» ходят «странные», как будто только что сошедшие с икон, люди, облаченные, разумеется, в «бледные одежды». Вместе с автором они заглядывают в окна. Пребывающий в пророческом сне повествователь не сомневается, «чувет это щемящей болью», «что они прошли через страшное, сделали с ними что-то, и они — *вне жизни*. Уже нездешние...» (там же).

⁹ Шолохов М.А. Тихий Дон. Кн. 3–4. М., 1980. Кн. 4. Финал гл. XVII.

¹⁰ С того берега: Писатели русского зарубежья о России. Произведения 20–30-х гг. Кн. 1: И. Шмелев. А. Ремизов. Б. Зайцев. М., 1992. С. 10. Здесь и далее выдержки из эпопеи И. Шмелева цитируются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Так с самого начала декларируется художественное двоемирие. Рядом с реальным действительным миром предполагается другой — «вне жизни». Его можно увидеть или во сне (с.10, 13), или в «жизни вечной», по вере (с.73), или в прошлом¹¹ (с. 40, 119–120), или за границей, в Париже¹² (с. 30). Замечательно, что все эти ипостаси чужемирия сопровождаются мотивом сна. Трагизм такого двойственного мироощущения усиливается еще и тем, что между жизнью и смертью на глазах исчезает граница. «Мы теперь можем создать новую философию *реальной ирреальности*! — восклицает забывший, как читается “Отче наш” доктор, — новую религию “небытия помойного”... когда кошмары переходят в действительность, и мы так сживаемся с ними, что бывшее нам кажется *сном*» (с. 79). Заметим при этом, что сон — это уже и не вполне жизнь. Как считали древние эллины, Гипноз — бог сна — не кто-нибудь, а помощник смерти. То же самое, кстати, можно сказать и об упомянутой «сказке», вернее, о сказочном мотиве «тридевятого царства, тридесятого государства», т. е., в сущности, «того света»...

А вот первое упоминание о реальном солнце, щедро освещающем переживающий трагедию Крым:

¹¹ Ср.: «Я хочу перенестись в прошлое, когда люди ладили с солнцем, творили сады в пустыне» (с. 154).

¹² Замечательно, что и Париж, где, собственно, писалось «Солнце мертвых», отходит к символам потусторонней, «нездешней» жизни: «Странно... когда я сижу так, ранним утром, в балке и слышу, как гремит самоварная труба, я вспоминаю о Париже, в котором никогда не был. В этой балке, и — о Париже! Это *на каком-то другом свете*... И есть ли этот Париж? Не исчез ли он из жизни?..» (с. 29). В действительности, однако, дело обстоит ровным счетом наоборот: Париж остается в жизни, а окружающий автора мир неотвратимо погружается в смерть. В главке «В глубокой балке» автор не выдерживает и обращается к «славным европейцам», людям не от мира сего, т. е. также прежде всего благоденствующим обитателям Парижа с прямым публицистическим укором:

«Охраняемые Законом, за богатыми письменными столами, с которых никто не сбросит портреты дорогих лиц, на которых солидно покоятся начатые работы, с приятным волнением читаете вы о “величайшем из опытов” — мировой перекройке жизни. Повторяете подмывающие слова, заставляющие горделиво биться уставшее от покоя сердце, эти громкие побрякушки — титанические порывы духа, гигантское обновление жизни, стихийные взрывы народных сил, величавые устремления осознавшего свою мощь гиганта-пролетариата... — кучу гремучих слов, проданных за пятак беспардонно-беспутными строкописцами.

Тоскующие по взлетам, вы рукоплещете и готовы послать привет. Вы даете почетные интервью, восхищаясь и одобряя, извиняя великодушно частности, обязательно повторяя, что не ошибается только тот, кто... Ну, понятно. Ваши громкие имена, меченные счастливым роком, говорят всему миру, что все в порядке вещей. Благосклонные речи ваши наполняют сердца дерзателей, выдают им похвальный лист.

Невысока колокольня ваша: с нее не видно.

<...> Хорошо наблюдать грандиозный пожар с горы, бурю на океане — с берега. Величавое зрелище» (с. 108–109).

«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.

Только отпахнешь дверь — и хлынет в зашуренные глаза, в обмятое, увядающее лицо *солнцем* пронизанная ночная свежесть горных лесов, долин горных, налитая особенной, крымской, горечью, настоявшеюся в лесных щелях, сорвавшеюся с лугов, от Яйлы. Это — последние волны ночного ветра: скоро потянет с моря» (с. 12).

Обозначив заодно время действия, а именно начало августа, автор слагает вдохновенный гимн крымскому солнцу. Ни один оттенок богатейшей колористической палитры под лучами утреннего солнца не укроется от его восхищенного взора:

«В отлогой балке — корытом, где виноградник, еще *тенисто, свежо и серо*; но глинистый скат напротив уже *розово-красный, как свежая медь*, и верхушки молодок-груш, понизу виноградника, залиты *алым гляncем*. <...>

К морю — малютка гора Кастель, крепость над виноградниками, греющими недалеко славою. Там и *золотистый “сотерн” — светлая кровь* горы, и *густое “бордо”*, пахнущее сафьяном и черносливом, и *крымским солнцем! — кровь темная*» (с. 12–13).

Нередко оживленная лучами крымского солнца «расцветка» получает под пером писателя символическое осмысление. Особенно эффектно высвечивает крымское солнце экзотическое оперение обделенного вниманием и заботой людей одичавшего павлина, опасный блеск крыльев вылетевшего на охоту ястреба, исхудавшие бока кобылы Ляrvы и, казалось бы, вездесущие, но тем сильнее и тревожнее будоражащие белеющие повсюду кости (с. 51):

«Поднялся, расправил *серебристые* крылья в *палево-розовой* опушке, выправил горделиво головку — черноглазой царицей смотрит. <...> *Сияя голубым фиолетом в солнце*, вдумчиво ходит он по балкону, шелковым хвостом возит — приглядывается к утру... И — молнией падает в виноградник» (с. 16).

«Нас встречает павлин тоскливым криком — стоит на воротах, *зелено-фиолетово-синий, играет солнцем*» (с. 118).

«Низко плывет по балке стервятник, заворачивает полетом. *Палевым* отливает на его крыльях солнце» (с. 37).

«На ее боках-ребрах *грязной медью* отсвечивает солнце» (с. 50).

А вот оно появляется в сопровождении метафорических глаголов, наделенных подчеркнуто яркой экспрессивной окраской:

«Солнце уже высоко *ходит* — пора выпускать куриное семейство» (с.17).

«Солнце словно *заснуло*, за Бабуган не хочет» (с. 48).

«А что Тамарка?..

Она уже оглодала миндали, сжевала давшиеся через ограду ветки. Повисли они мочалками. Теперь их *доканчивает* солнцем» (с. 19).

«Я знаю эту *усмешку* далее. Подойди ближе — и увидишь... Это же солнце *смеется*, только солнце! Оно и в мертвых глазах *смеется*. Не благодатная тишина эта: это мертвая тишина погоста. Под каждой кровлей одна и одна дума — хлеба!

И не дом пастыря у церкви, а подвал тюремный... Не церковный сторож сидит у двери: сидит тупорылый парень с красной звездой на шапке, зыкает-сторожит подвалы:

— Эй!.. отходи подале!..

И на штыке солнышко *играет*.

Далеко с высоты видно! За городком — кладбище. *Сияет* на нем вся прозрачная, из стекла, часовня. Какая роскошь... не разберешь, что в часовне: *плавится* на ее стекле солнце...» (с. 21).

Снова и снова повторяется страшный мотив *смеющегося* солнца, бесстрастно и бессмысленно освещающего этот некогда такой разумный, но теперь уже навсегда и бесповоротно обезумевший мир:

«*Смеется* солнце. Поигрывает тенями горы. Всё равно перед ними: розовое ли живое тело или труп *посинелый*, с выпитыми глазами — *вино* ли, *кровь* ли...» (с. 25).

«Ни дымочка на *синей* дали, *серебрятся* течения... Одна *голубая* парча — на солнце.

Мертвое море здесь: не любят его веселые пароходы. Не возьмешь ни пшеницы, ни табаку, ни вина, ни шерсти... Съедено, выпито, выбито — всё. Иссякло.

А солнце *пишет* свои *полотна*!

Фиолетовый пляж *розовым* подержался, теперь *бледнеет*. Накалится — *засветится*. К ночи с холоду *посинеет*. А вот и она *синь-бель*: вскипает с *играющего* моря. Нет ни души на гальке, *пятнышка нет живого*. Прощай, *расцветка*!» (с. 23).

Главка «В виноградной балке» открывается страшным признанием. Оказывается, виноградная балка видится автору повествователю не заурядным оврагом, не ямой, но «храмом, кабинетом и подвалом запасов». Пробуя эти определения на вкус, проверяя их на точность, рассказчик спохватывается:

«Отныне мой храм?... Неправда. У меня нет теперь храма.

Бога у меня нет: синее небо *пусто*» (с. 26).

Таким образом, Бог отождествляется с солнцем, что не противоречит издревле сложившейся мифологической традиции — и в языческом, и в зороастрийском, и между прочим в христианском варианте. Нет, солнце это не имеет права именоваться Богом, ибо оно — великий обманщик:

«Это — солнце *обманывает*, *блеском*, — *еще заглядывает* в душу. *Поет* солнце, что еще много будет праздничных дней чудесных, что вот и виноградный, «бархатный» сезон подходит, понесут веселый виноград

в корзинах, зацветут виноградники цветами, осенними огнями... Всегда будет празднично-голубое море, с серебряными путями.

Умеет *смеяться* солнце!» (с. 31).

Уже не смеется, насмехается солнце над доверившимися ему людьми. Не жизнь, но смерть несет оно им!

И все же взыскующая душа жаждет Бога, когда весь живой мир обречен на «голод, страх и смерть» (с. 89):

«Какой же погост огромный! и сколько солнца! Жарки от света горы, море в синем текучем блеске... <...>

Я хожу и хожу по саду, дохаживаю свое. Упора себе ищу?... Всё еще не могу не думать? Не могу ещё превратиться в камень! С детства еще привык отыскивать Солнце Правды. Где Ты, Неведомое?! Какое Лицо Твое? Не хочу аршина и бухгалтерии... С ними ходят подрядчики и деляги. Хочу Безмерного — дыхание Его чую. Лица Твоего не вижу, Господи! Чую безмерность страдания и тоски... ужасом постигаю Зло, облекающееся плотью. Оно набирает силу. Слышу его зычный, звериный зык...» (там же).

Опустело небо: или люди забыли Бога, или Бог покинул людей. И уж во всяком случае, на смену привычному с детства Добру идет явственно облекающееся плотью Зло. Не в силах примириться с этой подменой, автор-повествователь не останавливается ни перед богохульством, ни перед новым еретическим богостроительством:

«Великие мудрецы, где вы?! Туманами поднимаются храмы ваши, в туманах тают... Чистый разум... призрачный мир идей... ответ метнувшегося человеческого мозга! Где вы там бледные существа? В каких краях обитаете? Какие на вас одежды? В луче бы солнца спустились, что ли, бесплотные, породили бы из неоправданных мук, из неоплатных страданий новое существо, неведомое доселе миру. Свершили чудо! Сошли бы в дожде на землю, радугой перекинулись над морем, упали в громе! Или спускались вы, да продали вас за грош, на обертку пустили под собачье мясо, в пыжи забили? В Проповеди Нагорной продают камсу ржавую на базаре, Евангелие пустили на пакеты... *Пустое* небо покрылось синью, море прикрылось синью: стоит одно другого» (с. 90).

В полном соответствии с активизацией семы «убийство» главка со зловещим названием «Что убивать ходят» перенасыщена солнцем. Размышляющий в своей балке о трагедии, постигшей его родину, автор-повествователь понуждает себя взглянуть в смертоносный лик обманувшего надежды людей светила:

«Сиди и смотри на солнце. Жадно смотри на солнце, пока глаза не стали оловянной ложкой. Смотри на *живое* солнце! <...>

Ну, вот. В зимнее дождливое утро, когда солнце *завалили тучи*, в подвалах Крыма *свалены* были десятки тысяч человеческих жизней и дожидались своего *убийства*» (с. 41–42).

«Вот теперь сижу я на краю Виноградной балки, вглядываюсь в солнечные горы... Те ли самые эти горы, какие были совсем недавно? На э т о м ли они свете?!» (с. 42).

«Дожди тогда были... Укрылись дождями горы, свинцовой мутью» (с. 42–43).

«Не надо думать. Какое *жгучее* солнце!

Выше подымается, напекает. По горам жаровая дымка, начинают *синеть и мерцать* горы. Двигутся, ожидают. Смотрят. И солнце — *плавится и играет* в море» (с. 43).

Удивительно эффектно и, скорее всего, не случайно в трагическом каламбуре сталкиваются два однокоренных слова: «завалили (тучи)» и «свалены (десятки тысяч человеческих жизней)». Получается, что кровавые злодеяния совершаются в отсутствие солнца, как следствие его недогляда... Самый патетический эпизод рассматриваемой главки — прощание автора со своей любимицей курочкой Торпедкой, которая совсем по-людски «у х о д и т» из этого мира. Конечно, и он напрямую связан с мотивом солнца:

«Ну, посмотри на солнце... ты его любила, хоть и не знала, что это. А там вон — горы, синие какие стали! Ты и их не знала, а привыкла. А это, синее такое, большое? Это — море. Ты, маленькая, не знаешь. Ну покажи свои глазки... Солнце! И в них солнце!..¹³ только совсем другое — *холодное и пустое*. Это — солнце *смерти*. Как оловянная пленка — твои глаза, и солнце в них *оловянное, пустое* солнце. Не виновато оно, и ты, Торпедка моя, не виновата. Головку клонишь... Счастливая ты, Торпедка, — на добрых руках уходишь! Я пошепчу тебе, скажу тебе тихо-тихо: солнце мое *живое*, прощай! А сколько теперь больших, которые знали солнце, и кто у х о д и т *во тьме!*..» (с. 43).

Завершается главка гневной инвективой, обращенной к равнодушным в своем эгоистическом благополучии обывателям Запада:

«Вы, сидящие в креслах мягких, может быть, *улыбнетесь*. Какая сентиментальность! Меня это нимало не огорчает. Курите свои сигары, швыряйте свои слова, гремучую воду жизни. Стекут они, как отброс, в клоаку. Я знаю, как ревниво глядитесь вы в трескучие рамы листов газетных, как жадно слушаете бумагу! Вижу в ваших глазах *оловянное* солнце, солнце *мертвых*. Никогда не вспыхнет оно, *живое*, как вспыхивало даже в моей Торпедке, совсем незнайке! Одно вам брошу: *убили* вы и мою Торпедку! Не поймете. Курите свои сигары» (с. 44).

Казалось бы, какое отношение имеет солнце к устойчивому персонажу русских народных сказок Бабе-Яге? В образной системе шмелевской эпопеи имеет, и вполне определенное. Утомленный тяжелой работой, голодный,

¹³ И другая курочка, по прозвищу Жаднюха, принявшая смерть от когтей ястреба, совсем недавно еще отражала в своих глазах солнце: «Только-только подремывала она на моих руках, клевала горошек доктора, и в ясном зрачке ее *смеялось* золотой точкой солнце...» (с. 88).

обессилевший повествователь периодически погружается в обморочное забытьё:

«Погасает солнце, в глазах темнеет... Ночь какая упала! Весь Бабуган заняла, дремучая. Дремучие боры-леса по горам, стена лесная. Это давние т е леса. Их корни везде в земле, я их вырубаю мукой. О какие они дремовые¹⁴ — холодом от них веет лесным, подвалом! Грызть-продираться через них надо, железным зубом. Шумит-гремит по горам, по черным лесам-дубам — грохот какой гудящий! Валит-катит Баба-Яга в ступе своей железной, пестом погоняет, помелом след замечает... помелом железным. Это она шумит, сказка наша. Шумит-торкает по лесам, метет. Железной метлой метет.

Гудит в моей голове черное слово — «метлой железной»! Откуда оно, это проклятое слово? кто его вымолвил?... «Помести Крым железной метлой»... Я до боли хочу понять, откуда это. Кто-то сказал недавно... Я срываю с себя одолевшую меня слабость, размыкаю глаза... *Слепящее* солнце стоит еще высоко над раскаленной стеной Куш-Каи, зноем курятся горы» (с. 54–55).

Откуда же эти ассоциации?

«Я знаю: из-за тысячи верст, по радио, долетело приказ-слово, на синее море пало:

“Помести Крым железной метлой! в море!”

Метут.

Катит-валит Баба-Яга по горам, по лесам, по долам — железной метлой метет. <...>

... Приглядывается солнце, помнит: Баба-Яга в ступе своей несется, пестом погоняет, помелом след замечает... Солнце все сказки помнит. И *добела раскаленная* Куш-Кая, плакат горный. Вписывает в себя.

Время придет — прочтется» (с. 55–56).

В полной мере использовав амбивалентную двойственность образа Бабы-Яги, Шмелев сообщает ему мощный обобщающий импульс зловещего символа, усилив его в финале главки «Про Бабу-Ягу» еще и библейскими аллюзиями. «Горный плакат» «добела раскаленной Куш-Каи», вписывающий в себя то, что «время придет — прочтется», прозрачно намекает на пророческие письмена, начертанные огненным пальцем на стене в пиришественной зале Валтасара.

В главке, снабженной не менее сакраментальным названием «Мементо мори» (т. е. «Помни о смерти»), «разыгрывается под солнцем» немая сценка агонии издыхающей кобылы Лярвы и как будто провожающего ее в последний путь павлина. Доктор комментирует ее в высшей степени сентенциозно:

« — Как в *трагедии греческой!* — усмехнулся доктор. — Разыгрывается под солнцем. А «герои»-то... за амфитеатром... — обвел он рукою горы. — То есть *боги*. В их власти и эта кляча несчастная, как и мы. Впрочем, мы

¹⁴ Эпитеты «дремучая», «дремучие», «дремовая», конечно, дополняют и развивают мотив «сна», привычно соединяющий жизнь со смертью.

с вами можем за “хор” сойти. Ибо мы, хоть и в “действии”, но порицать можем. Финал-то нам виден: *смерть*! Вы согласны?

— Вполне. Все — *обреченные*» (с. 63).

Надо ли говорить, сколько иронии и сарказма вложено в переосмысление языческих терминов «герои» и «боги»!

Едва ли не чаще всего солнце упоминается в эпосе как ориентир течения времени (с. 17, 44, 48, 82, 92, 93, 111, 163, 220, 221, 240, 246), одной из основных констант жизни и смерти. Времени, его динамике и направлению Шмелев вообще уделяет повышенное внимание. Точно указано время начала действия и, правда весьма приблизительно, время его конца (даже «конца концов»!¹⁵). Посредством солнца фиксируется время суток и времена года. Значительно чаще солнце упоминается в первой половине повествования, когда описываются события с конца августа по сентябрь, во второй половине оно почти исчезает и только с приходом весны, на последних страницах, вспыхивает вновь. Поступательный ход времени к концу эпоса уступает циклическому, до бесконечности умножающему эти «концы»...

Актуализация времени в прямой или опосредованной взаимосвязи с центральным мотивом солнца неожиданно ярко проявляет себя в такой, казалось бы, частной детали, как определение его отсчета без хронометра. Так, среди других приборов и реактивов доктора, конфискованных новыми хозяевами жизни, оказались и его часы. Привыкший жить по часам, доктор умудряется определять время «на глаз»:

« — Но я без часов могу, потому что читал когда-то Жюль Верна.

Он прищуривается на солнце, растопыривает пальцы и глядит в развилку. Он поматывает пальцем то к Кастели, то к седловине за Бабуганом.

— Помните, у Жюль Верна... Сайрус Смит в «Таинственном острове» или Паганель!.. <...> И я в том же роде изловчусь. Могу до пяти минут с точностью, *если солнце*... Сейчас... без десяти минут час. Мысленными линиями по вершинам, зная максимальную высоту... А вот в туман или вечернее время... по звездам еще не изловчился. Ах, как без часов скучно! У нас всё по часам было. Ложились без четверти десять, вставал я в половине пятого ровно. И сорок уже лет так. Трое часиков было — взяли. Английские очень жаль, луковницей» (с. 61).

Жить по часам для него, как и для любого цивилизованного человека, — это значит жить в ладу с самим собой и окружающим миром. Чувство времени неотделимо от понятий гармонии, ритма

¹⁵ Несколько главок из 30 имеют в заголовках зловещую лексему «конец»: «Конец павлина», «Конец Бубика», «Конец доктора», «Конец Тамарки»; предпоследняя главка называется «Три конца», а завершающая — «Конец концов»! Конечно, прежде всего это «конец жизни», т. е. иносказание смерти. В этом смысле с лексемой «конец» косвенно коррелируют заголовки еще нескольких главок: «Что убивать ходят», «Мemento мори», «Игра со смертью», «Круг адский», «Хлеб с кровью» и даже, парадоксальным образом, «Жил-был у бабушки серенький козлик».

«сердца, живущего в ласке с землей и солнцем» (с. 158), «чудесного оркестра» прошлой жизни, игравшего под управлением «мудрой Жизни-Хозяйки» (с. 119). Удивительно ли, что отчаявшегося рассказчика влечет на Тихую Пристань:

«Она успокоит меня. Там — дети. Там — хоть призрачное — хозяйство. Там — слабенькая старушка еще пытается что-то делать, не опускает руки. Ведет последнюю скрипку разваливающегося оркестра. У ней — порядок. Все часы дня — ручные, и солнце у ней — часы» (с. 172).

В главке «Волчье логово» лексема «солнце» повторяется 16 раз, особенно концентрированно сосредоточившись в начале и в конце. Средняя же часть отмечена ее значимым отсутствием. Горы охвачены «синою мглою»:

«Теперь будут они следить за тихой жизнью нашей, впускать и укрывать солнце, шуметь дождями. Золотые и синие — солнечные и ночные — будут глядеть на нас до светлого конца жизни...» (с. 82).

Не случайно, глядя на объекты обыденной, привычной среды обитания, автор-повествователь не узнает их:

«Это же не мои деревья! И веранда с колоннами, с занавесками из шумящего хрусталя цветного — это же не моя веранда... <...> Это не мои комнаты... Мои комнаты были проще: ласковые, покойные... Не этот холодный свет, и черешни не лезли в окна... Я хожу и хожу по залам... Где же тут мои комнаты...»

Опять я вижу рубцы на пне, бегают муравьи. Осматриваюсь слипающимися глазами. Ну, вот и сад, и мои деревья... Это же сон мне снился, минутный сон...» (с. 83).

Вконец обессиливший автор и не заметил, что, как в голодный обморок, погрузился в «минутный сон» (мы помним, «помощник смерти»), т. е., по сути дела, побывал на «том свете», поэтому и не дивно ему увидеть мертвым то, что еще совсем недавно было средоточием жизни:

«“Уголок” давно мертвый. Не звонят по пансионам колокола, не сзывает гостей на завтраки, на обеды <...> Не доносятся ввечеру трели отдыхающей певички, трио Чайковского: умолкли певички, музыканты, раскрали песни Чайковского, треплются по ларям базарным» (с. 84).

Итак, как и следовало ожидать, заглавная лексема «солнце» занимает в тексте эпопеи Шмелева исключительно масштабное (частотно насыщенное) и ответственное место. Она обращена к читателю чрезвычайно широким спектром всех своих семантических обертонов: 1) как естественный астрономический объект, источник света и тепла, особенно интенсивный в Алуште (иными словами, солнце живых); 2) как природный ориентир для фиксации времен года

и суток (замена часов); 3) как призрачный двойник дневного светила, воспринимаемый во сне или голодном обмороке (заместитель луны); 4) как свидетель неслыханных, нечеловеческих зверств, совершаемых во время гражданской войны (солнце мертвых); 5) как символ конфессионально неопределенного божества (то ли языческого, то ли зороастрийского, то ли христианского, то ли мусульманского, то ли буддийского, а скорее всего, пантеистического); 6) как парадоксально-амбивалентное воплощение добра и зла, жизни и смерти; и т. д. Они сочетаются, взаимодействуют друг с другом, выполняя те или иные конкретные функции в каждом конкретном случае. В результате текст эпопеи Шмелева приобретает свойства поэтического дискурса, в художественной системе которого занимающие привилегированное положение слова значат больше, чем они значат, обрастают окказиональными смысловыми обертонами и, активно взаимодействуя, вторят основному идейному пафосу произведения.

Список литературы

- Гоголь Н.В.* Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1978.
- Голохвастов Г.* Гибель Атлантиды. Стихотворения и поэмы. М., 1908.
- Жизнь и сны.* Нью-Йорк, 1943.
- Лосев А.Ф.* Аполлон // Мифологический словарь. М., 1990.
- Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.
- Младшая Эдда* / Изд. подготовили О.А. Смирницкая и М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1970.
- Робинсон А.Н.* Образы солнца в «Слове о полку Игореве» // Поэзия. 1989. № 54.
- Робинсон А.Н.* Солнечная символика в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI–XVII веков: Сб. статей. М., 1978.
- Робинсон А.Н.* Черное солнце рода Игоревы // Неделя. 1979. № 12.
- С того берега: Писатели русского зарубежья о России. Произведения 20–30-х гг.* Кн. 1: И. Шмелев. А. Ремизов. Б. Зайцев. М., 1992.
- Федотов О.И.* История западноевропейской литературы средних веков. 5-е изд., испр. М., 2011.
- Шелемова А.* Слово о полку Игореве и...: Опыт интертекстуального анализа. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing GГmbH, 2012.
- Шолохов М.А.* Тихий Дон. Кн. 3–4. М., 1980.

Сведения об авторе: *Федотов Олег Иванович*, докт. филол. наук, профессор, ведущий научный сотрудник кафедры филологического образования Московского института открытого образования. E-mail: o.fedotov@rambler.ru; o_fedotov@list.ru