

УДК – 82-3

Кудряшова А.А.

Литературный институт имени А.М. Горького

**ТРАГЕДИЯ СМЕРТИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ
Л.Н. ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО» И РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА
«ЛЕТО ГОСПОДНЕ» ***

A. Kudryashova

Literature Institute named after M. Gorky

**THE TRAGEDY OF DEATH IN AUTOBIOGRAPHICAL L. TOLSTOY'S STORY
«THE CHILDHOOD» AND SHMELEV'S NOVEL «LORD'S SUMMER»**

Аннотация. Статья раскрывает стиль и пафос художественного воссоздания трагедии смерти в автобиографической прозе Л.Н. Толстого и И.С. Шмелёва. Мотив смерти определяет «завершающее событие» окончания детства автобиографических героев и играет особую роль в сюжетосложении. Личная трагедия автобиографических героев определяется доминантой визуального «стал смотреть» (Л.Н. Толстой), «вижу» (И.С. Шмелёв) и находит стилистическое воплощение в экспрессии приёмов «словесной живописи». Семантическое сближение утраты отца и Отечества определяет своеобразие мотива смерти И.С. Шмелёва.

Ключевые слова: автобиографическая проза, мотив, завершающее событие, индивидуальный стиль, пафос.

Abstract. The article reveals the style and the pathos of the death tragedy's artistic reconstruction in the autobiographical Tolstoy's and Shmelev's prose. The death's motive defines the «final event» of the childhood's end of autobiographical protagonists and plays a great role in a plot's arranging. The personal tragedy of autobiographical protagonists is determined by the visual dominant “began to watch”, (L. Tolstoy); “see” (I. Shmelev) which expressively externalizes in techniques of “verbal art”. Semantic convergence of the father and the Fatherland's loss determines the peculiarity of the death's motive of I. Shmelev.

Key words: autobiographical prose, motive, final event, individual style, pathos.

Широкий интерес исследователей к жанру автобиографической прозы определяется формами словесного выражения «автобиографичности», однако структурные компоненты автобиографического текста остаются до сих пор не изученными. Трагедия смерти нами рассматривается как «завершающее событие» в структуре текста, которое становится символическим выражением метаморфозы взросления автобиографического героя.

Предметом анализа данной статьи является стилизованное своеобразие автобиографической повести Л.Н. Толстого «Детство» (1852) и романа И.С. Шмелёва «Лето Господне» (1927-1948), где мотив смерти матери и отца равнозначны и равноценны финалу детства. Мотив смерти как личная трагедия автобиографических героев определяет особенности стиля и пафоса художников.

Продолжая традиции В. Гумбольдта, А.А. Потебни, академик П.Н. Сакулин выделял в понятии стиля смысловой элемент «образ идеи» или внутреннюю форму: «Именно то, что

© А.А. Кудряшова, 2013.

* Работа выполнена при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.В37.21.1003 «Взаимодействие литературы и живописи и конвергенция жанровых форм в истории русской культуры»

у всякого художника для общей всем идеи рождается особый образ <...> обуславливает возможность функционирования в словесном искусстве «вечных тем», «вечных героев» и т. п., а как итог — возможность сосуществования множества различных художников, каждому из которых присуща своя особая позиция в образном мировидении» [5, с. 17]. В теории литературы пафос (от греч. *pathos* — глубокое страстное чувство) определяется как «высокое воодушевление писателя постижением сущности изображаемой жизни» [4, с. 94].

Переживание героями трагедии смерти выявляет доминанту визуального начала: «я стал смотреть» [6, с. 127]. Невозможность поверить в происходящее («глаза так заплаканы», «нервы так расстроены») определяет состояние героя — «ничего не мог разобрать» и семантически сближает образы Николеньки и Пьера-«жизнеподателя», активно не желающего видеть вокруг себя смерть и разрушение. Однако в дальнейшем повествовании точка зрения Николеньки проходит путь от неприятия к осознанию смерти. Последовательность развертывания словесного выражения визуального ряда чётко фиксирует чувства художника: «свет, парча, бархат, большие подсвечники, розовая, обшитая кружевами подушка, венчик, чепчик с лентами и ещё что-то» (курсив наш. — А. К.) прозрачное, воскового цвета» [6, с. 127]. Вопрос веры («я не мог верить») определяет невозможность увидеть мать равно почувствовать её утрату. Нарочитость детализированного перечисления предметов «словесной» картины контрастирует с единственным неопределённым образом — «ещё что-то». Движение взгляда художника уподобляется приему инверсии, когда семантически нагруженный элемент выносится в конец фразы. Желание ребёнка лучше увидеть (и почувствовать, а затем уже понять) определяет перемещение героя на стул: «Я стал всматриваться в него пристальнее и мало-помалу стал узнавать в нём знакомые, милые черты» [6, с. 127]. Диалектика познания смерти находит макси-

мальное выражение в экспрессии словесной картины: «Я вздрогнул от ужаса, когда убедился, что это была она; но отчего закрытые глаза так впали? отчего эта страшная бледность <...>? Отчего выражение всего лица так строго и холодно? отчего губы так бледны и склад их так прекрасен, так величественен и выражает такое неземное спокойствие? <...>

Я смотрел и чувствовал, что какая-то непонятная, непреодолимая сила притягивает мои глаза к этому безжизненному лицу» (курсив наш. — А. К.) [6, с. 127]. Обратим внимание на композиционно-графическое решение автора: красная строка — «смотрел и чувствовал» определяет не только начало нового познания смерти — «чувствовал», но и говорит о художественном методе Л.Н. Толстого. Пристальное наблюдение — «a priori» (от лат. a priori, буквально — из предшествующего), знание, предшествующее опыту, получает буквальное выражение в данном эпизоде: визуальное предшествует чувственному и рациональному. Герой сначала «смотрел» и «видел» и только потом «чувствовал». По мнению П.М. Бицилли, художественная достоверность стиля Л.Н. Толстого рождается на взаимосвязи зрительного («показывает») и чувственного познания в противовес рациональному в миросозерцании художника. Чувственное восприятие Толстого сближается с чувствами читателей: «вместе с ним чувствуем и мы: он их не «объясняет» — он их просто *показывает*» (курсив наш. — А. К.)» [1, с. 202]. Подобная зримость (визуальность) определяет доминанту художественного метода И.А. Бунина.

Такой подход будет определять и взгляд ребёнка-повествователя в романе И.С. Шмелёва «Лето Господне». Трагедия утраты отца переживается также диалектически визуально: «не могу смотреть» и «вижу». Внутренний конфликт жизни/смерти в герое объединяет ratio «знаю» и визуальное «вижу», выступающие антитезой чувственному «не могу»: «Я *знаю*, что на столе... — и *боюсь* *глядеть*. Я *вижу* голубое, белую подушку, и

на ней — жёлтое... лицо?! Нет, это не... — и жмурюсь, *не видеть чтобы. И вижу* через пальцы...<...> *Я не могу смотреть. И вижу* (курсив наш. — А. К.) желтеющее пятно...» [7, с. 382].

Портрет умершей матери в автобиографической прозе Л.Н. Толстого ярко иллюстрирует взаимоотношение объекта и субъекта. Хронотоп (вневременность величия смерти) иллюстрирует не только конкретику данного эпизода, но и свидетельствует о художественном методе писателя: «на время я потерял сознание своего существования и испытал какое-то высокое, неизъяснимо приятное и грустное наслаждение» [6, с. 127]. «Мистика смерти» (П.М. Бицилли) раскрывается как акт самопознания, получая диалектическое развитие от ужаса-страха («вздрогнул от ужаса», «страшная бледность») до неземной красоты и величия («так прекрасен, так величественен <...> такое неземное спокойствие»). Детализированное описание воображаемого и действительного предельно заостряет внутренний конфликт героя. Статике «неземного спокойствия» контрастно противостоит образ живой, весёлой, улыбающейся матери. Процесс внутренней борьбы Николеньки соположен длительности визуального впечатления: герой «не переставал смотреть». Внутренний конфликт жизни/смерти в герое Николеньке Иртеневе раскрывает оппозицию в столкновении реальности/ирреальности, воображения/действительности. Автобиографический герой И.С. Шмелёва в подобном конфликте соединяет рациональное и визуальное, которые противопоставляются чувственному опыту.

В автобиографической повести Л.Н. Толстого «Детство» личная трагедия Николеньки Иртеневой раскрывается также и в полярности его переживаний: от ужаса отчаяния до надежды, от «ужасных страданий» до упования на «ангела небесного». Нагнетение мотива ужаса реализуется во временной фиксации момента последнего прощания с матерью, который получает экспрессивную оценку «ужасной минуты». Далее мотив ужа-

са из внутреннего статического ощущения героя получает своё воплощение в звукообразе крика (сначала девочки, а затем крика героя): «<...> меня поразил страшный пронзительный крик, исполненный такого ужаса, что, проживи я сто лет, я никогда его не забуду, и, когда вспомню, всегда пробежит холодная дрожь по моему телу. <...> Я вскрикнул голосом, который, я думаю, был ещё ужаснее того, который поразил меня, и выбежал из комнаты» [6, с. 130].

Личная трагедия «автобиографического ребёнка» характерна и для стиля И.С. Шмелёва. Мотив надежды на чудесное выздоровление многократно проигрывается в лексических повторах: «А я таю про себя, думаю-думаю: и вдруг радость?! Вдруг, чудо сотворится?! И верю, и не верю...» [7, с. 374]. Такой мотив получает драматургическое развитие от ужаса отчаяния до утешения. Максимальный накал переживаний Вани иллюстрируется яркостью метаморфозы в поведении героя и наставника. Ропот героя: «Папашенька помирает... почему Бог нас не пожалеет, чуда не сотворит?!» [7, с. 373] — раскрывается Горкиным с точки зрения православной трактовки. Впервые в повествовании гнев наставника на «иритика» Ваню определяет глобальное изменение внешности наставника: «никогда с ним такого не было, и глаза побелели, страшные сделались» [7, с. 373]. Духовная назидательность его объяснения подчёркивает ключевую функцию наставничества: «Вот кто!... вот кто!... *они* (выделено автором) это тебя ... *они!*.. к папашеньке-то не смеют доступить, страшатся Ангела-Хранителя его, так до тебя достигли, дитё несмыслёное смутили!..» [7, с. 373]. Драматизм эпизода передаёт православное мироощущение духовной победы над смертью: «Смерть! где твоё жало? ад! где твоя победа?» [Коринф. 1, 15: 54–55]. По Шмелёву, смерть не так страшна, как страшен грех, и прежде всего грех отчаяния, который, согласно традиции, трактуется как гордыня неверия в милость и промысел Божий. Личная трагедия героя духовно пре-

одолеваются в мотиве общей любви и скорби ребенка и наставника: «<...> поплакали мы с ним, где теплились все лампадки. И помолились вместе. И стало легче» [7, с. 373].

Функция духовного наставника и утешителя в автобиографической повести «Детство» реализуется в образе Натальи Савишны. Её спокойное объяснение Николеньке случившегося преодолевает своей любовью страх пустоты и одиночества смерти: «...её душа будет в царствии небесном, она и там будет вас любить» [6, с. 132]. Важным стилистическим нюансом автобиографического метода Л.Н. Толстого становится не только визуальное, но и драматургическое развитие. Герой наблюдает и оценивает трагедию смерти во многих образах. Например, отец «высокая фигура в чёрном фраке, бледное выразительное лицо и, как всегда (курсив наш. — А. К.), грациозные и уверенные движения, когда он крестился, кланялся, доставая рукою землю, брал свечу из рук священника или подходил ко гробу, были чрезвычайно эффектны» [6, с. 129]. Душераздирающие рыдания Мими расценены автором как притворные. Детское переживание смерти раскрывается в образах Любочки («детский страх»), Катеньки (несмотря на вытянутое личико, «такая же розовенькая») и Володи, откровенная натура которого вызывает доверие. Расширяя фабульный эпизод панихиды, пространство смерти организуется семантической оппозицией свои/чужие. Образы «чужих» уже не наблюдаются, а сразу оцениваются: «все посторонние <...> были несносны», «какое они имели право говорить и плакать о ней?» [6, с. 129]. Единственным образом, сближающимся с Николенькой искренностью переживания утраты, становится Наталья Савишна: «Соединив руки и подняв глаза к небу, она не плакала, но молилась (курсив наш. — А.К.) [6, с. 130]. Потаённость («почти спрятавшись за отворённой дверью буфета») тихого моления получает оценку повествователя: «Вот кто истинно любил её! — подумал я, и мне стало стыдно за самого себя» [6, с. 130]. Композиционные приёмы контраста и сцепле-

ния наиболее ярко реализуются в образах Николеньки и нянюшки. Действия героя «я плакал, <...> но не молился» контрастируют с действиями нянюшки «не плакала, но молилась», однако система образов объединяется единым мотивом любви и искренности сочувствия. Душа нянюшки стремилась к Богу: «она просила его соединить её с тою, кого она любила больше всего на свете» (курсив наш. — А. К.) [6, с. 130]. Николенька также переживает ужас отчаяния от потери той, «которую я любил больше всего на свете (курсив наш. — А. К.)» [6, с. 130]. Мотив утешения в образе Натальи Савишны заостряется оппозицией **ratio/веры, который раскрывается** во внутреннем монологе героя: «<...> и хотя я не понимал хорошенько того, что она говорила, верил ей совершенно» [6, с. 133].

Финальным аккордом «завершающего события» детства Николеньки Иртеньева становятся могилы двух дорогих людей: «Я останавливаюсь между часовней и чёрной решёткой» [6, с. 138]. Тяжесть утраты объединяет два образа в чувственном и ценностном наполнении героя: «неужели провидение для того только соединило меня с этими двумя существами, чтобы вечно заставить сожалеть о них?..» [6, с. 138].

Камерность личной трагедии в автобиографической повести Л.Н. Толстого получает эпическое расширение в романе «Лето Господне» И.С. Шмелёва. Фабульный эпизод именин отца (7 октября — память Смч. Сергия-Вакха) собирает по-прежнему «и родных и неродных». С одной стороны, парадокс, «такое горе, а нам сладкие пироги несут!», с другой, семейный уклад гостеприимного хозяина дома не нарушен.

Идеализация образа отца Сергея Ивановича Шмелёва реализуется в широте эпического «национального» характера, неразрывно связанного с православным мироощущением. В знаменитой переписке двух Иванов (И.С. Шмелёва и И.А. Ильина) критические замечания русского религиозного философа касались перегруженности третьей части романа — «Скорби» — сынов-

ними эмоциями и православным каноном: «Первая часть изображает <...> и заражает читателя чувством. Вторая часть — <...> несколько перегружает читателя эмоционально «деспотирует» над ним. Если отец в «Богомолье» и «Лето Господне» восхищает ненарочитостью образа, то чрезмерное «папашенька» мешает правдивому восприятию <...> Агиография нарушает этот закон художественности» [3, с. 506]. Характерно, что это находит отклик в жанровом своеобразии романной формы автобиографической прозы. В письме от 23.11.1946 г. И.А. Ильин пишет: «Первая часть есть художественное созерцание религиозного бытия России, скрытого за повседневным бытием. Вторая часть есть излияние сыновнего сердца, взволнованного и потрясённого любовью к отцу в его жизни и в его смерти. Первая часть: есть эпос России. Вторая часть: автобиографическая лирика [3, с. 506].

У Л.Н. Толстого утрата матери изначально окрашивает всё автобиографическое повествование. Обозначим ключевую для нашего исследования мысль современного теоретика литературы В.И. Гусева о жанровой сути автобиографической прозы, в которой «есть поразительные отступления от биографического факта — преодоление его, возвышение над ним ради художественных целей. Классический пример — мать Иртеньева в “Детстве”» [2, с. 42].

Смерть матери в младенческом возрасте творчески «переносится» автором в десятилетний возраст и становится финалом повести «Детство». Однако всё повествование наполнено пространством расставания матери и сына. Казалось бы, идиллическое начало уже явно противоречит тому описанию образа матери (эпитеты «грустная», «очаровательная») и тем словам, которые она говорит сыну: «Смотри, всегда люби меня, никогда не забывай. Если не будет твоей мамашки, ты не забудешь её? Не забудешь, Николенька? (курсив наш. — А. К.) [6, с. 84]. Лирико-ностальгическая интонация прощания подчёркивает неразъятость образа матери и эпохи Детства:

«Счастливая, счастливая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат источником лучших наслаждений» [6, с. 82]. Такой пафос выявляет идейный замысел произведения в создании «портрета» размышления и думания десятилетнего ребёнка.

В романе «Лето Господне» притяжение отца и сына наполнено, в противоположность Л.Н. Толстому, не столько прощанием, сколько неразъятостью их кровных уз. Несколько фабульных эпизодов раскрывают связь отца и сына. Во-первых, эпизод именин получает драматургическое раскрытие. «Огородник-рендатель» Пал Ермолаич по обычаю приносит «большой пирог», но вместо радушия встречает равнодушие. Нарушение традиции остро переживает сын Ваня, его чувства («ужасно стыдно») раскрываются во внутреннем монологе: «чайком не угостили», «отец, всегда, бывало, и поговорит с ним, и закусить пригласит». Обратим внимание на важный нюанс, объединяющий не только образы отца и сына, но и первичное и завершающее события в структуре автобиографического текста. Ссора отца и Василь Василича в первой главе «Чистый Понедельник» заканчивается назиданием Горкина: «с папашеньки пример бери... не обижай никогда людей» [7, с. 22]. Такая точка зрения и определяет поведение героя — страх обидеть другого человека даже в минуту собственного горя: «Вы уж извините, Павел Ермолаич... не угостили вас чайком... и у нас папашенька... очень плохо... а то бы... — у меня перехватывает в горле» [7, с. 372]. Ответной репликой «правильного, совестливого человека» становятся следующие слова: «Какие тут, сударь, угощения... разве я не понимаю. <...> А ты, заботливый какой, ласковый, сударик... в папашеньку (курсив наш. — А. К.)» [7, с. 372]. Так точка зрения Пал Ермолаича не только объединяет систему образов отца и сына, но и подчёркивает их родовой дар. Следующий фабульный эпизод благословения детей получает сакральное воплощение: «Ваня

это... — сказал он едва слышно, — тебе Святую... Троицу... мою... — больше я не слышал. Образ коснулся моей головы, и *так остался*» (курсив наш. — А.К.) [7, с. 360]. Не останавливаясь в рамках данной статьи на центральном для всего Православия образе Святой Троицы, упомянем лишь её суть в Символе Веры: Единосущная и Нераздельная. Идея «Единородства» и определяет сокровенность фабульного эпизода. С одной стороны, святость образа, с другой, — родовая икона, передаваемая от деда к отцу и внуку: «тебя-то как отличил: своим образом, дедушка его благословил» [7, с. 362]. Икона Святой Троицы «из рода в род» воплощает надежду умирающего отца на Божественное заступничество сына.

Подытожим: трагедия смерти определяет «завершающее событие» автобиографических произведений Л.Н. Толстого и И.С. Шмелёва — повести «Детство» и романа «Лето Господне». Это событие окрашено ностальгическим пафосом воспевания, где утрата и завершение Детства равноценны и равнозначны в своём абсолютном слиянии. Семантическое сближение утраты отца и

Отечества определяет своеобразие мотива смерти у И.С. Шмелёва. Личная трагедия автобиографических героев определяется доминантой визуального «стал смотреть» (Л.Н. Толстой), «вижу» (И.С. Шмелёв), что находит стилистическое воплощение в экспрессии приёмов «словесной живописи».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. — М.: Русский путь, 2000. — 827 с.
2. Гусев В.И. Искусство прозы. Статьи о главном. — М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 1999. — 158 с.
3. Ильин И.А. Собр. соч. Т. 3. Переписка двух Иванов. — М.: Русская книга, 2000. — 560 с.
4. Поспелов Г.Н. Введение в литературоведение. Пафос и его разновидности. — М.: Высшая школа, 1988. — 588 с.
5. Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. — М.: Государственная академия художественных наук, 1928. — 205 с.
6. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12-ти томах. Т. I. — М.: Правда, 1984. — 574 с.
7. Шмелёв И.С. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. IV. — М.: Русская книга, 2001. — 556 с.