



А.В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва)
Владимирский государственный университет
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (г. Владимир)*

ТОПИКА СОВЕСТИ В РОМАНЕ ИВАНА ШМЕЛЕВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ»

Сходство ситуаций русской эмиграции и эллинизма привело к структурному сходству итогового романа Ивана Шмелева с античным романом. Сходным оказывается и художественный итог: античный роман показывает действие судьбы в разворачивании образов и событий, тогда как роман Шмелева показывает, как совесть становится социальным императивом. Многочисленные параллели в понимании чудесного, видимого, мнимого позволяют реконструировать этот скрытый сюжет совести. Главная героиня романа Шмелева выступает как новая Беатриче, объясняющая ряд богословских положений главному герою. В этих объяснениях совесть превращается из интуиции в проверяемую часть общественной жизни, поддержанную системой чудес и жизненных установок.

Шмелев, модернистский роман, религиозный роман, совесть, топика, символизм, постсимволизм.

Введение

В истории литературы бывают не только линии влияний, но и парадоксальные схождения древней и новейшей формы, связанные со схожими *конструкциями* читательской аудитории, организации литературного производства, статусом литературного языка и проведением границы между литературой, литературным бытом и просто бытом – то, что обычно изучает социология литературы. В этой статье мы рассматриваем схождение античного романа и русского эмигрантского романа, но которое ведет к различным идеям, раскрытие действия которых и составляет цель исследования: если в античном романе преобладает идея *счастливого случая*, то в русском эмигрантском, на том примере, который мы будем рассматривать – идея *совести*.

При этом как *случай* для своей реализации требует несколько раз пересмотреть по ходу чтения романа статус социальной реальности, пророчества, сновидения, гадания, мысли о будущем, так же и *совесть* для реализации тоже несколько раз подрывает привычную социальную реальность, заставляя мыслить всякий раз иначе отношение между пророчеством, моралью, повседневностью и другими художественными предметами. Можно условно назвать и тот, и другой роман «постсимволистским», если исходить из отталкивания от платонической символики в античном романе в пользу развернутого действия; и если видеть разворачивание действий, отталкивающееся от беллетристических клише, которые легко превратить в ряд простых символов, в романе XX века.

Первейшим свойством античного романа следует признать то, что сколько бы мы ни представляли его читателя в своем воображении, кто это, пресыщенный богатый горожанин, желающий сельской тишины, или деловой любитель досуга, или мистик, ищущий аллегорий во всем, или человек, проецирующий на себя чудесные спасения, – все эти догадки не будут

иметь отношения к главному, указание на что и составляет **новизну** нашего исследования: что досужее чтение было редкостью, хотя досуг образованной элиты был не редкостью. В любом случае, послушать оратора сходилось несравненно больше людей, чем тех, кто читал бы наедине, внимательно, да и то такой читатель скорее всего пересказал бы происходящее другим.

Такое чтение можно сопоставить, например, со спортом или киберспортом – хотя играть даже в сложные игры умеют многие, геймер-киберспортсмен – это избранный, это далеко не каждый. То же самое можно сказать о реконструкторах или организаторах массовых мероприятий. Поэтому нужно сначала избавиться от впечатления, которое создает школа, что если все в школе читают различные художественные книги, то привлекательные книги должны образовывать всеобщее чтение. А.Н. Егунов, автор пронзительного описания поэтики античного романа, сравнил сюжеты этого жанра с морской галькой, которую обрабатывала вся последующая традиция [2, с. 69] – и подчеркнул, что герои античного романа, например жрецы, имеют смысл в произведении не как предметы обожания или насмешки, в отличие от героев зрелищ, а как носители сюжетного потенциала, как те, которые позволяют иначе посмотреть на соотношение видимого и действительного (Там же, с. 62). Тем самым романы эти не были изначально просто чтением, они скорее были некоторой моделью отношения к действительности, которую уже потом адаптируют различные художественные достижения внутри литературной традиции.

Ситуация эмиграции искусственно создает сходное сужение аудитории: по-русски читают все меньше по совокупности причин, от экономических до культурных, тем более с трудом принимают некоторые условности, выработанные литературой, в частности многозначность слова, его колеблющиеся признаки значений. «Слова как берега России / в туман уходят

от меня», – писал Набоков. Ситуация тыняновской *тесноты стихового ряда* (и соответствующей декоративной прозы) возможна в метрополии, но не в эмиграции. В эмиграции другая ситуация, узнаваемых шаблонов, литературных и жизненных, – и романский эффект создается не отсылками к шаблонам, не отстраненной игрой с ними, но, напротив, их почти бриколажным принятием. Сравнительно-исторический метод литературоведения, дополненный историей идей, вполне позволяет достичь цели исследования: выявить, как такое принятие клише позволяет создать непротиворечивую концепцию совести как фактора социального развития.

Изложение основного материала

Роман И.С. Шмелева «Пути небесные» (т. 1. 1938; т. 2. 1946) [8] остался незавершенным. Он больше всего отвечает стандарту античного романа [2], представляющего собой деяния и страсти героя и героини, с необходимыми приключениями, резкой переменой участи и декораций, фантастическими допущениями, чудесными избавлениями и искушениями со стороны темных сил, не то призраков, не то звероподобных богов [2, с. 17]. Это сходство проступает и во множестве эпизодов, например действия «идолов», призрачных образов, которыми в романе Шмелева оказываются не только статуи, но и коллекционные куклы, или постоянная трактовка болезненных состояний героини как экзотических.

Несмотря на замысел автора создать религиозную эпопею, в которой житие становится принципом организации повествования, сердечность берет верх не только над рационализмом героев, но и над сюжетными линиями, а уставная организация богослужений выступает семиотическим ресурсом для дальнейшего развития действия, – роман получился скорее переосмыслением традиций русской реалистической литературы. Постсимволизм его выражается в опоре на ряд идей В.С. Соловьева [1; 4]: прежде всего, идею вечной женственности, идею постепенного раскрытия христианства в истории путем сложной диалектики мыслей и событий и идею особой миссии человека в отношении к природе, которая осуществляется не столько через слова, сколько через события. Роман Шмелева так же существует после Соловьева, как античный роман – после платонизма. Этим постсимволизмом объясняется и дантовская стихия в романе: явное уподобление главной героини Дарьи Королевой дантовской Беатриче как богослову небесной жизни. «Дух Софии Премудрости Божией, Вечной Женственности витает над эпохой. Владимир Соловьев вызвал этот дух, Блок сделал его предметом своего артистического служения. Беатриче близко» [5].

Первый том можно отнести к вариациям сюжета «Анны Карениной» Л.Н. Толстого – только воспитание героини, ее сверхчувствительность и мистическая одаренность не позволяют ей уйти к тамошнему «Вронскому», гусару, который погибнет на Балканах, а как окажется во втором томе, будет только ранен – Шмелев явно хотел опять ввести этого героя в следующие томах. Второй том, следуя дантовско-гоголевской структуре, это «чистилище», в котором главные герои обретают возможность как совершен-

ствоваться, так и решать отдельные богословские вопросы в разговоре с другими – так, главные герои обращают садовника по прозвищу Мухомор от наивного натурализма в христианство, объясняя промыслительность явлений природы; а пчеловод Егорыч, напротив, сам объясняет, как сложно организованные природные системы могут иметь собственную систему целеполаганий, в конце концов смыкающуюся со священной историей.

Друг и вдохновитель Шмелева философ И.А. Ильин скептически оценил вторую часть романа [4, с. 41], считая ее тенденциозной и иллюстративной: в частности, объяснение провиденциальности пения петуха он считал произвольным: ведь любое явление природы можно считать наделенным провиденциальностью. Ильин явно продолжал полемику против русского символизма, который он считал недостаточно предметным, полным эстетического и этического произвола, но также, как многолетний клиент Фрейда, не доверял самому представлению о возложении на вещи некоторой миссии – это противоречило фрейдовскому понятию о *разрыве*, зиянии, где только и начинает действовать бессознательное.

Действительно, роман производит впечатление неубедительности: если Даринька – вполне продуманный характер, созданный по образцу тургеневских девушек (и отчасти Настасьи Филипповны у Достоевского) с добавлением беллетристических эффектов начала XX века, то Виктор, несмотря на то, что его прототипом был дядя жены Шмелева [8], – характер крайне непоследовательный. Инженер-изобретатель, успешный и уважаемый всеми, одновременно может вести себя как богатей, как лихой инвестор, инвестируя в свою возлюбленную. С реалистической точки зрения такой характер не может существовать – либо нужно изображать увлеченного кабинетного изобретателя, который может быть социально очень востребован и знаменит, но который постоянно выстраивает свою ценностную систему, глядя на свои чертежи и достижения, – и даже если он претерпевает мировоззренческий или жизненный кризис, этот кризис не приводит к перемене характера. Либо надо изображать человека, действующего среди других, манипулирующего другими, создающего собственный стиль поведения, то есть нового богатого, не могущего совладать со своим характером – но этот человек и любой кризис использует для собственной выгоды, обновив привычные стратегии.

В сравнении с такими героями русской литературы XX века, как Григорий Мелехов или Юрий Живаго, Виктор Вейденгаммер оказывается совершенно схематичным. Такая непоследовательность может напомнить (предвосхищает) скорее систему психоанализа Ж. Лакана: разрыв между инстанцией буквы (объектом маленькое *a*) и поведением как постоянным разрывом между буквализацией и символизацией происходящего, в этом смысле фрейдист Ильин не мог понять до конца итогов романа Шмелева. О лакановском потенциале античного романа как реализации софистических представлений о вымысле и его социальной роли, где инстанция буквы (текста) порождает символизацию не только вещей, но и отношений, в том числе эффектов речи и образа, подробно писала Б. Кассен [3].

Но лучше увидеть в этой непоследовательности структурный момент, а не результат действительной или мнимой эклектики – а именно, что речь идет о некоторой концепции совести. В этой концепции совесть заставляет человека видеть иначе свои прежние действия, но видеть иначе и себя действующего, и тем самым постоянно освобождаться от себя, – тогда как прежние действия оказываются истолкованы как частные символы, каковые обычный символизм, как и прежний позитивизм, не может истолковать правильно. Вообще, Виктор Вейденгаммер, хотя действие происходит в позитивистскую эпоху («Анна Каренина» как литературная новинка настигает героев во втором томе романа), в чем-то символист в духе читателей К. Фламмарiona, он вполне представим как собеседник Брюсова, соединяющий астрономию, изобретательство, социальные идеи и погружение в спиритизм и магию, – и хотя никакого спиритизма и магии в романе нет, потому что изображается предшествующая этим увлечениям эпоха, вполне «базаровская», это единственное, что делает этого непонятого персонажа хотя бы немного реалистичным.

Главная героиня здесь больше, чем в первой части, выступает как Беатриче для своего Данте: кроме того, что она совершает парадоксальные, но угодные общей экономии мироздания действия, например освобождает рака, который был привезен на обед как главное блюдо, и тем самым заменяет экономику внимания на вполне аристотелевски-дантовское естественное стремление вещей к своему изначальному месту или среде (что сочетается и с необходимым идилическим контуром античного романа, где люди, как и боги, всех возвращают на естественное место), она объясняет три богословских вещи. Первая – она отвечает на вопрос своего Данте о троекратном пении петуха, почему именно три раза – так был петух сотворен провиденциально, чтобы обличить апостола Петра, пробудить в нем совесть и тем самым сделать совестливыми христиан. То есть она заменяет числовую схему инженера историческим развертыванием аффектов, индивидуальных и коллективных, встроенных в священную историю как историю сознания.

Второй том – это движение Беатриче и Данте по Земному Раю, каким выступает идилическое имение Ютово-Уютovo. Как Беатриче у Данте поит в земном Раю повествователя из реки Эвной (Благомысленной), чтобы смыть адскую память и сделать его неуязвимым к обольщению (*Purg.*, XXXI, 10–45), закрепить добрые помыслы как преображающие и ее, и его (46–90) и очистить созерцанием всего мироздания в виде Грифона (91–145), так же через эти три этапа проводит и Даринька своего Виктора. На этом первом этапе он вспоминает, что такое совесть, что это не просто чувство, а определенная процедура обретения себя как что-то сделавшего, а что-то обязанного сделать в будущем.

Следующим вопросом является чудесное спасение героини при попытке свести счеты с жизнью в первом томе: во втором томе путем расследования выясняется, что спасший «Никола-Строгой» – это и не видение святого, потому что был будочник такой же внешности, но и не вмешательство этого человека,

потому что он тогда не работал. Так тема совести выводится на новый уровень: она не просто обличает, а соединяет субъекта, о котором уже все известно, например, что святой Николай умеет быть строгим и не попустительствовать греху, и некоторого обобщенного субъекта, стража человека, который милостив именно потому, что милость известна самому человеку. Конечно, в основе этого второго богословского суждения лежит народное понимание «заступничества» не как дополнительного свидетельствования святых на суде, как способных указать на трудности и заслуги человека, а как прямого вмешательства в систему событий. Но здесь явления богов-чудотворцев в духе античного романа позволяют говорить, что совесть уже предъявила Виктору Вейденгаммеру полную ответственность за жизнь своей возлюбленной, а значит, и его движение ко спасению, будущее монашество, будет уже определенным. Это как раз закрепление добрых помыслов: как Беатриче и Данте преображаются на глазах в райских жителей, взаимно глядя на переживаемое друг другом, так и Даринька и Виктор преобразятся в иноков.

При этом протагонист пытается истолковать явление Николы-Строгого как вариант вещего сна, тогда как общественность понимает как возвращение святого для участия в делах. Иначе говоря, герой пытается свести опять все к линейному проектированию на количественных основаниях, что один сон порождает некоторое число *эффектов* (действий), тогда как прихожане видят, как их собственные многочисленные и разнонаправленные *аффекты* (эмоциональные образы) могут быть упорядочены только непосредственным вмешательством святого. Именно икона святого далее приводит к религиозному обращению ювелира, спасая от ограбления его искусство и показывая, что все прежние операции в искусстве были направлены к созданию истинного образа, в том числе истинного образа себя, – здесь сюжет Шмелева вполне возвращается к античной *аретологии*, рассказу о чудесах по добродетели и реалистичном явлении божества, которые, как доказала О.М. Фрейденберг [6, с. 291], восходят к «показам», в том числе шутовским, соединяясь с постсимволистским пониманием отношения материала и формы. Как теория Б. Кассен объясняет «лакановский» уклон романа Шмелева, так теория Фрейденберг объясняет *аретологию* Ивана Шмелева как единственный способ сделать убедительным будущее монашество и блаженство главных героев.

Наконец, третье богословское утверждение завершает вторую книгу романа и во вполне дантовском духе соединяет космологию и доказательство бытия Божия. Бытие Божие выводится из равенства всех вещей перед безмерным и бездонным, перед непостижимым: и былинка, и звезда, и человек состоят в равном отношении к этому бесконечному и потому это бесконечное и существует; иначе невозможно было бы допустить мысли о равенстве вещей, которые, исходя из бытового опыта, совершенно не равны. Совершенно по-дантовски звучит этот абзац Шмелева:

«Виктор Алексеевич смотрел, прислушиваясь к крикам петухов. Вспоминал мартовскую ночь, когда перед его душевным взором дрогнуло все небо,

вспыхнуло космическим пожаром, сожгло рассудок... и он почувствовал бездонность. Ярко вспомнил, как там, в не постижимой мыслию глубине, увидел тихий, постный какой-то огонечек, чуточный проколик, булавочную точку света... о, какая даль!.. – и, в микромиг, ему открылось – не умом, а чем-то... сердцем?.. – “надо та-ам?.. за этим, беспредельным... искать Начало?!.. где – там?.. Но там – все тоже, тоже, как это разломившееся небо!.. дальше нельзя, закрыто Тайной”» [8].

Здесь проблема достоверной совести получает свое окончательное решение: она возможна как переживание того, отрицание чего приводит к недопустимым допущениям. Как Данте-протагонист видит противоречивый облик Грифона, совмещающий несовместимое и при этом совершенно реальный, и только тогда переживает единственно допустимое и счастливое, так и Виктор понимает, что многообразие вещей и есть то, что уже вызвало в нем ликование, когда он честно и совестливо себе признался, что он знает, а чего не знает о жизни. Если, как показывают современные исследования, метафора «голоса совести» таит в себе ряд опасностей и интеллектуальных тупиков [7], то такое новое софистическое понимание совести как явления, чуда, визуального порядка после развития визуальных романских образов оказывается если не более убедительным, то менее противоречивым.

Выводы

Отношение между традициями античного романа и житиями и то, как Шмелев мог из житий перенять топику античного романа, – тема дальнейших исследований. При решении этого вопроса необходимо реконструировать и «богословие сердца» от Тихона Задонского до оптинских старцев, которое и повлияло на Шмелева и создало специфический «эффект софистики» (или «лаконианство») его романа: а именно, понимание образа как перформативного и символов как качественно различных, из которых символ *сердца* и оказывается центральным и напрямую приобщающим Богу. Цель этой статьи была другая – показать, что несмотря на некоторую художественную неубедительность протагониста романа и укорененность романа в беллетристических традициях, именно некоторая непоследовательность его организации и позволила свойствам античного романа действовать в полную силу. Как в не вполне продуманной конструкции всегда видны конструктивные элементы, выпирающие и заявляющие о себе, так и в романе «Пути небесные» вдруг начинает действовать конструкция Данте, которого Шмелев вряд ли читал внимательно, но которая только и позволяет объяснить, что такое совесть.

Художественная концепция совести в романе Шмелева может быть реконструирована так. Совесть начинается с понимания того, что кто-то уже был обличен совестью, что апостолу открылся «крик совести», по словам Дариньки. Этот крик может быть только локализован в системе образов священной истории, визуализован как часть домостроительства спасения, и тогда совесть может учитывать те поступки, которые ведут ко спасению или противоречат ему, а не просто реагировать на поступки этого дня. Эту совесть и обретает Виктор, каясь в прежних сделках с

совестью, когда он оправдывал свои неверные действия слишком сильными эмоциями, тем, что он не может не отреагировать на происходящее.

Далее, совесть уже открывается не как индивидуальное вхождение в священную историю, понятую как романная ареталогия, а как социальный фактор, как то, что позволяет говорить о спасении людей в безвыходных ситуациях. Даринька, спасенная Николой-Строгим и одновременно раскрывающая образ старца как критика натуралистического понимания природы и истории, указывает, что совесть – это общее принятие не-натуралистических, сердечных причин поступков, когда Другой засвидетельствовал, что этот поступок был верен. Таким Другим и выступает уже умерший святой, явившийся как призрак, но и как эффект самого присутствия совести, совести честного будочника, потому что само предстояние Богу для неочистившегося – тайна: Данте тоже должен почувствовать опасность утонуть, прежде чем увидит Грифона, и его спасают Нимфы – идеальный ареталогически-идиллический образ. И такое торжество ареталогической образности и позволяет героям в будущем принять *монашеский образ*.

Наконец, совесть оказывается пониманием очищения как единственного способа видеть не только реальность привычного, но и реальность действительного. При этом действительность производится не нами, она дается свыше. Если прежде за действительность мы принимали некоторые движения ума и сердца, располагая их в определенной иерархии, то теперь преимущество сердца как органа познания событий, а не просто свойств, не противоречит равенству всех явлений, равенству всех обличий Грифона. Тем самым протагонист романа Шмелева очищается не только от эмоциональных, но и от интеллектуальных заблуждений, понимая, как возможна действительность, – как ее принять так, что любое другое ее принятие будет искаженным и ущербом для совести. Такое динамическое и визуализированное понимание совести и создает единство романа.

Литература

1. Герчикова, Н. А. Личный фонд И. С. Шмелева в РГАЛИ. Неизвестная редакция романа «Пути небесные» / Н. А. Герчикова, Л. В. Хачатурян // Вестник архивиста. – 2008. – № 4. – С. 135–141.
2. Егунов, А. Н. Греческий роман и Гелиодор / А. Н. Егунов // Гелиодор. Эфиопика / перевод А. Н. Егунова. – Москва ; Ленинград : Academia, 1932. – С. 7–93.
3. Кассен, Б. Эффект софистики / Б. Кассен ; перевод А. А. Россиуса. – Москва : Университетская книга, 2000. – 252 с.
4. Любомудров, А. М. Творческая полемика И. А. Ильина и И. С. Шмелева: из истории создания романа «Пути небесные» / А. М. Любомудров // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2009. – № 8. – С. 38–44.
5. Седакова, О. А. Дантовское вдохновение в русской поэзии / О. А. Седакова // Prosodia. – 2015. – № 2. – Текст : электронный. – URL: <https://magazines.gorky.media/prosodia/2015/3/dantovskoe-vдохновение-v-russkoj-poezii.html> (дата обращения: 01.08.2023).
6. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – 2 изд. – Москва : Восточная литература, 1998. – 800 с.

7. Чернавин, Г. И. Совесть в газовом свете / Г. И. Чернавин // *Filozofija i društvo*. – 2022. – Т. 33, № 4. – С. 826–833.

8. Шмелев, И. С. Собрание сочинений. Том 5. Пути небесные: роман / И. С. Шмелев ; примечание Ю. А. Кутыри-

ной. – Москва : Русская книга, 1993. – Текст : электронный. – URL: <https://traumlibrary.ru/book/shmelev-ss05-05/shmelev-ss05-05.html> (дата обращения: 01.08.2023).

A.V. Markov

THE TOPIC OF CONSCIENCE IN IVAN SHMELEV'S NOVEL *PATHS OF HEAVEN*

The similarity between Russian emigration and Hellenism has led to the structural affinity between Ivan Shmelev's novel and the ancient novel. The literary results can be compared and contrasted: the ancient novel shows the action of fate in the deployment of images and events, whereas Shmelev's novel shows how conscience becomes a social imperative. Numerous parallels in understanding the miraculous, the visible and the imaginary allow us to reconstruct this hidden plot of conscience. The heroine of Shmelev's novel acts as a new Dante's Beatrice, explaining some theological positions to the protagonist. In these explanations conscience turns from intuition into a verifiable part of social life supported by a system of miracles and life attitudes.

Shmelev, modernist novel, religious novel, conscience, topic, symbolism, post-symbolism.