

2. Белый А. Москва. М.: Советская Россия, 1990. 768 с.
3. Белый А. Петербург. Киев: Дніпро, 1990. 599 с.
4. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Высшая школа, 1989. 559 с.
5. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. М.: Академический проект, 2004. С. 248-278.
6. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
7. Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. М.: Лабиринт, 2004. С. 225-238.

Елена  
Олеговна  
КОЗЛОВА

**«ИКОНОСТАС» И. С. ШМЕЛЕВА  
(иеротопия в паломническом  
произведении И. С. Шмелева  
«Богомолье»)**

*Автор статьи анализирует образы икон как источники создания сакральных пространств в художественном мире «Богомолья» И. С. Шмелева.*

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** паломник, икона, сакральный топос, цветосветовой образ.

Описание паломничества есть созерцание мира как иконы, за которой проступает образ Творца. Современная исследовательница характеризует религиозную прозу И. С. Шмелева как создание иконичных образов — «ликописание» [Мосалева 2009: 283]. В художественном мире «Богомолья» И. С. Шмелева православная изография выступает частью художественного мира и во многом определяет концептуальный план произведения. Писатель воссоздает топосы, освященные иконами всенародного духовного значения. Цель нашей статьи — рассмотрение иконографических образов в «Богомолье» в качестве источников иеротопии — создания сакральных пространств [Лидов 2009: 6].

Мышление автобиографического героя «Богомолья» иеротопично — сакральные топосы предстоящего паломничества предстают в его воображении как иконичные образы, построенные по законам обратной перспективы: «...Какая она, Троица? Золотая и вся в цветах? Будто дремучий бор, и большая-большая церковь, и над нею, на облачке, золотая икона — Троица» [Шмелев 2001: 111] (гл. «Под Троицей»). Образ «святой дороги» от

## *Топология: образ, архетип, миф*

Москвы до Сергиева Посада — пространство всей России, символически «стянутое» до линейного топоса пути: «...А сам уже далеко отсюда. Идем по лужкам-полям, по тропочкам, по лесочкам... и много крещеного народу» [Шмелев 2001: 25] (гл. «Сборы»). Образы паломников, идущих к Троицкой обители и обратно, напоминают изображения святых в их «встречном движении» к центру иконостасного ряда — иконе Спасителя. В мыслях героя топос пути и внутреннее пространство духовного восхождения пересекаются: «Богомолье! Оно выражает самое естество России — и пространственное, и духовное...» [Ильин 1991: 181]. Реалии пути и лавры оказываются иными и вместе с тем совпадают с детским предугадыванием «святых мест» по чувству праздничности, пасхальной радости.

### **1. Икона Иверской Божьей матери в «Богомолье».**

Одна из причин совершения паломничества героями произведения — благодарность Горкина Божьей матери за свое спасение от Ее иконы в рухнувшем доме: «А на руке у меня — Царица Небесная! Как держал, так и... чисто на крылах опустило. И не оцарапало нигде, ни царапинки, ни синячка... вот ты чего подумай!» [Шмелев 2001: 8]. Вероятно, И. С. Шмелев подразумевал Иверскую икону Божьей Матери, поскольку плотник дал обет совершить сорок походов к Ее часовне. Слова плотника вызывают ассоциацию с образом ангельских крыльев; герои «Богомолья» заходят в московскую часовню Иверской иконы, на куполе которой расположена скульптура ангела. Автор «Богомолья» показывает образ Вратарницы «прикровенным», таинственным: «темная иконка», «лика-то не видать». Потемневший от времени лик — черта иконографии Портаитиссы: «Темный знакомый лик скорбно над нами смотрит — всю душу видит» [Там же: 45] (гл. «Москвой»). Автор передает динамику постепенного постижения, когда таинственный лик становится близким, открывает свою суть — скорбь Матери о Сыне. В приведенных определениях прочитывается узнаваемое заглавие работы В. В. Розанова «Темный лик», в которой говорилось, России будут посланы страдания, что лишь на первый взгляд не отвечает «лету благоприятному» [Розанов 1994б: 406]. В такой связи повествование И. С. Шмелева о походе к святыне предстает метафорой «русского пути» — через страдания к Воскресению и Преображению. Иверская икона почиталась как хранительница города и покровительница путешественников. Ее было принято посещать при въезде в Москву, но герои «Богомолья» зашли к ней проститься. Это символическое прощание писателя-эмигранта с излюбленной москвичами святыней — И. С. Шмелев создал «Богомолье» в 1937 г., когда Иверская уже восемь лет как была разрушена. Писатель «реставрировал» ее в слове. Изображение Вратарницы передает понимание Пречистой Девы как храма, «вместилища Невместимого»: младенец восседает у нее на руках, как на престоле. С упоминанием об Иверской в «Богомолье» актуализируется метафизика «хоры» — безграничного пространства, соотносимого с церковным алтарем за царскими вратами [Лидов 2009: 22].



А. Мухаметова. ЛЕГЕНДЫ СЕВЕРА. 2014

Топос врат, с которым связана икона Иверской, можно рассматривать как вариант хронотопа порога — сферы кризиса, перелома. Часовня у Воскресенских ворот, ведущих в Москву, предстает таинственной сферой на границе земного и небесного, которая хранит Россию в трагические моменты истории. Чудо спасения Горкина можно объяснить действием такой мистической среды, возникшей в момент прикосновения к иконе Портаятиссы, и прочитывать как метафору заступничества Богородицы за народ. Здесь можно усмотреть полемику автора «Богомолья» с В. В. Розановым, говорившим о всеобщем провале в пу-

стоты от бывшего христианства, зияющие в сознании человечества [Розанов 1994б: 413]. И. С. Шмелев посредством «художества» проводит мысль — народ хранил веру и был храним ею.

## 2. Икона Сергия Радонежского как знак его живого присутствия.

Образ преподобного Сергия в «Богомолье» — идеал, высота и духовный центр, к которому паломники устремлены в своем физическом движении и помыслах. Имя Радонежского святого носили отец и сын писателя. Прославляя преподобного, автор воскрешает священную для него память о двух родных Сергиях. Первое изображение преподобного, упомянутое в повествовании — лубочная картинка «Видение птиц». Диалогия И. С. Шмелева представляет собой своего рода «энциклопедию» народной жизни конца XIX в., отсюда его обращение к языку лубка, дающее возможность увидеть святого глазами ребенка из купеческой среды. «Видение птиц» иллюстрирует пророчество об умножении духовных чад преподобного [Шмелев 2001: 149] (гл. «У преподобного»). Автор «Богомолья» словно присоединяется к созерцанию Сергиева видения, создавая галерею образов верующих, идущих к лавре и пребывающих в ее стенах.

## *Топонимика: образ, архетип, миф*

Герой «Богомолья» видит картинки преподобного в его келье, ищет эту деревянную избушку, но не находит. Создается впечатление невидимого, но важного присутствия кельи святого в топосе обители. Лавра во всей ее масштабности и мощи начиналась с одного бедного сруба отшельника Варфоломея. Лубки, на которых преподобный кормит медведя хлебом, говорят о восстановленной гармонии между «одухотворенной» природой и человеком. Коррелируя со смыслом сцены всеобщего «благословения хлебом» от преподобного, эти изображения проводят идею духовной пищи, подаваемой Церковью. Здесь неявное указание на евангельский сюжет о насыщении народа пятью хлебами (Мк 6, 30) и прославление благодати, получаемой от таинства Евхаристии: «Выходим из палаты — богомольцы и богомольцы, чинно идут за дружкой, принимают «благословение хлебное». И все говорят: — И про всех хватает, и Господь подает!..» [Шмелев 2001: 205] (гл. «Благословение»). У Шмелева не упоминается икона «Причащение хлебом» на иконостасе Троицкого собора с изображением Христа, раздающего просфоры апостолам [Лазарев 1966: 140]. Автор перенес ее в пространство лавры как сцену из церковной жизни — Россия духовно «окормляется» из рук преподобного.

Образ «Сергий в житии» не упомянут И. С. Шмелевым, не говорит он об иконе преподобного почти в человеческий рост на южных воротах алтаря перед ракой. Он лаконично изображает единственную икону в свете лампад и свечей — образ святого над его нетленными мощами, скрытый под рельефной серебряной ризой. Создается сложная система сакральных образов, показанных словно в движении: «На поднятой створе раки, из серебра, я вижу образ угодника: преподобный благословляет нас» [Шмелев 2001: 177] (гл. «У Троицы»). В пространстве Троицкого собора икона Сергия Радонежского, помещенная в объемную цветосветовую парадигму священных предметов и изображений, выступает знаком его живого присутствия в топосе Троицкого собора: «Текут огоньки лампад, дрожит золотыми огоньками рака, движется розовый покров во гробе... — живое все! Я вижу благословляющую руку из серебра на поднятой крышке раки» [Там же: 179] (гл. «У Троицы»). Крупный план благословляющей руки святого означает благодатное вмешательство в судьбы тех, кто к нему приходит. История исцеления увечного Михаила достигает своей кульминации во время общей молитвы перед этой святыней. Автор утверждает мысль о духовном участии преподобного не только в художественном мире «Богомолья», но и в послереволюционной России.

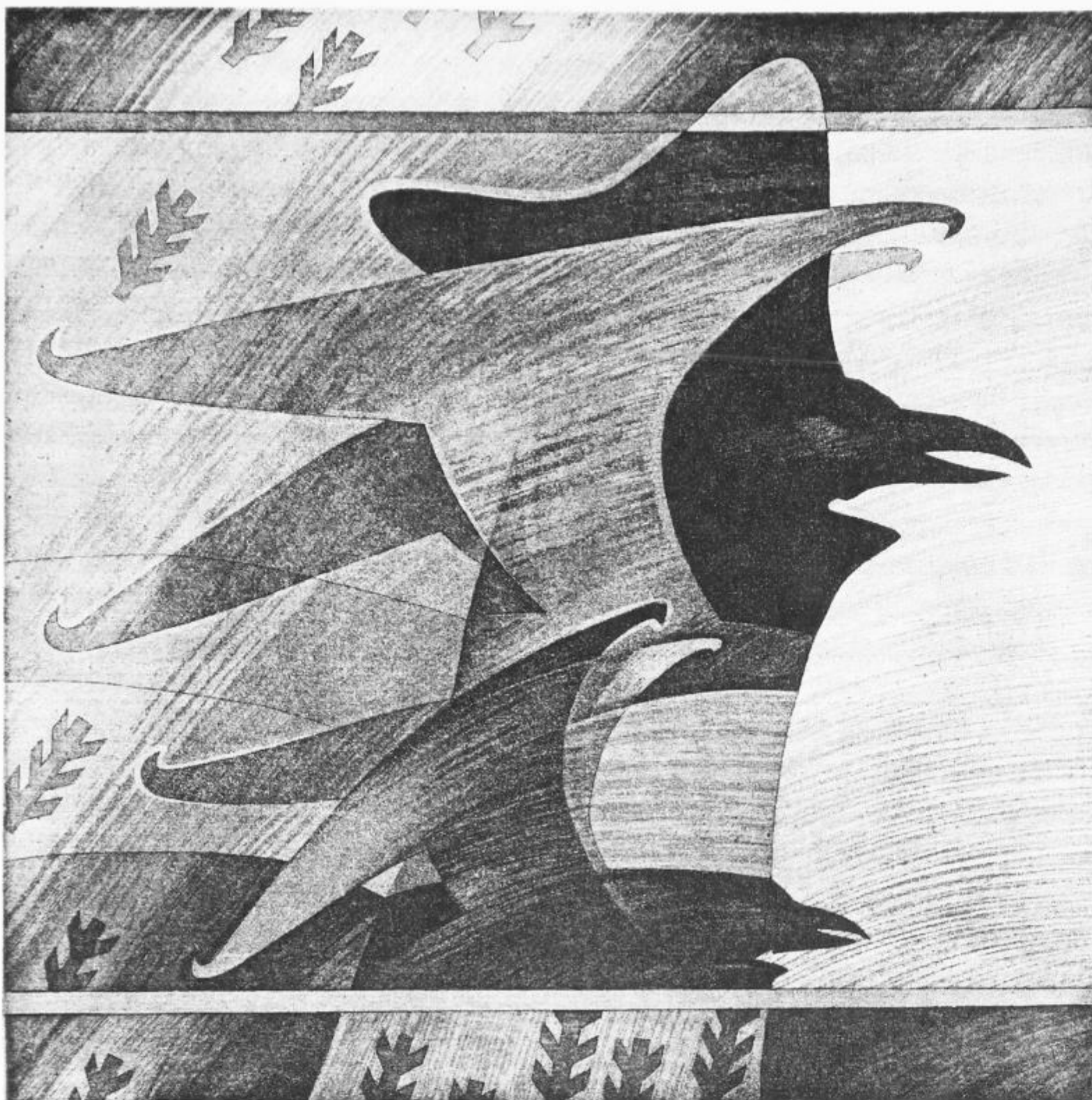
### **3. Мир «Троицы» Рублева как неявное метафизическое пространство повествования.**

В. Е. Хализев усматривает общую эмоциональную тональность в рублевской «Троице» и «Богомолье» И. С. Шмелева: «...Атмосфера благоговейного созерцания мира в его глубинной упорядоченности и приятия жизни как бесценного дара» [Хализев 2002: 88-89]. В тексте «Богомолья» нет прямых упо-

минаний о творении Рублева, оригинал и копия которого располагались на иконостасе Троицкого храма во времена походов маленького Вани Шмелева к преподобному. Ребенку из простой семьи вряд ли было известно, икону чьего письма он называет «Троицей». Автор «Богомолья» изображает пространственные образы, напоминающие символические атрибуты рублевской иконы: дом-храм, дерево, гора, стол-алтарь. Отсутствует образ чаши с Агнцем, но он «перефразирован» средствами иконографии. В сцене семейного обеда с ботвиньей писатель конкретизировал образы только троих участников застольной беседы — отца, мальчика и Горкина. Просветленное настроение становится всеобщим. Сергей Иванович соглашается отпустить сына с Горкиным на богомолье. В то же время в пространстве отчего дома неявно или невольно актуализирован духовный сюжет «Троицы» Рублева — благословение на жизненный путь, исполненный страданий, жертв и служения. Позднее, оказавшись во дворе крестьянина Соломяткина, богомольцы принимают угощение под сенью вековой сосны, подобно трем Странникам под Мамврийским дубом — символом крестного древа. В «Богомолье» образ горы, символизирующей духовное восхождение, предстает последней ступенью на пути к лавре — вид на Троицкую обитель открывается «за горкой» [Шмелев 2001: 115] (гл. «Под Троицей»).

Е. Г. Руднева пишет об использовании автором «Богомолья» колористических принципов религиозной живописи [Руднева 2001: 179]. В произведении преобладают золотой и розовый, широко используются синий, красный, зеленый и черный тона [Там же]. На наш взгляд, такое соотношение цветовых образов свидетельствует о транспонировании И. С. Шмелевым колорита рублевской «Троицы» в художественный мир книги. В этой иконе присутствует композиционно-цветовой центр — «цветовой треугольник: белый — желтый — синий» [Кутковой 2010]. В «Богомолье» такая трехцветная гамма характерна для пейзажей, изображающих храмы: «Грузно стоят они древними белыми стенами, с узенькими оконцами, в куполах. Пухлые купола клубятся. За ними — синь. Будто не купола: стоят золотые облака — клубятся» [Шмелев 2001: 44] (гл. «Москвой»). Бело-золотые тона священных топосов указывают на сопряжение земного с небесным. Уникальным явлением в иконографии явилось понимание Андреем Рублевым белизны как света, символа святости, вечности и благодати [Кутковой 2010]. Идея рублевской иконы как «светоносного окна» переносится в мир «Богомолья». «Святая дорога» от Москвы до Сергиева Посада — белая; белеет утренний свет в избе, образ старца Варнавы создается посредством световых образов: «Там, где крылечко, ярко сияет солнце, и в нем, как в слепящем свете, — благословляет батюшка Варнава» [Шмелев 2001: 199] (гл. «Благословение»).

В цветовой гамме «Богомолья» автор обращается к ключевому колориту «Троицы» — «рублевскому голубцу». В исихазме голубой цвет символизирует безгрешную природу, тело и кровь Христовы — таинство Евха-



Ю. Бычков. ПТИЦЫ МОЕГО СОЗНАНИЯ III. 2012

ристии [Селас 2013: 33]. П. Флоренский связывает духовный опыт Сергия Радонежского с глубинной символикой этого оттенка: «Он постиг небесную лазурь, невозмутимый, неотмирный мир, струящийся в недра вечной совершенной любви, как предмет созерцания и заповедь воплощения во всей жизни, как основу строительства и церковного, и личного, и государственного, и общественного» [Флоренский 1995: 78]. В «Богомолье» облик лавры соотносится с небесным фоном и светом: «У Троицы я, и это Троица так звонит, и оттого такой свет от неба, радостно-голубой и чистый» [Шмелев 2001: 165] (гл. «У Троицы»). Образ голубого неба в повествовании связан с евхаристической радостью.

В «Богомолье» открытые природные пространства России изображены в сочных зеленых тонах, напоминая о празднике Троицы: «Вижу кучу травы у глаза, слышу вялый и теплый запах, как на Троицын день в церкви, — и ласкающий холодок освежает мое лицо: сыплются на меня тра-

винки, и через них все — зеленое» [Шмелев 2001: 66] (гл. «На святой дороге»). Книга И. С. Шмелева воспеваает природу-рай, свидетельствующую о своем Творце. Она одухотворена, обожена, это природа-храм и цветущая природа-икона райских садов. В «Богомолье» художественно воплотилось христианское представление о том, что мир не суть самоценен, но приносит земные плоды ради совершения литургии в память о крестной жертве Спасителя. Зеленый — цвет Божественной премудрости, соотносится с чином святых. В зеленый окрашены одежды правого ангела на иконе Рублева, что позволило современному искусствоведу интерпретировать этот образ не только как символ молитвы, но как изображение преподобного Сергия [Селас 2013: 35]. Цветообозначение «зеленый» создает смысловую связь между образами русской природы, молитвенным подвигом преподобного Сергия и смыслом «Троицы» Рублева. П. Флоренский усматривал онтологический исток иконы Рублева в духовном опыте преподобного Сергия: «Он увидел этот образ этой любви вложенным в канонические формы Мамврийского Богоявления» [Флоренский 1995: 78]. «Богомолье» И. С. Шмелева свидетельствует о возможности духовного и телесного созидания человека в ходе его движения к Богу. По мысли Е. Н. Трубецкого, преподобный Сергий поставил храм Троицы как образец для подражания: «Его идеалом было преобразование вселенной по образу и подобию Св. Троицы, то есть внутреннее объединение всех существ в Боге» [Трубецкой 1990: 11]. В финале похода замоскворецких богомольцев происходит гармонизация внутреннего мира каждого из них. Между путниками устанавливается согласие — они становятся собором верующих.

Символика розового оттенка в «Богомолье» многозначна: «Свет восходящего солнца и свет православной веры, воплощенный для Вани в розовой колокольне-Троице — два ключевых образа, две силовые линии, притягивающие к себе самые лирические фрагменты повествования и образующие единство» [Руднева 2001: 185]. Л. Н. Дудина интерпретирует образ рассветного отблеска в доме как символ уходящего времени [Дудина 1991: 21]. Современный искусствовед полагает, что Андрей Рублев мыслил розовый как соединение энергий красного и голубого цветов, символизирующих благодать и таинство причастия [Селас 2013: 33]. По мысли другого исследователя, Андрей Рублев «развеществляет» и одухотворяет цвета, отсюда гиматий левого ангела «Троицы» — не красный, а сложный бледно-розовый [Кутковой 2010]. На наш взгляд, образ розового света связан с художественным осмыслением семьи как «малой церкви». Вера передается от отца к сыну. В «Богомолье» семейно-религиозная мысль усилена образом розового отсвета на иконе Страстей: «Он оглядывает переднюю. Она уже тусклеет, только икона светится. Он смотрит над головой и напевает без слов любимое — «Кресту Твоему... поклоня-емся, Влады-ыко-о»...» [Шмелев 2001: 38] (гл. «Москвой»). В пространстве родного дома отблеск зари высвечивает изображение «тела и крови» Спасителя, приносимых в

жертву ради человечества, «удваивая» мотив Евхаристии. Так в «Богомолье» средствами изографии «перефразируется» образ жертвенной чаши. Через одухотворение картин быта, наполненных любовью, происходит сакрализация топоса дома — его «оцерковление».

Заря окрашивает знаковые для автора топосы — «священный Кремль» и Троице-Сергиеву лавру как воплощение формулы «тысячелетнего русского царства» («вера православная, власть самодержавная»). «Красивая деревня» Пушкино и сад Аксенова предстают в розовом свете утра. Идеализация топоса деревни на «святой» дороге углубляет традиционную для русской классики мысль о крестьянине-христианине. Сад Аксенова воспринимается богомольцами как райский, что подчеркивается оттенком рассвета (утро традиционно соотносится с образом рая). И. С. Шмелев подчеркивает, что розовое свечение — сложный, многозначный образ: «Или — это теперь мне видится... розовый свет от лавры?.. — розовый свет далекого?..» [Шмелев 2001: 173] (гл. «У Троицы»). И. С. Шмелев помнил Свято-Троицкую лавру конца XIX в., когда стены большинства ее сооружений были окрашены в розовый цвет, судя по литографиям того времени. Для автора «Богомолья» розовый — ключевой цветосветовой образ, связанный с обителью преподобного. Этот символ соединяет в себе авторские воспоминания с категорией благодати и евхаристической символикой, позволяя создать картины русской жизни, устремленной к идеалу Святой Руси. И. С. Шмелев создает ряд топосов, развертывающих образ утраченного Дома, — это родительское «гнездо» в Замоскворечье, Кремль, Троице-Сергиева лавра и вся православная Россия.

Таким образом, в «Богомолье» Иверская икона Богородицы и ее часовня осмыслены как священная среда, хранящая не только Москву, но всю Россию. Икона преподобного Сергия — центр парадигмы, состоящей из световых образов, чудотворных реликвий и выступает знаком живого и деятельного присутствия святого. И. С. Шмелев имплицитно вводит в художественный мир «Богомолья» колорит, сюжет и смысл «Троицы» Рублева, что позволяет ему изобразить динамичные образы-парадигмы и топосы «святых мест». Автор моделирует пространственные образы, обладающие объективной сакральностью, хронотопы, сакрализованные только в его сознании и картины церковно-народной жизни, неявно презентующие пространственные иконы.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1981.
2. Дудина Л. Н. Образ красоты в повести И. С. Шмелева «Богомолье» // Русская речь. 1991. № 4. С. 20-25.
3. Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М.: Скифы, 1991.



4. Кутковой В. С. Смысловые особенности цвета в иконе «Святая Троица» преподобного Андрея Рублева // Православие.Ru. 2010. 20 дек. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/43579.htm> (дата обращения: 03.03.2014).
5. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М.: Искусство, 1966.
6. Лидов А. Иеротопия: пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009.
7. Мосалева Г. В. «И цвет его был — свет Истины»: цветопись и светописание в художественном универсуме И. С. Шмелева // Теория традиции: христианство и русская словесность / сост. Г. В. Мосалева. Ижевск: Удмуртский ун-т, 2009. С. 282-305.
8. Розанов В. В. Мимолетное. М.: Республика, 1994а.
9. Розанов В. В. В темных религиозных лучах // Розанов В. В. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Республика, 1994б. С. 404-426.
10. Руднева Е. Г. Иконописная традиция в эмигрантском творчестве И. С. Шмелева // Венок Шмелеву: сб. ст. М.: Аванти, 2001. С. 179-188.
11. Селас А. Тайнопись древней иконы // Наука и религия. 2013. № 5. С. 33-35.
12. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М.: Детская книга, 1990.
13. Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1995.
14. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002.
15. Черников А. П. Проза И. С. Шмелева. Калуга: Калужский обл. ин-т усовершенствования учителей, 1995.
16. Шмелев И. С. Богомолье. М.: Сретенский монастырь, 2001.

Анастасия  
Васильевна  
ГРИГОРОВСКАЯ

## ГЕОПОЭТИКА АНТИУТОПИИ НАЧАЛА 2000-х гг. («ЖД» Д. Быкова и «МЕТРО 2033» Д. Глуховского)

*В статье рассматривается индивидуально-авторская геопоэтика антиутопии начала 2000-х гг. на примере романов Д. Быкова «ЖД» и Д. Глуховского «Метро 2033». Автор анализирует условно-метафорическое пространство названных антиутопий, раскрывая связь текстов с жанровой традицией и друг с другом.*

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** антиутопия, современная русская литература, антиутопия 2000-х гг., геопоэтика, пространство, метафора, Д. Быков, Д. Глуховский.

Условно все мировые антиутопии 2000-х гг. можно поделить на две группы: тексты, метафорически отражающие современность, и тексты-