

УДК 882

В.А.Кошелев

«НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША» ШМЕЛЕВА: «УСАДЕБНОЕ» И «ДУХОВНОЕ»

Посвящаю Р.А.Дериглазову

In the article the author analyses one of the I.S.Shmelev's masterpieces, the story «Inexhaustible Cup» («Neupivaemaya Chasha») in the light of opposition between «the spiritual», incarnated in the wonder-working icon and «the provincial» historical existence of Russia.

Повесть эта снабжена указанием на время и место создания: *«Ноябрь 1918 г. Алушта»*. И опубликована она была впервые тоже в Крыму: в сборнике «Отчизна», вышедшем в Симферополе в 1919 г. Повесть «Неупиваемая Чаша» — одна из опорных в шмелевском творчестве, в определенном смысле классическая. Это осознавал и сам писатель: один из первых сборников его прозы, вышедший за границей (Прага, 1924) озаглавлен по названию этой повести.

В последнее время появились тенденции оценивать эту повесть как некое несовершенное, «переходное» для творческой эволюции Шмелева произведение, в котором писатель еще не сумел подняться от изначального «либерализма» и веры в научные ценности до глубинной православной «духовности». А.М.Любомудров, к примеру, отзываясь об этой повести снисходительно: «Те духовные реалии, которые отражает православная иконопись — «умозрение в красках», заново постигавшееся в начале века, совершенно закрыты для автора «Неупиваемой Чаши» (1913 — 1918) — романтической саги, исполненной преклонения перед самоценной и гениальной личностью «иконописца» Ильи, пишущего образа «по своей воле», создающего в любовном экстазе якобы чудотворную икону» [1].

Между тем, в восприятии православных современников писателя эта повесть стала едва ли не литературным символом русского православия. И.А.Ильин в книге «Путь духовного обновления» (1935) прямо связывал эту повесть с православной духовностью: «Быть учеником в вопросах веры... — это значит припасть к духовно-религиозному опыту данной церкви как к некоей «неупиваемой чаше» (Шмелев), и пить содержащуюся в ней мудрость и зоркость — мерою, лично доступною и целительною» [2]. Русский философ видит в этой повести некий символ духовного обновления человека.

В основе замысла — реальная история обретения чудотворной иконы «Неупиваемая Чаша» в конце XIX столетия. Явление святого образа произошло в 1878 г. Крестьянин Ефремовского уезда Тульской губернии, отставной солдат, был одержим страстью пьянства, пропивал все, что имел, и вскоре стал нищенствовать; затем у него отнялись ноги. Однажды во сне ему явился старец и приказал идти в город Серпухов, в монастырь Владычицы Богородицы, где находится икона Божией Матери «Неупиваемая Чаша», и отслужить перед ней молебен. На четвереньках отправился отставной солдат в монастырь. Там, рассказав о своих сновидениях, страждущий просил отслужить молебен. Но никто в монастыре не знал иконы Божией Матери с таким наименованием. Тогда подумали: не та ли это икона, что висит в проходе из храма в ризницу? На оборотной стороне ее действительно увидели надпись: «Неупиваемая Чаша». Из Серпухова крестьянин возвратился домой вполне здоровым, а икона получила известность как излечивающая «одержимых страстью пьянства».

История эта в повести изложена в последней, 18-й главке. В повествовании Шмелева она осложняется красочными подробностями. «Одержимый страстью пьянства» крестьянин заменен на «отставного служивого бомбардира», ветерана Севастопольской кампании «убогого Мартына». Да еще добавлено, что писана чудотворная икона как будто в нарушение устава: художник «живописал Пречистую с чашей, как мученицу, и без Младенца». Странная какая-то икона: написана художником, который хорошо знал «уставное ликописание», — и повесили ее поэтому не в соборе, а в трапезной палате обители. И не должна бы она по канону чудеса творить — а творит! Архиерей по этому поводу произнес: «Не по уставу писано; но выражение великого Смысла явно».

И повелел дописать требуемого по уставу Младенца, «в Чаше стоящего».

И Бог знает почему, стали считать икону эту избавляющей «от пьяного недуга», отчего в народе название иконы изменилось: «Упиваемая Чаша». «Смотрят потерявшие человеческий образ на неопишемый лик обезумевшими глазами, не понимая, что и кто Эта, светло взирающая с Золотой Чашей, радостная и влекущая за собой, — и затихают».

На действительную «церковную» историю обретения чудотворной иконы накладывается вполне «светская» легенда о жизни создателя этой иконы гениального крепостного художника Ильи Шаронова. В основе этой излагаемой автором легенды лежит будто бы собственноручно писанная Ильей «итальянская тетрадь». Но тетрадь эту никто не читал: хранится она в монастыре, «в железном сундуке, за печатями». И сам архиерей повелел: «Храните для назидания будущему, не оглашайте в настоящем, да не соблазняются. Тысячи путей Господней благодати, а народ жаждет радости...».

Эта «соблазнительная» история — плоть от плоти русской усадебной культуры.

Усадьба — форма организации поместного быта — представляла собою чисто российское явление, ставшее элементом устроенной Петром Великим «российской Европии». Рожденная крепостническим укладом, усадьба оказалась блестящим, но недолговечным культурным явлением. «Усадьба, — писал А.М.Панченко, — находится в том же культурном ряду, что и газета, общедоступная библиотека, музей, регулярная школа, включая высшую, Академия Наук, флот и т.д. Все эти феномены существуют и сейчас, хотя иные из них влачат жалкое существование, все — кроме усадьбы. И революция 1905 года, и революция 1917 года — это, фигурально выражаясь, «антиусадьбные» революции» [3].

Русская дворянская усадьба была сложнейшим экономическим и эстетическим комплексом, своеобразным концентратом материальной и духовной культуры. Она представляла идеальный собственно российский тип крепостнического хозяйствования, но кроме того

выполняла еще «коренные» мировоззренческие функции. Образ удаленного от «неволи душевных городов» двухэтажного дома около пруда со старинным парком связывался с просветительским представлением о «естественном человеке». Главным культурным показателем усадебного быта становилась *культурная самодостаточность*: изначальная ориентированность усадьбы на натуральное (крепостное) хозяйство создавала иллюзию «замкнутого», независимого мира, функционировавшего по «своим» законам.

Еще В.Ф.Ходасевич отметил в одной из статей, что культурный феномен усадьбы стал в конце XVIII столетия, в эпоху расцвета усадьбы, естественной российской данностью, хотя и односторонней: «В «Душеньке» Богдановича, в анакреонтических песнях Державина, позже — в картинах Венецианова возникала полувоображаемая, ложноклассическая Россия, одновременно и далекая от подлинной России Фонвизина, Радищева, Болотова, и все-таки выражавшая нечто реально существующее, истинно и глубоко русское» [4].

Основное действие «легенды», занимающей центральное место в шмелевской повести, относится к середине XIX столетия и происходит в усадьбе Ляпуновка, затерянной на большом пространстве среднерусской равнины. Природные приметы действия тоже отражают данности той географической полосы России, которая была особенно знаменательна своим крепостническим укладом.

Эта самая усадебная действительность не только самодостаточна, но и олицетворяет Россию в целом. Показательно, например, что главный герой повести, получивши возможность посмотреть мир, внеположный России, воспринимает Россию исключительно в образах родной Ляпуновки. «Помнил Илья тихие яблочные сады по весне, милую калину, как снегом заматанные черемухи и убранные ягодами раскидистые рябины. Помнил синие колокольчики на лесных полянах, восковые свечи ладанной любки, малиновые глазки-звездочки липкой смолянки и пушистые георгины, которыми убирают Животворящий Крест. И снеговые сугробы помнил, вьюжные пути, и ледяные навесы в соснах. Помнил гул осенних лесов, визг и скрип санный в полях и звонкий, и гулкий, как колокол, голос мороза в бревнах» [5]. Вне Ляпуновки (и соседнего монастыря) — ни одного впечатления, ни одного героя. И даже когда перед героем встает жизненная задача — *послужить России и народу*, — она трансформируется у него в локальную цель: *расписать церковь в родной усадьбе*. Усадьба изначально оказывается «знаком» всей России.

Дикость российского помещного жизненного уклада представлена без всякой идеализации. Главный герой, художник Илья — сын дворового, т.е. выходец из самого презираемого слоя русской жизни: герою даже «стыдно» порой говорить правду о своем происхождении. С детства он — «при господах»: то в казачках у старого барина, то в камердинерах у барина молодого, то — после соответствующей учебы — в усадебных живописцах.

Действие удалено в прошлое — и прошлое сопоставляется с настоящим, основной приметой которого является как раз *разрушение усадьбы*. Возле Ляпуновки — новые «хозяева жизни»: «дачники». Они посещают старое барское имение: и времени-то немного прошло, а оно воспринимается «романтическим местом», у которого «всё в прошлом», — такое же ощущение «конца», как на известных картинах Маковского или Борисова-Мусатова. И показательные приметы этого «конца»: заросший парк, разрушенный мостик на «остров любви», «каменные сараи без крыш», в доме — следы былой безнадежно устаревшей роскоши, в фамильном склепе — следы разгрома «девятьсот пятого года».

И тут же — следы самобытности и самодостаточности этой «усадебной» жизни: церковь, расписанная «крепостным человеком», «неуставное» изображение Страшного суда: «деревенские лица, чуть ли не в зипунах» или угадываемый в облике поражаемого Георгием Змеем портрет жестокого барина — «Жеребца». И замечательный портрет таинственной «очень молодой женщины в черном глухом платье, с чудесными волосами красноватого каштана. На тонком бледном лице большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, — тихий восторг просыпающейся женщины». И какая-то тайна в этом портрете: «и в удлинённых глазах, и в уголках наивно полуоткрытых губ — горечь и затаившееся страдание».

История жизни гениального художника Ильи построена по канонам то ли народных «житий», то ли нравоописательных повестей. Сиротское детство, прошедшее в самой убогой обстановке — на скотном дворе: «Топтали его свиньи и лягали телята; бык раз поддел под рубаху рогом...», да и питался герой, «выхлебывая свиное пойло». Служба в «казачках» у похотливого барина — и раннее знакомство с омерзительными жизненными сценами. И первое «чудо»: побежал Илья в монастырь, помолился у иконы Пречистой, — а ненавистный «Жеребец» в это самое время и «утоп»...

Социальная «стихия» в повести Шмелева понимается расширительно: законы усадебного бытия распространяются на всю Россию. Помещик в усадьбе — это тот, кто *«стал на власть»*. И будь он сколь угодно безнравственным или беспутным, удел подданных — беспрекословно подчиняться всем прихотям. Захотел произвести глупенькую Соньку Лупоглазую в Сафо или назначить Зойку-цыганку новой хозяйкой — терпи, но исполняй. А не исполнишь — не жить тебе в России (как бежали из России Панфил-шорник и та же Сафо). И относится этот закон ко всем «нижестоящим». Положил император глаз на красивую дочь соседского помещика, — и тому остается, бросив все, бежать из столицы и запереться в своей дальней вотчине Вышата-Темное и никуда оттуда не высовываться. Нельзя ничего противопоставить тому, кто «стал на власть».

Единственная свобода в этом мире обеспечивается таким, как Илья. Самые неимущие, самые презираемые, они обретают высшую свободу, которая становится предметом гордости — *свободу поступать по собственному разумению и в соответствии с собственными внутренними порывами*. Тем более, что им много не надо — и немного у них можно отнять: как Илья жил с детства при «скотном дворе», так и живет там до конца.

Особенную свободу дает и прирожденный талант. Вот Илья, обнаружив в себе талант художника, обучается у иконописца из села Холуя старика Арефия, «знатока уставного ликописания». Т.е. становится вроде бы иконописцем. Но на первой же своей иконе — изображает самого Арефия, т.е. совершает кощунство по православным понятиям: икона — «умозрение в красках» — не может быть писана «с натуры». Однако «знаток уставного ликописания» не только принимает этот портрет, но и оценивает необычайный талант художника, проявившийся в нем: «Не с нами тебе, Илья... Плавать тебе по большому морю». Илья чужд всякому безверию или ереси; напротив, «лежало сердце Ильи к монастырской жизни». Просто его «приниженное» положение как будто дает ему право на свободное проявление таланта, ни от каких условностей не зависящего.

Вот и барин смотрит его живописные работы: в лике святого мученика Терентия признал Терёшку-пьяницу, в лике Марии Египетской — Зойку-цыганку. И тоже реагирует своеобразно: «Ты, дурак, и не понимаешь, что ты ге-ний! Но ты и негодай <...> Значит, должен я тебя повезти в науку». Тоже — показательная оценка: *гений* и одновременно *негодяй*. Ибо гений оттого и *гений*, что имеет право нарушать сложившиеся правила, сколь бы непреложными они ни были. Почему, чтобы выразить «умозрение в красках», непременно нужно писать не с «натуры»?

И попав за границу, Илья ведет себя как «гений». Все другие крепостные используют малейшую возможность, чтобы бежать из России. Его зовут остаться, работать над выгодным заказом, приводят аргументы: «Не езди, Илья, в Россию. Там дикари, они ничего не понимают». На этот аргумент — предельно точный ответ гения: «Потому я и хочу ехать». Свобода художника в этом смысле — абсолютная: «Я пишу по своей воле», «В работе своей я волен», — только это он может ответить своему «заказчику». А за границей ватиканский мастер Терминелли удивляется: «Вот ты раб, а гордый».

Единственная усадебная легенда из прошлого, которая волнует нынешних «дачников» — это «недосказанная поэма» молодой женщины с портрета и ее глаза, которые «смотрят», как будто «хотят сказать» что-то. Эта история лежит в центре разворачиваемого Шмелевым сюжета, — старая как мир, такая же в основе своей, как и история о Тристане и Изольде. Трагическая история любви — любви, исполненной высокой духовности.

Она — «барыня», «чистая отроковица», «белая невеста», вышедшая замуж не по любви, а оттого, что умер ее отец, уязвленный «монаршею милостью» и боязнью «позора

семейного». Показательно, что любовь возникает перед героем тогда, когда «жизненная задача», поставленная художником, вроде бы исполнена: новая усадебная церковь расписана. Правда, эта его работа оказывается как будто никому не нужна: народу не нужна его роспись, как не нужна и новая церковь («и старой было довольно»), да и хуже эта новая, «похожая на каравай», церковь, чем была порушенная старая. И не обращает народ внимания на его «радостную» роспись, почитая ее сотворенной «для барина».

Для нее гениальный художник создает пять разнородных работ: «образ великомученицы Анастасии» с белой лилией в руке («как у святой Цецилии»), роспись на стене — «Георгия со Змеем», портрет возлюбленной, роспись в ее усыпальнице на могиле и — на доске — православную икону: «радостную Неупиваемую Чашу». Все эти работы становятся закономерными этапами на духовном пути к последней, вовсе не случайно ставшей чудотворной иконой. *Любовь* при ее создании играет определяющую роль: оба возлюбленные как будто вкладывают в эти создания себя самих, собственную душу, — и от одной работы к другой прогрессирует их быстрое физическое угасание.

Икона «кроткой Анастасии» вызывает в душах возлюбленных особенное понимание, когда один спрашивает *взглядам*, — а другой понимает вопрос. Она вызывает сродство душ: для Ильи Анастасия «*барыня*», но «не для нее это слово, для нее — обида». Икона в представлении художника как будто оживает: «Смотрел в темноту ночи и видел ее, светлую госпожу свою. Менялось ее лицо, и смотрела из темноты великомученица, прекрасная Анастасия. И она менялась, и светились несбыточные глаза — два солнца». И тут Илья идет в монастырь и выражает желание «расписать стену на полдень».

А в росписи — «Чудо Георгия о Змие» — показательным образом выразилось отвлечение Ильи от всего «плотского»: ибо ничего плотского в переживаемой им любви не было. Змий «с головой как бы человека» оказывается похожим на ненавистного похотливого старого барина «Жеребца», а светлый рыцарь, с глазами-звездами, на белом коне предстает «как ангел в образе человека», лик его — «не мужеский и не женский». Посмотрев эту роспись, она просит Илью написать ее портрет.

Этот портрет пишется с очень странной установкой. Если прежние иконы Ильи были похожи на живых людей и сохраняли их лики, то замысел этого портрета как будто не соответствует избранному жанру: «Напишу тебя, *не бывшая никогда!* И будешь!» (здесь и ниже в цитатах курсив мой. — В.К.). Эта «небывалость» красоты является прежде всего в необыкновенных глазах, исполненных «светлой грусти»: «Небывающую красоту, все, что должно бы быть и осветить жизнь *и чего не было в жизни*, видел Илья». Когда же портрет был готов, реакция *ее* оказалась необычной. Прежде всего, она себя не узнала: «Какая прекрасная... *я ли это?!*» А потом тут же поняла, что это ее последний портрет, в который как будто «перетекла» ее жизнь. И она с удовлетворением констатирует: этот портрет «сохранит меня для моего ребенка». Именно работая над этим портретом, художник параллельно стал создавать «лик нездешний» и уже вовсе не похожий на избранную «модель»: лик будущей иконы. И тоже начал ощущать свою близкую кончину.

Потом «захиревший» Илья создает в склепе надгробие возлюбленной: «уменьшенное повторение» этого портрета и «сурового ангела», склонившегося над могилой.

А «радостная Неупиваемая Чаша» будто сама явилась перед смертью Ильи: «Лик Богоматери был у нее — дивно-прекрасный! — снежно-белый убрус, осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и «поражающие» — показалось дьячку — глаза. Подивился Каплюга, почему без Младенца писана, не уставно, но смотрел и не мог отвести взора».

Собственно, «уставное» изображение этой иконы не предполагает особенной «радости». По иконографии она относится к типу одного из древнейших изображений Богоматери — «Оранта» («Предстоящая»). Чаша с благословляющим Богомладенцем — это чаша Святого Причащения, источающая тем, кто приступает к ней со страхом и верою, все благословения, дарованные грешному роду человеческому искупительным подвигом Христа. Эта чаша действительно «неупиваемая», поскольку Христос, по православному канону, «всегда ядомый и никогда же иждиваемый». А Матерь Божия с воздетыми вверх пречистыми руками ходатайственно возносит Богу эту Жертву — Своего закланного Сына...

«Испить чашу», по православным понятиям, значит приобщиться к судьбе Сына Человеческого, вопрошавшего верных Ему: «можете ли пить чашу, которую Я пью, и креститься крещением, которым Я крещусь?» (Мк. 10,38). И призывавшего апостола Петра в Гефсиманском саду вложить меч в ножны: «неужели Мне не пить чаши, которую дал Мне Отец?» (Ин. 18,11). Чаша как символ таинства Причащения обращена прежде всего к человеку: «Преложение хлеба и вина в тело и кровь Христову совершается в Церкви и для Церкви. Принимаешь ли ты освященные дары, или поклоняешься им, или думаешь о них с верою, — ты действительно принимаешь тело и кровь Христову и поклоняешься им и думаешь о них» [6].

В иконе «Неупиваемая Чаша» символ Причащения строится как раз на образе Богомладенца, которого Илья почему-то не изобразил. Знаком причащения и любви для него стала сама Пречистая, олицетворяющая то начало духовной любви, которое воплотилось в единственной женщине, так и оставшейся для художника предметом мечтаний: «Она (курсив автора. — В.К.) приходила к нему в коротком тревожном сне, меняющаяся: то в пурпуре великомученицы Варвары, то в светлой одежде святой Цецилии, то в одеянии Рубенсовой мадонны. Приходила к нему во сне полуобнаженная, в пышных тканях прекрасной венецианки, то манила его в аллеях, то лежала раскинутой на греховном ложе. В сладострастной истоме пил Илья ее любовь по ночам — бесплотную, и приходил к ней, не смея взглянуть на чистую».

Илья далеко не аскет — просто создаваемый им под влиянием этой «опадающей души силы» образ становится своеобразной «заменой» той естественной и глубинной любви, испытать которую ему не суждено в искаженном социальными предрассудками усадебном быту: «Иной смотрела она, радость неиспиваемая, претворенная его мукой. Защитой светлой явилась она ему, оплотом от покорявшей его плотской силы. Девственно чистой рождалась она в ночах — святая».

Чаемая Ильей Анастасия тоже остается верна этой святой чистоте: в тот миг, когда возникает возможность и желание сблизиться с возлюбленным, она твердо отвечает: «Илья, не надо», — и торопливо выходит из его каморки. Духовная чистота, заключенная в иконе Ильи, противостоит усадебной (= российской) «нечистоте» — и символом этой спасительной чистоты оказывается Богородица, которая взирает на людей «небывающими глазами — в полнеба».

Художник Илья, пожертвовавший свое творение в монастырь, создавал радостное духовное «причащение» русским людям, погрязшим в усадебности, открывал возможность прикоснуться к открывшейся ему «чистоте»: «Днесь притецем вернии к Божественному и пречудному образу Пресвятыя Богоматери, напояющей верных сердца небесною Неупиваемою Чашею Своего милосердия и людем верным чудеса показующей» (Тропарь, глас 4). Он оказывается похож в этом на пушкинского «Рыцаря бедного», влюбленного в образ Пречистой.

Художник живет «небесною Неупиваемою Чашею». В русских памятниках XVII в. зафиксировано существительное *неупивание* — «воздержание от пьянства, от упоения вином» («Толико убо неупивание приятно благому Богови») [7]. «Неупиваемая чаша» — это не та чаша, которую можно бесконечно «пить», а та, которую «нельзя» испить — та, которую Илья так и не «испивает»...

А люди, потомки русской «усадебности», как не поняли художника при жизни, так и создания его не понимают: «Дачники любят снимать, когда народ валится под «Упиваемую Чашу». Улавливают колорит и дух жизни. Насмотревшись, идут к Козотупову есть знаменитую солянку и слушать хор. Пошелкивают накопленными «кузнецами», хрустят репой. Спорят о темноте народной. И мало кто скажет путное».

Этот блистательный финал открывает глубинный смысл гениальной шмелевской повести.

1. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К.Зайцев, И.С.Шмелев. СПб., 2003. С.116-117.

2. Ильин И.А. Соч. в 2-х т. М., 1994. Т.2. С.117.
3. Панченко А.М. Вместо предисловия // А.А.Фет: Проблемы изучения жизни и творчества. Курск, 1994. С.9.
4. Ходасевич В.Ф. Собр. соч. в 4-х т. М., 1996. Т.2. С.224.
5. Повесть «Неупиваемая Чаша» цит. по: Шмелев И.С. Соч. в 2-х т. М., 1989. Т.1. С.399-452.
6. Хомяков А.С. Церковь одна // Хомяков А.С. Соч. в 2-х т. М., 1994. Т.2. С.14.
7. Словарь русского языка XI-XVII вв. Т.11. М., 1986. С.375.