

Е.В. ПАРАСКЕВА  
(Сургутский государственный педагогический университет,  
г. Сургут, Россия)

УДК 821.161.1.3(Шмелев И.С.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

### ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МОТИВА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ПОВЕСТИ И.С. ШМЕЛЕВА «РАСПАД»

**Аннотация.** В статье рассматривается функционирование мотива преобразования в повести И.С. Шмелева «Распад», который проходит через все произведение. Показывается, как соотносится этот мотив с мотивом страха и возможностью его преодоления. Делается вывод о формировании в раннем творчестве писателя религиозно-философской позиции писателя, которая противостоит идеям разрушения традиционных основ русской жизни.

**Ключевые слова:** И.С. Шмелев, «Распад», мотив, позиция писателя.

Чувство нового века, от которого ожидали потрясения основ, религиозных и политических, требовало от писателей выработки оригинальных приёмов поэтики. В этих условиях проза, стремящаяся к преобразению и перевороту личностному и социальному, к передаче сокровенных смыслов (так как вся литература мыслилась едва ли не новой религией), искала такие решения в поэтике, которые способны были бы отразить эти «новые души». Внешний уровень ранних рассказов и повестей И.С. Шмелева 1900-х годов эксплицирует всколыхнувшуюся от революционных событий русскую жизнь. Несмотря на сложность поисков своего авторского лица и общую трансформацию жанрово-стилевой системы в русской литературе, можно увидеть, как зарождаются в произведениях Шмелева наиболее значимые художественные принципы, в том числе возникают ключевые мотивы шмелевской прозы.

Весьма показательна точка зрения, высказанная когда-то в советской критике о ранних произведениях Шмелева: «...посвящены бурным событиям современности, исполнены глубокой симпатией к революционерам <...>. Раскрывает процесс духовно-нравственного обновления человека, <...> неизбежное крушение упований героя на скорую перемену несправедливого строя жизни, разоблачает лживую игру правящих верхов в демократию»<sup>1</sup>. В этом определении невозможно увидеть те особые тонкость и страстность стиля, философско-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Русские писатели*. Библиографический словарь: в 2 ч. / под. ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Ч. 2. С. 416.

религиозную насыщенность, удивительный язык, вкусный и цветной, что сегодня определяют у читателя общее представление о творческой манере Шмелёва. Но если отбросить несколько устойчивых оценочных штампов, то следует согласиться: витавшие в русском обществе идеи неизбежных социальных перемен становятся для писателя важнейшими в начале его творческого пути. Вместе с тем существенное влияние на мироощущение Шмелёва оказывали устремлённость всего Серебряного века к поиску путей преображения человека и вера в преобразующую силу Слова.

В этом смысле повесть «Распад» (1906) занимает особое место, так как мотив превращения-преображения проходит через всю ткань повествования. Позиция героя-повествователя, Коленьки Хмурова, взрослеющего и познающего год от года жизнь, предполагала постепенное изменение аксиологических критериев, расширение границ мира и понимания человеческих поступков. Сам мир героя-рассказчика оказывается в ситуации превращения, вращается во временном круге, посредством кольцевой композиции возвращая героя в тот дом, с которого и начинается повествование; герой движется и меняется вместе с пространством старого Дома, который был семейным гнездом и целым миром Хмуровых; события и целые жизни вращаются перед глазами героя, меняющегося вместе с ними.

Следуя логике времени, Шмелёв говорит о возможных путях преобразования современника, но уже название повести декларирует вектор раскола, разрушения, а не созидания. Согласно мировой культурной традиции, превращение «одного существа или одних видов в другие в общем имеет отношение к широкой символической инверсии <...>. Всё может быть преобразовано во что-то ещё, т.к. ничто является в действительности чем-то. Преобразование имеет совершенно иную природу: оно является метаморфозой в восходящем направлении»<sup>2</sup>. В повести, появившейся в момент большого социального подъёма, произошло смещение категорий превращения и преобразования, и Шмелёв, подобно многим современникам, пытается интегрировать социальные метаморфозы и идею духовного преобразования. В итоге, обращаясь к архетипической схеме сотериологического мифа, автор не выдерживает основного сюжетного движения, суть которого в устремлённости от греха к покаянию и преобразению, так как превращения, изменения происходят, но покаяния и преобразования нет.

Мотив превращения-преображения имеет ярко выраженную предикативность, его развитие определяет движение основных сюжетных

---

<sup>2</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М. : RELF-book, 1994. С. 319.

линий «Распада». Он включает в свою парадигму ряд мотивов: укрощение, страх, Дом-окно, уединение, блудный сын, сад, слово. В повести мотивы, связанные с действием, тесно переплетены с героем-персонажем, при этом актант мотива, говоря словами О.М. Фрейденберг, «делает только то, что семантически сам означает»<sup>3</sup>. Свойственная главным героям, отцу и сыну Хмуровым, подвижность, скрытая сущность трикстера, не знающая ни в чём предела натура (неслучайно самых «оголтелых» представителей семейства сравнивают со Стенькой Разиным и Пугачёвым) – всё это вносит в повествование предопределённость трагического столкновения антагонистических сил, составивших суть жизни основных персонажей: статика силы, возможность стать корнем жизни и внутренняя подвижность, жажда изменений. Именно поэтому структурообразующий мотив превращения-преображения дуалистичен и включает в себя, в отличие от мифологической традиции, не столько семантику трансформации и приобретения духовно ценных качеств (это приобретение выражено лишь частично в линии Николая Хмурова как человека, который ищет путь, не характерный для его рода), сколько символику разрушения, смерти, забвения. В системе мотивов повести происходит усиление потенциальной семантической бинарности мотивов. Таким образом, выявляются несколько оппозиций: дом – бездомность, страх – его преодоление, превращение – неподвижность, Слово – бессловесность и т.д.

Хозяин дома, Захар Хмуров, мечтает, чтобы «Хмуровы загремели». Владелец кирпичного завода, он скупает всё новые земли, «глину», из которой, как новый Адам, появятся кирпичики другой жизни. Огромная сила, «лютое озорство» придают образу Захара Хмурова черты, сближающие его с фольклорными героями, однако всё, что он хочет изменить, он стремится подчинять и разрушать, действительно превращая в нечто иное, но переходящее в изломанное, покорное состояние. С одинаковым ожесточением он встаёт и против гневной толпы рабочих, которых грабит, и точно так же «правит», укрощает диких лошадей, «зверей с кровавыми глазами». Как следствие – происходит движение мотива преображения «по нисходящей», что не свойственно для архетипической схемы, и возникновение мотива укрощения как варианта превращения. Мотив превращения-укрощения оказывается в сильной позиции текста. В начале повести (I и II гл.) «страшный дядя Захар» занят укрощением сначала рабочих, а потом и коня-«чёрта». Идея общинного единства, поддерживавшая в сознании простых людей веру в патриархальные отношения (Хмуров кичится тем, что он

---

<sup>3</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и мифа. М.: Лабиринт, 1997. С. 233.

«из мужиков») разрушена, преобразилась в противостояние, обособление и страх («Два существа – толпа и «он» – меряют друг друга глазами»<sup>4</sup> [125]). Мотив укрощения не получает семантики преодоления зла, что очевидно в эпизоде объездки коня. В народно-мифологических представлениях конь – верный помощник героя, и «мотив добывания коня есть обязательная часть процесса инициации»<sup>5</sup>. Но происходящее в «Распаде» не соответствует традиционной мифологической семантике, когда «достав волшебного коня, герой преобразается, принимает вид богатыря и отправляется на подвиги»<sup>6</sup>. Не случилось превращения героя, подвиг он не совершил, нет символической передачи коня от отца к сыну. Напротив, даже когда отец дарит сыну коня, это не буйный «чёрт», а пони, и характерно, что фольклорная мотивировка вновь изменена: Хмуров-старший дарит коня не для будущего подвига, а в благодарность сыну-наследнику за то, что тот не умер во время болезни, и конь в этом случае не помощник в преображении, а свидетельство духовной неподвижности отца, которому кажется, что теперь он может укротить даже смерть. В последних главах сам Хмуров-старший оказывается укрощённым, и происходит это не потому, что он теряет сына, состояние и власть над людьми. Эти потери – следствие трагической слепоты героя, убеждённого в своём праве ломать и человека, и глину, и коня, не преображая себя и жизнь.

В одном из самых первых своих произведений Шмелёв в качестве жизненного пространства героев избирает мир, который был ему прекрасно известен, – среду новых купцов и заводчиков, людей, ещё помнящих своё «мужицкое» происхождение. Этот суровый мир русских «богатеев» безотчётно стремился перенести на иную, по сути, чужеродную почву традиционную патриархальную систему ценностей, всячески утверждая себя в качестве новой константы русской жизни. Именно поэтому события и персонажи оказываются в ограниченном пространстве Дома, который в мифологической традиции мыслился «символом единства рода, образным воплощением неразрывной связи между предками и потомками»<sup>7</sup>. Однако Дом становится не основой и защитой, а точкой разлома, и правильнее было бы говорить о дискретности его пространства, о всеобщей энтропии, охватившей Дом как патриархально-родовой центр. Наступление нового и излом суще-

---

<sup>4</sup> Здесь и далее цит. по: *Шмелёв И.С.* Собр. соч. : в 12 т.: 1895-1910. М. : Сибирская Благозвонница, 2008. Т. 1 (с указанием страницы в тексте статьи).

<sup>5</sup> *Капица Ф.С.* Тайны славянских богов. М. : РИПОЛ классик, 2006. С. 191.

<sup>6</sup> Там же. С. 192.

<sup>7</sup> *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2006. С. 139.

ствующего порядка с самого начала повествования воспринимаются как что-то неизбежное, так как «тот дом», как его называют в повести, связан с ситуацией внешнего и внутреннего противостояния.

Важнейшей составляющей пространства Дома в повести становятся мотивы окна и сада. «Окно выражает идею проникновения, возможности и дистанции»<sup>8</sup>, и в то же время «применительно к дому в целом оно исполняет функцию рубежа»<sup>9</sup>. На лексическом уровне мотив окна чаще всего выражен с помощью доминантной лексемы «окно», реже другими словами: «подоконник», «стекло», «форточка», «занавеска», «карниз». Именно в семантике мотива окна проявляется система социальных и нравственных границ, в которых живут герои, актуализируется пограничность психологического состояния героев, социальных отношений, человека и природы. В результате возникает эффект отстранения, когда в повести возникает ситуация либо наблюдения за миром «из окна», либо «взгляд в окно» извне. Мотив окна не вводит в повествование пейзаж, так как осознать динамику природного мира – значит быть его частью, а обитатели «того дома» живут в замкнутом мире, по правилам, раз и навсегда установленным. Ситуация «у окна», «по одну сторону окна» не сближает членов семьи, и каждый из Хмуровых по-своему одинок, поэтому в мотиве окна очевидна не столько семантика противопоставления себя окружающему миру (за окнами от ненависти рабочих прячется испуганный Коленька Хмуров), сколько внутренняя разобщённость семьи, когда, например, отец вообще не изображается у окна – настолько он чужд своим близким. Алексей Хмуров, нигилист и революционер, стремится облегчить жизнь рабочих, но в обоих случаях, когда происходит его общение с «кирпичниками», он находится «за окном». Человек, собирающийся перестроить мир, сам всё время отделён от него («у окна», «на подоконнике», «на карнизе», «за зелёной занавеской», но не внутри жизни), и это несмотря на то, что в данном персонаже выражены авторские интенции изображения нового, преображённого человека: «Мы все хотим, чтобы он превратился <...>. Конечно, он превратится» [139]. Мотив окна в «Распаде» говорит о пороговости не только как о состоянии, в котором всегда находится молодое поколение, но и о новом устремлении эпохи – ломать коренные ценностные установки. Однако трагический конец жизни талантливого юноши, его нелепая смерть, такая же страшная, как и сама идея революционного терроризма, подчинившая героя, окончательно отделяет его от людей «за окном»: «Его привезли в горбатом ящике, обитом

<sup>8</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. С. 358.

<sup>9</sup> Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 140.

белой парчой и со стеклом в головах.<...> “Последнее целование...”. Но его нельзя дать: *он* заперт в ящике <...>, *он* глядит в стекло закрытыми глазами»<sup>10</sup> [201].

В наиболее важные моменты развития повествования мотив окна получает дополнительную семантику благодаря включению в его парадигму одного из самых актуальных хронотопических мотивов в литературе – мотива уединённого места. Этот мотив имеет большое значение для развития сюжета, так как связан у Шмелёва с ситуацией воспоминания или диалога либо с внутренним «я», либо с важным в судьбе персонажа собеседником. Какое бы значение этот мотив ни получал, сохраняется общая инвариантная его основа, которую можно определить как «обособление персонажа от мира». В «Распаде» наблюдается контаминация ряда знаковых элементов, характерных для мотива «уединённого места», с рубежной семантикой окна, а именно: размышления об онтологических проблемах, встреча с возлюбленной, заговор, выбор жизненного пути, первые «проклятые» вопросы.

Мотив уединённого места связан и с пространством сада, получающим усложнение семантики за счёт включения противоположных значений. С одной стороны, обязательным признаком сада является его эстетический ореол. Как отмечает Т.В. Цивьян, «сад прекрасен, его красота определяется тем, что он – сад, но она не природна, а культурна»<sup>11</sup>. Как правило, символика ограждённого пространства сада тождественна созиданию, плодородию, она «накладывается чаще всего на темы весеннего пробуждения и осеннего умирания природы, на темы любви и любовного свидания, уединённых мечтаний и т.п.»<sup>12</sup>. У Шмелёва в большей степени реализован второй ряд признаков, и сад в повести – это место уединения для младшего поколения семьи, он отражает естественную природную динамику, там происходят свидания влюблённых. Вообще в этом случае сад берёт на себя роль счастливого «райского» уединения, так как, в отличие от окна, в котором реализуется идея утраты единства, сад связан с мечтой о любви, со светлыми воспоминаниями о детстве. С другой стороны, маленький хмуровский сад в полной мере соответствует фамилии семейства: «Четыре берёзы, с поломанными сучьями <...> торчали какими-то жалкими вихрами верхушек <...>. Изрытые курами кучи сухой земли, ободранные кусты, два-три уцелевших подсолнечника» [176]. Подобный сад трудно

<sup>10</sup> Курсив наш – Е.П.

<sup>11</sup> Цивьян Т.В. VERG.GEORG. IV, 116-145: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 147.

<sup>12</sup> Там же.

представить отражением красоты или созидющего труда его хозяев, скорее, он свидетельство их неспособности к преобразению мира, отсюда и итоговая семантическая парадигма сада: радостные впечатления детства, ущербность сада как одна из составляющих драматической истории первой любви, и наконец, гибель сада и самого старого Дома – традиционный символ разрушения идиллического, патриархального понимания Дома.

Как утверждает В.И. Тюпа, «Пушкин полагает начало <...> сюжетной традиции, соединяя мотив «уединения» с комплексом мотивов «блудного сына». В этом варианте уединение совпадает с инициационным уходом, предполагающим возвращение героя в новом качестве, и знаменует путь героя к «самостоянию» человека»<sup>13</sup>. Шмелёв, размышляя о ситуации распада в русском обществе, говорит о неизбежном столкновении отцов и детей. «Всякий раз возвращение такого мотива связано с изменением цели, функции, средств и, в конечном итоге, структуры литературного персонажа в текстах новой литературы»<sup>14</sup>. В «Распаде» в нескольких направлениях происходит усложнение евангельской сюжетной схемы «блудного сына». Во-первых, в повести два представителя молодого поколения возвращаются в родной Дом. Но Алексей-революционер будет возвращаться дважды, и будет обязательный для «блудного сына» раздел имущества («Приехал Лёня в начале июня и заявил, что надо сквитаться» [172]), будет большой праздник, устроенный отцом («Много гостей, оркестр и обед. Это был знаменательный день, лучший день в жизни дядя Захара» [174]), но затем – намеренное снижение образа отца («И дядя Захар заметно принизился» [172]), а вместо идеальной фигуры отца возникает отвлечённая идея, ради которой сын накануне Светлого Воскресения покидает дом. В итоге духовного воссоединения сына и отца, преобразования как проявления милосердной любви Бога не происходит, а потому в последний раз сын «вернулся, но не вступил в ворота» [201]. Во-вторых, герой-повествователь Коля Хмуров также может быть соотнесён с «блудным сыном». Мы узнаём, что он покинул дом, последнее свидание героя с Захаром Хмуровым происходит на Пасху; как и Лёня-Алексей, он отказывается от завода. Но мотив преобразования «блудного сына» Николая Хмурова получает иную направленность.

<sup>13</sup> Тюпа В.И. К вопросу о мотиве «уединения» в русской литературе нового времени // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1998. Вып. 2. С. 53.

<sup>14</sup> Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // Вечные сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1996. С. 40.

Несмотря на декларируемые автором по сути революционные идеологические установки, именно этот сын не только возвращается в свой дом, но и сохраняет любовь к нему. Следовательно, два «блудных сына» – это два намеченных пути духовного движения в повести, и при совпадении общей установки в создании этих образов ряд художественных решений говорит об их антиномичности.

Так, знаковыми для двух Хмуровых-наследников становятся их различные уже с детства интересы. Алексей – химик и инженер, его представление о преобразовании мира связано с верой в то, что жизнь можно понять, наблюдая содержимое пробирки, и позднее в символической гибели героя в лаборатории происходит развенчание идеи социального детерминизма. Для Николая каждый новый круг событий, все основные шаги познания жизни так или иначе связаны с «расшифровкой» слова. Взросление приносит новые страхи и новые слова, которые связаны с возникающими представлениями ребёнка о социальном устройстве и расширением житейского опыта: «Я теперь знаю много интересных слов: лахудра, прохвост, нигилист, скудент и другие. Но есть ещё слова, которые мне совестно произносить» [144]. Целый ряд событий в сюжете соотносится с определённым словом: начало истории, связанное с унижением несчастных кирпичников, – со словом «лахудра»; первое знакомство с неравенством – со словом «мещанинишка»; защита достоинства – со словесным оскорблением первой детской любви; раздумья о смерти и человеческих заблуждениях – со словами эпитафий; гордость за Алексея, заставившая Хмурова-старшего забыть на время обычную жёсткость с рабочими, выливается в невозможное ранее по отношению к ним обращение: «Братцы!».

Мотив слова не раз сочетается с психологическим мотивом страха, и у наиболее памятных для Хмуровых страхов есть имя. Провидческий ужас ребёнка перед революционными потрясениями реализован в страхе, который он переживает, пытаясь понять, расшифровать слово «нигилист». Страх дяди Захара получает имя его сына, которого Хмуров-старший не может понять и смерть которого уничтожает жизнь отца. Вообще, психологический мотив страха представлен несколько десятков раз в различных словоформах, сохраняющих семантику «сильный испуг, сильная боязнь»: «страх», «страшный», «боязнь», «ужас», «жуть» и т.д. Страх может быть различным. Впервые столкнувшись со смертью, Коленька Хмуров должен преодолеть необъяснимый ужас перед этой тайной. Сознание ребёнка материализует страх, болезнь и смерть кажутся ему страшными существами, которых можно победить, «выкурить». Постепенно мотив страха получает социальное звучание, отражает противостояние в русском обществе,



охватывая всё большее число персонажей и становясь той категорией, которая делит их на «подвижных» (по определению Ю.М. Лотмана) или на тех, кто не способен к преодолению и преображению. Заметим, что, несмотря на высокий интерес Шмелёва к бытописанию, у героев «Распада» нет житейского страха. Этот мотив постоянно связан с решением высоких онтологических вопросов: преодоление отчуждённости, национальное единство, проблема нравственного выбора, проблема веры и смерти. Страх – всегда следствие нарушения привычного жизненного уклада, и, учитывая, что конфликтность в повести нарастает, концентрация страха также усиливается. Трагическое напряжение, связанное с крушением семейства Захара Хмурова и обречённостью старого уклада жизни, достигает кульминации с гибелью того, кто решил перестроить мир насильно, и преодолевается в последних главах. Но не резонёрскими констатациями: «Всё это так надо». Преодоление экзистенциальных страхов, примирение человека с собой оказывается возможным, с точки зрения Шмелёва, если личность движется путём преображения. В 1906 году Шмелёв ещё не связывает этот путь с божественной сущностью, а верит в творящую силу «лаборатории жизни». Герой Шмелёва уверенно соглашается с тем, что «всё сметено» («но я не волнуюсь и не печалюсь») [225]. Однако возникающая при этом в последних главах повести перекличка с лирикой позднего А.С. Пушкина и тургеневские ноты в финальной сцене на кладбище, вызывающие в памяти читателя параллели с эпилогом «Отцов и детей», позволяют предполагать, что новый, преображённый Хмуров, противопоставляющий любовь к своему старому дому философии «рабов дохода», намечает возникшую уже в раннем творчестве Шмелёва философско-религиозную оппозицию идеям разрушения традиционных основ русской жизни.