

ИСТОРИКО-ГЕОПОЭТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ НАРРАТОРА
В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ ИВАНА ШМЕЛЕВА *СИДЯ НА БЕРЕГУ*

HISTORICAL AND GEOPOETIC PERSPECTIVE ON NARRATION
IN THE SERIES OF SHORT STORIES
SITTING ON THE RIVER BANK BY IVAN SHMELEV

DOROTA HORCZAK

ABSTRACT. The article is devoted to an analysis of the historical and geopoetic perspective on narration in the series of Ivan Shmelev's short stories *Sitting on the River Bank*. In these works, the geographical area of France becomes the prism through which the narrator perceives and interprets the cultural space of Russia.

Dorota Horczak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska,
horczakd@amu.edu.pl

Цикл рассказов Ивана Шмелева *Сидя на берегу* был написан во Франции, в начальный период эмигрантской жизни автора. Произведения цикла спаивает повествовательная перспектива, совмещающая одновременно внешний мир и внутреннюю точку зрения¹ субъекта речи. В поле зрения нарратора и реципиента его высказывания главным образом ситуируется французская часть побережья Атлантического океана. Перцепция данной территории охватывает очертания ее топографии и те подробности ландшафта, которые вызывают ассоциации с русской природой. Читателю передается ощущение, что французский локус существует как параллельный, оттеняющий особенности русской земли.

Начиная с первого рассказа, т. е. *Океан*, лейтмотивно вводится разграничение между обоими локусами как „здешним” / „чужим” либо „далеким” / „нашим”. Элементы природы являются показателем отдаленности или схожести на данном полюсе, например: „здешние леса глухи”; „сосны не наши” (198)²; „океан [...] приходит неслышно, как

¹ См. Н. Д. Т а м а р ч е н к о, *Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов*, авт.-сост. Н. Д. Тamarченко, РГГУ, Москва 2001, электронный вариант: <http://philologos.narod.ru/tamar/t16.htm> (10.09.2015).

² И. Ш м е л е в, *Сидя на берегу*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 5 т.*, т. 2: *Въезд в Париж. Рассказы. Воспоминания*, Москва 2004, с. 198. Все цитаты приводятся по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

половодье наше"; „розовато-бледно цветет тамариск, сонный, цветами, похожими на наши"; „здесь много кустов веселых, — цветут они золотисто, как наш акатник"; „дороги по сосняку сыпучи, совсем как наши. И мох такой же. [...] Кричат петухи за лесом, как там, в далеком..." (199).

Рефренное повторение притяжательного местоимения *наши* имитирует ритмический „шепот качанья" (199) *чужого* океана, который „отплескивает время" (198). Простор океана с его приливами и отливами, с качанием волн становится постепенно общей акваторией, связывающей разные пространственно-временные координаты: настоящее (актуальное) — французское и прошлое — русское.

Если геопоэтический взгляд³, понимаемый как культурный, охватывает/включает перцепцию современной географической территории с учетом исторически насыщенного прошлого данного пространства⁴, то в цикле *Сидя на берегу* актуальное пространство приобретает трансгрессивный характер. Взгляд автобиографического повествователя, ситуированный в географических реалиях французского побережья, охватывает реалии отечественного исторического и культурного прошлого. Здесь изображение обоих хронотопов не сводится лишь только к выдвиганию параллельных аспектов, а нарратив не приобретает исключительно статуса дескрипции местностей.

Элементы настоящего географического места проецируют культурно-исторический образ иного пространства (Москвы, России), постоянно актуализирующегося в сознании субъекта речи. Точками соприкосновения служат в основном элементы мира природы.

Куда ни гляди — все вереск, тихий, сиротский, вдовый. Я беру скромные цветочки — крохотные кувшинчики, похожие на брусничку нашу. [...] Я долго гляжу на них... что-то меня к ним тянет, смиренной грустью. Как-то они мне близки, словно в них что-то наше, невидное никому, ненужное, — скорбная доля наша (216).

В ментально-эмоциональной точке зрения шмелевского нарратора географические координаты Франции охватывают „духовную картогра-

³ Здесь употребляется более привычный, хотя не совсем однозначный, термин (об этом пишет Эльжбета Рыбицка: „sama geopoetyka jest pojęciem nader nieostrym, wynika to przede wszystkim z jej poetyckiej genealogii, ale też w dużym stopniu z retoryki White'a"); не игнорируется при этом факт, что в современных исследованиях на тему значения культуры в перцепции пространства и локуса выделяется несколько дисциплин. Подробнее см.: E. R y b i c k a, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2011, nr 2. См. также: ее же, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

⁴ Ср.: E. R y b i c k a, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, [в:] *Od przestrzeni poetyki do geopoetyki*, pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012, с. 23.

фию"⁵ России, а обе страны размещаются в своего рода „ментальном континенте“⁶ рассказчика (интересно, что идентификация выражается сравнительными формулами типа „что-то наше“, „как наши“, которые наличествуют во всем цикле; усиливаются же — в виде заключения — в финальном рассказе *Вереск*).

Ментальное пересечение повествователем границ Франция — Россия и Россия — Франция является последствием вынужденного путешествия, эмиграции. Эмиграция функционирует здесь как своеобразный тип „фазового пространства“ со всеми вариантами „движения“, т. е. перемещения субъекта. Как отмечает Игорь Сид,

где бы не осуществлялось путешествие: в наземном ландшафте, во внешне однообразном океане, в мире снов, в виртуальных или мифологических мирах, в любых фазовых пространствах — каждому моменту путешествия соответствует включенная в маршрут определенная точка пространства (неважно, реального, виртуального или воображаемого)⁷.

Как известно, геопоэтический взгляд учитывает факт влияния культуры на понимание и восприятие пространства и места⁸. В эмиграционном цикле рассказов Ивана Шмелева „берег“ является той географически-метафорической „точкой“ пространства, которая автору и читателю позволяет видеть изображенные места в историческом и культурном свете. Метафора „берега“ спаивает географический и литературный образы, выполняя функцию своеобразной „реакции на уничижительное расчленение мира и души“⁹, как выразился инициатор геопоэтического мышления Кеннет Уайт. Поэтика текстов Шмелева, „великого мастера слова и образа“¹⁰, основывается на „совмещении“ визуальных и речевых приемов формирования мира произведения, в данном случае — на художественной компиляции образов территории и секвенций внутреннего монолога повествователя.

⁵ Адаптация формулировки Кеннета Уайта на основании: В. Г о л о в а н о в, *Геопоэтика Кеннета Уайта*, [в:] *Геопоэтика и географика*, Г. Гринева, В. Голованов, Д. Замятин, В. Березин, А. Балдин, Р. Рахматуллин, Н. Замятина, П. Балдин, „Октябрь“ 2002, № 4; электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/october/2002/4/publ-pr.html> (04.06.2015).

⁶ Там же.

⁷ И. С и д, „*Власть Маршрута*“. *Постановка проблемы*. (*Геопоэтика*), [в:] электронный ресурс: <http://www.russ.ru/Mirovaya-rovostka/Vlast-Marshruta.-Postanovka-problemy> (09.01.2013).

⁸ Е. Р у б и с к а, *Геопоэтика, геокритика, геокультурология...*, указ. соч., с. 38.

⁹ В. Г о л о в а н о в, *Геопоэтика Кеннета Уайта*, указ. соч.

¹⁰ И. А. И л ь и н, *О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 10 т.*, т. 6: кн. I, сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы, Москва 1996, с. 384.

Эльжбета Рыбицка, которая геопоэтическим исследованиям посвящает много внимания, индексирует три основных составляющих, которые формируют художественный локус: личный опыт субъекта изображения, призма „памяти“, то есть „архив“ культуры, а также воображение, моделирующее два первых компонента¹¹. Данные элементы, выделенные Рыбицкой в художественных кодах литературного текста, послужат в настоящей статье ориентирами, помогающими проследить историко-геопоэтическую позицию повествователя текстов Ивана Шмелева.

„Актуальная“ географическая территория в цикле *Сидя на берегу* представлена довольно выразительно, но однозначно не определена. Топографические координаты указаны с помощью лапидарных замечаний, позволяющих локализовать пространственную точку зрения нарратора в южно-западной части Франции. Цикл начинается с обобщенной дескрипции места: „иду на пустынный берег, к океану“ (198), и завершается сжатым пояснением: „даль до того прозрачна, что дымные Пиренеи видно“ (215). Информация о географическом пространстве дополняется представлением французов именно как жителей данной территории, с некоторыми оттенками их речи, поведения, активности и темперамента. Наблюдаемые рассказчиком лица изображаются в их собственном, привычном для французов, культурно-социальном контексте.

Повествователь, однако, смотрит на Францию извне и с этой перспективы выявляет как географические, так и культурные ее особенности. Весомым оказывается факт, что лирический взгляд субъекта речи обусловлен ассоциациями и параллелями с природой именно отечественных мест. Французский ландшафт изображается Шмелевым как эмоционально близкий, отождествляющийся с образами русской природы, которые, в свою очередь, ассоциируются с культурно-духовным „ландшафтом“, своеобразием духовной и исторической жизни русского народа. Внешний географический пласт мира произведений насыщен нюансами характерными и для сферы внутренней, духовной.

Образ океана из первого рассказа шмелевского цикла пронизан семантикой „небытия“, ассоциируется с библейским описанием хаоса, существовавшего до сотворения мира. „Бездумный, первозданный, великое мертвое лицо, — свинцом на дали. [...] Бурный, мертво гремит валами. Тяжелое его качанье — неподвижно, вечно. Воистину, — пустота, бескрайность мертвого бытия“ (198). Значение хаоса и смерти сопровождается и усиливается в шмелевском тексте с помощью стилистических приемов повествования, насыщенного лексемами („хмурь“,

¹¹ E. R y b i c k a, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, указ. соч., с. 23.

„мрак“, „небытие“, „пустота“), метафорическими оборотами („на берегу — вне жизни“, „провал в вечность“, „порваны нити с каруселью жизни“, „гаснут мысли“), а также выражениями, определяющими время („древнее“, „вечность“). Библизмы „воистину“ и „бытие“ еще плотнее связывают образ хаоса с библейским, указанным в начальной книге Ветхого Завета („Земля же была безвидна и пуста, [...] тьма над бездною”¹²). Отсутствие жизни до сотворения мира иллюстрирует и состояние человека как „праха земного“ до момента его оживления, когда Бог „вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою“ (Быт. 2,7). Метафорической проекцией человеческого „не-бытия“ в *Океане* является образная параллель *океан — народ*. „Человеческий океан где-то шумит и плещет, качается неподвижно в бесчисленном счете“ (200). Состояние „мертвого“ существования приводит рассказчика к риторическому вопросу: „живая душа, где ты?“ (200). Поиск ответа, неотделимый от поиска „жизни“, осуществляется путем очередного применения аналогии к библейской поэме о сотворении мира. Ветхозаветная фраза о тьме и бездне завершается в Священном Писании указанием источника будущей жизни: „Дух Божий носился над водою“ (Быт. 1,2).

Шмелевский повествователь подобным образом отмечает момент внутреннего выхода из символизированных океаном „хаоса“ и „небытия“. „Оцепеневшая мысль проснулась и вскрыла бившееся во мне, живое. [...] Живая сила, чужая мертвым [...]. Дух бытия живого. [...] Я чувствовал бытие живое, борьбу великого сна и яви“ (198). Внутреннее ощущение жизни субъектом речи сопровождается оживлением природы вокруг него. Повествователь перемещается в глубь леса, где вместо свинцового океана появляется образ живой природы. Ее описание содержит перечисление разнородных элементов — проявлений жизни: „цветет тамариск“; „много кустов веселых“; „сосны посветлее“; „много солнца“; „кричат петухи“; „кукушки считают годы и перебои их радостны“; „благовест дальней церкви“ (199). Именно благодаря 'голосам жизни' („крик петухов [...], кукушкин призыв [...] и благовест дальней церкви“ (200)) всплывает в памяти то „родное“ — отечественное, что кажется мертвым, но подает признаки жизни: „я слышу шепот побитой правды, живую душу“ (200).

Визуальные и слуховые сигналы жизни сходятся у Шмелева в семантике света и раскрываются в мотиве „солнца“, присутствующем в описании мира природы, а также в идее „надежды“, относящейся к определенным этапам национальной истории. Свет, противопостав-

¹² Книга Бытие, 1, 2, [в:] Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета, 2-е изд., Брюссель 1983.

ленный тьме „хаоса“ и „небытия“, служит очередным звеном „становления жизни“. Возникновение света является одним из ключевых моментов библейского представления процесса сотворения мира. „И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы“ (Быт. 1,4). Авторское слово *Книги Бытие* вводит читателя в светлое начало сотворенного мира, красота и благо которого восхищали Творца: „И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма“ (Быт. 1,31). „Думы о светлом прошлом“ (200) повествователя цикла *Сидя на берегу* воссоздают новый образ России подобным образом, т. е. путем отделения его взгляда от настоящего „небытия“ родины в ее дореволюционном укладе и обращения взора в сторону „света“ – прежнего блеска и красоты отчизны.

Мысли рассказчика о прошлом вскрывают минувшее „пространство“ с его духовным и культурным „жизненным“ началом, что выражают ключевые сентенции: „вот – бытие, живое, душа над тленем. Не безумное мертвое качанье, [...] свинцовая даль, пустая, – а Дух ведущий – святое в человеке“ (200).

В очередных трех рассказах цикла появляется своего рода перечисление „святых“ и „животворящих“ аспектов вспоминаемого прошлого. Переплетаются в них элементы, связанные с линиями географической, духовной и исторической „картографии“ России.

Траектория мыслей повествователя в каждом из миниатюрных произведений цикла имеет свое начало в общем французском регионе, откуда направляется в сторону исторического хронотопа России, останавливаясь то на давних временах, то на недавнем прошлом.

Начиная с рассказа *Крестный ход* мотив жизни появляется в религиозно-общественном контексте. Вариативно повторяющийся образ океана служит здесь метафорой православного народа. Образный параллелизм усиливает значение многолюдья, что иллюстрируют обобщения: „тысячи голосов“; „зыбится океан народа“ (201), „шумит океан народный“, „течет и течет, в топоте тысяч, тысяч“ (201); „над черными жаркими волнами“ (т. е. головами – Д. Х.); „великий рокот“; „течет потоком“ (202). Численное могущество символизирует единство и духовную силу людей, участвующих в крестном ходе. „Тысячи голосов поют, но единое сердце бьется“ (200); „взрывно гремит, победно несется к небу. Шумит океан народный, несметную силу чувствует: тысячелетие нес знамена!“ (201). В презентации „народного океана“ рассказчик градационно переходит от того, что внешне впечатляет, к проявлению его внутренней мощи. Внутренняя, духовная сила связана с устойчивой многовековой верой народа и верностью православной традиции, что символически выражает несение хоругвей. „Бородатые мужики-медведи, [...] головы запрокинув в небо, ступают тяжелой ступью [...]. Тяжелы древние хоругви: века на них“ (201). В прямом смысле „хо-

ругви" представляют собой иконографическое изображение Бога и святых. В рассказе *Крестный ход* находим два основных знамени, первый из которых — это „Спасов Великий Лик" (201) с проблеском „Ярого Ока", второй же — образ Богородицы: „в снежно-жемчужном платье, благостная, ясно взирает лаской" (201). Иконы, символизирующие активное присутствие Творца в истории народа, указывают на Его приметы, как источник надежды людей, обращающихся к Богу словами (приводимых в тексте Шмелева) песен: „Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный" (201); „Царю Небесный... Утешителю, Душе Истины" (200); „Упование рода христианского" (200). Икона имеет и другое значение. Она высвечивает приметы Творца в освященном народе. Этот двойной смысл отображается в метонимическом выражении нарратора: „Святое идет в цветах. Святое — в Песне..." (201). Описываемое религиозное событие, в духовно-смысловом центре которого находится „крест" и „Спас", связано с пасхальными событиями: распятием и воскресением Христовым. Пасха, центральный христианский праздник, отсылает к ветхозаветной книге *Исход*, описывающей историю выхода израильтян из египетской земли рабства, с чудесным переходом сквозь Чермное море и путем к обетованной земле. Пасха Христа дарует новую жизнь не только в исторически-земном, но и в эсхатологическом смысле, поэтому понимается как *re-creatio*, новое сотворение и оживление мира. В рассказе Шмелева появляется мотив „новых храмов", синестезийная обрисовка которых полна ассоциаций с „обновленной жизнью". „Цветное, легкое-кружевное, в новом, задорном блеске, колет глаза сверканьем. Молодостью смеется, заскакивает бойко, бьется стеклянно-звонко" (201).

Ассоциирующийся с шумом океана „шорох знамен священных" (202) вспоминается повествователю в контексте утраты духовной жизни и ожидания нового *recreatio*. Риторические вопросы: „придет ли Великий День? [...] Услышу ли гул надземный — русского моря-океана?.." (202) несут в себе ответ, предчувствованный в контексте библейской истории. Актуальная (послереволюционная) историческая ситуация „похода на Голгофу" понимается как „крестный ход" русской нации: „страстной, незримый [...]. Без звона идет и без хоругвей, и Песен святых не слышно, но невидимо Крест на нем. Подземный стнящий гул, топот уставших ног, бремя невыносимо" (202). Согласно же логике пасхального перехода, путь народа направляется в сторону воскресения. „Изнемогая, течет и течет он морем к невидимым еще стенам далекого Собора, где будет Праздник" (202).

Своеобразное продолжение мотива праздника, с сопровождающим его мотивом жизни находим в следующем рассказе, озаглавленном *Золотая Книга*. Исходной точкой рефлексии литературного су-

бъекта является колорит французского побережья. Он насыщен оттенками золота и солнечного света. Источник — „заросли золотого дрока и золотого терна. Всюду они, — волнами, холмами золотыми, — куда ни взглянешь. В солнце они пылают, и долго стоят в глазах их яркие, праздничные пятна” (202). Цветовая доминанта природы отсылает наблюдателя к импрессии, вызванной „великопраздничным, парадным” (203) Евангелием, читаемым во время службы по поводу торжественного праздника. Рассказчик вспоминает эту Книгу как „живую, великую, окованную блеском, в сиянии огней” (202) и останавливается на литургическом жесте ее возвышения. „Над преклоненными головами плывет, колышась, закованная блеском, великая Золотая Книга, — Евангелие [...]. Поднято Оно с Престола и вознесено над храмом” (203). Иконографический символ света как божественной сферы дополняется параллелью „вознесения”, неотделимого от торжества Воскресения. Божье слово — „Весть Благая”, „живое слово” (203), с одной стороны, упоминается в качестве давнего освящения, духовного возвышения народа, с другой же — как слово, актуализирующееся в жизни людей. Недавнее для Шмелева прошлое не описывает, как в Евангелии, страсти Христовы, а воссоздает их в общественно-исторических реалиях России. Автобиографический нарратор повторяет убеждение „простого человека, деревенского слесаря-пьянчужки” (203): „Про нашу Россию теперь... в Евангелие писать надо, как Страсти Христовы! [...] и читать в церкви, благословясь!...” (203).

Авторское слово поясняет отношение России и „Благой Вести” в следующем хронологически рассказе *Город-призрак*. В нем с Евангелием связана идея вечности, нетленности, божественности. Она появляется уже в начале лаконичного введения темы города. „Он явился моей душе; нетленный, предстал на небе” (203). Следуя за повторяющимся приемом ассоциации *французская территория — русское прошлое*, повествователь приводит сцену, когда, отдыхая в лесной тишине залива и всматриваясь в небо, он заинтересовался необычными конфигурациями движущихся облаков, напоминающих городские холмы и башни. „Купола за куполами, один над другим, рядами, как на гравюрах старых «Святого Града»: храмы над храмами, в серых стенах из камня” (203). Среди них на мгновение выделился, превышая остальные церкви, Храм Христа Спасителя. Описание его производится не с опорой на силуэт облаков, „призрака”, а на основании архитектурных особенностей реального прототипа. Приоритетное внимание уделяется величию сакрального здания: „все придавило Храмом. [...] Видный на всю Москву, совсюду блистающий сияньем, за многие версты видный, со всех концов, он давит своею массой” (204). Синонимическими определениями служат слова, входящие в семантическое поле понятия „кре-

пость, непоколебимость, мощность", иногда упрочняемые риторическим восклицанием, например: „какая сила!", и характеризующие собор и другие здания Москвы: „камень", „серебро", „медь", „тяжелая масса", „чугунный", „башенно-стенной" (204). Храм в шмелевском представлении, напоминающем гравюрное изображение, неотделим от других значимых мест города. „Святой центр" по принципу синекдохи не только объединяет „крепости" Москвы, но и становится своеобразной иконой „нетленной" столицы и всей России. Особое место занимает кремлевский комплекс, как „хранитель славы, святынь российских, хранитель былых страданий" (204). Повторяющаяся лексема „хранитель" подчеркивает значение „закрепления во времени", в истории. Вариант этого значения появляется в связи с перечисляемыми рассказчиком славными именами. „Александр Невский, Дмитрий Донской, Владимир, Ольга..." (204). Память о них, как память о „Святителях" и, одновременно, о „собиравшейся ратными силами России", неизгладима: „высечено веками в камне" (204). Понятие „крепости" синонимически относится к большому количеству исторических лиц, благодаря которым Россия была „собрана, крепко сбита", не только в смысле государственной, но и духовной силы. Авторская „благая весть" о светлых днях России выражается образом-гравюрой „Святого Града".

Культурные ассоциации, связанные с литературной картиной „Святого Града", приводятся и в контексте „Святого Китежа". Библийское и легендарное начало спаивает два рассказа — два изображения Москвы. Во втором повествовании о столице рассказчик использовал впечатляющий вид вечернего океана, насыщенного огненно-красной колористикой заходящего солнца. „Чудесная игра света" (206) в рассказе *Москва в позоре* приводится однако в ностальгически-грустном тоне. Эманация света, представленная в предыдущих произведениях цикла в позитивном ракурсе и наделенная возвышенностью, радостью, надеждой и благом, в данном тексте связана с „закатом" как синонимом тьмы и умерщвления. В таком ключе подобраны определения, характеризующие закат как „прощание солнца" (206), которое „тонет в океане" и „последняя его искра гаснет". Рисует метафорический образ океана в контексте наступающего мрака: „померкли дали, колыхается океан бездумный, синее ночью" (206). Оппозиция *свет — мрак*, использованная в описании вечернего французского побережья, на этот раз отсылает читателя к оппозиции *Святой Китеж — Москва*. Если давний, мифологический Китеж продолжает жить („соборы его [...] нетленно живут донныне, в глубоком Светлояре"; „сокрылся Китеж до радостного Утра, чистый" (206)), то погруженная в гражданской войне Москва „покорно лежит и тлеет" (206). Ореолом столицы оказывается огонь разрушения: „дым и огни разрывов над куполами Храма, блески

орлов кремлевских из черной ночи, вспышки крестов и вышек" (206), „тревожные блески колоколен" (209). Уничтожение охватывает все то, что входило в категорию „Святого Града" и относилось к знаменам как его „святости", так и „крепости". „Вижу побитый Кремль, пробитые купола соборов" (208). Следование за гидом-рассказчиком позволяет заметить те элементы исторически-духовной „картографии" заглавной „Москвы в позоре", которые представляют ее как анти-Китеж. Вместо Святителя, „замазанного краской, забитого досками" (208) появляются „стада" и поочередно „беспутный гомон под красными лоскутами в блесках"; „похотливый, разгульный выкрик", „грязь", „пьяная Москва-река в разгульных лодках", „воплъ православного народа" (208). Теряется значение духовного центра столицы: „Храм, золотой, зеркальный, в пьяной реке метался" (208).

Рассказ о темной стороне истории обрамлен кольцевым повтором метафорического эпитета „дымный закат". Благодаря такому композиционному приему смутное время отграничивается от предыдущего, светлого периода. Аналогичная стратегия видна в рассказе *Russie*, хотя здесь композиционным кольцом служит образ лесного берега в момент океанского прилива и отлива. Инициальная часть повествования фокусируется на симптомах умирания. „Крабы [...] заходят в вереск, путаются и остаются, когда океан уходит. Медузы истаивают в блеске, усыхают морские звезды" (209), а финал речи сигнализирует отсутствие жизни: „остался грязный песок да тина" (214). Между двумя стратегически важными замечаниями приводится речь иностранцев, которые „злобно, насмешливо, высокомерно" (213) перечисляют (в качестве компонентов отрицательного образа страны) пороки отчизны повествователя. Их список включает содержание газетных статей, сводящих характеристику России к трем суммарным определениям: „гиблая, мертвая, лихая" (214). Композиционно-образная параллель между рассказами *Москва в позоре* и *Russie* выявляет разные по характеру факторы, ведущие к умерщвлению „Святого Града". Внутренний сводится к активности „стаи", внешним же оказывается многоголосие „клеветы и злобы", в котором „ни слова ласки, ни одной светлой точки" (214). Оба текста обнаруживают меняющийся статус Москвы / России. Вместо того чтобы являться „Благой Вестью", она стала „притчей", „пугалом" (214).

В таком же „притчевом" ключе, как описание России, можно интерпретировать и образ чужбины-Франции, метонимически представленный в портрете антипатичной рыбачки. „Живописная издали, она оказалась грубой, усатой, желтеющей, с тяжелыми жесткими глазами" (214). Возникающая в рассказе *Вереск* параллель *Россия – Франция* имеет обобщенный смысл и может относиться к историческим и культур-

ным „темным пятнам“ любого народа. Как ни парадоксально, символической точкой схождения в этой параллели является прибрежное растение вереск, определенный метафорическими эпитетами „тихий“, „сиротский“ и „вдовый“ [...], „цветы неплодной земли, пустынной, грустной“ (216).

Последний текст цикла, *Вереск*, не лишен и мотива „праздника“ – очередной категории, спаивающей художественные картины России и Франции. „Сегодня как будто праздник, – такое солнце! Весь океан – как новый, синий до черноты и блеска, свежий. [...] И ветер свежий [...]. Отлив сияет, колет стеклянным блеском“ (215). „Новый“ образ океана, символизирующий праздник и возбуждающий радость, не скрепляет прежней территории повествователя с актуальной столь сильно, как ощущение покоя, которое дает созерцание леса, ассоциирующееся с церковно-литургической атмосферой. Сосны напоминают колонны, а их шум „будто орган церковный“; „как будто – ладан? Тихий церковный воздух“ (215). Приведенное описание леса как своеобразного церковного интерьера, свойственного восточным и западным храмам, объединяет в духовном смысле обе сакросферы: французскую и русскую. В этом контексте мотив праздника оттеняет библейское, литургическое и универсальное его значение.

Географический образ французского побережья созерцается повествователем сквозь призму национальных и библейских коннотаций. Доминирующей оказывается перцепция истории собственного народа в свете библейского повествования о ключевых моментах „жизни“, начиная с сотворения (*creatio*) мира через его *re-creatio*, которое имеет сотериологический характер, и заканчивая эсхатологическим завершением. Данный порядок, соблюдаемый в христианской Пасхальной Литургии, присущ также циклу рассказов *Сидя на берегу*. Мотив смерти связан в нем с мотивом сотворения и искупления как духовного возрождения. Если образ мира, сотворенного Богом и наделенного необычной красотой природы рая, отсылает традиционно к Ветхозаветному представлению места счастливой жизни человека, то для Шмелева природа сохраняет статус „рая“ также в духовном и „пророческом“ смысле, как предзнаменование будущего „*recreatio*“ России. В контексте библейской семантики „смерти“ и „воскресения“ знаменательно звучат процитированные в миниатюре *Вереск* строки из стихотворения Александра Сергеевича Пушкина, антитетически изображающие осень: „Унылая пора, очей очарование...“ (216). Пушкинское слово символически венчает в цикле Ивана Шмелева историко-культурную рефлексия нарратора, спровоцированную наблюдением географической территории.

Библиография

- Г о л о в а н о в В., *Геопоэтика Кеннета Уайта*, [в:] *Геопоэтика и географика*, Г. Гринева, В. Голованов, Д. Замятин, В. Березин, А. Балдин, Р. Рахматуллин, Н. Замятина, П. Балдин, „Октябрь” 2002, № 4; электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/october/2002/4/publ-pr.html> (04.06.2015).
- И л ь и н И.А., *О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 10 т.*, т. 6: кн. I, сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы, Москва 1996.
- Книга Бытие, 1, 2*, [в:] *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*, 2-е изд., Брюссель 1983.
- С и д И., „*Власть Маршрута*”. *Постановка проблемы. (Геопоэтика)*, [в:] электронный ресурс: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Vlast-Marshruta.-Postanovka-problemy> (09.01.2013).
- Т а м а р ч е н к о Н.Д., *Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов*, авт.-сост. Н.Д. Тамарченко, РГГУ, Москва 2001, электронный вариант: <http://philologos.narod.ru/tamar/t16.htm> (10.09.2015).
- Ш м е л е в И., *Сидя на берегу*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 5 т.*, т. 2: *Въезд в Париж. Рассказы. Воспоминания*, Москва 2004.
- R y b i c k a E., *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2.
- R y b i c k a E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- R y b i c k a E., *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, [в:] *Od przestrzeni poetyki do geopoetyki*, pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012.