

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА (ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО)

Татьяна Филат (Днепропетровск)

РАССКАЗ И.С.ШМЕЛЁВА «ОБОРОТ ЖИЗНИ»: КОНЦЕПЦИЯ И ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н.Д.Тамарченко, сделав краткий экскурс в историю понятия «художественный мир», пишет: «Мысль о том, что художественное произведение представляет собой особый, замкнутый в себе мир, известна со второй половины XVIII в.» [1,176]. Но, как верно отмечает учёный, «в теорию литературы эта идея проникла лишь в 1920-1930-х годах» [1,176]. М.Бахтин ввёл понятие «мир героя» в известной статье «Автор и герой в эстетической деятельности», которое присутствует и в работе Р.Ингардена «Мир произведения», а в 1968 году Д.С.Лихачёв опубликовал статью «Внутренний мир художественного произведения», которая способствовала изучению этого понятия. Было введено и понятие «мир писателя» [2], где по сути дела рассматривались некие общие основы того или иного литератора. А.П.Чудаков в составе «мира писателя» выделяет природные и рукотворные предметы, героев, обладающих «миром внутренним», и события [3,8]. Несмотря на то, что «внутренним миром» произведения стали заниматься, однако, как верно отмечает Н.Д.Тамарченко, дефиниция понятия «художественный», или «внутренний», мир произведения и его компоненты долго не получали чёткого определения и выяснения даже в специальных работах [4;5;6;7;8]. Порою «внутренний мир» произведения сводят лишь к предметному миру. Так, Л.В.Чернец пишет: «Мир (иначе: предметный мир...)» [9,192], – правда, далее она рассматривает мир произведения в аспекте «персонажей сюжета как системы «событий» [9,198], лишь в конце коротко упоминает о пространстве и времени [9,200]. Э.Я.Фесенко, соглашаясь с этим, в предметной изобразительности как основе мира произведения выделяет группы деталей (сюжетные, описательные, психологические) [8,11], не называя других важнейших сторон художественного мира произведения. Думается, что предметность не может выделяться как первая фундаментальная основа «художественного мира», тем более, если принимать концепцию соотносимости мира художественного произведения с миром реальным, что разделяют Э.Л.Фесенко и Л.В.Чернец. Предметность без пространства-времени в художественном мире произведения, как правило, не создаётся, не воспроизводится.

Н.Д.Тамарченко предлагает свою интерпретацию компонентов понятия «внутренний мир» произведения [1,172-205], которое в основном может быть принято с некоторыми уточнениями. В частности, думается, что необходимо помимо «мира героя», включающего большое количество составляющих, пространственно-временных параметров, событийности с её характером, порядком, ситуациями, коллизиями и мотивами [1,174], учитывать также концепты «художественного мира». Н.Д.Тамарченко акцентировал внимание на составляющих понятия «внутренний мир» (автор статьи отдаёт предпочтение термину «художественный мир», как и Л.В.Чернец [12,191]) произведения, не занимаясь специально такими его свойствами, как условность, моделирующий характер, конструктивность его компонентов, которые справедливо выделяют другие исследователи [10,55,214; 11,1043; 12,69-71], опираясь на концепцию «вторичности» художественного мира произведения, что разделяет автор статьи.

Д.С.Лихачёв, отмечая относительную автономность художественного мира произведения, пишет: «...внутренний мир художественного произведения не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художник произведения, имеет целостный и целенаправленный характер» [13,76]. Большинство исследователей в качестве основных, аналогичных реальному миру, поэтологически конструктивных [10,55,214] и ведущих структурных элементов мира художественного выделяет пространство и время [1,359-360; 13,76] как «несущий каркас эпики» [11,1043]. Уже в «Поэтике» Ю.Ц.Скалигера (1561), одного из классических образцов риторической традиции,



«место» и «время» выделяются как важные стороны поэтики произведения, не говоря уже о теории классицизма XVII века. М.М.Бахтин, как известно, создатель понятия и термина «хронотоп», исследуя художественное время и пространство в романе от античности до XVII века, видел в них ключевые категории «художественного мира» произведения. К тому же многие прозаические произведения начинаются с фиксации пространства и времени рассказываемых событий, вводя читателя в «художественный мир» того или иного произведения и позволяя ему ориентироваться в конкретике места и времени, давая ключ к происходящим в нем событиям, взаимопониманию людей и т.д.

Думается, что, анализируя «художественный мир» произведения, необходимо учитывать иерархическую системность моделирования условного, вымышленного, но часто прямо соотносимого с реальным миром художественного мира произведения, пространство-время героев, событий, конфликтов, созданных специфическими структурными поэтологическими компонентами, где предметность, детали, с которых начинают основную характеристику понятия «мир произведения» Л.В.Чернец и Э.Я.Фесенко, лишь реализуют более фундаментальные его параметры. В этом отношении, как представляется, необходимо следовать логике анализа Н.Д.Тамарченко.

Художественный мир рассказа И.С. Шмелева «Оборот жизни» (1915) в своей пространственно-временной конкретике прикреплен к локальному пространству деревенской России и историческому времени первого года Первой мировой войны. Он порожден концепциями шмелевского (авторского) художественного мира, воссоздает мир автора-повествователя (я-наррация) и мир героя-рассказчика, которые находятся в динамическом взаимодействии. Мир шмелевского рассказа смоделирован как аналог реального мира, автор соблюдает принцип создания иллюзии жизнеподобия. Художественность рассказа основана на этом поэтологическом принципе, на открытой и скрытой авторской концептуальности мира и человека, времени и пространства. Мир рассказа «Оборот жизни» дан через восприятие и интерпретацию автора-повествователя, который воспроизводит не только внешний, обозреваемый им локус деревенской действительности, но и мир рассказчика, столяра Митрия, возникающий в его мини-миологических рассказах о своих земляках и о себе самом. Эти миры двух персонажей шмелевского рассказа не накладываются друг на друга, но и не существуют параллельно, они находятся в процессе взаимного проникновения, взаимодействия, в чем заложена концепция автора о взаимопонимании людей разных социальных, культурных уровней, о народной мудрости восприятия одной из сущностей феномена войны. Динамика повествования основана на изображении этого процесса.

Рассказ «Оборот жизни», как и всякое произведение, являет собой «единое событие общения автора, героя и читателя» [1,173]. Это произведение ярко представляет своеобразие шмелевских концептов и приёмов художественной трактовки военной действительности нефронтовой России в начале Первой мировой войны. В её трактовке органично сочетаются гуманистический подход, патриотизм, антивоенная направленность, точные злободневные наблюдения писателя с раздумьями о «вечном ритме бытия», как точно выразился А.П.Черников [14,16]. В рассказе отчётливо проступает настойчивое желание Шмелева найти нравственные законы бытия, жизнеповедения человека, что выступает одной из доминантных тенденций всего его творчества. Эта тенденция отчётливо проступает уже во всех рассказах писателя о войне, становится константой художественного мира автора периода 1912-1917 гг., справедливо выделенного А.П.Черниковым в особый этап творческой эволюции писателя [14,14]. Она присутствует и в рассказе «Оборот жизни», оплодотворённом шмелевским представлением о многоликости жизни с её внешней будничной простотой и внутренней сложностью и напряжённостью, полной драматизма. Эта концепция воплощается в калейдоскопичности – верно отмеченной А.П.Черниковым черте шмелевской манеры [14,18], реализуется в повествовательной структуре, построенной на экземплицидности – системе разных жизненных примеров, о которых сообщает главный рассказчик произведения столяр Митрий. Он – классический «фокализатор», если воспользоваться термином Ж.Женетта [15,204-206], выражающий свою точку зрения на людей и события действительности, наблюдатель и интерпретатор рассказанных им жизненных историй жителей его округа времён войны и своей жизни. Монологическая речь столяра Митрия предстаёт как устная, обращённая к конкретному слушателю – автору-повествователю, чьи внутренние монологи – своеобразная реакция на



увиденное и услышанное, отличающаяся стремлением к аналитическому объяснению и обобщениям, адресованным себе и читателю.

Художественный мир рассказа «Оборот жизни», название которого отвечает высокой оценке поэтики Шмелёвских заглавий, данной И.А.Ильиным [16], точно и верно передаёт концепцию, определяющую военный период в жизни народа, представляя цитату из речей рассказчика столяра Митрия. Слово «оборот», заявленное в заглавии, концептуально-ключевое, прямо повторяется в тексте [17,277], объединяет разные «истории» земляков Митрия, им рассказанные, передаёт его понимание-определение изменений, вызванных войной, с чем по ходу наррации согласится автор-повествователь.

Художественный мир рассказа «Оборот жизни», в центре которого – само «событие рассказывания» [1,173], а наррация построена на чередовании информации «рассказывающего» (Митрий) и «повествующего субъекта» – автора-повествователя [1,174], формируется восприятием и интерпретацией двух людей: автора-повествователя-слушателя и рассказчика столяра Митрия. Его монологическая речь доминирует в тексте, являя столь излюбленный Шмелёвым сказ, имитирующий живую речь и создающий своеобразие языковой личности нарратора, и имеет, если воспользоваться определениями В.Виноградова, лирико-эмоциональный и информационно-повествовательный характер [18,47]. Но начало рассказа ведётся автором-повествователем и представляет собой его видение осенней природы, отмеченное, как это часто у Шмелёва, любованием пейзажем: «Осенние дни. Тихо и грустно. Ещё стоят кое-где в просторе бурых пустых полей... забытые маленькие шеренги крестцов нового хлеба... Тихи и мягки просёлочные дороги... Тихи и осенние рощи в позолоте, мягки и теплы, строги и холодны за ними, на дальнем взморье, сумрачные боры. И так покойно смотрит за ними даль, чистая-чистая, как глаза ребёнка... Всюду чуткий покой погожих осенних дней...» [17,275].

В начальном элегическом пейзаже подчёркиваются тишина и покой, что создаётся градацией, повтором слов «тихо», «тихи», «покойно», «покой». Это – ключевые детали пасторального пейзажа, деревенский характер которого определяют слова «бурные пустые поля», «шеренги крестцов нового хлеба», «просёлочные дороги», «неслышная телега». Пейзаж красочен, в нём повторяются эстетически значимые и оценочные слова, производные от слова «золото»: «золотятся», «золотая пыль», «позолота», «золотая бумага» [17,275]. Эти слова отражают цветное восприятие мира автором-повествователем, в сочетании с повторением слов «тишина» и «покой» создают пейзаж-настроение: описание приобретает функцию передачи психологии восприятия, а сравнения («как забытые маленькие шеренги», «даль, чистая-чистая, как глаза ребёнка») и олицетворение (берёзы, которые «идут и дремлют») свидетельствуют о поэтическом даре восприятия природы автором-повествователем, создавая важную черту его образа. Пейзаж дан в пространственной перспективе (отмечается «даль») и во временной характеристике («осенние дни»). Но обрисованная гармония природы во временной перспективе, как считает автор-повествователь, будет нарушена: «налетит» ветер, «закрутит и захлещет» – «и побегут в мутную даль придорожные берёзы, и заплачут рощи» [17,275]. Эти финальные строки пейзажного фрагмента, который является дескриптивной экспозицией рассказа, подчёркивают временность пасторальной красоты природы, она не служит простым контрастом к состоянию мира людей, о котором речь пойдёт далее, а образует с ним некое единство динамического, противоречивого бытия людей и природы – концепт, часто встречаемый в произведениях Шмелёва.

Фиксируется и пространственная точка обозрения пейзажа: «Мы сидим на голом бугре за селом. Отсюда далеко видно» [17,275]. Начальный пейзаж рассказа, увиденный автором-повествователем, дан как пространственно-временной аналог «первичного», реального мира, описывает место действия, где протекает «событие рассказывания», и это пространство с его людьми и событиями становится объектом наррации столяра Митрия. Художественная дескрипция места события рассказывания одновременно характеризует субъекта – автора-повествователя, носителя психологизированного поэтического видения, и само пасторализированное локальное пространство. А «истории», рассказанные основным нарратором «Оборота жизни» – столяром Митрием, помимо информации о жизненных событиях и судьбах людей, сосредоточенных на этом пространстве в рамках военного времени, тоже его одновременно характеризуют рассказчика: Митрий явно не приобщён к книжной культуре, но наблюдателен,



терпим, гуманен, мудр и наделён стоицизмом. Двойная функциональность, основанная на сочетании описаний и «историй» с характеристикой их носителей – автора-повествователя и рассказчика Митрия, присуща художественному миру рассказа «Оборот жизни». Введённая после пейзажной зарисовки монологическая речь основного нарратора фиксирует смену повествовательных инстанций: возникает разграничение автора-повествователя и героя-нарратора на уровне стилистической организации речи. Но их объединяет общий взгляд на мир, ибо автор-повествователь соглашается с Митрием, вводя подтверждающее «да» [17,276], или подхватывает, соглашаясь, его оценку («шабаш» – 17,275). Хотя лексика, строй речи основного нарратора отличаются от речи автора-повествователя, однако он соглашается с выводами, данными столяром в конце первого монолога, прямо его цитируя: «Война, брат... она зацепит. Ещё какое будет!» [17,276]. «Да. Крепко и глубоко зацепила невиданная война» [17,276]. Эта общность оценки войны объединяет рассказчика с повествователем отношением к кардинальной социальной проблеме войны – времени создания рассказа «Оборот жизни» и в нём представленном.

Монологи Митрия представляют собой имитацию устного рассказывания, где присутствуют перебои речи, незаконченные фразы, междометия. И.Шмелёв, как известно, был мастером эстетического преобразования народной разговорной речи в её основных видах, отмеченных Ф.П.Филиным [19]. В монологах столяра Митрия, народного обозревателя действительности, которого интересуют судьбы людей, живущих в его родном пространстве (важный аспект художественного мира персонажа и его характеристики), доминируют особенности устной народной разговорной речи: многоточия, восклицания, повторы, отклонение от логики повествования, «скачки», обрывистость, разговорное словоупотребление, лексические повторы, вводные выражения: «А это Сутягино, крыша-то красная... Такое торжество было! да свадьба. Женился сын, офицер... на неделю приехал с войны жениться. Откладывать-то неудобно было... с гувернанткой жил. Ну, понятно... Мамаша ихняя не позволяла. А тут надо оформить по закону... Сегодня жив, а там... Разбирать нечего, крайность» [17,275]. Многие черты стилистики сказа в «Няне из Москвы» (1934-1935), отмеченные Е.Г.Рудневой [20,56-61], проступают в рассказе «Оборот жизни». Опорными словами-понятиями первого монолога Митрия выступают «война» и изменение, «оборот жизни», который она принесла в судьбы знакомых ему людей, односельчан. Если Митрий оперирует конкретными жизненными примерами «оборота жизни»: женитьба офицера на гувернантке, получившего от матери разрешение на это из-за войны, женитьба стариков на молодых девушках, судьба женитьбы трактирщика на Настюшке – события, как он считает, связанные с войной, то автор-повествователь осмысливает «оборот жизни» периода «невиданной войны» в общем плане, констатирует, что «со стороны» [17,276] особых изменений «привычной жизни» деревни не заметно, ибо он сначала судит по внешним признакам, а не «изнутри» деревенской жизни, как Митрий. Автор-повествователь приводит детали деревенского быта, которые ему кажутся неизменными: «погромыхивают в базарные дни телеги», «уходит и приходит в обычный час стадо», «бродят лениво... татары», «ворожат бабьи глаза, раскидывая на травке под ветлами яркий ситец», «возят навоз на пары», «отбивают косы» [17,276]. Однако, как бы возражая себе, автор-рассказчик признаётся: «А если взглядеться...», то ясно, что всё изменится, «заговорит в них иная жизнь. Да уж и теперь говорит...» [17,276]. Наблюдательный рассказчик, один из тех, о которых он говорит, более информирован о жизни своих односельчан, чем автор-повествователь, выступающий слушателем, «посредником» между Митрием и читателями, которым он воспроизводит рассказы столяра. Но автор-повествователь, вбирая в свой внутренний мир эмпирические «истории» Митрия, анализируя их в процессе динамического общения с ним и «самообщения», приходит к общим верным суждениям и выводам о жизни деревни в военные годы. Шмелёв изображает психологический *процесс* осмысления услышанного автором-повествователем по мере развития рассказов Митрия. В ходе повествования, построенного на чередовании внутренней речи автора-повествователя и «слышимых» им монологов-рассказов Митрия, он далеко не сразу убеждается в явных изменениях «оборотов жизни» в деревне: «А всё те же, как будто, избы и ветлы, и рябины» [17,277]. Правда, вводное «как будто» фиксирует сомнения автора-рассказчика в неизменности жизни деревни. И хотя он начинает отмечать: «И ещё новое. Красный попов дом теперь голубой...» [17,277], – однако всё



ещё находится во власти внешних наблюдений как человек пришлый. И.Шмелёв, воссоздавая его психологию восприятия не столько увиденного, сколько услышанного, показывает, как оно влияет на автора-повествователя, создавая динамику его внутреннего мира. Художественный мир этого героя глубоко психологизирован, составлен из внешних наблюдений, «слушания», рефлексии и аналитических обобщений, возникающих на основе рассказов Митрия. В них война почти всегда выступает как фактор, меняющий жизнь людей: одному достаётся капитал убитого брата [17,278], у другого отобрали имущество, ибо он, находясь на войне, не может отдать долг [17,278], у третьего – сын на войне и некому за яблонями следить [17,280], молодые девушки должны выходить за стариков – [17,276] и т.д. Художественный мир Митрия густо населён людьми разных социальных статусов, имущественного положения, возрастов и судеб, но осмысливается в одном ракурсе – «поворота жизни» из-за войны. Выслушав многие «истории», образующие пёстрый калейдоскоп жизни деревни в военное время, автор-рассказчик соглашается с концепцией Митрия: «Рассказывает и рассказывает столяр про округу, и сколько нового в незаметной жизни, сколько перерыто и вывернуто за один год...» [17,279]. Рассказчик убеждает своим «словом» автора-повествователя, и это создаёт внутреннюю и внешнюю динамику повествования, подчёркивает значимость «события рассказывания» – центра рассказа «Оборот жизни». Шмелёвская вера в силу слова, столь важная для эстетики писателя, как верно полагает О.В.Быстрова [22], реализуется в итоге конкретной ситуации «рассказчик-слушатель»: Митрий убеждает в своих выводах автора-повествователя. Сначала разобщённые внутренние миры автора-повествователя и рассказчика Митрия сходятся в оценочном суждении, объединяют их, создавая разнообразие и целостность художественного мира рассказа.

И.Шмелев изображает и отношение автора-повествователя к больному Митрию. Автор-повествователь с сочувствием описывает портрет больного Митрия, соглашаясь с ним, что ему скоро «шабаш» [17,276], что столяру на изменения «поглядеть не придётся» [17,276]. «Оборот жизни», вызванный войной, затрагивает не только односельчан, но и главного нарратора, столяра, который получил большой заказ на изготовление того, что требует война, – гробов и крестов [17,277], а это его не радует. Все рассказанные в монологах «истории» иллюстрируют «поворот» жизни, который затронул всех, как подчёркивает Митрий: «Да и везде теперь оборот, как ни промерь...» [17,277]. Автор-повествователь в ответ на замечание столяра об «обороте», затронувшем всех людей, отмечает неизменность природного мира – «всё те же... и ветлы, и рябины» [17,277], но вынужден согласиться, что мир людей подвергся «обороту», что наступило «такое движение всего, беда!» [17,277], как выражается Митрий.

«Там... на войне-то лес рубят! – говорит он, и его жуткое жёлтое лицо покойника мудро и необычно вдумчиво словно вот-вот провидит. – А тут щепка да стружка летит» [17,279]. Митрий подробно рассказывает о своей жизни, болезни, признаётся, что не испытывает страха перед смертью [17,279]. Комментируя его судьбу, автор-рассказчик вновь описывает восприятие природы, где, как и в начальном пейзаже, ключевыми, повторяющимися словами выступают «грустно», «тихо», которые передают его мировосприятие: «И кругом *грустно* и тихо. Стоят крестцы нового хлеба (сквозной образ пейзажа рассказа). И они *грустны*. И *грустны* осенние рощи в позолоте» [17,280] (выделено мною – Т.Ф.). Но если видение мира природы автором-повествователем окрашено в лирические, элегические тона, то его восприятие тяжело работающим, покорно ожидающим смерти столяром Митрием бурно-эмоционально, насыщено серией риторических вопросов: «Кто его таким сделал? Почему не кричит, не жалуется, не проклиная жизнь, какую пропил? И как же он может, приговорённый, спокойно тесать кресты и сбивать гробы на последнем пороге? Что это – сила какая в нём или рабья покорность?» [17,280]. Автор-повествователь не даёт ответа, рисуя двойственность характера Митрия как яркого представителя народа. Ведя внутренний диалог с собой, автор-повествователь сам себе отвечает: «Нет, не рабья покорность, и не скажешь – что же? Откуда же в нём такое, чего достигают лишь избранные, глубоко проникшие в сокровенную тайну – жизнь-смерть? Или уж столяр Митрий так много понял нутром, много страдал, что поднялся над жизнью, философски посвистывая? Не умеет её ценить. Нет, умеет» [17,281]. И далее автор-повествователь характеризует деревенского столяра как человека, любящего и знающего природу, своеобразного мудреца: «С полей, что ли, этих набрался ласковой грусти, смешка и тишины душевной» [17,281]. Наблюдатель и истолкователь



деревенской жизни, фокализатор, философ, Митрий оценивается автором-повествователем как воплощение народной мудрости в отношениях к жизни и смерти, к войне и природе, с которой он органически слит: И.Шмелёв создаёт яркий народный характер рассказчика как объекта восприятия, анализа и оценки автором-повествователем. Обрисовывая внутренний мир этого персонажа, данный в его речи, И.С.Шмелёв передаёт и свою концепцию людей и мира, сложного в своей простоте, многомерного, калейдоскопичного, предметного и духовного. Художественный мир рассказа «Оборот жизни» в своих пространственно-временных параметрах предстаёт как аналог «первичного», реального мира, где обрисован внутренний, духовный мир двух персонажей произведения – автора-повествователя и рассказчика Митрия, в словесном оформлении разный, но семантически близкий. При этом столяр как бы входит во внутренний мир автора-повествователя благодаря и оценке его характера, и «цитации» его «историй» и выводов. Мир автора-повествователя открыт речам Митрия, людям, природе, событиям, которые он воспринимает и переживает. Особое место в нём отведено восприятию природы, что вносит лирический мотив в повествование.

Шмелёв вводит восприятие автором-повествователем изменяющегося в течение суток (природное время) пейзажа одного и того же обозреваемого места с одними и теми же природными деталями, но данными в разное время, а потому иначе освещёнными, в чём ощутима поэтика импрессионизма, где темпоральность входит в передачу специфики пейзажа: «Солнце покраснело, покраснели и рощи, и крестцы, и берёзы большой дороги» [17,281]. Возникает и восприятие Митрия, который на протяжении долгого времени говорил о войне, и это влияет на его видение пейзажа: «Воюют-то там, что ли? – устало спрашивает Митрий, показывая на сизо-багровый закат в тучах. – Та-ак... Чисто кровь с дымом! Вот мы тут посидели по пустяку, а там уж... кресты и тешут» [17,282]. И вновь разное восприятие пейзажа этими персонажами содержит помимо его описания и психологическую функцию их характеристики, создавая особую объёмность повествования.

Художественное время рассказа «Оборот жизни» состоит из времени событий, рассказанных «историй» Митрия, которые происходили в недалёком прошлом в течение одного года [17,279] и протекали за временными рамками «события рассказывания». О них повествуется как о свершившихся фактах, и они – предмет наррации и рефлексии рассказчика, автора-повествователя и читателя. События введены калейдоскопично, без учёта временной последовательности, предстают в рамках «остановившегося времени». Само «событие рассказывания» протекает в условном настоящем, которое дано в движении природного времени. «Истории» Митрия – объект его наррации и рефлексии автора-повествователя и читателя, они создают пёстрый, но общий поток жизни деревенской округи в военное время. Событийная ткань, представленная в монологах Митрия, лишена внутренней темпоральной последовательности, она передаёт спонтанность его рассказа и объединена общим пространством и рамками одного года войны [17,279]. Цементирует «истории» не только субъект рассказывания, но и единое время-пространство, в котором живут его герои как репрезенты деревенской России, а также «общее» военное время.

В рассказе «Оборот жизни» художественный мир создается не столько суммой «вставных историй», сколько концептом, объединяющим их и заявленным в заглавии. Целостность художественного мира рассказа основана не только на единстве времени, ключевым образом которого становится «оборот жизни», и места – деревенского пространства, но и тем, что они осмысливаются с «точки зрения» рассказчика – представителя простых деревенских жителей – столяра Митрия с его мудрым пониманием тех сдвигов, бытовых, социальных, психологических, которые принесла война даже в отдалённые от военных действий районы России. Позднее, в «Лете Господнем» (1927-1931, 1934-1944), как верно отмечает И.Харламова, возникает «не сумма очерков, объединённых общим названием», а «единый, целостный художественный мир» [22,248], построенный на общей концептуальной основе. Думается, что «Оборот жизни» – это ранняя предвещающая «Лета Господнего» шмелёвская художественная министруктура, авторский художественный мир, калейдоскопический, разнообразный, но единый в своей концептуальной основе, который эскизно намечен в рассказе 1915 года.

Итак, художественный мир рассказа «Оборот жизни», созданный Шмелёвым, имеет природное (осенний день) и историческое (война) время, распадается на прошлое время событий и настоящее «событие рассказывания», имеет локальное, деревенское природно-



социальное пространство, в локусе которого находятся двое людей: автор-повествователь и фокализатор-нарратор столяр Митрий, связанные ситуацией «рассказчик-слушатель». Оба выступают интерпретаторами, но Митрий сосредоточен на эмпирике жизни, а автор-рассказчик – на его обобщающем осмыслении, как и на постижении рассказчика. Сама структура наррации рассказа, построенного на «вставных историях», создающих эффект калейдоскопичности, о людях, живущих в одной деревенской округе, реализует основную шмелёвскую концепцию жизни как сложной, пёстрой, взаимосвязанной картины народного бытия, близкого природе, но изменённой социальным фактором – войной. Основным носителем этой концепции становится столяр Митрий, но её разделяет и автор-повествователь. И хотя языковой мир у них разный, отражает разные социально-культурные уровни, они не противостоят друг другу, а объединены общностью миропонимания. При этом автор-повествователь удивляется и восхищается мудростью и стоическим отношением к жизни и смерти деревенского смертельно больного столяра, который доверительно рассказывает ему о своих наблюдениях над жизнью односельчан. Локальность места и времени художественного мира рассказа, где событийный план сосредоточен в «историях» Митрия, а организует произведение «событие рассказывания», таит в себе большие обобщения, метонимически представляя в «малом пространстве» общие процессы жизни народа в период войны. И.Шмелёву удаётся в рамках малой прозы во внутреннем мире произведения ярко отразить менталитет и жизнеповедение людей реального мира, художественно-концептуально осудить войну, воссоздать народную мудрость отношения к природе, к проблеме «жизнь-смерть». В основе структуры наррации – ситуация рассказчик-слушатель, они связаны своеобразным диалогом, который построен как сочетание слышимой монологической речи столяра Митрия и внутренней речи автора-повествователя, адресованной читателю. Заглавие рассказа – «Оборот жизни» – концептуальная цитата из просторечия деревенского столяра, оно как бы несёт в себе народное точное определение, разделённое автором, изменения, которое принесла война. Рассказ центрирован двумя разными, сменяющимися друг друга нарраторами, что создаёт динамику обрисовки художественного мира произведения представителями разных социально-культурных кругов, но объединённых при всём различии их «языка» общим взглядом на мир и людей. Художественный мир «Оборота жизни» семантически насыщен, многолюден и событийен, концептуально калейдоскопичен, но един и целен.

Литература

1. Тamarченко Н.Д. Введение. Читатель, текст и «внутренний мир» литературного произведения // Теория литературы: В 2-х т. – М., 2004. – Т. 1. – С. 172 – 176.
2. См.: Бочаров С.Г.: В мире Пушкина – М., 1974; В мире Толстого. – М., 1978; В мире Лескова. – М., 1983.
3. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. Очерк поэтики русских классиков. – М., 1992.
4. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.
5. Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985.
6. Манн Ю.В. Грани комедийного мира // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М., 1987.
7. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М., 1999.
8. Фесенко Э.Я. Теория литературы. – М., 2004.
9. Чернец Л.В. Мир произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 191 – 202.
10. Sierotwieński S. Słownik terminów literackich. – Wrocław, 1966.
11. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur 7. Verbesserte und erweiterte Auflage. – Stuttgart, 1989.
12. Faryno J. Wstęp do literaturoznawstwa. Wyd II/ – Warszawa, 1991.
13. Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения. – Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74 -87.
14. Черников А.П. Великий мастер слова и образа // Шмелёв И.С. Оборот жизни Шмелёв И. Светлая страница. – Калуга, 1995.
15. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т.— М., 1998. — Т. 2. — С. 60-280.
16. Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. – М., 1993.
17. Шмелёв И.С. Оборот жизни. Шмелёв И. Светлая страница. – Калуга, 1995. – С.275-282.



18. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О жизни художественной литературы: Избр труды. – М.,1980.
19. Филин Ф.П. О просторечном и разговорном в русском литературном языке. – Филологические науки. – 1979. – №2.
20. Руднева Е.Г. О стилистике сказа в «Няне из Москвы» И.С.Шмелёва // Художественный мир И.С.Шмелёва и традиции славянских литератур: XII Крымские международные Шмелёвские чтения. – Симферополь,2004. – С. 56-61.
21. Быстрова О.В. «Вначале было слово, и слово было у Бога...» (Слово в творчестве И.Шмелёва). – Там же. – С. 77-83.
22. Харламова И. Художественное пространство и время в произведении И.С.Шмелёва «Лето Господне» // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения. – М.,2002. – Вып.1.

