

ДИХОТОМИЯ ДУХОВНОЕ-ПЛОТСКОЕ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА И. ШМЕЛЕВА "ИСТОРИЯ ЛЮБОВНАЯ" И РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА "БЕЗДНА"

Муратова Татьяна Анатольевна
Аспирант, Кубанский
государственный университет

THE DICHOTOMY OF CARNAL-SPIRITUAL,
AND HER ARTISTIC EXPRESSION
ON THE NOVEL I. SHMELEV "HISTORY
LOVE" AND THE STORY LEONID
ANDREYEV'S "THE ABYSS"

T. Muratova

Annotation

The article examines the realization of the Christian idea of a dichotomy by using the comparative analysis of literary worlds by L. Andreev and I. Shmelev. For example, the selected texts is an anthropological characteristic of the characters, establishes their connection with the concept of the two-part nature of man. In both texts seen similar issues, characteristic for the artistic method I. Shmelev and reflected in the works of L. Andreev. Carnal-spiritual is considered as the basis of human personality, forming ethical and moral attitude. The article also outlined the creative Parallels of both authors, as potential topics for further research.

Keywords: sin, genesis, image, anthropological ideal, artistic world, entropy, human nature, symbol, landscape.

Аннотация

В статье исследуется реализация христианского понятия дихотомии при помощи сравнительного анализа литературных миров Л. Андреева и И. Шмелева. На примере выбранных текстов проводится антропологическая характеристика героев, устанавливается их связь с понятием о двусоставной природе человека. В обоих текстах прослеживается схожая проблематика, характерная для художественного метода И. Шмелева и нашедшая отражение в творчестве Л. Андреева. Плотское-духовное рассматривается как основа личности человека, формирующая этическое и нравственное мироощущение. Также в статье намечены творческие параллели обоих авторов, в качестве потенциальной темы для дальнейшего исследования.

Ключевые слова:

Грех, бытие, образ, антропологический идеал, художественный мир, энтропия, человеческая природа, символ, пейзаж.

Говоря о сравнении Леонида Андреева и Ивана Шмелева, их творческого и жизненного пути, нельзя не чувствовать какого-то негласного противопоставления писателей. Образ Андреева выглядит чуть ли не мефистофельским, по сравнению со светлым и проникновенным творцом Шмелевым, воплотившем свое уникальное одухотворенное мировоззрение в таких глубоко религиозных произведениях, как "Лето Господне" и "Богомолье". Несмотря на кажущиеся различия, Андреев с большой симпатией отнёсся к сборнику Шмелева "Суровые дни", написав положительную критическую заметку, где противопоставил чуткое и трогательное авторское видение русского человека "сусальной позолоте прекраснородного народного искусства". Обоюдное непринятие революции 1917 года и вынужденная эмиграция писателей по-разному отразились на творчестве авторов, но глубокий личный кризис пришлось пережить обоим. Между "Солнцем мертвых" И. Шмелева и "Красным смехом" Л. Андреева можно провести соответствующее сравнение, но главное здесь – бессмысленность челове-

ческого самоуничтожения, хаос смерти и сюрреалистический кошмар войны, чрезвычайно схоже ощущаемые писателями. Эти общие мотивы были исследованы в статье О. Дзыги "Художественные решения темы войны в повести Л. Н. Андреева "Красный смех" и рассказе И. С. Шмелева "Это было". Подобные исследования только подтверждают наличие общих творческих параллелей, к сожалению, малоизученных, но представляющих значительный научный интерес, ввиду недостаточной освещенности творчества как Шмелева, так и Андреева. Среди множества гипотетических аспектов литературоведческого анализа наследия писателей можно выделить сравнение произведений в контексте христианской антропологической системы. Взаимоотношения с христианством по-своему особенны для каждого из писателей: они получили отражение в эмигрантском периоде И. Шмелева, поспособствовав созданию нового творческого метода, для Андреева же, вопрос веры был актуален после неудавшейся попытки самоубийства и воплотился в сложных и противоречивых текстах "Иуды Искариота",

"Василия Фивейского" и некоторых рассказах. Объемность подобной темы даёт хороший потенциал для глобального изучения, однако в рамках нашего небольшого исследования подробно можно рассмотреть лишь часть реализации замысла. Выбранные для сравнительного анализа произведения, на первый взгляд, кажутся противопоставлением двух художественных миров. "Бездна" Андреева, напечатанная в 1902 году вызвала бурную, и большей частью отрицательную реакцию, среди читателей и критиков, тем самым только увеличив популярность рассказа. Роман И. С. Шмелева же, который относится к зрелому периоду творчества, несёт на себе прекрасные критические отзывы: "Историю любовную" сравнивали по лиричности повествования с "Первой любовью" И. Тургенева, а сам Шмелев писал: "За "читабельность" ручаюсь. Полагаю, что читатель будет сердиться, что приходится дробить. Вещь ЛЕГКАЯ. Будто сидишь в кинемо и – всякие представления! На макароны не задаюсь. Вопросов не ставлю и не разрешаю. На небеса в детском аэропланчике не мечусь. А просто – запускаю "монаха" и "змея". "Героев" не имеется, а жители. "Любовей" больше, чем достаточно...". [3]

Но, несмотря на кажущуюся легкость, роман получился глубокий и драматичный, раскрывающий суть человеческой природы и ее несовершенство. За несложным сюжетом кроется многосоставный подтекст, наполненный христианскими аллюзиями, открывающий новые смысловые уровни романа, в том числе и те, на которых "Бездна" уже не кажется безусловным антагонистом "Истории Любовной". Одним из таких уровней можно назвать христианское понятие дихотомии, включающее в себя определение двусоставной природы человека, воплощение которой в образах героев в этих произведениях и представляется интересным для рассмотрения в данной работе.

Само понятие дихотомии в православном христианстве подразумевает собой разделение человека на две части: тело и дух. Дух вмещает в себя вечное, абсолютное: это бессмертная составляющая человеческого существа, предназначенная для совершенствования и обожения, которая обладает свободой воли и представляет человека именно как Образ и Подobie Божие. Тело же – это скорее форма, сотворенная Богом из "праха земного". Именно тело обычно считают склонным ко греху, но все же оно при этом остаётся вместилищем Духа и может быть испорченным, ввиду искаженной человеческой природы, обусловленной грехопадением, а не порочным само по себе. Однако, понятие "плоть", как правило, несёт на себе негативные коннотации, как в аскетике, так и в богословских текстах. Например, апостол Павел, говоря о внешней оболочке человека, употребляет слова "плоть" и "тело" в разных значениях. Архимандрит Киприан пишет об этом: "Под "делами плоти" (Гал. V, 19–21). Апостол понимает не только чисто плотские грехи, но и такие, как зависть, распри, ссоры, разногласия, идолослужение." [2] Таким образом, при рассмотрении дихотомии духовное–

плотское в текстах И. Шмелева и Л. Андреева мы будем говорить о реализации в художественном пространстве амартологически искаженного человеческого начала, в его худших, земных проявлениях и истинной внутренней сущности, духа, стремящегося к своей изначальной природе.

Главному герою романа "История любовная" пятнадцать лет, он переживает весну, так остро, чувствительно и трепетно, как это возможно только в подобном возрасте. Тоня, как его ласково называют дома, восторженно ждёт первой любви, более того, он сам ищет ее, идеализируя то горничную Пашу, то загадочную соседку, даже не виденную им. Пространство повествования – сплошной весенний пейзаж, все золотится, переливается и сверкает; новое и неизведанное влечёт героя. Под неизведанным ему представляется романтическое приключение, чистое и идеальное: чувства, преобладающие в первых главах – это невинный стыд, даже скорее смущение, восторг, а вместе с этим и тихая, светлая грусть. В жизни Тони главную роль играет духовное бытие: этическое и эстетическое начала для него превосходят бытовую, земную основу жизни, порой перетекая в юношеский эскапизм. При первом порыве чувств, спровоцированных литературной героиней Тургенева, он идёт в церковь к иконам, "чтобы все было хорошо" [5]. Для него это ощущения одного внутреннего порядка: впечатление от произведения искусства, любовный восторг, религиозные переживания. Сам Тоня отмечает, что он заходит в часовню "как всегда" [5], это заложено в основу его личности, но при этом является добровольным выбором. Перечитывая "Первую любовь", он чувствует волнение при описании поцелуев – здесь в пространство идеальной любви вторгается плотское, хоть ещё не преступное. На смену волнению приходит страх: "Я испугался, что сейчас будет разрыв сердца, как у нашего булочника под Пасху, и стал креститься, призывая Великомученицу Варвару. "Может быть, это предупреждение, за дурные мысли? Господи, отпусти мне грехи мои!" Мне стало легче." [5]. Всякая попытка вторжения земного в идеальную сферу бытия купируется героем как априори греховная. Сам мотив любви в романе также дихотомически разделён: с одной стороны тут любовь Тони, наполненная восторженными стихами, трогательными подарками, взглядами и недомолвками; с другой – грубое жизненное восприятие любви соседом Карихом и дворовыми людьми, "физиологическое" объяснение любви другом Женькой. Антиномия невинность – порочность проходит через все повествование, предваряющее встречу с Серафимой. Это наиболее показательно представлено в отношениях главного героя и горничной, противопоставляемое общению той же горничной Паши с кучером, конторщиком. Тоня чувствует подсознательное отвращение к нарочитому флирту, прямым разговорам и непристойному, на его взгляд, поведению Паши: здесь речь идёт не столько о ревности, сколько о разрушении идеалов, а горничная олицетворяет собой для героя воплощённую музу. Тут же можно говорить о мотиве фа-

тальности, неминуемой гибели—как физической, так и духовной того, кто сблизится с женщиной в ином, греховном смысле. Случай с погибшим из—за такой любви Максимом не оставляет героя, он испытывает тревогу применительно ко всем женщинам, у которых преобладает плотское начало: "...Акушерки ведь — как гетеры! Максимка повесился, а арфистка опять играет! Вот, связался..."[5]. Квинтэссенция телесности, греховности и порочности в романе сосредоточена в молодой девушке Маньке, привлекательной для всех, она—олицетворенное сладострастие. Выданная замуж за слабого и богомольного Пастухова сына, она не может успокоить своей чрезмерной натурой и одновременно сожигает с его же отцом. Тоня, которого Манька пыталась совратить несколько лет назад, опасается ее, но порой любит ее порочным обаянием, прекрасно понимая, что за ним стоит: "Из окна я видел "молодую" и думал: "Грех у них... Кос—тюшку на богомолье отпустили после Пасхи, в Воронеж. Одни остались... "Грех" у них теперь...". Слово — грех — являлось для меня живым и страшным. "Страшный Суд", у Троицы, в соборе... Грех... Его я видел."[5].

Система плотских образов в романе обширна, но за ними непременно стоит нечто темное и страшное, смерть. Маньку с любовником убил колуном собственный малохолный муж, не из—за ревности, а потому что не смог терпеть этот грех—разложение человеческой богоподобной сущности, победу телесных страстей, низводящее человека до уровня скота. Недаром второй образ греховных плотских страстей—это огромный чёрный бык, убивший кучера Степана, так иносказательно поплавшегося за своё тяжёлое, сильное влечение к Паше. Все эти символы, связанные разложением, противопоставляются духовному содержанию, за ними стоит безоговорочная энтропия, уже не раз введённая Шмелевым в своё творчество как результат сознательного богоотступничества человека. Предупреждаемый подобными знаменами, герой "Истории любовной" готовится к выбору, который ему предстоит совершить в кульминации произведения. Все многообразие персонажей, обрамляющих повествование, так или иначе влияют на обусловленность чувственного восприятия Тони; от описания весеннего пейзажа и абстрактных мыслей, структура романа переходит к более плотной, наполненной драматическими событиями, формирует в герое понимание бинарности всего сущего в общечеловеческом, бытийном значении. Добро и зло, тело и дух, жизнь и смерть—эти категории уже реализованы в тексте не имплицитно, герой Шмелева сам открывает для себя подтекст происходящего: "Чем—то, в глубине, постиг я в этот светлый вечер, что есть две силы — чистота и грех, две жизни."[5]. Эта двойственность, открываясь герою в своём многообразии, становится нравственным вектором, переходит из идеализированных фантазий в реальную жизнь, трактуя каждое действие как шаг к свету или наоборот. Тонина тетя, переживающая за его невинность успокаивается, считая его ещё совсем ребёнком, для которого подобные

вещи остаются вне понимания; на самом же деле это осознанный выбор мальчика по отношению к любви, который в дальнейшем удержит его от чёрной бездны греха.

У Андреева же все повествование разделено на две части: до захода солнца и после. Цветовая символика рассказа меняется от золотистой, розовой, красной к серой, лиловой и чёрной: вместе с уходящим солнечным светом надвигается ощущение предстоящей драмы. Главной героине всего семнадцать лет, почти столько же Тоне Шмелева, она тоже гимназистка, наполненная предчувствием первой возвышенной любви. Эта прогулка наверняка является для неё чем—то схожим с реализацией мечты героя "Истории любовной" о свидании с Зиной Тургенева в Нескучном. Ее спутник несколько старше, но кажущаяся схожесть восприятия, делает их почти ровесниками, одинаково невинными и восхищенными. Телесное здесь представлено в гармонии с духом, Андреев подчеркивает молодость и красоту Зины и Немовецкого, оно наполнено чем—то безусловным и абсолютным, величием Божественного замысла. Постепенно, с заходом солнца телесное затмевается плотским, отраженным в грязных оборванных женщинах, встречающихся повсюду. Это несколько сюрреалистичный пейзаж, меняющий ось рассказа: герои идут через изрытое поле, повсюду глубокие темные ямы, около которых сидят женщины сомнительного поведения и все это напоминает какое—то ирреальное царство греха, пугающее и отталкивающее своей откровенной нарочитостью. В "Истории любовной", в кульминационной части романа происходит схожая ситуация: Серафима зовёт Тоню прогуляться к Чертовому оврагу, как можно дальше от людских глаз, туда, где она сможет не прятать свою истинную сущность. При этом у Шмелева эта сцена разворачивается также после заката, это радует Серафиму: "Я быстро отдернул руку, но было совсем пустынно. Прямо за рекой, красно садилось солнце. Молодые клены розовели.

— Скорей, идемте, где соловьи... — сказала Серафима нервно. — Здесь очень солнце, вредно моим глазам. Да, свет мне вреден, потому я и не снимаю пенсне."[5]. Тут можно обозначить различие с прогулкой в "Бездне": Немовецкий сам испуган сложившейся ситуацией, у него тяжёлое и тревожное предчувствие надвигающейся опасности, тогда как Тоня в волнении и восхищении от первого свидания даже не замечает к чему его ведёт Серафима. Постепенно неотвратимость ситуации становится настолько явной, что требует разрешения, доводит героев до предела эмоционального накала: у Шмелева: "Ее отрывистые слова отдавались во мне, как взрывы. Я вздрагивал, словно просыпался от испуга. Мне было тошно, голова кружилась, в глазах ломило. Зачем она зашла в овраг?... зачем мы пришли сюда?..."[5], и у Андреева: "Не слыша слов, Немовецкий понял ее по тяжести опершейся руки. И, стараясь сохранить вид спокойствия, но чувствуя роковую неотвратимость того, что сейчас случится, он зашагал ровно и твердо."[1]. Для Немовец—

кого ситуация сразу понимается как безвыходная, он готов принять неизбежное, сознательно понимая, что дать достойный отпор у него вряд ли получится, тогда как Тоня, столкнувшись с крушением собственных идеалов, не может преодолеть накотившую слабость и дурноту; он даже и не думает бороться с напором Серафимы, он ведёт себя как ребёнок, желая только одного – скорее добраться до постели и уснуть.

Вся греховность плотского достигает своей наивысшей концентрации в чрезвычайно схожих сценах в обоих произведениях, сравним: Тоня, придя в себя после непродолжительного обморока видит над собой склонившуюся Серафиму и понимает ее тайну: "Она повернулась ко мне лицом, и я увидал глаза... Я увидал только один глаз... страшный! Я увидал темные, кровавые веки, напухшие, без ресниц, и неподвижный, стеклянный глаз! Этот ужасный глаз смотрел на меня безжизненно..."[5], а у Андреева Немовецкий перед самой катастрофой видит глаза нападающего прямо перед собой: "Массивная рука опустилась на плечо Немовецкого и покачнула его, и, обернувшись, он возле самого лица встретил круглые, выпуклые и страшные глаза. Они были так близко, точно он смотрел на них сквозь увеличительное стекло и ясно различал красные жилки на белке и желтоватый гной на ресницах."[1]. Глаза издавна принято называть зеркалом души, поэтому именно здесь искусственный глаз Серафимы и страшные глаза насильника символизируют бездушность, бездуховность, преобладание животного начала над человеческим и отсылает читателя к смертному, тлетворному. Все случившееся кажется и Тоне, и Немовецкому страшным сном, они оба оказываются на грани греховного преступления, но если герой Шмелева чуть не поплатился жизнью, всего лишь за возможность падения, ввиду своей чрезмерной впечатлительности и чувствительности, то Немовецкий переступает эту грань. Л. Андреев с удивительным мастерством показал в своём рассказе победу плоти на духом, Немовецкий действительно исчезает как человек, как личность, открывая себя торжеству бессознательного, он уничтожает дихото-

мию своей природы через абсолютное нравственное падение, полностью отдаваясь первобытному началу.

Безусловно, герой Шмелева неидеален, на протяжении всего повествования он тоже чувствует низменные импульсы, правда ещё только предварительно намечающиеся, но борется с ними так, как должен настоящий Человек, во всеобъемлющем, христианском значении этого слова. Тело и дух не противники в божественном замысле, они есть обе части одного целого, но отдаваясь именно плотским, то есть греховным желаниям, человек утрачивает себя как бессмертную часть мироздания, низводит все своё существование до элементарного жизненного цикла, рискуя навсегда исчезнуть в небытии. Женская красота, так одинаково привлекательная для Тони и Немовецкого влияет на каждого из них по-разному: для одного это поэтический порыв, для другого она воплощается в гладком и податливом теле, а точнее в его разрушении, надругательстве над прекрасным. Красота это категория этической сферы, важная и ценная для христианского мировоззрения, поскольку сам Бог всесовершенен, но при этом двойственность характерна и для неё. Протоиерей Вл. Свешников пишет по этому поводу: "Красота подлинная выражает всегда одновременно и жизненное и структурированное начало; красота разрушаемая ведёт к безжизненному, неорганизованному и безобразному хаосу."[4, с. 189], именно результат подобного восприятия красоты можно видеть в этих двух, по-разному завершившихся ситуациях.

Таким образом, дихотомия плотское – духовное представлена в преобладании того или иного начала в обоих произведениях. Сам мотив борьбы двух составляющих в человеке стал основополагающим для художественного пространства, как Андреева, так и Шмелева. Несмотря на разные поэтические миры писателей, между ними все же есть немало общего: человеческое существо это всегда поле боя Добра и Зла и, как бы не были прекрасны одухотворенные герои, никогда нельзя забывать, что путь к Свету зачастую лежит через Тьму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, Л. Н. Бездна [Электронный ресурс]. – URL: http://librebook.me/bezdna_leonid_nikolaevich_andreev/vol1/1 (дата обращения – 21.01.2018)
2. Архимандрит Киприан (Керн) Антропология свт. Григория Паламы [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian_Kern/antropologija-svjatogo-grigorija-palamy/1_2 (дата обращения – 20.01.2018)
3. Осьминина, Е. А. История любовная [Электронный ресурс]. – URL: <http://kurskonb.ru/our-booke/shmelev/dok/2-6.html> (дата обращения – 21.01.2018)
4. Свешников, В. Мировоззрение. Структура, содержание, созерцание. – М.: Ника, 2015. – 189 с.
5. Шмелев, И. С. История любовная [Электронный ресурс]. – URL: <http://predanie.ru/shmelev-ivan-sergeevich/book/69578-istoriya-lyubovnaya/#toc1> (дата обращения – 21.01.2018)