АННОТАЦИЯ

Выпускная квалификационная работа (ВКР) «Предметный мир в прозе И.С. Шмелева 1910-х годов» представляет собой исследование пяти произведений автора («Человек из ресторана», «Росстани», «Волчий перекат», «Забавное приключение», «Неупиваемая Чаша») в аспекте поэтики предметного мира.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во введении определяется актуальность и новизна представленного исследования, обосновывается цель и задачи работы, указывается предмет и объект исследования, а также методология исследования.

В первой главе работы представлен обзор имеющихся работ, посвященных творчеству Шмелева, определено его место в литературном процессе и обозначены функции предмета в художественном произведении.

Во второй главе дан анализ предметного мира произведений писателя, выявлены функции предмета в исследуемых произведениях.

В заключении подводятся итоги проделанной работы и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Список использованной литературы включает 51 наименование.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 6

Глава 1. Творчество И.С. Шмелева в критике и литературоведении. Предметный мир художественного произведения в теоретическом аспекте 8

Глава 2. «Специфика художественного предмета в прозе И.С. Шмелева 1910-х годов».....17

2.1. Предмет в функции бытописания (на материале повести «Человек из ресторана»).....17

2.2 Предмет-символ (на материале рассказов «Волчий перекат», «Забавное приключение», повести «Росстани»).....23

2.3 Предмет как мифологема (на материале повести «Неупиваемая чаша») 45

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....58

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....61

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Ивана Сергеевича Шмелева (1873–1950) подвергалось критической рецепции со стороны современников писателя: К. Чуковский, Н. Бурнакин и другие отмечали традиционный реализм в творчестве писателя. Некоторые из них, например, Н. Коробка, считали, что творческий метод писателя – «неореализм». В настоящее время творчество И.С. Шмелева активно изучается, и, в отличие от современников писателя, сегодня исследователи много пишут о «духовном» реализме Шмелева, говоря, в первую очередь, об эмигрантском творчестве. Отсутствие единого мнения в определении ведущего творческого метода писателя ведет к необходимости дополнительных филологических исследований художественных текстов И.С. Шмелева, особенно тех из них, которые были созданы в период 1910-х годов, и в частности в аспекте изучения поэтики предметного мира.

Актуальность и новизна работы обуславливается тем, что, несмотря на большое количество работ, посвященных творчеству писателя в эмиграции, период 1910-х г. изучен не в полной мере. Кроме того, изучение специфики предметного мира в произведениях этого периода не становилось предметом отдельного исследования.

Цель этой работы – исследовать произведения И.С. Шмелева, созданные в доэмигрантский период творчества, в аспекте поэтики предметного мира и выявить эволюцию творческого метода в исследуемом периоде.

В соответствии с целью поставлены следующие **задачи:**

1) рассмотреть и проанализировать степень и характер изученности прозы И.С. Шмелева 1910-х годов;
2) с опорой на теоретические работы обозначить функции предмета в художественном тексте;
3) определить функции предметов в произведениях И.С. Шмелева 1910-х годов;
4) на основании выявленной специфики художественных предметов, проследить эволюцию творческого метода и мировоззрения писателя в обозначенном периоде.

Объектом исследования является проза И. С. Шмелева 1910-х годов; **предметом** – предметный мир рассматриваемых произведений.

В работе использовались элементы структурно-семиотического подхода и лингво-стилистического анализа.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы для дальнейшего более глубокого изучения творчества И. С. Шмелева в аспекте поэтики предметного мира, а также в курсах по истории литературы русского зарубежья.

Глава 1. Творчество И.С. Шмелева в критике и литературоведении. Предметный мир художественного произведения в теоретическом аспекте

Критическая рецепция периода творчества до эмиграции писателя в основном представлена работами его современников, либо писателей, также находившихся в эмиграции. И. С. Шмелев – один из крупнейших и своеобразнейших русских писателей. Всероссийскую известность он получил уже в 1911 г. повестью «Человек из ресторана». По мнению В. Львова-Рогачевского, писателем Шмелева сделала революция 1905 г. По этому поводу он писал: «Художник, который коснулся душ демократии, горящей неугасимым огнем, и сам загорелся»[1]. Например, он выделяет в «Человеке из ресторана» образ героя-революционера. Также демократизм Шмелева выделяют и другие дореволюционные критики. Они утверждают, что Шмелев по симпатиям и происхождению имеет революционное мировоззрение. К таким критикам следует отнести К. Чуковского, Н. Бурнакина, А. Дермана. Большинство из этих критиков подчеркивает «традиционный» реализм Шмелева.

В советском литературоведении, в учебных пособиях, издававшихся до 1928 г., Шмелев представлен перед нами так, как и в дореволюционной критике – демократом, «духовным сыном 1905-го года». После 1928 г. о Шмелеве на долгое время перестали писать. В 1960 г. О. Н. Михайлов в предисловии к изданию «Повести и рассказы»[2] говорит, что Шмелев социален, революционен. О. Сливицкая представляет писателя как «знаньевца» – представителя демократического направления в реалистической прозе 1910-х, формировавшегося вокруг журнала «Знание», представлявшего демократическую литературу того времени.

С другой стороны, некоторые исследователи еще в 1910-е годы выделяли другую тенденцию. Н. Коробка в 1914-ом г. писал: «Стремление «уйти из города… от этой царапающей в стенах жизни… в природу уйти» – остается лейтмотивом творчества г. Шмелева». Шмелев, по мнению исследователя, «певец порыва к природе» и творчество его следует относить к «неореализму», понимая его как «новый реализм», в котором есть «какая-то символическая подкладка».

---

[1] Львов-Рогачевский В. И. С. Шмелев. // В. Львов-Рогачевский. Новейшая русская литература. Изд. 7-е. – М., "Мир", 1927. С. 275.

[2] Михайлов О. Н. Об Иване Сергеевиче Шмелеве. / О. Н. Михайлов // И. С. Шмелев. Повести и рассказы. – М., "Художественная литература", 1983. – 524 с.

Этот этап творчества Шмелева связан с его участием в сборнике «Слово». В этом периоде Л. Крутикова[3] выделяла «будничность», «изображение смиренной Руси», «неославянофильство». Развивая положения, представленные Л. Крутиковой, Л. Пушкарева отмечает возрастание смысловой нагрузки на бытовой фон, метафоричность детали.

Некоторыми современными литературоведами эстетика творчества И. С. Шмелева определяется как «духовный реализм». Это понятие различными исследователями определяется по-разному. А. И. Любомудров[4] говорит о духовном реализме как об «опыте эстетического освоения духовной реальности», причем термин «духовный» понимается им в богословском значении. По его мнению, ««духовность» подразумевает строго христианскую духовность, как качество той сферы личности, которая взаимодействует с трансцендентным началом». Поэтому Шмелев воспринимается Любомудровым как писатель религиозный и, в первую очередь, православный. Тут важно заметить, что литературовед говорит, что «особенность духовного реализма Шмелева – прямое отображение действия Промысла Божия в судьбах людей», и приводит в пример произведения Шмелева, написанные в эмиграции («Няня из Москвы», «Пути небесные»), не затрагивая произведения доэмигрантского периода творчества писателя. Вообще, в современном литературоведении основное внимание уделяется творчеству Шмелева в эмиграции и почти не затрагивается написанное им ранее, несмотря на значимость этого периода для всего последующего творчества.

Дунаев М. М. усматривает в творчестве И. С. Шмелева абсолютно религиозное православное мировоззрение. К тем исследователям, которые говорят о бытовизме Шмелева, он обращается со следующими словами: «Но где, у кого мы увидим: в вознёсшемся над бытом — такую высоту духовную? Шмелёв получил дар узнавать именно духовные движения в человеке»[5]. Здесь следует отметить то, что М. М. Дунаев – православный богослов, поэтому его интерпретацию творчества писателя следует

[3] Крутикова Л. Реалистическая проза 1910-х годов. / Л. Крутикова // Судьбы русского реализма начала XX века. – Л., 1972. С. 166-222.

[4] Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев / А. М. Любомудров – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 289 с.

[5] Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII-XX веках / М. М. Дунаев. — М.: Престиж, 2003. С. 324.

воспринимать как субъективную, основанную на особенностях мировоззрения самого исследователя.

Г. О. Галанина в своей монографии также определяет эстетику творчества Шмелева как «духовный реализм». В своей работе она исследует роман «Пути небесные», написанный Шмелевым в эмиграции. Выделяя лейтмотив произведения, она указывает на родство этого романа с романами Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, но выделяет и отличия, говоря о том, что «если в русском романе XIX века сюжетные линии произведения реконструируются достаточно четко, то в рамках «духовного романа» событийная канва служит лишь фоном (в центре не события окружающей действительности, а внутренний мир человека, соотносимый прежде всего с духовными реалиями бытия)»[6], таким образом, указывая на различия реализма, характерного для классиков XIX в., и «духовного реализма».

По мнению А. А. Алексеева, духовный реализм – это реализм, «изображающий мир как соединение света и тьмы, добра и зла, но критикующего личность и общество за их несоответствие заповедям Божиим и облику Иисуса Христа (в первую очередь – заповеди любви)»[7].

А. С. Сваровская[8] рассматривает творчество Шмелева, в частности повесть «Человек из ресторана», в контексте проблемы гедонизма в русской литературе XX в. Автор включает произведение Шмелева в контекст прозы И. А. Бунина, Е. Замятина и А. Толстого. В логике статьи показано, как развивается конфликт между разбогатевшими буржуа, принявшими философию гедонизма, и теми, кто противостоит людям с таким сознанием. Эта статья интересна тем, что рассматривает социальный конфликт произведения с необычной точки зрения.

---

[6] Галанина О. Е. Духовный реализм И. Шмелева: лейтмотив в структуре романа "Пути небесные": монография / О. Е. Галанина, В. Т. Захарова. - Н. Новгород : НГПУ, 2004 (ИП Гладкова О.В.). С. 19.

[7] Алексеев А.А. Проблема духовного реализма в русской классической литературе XIX века // Дергачевские чтения - 98: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 1998. С. 22-24.

[8] Сваровская А. С. Человек дела в русской прозе начала XX века: драма гедонизма // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог Вып. 5 / Том. гос. ун-т, Филол. фак., Кафедра истории русской литературы XX века ; [ред. : Т. Л. Рыбальченко]. - Томск : Издательство Томского университета, 2003. С. 52-72.

В ходе исследования были представлены и изучены работы других современных исследователей: Захаровой В. Т., Кияшко Л. Н., Соболева Н. И., и др.

В. Т. Захарова исследует творчество И. С. Шмелева, выявляя в нем черты импрессионизма. В. Т. Захарова утверждает, что, так как Шмелев – писатель начала XX века, на него, несомненно, должны были повлиять тенденции проявлявшиеся тогда в искусстве. Она пишет по этому поводу: «И. Шмелев это, безусловно, - явление культуры XX века, а верно осмыслить его творчество можно только с позиций, охватывающих и традиции, его вскормившие, и новации, которыми его произведения интересны. В числе последних считаем возможным говорить о чертах импрессионистического художественного мышления писателя, порой оригинально сочетающихся у него с символико-экспрессивными»[9]. Среди черт, которые выделяет исследователь, присущее Шмелеву «выявлениее потаенного, скрытого в душе человека через тонко ассоциированные детали внешней обстановки, их подтекстовую символику, лейтмотивные пересечения, через проблему художественного пространства»[10].

Л. Н. Кияшко исследует повесть «Росстани» с точки зрения ее бытовой наполненности. Примечательно то, что по ее мнению именно с этой повести Шмелев перерастает свой бытовизм, происходит «увеличение роли детали, стремление к лаконизму, повышенное значение символики и подтекста», и это «позволяет говорить о некой художественной манере И.С. Шмелева, определенной временем, внешними обстоятельствами и внутренними метаниями человеческой души»[11].

Особого внимания заслуживают предисловия к изданиям Шмелева О. Н. Михайлова[12], Ю. А Кутыриной[13]. Предисловие О. Н. Михайлова интересно, потому что подробно рассматривает творчество И. С. Шмелева до эмиграции, намечает в нем основные этапы творчества писателя. Им выделяется два этапа в дооктябрьском творчестве писателя. Первый период – это сближение Шмелева со «Знанием». Его

---

[9] Захарова В. Т. Черты импрессионизма в дооктябрьской прозе И. Шмелева // В. Т. Захарова. Импрессионистические тенденции в русской прозе XX века.— М., 1993. С. 174.

[10] Там же. С. 180.

[11] Кияшко Л. Н. «Бытовая» проза И. С. Шмелева (повесть «Росстани») / Л. Н. Кияшко // Вестник Московского гос. гуманит. ун-та им. М. А. Шолохова. Филологические науки. — 2012. — № 3. С. 24.

[12] Михайлов О.Н. Указ. соч. С. 522.

[13] Кутырина Ю. А. Иван Шмелев. Париж, 1960, С. 5.

Михайлов характеризует так: «В лучших произведениях этих лет – «Распад», «Патока», «Гражданин Уклейкин» и, наконец, в повести «Человек из ресторана» - Шмелев продолжает и развивает тему «маленького человека». «Существом произведений этих лет Шмелев был близок писателям-демократам». А второй период – период работы в Книгоиздательстве писателей в Москве. Михайлов говорит о тематическом разнообразии прозы этих лет, о том, что в его произведения вторгаются «пейзажи во всем богатстве из ароматов и красок». Таким образом, исследователь четко разграничивает два периода творчества И. С. Шмелева.

Ю. А. Кутырина являлась племянницей жены Шмелева, она долгое время помогала писателю, а после его смерти стала душеприказчицей писателя. В своем предисловии она дает подробную биографическую справку о жизни писателя.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что работы, исследования, посвященные творчеству Шмелева, демонстрируют разностороннее отношение к творчеству писателя, и это позволяет говорить о творческой эволюции уже в начале XX века. Поскольку исследование предметного мира в творчестве И.С. Шмелева не становилось до сих пор темой отдельного исследования, а также ввиду отсутствия большого количества работ по доэмигрантскому периоду творчества писателя, в рамках настоящего исследования мы попытаемся выявить эволюцию творчества автора на основе анализа предметного мира произведений, написанных в 1910-е годы. Работа будет строиться на основании исследования изменений предметного мира в пяти произведениях писателя, написанных в разные годы.

Изучение предметного мира художественного произведения является одним из аспектов филологического анализа текста, поскольку любой текст так или иначе соотносится с окружающей действительностью (независимо от того, какой из принципов для этого соотношения оказывается ведущим – миметический или антимиметический). В реальности предметы окружают нас повсюду. Невозможно представить мир без них. Предметы – «это сфера деятельности и обитания людей»[14]. Они составляют важную часть жизни, причем «вещь перерастает свою «вещность» и начинает жить, действовать, «веществовать» в том числе и в духовном

[14] Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник/В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. С. 223.

пространстве»[15]. Каждую вещь кто-то создал, и вещи принадлежат кому-то. Они могут заставить человека размышлять, делать выводы и «становиться источником впечатлений, переживаний. Если вещь находится на своем месте, она задает гармонию, если же нет – появляется дисбаланс, хаос. Это ее свойство позволяет утверждать, что в художественном произведении вещь является «существенным звеном». Стоит заметить, что социально-исторический аспект оказывает влияние на то, какая группа вещей и в каком ключе изображается автором художественного произведения. Например, в 19 – 20 вв., как утверждается в учебнике Хализева, чаще используется снижено-прозаическое освещение предметного мира. Автор учебника обращает внимание на то, что это связано с глубокой неудовлетворенностью человека собой и окружающей реальностью. Вообще, вещь, по мысли автора учебника, имеет «широкий набор содержательных функций».

Предмет в художественном произведении может иметь, как уже было сказано, самые разнообразные функции. Выделим следующие:

1) Аксессуарная[16] функция предмета предполагает, что посредством предмета создается фон, условия или обоснования действий и поступков персонажей. Например, Вальтер Скотт видел грубую ошибку в «нарушении исторической правды … объединении в общем танце кринолинов и узких платьев, огромных париков и напудренных волос». Здесь подразумевается, что только при точном воссоздании бытовых деталей определенной исторической эпохи возможно достоверное изображение психологии социума. Такого же мнения придерживались и русские писатели-реалисты. Невозможно творчество великих русских писателей без тщательной проработки каждой детали предметного мира. Т.е. аксессуарный предмет создает атмосферу в произведении, которая только возможна для воссоздания автором сюжеты и характеры.

2) Характерологическая функция предмета. Предмет в художественном произведении может не только создавать исторический и социальный фон произведения, но и описывать характер, вкусы, привычки персонажа, его

[15] Топоров В. Н. Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 21.

[16] Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. 3-е изд. - М.: Флинта, Наука, 2000 – С. 147.

психологическое состояние. Сложно представить, например, Обломова без его халата или купчих Островского без их салопов. Но предмет, помимо просто характеризации персонажа, может изображать его эволюцию. Достаточно вспомнить «Ионыча» Чехова. В начале повести доктор Старцев ходит пешком, во втором своем появлении он уже едет на «двойке», а через четыре года у него «тройка с бубенцами». Известно, как изменялся персонаж, и мы можем наблюдать, как с этими изменениям меняется предметный мир вокруг него.

3) Миромоделирующая функция предмета. Может быть так, что предмет интересен писателю вне ее связи с конкретным персонажем. Т.е. он способен отразить уклад жизни в целом, как его понимает автор. В таком случае, предметный ряд будет включен в произведение и интерпретирован так, как видит мир автор.

4) Предмет может иметь интертекстуальный потенциал, тогда он значим в символической, мифологической и др. системах. Это позволяет выявить связь предмета с огромным пластом «вечных» тем и мотивов. В этом случае предмет является отсылкой к другим произведениям мировой культуры, он может обращаться к мифам и замещать собою другие предметы.

Кроме того, иногда вещь становится важнейшим звеном произведения: «большинство предметов и явлений обладают не одним смыслом или свойством, а несколькими или многими одновременно»[17]. Из этого следует, что смысл предмета нельзя понять, не следуя контексту. Следует заметить, что помимо контекста, для расшифровки образа вещи в произведении порой необходимо обратиться к другим текстам автора. Из вышесказанного можно заключить, что предметный мир важен для формирования художественной картины мира.

Над вопросом «что же такое предмет» философы задумываются еще с античности. Идеалисты (Дж. Локк, И. Кант) говорили о «независимости» вещей, о том, что они непознаваемы для человека. С другой стороны, материалисты (К. Маркс) утверждали, что познавая вещь, созданную человеком, познается и сам человек. По их мнению, когда человек изготавливает вещь, он познает окружающую действительность, поэтому в вещах содержится человеческое «я». С такой позиции

[17] Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 127.

предмет или вещь рассматривается в работах многих исследователей. Например, это такие работы как «Вещь» М. Хайдеггера, «Вещь и имя» А. Ф. Лосева, «Вещь и слово» М. П. Эпштейна и другие. Вещь в этих работах непосредственно связана с человеком: вещь – овеществленная деятельность человека.

Понятием вещи занимались многие исследователи, в числе которых Е.Р. Каточигова, А.П. Чудаков. Так, Е.Р. Каточигова говорит о различных определениях вещи у различных исследователей. Для обозначения материальных предметов может не быть единого термина, но для исследователя важно, что предмет материальной культуры должен быть отделен от природного, и вещью она называет только рукотворно созданные предметы. Так же вещь определяет В. Н. Топоров. В своей работе «Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе» литературовед пишет: ««Вещи – результат низкой деятельности человека, направленной на то, что потребно и полезно, но не навсегда, как неотменные условия и элементы жизни Вселенной и человека - небо, земля, вода, огонь, растения, животные, человек, нравственные законы, а только в связи с данной ограниченной задачей, преходящими потребностями и частными целями», исключая природу из определения слова «вещь»[18].

Противоположный взгляд на предмет представлен в исследованиях А.П. Чудакова. В его работах, посвященных исследованию предметного мира в художественных произведениях, вещь понимается достаточно широко. В его поле зрения попадают как природные, так и рукотворные формы окружающего мира, которые он называет понятием художественного предмета. «Художественные предметы – это те мыслимые реалии, из которых состоит изображенный мир литературного произведения и которые располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени»[19].

Такого же взгляда на вещи придерживается Л. В. Карасев[20], но дает онтологическую трактовку предметного мира в литературе. Под предметом он понимает «вещества» или «тела» противопоставленные «пустоте», т.е. «отчетливо

[18] Топоров В. Н. Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 17.

[19] А. П. Чудаков. Слово — вещь — мир: от Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 19.

[20] Карасёв Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995. — 104 с.

выраженному отсутствию какого бы то ни было вещества или тела», таким образом, он включает в это понятие не только рукотворные предметы, но и природу, человека и его тело.

Вслед за А. П. Чудаковым, в своей работе мы будем понимать под «предметом» в литературном произведении любую реалию, независимо от того, рукотворна она или относится к природным формам окружающего мира.

Глава 2 «Специфика художественного предмета в прозе И.С. Шмелева 1910-х годов»

2.1. Предмет в функции бытописания (на материале повести «Человек из ресторана»)

Повесть «Человек из ресторана» была напечатана в 1911 г. в горьковском «Знании». «Знание» – книгоиздательство, ставшее определенным этапом в творчестве Шмелева, и то, что повесть напечатана именно в этом издательстве, играет важную роль в понимании темы произведения.

Если говорить об этом книгоиздательстве, то значимую характеристику ему дает С. В. Касторский: «Знаньевцы в течение ряда лет представляли в литературе мощный прогрессивно-демократический фронт борьбы с реакцией. «Знание» осуществляло литературную политику Горького; подбор авторов и их произведений определялся двумя основными критериями: прогрессивно-демократическим характером их идей и реалистическим методом творчества».[21] Таким образом, можно говорить о демократическом характере этого произведения.

Тема повести традиционная – это тема «маленького человека». Например, К. Чуковский писал о произведении: «Реалист», «бытовик», нисколько не декадент и даже не стилизатор, а просто Иван Шмелев, обыкновеннейший Иван Шмелев написал совершенно по-старинному, прекрасную, волнующую повесть [...]. Он сумел так страстно, так взволнованно и напряженно полюбить тех Бедных Людей, о которых говорит его повесть, - что любовь заменила ему вдохновение»[22]. В этом же отзыве содержится отсылка к роману Достоевского, но об этом будет сказано позднее.

Действующие лица повести образуют иерархию, пирамиду, у подножия которой Скороходов – лакей и простолюдин, и в ресторане лакея не считают за человека, даже собственные дети его стесняются. По сюжету перед нами проходит вся трагическая история Скороходова и его семьи. И из этого вытекает пафос этого

[21] Касторский С. В. Горький в годы реакции // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956. Т. X. Литература 1890—1917 годов. — 1954. — С. 405—469

[22] Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 14. – М. «Т8», 2017, С. 324.

произведения – в любви и сострадании ко всем униженным – вечный пафос русской литературы. И. Ильин называет Шмелева «писателем чувства», и в более ранних произведениях этот сентиментализм (как у раннего Достоевского) заметен. Ко времени написания «Человека из ресторана» Шмелев его преодолевает, но мотивы произведений Достоевского в повести очевидны: «... но разве уснешь тут, когда на груди камень. А Луша все плакала. И Наташа плакала за ширмочками. И Казанская при лампадке смотрела на нас, на наше житье беспомощное...»[23].

Все несчастья семьи усиливаются бедностью, и она особенно контрастирует на фоне сцен в ресторане, свидетелями которых становится Скороходов. А. Бурнакин справедливо писал об этой повести: «"Человек из ресторана" прежде всего – СОЦИАЛЬНАЯ повесть, это почти ПАМФЛЕТ <...> В сущности, повесть Шмелева – художественная публицистика, произведение, проникнутое пафосом боевого общественного чувства – чувства ненависти и презрения к современным поработителям и угнетателям»[24]. Обратимся к предметному миру повести и проанализируем, на сколько справедливо данное утверждение, а также положения, обозначенные выше.

Как было сказано ранее, эта повесть имеет общие мотивы с творчеством Достоевского, в частности с его романом «Бедные люди», написанным в традициях «натуральной школы». Для натуральной школы свойственно внимание к «низкой» натуре, описанной подробно и с деталями, различные «животные ассоциации». Подобные описания встречаются и в «Человеке из ресторана», например, автор вводит в текст «низкие» подробности жизни сытых: «А сами из себя сморщены, и изо рта у них слышно на довольно большое расстояние, ввиду гниения зубов»[25] или пример, подобный уже приведенному: «И губа у него совсем вывернулась, как красный лоскуток в бороде»[26].

Если отталкиваться от традиций натуральной школы, можно сказать о том, что предмет в повести служит для характеристики персонажа, для указания на социальную роль того или иного героя, для описания его быта. Хорошим примером этому служит одежда.

---

[23] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 208.

[24] Бурнакин А. Литературные заметки. «Новое время» 1912 г. 24.11, С. 5.

[25] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 119.

[26] Там же. С. 189.

Значимым для повести предметом одежды является фрак. Главный герой, официант Яков Софроныч, одет именно во фрак, потому что директор считает, что представительный вид официанта привлекает посетителей. Сам Скороходов как носитель архаического сознания тоже чувствует себя значительно. Но высокая самооценка рождает потребность сравнить себя с адвокатом Глотановым и даже уравнять себя с ним. Для подтверждения этих слов он указывает, что внешне похож на адвоката Глотанова, и особенно это сходство заметно, когда они оба одеты во фраки. Но после Скороходов замечает, что «у них (Глотанова) фрак сшит поровней и матерьялец получше» (слово матерьялец, во-первых, сообщает такой нюанс, как фактура ткани, и означает способность героя к иронии и коррекции своих наивных порывов).

Следующее обращение к фраку появляется в сцене, когда метрдотель ресторана, Игнатий Елисеевич, замечает пятно на фраке Якова Софроныча и приказывает его вывести, на что тот разражается внутренним монологом о том, что метрдотель замечает «матерьяльные» пятна, не видя, как замараны люди, посетители ресторана, «пятнами высшего значения». Для героя это означает, что окружающие его посетители ресторана далеки от понятий совести, справедливости, доброты. Фрак в его материальном виде уже не важен, а пятно на нем для героя приобретает метафорическое значение.

Как аксессуар к фраку Глотанова на нем «пущена толщенная золотая цепь». Из-за того, что эта вещь бросается в глаза, рассказчик выделяет ее особенно. Золотая цепь для адвоката является вещью, определяющей его статус как человека важного и значимого. Но Скороходов понимает, что, надев это украшение, Глотанов не перестает быть «жуликом». Поэтому в его описании Глотанова обнаруживается ирония, когда он фиксирует разницу между ними тоже через вещь (бумажник Глотанова толстый, а у Якова Софроныча «сплющен»). Немногим ранее, чем Скороходов заговорил о Глотанове, он вспоминает некоего «важного господина с орденами по всей груди», который готов услужить министру. Скороходов видит, что эта лакейская психология не исчезает из-за роста социального статуса. Можно сказать, что одна вещь (фрак) «тянет» за собой другие вещи (цепь, бумажник, ордена), и в своей совокупности несколько предметов становятся характеристикой и персонажа, и рассказчика.

Некоторые вещи становятся сюжетообразующими, их появление влечет за собой цепь событий. Такой вещью становится пиджак Кривого. Во время спора

Колюшки и Кирилла Саверьяныча, во время которого Колюшка, революционно настроенный студент, затрагивает политические темы, появляется Кривой – человек, про которого думают, что он тайно работает в полиции, – в новом пиджаке. Он начинает угрожать тем, что «поставит на вид политический разговор». После этого он называет Скороходова «холуем», за что Колюшка плескает в Кривого чаем и попадает на пиджак. Разворачивается скандал, в котором участвуют Черепахин (жилец квартиры), Колюшка, Кривой и Кирилл Саверьяныч. Кривой требует, чтобы ему в возмещение ущерба были принесены извинения и куплен новый пиджак. Для Скороходова важен именно пиджак, порчу которого он воспринимает как личное оскорбление Кривому. В начале этой главы звучит фраза: «Поживали мы тихо и незаметно, и потом вдруг пошло и пошло… Таким ужасным ходом пошло, как завертелось…».[27] То есть, в этом событии, и конкретнее – именно в данной вещи (пиджаке), Яков Софроныч видит завязку всех последующих трагических событий его жизни. Таким образом, пиджак запускает ряд событий, по сути, изменяя жизнь целой семьи, нарушая ее целостность и покой. В сюжете пиджак появляется еще раз, когда Кривой перед трагической ночью приходит домой пьяный, уже без пиджака и в какой-то кофте. При этом Скороходов отмечает, что хоть он и в кофте, «но все равно как во фраке, и по тону слышно, что может затеять скандал». Для официанта важно различие в одежде как показатель ощущения своего положения в обществе. Этот утерянный, видимо, в пьяном кутеже пиджак ознаменовал потерю Кривым последней точки опоры, ориентира в жизни.

С персонажем Кривым связан еще один предмет одежды, в тексте имеющий важную функцию. Подштанники появляются в произведении «Человек из ресторана», когда пьяный Кривой приходит домой в сильном эмоциональном возбуждении после того, как его выгнали со службы в участке. Решив, что его выгоняют из комнаты, которую он снимает у Скороходова, Кривой в порыве жалости к себе (театральным жестом) вытаскивает подштанники из-под кровати и собирает узелок, куда, помимо подштанников, убирает и подушку, и книжку — «графа Монте-Криста», кроме этого он собирается взять с собой свою гитару, что, видимо, составляет все его имущество. Принадлежащие ему вещи на первый взгляд случайны и разнородны, но они характеризуют героя с разных сторон. Гитара выдает потребность персонажа в красоте, в общении, например, когда он приходит домой выпивший, играет на гитаре,

[27] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 122.

а «Граф Монте-Кристо» косвенно связан с его состоянием (обида на несправедливость, желание досадить обидчикам).

По сути, подштанники имеют характерообразующую функцию. До этой ситуации Кривой изображается как человек подлый: он постоянно вступает в скандалы, пишет доносы на всех, напивается. Собирая свои вещи в узелок, тем самым он выражает свое отчаяние, становится видно, что и за таким поведением кроется его человеческая драма. Примечательно, что сцена сборов Кривого разрушает устойчивый уклад дома, и его обитатели (Луша, Колюшка, Наташа, Черепахин) взволнованны, они чувствуют нарушение спокойствия. Яков Софроныч фиксирует, что подштанники «рваные», и далее вспоминает, что Кривой упрям и свои подштанники всегда стирал сам. Вспоминая именно подштанники, Скороходов, «цепляясь» за эту деталь, интуитивно жалеет Кривого, не выражая это прямым словом.

Далее подштанники появляются в сюжетном времени через короткое время, ночью, когда Кривой, так и не уйдя из дома, разбирает свой узелок, и Яков Софроныч подсматривает за ним в щель. Мнимость покоя обнаруживается Лушей, которая приносит ему трагическое известие. Тогда происходит вторичное нарушение спокойствия, возникает перебранка между Кириллом Саверьянычем и Колюшкой, Яков Софроныч растерян, и далее сюжетно разворачивается цепь событий, связанная с сыном. Начало шестой главы – «Прямо какое несчастье наслал на нас Кривой»[28]. Таким образом, одна деталь одежды, подштанники, рождают, по меньшей мере, два смысловых итога. Во-первых, она оказывается метонимическим обозначением трагической судьбы человека, который не преодолел психологии униженного и оскорбленного маленького человека. Во-вторых, эта деталь через самоубийство героя возвращает к сознанию Скороходова: он, не смотря на искреннюю жалость к Кривому, свое сочувствие, наивно и эгоистически видит в его смерти причину общего неблагополучия.

Если говорить о еде, то в «Человеке из ресторана» она, в большинстве случаев, описана с отвращением – например, она упоминается, когда выпившие господа начинают издеваться над своими «необразованными» спутницами, заказывая им необычные блюда. Описывается сюжет, в котором некий Семин, когда-то служивший у пакетчика мальчишкой, а сейчас разбогатевший, пытается накормить свою жену

[28] Там же. С. 134.

артишоками. Это вызывает у главного героя отрицательную реакцию. Он вспоминает, что еще недавно Семин «сам за артишоки бранился». Для сознания Скороходова это показатель «их необразования», это «мерзит и мерзит», он разражается внутренним монологом о том, что вот эти богачи и есть «хамы, хамы и холуи!». Таким образом, в тексте пища имеет характерологическую значимость.

Примечательно то, как Шмелев, вводя гастрономические реалии в свой текст, показывает свое презрение к миру сытых: к разбогатевшим дельцам, интеллигенции, высшим чиновникам. Опять же, согласуясь с традициями «натуральной школы», вводятся детали, вызывающие омерзение: «... и когда я их под ручки в ватер выводил, то как начали в коридоре лисиц драть, так мне всю манишку, склонивши голову ко мне на грудь, всю манишку и жилет винной и другой жидкостью из своего желудка окатили»[29].

Примечательно то, как изображена интеллигенция в повести. Интеллигенты выставлены фарисеями, которые на банкетах произносят речи в защиту народа: «Одна так-то про все то, как в подвалах обитают, и жалилась, что надо прекратить, а сама-то рябчика-то в белом вине так и лущит, так это ножичком-то по рябчику, как на скрипочке играет»[30].

Интересна сцена кражи учителем гимназии «с такой тяжелой фамилией» ломтика осетрины провансаль. Фактически, у него не было в этом необходимости, так как он не беден, но это стало привычкой для таких людей. Эту кражу можно назвать абсурдом, и за этим абсурдом скрывается неизменность натуры этих материально поднявшихся людей. Еще один пример алчности, жадности таких людей изображен в сцене торжества у учителей. После торжества оставшиеся фрукты даже складывают в карманы и уносят с собой. Таким образом, изображается нравственное состояния социума целиком, а также выражается позиция Скороходова, «маленького» человека, который понимает всю нелепость попыток этих «образованных» людей выставить себя знатоками жизни, эстетами.

Для Шмелева такие сцены важны, потому что в них заложен социальный пафос произведения. Каждый предмет несет функцию – описание быта мира богатых и мира «маленьких» людей – для создания социального конфликта.

[29] Там же. С. 157.

[30] Там же. С. 158.

О дочеховском реализме А. Чудаков пишет: «Все без исключения подробности имеют характерологическую и социальную значимость»[31]. Данное замечание звучит справедливо для анализируемый повести, поскольку в «Человеке из ресторана» контрасты, цвета, детали важны не сами по себе, они важны как атрибуты героя, т.е. играют служебную роль, имеют «бытовой» смысл. «...каждый предмет, каждая подробность внешнего облика героя – ячейка целого, заряженная нужным для него смыслом, каждая деталь – проявление некой субстанции этого целого»[32], – пишет Чудаков о поэтике «натуральной школы», и это согласуется с предметным миром, созданным Шмелевым в повести.

В повести абсолютно нет описаний природы, пейзажей. Единственное явление природы в произведении – снег. Он идет, когда сына официанта, Николая, выгоняют из гимназии: «стена белая, сыплет густо-густо»[33]. Белый цвет снега важен для повести. Если обратиться к цветам, преобладающим в произведении, то заметен постоянный контраст: свет (в ресторане) и тьма (в квартире). При этом на свету творятся «черные» дела, белый цвет несет несчастье, а в видимой черноте есть внутренний свет, то есть обыгрывается контраст: социальный и нравственный.

Проанализировав предметный мир данного произведения, можно сказать, что предмет здесь выполняет лишь одну функцию – бытописательную. В нем не следует искать скрытый подтекст, символ; предметные реалии служат для создания характеров, образов, определения социального статуса, они, как уже было сказано, имеют «бытовое» значение. Это связано с сугубо демократическими взглядами писателя и с теми литературными традициями, которых он придерживался на данном этапе своего творческого пути. Однако через два года после выхода «Человека из ресторана» написано произведение «Росстани», в котором предметный мир имеет уже другую функцию.

2.2 Предмет-символ (на материале рассказов «Волчий перекат», «Забавное приключение», повести «Росстани»)

[31] Чудаков А. Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971, С. 139.

[32] Там же. С. 141.

[33] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 167.

В 1911 г. по переезде из Владимира в Москву И. С. Шмелев становится членом «Молодой Среды» (московский литературный кружок) и участвует в создании «Издательского товарищества писателей в Петербург, но в 1912 г. происходит разрыв с петербуржцами и организовывается новое издательство – «Книгоиздательство писателей в Москве». Шмелев являлся вкладчиком в издательство, поэтому активно участвовал в отборе произведений для сборников «Слова» – их выпускало издательство. В первом номере этого сборника (1913 г.) была опубликована повесть «Росстани» в 1913 г. Это произведение было важным для писателя, о чем свидетельствует тот факт, что позднее, в эмиграции, он поместил его в сборник «Родное».

Таким образом, можно сказать, что эта повесть дважды предстала перед глазами критики. И как в России, так и в эмиграции критики, за исключением Г. Адамовича, встретили ее восторженно. Например, В. Д. Набоков писал об этом произведении: «... кажется, что в «Росстанях» художник окончательно нашел себя, определился, дал нечто совершенное и в то же время глубоко индивидуальное, лишенное всякого подражательного элемента. Прелесть его – в мягкости колорита, в естественности и трогательной правде изображаемых людей, в удивительной законченности всей картины»[34]. Подобные изменения в эстетике и поэтике творчества не могут не найти свое отражение в организации предметного мира произведения, анализ которого позволит подтвердить (или опровергнуть) идеи, высказанные критиком-современником.

Как было сказано в первой главе, в период работы в «Слове» творческий метод Шмелева претерпевает изменения. Писатель уходит от социальных тем, и тема «Росстаней» – вечная, это тема жизни и смерти, об этом говорил и сам писатель. Такие темы, по мнению В. Келдыша, характерны для писателей «Слова».

Повесть рассказывает о последних месяцах жизни купца Лаврухина и его смерти. После его смерти описывается «вечная жизнь»: «Тихо было на Ключевой. Слышно было, как играли струйки по камушкам. Сочились ключики из-под крутых берегов, текли и текли. Так и будут все течь, течь, сливаться с иными струйками, переливаться в иные речки, в больше реки и долгие еще пути идти, чтобы влиться в огромное неведомое море. Так все и будут бежать день и ночь, день и ночь, слышные

[34] Набоков В. Д. Нечаянная радость. // Речь. – 1913. 22 декабря. С. 3.

больше ночью, когда все спит, когда слышно, как растет трава, как падает роса, как дышит земля»[35]. И символично то, что писатель помещает рядом и даже сравнивает поминки по Лаврухину и его именины: «Шумели поминки, а было похоже на именины»[36].

Если в произведениях, написанных в период публикаций в «Знании», главный положительный герой – революционер или интеллигент, то в периоде работы в сборниках «Слова» – простолюдин, человек из народа. Деревенская жизнь изображается пусть бедной, но мудрой, созидательной. Шмелев как будто полемизирует с былым своим авторитетом – М. Горьким.

Это проявляется и в «Росстанях». В повести подчеркивается «русскость» пейзажа, его народность, да и герои изображены полностью русскими, даже «носы луковицами – добрые русские носы». И название деревни – Ключевая – символично, ведь оттуда идет крепкий род русских людей – строителей (созидателей). В творчестве писателя видно то чувство, которое сам Шмелев называл чувством народности, русского, родного, и повесть целиком пропитана лирическим настроением.

В структуре произведения важное место занимают описания природы, пейзажа, причем он очень насыщен и подробен – описываются и запахи («Увидал свежие огурцы, взял один и понюхал. Пахло свежестью, и уже по запаху слышалось, какой он сладкий и крепкий»[37]), и цвета («И опять увидал он свой голубой дом, и веселый желтый песок дорожи, и красный платок на Софьюшке, и черные ее бровки»[38]), и ощущения («и захотелось ему на жаре горького чего-нибудь, горьковатых опят, соленых, как бывало, засаливали их кадочками и закрывали в лед до поста»[39]). Поэтому анализ предметного мира продуктивно начать с представленных в произведении природных реалий.

Одна из самых заметных при анализе произведения природных реалий – это подсолнухи, высаженные Лаврухиным: «И захотелось ему насажать подсолнухов. <…> И когда сажал, вдруг пришло в голову – загадал: вырастет их двенадцать штук –

[35] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 339.

[36] Там же. С. 327.

[37] Там же. С. 317.

[38] Там же. С. 316.

[39] Там же. С. 317.

шесть лет проживет; вырастет шесть штук – три года проживет»[40]. До начала анализа места и функции этой реалии в предметном ряде произведения следует обратиться к этимологии названия растения. Подсолнух – находящийся под солнцем, двигающийся за ним, и для повести очень важен солнечный свет. Свет солнца присутствует на протяжении всего произведения. Солнце дает жизнь всему, и отсюда можно сделать вывод, что подсолнух символизирует саму жизнь, пропущенную через природу.

Подсолнухи для Лаврухина становятся символом его собственной жизни и даже в какой-то мере суеверием – суеверия характерны для народного архетипического сознания, которое в своих произведениях изображает Шмелев. И когда подсолнухи проросли Лаврухин «был так рад, что выросли все, что хороший, легкий в комнатах у него воздух, не заходит сердце, не прибывает вода в ногах и даже как будто опадать стало у живота»[41]. Прорастание подсолнухов – появление новой жизни в природе – символизирует начало новой жизни Лаврухина: «И стал Данила Степаныч доживать новую, третью жизнь»[42]. Такой параллелизм наблюдается на протяжении всей повести. В начале шестой главы снова как природная реалия появляются подсолнухи, они «на грядке вытягивались, выравнивались, ширились»[43]. И сюжетно жизнь Данилы Степаныча, можно сказать, ширится – он вспоминает, что у него обширные родственные связи: «…за самоваром, разобрали они с Ариной всю родню»[44]. Если в городе эти связи теряются, то для деревни они имеют огромное значение, семья – жизнь, одинокому человеку в деревне трудно.

Также много времени Лаврухин «по садику ходил, смотрел на свои любимые подсолнухи», и если исходить из положения, что подсолнухи символизируют жизнь Лаврухина, можно прийти к выводу о том, что наблюдение за ними – это рефлексия героя. Наблюдения героя за природными реалиями перемежаются с воспоминаниями героя на протяжении всего произведения.

В главе, описывающей последний день жизни героя, снова появляются подсолнухи: «Увидал, что с жары что-то померкли подсолнухи, и приказал Степану

[40] Там же. С. 284.

[41] Там же. С. 285.

[42] Там же. С. 281.

[43] Там же. С. 285

[44] Там же. С. 285

полить»[45]. В этой главе меркнет сознание Лаврухина, как и подсолнухи, и он умирает. Подсолнухи как бы проживают жизнь в соответствии с тем, как ее проживает главный герой. Но после смерти Лаврухина подсолнухи продолжают свой жизненный цикл: «…уже поднялось солнце, и все заиграло промытой зеленью, и подсолнухи за забором смотрели загоревшимися шапками – теперь будут следить за солнцем»[46]. Здесь усматривается эстетическое отношение писателя к жизни, как было сказано в начале раздела, жизнь – вечна, поэтому и поминки похожи на именины (это также связано и с народной традицией, где смерть понимается как второе рождение), со смертью героя ничего не исчезает, и сам герой символически остается живым – теперь высаженные Лаврухиным подсолнухи будут следить за солнцем вместо него.

Еще одна природная реалия, возникающая на протяжении всего произведения, – горох. Он растет в огороде Лаврухина, появляется в качестве предмета, фигурирующего в воспоминаниях героя, а также часто различные реалии имеют гороховый цвет. В третьей главе, когда описываются взаимоотношения Данилы Степаныча и его соседа, старика Морозова, говорится о том, как Лаврухин дает Морозову «то двугривенный, то осьмушку духовитого чаю» и уточняется: «так, бывало, ребятами делились они горохом»[47]. Это вызывает у Лаврухина череду воспоминаний из детства – как играли в камушки на горох и как «Сенька Мороз… горо-о-шину ужилил…»[48]. И тут видна параллель: первая (детство Лаврухина в деревне) и третья жизнь (его старость во все той же деревне) похожи, но в то же время они разные – и если бы была у Лаврухина и Морозова возможность вернуться назад, вероятно, вернулись бы. Горошина тут становится символом ушедшего, и воплощением связи различных временных отрезков жизни персонажа. Когда Лаврухин с сестрой Ариной вспоминают родственников, разбросанных по разным краям страны, на ум ему приходят слова Морозова: «Расположается народ, друг от друга горохом катятся»[49]. Здесь горох включен в распространенную метафору.

Природные реалии обильно помещены в текст, с их помощью Шмелев воссоздает русскую национальную природу, введением большого количества

[45] Там же. С. 315.

[46] Там же. С. 323.

[47] Там же. С. 285.

[48] Там же. С. 285.

[49] Там же. С. 294.

природных деталей моделируется гармоничный мирообраз; можно сказать, уравновешивается личное начало героя и коллективное национальное, выраженное через природу. Большинство природных реалий по отдельности не имеют символического смысла, но вместе создают символику, которая была выделена при анализе.

Для того чтобы Лаврухин мог жить в деревне, его сын строит ему дом, высаживает сад, пригоняет домашних животных (холмогорскую корову, вороного коня, лошадь, гусей, уток и т.д.): «И стал тогда новый дом совсем как полная чаша. Гулко ревела в новом сарае холмогорка, трубила громче всех ключевских коров, густо орал по зорям невиданный петух, дробно кружились белые голуби. И сразу обжитым стал смотреть новый двор Данилы Степаныча Лаврухина»[50]. Таким образом, все эти предметы природы становятся символом бытия – целостного и, даже можно сказать, завершенного. Благодаря этим бытовым и природным реалиям Лаврухин возвращается к национальным истокам, эти предмету служат пробуждению в Даниле Степаныче рефлексии, которая пробудит его осознание своей причастности ко всему живому и поможет его жизни найти «настоящую дорогу», с которой он когда-то сбился – «и теперь дойдет верно и покойно».

Сам дом в контексте предметного мира произведения имеет большое значение. О важности дома в творчестве И.С. Шмелева пишет в своей работе Е.В. Параскева: «дом и в начале творчества, и в годы эмиграции вмещает в себя глубокое и многоаспектное понятие, в котором высокие значения национальной традиции и родового гнезда, памяти и преемственной связи с верой и наследием предков контаминированы с личными воспоминаниями о доме родителей»[51]. В рассматриваемом произведении последний дом Лаврухина, дом, в котором он доживает свою жизнь, противопоставлен домам, построенным им в Москве. Лаврухин обретает новый дом, который становится для него родным, он стремится наполнить его жизнью, принимает в него всех, кому он нужен. После смерти Лаврухина дом становится его даром людям, таким образом, Лаврухин чувствует свою сопричастность и осознает свое место на земле.

[50] Там же. С. 281.

[51] Параскева Е. В. МОТИВ ДОМА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЁВА // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. № 6(72): в 3-х ч. Ч. 2. С. 44.

Семантике дома в произведении противопоставлена семантика дороги, к ней нас отсылает само название произведения. Росстани – место, где расходятся дороги. Дорога для Лаврухина также имеет большое значение: он постоянно ходит, ездит, ждет, когда покажется на дороге автомобиль, везущий его родных; по дороге несут его на кладбище. Противопоставление дома и дороги указывает на ускорившееся движение жизни, на ее все растущую динамичность. Деревня статична – и из-за этого противопоставления возникает предчувствие какого-то будущего конфликта, социального раскола (это предчувствие сильнее будет выражено Шмелевым в рассказе «Забавное приключение»). С дорогой в произведении связан автомобиль сына Лаврухина. Автомобиль как предметная реалия будет играть одну из ключевых ролей в «Забавном приключении», но и в «Росстанях» он важен. Автомобиль символизирует новый уклад жизни – высокая скорость передвижения, а за ней и растущая динамика жизни в целом. Также автомобиль – это машина, она противопоставлена лошадям, на которых ездят в деревне. Примечательна сцена, в которой родные Лаврухина едут на автомобиле от Здобновых, дальних родственников: «Автомобиль пробирался тихо по мягкой дороге в хлебах, пахло спелой соломой, полынью, дикой рябинкой и пылью. Еще журчали невидные уже жаворонки. Повстречали в хлебах телеги: катили с праздника из Степанова, нагруженные кашей голов и сапогов, с пиликающей гармоньей, – Степан Савваит ржице кланяться велит, – Попов издалека загудел гулкими вскриками, накатил мягко, зашарахались лошади в хлеба, и окатило бранью. И, не оборачиваясь, не глядя по сторонам, вел машину по извивающейся дороге.

– Должно быть, мы первые здесь… – сказала Паша и все оборачивалась: как телеги. И видела на светлом небе черные маленькие дуги.

– Попривыкнут… – сказал Попов, пугая гудками темнеющую даль хлебов.

Увидали над рощицей, близко к закату, золотенький ноготок молодого месяца. Ехали опушкой, и долго провожала автомобиль смутно нырявшая какая-то ночная птица, вскрикивала тонко и зло»[52]. В этом отрывке можно обратить внимание на противопоставление природного и машины, и лошади пугаются машины, потому что никогда до этого не видели ее, и птица кричала тонко и зло – происходит отторжение нового, непривычного, нарушает многовековой уклад национального мира (конфликт природного и машин подробнее рассмотрен при анализе «Забавного приключения»). Но главное для этого отрывка – это фраза водителя: «Попривыкнут». Она

[52] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 337.

иллюстрирует то, что было сказано выше – уходит мирная жизни деревни, а если шире, мирная жизнь страны; грядет что-то новое, к чему деревня должна будет привыкать, и использованный глагол в форме императива, говорит, что этого не избежать.

Как уже было сказано выше, детали природы занимают большую часть повествовательного пространства, и после анализа основных природных реалий следует обратиться к деталям предметного мира, не связанным с природой. Все произведение насыщено звуками. Это и звуки природы, представленные в изобилии, – природные явления (ветер, шелестящий в листьях, звук дождя), звуки, издаваемые живыми существами (рев коров, жужжание пчел, пение птиц) и др. Вообще, звуковой фон произведения – тема для отдельного исследования. В данной работе будут рассмотрены музыкальные инструменты, появляющиеся в тексте, – гармонь и жалейка.

Гармонь представлена в сюжете, описывающем именины Лаврухина, и имеет сугубо аксессуарную функцию – создает атмосферу, присущую народным празднествам того времени.

В предметном мире рассматриваемого произведения особую функцию имеет жалейка – старинный славянский духовой музыкальный инструмент, который обычно использовался пастухами. Пастух в фольклоре считается хранителем народной мудрости, и он главный персонаж в обрядах, связанных с защитой и охраной скота. Он осуществляет охранительные функции и не только по отношению к стаду, но и ко всему живому. Хандра-Мандра, деревенский пастух, берет на себя функцию защиты коровы Лаврухина, которая для Лаврухина символ устойчивости бытия, так как с ней, как уже было сказано, связана надежда Лаврухина на возвращение к истине, к природному началу, оставленному в свое время. В тексте жалейка принадлежит пастуху Хандре-Мандре, он играет на ней в разных сюжетных ситуациях. Первый раз жалейка встречается в тексте после того, как Данила Степаныч попросил пастуха взять корову в стадо. Утром Лаврухин проснулся от звуков жалейки, это вызвало в нем воспоминания о детстве и, как пишет автор, во «вскрикиваниях жалейки пробиралась тоскливая дума, что это последние голоса и жизнь уходит». Здесь следует сказать об

этимологии названия «жалейка». По мнению В. Михневича[53], это слово является однородным со словом «жальник» - могила древнего славянина, эта связь основана на предположении, что этот инструмент использовался на поминках. Таким образом, жалейка является символом утекающего времени, символом смерти, предвестником всех последующих событий повести. Примечательно то, что пастух играет на этом инструменте во время именин Лаврухина, и этим опять подчеркивается связь между именинами (рождением) и поминками (смертью).

В первой главе были определены функции предмета в предметном ряде художественного произведения. Если в произведении «Человек из ресторана» было выявлено, что предмет имеет аксессуарную и характерологическую функцию, то в «Росстанях» нет предметов, имеющих характерологическую функцию, но появляются предметы-символы, и некоторые из них были рассмотрены. Также предметы-символы можно увидеть еще в одном произведении Шмелева, написанном в том же году, что и «Росстани».

Рассказ «Волчий перекат» написан в 1913 г. и, в отличие от «Росстаней», почти никак не рассмотрен ни в дореволюционном, ни в советском, ни в современном литературоведении, есть только упоминания в работах, посвященных другим текстам Шмелева. Произведение было издано в «Слове», как и повесть «Росстани». В этом периоде творчества Шмелева исследователи отмечают отсутствие характерных социальных коллизий, присущих для остальной реалистической литературы того времени. Этим Шмелев во многом продолжает традиции чеховского «бессюжетного» творчества.

В этом произведении поднимается вопрос постижения сложных связей жизни отдельного человека, социального бытия, природы. В центре повествования - образы путешествующих по реке артистов – певицы и баритона (так они именованы в рассказе) и их отношение к окружающему. Им противопоставлены образы судоходного смотрителя Серегина и простого народа.

Начинается произведение с того, что певице и баритону предстоит последний концерт в туре – в северном городе. Певица решает плыть на пароходе, чтобы посмотреть «где в тихих селениях дремлют старенькие церквушки, где по погостам –

[53] Михневич Вл. Очерк истории музыки в России в культурно - историческом отношении [Текст] / Вл. Михневича. - Ф. Сушинский, 1879. - 359 с.

там есть такие погосты – притаилась сиротливая жизнь»[54]. Здесь сразу показывается, что им, интеллигентам, не знакома жизнь вне их салонного общества – это еще будет демонстрироваться в произведении не раз, у них просматривается романтизированное отношение к ней. Сначала певица и баритон плывут на маленьком пароходе, но должны пересесть на большой, на котором «ехал министр», по словам пароходного агента.

Наблюдая за жизнью, протекающей вдоль реки, певица приходит к выводу: «Мы едем в пустоте... Какая бедная жизнь». И этой жизни резко контрастирует описание интерьера парохода, в который они пересели «в каком-то растрепанном поселке»: «Было приятно видеть большой светлый салон, в красном дереве, бронзе и коже, свежие скатерти, разноцветный хрусталь, розовые шапки гортензий над серебром, зеркальные, во всю стену, окна, мягкие диваны и пианино»[55]. Пианино как предметная реалия встречается в рассказе здесь первый раз, и его символику нужно рассматривать отдельно, так как одни из основных персонажей произведения являются певцами и связаны с музыкой, поэтому этот музыкальный инструмент имеет для рассказа большое значение. До этого пианино упоминалось в рассказе батюшки, с которым на маленьком пароходе ехали персонажи: ««…рассказал, что у матушки тоже большие способности к музыке и голос звонкий, но только не довелось подучиться: не было фортопьян»[56]. Примечательно здесь то, что батюшка ошибается в слове, это характеризует общее состояние простого народа, о котором еще будет сказано далее. Общая неграмотность, если учесть, что духовенство образованнее простого народа, нищета в сцене, изображающей слепцов на пристани: «Три слепца, ухватившись за кафтаны, стояли у края пристани, подняв пустые глаза в серое небо, и причитали», тяжелые условия жизни: «Толкались крючники, мужики с кнутьями, бабы с пирогами, молодцы с желтыми аршинчиками в кармашках <…>, – и ни одного отдохнувшего лица»[57]. Все эти детали формируют образ простого народа, который не понимает интеллигенцию и который не понимает интеллигенция. Если пианино на пароходе приходится к месту и вписывается в обстановку органично, то чуть ниже появляется оно уже в следующем контексте: «На одной пристани, где ничего не было, кроме сарая

[54] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 341.

[55] Там же. С. 344.

[56] Там же. С. 343.

[57] Там же. С. 344.

и леса за ним, выгрузили пианино. Его выкатили пароходные молодцы и поставили к горке мешков»[58], и оно кажется певице «жалким и лишним». Символика пианино тут понятна: один и тот же предмет, помещенный в разный контекст, дает возможность еще раз увидеть контраст, заложенный автором во всем рассказе. Пианино является символом социального расслоения общества, оно показывает, что интеллигенции непонятна эта недоступная им жизнь. Героиня не понимает, как живут простые люди: «Выходили из каких-то лесных своих деревень. Куда-то, зачем-то ехали. Иногда съезжали на такие же пустынные берега». Певица видит кресты на берегу, и это вызывает у нее недоумение: «- Что это значит… кресты?». Все это приводит к тому, что тоска ее возрастает: «в салоне певица подняла крышку пианино, взяла несколько грустных аккордов, посмотрела в окно и захлопнула»[59]. Это вызывает у нее определенные мысли: «Всматриваюсь я думаю… Чем живут все эти здесь… Что у них хоть немножко яркого в жизни? Куда-то идут, бегут, везут, валят бревна… точно переезжают все и никак не могут устроиться». Следует обратить внимание на то, что она сама говорит, что ей непонятна жизнь простых людей, между ее жизнью и жизнью народа огромный разрыв. И снова на память ей приходит пианино, между ней и баритоном возникает диалог: «- Оставьте. <…> Кому нужно здесь пианино! – Какой-нибудь попадье! Будет попадья играть, а поп будет танцевать… а волки – выть…»[60]. И после этого диалога она сама делает признание: : «Вся Россия огромная, серая, а мы в ней... будто какой-то малюсенький придаток... как то пианино у леса»[61]. Пианино становится метафорой того, что она, а в ее лице и остальная салонная интеллигенция, лишняя. Певица чувствует свою отчужденность от народа, не чувствует с ним связи, хотя и, как человек талантливый, осознает, что такое отсутствие драматично. Здесь в рассказе Шмелева чувствуется чеховская традиция изображения интеллигенции, ее обособленности и ненужности. У Шмелева нет социальной заостренности, но он показывает, что всякая человеческая жизнь должна быть связана с миром людей.

Но пианино это не только метафора отделенности интеллигенции от простого народа, но и символ души интеллигенции. Пианино предметная реалия, входящая в сферу искусства, и представленная интеллигенция в лице баритона и певицы тоже

[58] Там же. С. 344.

[59] Там же С. 345.

[60] Там же. С. 346.

[61] Там же. С. 347.

люди искусства. Таким образом, еще раз выявляется связь между пианино и интеллигенцией, и образ «пианино в лесу» можно интерпретировать не только так, как его интерпретирует певица – как метафору «лишних людей», но и как символ того, что и искусство должно выйти к людям, ведь кто-то же привез это пианино, значит, оно кому-то нужно, даже если на нем «будет играть попадья». А искусство рождает духовность, которая в разных видах присутствует и у интеллигенции, и простого народа, а «пианино в лесу» – знак того, что необходимо, чтобы произошел синтез, иначе многое могут потерять и те, и те.

Схожую семантику с пианино имеет пароход, на котором плывут баритон и певица. Пароход носит название «Чайковский», и опять перед нами искусство, недоступное простому народу и не принимающее его к себе. Интересен диалог баритона и певицы: «– Как это приятно, – показала певица на золотые буквы (названия) по белому. – Леса, глушь, и вот… Это символ. – Тут и читать-то не умеют!»[62]. Действительно символично, что имя великого композитора, которое носит пароход, недоступно простым людям на самом базовом уровне: они не могут его даже прочитать.

Яркой фигурой, антиподом певице и баритону, является судоходный смотритель Серегин. Он появляется на пароходе, где находятся певица с баритоном ночью, чтобы через полтора часа снова сойти с парохода в ночь. Для него певица выглядит прекрасной: «божественные глаза. На ней было чуть розоватое, с блеском, платье, и на плечах пышный мех, запавший на спинку стула. И все в ней было прекрасно…»[63]. И он: «этот, в сапогах, красивый и диковатый, с резко раскинутыми бровями, этот детина, крепкий, как брус»[64] вызывает у нее интерес. Она чувствует в нем какое-то дикое могущество, и начинает с интересом расспрашивать его. Серегин удивляется ее замечанию, что эти места пусты: «Какие же они пустые! С пароходу-то не видать, конечно. Пустые! - Так-то вот, господа, и про народ говорят - ленивый! А пожить... Деревни кругом... Деготь гонят, скипидар, смолу, корье дерут, леса валят, режут, за границу гонят. Маслобойки! А рыбаки... А поморы!.. Кругом кипит...»[65]. Такое разное восприятие окружающего мира подчеркивает контраст, на котором

[62] Там же. С. 344.

[63] Там же. С. 359.

[64] Там же. С. 361.

[65] Там же. С. 364.

Шмелев строит свое произведение, и все детали предметного мира складываются в общую картину народной жизни, жизни, которую «с парохода не видно». И снова в тексте произведения фигурирует пианино. Во время общения с инженером Серегиным, певица «подошла к пианино, открыла крышку, посмотрела на черное окно. Задумалась. Постояла и тихо опустила крышку»[66]. Певица хотела спеть инженеру, но передумала. Она не может подобрать подходящую песню, и интересно то, как она объясняет это: «…я хотела спеть, и почему-то было стыдно… <…> Мы можем петь с вами там, в залах... а здесь надо что-то другое петь, в этой жути, какую-то страшную симфонию... Она творится здесь, я ее чувствую, эту великую симфонию... Мои песенки были бы здесь насмешкой, каким-то писком. Да, да! Сюда надо идти не с подаяньем!.. А когда-нибудь и здесь будут петь... другие...»[67]. Примечательны ее слова о том, что народная сила не нуждается в подаянии. Наоборот, интеллигенция, «пианино у леса», должна попробовать понять эту народную силу, эту «великую симфонию».

Интересен и параллельный сюжет этого рассказа, описывающий отношения Серегина и девушки из народа, Саши, у родителей которой он останавливался на постой при работе на плесе у деревни Большие Щуры. На момент рассказа Серегина назначают на работу в эту деревню. Серегин узнает, что Сашу выдали замуж, и сильно переживает по этому поводу, а далее их отношения представлены воспоминаниями Серегина. Серегин вспоминает ярмарку, на которой была Саша: «Ах, Сашурка! Так бы все стоял и смотрел, как кружилась она на конике, под бисерными висюльками карусели, а ножки в туфельках – такие туфельки на Шексне, в Горицах, монашки продают – мигали и прятались под голубой, вздувающейся пузырем юбкой»[68]. На этой ярмарке он покупает «зеркальце в расписной жести, и жестяную бабочку с леденцами, сбившимися в пестрый комок, и голубенькую змейку – браслетку»[69]. Жестяную бабочку Серегин после будет использовать в качестве портсигара и даже выкинет свой настоящий портсигар. Эта бабочка в тексте становится символом отношений Серегина и Саши. Серегин даже хвастался им перед маячником, когда его отношения с девушкой только начинались. И на пароходе, во время разговора с певицей, он

[66] Там же. С. 366.

[67] Там же. С. 367.

[68] Там же. С. 353.

[69] Там же. С. 354.

вытащил бабочку и положил ее на стол рядом с ее портсигаром, а после этого «Смотрел сбоку, как попивает она глоточками, точно цыпленок, эта чудесная женщина, сама красота. Совсем близко взглянул – светлые круглые глаза… Сашины глаза! А из души не шла камнем навалившаяся тоска»[70]. Мы видим, как певица вызывает у Серегина воспоминания о Саше, и портсигар тут является катализатором этого процесса. Но, уже спустившись с парохода, Серегин вспоминает эти полтора часа на пароходе: « И как часто бывает, когда попадаешь во тьму с яркого света, – остается в глазу резкое отражение только что виденного, – так и было с Серегиным. Перед глазами, во тьме, на ветру, резко стоял угол стола, белая скатерть, край серебряного ведерка, нежная рука в кольцах, золотой портсигар в буковках, полстаканчика красного вина, розовое что-то в окурках на блюдечке…», после этого он вспоминает и про свою бабочку: « …А портсигар?!. «Бабочки» не было ни в боковом, ни в других карманах. Она осталась лежать на столике, рядом с тем портсигаром. Теперь едет там… …Оставил. Ну, Иван уберет…»[71]. Разговор с певицей облегчил его душевное состояние, и бабочка становится уже не настолько и важной, она осталась на корабле вместе с его тяжелыми воспоминаниями и душевной болью.

Анализ произведения позволяет нам говорить о том, что в исследуемом рассказе автор отходит от бытописания предметного мира, в котором предмет не несет символической нагрузки, и вводит в текст предметы, раскрывающие определенный подтекст. Такие изменения в мировоззрении писателя дают право говорить об определенной творческой эволюции писателя в период работы в сборниках «Слова». Для более комплексного анализа предметного мира будет рассмотрено еще одно произведение писателя, написанное через три года после «Волчьего переката» и «Росстаней».

Произведение «Забавное приключение» написано в 1916 г. и относится к раннему творчеству писателя. Следует отметить, что единственной работой, комментирующей это произведение, является предисловие к собранию сочинений И. С. Шмелева О. Михайлова. Для этого периода творчества Шмелева характерно тематическое разнообразие его произведений. В предреволюционный период в творчестве писателя ощущается почти пророческое ожидание предстоящих событий. Тут важно отметить, что февральскую революцию Шмелев встречает восторженно. В

[70] Там же. С. 364.

[71] Там же. С. 368.

произведениях этого периода показано сильное социальное напряжение, которое явилось следствием все ухудшающегося положения крестьян, простого народа и, напротив, все растущим состоянием новоявленных буржуа-дельцов. Вот что об этом произведении пишет О. Михайлов: «В «Забавном приключении» <…> обнаруживается непрочность, мнимость карасевского (Карасев – главный герой произведения, делец, сделавший состояние спекуляциями на заказах для фронта) могущества <…> возникают грозные символы народной ненависти к богатеям. Это <…> предвестие новой революции»[72].

Произведение «Забавное приключение» было написано в 1916 г., а события, описываемые в рассказе, относятся, примерно, к 1915 г. Для более полного интерпретирования семантики вещного мира необходимо обратиться к социально-историческим особенностям этого периода российской истории. Российская империя участвует в Первой мировой войне, которая, вопреки ожиданиям, затянулась. Большие человеческие жертвы, нищета простого населения с одной стороны, с другой – невероятно богатеющие на махинациях с товарами для фронта дельцы. Такое расслоение общества привело к социальной напряженности, которая несколько позже вылилась в восстания, революции и, в конечном счете, привела к смене государственного строя. Следует отметить и то, что для самого Шмелева, человека, глубоко любящего родину, важным являлось показать противостояние национального сознания, которое присуще не только мужикам, но и многим господам, и сознания нового, европейского, пришедшего на смену национальному. Это европейское сознание направлено только на получение прибыли, не обращая внимания на все национальные нормы морали, и, как бы это ни было удивительно, понимающего, что просуществует оно не долго, как это будет видно из текста по мере его анализа.

Так как сюжет в рассказе линейный, семантику предметного мира продуктивно анализировать по мере сюжетного развития, вычленяя ситуации, насыщенные материальными реалиями. Важно заметить, что повествование построено таким образом, что явно показывает два мира – мир национальный, естественный и мир главного героя и его окружения, абсолютно искусственный.

[72] Михайлов О. Н. Об Иване Сергеевиче Шмелеве. / О. Н. Михайлов // И. С. Шмелев. Повести и рассказы. – М. , "Художественная литература", 1983. С. 511.

Сюжет начинается с описания положения дел главного героя – буржуа Карасева, сделавшего свое состояние на так удачно для него начавшейся войне. Он владелец завода, который, благодаря заказам на военную атрибутику (подковы, гвозди, грызла, стремена), стал приносить неплохую прибыль. Кроме этого, Карасев хватается за любое прибыльное дело, например, перепродажа партии индиго, сапожных гвоздей, подошвы и олова и так далее. Таким для него является покупка имения генеральши. Имение генеральши, которое Карасев собирается купить, можно считать первым предметом, появившимся в тексте. Имение – реалия, традиционно в творчестве русских писателей относящаяся к патриархальной России, место, удерживающее родовую преемственность поколений, сохранения традиций. Также, при анализе повести «Росстани» было указано, насколько важен мотив дома для произведений Шмелева.

Для Карасева имение – не более чем предмет спекуляций. В этой ситуации в рассказе впервые появляется столкновение двух миров, о которых говорилось выше. К миру национальному относится генеральша и ее имение. Сын генеральши погиб на войне, то есть он был верен родине, служил традиционным моральным нормам. Имение выступает как осколок прошлого, дворянской эпохи и ее культуры, а его продажа Карасеву – символ того, что, по мнению повествователя, национальный мир обречен и на его смену придет нечто новое. Далее по всему тексту произведения появляются такие столкновения.

Следующая ситуация связана с гастрономическим рядом. Завтракает главный герой кофе с намазанными маслом поджаренными хлебцами. Отдельно указывается, что раньше он пил чай с калачами. Карасев претендует на европейскую респектабельность и поэтому меняет национальную еду на европейскую. Для России с 18 в. чаепитие считалось важным ритуалом. Интересно обратиться к истории калача. Упоминание калача появляется еще в Домострое, а в 17 в. его производство даже контролировалось властью, что позволяет считать его важной частью русской национальной культуры. Поэтому показательна замена его на поджаренные хлебцы – традиционный для европейской культуры продукт. Такая, вроде бы незначительная, деталь является показателем изменения в сознании Карасева. Для русского национального мира ритуал трапезы очень значим, но у Карасева он прерывается деловыми переговорами, во время которых тот узнает о том, что он потерял семнадцать тысяч. После этого он к трапезе не возвращается.

Облик персонажа обретает своеобразную законченность в финале первой главы, когда дается описание его одежды. Он одет в «куртку боевого цвета, покроя «френч», с клапанами и кармашками, высокие сапоги и крутого сукна спортсменскую кепку, с большими консервами»[73]. Эта одежда делает его похожим на «автомобилиста с плаката». Последняя фраза выдает подражательность героя модным веяниям европейской цивилизации, рекламирующей свои достижения на плакатах. Эти вещи характеризируют его как чуждого своей национальной памяти, культуре русского человека. Это представитель нового сознания, пытающийся скопировать чуждую ему культуру.

Такая же авторская логика сохраняется при характеристике женского персонажа – содержанки Карасева, Зойки. Следует сказать о том, что Карасев держит ее не из-за любви, а потому что она выгодна ему. Во-первых, она обеспечила ему кредит тем, что в ресторане, где они недавно были, произошло знакомство с «директором четырех банков Сандуковым», компания которого была восхищена Зойкой так, что «выслала своего лазутчика, маклера Залетайкина, и просила объединиться, чтобы выразить восхищение». Во-вторых, она нужна ему для того, чтобы подчеркивать свой статус и чувствовать себя равным в обществе богатых людей. «И не двенадцати тысяч стоило, когда он, на глазах Сандукова и важного путейского чина, усадил Зойку в автомобиль, плотно сел рядом, а те гнались за ними до самой квартиры Зойкиной, куда и были приглашены для встречи зари с балкона на восьмом этаже. Это было приятно…»[74]. Таким образом, и Зойка в какой-то мере становится вещью для Карасева. Зойка искажает собой национальные ценности, противореча предназначенному ей патриархальным обществом назначению. В национальном сознании женщина – мать, хранительница домашнего очага. Карасев, рассматривая убранство Зойкиной квартиры, обращает внимание на «фигурку голого мальчугана», которого они вместе с Зойкой недавно купили. При покупке Зойка сказала, обращаясь к Карасеву: «Это будет наш мальчик», то есть женщина не хочет играть роль, которая отведена ей в традиционном патриархальном обществе. Неустроенность жизни Зойки показана посредством описания интерьера в ее квартире. «Быстро натаскала она всякого мусора!». Эта мысль, промелькнувшая у Карасева и дальнейшее описание ее квартиры, изображают неорганичность ее места в жизни.

[73] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 372.
[74] Там же. С. 371.

Обилие вещей (ковер, пианино, тигровая шкура) несет семантику их ненужности, и присутствуют они лишь в качестве заполнения пустого места. Это метафорично описывает саму жизнь Зойки, заполненную не тем, чем должна быть заполнена жизнь женщины. Эта семантика неорганичности переносится с вещей на героиню. Ее облик («Она была вся зеленая, до рези в глазах <…>это был кузнечик с головкой женщины. <…> И швейцар, распахнувший парадное, и господин почтенного вида, с портфелем, и даже шофер – все смотрели, как эта зеленая женщина порхнула в автомобиль».[75]) рождает метафору женщины-кузнечика, то есть она не укоренена в национальной почве; как кузнечик, она готова прыгать с места на места. В дальнейшем развитии сюжета она будет противопоставлена матери с больным ребенком.

Начало второй главы продолжает характеристику героя через предметные реалии. Теперь это атрибуты транспорта. «Машина была – шестидесятисильный «фиат», гоночная, приземистая и длинная, похожая на торпеду, с приятным овальцем, как у ковша, – где садятся, – и мягкой окраски лакированного ореха»[76]. Упоминается, что он ждет другую машину, которая кажется ему еще более респектабельной, а до этой у него была малосильная каретка. Желание обладать более мощной, быстрой машиной растет по мере увеличения состояния Карасева и выступает показателем его власти. К тому же, покупка более быстрого автомобиля может прочитываться как общее ускорение темпа жизни, его ритма. Когда в традиционном национальном мире время течет не спеша, в новом мире образ жизни заставляет спешить, иначе кто-нибудь другой встанет на твое место. Гараж повествователем сравнивается с пещерой. Человеческая природа героя – первобытная, связанная с утолением первичных физиологических рефлексов. Выехав за город, в пространство, относящееся к национальному, сюжет начинает развиваться с большой скоростью.

Машина является важной деталью в противопоставлении национального мира и того, что пытается его разрушить, она выступает как сюжетообразующий элемент. Машина «рокотала по мостикам, выбрасывая пожранное пространство»[77]. Далее машина еще ярче выступает как враждебная традиционному миру реалия. Во время езды Карасев чувствует «подымающее, победное, страшную силу, словно это он

[75] Там же. С. 374.

[76] Там же. С. 372 .

[77] Там же. С. 375.

сам – эта бешеная машина и нет ему никаких пределов»[78]. Но автомобилю пришлось остановиться – дорогу переходило стадо. «Шершавые коровенки, с провалинами у крестцов, словно одурели от хрипучего кашля гудка и сердитого клокотания зверя и крутились, задрав хвосты»[79]. Природа, которая относится к традиционному миру, боится «зверя», «пожирающего» его родное пространство, но сопротивляется – ей удалось задержать проникновение машины в свое пространство. Далее состоялся диалог со стариком пастухом с «иконным ликом», что указывает на то, что традиционный мир всегда связан с христианством. Карасев приказал старику гнать «чертово стадо», на что старик ответил, что «чертово-то без ног бегает, черта возит»[80]. Таким образом машина, через косвенные упоминания черта, получает семантику инфернального дьявольского существа, демонизируется, а сам Карасев становится управляющим этого существа – самим дьяволом. А значит вся ситуация движения машины – вбрасывание России в ад. Герой на машине как новый, модернизированный вариант дьявола, пытающийся присвоить себе национальное пространство, время. После встречи со стадом главные герои продолжают путь, сюжет начинает развиваться очень быстро. Во время движения начинается конфликт между Карасевым и Зойкой. Зойка замерзает – ее экстравагантная одежда не может согреть за пределами мира, в котором обитают главные герои. Здесь в силу вступает действие природных реалий. И если Карасев не до конца вырван из национального мира и его стихии (следует помнить, что до недавнего времени он пил чай с калачами – продукты характерные для национального мира), то Зойка, как было сказано выше, абсолютно не принадлежит ему (женщина-кузнечик). Во время конфликта лопается колесо, и начинается дождь.

В мифологии с образом колеса связываются различные представления, общей основой которых является рассмотрение образа колеса как образа циклического ритма, непрерывности мироздания.

Также здесь следует обратиться к образу брички, в которой гоголевский Чичиков путешествовал по России. Бричка была предметом, которая символизировала жизненный путь Чичикова. В зависимости от того, как складывается путешествие Чичикова – в его жизни происходят удачи и падения. Еще символичнее образ колеса.

[78] Там же. С. 375.

[79] Там же. С. 375.

[80] Там же. С. 375.

Можно провести аналогию между колесом брички и колесом автомобиля везущего Карасева и Зойку.

«Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет», – отвечал другой»[81]. Диалог представляет собой спор двух простых мужиков о колесе. С такого разговора начинается путешествие Чичикова. Может показаться, что этот эпизод представляет весьма бытовую картину и никакого отношения к дальнейшему повествованию, за исключением того, что колесо принадлежит бричке Чичикова, не имеет. Однако, спор, предваряющий дальнейшее повествование, несет на себе важную смысловую нагрузку.

Помимо Гоголя к образу колеса обращаются и другие писатели. Например, у А. Н. Островского (1904-1936). В пьесе «Доходное место» он изобразил в виде колеса фортуну: «Судьба все равно, что фортуна... как изображается на картине... колесо, и на нем люди... поднимается кверху и опять опускается вниз, возвышается и потом смиряется, превозносится собой и опять ничто... так все кругообразно. Устраивай свое благосостояние, трудись, приобретай имущество... возносись в мечтах... и вдруг наг!»[82]

Таким образом, в произведениях многих великих писателей образ колеса является значимым. В исследуемом произведении – он центральный и сюжетообразующий. С момента, когда лопается колесо, начинается основной конфликт произведения. Если до этого столкновение национального мира и мира Карасева и Зойки проецировалось читателю через отдельные детали, то с этого происшествия начинается прямое противостояние этих противоположных образов жизни. Как было сказано, образ колеса – образ цикличного ритма, непрерывности мироздания. Лопнувшее под Карасевым колесо – образ того, что движение цивилизации может привести и приводит к нарушению в этом ритме. Национальная природа начинает активно сопротивляться цивилизации. Дождь становится все сильнее, традиционный мир пытается уничтожить чужаков. Так обнаруживается непрочность карасевского могущества, его дьявольское не может противостоять

[81] Гоголь Н. В. Мертвые души. – М. :Правда. – 1977. С. 11.

[82] Островский А. Н. Доходное место. // А. Н. Островский. Пьесы. – Казань : Таткнигоиздат , 1955, С. 177

национальным силам. Шоферу удалось починить машину, – происходит борьба цивилизации и природы, но вскоре она снова ломается, уже окончательно, – природа победила. Параллельно можно наблюдать изменения, которые происходят в погоде. Буря усиливалась, лес «чернел и чернел и шумел в ветре». Создается темный, мрачный образ, который ярко контрастирует с описанием природы в начале рассказа, («с утра засияло солнце, яркий газон палисадника, с красными астрами в черных клумбах»), когда Карасев находится в привычном для него окружении.

Но сопротивляется не только природа, но и люди. Найдя сторожку лесничего, Карасев и Зойка попадают в мир, который противоположен тому, к которому они привыкли. Сталкиваются два мира: мир Карасева и Зойки и мир других персонажей, среди которых: солдат, пришедший с войны больным, награжденный за свои заслуги георгиевским крестом; лесник, заменивший предыдущего лесника, который ушел на войну; молодой конторщик, который вскоре должен уйти на фронт; баба, имеющая больного ребенка.

В сфере предметного мира следует противопоставить интерьер избушки и Зойкиной квартиры. В избушке на столе: невеселая лампа и самовар, бутылка с бурдой, куриные кости, селедки, баранки. Эти материальные объедки рождают метафору «объедков» жизни. Люди «обглоданы» нищетой, тяжелой работой, болезнями, войной. До того как попасть в сторожку, Карасев говорит фразу, которой можно описать непохожесть образов жизни людей представляющих национальный мир и мир, созданный искусственно. «Ничего, дусечка… время какое! миллионы мокнут! и коньячку нет. А мы еще в приличных условиях… маленькое приключение, забавно даже…»[83]. Солдат вернулся с войны калекой и все, что он за это получил – Георгиевский крест, который становится для него чем-то вроде утешения. Награда от государства для людей с традиционным патриархальным сознанием является значимой, потому что они еще преданы родине. И если для Карасева война – способ нажиться, то для людей в сторожке она – горе.

Психологическая семантика неубранного стола в том, что его описание обрамлено такими деталями как умирающий ребенок, проводы на войну; людям просто некогда думать об «эстетике». Это бессмысленно, так как они пребывают в трагической обреченности. В отличие от них, Зойкина квартира полна всякого хлама,

[83] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 380.

разные вещицы наполняют пространство, но не создают никакой атмосферы, а лишь указывают на бессмысленность ее существования.

Еще одной важной предметной реалией является ружье, которое Карасеву пытается продать сначала конторщик, а потом лесник. С одной стороны ружье для лесника – это основной инструмент для защиты от диких животных в лесу, заработка, необходимого, чтобы прокормить семью. Продавая ружье, лесник заранее примиряется с возможной гибелью на войне. «Привыкать надоть, приготовляться… всем *она* достигнет… кому предел»[84]. Показательно, что лесник наводит ружье на Карасева, но так и не стреляет в него, что прочитывается как сохранение в национальном сознании христианской морали, выраженной в заповеди «не убий».

Финал рассказа остается открытым в том смысле, что притчевый сюжет не завершается окончательной моралью, возмездием за предательство национального мира. Карасев с Зойкой едут к машине в телеге на сене, Карасев возвращается в национальное пространство. Вечный мир одолевает цивилизацию, машина кажется неживой («светились огни машины. Они казались оброшенными, неживыми»). Карасев не отдает себе отчета, ему страшно признаться себе, что он потерпел поражение, и последняя предметная реалия, появляющаяся в тексте – коньяк, им Карасев пытается утопить тревожно-гадкие чувства на душе.

В «Забавном приключении» мы наблюдаем появление большого количества предметов, имеющих глубокий символический смысл. Даже там, где на первый взгляд предмет имеет лишь аксессуарную и характерологическую функцию, при более глубоком анализе и обращении к общему контексту произведения и всего творчества Шмелева можно обнаружить незаметную сразу многоуровневую семантику.

Если говорить о трех проанализированных в этом разделе произведениях, мы видим, что после «Человека из ресторана», в период ухода из «Знания» и работы со «Словом», творчество писателя понемногу насыщается символикой. Это связано с изменениями во взглядах писателя. В начале 1910-х на его творчество влияют обострившиеся социальные конфликты, революция 1905-го года, в нем нужно показать конфликт, который существует здесь и сейчас. В творчестве же, которое приходится на период «Слова», наступает период рефлексии «по поводу», события и конфликты осмысляются, возникает потребность обрести устойчивость, найти

[84] Там же. С. 389.

первоосновы, дающие ощущение какой-то стабильности в постоянно меняющемся мире.

Мы видим, что в произведениях второго блока предмет вырастает до художественного образа. Если говорить о повести «Росстани», особенно ярко эта трансформация видна в семантике такой природной реалии, как подсолнух. Подсолнух в этом произведении это не просто растение, которое высаживает герой, это символ жизни, продолжающейся вечно, несмотря ни на что, и когда предмет трансформируется в символ, мы видим, что раскрываются новые смыслы: это не просто история про старика, приехавшего в родную деревню умирать, здесь писатель размышляет о том, что жизнь человека и природы находятся в тесной связи. Для «Волчьего переката» таким предметом, перерастающим свое бытовое значение, становится пианино. Оно служит не только предметом интерьера, но указывает на необходимость духовной связи между простым народом и интеллигенцией, а вслед за этим и на то, что духовная связь должна присутствовать между всеми людьми. В «Забавном приключении» яркий символ – автомобиль, пожирающий национальное пространство, становящийся символом перемен в национальном сознании, в культуре.

Но в творчестве 1910-х происходит еще одно изменение художественного метода Шмелева, отразившееся, в том числе и в предметном мире его произведений и ставшее основой мировидения писателя в творчестве периода эмиграции. Это изменение ярко проявилось в произведении «Неупиваемая чаша», которое будет проанализировано в следующем разделе.

2.3 Предмет как мифологема (на материале повести «Неупиваемая чаша»)

Повесть «Неупиваемая Чаша» написана И. С. Шмелевым в 1918 г. в Алуште. Это этапное произведение для Шмелева. Впервые повесть была опубликована в 1919 г. и затем, только при жизни автора, переиздавалась на протяжении почти 20 лет. Повесть написана незадолго до эмиграции писателя, и для творчества писателя важна она, потому что «христианские традиции определяют внутреннюю целеустремленность художественного произведения»[85], что в творчестве Шмелева

[85] Соболев Н. И. Повесть И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша»: творческая история, поэтика, текст. / Н. И. Соболев — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. С. 47.

происходит впервые. Темы, которые затрагивает писатель в этой повести, позднее не раз появятся в его творчестве после эмиграции, будут им перерабатываться и переосмысляться.

Шмелев встретил восторженно Февральскую революцию, но Октябрь не принял. В 1918 г. Шмелев уезжает в Крым в надежде найти покой и тишину, среди крови Гражданской войны, но она достигает и берегов Крыма. Это, несомненно, отражается на тональности повести. Сам Шмелев описывал историю написания повести так: «писалась «чаша» – написалась – случайно. Без огня – фитили из тряпок на постном масле, – в комнате было холодно + 5-6 градусов. Руки немели. Ни одной книги под рукой, только Евангелие»[86]. В таких тяжелых условиях Шмелев сумел создать произведение, которое высоко оценили многие русский и зарубежные писатели-современники Шмелева. Н. Ю. Желтова отмечает: «Повесть И. С. Шмелева “Неупиваемая Чаша” можно оценивать как духовный протест против революционного насилия и моральной деградации русского общества. Страшному, апокалиптическому житию настоящего он противопоставляет духовный подвиг Ильи Шаронова, который посредством своего искусства сумел найти верное средство от энтропии человеческой души — радость духовного преображения через сопереживание подлинной красоте. В повести Шмелева раскрывается национальная концепция красоты, ее нравственное содержание»[87].

Это произведение отличается от написанных Шмелевым ранее своей мифологизацией. В начале XX века возникает широкий интерес к мифологии, в культуре актуализируется интерес к изучению классического и архаического мифа. Мифологические сюжеты и мотивы часто используются в ткани художественных произведении, зачастую изменяясь и переписываясь писателями. «Чрезвычайно характерным является то, что в роли мифа, "подсвечивающего" сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого. Текст пропитывается аллюзиями и реминисценциями. И здесь происходит самое главное: художественный текст XX в.

[86] Русская литература в эмиграции / Под ред. Н. Полторацкого. – Питтсбург, 1972. С. 237.

[87] Желтова Н. Ю. “НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША” И. С. ШМЕЛЕВА: ПОЭТИКА РУССКОЙ КРАСОТЫ (К 130-летию со дня рождения И. С. Шмелева) // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. 2005. № 1. С. 23.

сам начинает уподобляться мифу по своей структуре»[88]. Это и происходит с повестью «Неупиваемая Чаша». Шмелев включается в общий для литературы XX века процесс неомифологизма, создает свой миф на основе других мифов. На основе анализа предметного мира повести этот процесс будет рассмотрен.

Повесть представляет собой своего рода стилизацию под житие. Нам рассказывается о жизни Ильи Шаронова, сына дворового маляра Терешки. В принципе, в повести лишь один герой – уже названный Илья Шаронов, остальных персонажей мы видим его глазами, и часто не как собственно живых и действующих людей, а образы, которыми Илья украсит стены храма. Храм этот носит имя святого Ильи. Прохожие могут видеть эти образы, зайдя в храм: «Идут к церкви, за парком. Бегло оглядывают стенную живопись, работу будто бы крепостного человека. Да, недурно, особенно Страшный суд: деревенские лица, чуть ли не в зипунах»[89]. Таким образом, мы видим героев лишь в восприятии Ильи, через призму его ценностей.

«Неупиваемая Чаша» начинается и заканчивается описанием деревни Ляпуновки в 1910-х г., в которую приезжают на экскурсию дачники. Они с интересом посещают разрушенную усадьбу, старенькую церковь, заросший пруд, но, «правда: в Ляпуновке все в прошлом»[90].

Все в Ляпуновке принадлежит ушедшему миру, кроме иконы, которая и сейчас вызывает интерес и заставляет поклониться себе верующих: «Вот уже больше полвека тянутся по лесным дорогам к монастыри крестьянские подводы <…> Смотрят потерявшие человеческий образ на неописуемый лик обезумевшими глазами, не понимая, что и кто Эта, светло взирающая с Золотой Чашей, радостная и влекущая за собой, — и затихают. А когда несут Ее тихие девушки, в белых платочках, следуя за «престольной», и поют радостными голосами — «радуйся, Чаше Неупиваемая!», — падают под нее на грязную землю тысячи изболевшихся душою, ищущих радостного утешения» и улыбнуться неверующих: «Смотрят и дачники, и горожане. Выбирают местечко повыше и посуше — отсюда вся ярмарка и монастырь как на ладони — и любуются праздником. <…> Дачники любят снимать, когда народ валится под «Упиваемую Чашу». Улавливают колорит и дух жизни. Насмотревшись, идут к Козутопову есть знаменитую солянку и слушать хор. Пощелкивают накупленными

[88] Руднев В. П. Словарь культуры XX века. - М.: Аграф, 1997. С 247.

[89] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 401.

[90] Там же. С. 399.

«кузнецами», хрустят репой. Спорят о темноте народной. И мало кто скажет путное»[91]. Эта икона – «Неупиваемая Чаша», название которой стало названием всего произведения.

В повести рамочная композиция, и внутри рамки, в которой описывается Ляпуновка 1910-х, помещен рассказ о жизни главного героя. Он начинается с описания тяжелого детства главного героя: матери он не знал, жил на скотном дворе, но при этом «был он мальчик красивый и румяный, как наливное яблочко, а нежностью лица и глазами был схож с девочкой»[92]. Принадлежал он барину-самодуру, который, после слез мальчика в монастыре и молитвы, тонет. На место старого барина приходит молодой, который отправляет всех своих крепостных учиться грамоте. Окончив учение, получает Илья от барина гривну меди и едет на ярмарку, которую запомнит на всю жизнь. В монастыре начинают обновлять собор, и приехали за отцом Ильи, Терешей Шароновым, с ним отпрашивается и мальчик. В монастыре он учится писать иконы и становится настоящим художником. Его учитель, старец Арефий, говорит: «Не с нами тебе, Илья… Плавать тебе по большому морю»[93], как бы предвещая то, что будет с Ильей в будущем. Пока Илья был в монастыре барин уезжал в степи, а вернувшись, привез с собой «Зойку-цыганку»: «Была та Зойка-цыганка вертлявая, худящая, как оса, и злая»[94].

Здесь, что традиционно для жанра бытия, возникают на пути Ильи искушения: «Упилась раз до злости, обожгла Илью черными глазами и приказала пить за ее здоровье. Никогда не пил Илья вина — греха боялся. А тут поскидала с себя Зойка красные шали, оголилась до пояса, подтянула под темные груди алую ленту с нанизанными червонцами и уставилась на Илью глазищами. Опустил Илья глаза в пол от искушения. А она притянула его за руку к себе и заворожила глазами-змеями. Поглядел Илья на ее жаркие губы и убежал в страхе от соблазна. А она смеялась»[95]. В этом отрывке прослеживается явная переработка мифа об Иосифе Прекрасном, в котором замужняя женщина пытается соблазнить целомудренного юношу, но терпит неудачу. Этот миф характерен для агиографического жанра, о нем подробно пишет

[91] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 452.

[92] Там же. С. 403.

[93] Там же. С. 413.

[94] Там же. С. 413.

[95] Там же. С. 414.

исследователь О.М.Фрейденберг[96]. Но здесь Шмелев немного изменяет сюжет мифологемы. Если в библейском мифе, как и в мифах народов мира, соблазнительница клевещет на главного героя мужу, и герой становится в той или иной мере мучеником и физически, и духовно, то здесь никто не узнает об искушении главного героя, он испытывает только духовные муки.

После этих событий барин уезжает с Зойкой на ярмарку, а обратно возвращается один и даже становится тихим, начинает много читать, а вместе с ним и Илья. Но барин вдруг «совсем переменился. Призвал Гришку Патлатого, портного, и велел шить на него власяницу. Не знал Гришка, какая бывает власяница, и сшил он халат из колючего войлока. Надел барин халат на голое тело и подпоясался веревкой. Сказал Илье: — Надо спасать душу. Тогда попросил Илья, чтобы дозволил барин и ему надеть власяницу. И стали они вести жизнь подвижническую. Будил барин по ночам Илью и наказывал читать Псалтырь. А сам становился на колени, на горку крупы с солью, и стоял до утра». Две недели барин держит себя как аскет, но и на него находит искушение: «— Стой, маркиз! Буди всех, зови сюда певчих девок! Понял Илья, что это барину искушение, и продолжал: «…и тамо бо рука Твоя…» Но еще пуще закричал барин. Тогда разбудил Илья певчих девок. Собрались девки в белых покрывалах, как, бывало, Сафо ходила, и запели сонными голосами любимую баринову «Венеру»[97]. Барин быстро успокаивается. После этого он заходит к Илье в каморку и узнает, что Илья работает по ночам, барин находит у Ильи его работы и решает отправить того учиться за границу.

Примечательно то, какие работы видит барин в каморке Ильи: Илья изображает Зойку-цыганку в виде Марии Египетской. Мария Египетская – женщина, по преданию бывшая блудницей в течение 17-ти лет, а после видения у гроба Господня на 47 лет ушедшая в пустыню, где вела аскетический образ жизни. Мы видим, как Илья, переосмысливает происходящее с ним, и если недавно мы видели воплощение мифа об Иосифе Прекрасном, то Илья, пропуская эти события через свое художественное мировосприятие, выходит к мифу о раскаявшейся блуднице в одной из его интерпретаций.

---

[96] Фрейденберг О. Е. Миф об Иосифе Прекрасном [Электронный ресурс]/ Опубл.: Миф об Иосифе Прекрасном /О. М. Фрейденберг // Язык и литература. – 1932. – Т. 8. – С. 137–158 – URL: http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Иосиф (дата обращения 30.05.2019)

[97] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 415.

Также барин видит себя «в золотой короне на высоком троне», он не знает, что Илья хотел написать его в образе Диоклетиана-гонителя, римского императора, ярого противника христианства. Илья радуется, что все так обернулось, потому что в поведении барина произошли изменения.

«Весна пришла, а все готовили барина в дорогу»[98], так начинается 6 глава. После молебна на проводы в дорогу, барин говорит мужикам, что «не для радости какой едет, а от скорби: скушно ему глядеть на темную жизнь, никогда веселого лица не видит»[99]. Для барина и для Ильи служение Богу должно быть радостным. Затем они оправляются в дорогу. Если до этого момента все художественное пространство представлено одной деревней, и для художника остальной мир как бы не существует, то с начала поездки пространство начинает расширяться и, если зайти вперед, в какой-то момент оно даже поглощает деревню так, что она как бы перестает существовать: «Четыре года прошло, и были эти четыре года как сон светлый: затерялась в нем далекая Ляпуновка. Снились — были новая земля и новое небо. А светлее всего была давшаяся нежданно воля: иди, куда манит глаз»[100]. Фраза «новая земля и новое небо» отсылают нас к библейскому тексту Откровения Иоанна Богослова. Весь мир в сознании Шаронова представляется настолько прекрасным, как представлено в Писании Царство Божие. Такое восприятие можно интерпретировать как проецирование эсхатологических представлений Ильи на то, что происходит вокруг и сейчас. Для него неожиданно было увидеть это все, ведь ранее для него всем миром была Ляпуновка.

В Италии Илья знакомится с творчеством «Леонардо и Микеланджело; Тициана и Рубенса; Рафаэля и Тинторетто»[101]. Здесь нужно вернуться к словам барина о радости. Православная иконопись предполагает строгость, в то время как в эпоху Ренессанса на Западе характерна иконопись «радостная». Этот «радостный» стиль живописи отразится в последующем творчестве Ильи: так будет расписана новая церковь в Ляпуновке. Исследователи, определяющие эстетику творчества Шмелева как духовный реализм, говорят о неоправославии Шмелева и трактуют его творчество как глубоко религиозное. Неоправославие отрицало художественную культуру Ренессанса как аморальную и беспринципную, тем более примечательным видится

[98] Там же. С. 416.

[99] Там же. С. 418.

[100] Там же. С. 418.

[101] Там же. С. 417.

использование положительным героем Шмелева в своей работе принципов этой художественной культуры. По существу Шмелев в этом произведении решился на эксперимент по слиянию двух разных художественных культур. Возлагает надежды на этот эксперимент он ради утверждения идеала прекрасного и чистого человека. Поэтому можно говорить о том, что это произведение, как было сказано в начале раздела, этапное для Шмелева и является важным для понимания творческой эволюции писателя. Здесь же следует отметить, что уже в 20-е годы в эмиграции Шмелев отрицает такой художественный метод и объявляет смерть культуры в мире европейской цивилизации, только в эмиграции Шмелев начинает писать пропитанные православием и религиозностью тексты.

В Италии Илья учится у русского рисовальщика, который говорит Илье, что тот должен послужить народу. Илья воспринимает эти слова как свое назначение, и даже когда его итальянский мастер Терминелли советует Илье остаться в Италии, он говорит, что это его предназначение, и возвращается на родину. И опять художественное пространство из огромного мира сужается до Ляпуновки. Это пространство не принимает художника, он становится чужим для него: «Стали посмеиваться над Ильей люди, говорили: — Ишь ты, ба-рин! Подольстился к барину — бока належивает, морду себе нагуливает, марькизь вшивый! Мы тут сто потов спустили, а он по морям катался, картинками занимался. Заходили к Илье, оглядывали стены. — Картинками занимаешься. Ишь долю себе какую вымолил. В господа, что ль, выходишь? Просись, вольную тебе даст барин. Говорил им Илья, затаив горечь: — Обучался я там, чтобы расписать для вас церковь. Вот буду… — Для барина. А для нас и старой было довольно. — Нет, для вас. Для вас только и работал. Для вас вернулся, — говорил Илья с сердцем. — Остался бы там — не слыхал бы обидных слов ваших. Не верили ему люди»[102].

Приехав, Илья узнает, что барин женился и у него родился наследник. Сам барин изменился: «стал совсем тихий и ходит за барыней по нитке: все баловство бросил»[103]. Интересны и другие изменения в образе жизни барина: «ходил уже не в халате, а в бархатном сюртуке-фраке малинового покроя и духами от него пахло. Когда надевал власяницу, приказал всех лебедей порезать, — «это, — говорил, — язычники только лебедями занимаются». Теперь опять белые лебеди плавали на тихой

[102] Там же. С. 427.

[103] Там же. С. 426.

воде прудов и кричали тоскливо в гулком парке»[104]. Лебедь становится образом, соединяющим в себе различные мифологии – античную и славянскую.

Илья приступает к расписыванию церкви, и барин требует от него, чтобы Илья «пустил под куполом к престолу господню впереди великомученицу Анастасию, а не первомученика Стефана»[105], потому что так зовут барыню. Примечательно, что великомученица Анастасия была одной из жертв императора Диоклетиана, в образе которого написал барина еще до отъезда в Италию Илья. Таким образом, судьбы персонажей уже как бы предопределены, и искусство Ильи становится неким предвестником будущего.

Илья заканчивает работу, и нам дается детальное описание росписи церкви: «В цветах и винограде глядели со стен кроткие: Алексей — человек божий и убогий Лазарь. Сторожили оружием — Михаил Архангел с мечом, Георгий с копьем и со щитом благоверный Александр Невский. Водружали Крест Веры и письмена давали слепым Кирилл и Мефодий. Вдохновенно читали Писание Иван Златоуст, Григорий Богослов и Василий Великий. Глядели и звали лаской Сергий и Савва. А грозный Илья-мужицкий, на высоте, молниями гремел в тучах. Шли под широким куполом к лучезарному престолу господа святые мученики, мужи и жены, — многое множество, — ступали по белым лилиям, под золотым виноградом… <…> Шли — голы и босы — блаженные, страстотерпцы, нищие духом, плакавшие и смиренные. Шли они в разноязычной толпе несметной, и, затерявшиеся в веренице светлой, ведомые Илье: и маляр Терешка, и Спиридоша-повар, и утонувший в выгребной яме Архипка-плотник, и кривая Любка, и глупенькая Сафо-Сонька, и живописный мастер Арефий… многое множество»[106]. Здесь стоит обратиться к семантике идущих в «Жизнь Вечную». То, что среди идущих в «Жизнь Вечную» Илья вносит своих односельчан, людей, которые в строгой условно-символической иконописи не могли быть иконизированы, можно интерпретировать следующим образом. Во-первых, как уже было сказано, Илья следует за ренессансной традицией иконописи, которая предполагала живость изображаемого, посредством определенных художественных решений, а во-вторых, мы уже обратили внимание на то, что по приезде художественное пространство повести сужается до Ляпуновки и не принимает главного героя, и решение внести в

[104] Там же. С. 426.

[105] Там же. С. 427.

[106] Там же. С. 429.

роспись церкви лики крепостных, можно трактовать, как попытку спроецировать пространство деревни в вечность для преодоления его тесноты. Но после расписывания церкви Илья понимает, что это не вершина его творчества как художника: «не для этой же работы воротился». Он чувствует, что имеет огромную силу таланта, и этот талант раскроется в дальнейшем.

Когда Илья сдает работу барину, он впервые близко встречается с Анастасией, своей барыней. Она кажется ему прекрасной: «Он, словно поднятый от земли, смотрел на это неземное лицо, лицо еще никем не написанной Мадонны, на ее неопределимые глаза, льющие радостное, казалось ему, сияние»[107]. После знакомства с барыней Илья решается написать образ великомученицы Анастасии, который затем дарит ей. Мы видим, как в художнике развивается страстное чувство: «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. В сладкой радости-муке упал Илья на колени, припал губами к старому полу, где она стояла, и целовал доски. Всю ночь метался Илья по своей каморке, выходил на крыльцо, слушал, как стрекочут кругом кузнечики в деревьях, как оставшиеся за морем цикады»[108], и это чувство приведет к наивысшей силе его таланта. Он идет в монастырь, где предлагает написать на стене Георгия Победоносца, «а через месяц младой Георгий на белом коне победно разил поганого Змея в броне, с головой как бы человека. Дивно прекрасен был юный Георгий — не мужеского и не женского лика, а как ангел в образе человека, с бледным ликом и синими глазами-звездами. Так был прекрасен, что послушницы подолгу простаивали у той стены и стали видеть во сне… И пошло молвой по округе, что на монастырской стене — живой Георгий и даже движет глазами»[109]. В эпизоде росписи содержится ключ к пониманию повести.

Миф о святом Георгии существовал как в официальном варианте, так и в фольклоре[110]. В образе великомученика происходит смешение традиций христианских и языческих, и это характерно для народной традиции. Миф повествует об озере, на котором жил Змей. Жители города должны были по жребию отдавать своих сыновей и

[107] Там же. С. 431.

[108] Там же. С. 434.

[109] Там же. С. 435.

[110] Пропп В. Я. Змееборство Георгия в свете фольклора. // Пропп В. Фольклор. Литература. История. (Собрание трудов). – М.: Лабиринт, 2002, С. 92-114.

дочерей на растерзание Змею. Однажды жребий пал на дочь царя, и ему пришлось подчиниться. Когда девушка стояла у озера и плакала, ожидая расправы, мимо проезжал святой Георгий. Победив Змея, Георгий велел девушке вести за собой Змея. Придя в город, Георгий при всех убивает Змея, и весь город обращается в христианство. Если обратиться к имени Илья, то его можно соотнести с Ильей-пророком и Ильей Муромцем. Оба этих персонажа играют важную роль в народной мифологии: Илья-пророк принимает на себя функции громовержца Перуна, разящего молнией-огнем (как Георгий копьем), и часто в фольклоре образы Ильи-пророка и святого Георгия объединяются. Также в сказании об Илье Муромце есть эпизод, где Илья по пути в Киев освобождает жителей Кинешмы от литовцев, и горожане принимают христианство. Мы видим похожесть этих трех мифологических образов, и все они сливаются в «Неупиваемой Чаше» в один – Илью Шаронова. Он, как Илья Муромец, известен своей праведностью; кисть художника можно считать аналогом копья Георгия, то есть в образе Ильи заложен мотив противления злу. Если вернуться к началу повести, то можно увидеть определенные детали, которые подскажут нам, кто представляет зло в повести. В одном из эпизодов описывается одежда молодого барина: «В китайский красный халат был одет барин, с золотыми головастыми змеями, и золотая мурмолка сияла на голове, как солнце. Так и сиял, как икона. И день был погожий, теплый, полный весеннего света — с воды и с неба. Как в снегу, белый был островок в черемуховом цвете. Стучали ясными топорами плотники на мостках, выкладывали перильца белой березой»[111]. Предметы одежды в данном контексте можно прочитать как знак змея, не зря Илья хотел изобразить его в виде Диоклетиана. Мы уже сказали, что судьбы персонажей были предопределены и, если наложить их на образы мифа о Георгии Победоносце, можно сказать о том, что в этой повести значительное место отведено этому мифу, но с некоторыми изменениями: например, Илья побеждает зло в лице Змея несколько раз.

Первый Змей – «Жеребец», старый барин: «говорят в народе, что голова того Змея (написанного Ильей в монастыре) – Жеребцова»[112] и побеждает его Илья еще в первой главе, об этом уже было сказано выше. Второй поверженный змей – Зойка-цыганка, как и в случае с молодым барином, свою змеиную сущность она выдает своим образом: «Возами возили из города и сукна, и штоф, и парчу, и всякие наряды, а

[111] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 407.

[112] Там же. С. 403.

Зойка валялась по полу в лентах и вызванивала на гитаре. <…> А тут поскидала с себя Зойка красные шали, оголилась до пояса, подтянула под темные груди алую ленту с нанизанными червонцами и уставилась на Илью глазищами. Опустил Илья глаза в пол от искушения. А она притянула его за руку к себе и заворожила глазами-змеями»[113]. Когда барин поехал с ней на ярмарку, она пропала без вести. То есть, выдержав искушение, Илья одерживает победу.

Полное церковно-славянское название иконы, изображающей победу святого Георгия – «Чудо Георгия о Змии и Девице», и история иконы преломляется в истории отношений Ильи и Анастасии.

Анастасия, будучи сиротой, выходит замуж за барина, но разочаровывается: «Слышал Илья — опять заскучал барин. Говорили, будто ездить начал на хутор, где жили «на полотнянке» девки. <…> К весне услыхал Илья, что родилась у барыни дочь, а барин другую неделю пропадает на охоте. Пришла навестить тетка Агафья и сказала Илье, что барыня с полгода будто не живет с барином, «не спит, сказать прямо», а перебралась в дедовскую половину. Узнал и еще Илья, будто застала барыня свою горничную Анюту с барином в спальной»[114]. Отношения с барином пагубно влияют на нее, она как будто чувствует, что умирает и просит написать ее портрет: «А она сказала: — Вы, Илья, удивительно пишете. И вот у меня к вам просьба… - Вздрогнул Илья от ее голоса, но сказал барин: — Просьба не просьба, а… постарайся напоследок… Барыня желает, чтобы написал ты ее портрет… Можешь?»[115]. И вот как она объясняет, для чего этот портрет: «Илья… это вы сделали для меня, я знаю. Я хотела иметь вашу работу. Она сохранит меня для моего ребенка… И тут увидал Илья, как ее глаза потемнели скорбью и горько сложились губы»[116]. Илья не имеет возможности спасти Анастасию в реальной жизни, поэтому он спасает ее в мире живописи, который доступен ему – пишет с ее лика икону «Неупиваемая Чаша», и на этой иконе «другая, которая умереть не может»[117]. Таким образом, он все же спасает ее, пусть и не от физической гибели.

Здесь важно отметить, что изначально просьба Анастасии была написать портрет, но он у Ильи трансформируется в икону – центральный образ произведения,

[113] Там же. С. 414.

[114] Там же. С. 445.

[115] Там же. С. 441.

[116] Там же. С. 444.

[117] Там же. С. 442.

вынесенный в заглавие. То есть происходит переход предмета в миф. Илья сублимирует в этой иконе свою страсть и создает образ Богородицы, в котором можно прочесть соловьевскую Софию – Богородицу, образ вечной женственности. В описании Богородицы на иконе («Лик Богоматери был у нее — дивно прекрасный! — снежно-белый убрус, осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и «поражающие» — показалось дьячку — глаза»[118]) заметно сходство с соловьевской Софией из стихотворения «Три свидания» («И в пурпуре небесного блистанья / Очами, полными лазурного огня, / Глядела ты, как первое сиянье / Всемирного и творческого дня»[119]). Шмелев посредством иконы вводит в произведение архетипический образ, представленный через призму эстетики В. Соловьева. Это неудивительно, ведь Шмелев считал Соловьева одним из величайших мыслителей. Согласно теории Соловьева, София играет важнейшую роль в борьбе созидающего начала против хаотического. И красота для Соловьева состоит в единстве с истиной и добром и необходима для укрощения тьмы этого мира. В «Неупиваемой Чаше» мы видим соловьевский пафос соединения земного и небесного, соединение человеческой страсти и молитвы. Из этого пафоса вытекает центральный миф «Неупиваемой Чаши».

Икона «Неупиваемая Чаша» одна из основных предметных реалий в произведении. Шмелев берет за основу миф о прославлении этой иконы и на его основе пишет свой собственный. Мы уже рассмотрели, какой сюжет создает Шмелев, создавая свою историю написания иконы. Но следует обратиться к мифу о прославлении иконы и посмотреть, как писатель его перерабатывает. Согласно преданию, явление образа «Неупиваемой Чаши» произошло в 1878 г. Крестьянину, одержимому пьянством и потерявшему способность ходить, приходит видение, в котором старец говорит крестьянину идти в монастырь Владычицы Богородицы, где находится икона «Неупиваемая Чаша», чтобы отслужить молебен, и тогда он станет здоров. Придя в монастырь, он рассказывает о сновидениях и просит отслужить молебен, но никто не знал иконы с таким названием. После долгих поисков икона была найдена, а после молебна крестьянин получил не только исцеление ног, но и избавился от тяги к алкоголю.

[118] Там же. С. 447.

[119] Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / В.С. Соловьев; сост., вступ. ст., примеч. А.Б. Муратова. СПб: Худож. лит., 1994. С. 409.

Шмелев в повести предлагает свою версию этого мифа. Во-первых, это время явления иконы, оно отличается, и по тексту Шмелева происходит явление в 1850-х. Герой Шмелева, Мартын Кораблев, отставной служивый, приходит в монастырь, потому что у него отнимаются ноги, а во сне было ему видение, в котором икона сказала, чтобы перед ней отслужили молебен с освящением воды. Мартын исцеляется, об этом узнает народ и просит отслужить молебен. Но так как икона написана не по уставу (Илья писал ее в соответствии с традициями эпохи Возрождения), то архиерей велит дописать Младенца в Чаше. После этого установлено почитание иконы, и «год от году притекал к Неупиваемой Чаше народ — год от году больше. Стала округа почитать ту икону и за избавление от пьяного недуга, стала считать своей и наименовала по-своему — Упиваемая Чаша»[120].

При анализе произведения мы видим, что в творческом мировоззрении писателя произошли изменения. Перед эмиграцией, в попытке уйти от жестокой реальности, которую Шмелев не был готов признавать, в творчестве писателя исчезают социальные мотивы, и он обращается к мифу как творческому материалу, на основе которого формируется своя мифологическая система, посредством различных мифологем. При анализе были выявлены следующие мифологемы: миф об Иосифе Прекрасном, о раскаявшейся блуднице, о Георгии Победоносце и об иконе «Неупиваемая Чаша». В предыдущих разделах было выявлено, что писатель использует предмет как характеристику персонажа или символ. В этом же произведении предмет имеет принципиально новую для творчества Шмелева функцию – предметы создают миф. Появляется предмет-мифологема.

[120] Шмелев И. С. Сочинения в 2-х томах. М. «Художественная литература», 1989. Т. 1. С. 452.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предметный мир произведения очень важен для раскрытия темы произведения, понимания авторского замысла. Посредством анализа предметного мира можно понять художественное мировоззрение писателя, его творческий метод. Если рассматривать несколько произведений автора, написанных в разные периоды его творчества, можно проследить и объяснить творческую эволюцию писателя, что и стало целью настоящего исследования. На основании изменений в изображении предметного мира художественного текста, была прослежена творческая эволюция И.С. Шмелева в период 1910-х годов.

Нужно отметить, что исследуемый период был насыщен различными социальными катаклизмами: еще слышны отголоски революции 1905 года, в 1914-ом начинается первая мировая война, в 1917-ом происходят две революции. Несомненно, эти события и прямо, и косвенно отражались в искусстве, в том числе и в литературе. Эти события в некоторой мере отразились в творчестве И. С. Шмелева.

В повести «Человек из ресторана» (1910 г.) мы обнаруживаем социальный конфликт, введенный писателем. «Человек из ресторана» – демократическая повесть, поэтому, если обратиться к предметному миру этого произведения, видно, что предмет выполняет бытовую функцию, в первую очередь он служит для создания атмосферы повести и характеристики персонажей. Если описывается мир богатых, то соответственно там изображены тяжелые золотые цепи, толстые кошельки, если мир бедных – убранство квартиры, небогатое деталями. И так как повесть имеет социальный подтекст, предметный мир произведения выполняет определенные функции: вызвать сочувствие к «маленькому человеку» и отвращение к власть имущим. Эта цель писателем достигается. При помощи различных предметов писатель создает образ богатого: он развращен, жаден и скуп. Бедные же изображены как люди страдающие, угнетенные.

В повести «Росстани» (1913), написанной всего двумя годами позже, писатель отходит от изображения социальных конфликтов и обращается к теме жизни и смерти. В этом произведении предмет перерастает свое бытовое значение и становится символом. Ярким примером такого изменения являются подсолнухи, высаженные главным героем. На протяжении его жизни в деревне (третьей жизни, как сказано в тексте) нам показывается то, как это растение изменяется; в день смерти главного

героя подсолнухи вянут, но уже в сцене поминок подсолнухи изображены продолжающими свой жизненный цикл. Писатель говорит о том, что жизнь вечна и продолжается, так как и смерть – это не конец всего. Это первое произведение писателя, в котором предмет функционирует как символ в полной мере, но оно не последнее. В том же 1913 г. писатель пишет рассказ «Волчий перекат». В «Волчьем перекате» мы также находим предметы, перерастающие свое обычное значение. Тема рассказа – взаимосвязь интеллигенции и простого народа, и эта взаимосвязь полно раскрывается в символике пианино. Пианино здесь и символ ненужности интеллигенции, ее отделенности от простых людей «пианино у леса», а с другой стороны, это символ того, что эти две культуры должны существовать вместе, иметь тесные взаимоотношения. В этом произведении предмет продолжает функционировать в качестве символа. Конечно, не каждый предмет является символом, но это постепенное введение в текст таких предметов, говорит об изменениях в творческом мировоззрении Шмелева. Также символикой насыщен рассказ «Забавное приключение» (1916 г.). В этом произведении заметно предчувствие Шмелевым социального катаклизма, который обрушится на страну через год. В связи с этим предметы получают символическое значение, например, автомобиль становится символом дьявольского существа, несущего страну в ад. Таким образом, мы видим, как изменяется эстетика творчества писателя: от предмета в функции бытописания происходит переход к предмету-символу.

Повесть «Неупиваемая Чаша» написана в 1918 г., и проведенный в ходе исследования анализ предметного мира позволяет зафиксировать новый этап в развитии творческого метода автора. Произведение представляет собой миф, созданный Шмелевым на основе других мифов (об Иосифе Прекрасном, о Святом Граале, о раскаявшейся блуднице, о «Неупиваемой Чаше, о Софии). В заглавие повести вынесено название иконы – центральный миф повести. Мы видим, как портрет (предмет, нередко возникающий в интерьере и тогда являющийся характеристикой героя, художественного пространства и/или времени) становится иконой, то есть предмет выходит за рамки быта и становится мифологемой.

Проследив эволюцию творческого метода автора в аспекте изображения предметного ряда в период 1910-х годов, можно отметить последовательное усложнение художественного предмета, движение от «характеризующей» функции к метафоре и символу, с последующим развертыванием в мифологему. Тяготение к

христианской символике, эзотерически значимой религиозной образности (в общем характерное для литературы Серебряного века) возникает в творчестве Шмелева не в противовес бытописанию, но органично произрастает из него. Этапами этого поступательного развития становятся появление у означающего означаемого (переход от характеризующей предметной детали к метафоре), постепенное углубление плана содержания (усложнение метафоры и возникновение символов), создание предметных образов, насыщенных универсальными смыслами (обращение к мифологемам)

Возможным направлением дальнейшего исследования может быть изучение творчества эмигрантского периода в аспекте специфики изображения предметного мира с целью выстраивания общей траектории развития поэтики писателя и выявления механизмов взаимодействия социально-бытовой и христианско-духовной составляющих.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1) Алексеев А.А. Проблема духовного реализма в русской классической литературе XIX века // Дергачевские чтения – 98: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 1998. С. 22-24.

2) Бурнакин А. Литературные заметки. / А. Бурнакин // «Новое время» - 1912. – 24 ноября. С .5.

3) Все толковые словари Русского языка в едином рубрикаторе [Электронный ресурс] URL: http://tolkslovar.ru/ (Дата обращения: 31.05.2019).

4) Гоголь Н. В. Мертвые души. – М. :Правда. – 1977. – 357 с.

5) Дзыга Я. О. Творчество И. С. Шмелева в контексте традиций русской литературы [Текст] / Я. О. Дзыга. - Москва: [б. и.], 2013. – 346 с.

6) Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII-XX веках / М. М. Дунаев. — М.: Престиж, 2003. — 1056 с.

8) Дунаев М. М. Своеобразие реализма И. С. Шмелева (творчество 1894—1918 годов) / М. М. Дунаев.—М., 1979. – 216 с.

9) Дунаев М. М. Своеобразие творчества И. С. Шмелева (К проблеме бытовизма в произведениях писателя) / М. М. Дунаев // Русская литература.— 1978.— № 1.

10) Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. / А. Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.

11) Желтова Н. Ю. “НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША” И. С. ШМЕЛЕВА: ПОЭТИКА РУССКОЙ КРАСОТЫ (К 130-летию со дня рождения И. С. Шмелева) // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. 2005. № 1.

12) Захарова В.Т. Поэтика прозы И.С. Шмелева: монография. – Нижний Новгород: Мининский университет, 2015. – 106 с.

13) Захарова В. Т. Черты импрессионизма в дооктябрьской прозе И. Шмелева // В. Т. Захарова. Импрессионистические тенденции в русской прозе XX века.— М., 1993. – 241 с.

14) Ильин И. О тьме и просветлении : Кн. художеств. критики : Бунин, Ремизов, Шмелев / И. А. Ильин. - Мюнхен, 1959. – 196 с.

15) Касторский С. В. Горький в годы реакции // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956. Т. X. Литература 1890—1917 годов. — 1954. — С. 405—469.

16) Келдыш В. Сборники товарищества «Знания». Сборники «Слово». / В. Келдыш // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905 – 1917. Большевистские и общедемократические издания, – М., «Наука», 1984, С. 228-279, 280-308.

17) Келдыш В. Судьбы критического реализма./ В. Келдыш. // Русская литература конца XIX-начала *XX* века, 1903-1917. – М., "Наука", 1972, С.78-169.

18) Кияшко Л. Н. «Бытовая» проза И. С. Шмелева (повесть «Росстани») / Л. Н. Кияшко // Вестник Московского гос. гуманит. ун-та им. М. А. Шолохова. Филологические науки. — 2012. — № 3. — С. 15—24.

19) Коробка Н. И. И. С. Шмелев: Критический этюд // Вестник Европы. – 1914. Том. 3. С. 338—356

20) Коточигова Е. Р. Вещь в художественном изображении / Е. Р. Коточигова // Введение в литературоведение. – М., 1999. – 317 с.

21) Крутикова Л. Реалистическая проза 1910-х годов. / Л. Крутикова // Судьбы русского реализма начала XX века. – Л., 1972. С. 166-222.

22) Кутырина Ю. А. Иван Сергеевич Шмелев / Ю. А. Кутырина. – Париж : [б. и.], 1960. – 103 с.

23) Лодыженский Ю. Встречи с писателями: Горький, Короленко, Шмелев. / Ю. Лодыженский // "Возрождение". 1961. №120, с. 80-96.

24) Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев / А. М. Любомудров – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 289 с.

25) Львов-Рогачевский В. И. С. Шмелев. // В. Львов-Рогачевский. Новейшая русская литература. Изд. 7-е. – М. ,"Мир", 1927. С. 274-283.

26) Михайлов О. Н. Об Иване Сергеевиче Шмелеве. / О. Н. Михайлов // И. С. Шмелев. Повести и рассказы. – М. , "Художественная литература", 1983. С. 522.

27) Михайловский Б. И. С. Шмелев. / Б. Михайловский // И. С. Шмелев. Человек из ресторана, – М. Гослитиздат, 1957, С. 3-14

28) Михневич Вл. Очерк истории музыки в России в культурно - историческом отношении [Текст] / Вл. Михневича. – Ф. Сушинский, 1879. – 359 с.

29) Мищенко А. И. Шмелеву / А. Мищенко // Возрождение.— Париж, 1971.— № 233.

30) Набоков В. Д. Нечаянная радость. // Речь. – 1913. 22 декабря. С. 3.

31) Параскева Е. В. МОТИВ ДОМА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЁВА // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. № 6(72): в 3-х ч. Ч. 2. С. 41-45.

32) Островский А. Н. Доходное место. // А. Н. Островский. Пьесы. – Казань : Таткнигоиздат , 1955, – 541 с.

33) Примочкина Н. Н. Предчувствие революции в рассказе И.С.Шмелева «Забавное приключение» // И.С.Шмелев и проблемы национального самосознания. М., ИМЛИ РАН, 2015. С. 302-307.

34) Пропп В. Я. Змееборство Георгия в свете фольклора. // Пропп В. Фольклор. Литература. История. (Собрание трудов). – М.: Лабиринт, 2002, с. 92-114.

35) Потапова, Е.Г. А.П. Чехов и творчество И.С. Шмелева эмигрантского периода [Текст]: автореф. дисс... к. филол. н. / Е.Г. Потапова. М., 2008. – 26 с.

36) Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.

37) Русская литература в эмиграции / Под ред. Н. Полторацкого. – Питтсбург, 1972. – 332 с.

38) Сваровская А. С. Человек дела в русской прозе начала XX века: драма гедонизма // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог Вып. 5 / Том. гос. ун-т, Филол. фак., Кафедра истории русской литературы XX века ; [ред. : Т. Л. Рыбальченко] – Томск : Издательство Томского университета, 2003. С. 52-72.

39) Сливицкая О. Реалистическая проза 1910-х годов. / О. Сливицкая // История русской литературы в 4-х томах. – Л.: "Наука", 1983, т.4, С. 614-634.

40) Соболев Н. И. Повесть И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша»: творческая история, поэтика, текст. / Н. И. Соболев — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — 304 с.

41) Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / В.С. Соловьев; сост., вступ. ст., примеч. А.Б. Муратова. – СПб: Худож. лит., 1994. – 528 с.

42) Топоров В. Н. Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — 624 с.

43) Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учебное пособие. / Ежи Фарино. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.

44) Фрейденберг О. Е. Миф об Иосифе Прекрасном [Электронный ресурс]/ Опубл.: Миф об Иосифе Прекрасном /О. М. Фрейденберг // Язык и литература. – 1932. – Т. 8. – С. 137–158 – URL: http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Иосиф (дата обращения 30.05.2019)

45) Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

46) Черников А. Изучение творческого наследия И. С. Шмелева: итоги и задачи. / А. Черников // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX-начала XX веков. Тез. докл. Крымск. научн. конференции. – Симферополь, 1990. С. 105-106.

47) Черников А. Проза И. С. Шмелева [Текст] : концепция мира и человека / А. П. Черников ; М-во образования Рос. Федерации. Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина [и др.]. – Калуга : Калуж. обл. ин-т усовершенствования учителей, 1995. – 341 с.

48) Чудаков А. П. Поэтика Чехова. / А. П. Чудаков – М.: «Наука», 1971, – 292 с.

49) Чудаков А. П.. Слово — вещь — мир: от Пушкина до Толстого. / А. П. Чудаков – М., 1992. – 433 с.

50) Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 14. – М. «Т8», 2017, – 688 с.

51) Шмелев И. С. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Повести и рассказы / Вступ. Статья, сост., подгот. текста и коммент. О. Михайлова. – М.: Худож. Лит., 1989. – 463 с.